



YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK SİNEMASINDA “FEMME FATALE” KADIN İMGESİ VE
ATIF YILMAZ SİNEMASINDA TEMSİLİ**

ASLI TÜRETKEN

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. AHMET ŞEFİK GÜNGÖR

İLETİŞİM

SUNUM TARİHİ: 19.08.2022

BORNOVA / İZMİR
AĞUSTOS 2022

Jüri üyeleri olarak bu tezi okuduğumuzu ve kapsam ve kalite bakımından Yüksek Lisans tezi olarak uygunluğunu onaylıyoruz.

Jüri Üyeleri:

İmza:

Prof. Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR
Yaşar Üniversitesi

.....

Prof. Dr. Gülseren Şendur ATABEK
Akdeniz Üniversitesi

.....

Dr. Öğr. Üyesi. Ürün YILDIRAN ÖNK
Yaşar Üniversitesi

.....

Prof. Dr. Yücel Öztürkoğlu
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZ

TÜRK SİNEMASINDA “FEMME FATALE” KADIN İMGESİ VE ATIF YILMAZ SİNEMASINDA TEMSİLİ

Aslı Türetken

Yüksek Lisans Tezi, İletişim

Danışman: Prof. Dr. Ahmet Şefik Güngör

2022

Sinemada “femme fatale” kadınlar cinselliklerini ve zekâlarını kullanarak erkekleri baştan çıkaran “kötü” kadın olarak tanımlanmışlardır. Türk sinemasındaki kadının temsili de genellikle toplumsal normlar ve ataerkil sistemin dayattığı çerçeve içerisinde olmuştur. 1980 öncesi Türk sinemasında kadınlar “iyi” ve “kötü” kadın olarak iki uç kutupta sınıflandırılmıştır. Filmlerin anlatı evreninde kötü kadın temsili “femme fatale” tipolojisi üzerinden yansıtılmıştır. Çalışmada amaç, Türk sinemasında 1950-1980 yılları arasında görünür olan “femme fatale” imgelerin 1980 sonrası Atıf Yılmaz sinemasındaki temsilini incelemektir. Bu bağlamda niteliksel araştırma yaklaşımına göre feminist film eleştirisi temel alınarak görsel içerik analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Atıf Yılmaz’ın 1980 sonrası başrolünü Müjde Ar’ın oynadığı *Adı Vasfiye*, *Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Türk sinemasında “femme fatale” imge üzerinden yapılan çalışmada, Hollywood ve Dünya sinemasındaki femme fatale imgeler ve temsili kapsam dışında bırakılmıştır. Türk sinemasında “femme fatale” imgenin temsili “öteki” olarak stereotipleştirilmiştir. Ana kadın karakterler üzerinden yapılan çözümlemeler, 1980 sonrasında “femme fatale” imgenin temsilinin egemen zihniyet ve geleneksel toplum yapısındaki kırılmalar sonucunda Atıf Yılmaz’ın incelenen filmlerinde farklı bir temsile kaydığını ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Kadın, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Femme Fatale, Türk Sineması, Atıf Yılmaz

ABSTRACT

“FEMME FATALE” WOMAN IMAGE IN TURKISH CINEMA AND ITS REPRESENTATION IN ATIF YILMAZ CINEMA

Aslı Türetken

Master Degree Thesis, Communication

Advisor: Prof. Dr. Ahmet Şefik Güngör

2022

In the cinema, “femme fatale” women are defined as “bad” woman who seduce men by using their sexuality and intelligence. The representation of woman in Turkish cinema has generally been within the framework imposed by social norms and the patriarchal system. In Turkish cinema before 1980, women were classified as “good” and “bad” women at two extremes. The representation of bad woman in the narrative universe of the films is reflected through the "femme fatale" typology. The aim of the study is to examine the representation of “femme fatale” images that were visible in Turkish cinema between 1950-1980 in Atıf Yılmaz cinema after 1980. In this context, visual content analysis method was used based on feminist film criticism according to the qualitative research approach. In the study, Atıf Yılmaz's post-1980 lead role was played by Müjde Ar, *Adı Vasfiye*, *Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* the films were selected as purposive sampling method. Femme fatale images and representation in Hollywood and world cinema are excluded from the scope of the study, which is based on the "femme fatale" image in Turkish cinema. The representation of the "femme fatale" image in Turkish cinema is stereotyped as the "other". The analyzes made on the main female characters reveal that the representation of the "femme fatale" image has shifted to a different representation in Atıf Yılmaz's films as a result of the breaks in the sovereign mentality and traditional social structure after 1980.

keywords: Woman, Gender, Feminism, Femme Fatale, Turkish Cinema, Atıf Yılmaz

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, zorlanıp umutsuzluğa düştüğümde tekrar toparlamam için tüm sevecenliğiyle beni yüreklendiren, bilgi ve birikimlerinden yararlandığım, çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren, çalışmam sürecince beni yönlendiren, tezin teslim aşamasına kadar değerli görüşlerini aktaran, tez danışmanlığımı üstlenen sayın hocam Prof. Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR'e; tez çalışmam sırasında eleştiri, yorum ve desteklerini benimle paylaşan değerli hocam Prof. Dr. Gülseren Şendur ATABEK'e, tez savunma jürimde yer alarak çalışmama değer kattığı için değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Ürün Yıldırım ÖNK'e, akademik yardım ve kaynakça katkıları için sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet KAHYAOĞLU'na, hayatımın her aşamasında sevgi ve desteklerini benden esirgemeyen, eğitim hayatım boyunca başarılı olacağıma yönelik inançlarıyla bana güç veren ve bana güvenen kıymetli aileme, akademik yardım ve manevi desteği için kıymetli ablam Öğr. Görevlisi Arzu YABACI'ya, tez aşamamda sabırla, anlayışla ve sevgiyle sıkıntılarımı benimle beraber yaşayan, manevi desteğini hep hissettiren, fikirlerine her zaman önem verdiğim kıymetli eşim Semih TÜRETKEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aslı TÜRETKEN

İzmir, 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Türk Sinemasında Femme Fatale Kadın İmgesi ve Atıf Yılmaz Sinemasında Temsili” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Aslı TÜRETKEN

03.08.2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
YEMİN METNİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
SİMGE VE KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ.....	6
1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	6
2. Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi	8
3. Araştırmanın Temel Hipotezi	10
4. Araştırmanın Yöntemi	11
5. Araştırmanın Evren ve Örneklemi	13
6. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları	14
BİRİNCİ BÖLÜM.....	16
SİNEMADA KADIN ve “FEMME FATALE” İMGESİ.....	16
1.1. Sinemada Kadın Temsili ve Feminizm.....	16
1.2. “Femme Fatale” Kavramı	25
1.3. Tarihi ve Mitolojik Süreçte “Femme Fatale”.....	31
1.4. Feminist Bakıştan “Femme Fatale” İmgesi	38
1.5. Sanatta “Femme Fatale”	44
1.6. Sinemada “Femme Fatale”	53
İKİNCİ BÖLÜM.....	61
TÜRK SİNEMASINDA KADIN VE “FEMME FATALE” İMGELER	61

2.1. Türk Toplumunu ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Sinemasında Kadın	61
2.2. Türk Sinemasında Feminizm Yansımaları ve Kadın	70
2.3. 1950-1980 Arası Toplumsal Gelişmeler ve Türk Sinemasında Kadın İmgesi	76
2.4. 1950-1980 Arasında Türk Sinemasında “Femme Fatale” Kadın Tipolojisi ..	85
2.5. 1980 Sonrası Tarihsel Dönüşüm ve Türk Sinemasında Kadın İmgesi	99
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	109
"FEMME FATALE" İMGEDEN BİREY OLAN KADINA	109
3.1. Feminist Film Kuramı/Eleştirisine	109
3.2. Yönetmen Atıf Yılmaz.....	117
3.3. Özgür Kadın Müjde Ar.....	124
3.4. 1980 Sonrası Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Temsili.....	129
3.5. Atıf Yılmaz ve Kadın Filmlerinin Analizi	134
3.5.1. Adı Vasfiye (1985).....	136
3.5.1.1. Filmin Künyesi.....	136
3.5.1.2. Filmin Konusu ve Özeti	136
3.5.1.3. Filmin Feminist Film Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi.....	138
3.5.2. Aaahh Belinda (1986).....	165
3.5.2.1. Filmin Künyesi.....	165
3.5.2.2. Filmin Konusu ve Özeti	165
3.5.2.3. Filmin Feminist Film Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi.....	167
3.5.3. Asiye Nasıl Kurtulur? (1986)	206
3.5.3.1. Filmin Künyesi.....	206
3.5.3.2. Filmin Konusu ve Özeti	207
3.5.3.3. Filmin Feminist Film Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi.....	208
SONUÇ.....	257
KAYNAKÇA	269

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Rita Haywort, <i>Gilda</i> Rolü.....	26
Görsel 2: <i>Lilith</i>	32
Görsel 3: <i>Lilith with a Snake</i> , John Collier, (1886).....	36
Görsel 4: <i>Leydi Lilith</i> , Dante Gabriel Rossetti	48
Görsel 5: <i>Judith ve Holofernes</i> , Gustav Klimt (1901).....	49
Görsel 6: <i>Kırda Öğle Yemeği</i> , Édouard Manet (1862-1863)	51
Görsel 7: Türk Sinemasında İlk Vamp Kadın: <i>Madam Kalitea</i>	91
Görsel 8: <i>Adı Vasfiye</i> Film Afişi	136
Görsel 9: <i>Aaahh Belinda</i> Film Afişi.....	165
Görsel 10: <i>Asiye Nasıl Kurtulur?</i> Film Afişi.....	206

SİMGE VE KISALTMALAR

KISALTMALAR:

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
Akta.	Aktaran
ANAP	Anavatan Partisi
ATÜT	Asya Tipi Üretim Tarzı
Çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editör
E.T.	Erişim Tarihi
Ing.	İngilizce
KTB	Kültür ve Turizm Bakanlığı
M.Ö.	Milattan Önce
Parag.	Paragraf
s.	Sayfa
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TDK	Türk Dil Kurumu
t.y.	Tarih yok
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve Diğerleri
vs.	Vesaire
yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

Kadınlar çağlar boyunca ataerkin erkek egemen söyleminde yapılandırılan toplumsal normların içinde edilgen ve ikincil konumda nesneler olmalarının yanı sıra özne kimlikleri tanınmamıştır. Geçmişten günümüze toplumsal formasyonda tüm yapılanmalar erkekler lehine olmuş, erkek egemenliği eylemlerde ve söylemlerde sürekli desteklenmiştir. Ataerkin sistem tahakkümünü meşrulaştıracak gerekçeleri üretmekte ve bu baskıyı normalleştirmekte sıkıntı yaşamamıştır çünkü zaten toplumsal yapı ve hiyerarşinin kuralları onların elinden çıkmıştır. Böylece tarih boyunca kadını ikincilleştirmenin türlü yollarını bulmuş ve onlara hükmetmeyi başarmıştır. Anaerkin yapıdan ataerkin toplum düzenine geçişle birlikte kadının ve erkeğin konumu toplumsal cinsiyet rollerine göre yeniden tanımlanmıştır. Biyolojik temelli olarak kadın ve erkek cinsi olarak tanımlanan bireylerin, toplumsal cinsiyet rollerinin yapılması sosyal, kültürel ve ideolojik çerçevede şekillenmiştir.

Toplumun tüm kesimlerini ve her alanını etkisi altına alan, şekillendiren toplumsal cinsiyet temelli yapılanma sinema endüstrisinde varlığını göstermiş, gözle görünür bir etki yaratmıştır. Bu durum toplumun sosyal ve kültürel değerlerinden beslenen sinema dilinde beyaz perdeye yansıtılmıştır. Dolayısıyla sinema, toplum yapısından ve toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız düşünülemez. Sinemanın ilk zamanlarından bu yana kadının filmlerdeki temsilinin eril söylem içerisinde ve eril bakışla bir nesne konumunda kurgulanması tartışılmıştır. Sinemada kadınların eşitsiz temsili erkek egemenliğini meşrulaştırmak yönünde bir işlev görmektedir. Bu bakış açısıyla kadın erkeğin “öteki”si olarak kurgulanmış, özgür bırakılmayan edilgen bir nesne konumuna dönüştürülmüştür. Sinema, kadınlara yüklenen bu olumsuz kalıp yargıları sürekli pekiştiren temsiller içerisinde olmuştur. Böylece kadınlar eril söylemle üretilmiş olayların, olguların ve kavramların içerisinde var edilmeye çalışılmıştır.

Feminizm, sinemada kadının ataerkin ideolojiyle örtüşecek şekilde cinsiyetçi/ayrımcı yaklaşımlar içinde ele alınmasına, bedeninin nesneleştirilmesine, ikincil varlıklar olarak toplumsal, sosyal ve kültürel eşitsizliklerin temelinde konumlandırılmasına eleştirel bir yaklaşım içinde olmuştur. Ataerkin anlayışın kadına yönelik stereotipleştirici kalıplarının, erkek egemen ideolojiler içerisinde sinemasal kodlarla yeniden ve sürekli üretilerek yansıtıldığı görülmektedir. Feminist film teorisinin, kadınların sinemada gerçek kadınlar olarak temsil edilmedikleri yönünde

bir yaklaşımı vardır. Buradaki gerçek kadın ifadesinin, kadınların eril zihniyetin nesnesi olarak yansıtıldıkları dolayısıyla özne kimlikleriyle var edilmedikleri yönünde bir anlam barındırdığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla kadının, erkek egemen sinemada eril söylemle yansıtılmasından rahatsız olan feminist film kuramcıları, kadının gerçek kadınlar olarak var olabilmesinin mücadelesi içinde olmuşlardır. Kadınlar, filmlerde geleneksel cinsiyet rolleri çerçevesinde eril söylem egemenliği altında erkek bakış açısından cinsel bir arzu nesnesi olarak idealize edilmekte, erkek iktidarına hizmet eden nesneler olarak ikincil konumda temsil edilmektedirler. Dolayısıyla dikizci bir bakış açısıyla bakılan konumundaki görsel haz nesnesi kadına bakan daima erkektir. Böylece sinemada da kadın toplumsal formasyonda olduğu gibi bakan/öznenin, bakılan/nesnesi olmuştur. Feminist film teorisi, kadının sinemasal kodlarla üretilen nesne konumunun ideolojik ayırımına odaklanmıştır. Bu yaklaşım içinde kadını nesne konumundan özne konumuna taşımaya ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine eleştirel bir bakış geliştirmeye çabalamıştır ve bu yaklaşım kadının toplumda olması beklenen konumunu özetlemektedir.

Toplumlarda iyi ve kötü algısını yaratan kelimeler bakış açısını olumlu ve olumsuz anlamda önemli bir oranda şekillendirmektedir ve bu durum “femme fatale” olgusuyla sinema dilinde vücut bulmuştur. Sinema dilinde kullanılan “femme fatale” kavramı Fransız literatüründen türemiş olup, kötücül özelliklere sahip olduğu için “kötü” kavramıyla özdeşleştirilmiştir. Bütün kültürlerde, efsanelerde, mitolojik anlatılarda var olan bu kadınlar tarihsel süreçte vamp, fettan, meşum, ölümcül kadın, öldüren cazibe, femme fatale gibi terimlerle anılmışlar ve çekici, baştan çıkaran, cinselliklerini kullanan, felakete neden olan, kötü sonuçlara sebebiyet veren kadınlar olarak nitelendirilmişlerdir. Sinemada kadının temsili, toplumsal cinsiyet kurgusuna göre “iyi-kötü” karşıtlığı üzerinden tanımlanmış, ataerkil zihniyet içindeki temsiller bir karşıtlık ilişkisi içinde var olmuştur. Bu bakış açısıyla ataerkil düzenle ve formasyonla biçimlenen yapı “iyi” olan melek kadının karşısına fettan olan “kötü” kadın imgesini iktidarını ve söylemlerini meşrulaştıracak şekilde konumlandırmıştır. Erkek egemen yapı ve eril zihniyet femme fatale imgeye olumsuz anlamlar yüklemiş, bir dişil-öteki stereotipi yaratarak egemen söylemlerini devam ettirmişlerdir. Sanatta ve sinemada, egemen söylemin tahakküm kurmaya çalıştığı femme fatale kadınlar, toplumsal bilinçaltında ve algıda olumsuz hatta şeytani bir yaklaşımla kendisine atfedilen rollere boyun eğmek zorunda bırakılmışlardır. Feminist yaklaşım, ataerkilin

egemen düzenine karşı çıkan, başkaldıran, itaat etmeyen, eşitlik isteyen femme fatale imgelerin egemen söylemlerin içerisinde kodlanmasını sorun olarak görmektedir.

Ataerkilin toplumsal cinsiyet bağlamında temellendirdiği değerler odağında kadını kurguladığını, kadının iyi ya da kötü özelliklerini yine eril söylem doğrultusunda şekillendirdiğini hatırlamamız femme fatale arketipine yüklenen yan anlamların ideolojik çerçevesini anlamak açısından yerinde olacaktır. Erkek hegemonyası iktidarını devam ettirmek ve bütünlüğünü korumak amacıyla, cinselliklerini öne çıkaran femme fatale arketiplerini kötücül özellikleri nedeniyle bir tehdit unsuru olarak nitelendirmiştir. Çünkü fallus merkezli eril söylem iktidarına ve gücüne ortak etmek istemediği kadını, kendi isteklerini meşrulaştıracak şekilde tasarlamıştır. Oysaki zaten iyi kadın da kötü kadın da erkek zihniyetinin kurgusudur. Bu mizansenin içerisinde iyi olan idealize edilmiş, kötü olansa iyi olanın değerinin anlaşılması için kurgulanmış, görselliğin yalnızca imgesi olmuş ve nesne olarak tasarlanmıştır. Böylece Lilith'den bu yana olduğu gibi kadının ikincil konumu ve özne olmadığı, erkeğin “öteki”si olduğu daima kendisine hatırlatılmıştır.

Türk toplumunun ataerkil yapısı, toplumsal katmanlarının her alanına nüfuz etmiş ve etkin bir mekanizma olarak işleyişini sürdürmüştür. Toplumsal cinsiyet rolleri erkek egemen toplum kuralları altında varlık göstermekte ve buna paralel olarak kadınlar üzerinden erkek iktidarı devam ettirilmektedir. Toplumsal cinsiyet anlayışında kendisini var eden bu erkek egemen iktidar, Türk toplumunda kadının konumunu ve temsilini manipüle etmiş, dolayısıyla kadınların bağımsız ve özgür özneler olmasının önünde engeller kurmuştur. Ataerkil anlayış çerçevesinde toplumsal cinsiyet bağlamında üretilen kadınlık ve erkeklik kurgusunun toplumsal cinsiyet algısı filmlerde pekiştirilmektedir. Öyleyse toplumsal cinsiyet rollerine göre yaratılan mizansenlerle film içerikleri ve konuları anlam üretici olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla toplumsal, kültürel, sosyal gerçekliklerle etkileşim içerisinde olan sinema, kendi gerçekliğini yaratırken bu etkileşimlerden bağımsız düşünülemez.

1980 sonrası kadına dair önemli iki kavram bireysellik ve cinsellik olarak ön plana çıkmıştır. Kadın, toplumsal cinsiyet rollerinin dışında öncelikle birey ve kadın olduğunun farkına varmıştır. Bastırılmış özne kimliğini ve cinselliğini sorgulamış, bu bağlamda cinselliğini keşfetmiş ve bu konudaki tavizkâr tavrından vazgeçmiş, özgürlüğünün peşine düşmüştür. Cinsiyet bağlamındaki eşitlik talebi toplumsal cinsiyette eşitlik talebine dönüşmüştür. Bu doğrultuda kendisine uygun görülen özel

alandaki varlığını, kamusal alana taşımıştır. Kadının birey olma mücadelesi ve özne konumuna geçmesi epey zorlu bir süreçten sonra gerçekleşmiştir. 1980 sonrası Atıf Yılmaz, “kadın filmlerinin yönetmeni” olarak kadını bir birey olarak ele almıştır. Toplumsal ve politik iklimin getirilerine paralel olarak kimlik arayışındaki kadının mücadelesine, özne olarak kabul edilme çabalarına ortak olmuştur. Kadının, toplumsal normların cenderesi içerisindeki çaresizliğini, bastırılan özgürlüğünü, cinselliğini, duygularını anlamaya çalışmış, ahlak ve namus eksenindeki ikiyüzlü anlayışı sorgulamış ve sorgulatmıştır. Türkiye’deki feminizm hareketinin hız kazanmasıyla beraber Atıf Yılmaz’ın filmlerinde kadının nesne boyutundan özne boyutuna taşındığı, bu sayede kimlik kazanma ve birey olma çabalarının sonuç verdiğini görüyoruz. Atıf Yılmaz kadın temsiliyetinin önemli ölçüde değişmesini sağlamış, eril bakış açısının algısını farklı bir perspektife kaydırmıştır. Kırsal kesimden kentteki kadına olan açılımda Yeşilçam sinemasının melodram kalıpları içerisindeki klişeler son bulmuştur. Yılmaz’ın filmlerinde onun kadınları tabuları yıkmış, önyargıları bozmuş ve filmlerindeki kadın karakterler sadece iyi ya da kötü değil, iyisiyle kötüsüyle, doğrusuyla yanlışıyla var olmuştur.

Türk sinemasının tarihi boyunca kadına bakış ve onun temsili eril söylemin kadını görmek istediği şekilde tasarlanmış ve ataerkil toplum normlarının belirlediği perspektifteki bakış açısı üzerinden yansıtılmıştır. Türk kadınının kutsal sayılan namus ve ahlak nosyonlarına dayandırılan temsilleri içinde kadının sinemada var olması başlarda mümkün olmamıştır. Özellikle Türk toplumu gibi Müslüman değerleri ön planda tutan ve bu değerleri gözetten bir toplum yapısına sahip olmamız nedeniyle kadın oyuncu kavramı söz konusu bile edilmemiştir. Bu durum Türk toplumunun kadına bakışı ve onun konumlandırılmasıyla ilgili açık bir göstergedir. Türk sinemasında paradoksal bir yapı içerisinde kadının nasıl olacağının niteliksel anlamı ideal olan “iyi” ya da fethat olan “kötü” zıtlığının içerisine yerleştirilmiş ve iki uç sınırın dışında bir bakış açısı olmamıştır. 1980’lere kadar Türk sinemasında kadın karakterler tek boyutlu bir temsiliyet içerisinde var olmuştur. Toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal normların belirlediği davranışları sergileyen kadınlar ahlak ve namus timsali olan iyi kadınlar, aksi davranış içerisindekiler ise günahın pençesindeki ahlaksız kötü kadınlar olarak temsil edilmiştir. Kötü kadın her türlü cinselliğe açık şehvetli ve günahkâr kadınlar olarak femme fatale kavramıyla anılmışlar, iyi kadınlarsa cinselliğini yaşamayan kadınlar olarak idealize edilmişlerdir.

Ataerkil düzendeki femme fatale kadın imgesinin toplumsal cinsiyet kodlarındaki kurgusu Yılmaz'ın filmlerinde ideolojik eril söylemden farklılaşarak nesne konumundan özne konumuna doğru bir temsil şekline yönelmiştir. Bu varsayımlar Türk sinemasında kadının toplumsal cinsiyet içindeki kurgusu ve feminist teorinin film eleştirisi temel alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde kadın imgesinin kavramsal ve toplumsal formasyondaki kurgusuna bakılarak sinemadaki temsiline odaklanılacaktır. Feminist kurama göre kadının ve “femme fatale” imgenin temsil şekilleri ele alınacak, kadına bakıştaki ideolojik oluşumun kuramsal çerçevesi oluşturulacak, feminist teoriyle bağlamına bakılacak, “femme fatale” kavramı geniş bir perspektifte ele alınıp temsil bağlamında ortaya konacaktır. Böylece femme fatale olgusunun ideolojik oluşumunun kavranması için temellendirilecektir. İkinci bölümde Türk sinemasında kadın konusuna toplumsal cinsiyet kodlarından bir açılım sağlanmaya çalışılacak, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yüklediği değerler üzerinden incelenecektir. Türk sinemasında feminizm bağlamında kadına yaklaşım değerlendirilecek, toplumsal gelişmeler ışığında 1950-1980 arası kadın imgesine, 1980 sonrası tarihsel dönüşümlere paralel kadının değişen temsiline odaklanılacak ve 1980 öncesi Türk sinemasındaki femme fatale karakter tipolojilerini bakılarak sinemamızdaki konumlanışının kavranması sağlanacaktır. Üçüncü bölümde feminist film eleştirisi dikkate alınarak temel argümanları ve analiz yöntemleriyle Atıf Yılmaz'ın üç filmi üzerinden çözümleme yapılacaktır.

Araştırmanın yöntemi olarak niteliksel araştırma yaklaşımının izlendiği bu tez çalışmasında, görsel içerik analiz yöntemi kullanılmış, bu sebeple Atıf Yılmaz'ın 1980 sonrası başrolünü Müjde Ar'ın oynadığı *Adı Vasfiye*, *Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmleri amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Bu filmlerin seçilme nedeni Atıf Yılmaz'ın kadın konulu filmleri kuşağında çektiği diğer filmlerden hem tematik hem de biçimsel özellik bakımından farklılık göstermesi ve eleştirel bir bakış açısı getirmiş olmasıdır. İncelenen örnek filmlerde ana karakter üzerinden femme fatale kadın temsili bağlamında bir inceleme yapılmıştır. Niteliksel görsel içerik analizi yapılırken, ataerkil sistem içinde eril bakış açısıyla kadına dair oluşturulan egemen kodların yan anlamlarının toplumsal cinsiyetin inşasındaki rolünü görünür kılma amacıyla feminist film eleştirisi ve söylemi dikkate alınmıştır.

ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ

1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Sanat ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın olgusu her daim tartışmalı bir konumda olmuştur. Buna paralel olarak sinemada da kadının temsili ataerkil anlayış içerisinde varlığını sürdürmüştür. Sinemada kadının rolleri, toplumsal cinsiyet kavramı içerisinde belirlenmiş, kadın karakterler genellikle “iyi” ve “kötü” karşıtlığı üzerinden kategorize edilmiştir. Ataerkil düşünce sisteminin içerisinde var olmaya çalışan kadınlara atfedilen “iyi” ve “kötü” kadın kavramları bir zıtlık mücadelesine dönüşmüştür. “Femme fatale” imgeler “kötü” olarak nitelenen kadınların tüm kötücül özelliklerine sahip olduğu için “öteki” olarak nitelendirilmiş ve sinemada görsel haz nesnesi olarak temsil edilmişlerdir. Cinselliği görsel haz nesnesi haline dönüştürülen “femme fatale” karakterler toplumsal normlara ve ataerkil düzene tehdit unsuru olduğu düşüncesiyle onların bedeni ve cinselliği üzerinde kontrol sağlanmaya çalışılmıştır. Türk sinemasındaki kadının temsili de genellikle toplumsal normlar ve sistemin dayattığı çerçeve içerisinde olmuştur.

Bu tez çalışmasında, Türk sinemasında “femme fatale” kadın imgeleri ve 1980 sonrası Atıf Yılmaz sinemasındaki temsili konusu ele alınacaktır. Ataerkil düzen iktidar odağında beden üzerinden kadını birey olmanın ya da özne kimliğinin ötesinde nesneleştirmiş, ideolojisini bu bağlam içerisindeki kadın arketipleri üzerinden tanımlayarak gücünün devam etmesi üzerine kurmuştur. Sinemadaki femme fatale kadın betimlemeleri erkek egemen söylemin ve eril zihniyetin hem arzuladığı hem de varlığını tehdit eden bir kadın arketipi olarak nitelendirilmiştir. Tezde bu konunun seçilme nedeni, Türk sinemasında 1950 sonrası görünür hale gelen femme fatale kadın imgesinin cinsel nesne olarak temsilini ve bu temsili yapan erkek egemen sistemi sorunlu görmesine dayanmaktadır. Bu tez çalışmasında, femme fatale kadın karakterinin özellikle üzerinde durulmasının nedeni, stereotipleşen ve ataerkilin ideolojisine karşı gelmeyen ya da gelemeyen “iyi” kadın karakteri karşısında konumlandırılan “kötü” kadın diğer bir deyişle femme fatale kadın şehveti, arzusu, kendine güveni, cinselliği ve baştan çıkarıcı özelliğiyle erkeği tehdit eden bir unsurdur. Buna karşın 1980 sonrası cinselliği üzerinden nesneleştirilen kötü kadın femme fatale imgeler erkek egemen düzene karşı bir mücadele vermiş, bunun sonucunda “öteki”

kimliğinden azade olmuş, özgürleşmiş, artık sınırları belli olan bir özneye dönüşmüş ve birey kimliğini kazanmıştır.

Bu tez çalışmasındaki amaç, Türk sinemasında 1950-1980 yılları arasında kötü kadın olarak “femme fatale” kavramıyla karakterize edilen ve cinselliğin nesnesi olarak temsil edilen kadınların, 1980 sonrası Atıf Yılmaz sinemasında nesne temsilinin ötesinde özne kimliğindeki temsilini ortaya koymak ve aynı zamanda iyi-kötü zıtlığının dışında birey oldukları gerçeğini zihinlerde sorgulatmaktır. Türkiye’de femme fatale olgusu üzerine kapsamlı bir araştırmanın yapılmamış olması dikkati çekmektedir. Bu tez çalışmasında femme fatale olgusuna, onun tarihçesine, Türk sinemasındaki ideolojik bağlamına ve temsiline geniş perspektifte yer verilecek olması da bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Bu tez çalışmasındaki ikincil amaçsa, Türk sinemasının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişimler doğrultusunda, femme fatale kadın imgesini incelemek, cinsel nesne olarak karakterize edilen bu kadınların, 1980 sonrası temsilini anlamak ve analiz etmektir. Çalışmanın, 1950-1980 yılları özelinde incelenmesinin sebebi ise, femme fatale imgelerin bu yıllarda Türk sinemasında görünür hale gelmeleridir. Sinemada kadının sadece egemen sistem içerisindeki temsilinin var olmadığını, bu sistemin farklı boyutlarında bir temsilinin de olduğunu ya da olabileceğini göstermek, kadının “iyi” ya da “kötü” nitelendirilmesinin ötesinde bir birey olarak kabul gördüğünün altını çizabilmektir.

Feminist kurama göre kadın, birey olarak görmezden gelinip görsel haz nesnesi olarak temsil edilmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının ve konumunun, kadına bakışın toplumsal bilinçaltında geçmiş dönemde olumsuz ve neredeyse şeytani bir bakış açısı dolayısıyla karşımıza çıkan femme fatale kavramı, sıkça rastlanan bir olgu iken toplumsal hareketler ve bilinçlenme sonucunda bu “kötü” kadın tiplerlerinin yerini eşitlikçi ve daha objektif bir platforma bıraktığı görülmektedir.

Bu tez çalışması, toplumun içindeki kurulu ve dayalı sistemi onaylayan, payına düşeni alan, eril sistem içerisinde var olmaya çalışan, ataerkil yapının boyunduruğundan kurtulamayan kadının temsili ve onun varoluş çabalarındaki zorluğun anlatılması açısından önem taşımaktadır. Türkiye’de tarihsel değişimlere paralel olarak nasıl bir kadın imajının yaratıldığı ve onun değiştirmeye çalıştığı kimlik ve varoluş çabalarının ortaya konulmasına dikkat çekmek de önem arz eden diğer bir konudur.

Yabancı literatürde femme fatale kadınlar ve onların temsili üzerine yazılmış çok sayıda akademik çalışma ve kitap bulunmaktadır. Türkiye’de bu konu ilgili akademik çalışmanın yetersiz olması ve femme fatale konusunda spesifik anlamda kapsamlı bir yayın veya akademik çalışmanın olmaması çalışmada bir sorun teşkil etmektedir. Literatürde sinema alanında yapılan çalışmalara bakıldığında daha çok başrolde yer alan “iyi” kadın karakterlere odaklanıldığı, “kötü” kadın imajındaki femme fatale karakterlerin ise çok fazla dikkate alınmadığı görülmektedir. Bu tez çalışması, Türk sinemasında femme fatale kadın konusunu çalışmak isteyen sınırlı yazına katkı sağlayacak olması bakımından önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra bu konuda yazmak isteyen araştırmacılara kaynak bağlamında katkıda bulunması amaçlanmaktadır. Gelecekte sadece bu konu temel alınarak daha kapsamlı çalışmaların yapılması literatürü zenginleştirecektir. Bu tezde konunun kapsamının mümkün olduğunca spesifik anlamda geniş tutulmasına önem verilmiştir.

2. Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi

Sinema olgusu gerçek yaşamın içerisindeki olayların, karakterlerin ve hikâyelerin beyaz perdeye yansıtılmasıdır. Toplumun ve toplumsal gerçekliğin izleyiciye aktarılması sosyal ve kültürel kodlardan bağımsız olmamıştır. Sinema bu gerçekliği kurarken kadınların temsiliinde daima toplumsal normlar ve egemen kodlar belirleyici olmuştur. Bu temsiller neredeyse hemen hemen her kültürün işleyişinde aynı şekilde tezahür etmiştir. Egemen toplumun ideolojisi doğrultusunda kadınlar hep bir stereotip içerisinde tanımlanmıştır. Bu stereotiplerden birisi olan femme fatale kadınlar ataerkil sistemin eril bakışından temsil bulmuşlardır. Dünya sinemasında olduğu kadar Türk sinemasında da femme fatale kadın karakterler gözle görünür bir yer kaplamaktadır. Bu tez çalışmasının kavramsal çerçevesi, sinemada kadınlar ataerkil ideolojinin ve erkek egemen düzenin eril bakış açısıyla temsil edilmişlerdir düşüncesine dayanmaktadır. Bu bağlamda sinemada kadınlar genellikle “iyi” ve “kötü” kadın çatısı altında kategorize edilmişlerdir. Türk sinemasında 1950 sonrası görünür hale gelen femme fatale kadınların temsili “kötü” kadın perspektifinden olmuştur. Stereotipleşerek kötücüllüğün imgesi şeklinde temsil edilmiş olan femme fatale kadınlar, 1980 öncesinde sinemada cinselliğin nesnesi olarak gösterilmişlerdir. Bu bağlamda kötü kadının kavramsal ve ideolojik çerçevesinin nasıl kurulduğu incelenmesi gereken bir konudur.

Kadınların Türk sinemasındaki temsili ise toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde yer bulmuştur. Bu cinsiyet rolleri daima eril hâkimiyette olmuş, dolayısıyla kadınlar genellikle erkeklerin bakış açısından konumlandırılmışlardır. Bu erkek egemen bakış olgusu nedeniyle kadınlar hiçbir zaman toplumsal hiyerarşide erkeklerle eşit konumda olmamış ve ataerkil sistemin kadını yerleştirdiği perspektifin dışına çıkamamıştır. Dolayısıyla Türk sinemasında kadının farklı sinema anlayışları ve türleri içerisindeki temsili de erkek bakış olgusunun içine hapsolmuştur. Bu bakış açısıyla Türk sinemasında kadınlar baskılanan, sessizleştirilen, yalnızlaştırılan ve yabancılaştırılan bir kimliğe büründürülmektedir. Kadın karakterler 1980'lere kadar "iyi" kadın, "kötü" kadın zıtlığı üzerinden "öteki"leştirilmiştir. Bu tez çalışmasında üzerinde durulan sorun, kötücüllüğün imgesi konumundaki femme fatale kadınları kötücüllüğe sevk eden unsurların görmezden gelinmesi ve onların sadece cinselliği üzerinden tanımlanmış olmalarıdır. Bu sebeple, ataerkil erkek egemen düzenin iktidarını sarsacak bir tehdit unsuru olarak günah keçisi konumunda olan femme fatale kadın imgesinin, 1980 sonrası Türk sinemasında bireyselliği için mücadelesini incelemek gerekir. Toplumsal değişim ve feminist hareketlerde göz önüne alınarak bu tez çalışmasının konusu, 1950 ve 1980 arasında görünür olan femme fatale kadın imgesinin, 1980 sonrası tarihsel sürecin değişim parametreleri doğrultusunda değişen temsilini ve kimlik olgusunu irdelemektir.

Feminist kuram kadınları, temsil biçimlerini ve cinsiyet eşitliğini merkeze alır. Bu tez çalışması da kadın sorunu ve kadınların nasıl temsil edildiği bağlamında ele alınacağından ve iyi-kötü çatısı altındaki kadınlardan tezin temel odağı olan kötü kadın niteliğindeki femme fatale kadın imgesinin feminist eleştiri ve çözümleme doğrultusunda bir inceleme ve analizi yapılacaktır. 1980'lerin kadın hareketi feminizm akımının etkisiyle kadın ve onun temsil şekillerine olan yaklaşım değişmiştir. Feminist kuramcılar kadınların eril bakış açısıyla cinsiyetçi/ayrımcı sunumuna karşıdır. Femme fatale kadınların erkek bakış olgusuyla bu ayrımcı paradigma içerisine yerleştirilmiş temsilleri feministler için bir problem teşkil etmektedir. Etkin olan erkek özne bakışı edilgen olan kadın imgesini nesne olarak ataerkil düzen içerisinde kodlamıştır. Oysaki feminist kuramcılar kadının "birey" olmasından hatta "özgür birey" olmasından yanadır. Dolayısıyla mevcut düzen içerisinde kodlanan kadın bu kuramcılar rahatsız etmektedir. Kadının neden bu şekilde konumlandırıldığı ve onun sinemadaki yansımaları feminist kuramın bakış açısından incelenmesi gereken bir konudur. 1980

öncesi görsel bakışın merkezine haz nesnesi olarak yerleştirilen femme fatale karakterler yine 1980 sonrası feminist parametreler temel alınarak incelenmiştir. Bu tez çalışmasında, toplumsal değerlere başkaldıran, hak, özgürlük, eşitlik isteyen kötü kadının cinsel nesne olarak damgalanmadan yaşam hakkına sahip olmak istemesi ve özne kimliğinin tanınması yönündeki mücadelesi feminist kuram temelinde analiz edilmiştir.

3. Araştırmanın Temel Hipotezi

Ataerkil dünya düzeninin kodlarında sinemada kadın bu doğrultuda ikincil konumda ve eril bakışın/algının bir nesnesi olarak kurulmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerini üreten egemen söylem filmlerde kadını görmek istediği biçimde ve kendi söylemlerine uyumlu şekilde tasarlamıştır. Türk sinemasının 1980'lere kadar erkek yönetmenlerin tekelinde olması nedeniyle sinemada kadının konumu, temsili ve betimlemesi konusunda erkek özne bakışı hâkim olmuştur. Erkek egemen bakış açısından betimlenen kadın karakterler bu sistemi kabul etmeye mecbur konumda bırakılmıştır. Bu mecburiyet içinde femme fatale kadın imgesi egemen kültürde bir stereotip haline dönüşmüş ve filmler aracılığıyla toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilmiş ve pekiştirilmiştir. Sinemada femme fatale kadınlar, cinselliklerini ve zekalarını kullanarak erkekleri yoldan çıkaran “kötü” kadınlar olarak tanımlanmıştır. Baştan çıkarıcı kadın figürü gerçekten de kötü müdür yoksa erkek egemen iktidarın tehdit unsuru olduğu için mi kötü olarak nitelendirilirler? sorusu bu tezin sorunsalını oluşturmaktadır.

Türk sinemasında kadınlar, toplumsal sistemin kurgularına paralel olarak iki zıt kutupta temsil edilmiştir. Türk sinemasında kadının temsili toplumsal değişimler doğrultusunda kabuk değiştirmiş ve bu dönüşümler sinemada kadın olgusunun farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Diğer bir deyişle, toplumsal yaşamdaki değişimlere göre kadın bedeninin temsili de değişmiştir. Egemen düzene karşı çıkışın sembolü olan femme fatale kadınlar, Türk sinemasında önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. 1950-1980 arasında popüler olan femme fatale karakterleri mercek altına alarak “kötü” kadın ya da vamp kadın imajıyla sinemada görünür olan bu kadınların, gerçekte nasıl kadınlar olduklarını anlamaya çalışmak kadın olgusunun ideolojik bağlamını anlamak açısından önemlidir. Bu düşünceden hareketle bu tez çalışmasının araştırma sorusu, “kötü” kadın olarak tanımlanan femme

fatale imgeler sinemada toplumsal cinsiyet bağlamında eril bakış olgusuyla nasıl temsil edilmektedir? şeklindedir.

Bu tez çalışması, 1980 sonrası ataerkil zihniyette ve geleneksel toplum yapısında ciddi kırılmaların yaşanmasına paralel Türk sinemasındaki femme fatale kadın imgesini konumunun ve temsilinin farklılaştığı savına dayanmaktadır. 1980 öncesi ideolojik bir yaklaşımla “kötü” kadın olarak karakterize edilen ve Yeşilçam sinemasında görünür olan femme fatale imgelerin, 1980 sonrası kitlesel hareketler, akımlar ve politik eksenin değişmesinin sonucu olarak farklı bir boyuta taşındığını söylemek gerekir. Bu tez çalışmasının hipotezi, 1950 sonrası Türk sinemasında cinselliğin nesnesi olmuş femme fatale karakterler 1980 sonrası özne kimliklerini kazanmış bireylere dönüşmüşlerdir önermesidir. Bu varsayımlar Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rolleri içerisindeki ideolojik ayrıma vurgu yapılarak ve feminist film teorisinin eleştirel bakış açısına dayandırılarak irdelenmeye çalışılmıştır. Bu düşünceden hareketle sinemada kötücül özellikleri ve cinsellikleri üzerinden nesneleştirilen femme fatale kadınlar temel alınarak, kötü kadın kavramının izleri sürülmüştür. Böylece sinemanın ideolojik yapılanmasının toplumsal bilinçaltını nasıl yansıttığını anlamak imkânı olacaktır. 1980 sonrası toplumsal değişim ve kırılmalara paralel olarak, erkek egemen bakış yerini daha kadın odaklı bir anlayışa yöneltmiş, kadın sorunlarını anlamak konusunda bir eğilim olmuştur. Buna paralel Türk sineması da görsel haz nesnesi olarak temsil edilen kadınların kimlikleri üzerinden yapılandırılmaya yönelmiştir. Bu bağlamda kadınların sinemadaki temsilleri de değişime uğramıştır. Bu tez çalışmasında incelenecek diğer bir konu da Türk sinemasındaki kadın imgesinin bu tarihsel süreçteki temsili ve değişimini anlamaktır.

4. Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında, Türk sinemasında kadın olgusu bağlamında femme fatale imgesini tanımlamak ve onun 1980 sonrası birey kimliğinin ortaya konulması incelenmektedir. Nitel araştırma yaklaşımı diğer bir deyişle niteliksel çözümleme sayısal verilerin toplanmasını ve çözümlenmesini içermeyen fenomen araştırma yöntemidir. Anlamların anlaşılmasına odaklanan herhangi bir yorumsal yöntem (Chandler ve Munday, 2018, s. 300) tanımından hareketle bu tezde niteliksel araştırma yaklaşımı izlenecektir. Bu yaklaşımın tezde başvurulacak olan ve nitel araştırma yöntemini temel alan feminist kuramla da uyumlu olduğu düşünülmüştür. Bununla

birlikte bu tez çalışması, kadın sorunu ve onun temsili üzerinden ele alınacağından feminizmin teorik yaklaşımıyla örtüşeceği düşüncesinden hareketle feminist film eleştirisi bağlamında bir analiz ve inceleme yapmanın doğru bir yaklaşım olduğu düşünülmüştür.

Çalışmada istatistiksel analiz yapılmayacak sadece içerik ve metne odaklanılarak görsel metinler çözümlenecektir. Bu noktadan hareketle bu tez çalışmasında temel olarak görsel içerik analiz yöntemi kullanılacaktır. İçeriğe yönelik belge, metin ve görsellerin çözümlemesi yapılacağı için içerik çözümleme yaklaşımının kullanılmasının doğru olacağı düşünülmüştür. Kadın olgusunun tarihsel bağlamda kültürel, sosyal, ekonomik ve toplumsal değişimlerine paralel, genelde kadın imgesinin, özelde femme fatale imgenin temsili inceleneceğinden görsel içerik analizinin amacıyla da örtüşecektir. Çalışmanın birinci, ikinci ve üçüncü bölümleriyle ilgili verilere ulaşmak için literatür taraması yapılmış, dördüncü bölümde Atıf Yılmaz'ın 1980'li yıllarda kadın konusunu ele aldığı ve tez çalışmasında amaçsal örnekleme doğrultusunda incelenecek üç filmi analiz edilmiştir. Araştırmada arama-tarama yöntemiyle veri toplanmış, konuya ilişkin materyaller taranmış, bu alanda yapılmış kitap, makale, gazete, dergi yazıları, elektronik kaynaklar, yüksek lisans ve doktora tezlerine ulaşılmış, uygun olan veriler kayıt altına alınmış ve incelenmiştir.

Bu tez konusunun çalışma evreni bağlamında seçilen filmlerde incelenecek ana karakter tespit edilirken döneminin ön plana çıkan özellikleri göz önünde bulundurulmuştur. Filmlerin ve karakter özelinde çözümlenmesi aşamasında kadın konusunun fizyolojik, sosyolojik, psikolojik açıdan incelenerek yorumlanıp, değerlendirilmesi uygun bir yöntem olarak görülmüş, amaca yönelik örneklemeyle de örtüştüğü düşünülmüştür. Çalışma kapsamında incelenen filmlerde kadın toplumsal temelli olarak ele alınmış, toplumsal cinsiyet ve feminist akım paralelinde nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Dolayısıyla feminist film eleştirisi bağlamında incelenmesi ataerkil ideolojinin sunumu noktasında da bir bakış açısı sağlayacaktır. 1980 öncesi Türk sinemasında cinsiyet rollerinin kurgusunda kötü kadın temsiliinin imgesi olan femme fatale kadınların cinselliği üzerinden kurulan yapı ve anlamların, seçilen örnek filmlerdeki ana kadın karakter üzerinden yola çıkılarak, birey olan özgürleşen femme fatale kadın imgelerinin çözümlemeleri yapılmıştır. Genelde kadın imgesinin ve özelde ataerkilliğe karşı duran femme fatale imgenin çözümlenmesi noktasında,

filmleri inceleme yöntemi olarak feminist film eleştirisinin bakış açısıyla örtüşeceği düşünülmüştü.

5. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

1950-1980 arasında Türk sinemasında ataerkil ideolojinin iktidar alanının salt egemenliği için iyi-kötü olarak iki uç kutupta kurgulanan kadın imgesi üzerinden kadın temsilleri söz konusuydu. 1950-1980 yılları arasında Türk sinemasında femme fatale karakterler cinsellikleri bağlamında kötü kadın nitelendirmesiyle temsil bulmuşlardır. Kötücül tüm özellikleri yüklenen kötü kadın femme fatale imgeler üzerinden hem eril algı tehdit unsurunu ortadan kaldırmaktaydı hem de iyi kadın yüceltilmekteydi, ancak 1980 sonrası kadının değişim ve dönüşüm arzusıyla kötü kadın algısı da değişmiştir. Atıf Yılmaz'ın kadın filmleri bu algıyı kırmış, filmlerinde özne olarak femme fatale kadını görünür kılmıştır. 1980 sonrası bu karakterler tarihsel süreçteki toplumsal değişimler sonucunda kendi kimliklerinin öznesine dönüşmüşlerdir.

Bu tez çalışmasında Atıf Yılmaz'ın toplumsal konuları, kadın perspektifinden gündeme getirerek irdelemesi ve kadın sorununu anlatmaya çalışması temel alınmıştır. Bu düşünceden hareketle bu tez çalışmasının evrenini, Atıf Yılmaz'ın 1980 sonrası çektiği kadın merkezli filmleri oluşturur. 1980 sonrası hem toplumsal evrende hem de sinemasal yaklaşımlarda tam bir kırılma yaşanmış, kadının kimliği daha gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmış ve bu yaklaşımda kadının özgürleşmesi ve birey kimliğini kazanması olarak yorumlanmıştır. Bu kırılmanın hem kadının temsili hem de değişimi yönündeki en belirgin örneği Atıf Yılmaz sinemasında görülmüştür. Bu değişimle Atıf Yılmaz sinemasında kadın farklı bir bakış açısıyla temsil edilmiştir. Dolayısıyla bu tez çalışması, 1980 sonrası Atıf Yılmaz'ın kadın filmleri evreninde şekillenmiştir. Çalışma evreninin Atıf Yılmaz filmlerinin olduğu bu tezde, çalışma örnekleme Müjde Ar olarak tespit edilmiştir. Çünkü dönem sinemasının öne çıkan ismi Atıf Yılmaz, kadın bedeninin çıplaklığı üzerinden “özgür kadın” imajı yaratmış ve bu temsildeki en radikal oyuncusu Müjde Ar olmuştur. Kadını cinsel nesne yapan dönemin sonu bu iş birliğinden ortaya çıkmıştır. Bu tez çalışmasında Atıf Yılmaz'ın kadın filmleri üzerinden bir analiz yapılacak ve femme fatale kadın imgesinin birey olma süreci Müjde Ar karakteriyle anlatılacaktır. Bu amaçla 1980 sonrası başrolünü Müjde Ar'ın oynadığı Atıf Yılmaz'ın üç filmi amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Seçilen filmler görsel içerik analiz yöntemiyle çözümlenmiştir.

Alınan örneklemin amaç doğrultusundaki verilerinin çözümlenmesinden hareketle olasılıksız olmayan örneklem üzerinden çalışılacaktır. Bu örnekleme türünde olasılık kuramına dayanılmadan, araştırmacının kendi belirleyeceği kıstaslar çerçevesinde bir temsiliyet sağlanır. Olasılıklı olmayan örneklemde kestirimsel istatistikler elde edilemez, yalnızca basit genellemelere gidilebilir (Atabek ve Atabek, 2007, s.11). Bu tanımdan hareketle bu tez çalışmasında belirlenmiş olan kıstaslar doğrultusunda, olasılıksız olmayan örneklemin bir türü olan amaçsal örneklem üzerinden inceleme yapılacaktır. Bu amaç doğrultusunda Atıf Yılmaz'ın 1980 sonrası kadın sorunlarının, hayallerinin ve arzularının işlendiği üç filmi seçilmiştir. Bu doğrultuda çalışma kapsamında amaca yönelik örneklem seçiminde kadın karakter olarak güçlü, mücadeleci, özgüvenli olarak temsil edilen Müjde Ar'ın başrollerini oynadığı Atıf Yılmaz'ın kadın filmleri olarak göze çarpan üç filmi öne çıkmıştır. Bu filmler hem toplumsal cinsiyet hem de feminist bağlamda en çarpıcı örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Amaca yönelik örneklem üzerinden çalışılmasının nedeni, Müjde Ar'ın canlandığı rollerde ana kadın karakter olarak tabuları ve önyargıları yıkmış olmasıdır. Bunun yanı sıra özgür kadın imajının ve bu bağlamda değişen kadın imgesinin radikal bir şekilde vurgusunu yapmış, benzer rollerle bu vurgunun altını çizmiştir. Amaca yönelik örneklem oluşturulurken kadının ataerkil sistemin içinde başkaldırışını ve sisteme karşı tepkisini gösteren en göze çarpan örnekler olarak üç film belirlenmiştir. Bu amaç doğrultusunda Atıf Yılmaz'ın filmlerinde Müjde Ar'ın başrolünü oynadığı *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986), *Aaahh Belinda* (1986) filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni, 1980 sonrası Müjde Ar'ın başrolünde oynadığı Atıf Yılmaz'ın kadın konulu filmlerinde genelde kadının, özelde femme fatale imgenin özgürleşmesi ve birey temsilinde en güçlü örnekler olmasıdır.

6. Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

1980 öncesi stereotipleşen femme fatale kadınların, 1980 sonrasında temsili ve özne kimliğine dönüşümlerinin incelendiği bu tez çalışmasında araştırmanın kapsam ve sınırlılıkları vardır. Dünya ve Türk sinemasında femme fatale karakter imgesine bakış açısı hemen hemen benzerdir. Bunun yanı sıra bu tez çalışması, Türk sinemasında genelde kadın olgusu özelde femme fatale imge üzerinden yapılacaktır. Bu nedenle Hollywood ve Dünya sinemasındaki femme fatale imgesi ve onun temsili çalışma evrenini genişleteceğinden dolayı kapsam dışında bırakılacaktır. Birinci

bölümde geniş bir perspektifte femme fatale olgusunun kuramsal çerçevesi incelenecek ancak çalışma evreni bağlamında Türk sinemasında Atıf Yılmaz sineması özelinde olacaktır. Dolayısıyla buradaki amaç Hollywood sinemasında ve diğer ülke sinemalarının femme fatale karakterlerinin analizini yapmak ve incelemek değildir.

1950-1980 yıllarında Türk sinemasında femme fatale imgelerin genel perspektifte kuramsal olarak tipolojisi, temsili ve onların karakteristik yapıları üzerinde durulacak ancak filmler özelinde karakter analizi kapsamı dışında tutulacaktır. Çünkü bu çalışmanın odak noktası 1980 sonrası Atıf Yılmaz'ın kadın filmleri olarak seçilen üç filmi üzerinden ana karakter özelinde temsili bağlamında bakılacak olmasıdır. Atıf Yılmaz sinemada kadının birey olma olgusunu herkese göstermiş ve bu alanda radikal bir değişimin de öncüsü olmuştur. Bu tez çalışmasının evreni örneklemenin temsil gücünün arttırılması isteğiyle sınırlandırılmıştır.

Bu tez çalışmasında, 1980 sonrası Atıf Yılmaz'ın kadın filmleri olarak Müjde Ar'ın başrolünü oynadığı filmleri üzerinden incelenecek, yapılan analizler doğrultusunda yorumlanacak, çıkarım ve sonuçlara ulaşılabilecektir. Bu sebeple amaçsal örneklem doğrultusunda örneklem olarak alınan kadın karakter olarak, döneminin öne çıkan ismi Müjde Ar ile sınırlandırılmıştır. Bu tezde 1980 sonrası bir kırılma noktası olarak temel alınmıştır. Dolayısıyla tezin diğer bir sınırlılığı, 1980 sonrası kadın konulu filmlerin en çarpıcı örneklerini yapmış olan Atıf Yılmaz evreninde incelenmesidir. Nitel araştırma yaklaşımının dikkate alınacağı bu tez çalışmasında nicel bir değerlendirme yapılmayacak olması sebebiyle tablo, grafik vb. sınıflandırmalar kapsam dışında tutulacaktır. Bulguların ortaya konması için görsel metin analizi doğrultusunda bir inceleme yapılacak, metinler ve onların içerikleri doğrultusunda bir sonuca varılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KADIN ve “FEMME FATALE” İMGESİ

1.1. Sinemada Kadın Temsili ve Feminizm

“Sinemanın cinsiyeti yoktur, sinemacının cinsiyeti vardır.”

Agnès Varda

Geçmişten günümüze tüm toplumlarda kadına atfedilen roller ve değerler kadını baskılayan, ikincilleştiren, yalnızlaştıran, sessizleştiren, denetleyen, izleyen gibi birtakım kavramlarda kurgulanmıştır. Bu kavramlardan hareketle, kadın cinsiyet ve beden kimliğinin içerisine hapsolmuştur. “Kadın olmak” kavramı belli tanımların içerisinde varlığını sürdürmüş, bu varlık eril bir standart çerçevesine indirgenmiş ve toplumsal formasyonu ataerkil ideolojinin beklentilerinin karşılanması üzerine tasarlanmıştır. Bu bağlamda sinemadaki temsiller de ataerkil anlayışın yansıtılması ve sürdürülmesi doğrultusunda olmuştur. En etkili kitle iletişim araçlarından birisi olan sinemanın, görsel ve işitsel olarak toplumsal, sosyal ve psikolojik yaşam deneyimlerinin aktarılması ve anlamlandırılması yönünde toplumu etkisi altına alma gücü yadsınamaz ve önemsenmesi gereken bir gerçektir. Bugüne kadar insanı erkek olarak gören ve kadını dışlayan tarihin, kadının da içinde olacağı şekilde yeni baştan yazılabilmesi için her alanda yazılan, üretilen ve aktarılan eserleri sorgulayıcı bir biçimde yeniden ele almak, kadınları birey ve tarihin öznesi olarak açığa çıkarmak ve değerli kılmak için mücadele etmek gerekmektedir. Sinema ise bu anlamda destek alacağımız kaynaklardan biridir (Saygılıgil, 2016, s. 143).

Biyolojik cinsiyette kadın ve erkek olarak doğmuş olan bireylerin kadınlık ve erkeklik inşası kültürel zeminde karşımıza çıkan öğretilerin ve deneyimlerin sonucunda öğrendiğimiz bir şeydir. “Toplumda egemen kadınlık ve erkeklik kalıplarının yeniden üretildiği başlıca sanat dallarından biri sinemadır” (Bülbül, 2014, s. 239). Bu bakış açısıyla, gelişkin bir temsiliyet sistemi olan sinema, egemen düzence biçimlenmiş olan, bilinçdışının görme biçimlerini ve bakmadaki hazzı inşa ediş yollarına ilişkin soruları ortaya koyar (Mulvey, t.y., s. 18). Dolayısıyla sinemadaki temsiliyet gücünü, anlamlandırma ve bakış açısı üzerinden almaktadır. Bu bakış açısından kadınların sinemadaki temsiliyeti önemlidir. Öte yandan bu endüstrilerde kadınlar hâlen özgür birer birey olarak kabul görmemenin yanı sıra temsilleri sadece var olmalarıyla özetlenebilir. Kadınların bir anlam ifade etmeyen var oluşları

çoğunlukla “görülecek” ve “bakılacak” karakterler olarak sunulması sinemadaki temsilleri eleştiri meselesi haline getirmektedir (Colin, 2006, s. 123, aktaran Göker ve Göker, 2014, s. 229). Her alanda olduğu gibi sinemadaki temsiller, içinde yaşanılan toplumun toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi kodlarından bağımsız değerlendirilemez ve aynı zamanda toplumsal perspektif konusunda da bir açılım sağlar. Sinemadaki kadın temsilleri ve bu temsillerin benimsediği klişeler tartışılması gereken önemli bir konudur. Özellikle ana akım sinemada kadınlara yönelik tutumla farklı etnik gruplara yönelik tavırlar iç içe geçmiştir. Her iki durumda da anlatım klişeler üzerinden kurulu olup, anlatım dili hem eril iktidarın hem de başat olan etnik grubun, yani iktidar sahibi grubun dilidir. Bu egemen grubun dışında kalanlar, üzerine söz söylenen nesne konumundadır (Yüksel, 2010, s. 88). Sinemadaki temsillerinde kadın özne kimliğini bulamamış, nesnelleştirilmiş perspektifte sunulmuştur.

Sinemayı ister bir izleyici olarak kişinin deneyimlerinin toplamı, isterse film üretiminin ekonomisini ideolojik ve kurumsal yeniden üretime bağlayan bir dizi ilişki olarak düşünelim, egemen sinema kadını belirli bir toplumsal ve doğal düzen içinde tanımlar ve onu belirli anlam konumlarına yerleştirir, belirli bir özdeşleşme içinde sabitler (De Lauretis, 1984, s. 15). Erkeklerin yaşam pratiklerinden kaynaklanan olayları konu edinen geleneksel tarih yazıcılığı, erkeklerin tarihsel deneyimleri üzerine odaklanır dolayısıyla öznesi erkektir. Bu tarih; kadınların yer almadığı savaşların, fetihlerin, elde edemediği kahramanlıkların, üyesi olmadığı parlamento meclisi gibi siyasi kurumların tarihidir. Genelde kamusal alan sınırları içerisinde ortaya çıkan bu tarihsel eylemlerde kamusal alan sınırının içerisinde tarihin öznelerinden biri olan kadın yoktur (Çakır, 1994, s. 30). Sonuçta kamu alanı toplumsal ilişkilerin, değerlerin, savaşımın gerçekleştiği bir yaşam alanı iken, özel alan kişinin ailesiyle, yakın çevresiyle, özel işleri ve çevresiyle betimlenen bir alandır. Kısacası özel alanın cinsiyeti de “kadın”dır (Öztürk, 2000, s. 62). Dolayısıyla kadın kamusal alanda var olmayan, görünmeyendir.

Smelik’in (1998, s. 7) ifadesiyle “sinema, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir.” Filmler bu kültürel pratikler içerisinde çeşitli mecralarda çeşitli şekillerde ele alınan kadın olgusunu, içinde bulunulan toplumsal dinamiklere bağlı olarak farklı şekillerde temsil etmiş ve bu yolla toplumu etkisi altına alma misyonunu da yüklenmiştir. Sinema bir kitle iletişim aracı olarak,

bugün evrensel boyutlardaki kadın olgusunu çeşitli yönlerden gösterme ve topluma mesaj verme işini de üstlenmiştir. Günümüzdeki kuramsal çalışmalar kadının erkeğin karşısındaki durumunu gösteren anlatımlara ağırlıklı olarak yer vermektedir. Bununla birlikte gelişen sinema kuramları, psikoloji ve psikiyatriye dayandırılarak ve “kadın” olmanın ne anlama geldiğini çıkış noktası olarak feminist kuramları beslemektedir (Demiray, 1987, s. 12-13).

Feminizm yoluyla sinema alanında gerçekleştirilen ilk çalışmalar daha çok kadının cinsel rolünü özerklik ve bağımsızlık temeline göre olumlu veya olumsuz olarak tanımlıyordu. 1970'lerde film kuramında gelişmelerin feminist eleştiriyi etkilemesiyle birlikte feministler eleştirmenler öncelikle göstergebilimin etkisiyle sanatsal biçimi, anlatım aracı olarak gördüler ve ikinci olarak psikanalizin etkisiyle oedipal sürecin sanat çalışmalarının üretiminde de egemen olduğunu söylediler. Bunun sonucunda feminist eleştirmenler, toplumsal eleştiri bağlamının dışına çıkarak, sinemada anlamın nasıl üretildiğiyle ilgilendiler (Derman, t.y., s. 2). Bu bağlamdaki itirazlar ise feminist teoride, sinemada anlatımın edilgen konumdaki kadının, erkek bakışının nesnesi olmasıdır. Perdedeki anlam erkek bakışı üzerinden üretilmektedir. Bu sebeple feministler anlam sorunsalını göstergebilim, psikanaliz, siyasal ve toplumlar kuramları doğrultusunda çözümleme amacıyla olmuştur.

Ryan ve Kellner (2010, s. 37-38), sinemanın günümüzde politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan kültürel bir temsil arenası olduğunu söylemiştir. Filmlerin çeşitli temsil biçimlerinin ve toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını dahası ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini olarak görmektedirler. Bu bağlamda filmlerin, kadınlara atfedilen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde feminizm karşıtı eylemler olarak kullanıldığını ve yaygın kapitalist söylemin ve hükümetin sorgulanmasına da aracılık ettiğini belirtmişlerdir. Ryan ve Kellner (2010), sinemada yatan siyasal çıkarların ne denli güçlü olduğunu şu şekilde açıklar:

“Çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır (s. 38).”

Ryan ve Kellner'ın da ifade ettiği gibi sinemanın, toplumsal, politik ve kültürel ideolojilerin üretilmesi ve temsilindeki gücü göz ardı edilemez. Dolayısıyla kadınların

filmlerdeki temsil şekillerinin bu gücü elinde tutan erkek egemen ideolojilerin istediği doğrultuda yapılması ve üretilmesi kaçınılmazdır. Kadınlar defalarca, özellikle fiziksel olarak erkeklere eşit olmayan olarak temsil edilir ve dahası güçlü bir kadın bir canavar/şeytan olarak gösterilir (Butler, 2005, s. 86). Bu ideolojileri üreten sistemde kadının yadsınamaz varlığı görmezden gelinmiş ve eşitsiz bir konumda temsil edilmiştir.

Erkek egemenliğinin inşa edilmesine tanıklık eden insanlık tarihi, meşruiyetini mülkiyette, dinde, ahlakta, yönetimde erkek iktidarı, ataerkil yapılanmanın kendini yeniden üreterek topluma onaylatmasından alan bir anlayıştır. Dolayısıyla ataerkil yapı, iktidarın çıkarlarına göre oluşturulmuş yaşam orijini sosyal normların uygulayıcısı olan kamuoyundan alan erkek egemen bir yapılanmadır (Mora, 2014, s. 131). Ünlü tragedya yazarı Euripides'in M.Ö. 432 yılında yazdığı *Medea* adlı tragedyada, kadın temsiliğin kötücül ve felaketlere yol açan bir karakter olarak yansımada toplumsal cinsiyeti düzenleyici politikalara söylemsel bir meşruiyet kazandırılmaya çalışıldığı görülür (Çakır, 2021, s. 86). Çağımızın kitleleri etkileyen sanat dallarından birisi olan sinemada kadınların temsili de ataerkil ideolojinin belirlediği çerçeve içerisinde olmuştur. Bu çerçevede klasik sinemayı ve anlatıları bütünüyle planlayan eril egemenlikte, metinler genellikle ataerkil bilinç ve bilinçdışıyla yapılandırılmış kadın izleyicinin zevkine göre düzenlenmektedir. Dolayısıyla, kadınların toplumsal rolü ve kimliği, ataerkil söylemde erkek egemen bakış açısıyla tanımlanmaktadır. Söylemin tamamında aşağılayıcı, metalaştıran, güvenilmez ve edilgen kılan ifadeler hakimdir (Mora, 2014, s. 140).

Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdür. Kadın eril olmayan “öteki”dir (Öztürk, 2000, s. 70-71). Erkek olmayan “öteki” olarak konumlanan kadın doğal olarak özne değildir. Geleneksel sinemanın ataerkil ve burjuva karakteri, ataerkil ve burjuva seyirciyi üretmenin yanı sıra klasik/ana-akım sinemayı da bu ataerkil bilinç tasarlamaktadır. Dişil karakterler eril bilincin ürünü olduğuna göre, sinemada kadın, erkek olmayan şeklinde “öteki” olarak temsil edilir ve bakışın nesnesi konumundadır (Çağrı, 2014, s. 42). “Kadın özne olan erkek karşısında her zaman ‘öteki’ olmak zorunda bırakılarak otoritenin devamını sağlamak ancak bu şekilde mümkün olabilmektedir” (Zengin, 2015, s. 65). Ataerkil sistemin sürekliliğini sağlayacak olan ve öznesinin erkek, nesnesinin kadın olduğu düşünce yapısında, kadın “öteki”leştirilerek erkek iktidarın devamlılığı sağlanmıştır. Sinemada

kadının temsili daima eril bakışın nesnesi “öteki” olarak, bakılan bir görsel haz nesnesi şeklinde olmuştur. Feministler cinsiyet rollerinin oluşumunda kadınları erkeklerin hizmetine sokan ve erkek hâkimiyetinde olan düzenin devamını sağlamak için kadınları ikinci cins ve öteki haline getiren “ataerkil toplumu” sorumlu tutmaktadır (Marshall, 1999, s. 101 aktaran Göker ve Göker, 2014, s. 225). Yüksel (2010, s. 85) sinema ve edebiyat alanında ötekileştirilen kadının yinelenen klişelerle toplumsal planda var olan ayrımcılığın sürekli yeniden üretildiğinin ve pekiştirildiğinin altını çizmiştir. Özellikle sinemanın popülerliğini sağlamak ve bunu devam ettirmek için sarıldığı klişelerin hem cinsiyetçi hem de etnosantrik olduğunu vurgulamıştır. Kadınların, farklı etnik grupların ve diğer uluslardan insanların temsillerinin, önyargılardan sıyrılmamış olduğunu ve sinemanın bu önyargıları beslediğini ve aynı zamanda bu önyargılardan beslendiğini belirtmiştir.

Toplumsal cinsiyet temelli anlayışta ataerkilin bakış açısıyla edilgen bir kimlik yüklenen kadın imgesi, bu bağlamda kendisinden beklenen değerler, tutum ve düşünceler doğrultusunda davranır. Bu değerleri yükleyen erkek egemen sistem olduğuna göre, sinemada tüketimi sağlayan etkin hedef kitle erkektir. Kadın ise sadece erotik bir nesne olarak edilgen bir şekilde sunulur. Bu sebeple filmler kadın bedeni üzerine inşa edilerek erkek mutlu edilir. Kadın seyredilmenin hazzını yaşarken, erkekte onu seyretmenin hazzına varır (Berger, 2005, s. 47, aktaran Hıdıroğlu ve Kotan, 2018, s. 58). Mulvey (t.y., s. 20) bakmadaki hazzın, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölündüğünü, belirleyici olan erkek bakışın fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişî figüre aktarır. Geleneksel teşhirci roller içinde kadınlar, bakıla-sı-lık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın erotik seyirin ana motifidir düşüncesindedir. Öyleyse kadın, Mulvey’in de ifade ettiği gibi bakmadaki haz erkek bakış açısıyla şekillenmektedir düşüncesinden hareketle, kadın imgesi hem beyaz perdede hem de izleyiciler açısından erotik nesne konumuna indirgenmiştir. Nihayetinde kadınlar erkek egemen ideolojiler doğrultusunda sürekli nesnelleştirilmektedir. Çünkü “ataerkil ideoloji kadını, ataerkil gereksinimleri ve bilinçdışını yansıtan özgül yollarla biçimlendirir” (Derman, t.y., s. 2).

John Berger, parçalanmış kadın kişiliğini kadının erkeğin mülkü olmasını aynı zamanda bir erkek gibi düşünmesine bağlar (İmançer, 2006, s. 48). Bununla birlikte erkeklere nasıl görüldüğünü yaşamında bir başarı olarak önemseyen kadının, kendi

varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlandığını belirten Berger (2018), konuyu şu şekilde yalınlaştırmaktadır:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler, kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilerde değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur (s. 47).”

Öyleyse sinemada kadın, seyredilecek/bakılacak bir nesne, erkek ise seyreden/bakan özne konumunda erkeği memnun etmek üzere kurgulanmıştır. Kadının seyirlik bir nesneye dönüştürülerek erkek bakışının imtiyazlı konumuna da bir gönderme yapılır. Bu bakış açısından hareketle Caner (2017, s. 138), postmodern dünyada kadının dişileştirilmesinin kendi beğenilerinden ziyade egemen cinsin şehvetini tırmalayan ölçütlere göre tasarlandığı düşüncesindedir. Kadınsa kendi görünümünü, eril beğeniye uygun olduğu için onayladığını ancak tüketim kapitalizminin dişil bedeni sokmak istediği kalıpların doğasına uygun olmadığını ifade etmektedir. Çünkü abartılı ve kışkırtıcı cinsel kimliğin, kadının kendisini ifade edebildiği tek referans olmadığını vurgular. Eril ideolojinin düşünce kalıplarına uygun tasarlanan kadın pasifleştirilen bir düşünce yapısında tasavvur edilmektedir. Nitekim eril ideolojinin kadın bedenine uyguladığı disiplin ve kontrolle kadın bedenini bir meta olarak kodlamaktadır. Günümüzde, eril beklentiler doğrultusunda yaratılan güzellik mitleri de eril iktidarı pekiştirmektedir (Şaşman Kaylı, 2017, s. 64).

Feminizm, öncelikli olarak geleneksel siyasal ideolojinin cinsiyetçi-ayrımcı yaklaşıma, kadını ikincil konumda gören, kamusal yaşamdan dışlayan ve bunu büyük bir kadınlar çoğunluğuna da içselleştirerek kabul ettiren tutuma karşı çıkan etkin bir siyasal ve toplumsal akımdır (Arat, 2010, s. 36). Popüler sinema ve feminizm olgusuyla ilgili feminist kuramcı Laura Mulvey (2000) meşhur makalesi “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*”nda (Ing. Visual Pleasure and Narrative Cinema) söylediği gibi; “sinema imgeler aracılığıyla bakışın erotik tarzlarını ve seyri denetleyen cinsel farklılığın, yerleşik toplumlar açıklamasının film tarafından yansıtılışının, açığa çıkarılmasının ve hatta fazlasıyla istismar edilmesini biçimsel olarak ortaya konmasıdır” (Parsa ve Akçora, 2017, s. 15). Diğer bir deyişle sinema kadınları ikincil, edilgen, erotik, seyredilen, erkek olmayan “öteki” gibi birtakım kavramların ardına gizleyen

erkek bakışı ve onların bilinçaltının dışavurumudur. Erkek bakışı kadına yöneliktir, kadın ise fantezisini bu bakışa uygun olarak biçimlendirir. Bu bakış açısıyla kadın geleneksel teşhirci rolündedir, erkek ise kadını dikizci açıdan izler. Bu süreçte kadın güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. Bu noktada kadın bakışı yakalar, kendini erkeğin arzusunun göre yönlendirir ve erkek bakışını anlamlandırır ki kadınların cinsel fantezileri filmlerdeki cinsel rolleriyle de pekiştirilir (Keskin, 2010, s. 25).

“Feminizm kadınların erkekler tarafından bütünüyle aşağılanması, görmezden gelinmesi olarak tanımlanabilen cinsiyetçiliğe karşıdır” (Butler, 2005, s. 81). Öte yandan cinsiyet eşitsizliği ve cinsiyetçi kalıpların temelinde ataerkil anlayışın içinde var olduğu bilinen bir toplumsal gerçekliktir. Dolayısıyla feministler için mücadeleyle eşdeğer kavram ataerkil kavramıdır. Ataerkilin zihniyetinden çıkma toplumsal cinsiyet kurgusunda kadınlık ve erkeklik inşası eşitsiz temeller üzerine oturtulmaktadır. Feminizm kuramı bu cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kaldırılması ve toplumsal cinsiyet anlayışının eşit paralelde bir değer bulması için toplumsal bir mücadele içerisinde olmuştur. Sinemada da kadın bu eşitsiz koşullar çerçevesinde betimlenmiş ve kadın-erkek eşitsizliğinin sunumuna karşı ilk eleştiriler feminizm ideolojisiyle ortaya çıkmıştır. Eşitsiz iktidar ilişkilerinin kaynaklarına yoğunlaşıp onları gün yüzüne çıkararak ataerkili görünür kılmayı ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisini dönüştürmeyi amaçlayan feminizm, toplumsal cinsiyetin temsil pratikleri üzerine güçlü eleştiriler geliştirmiştir (Parsa ve Akçora, 2017, s. 17).

İngiliz feminist, yazar, romancı ve eleştirmen Virginia Woolf’a (1977, s. 35) göre, feminizm erkeksi kültürün mimetic (*öykünen, taklit eden*) aynasına zarar verdi. İster aynanın içinden geçerek ister parçalayarak aynayı çatlatmıştır. Bu yolla feminist sinema, ‘kadın’ imgesini küçültüp üzerine başka anlamlar yüklerken erkeğin görüntüsünü olduğundan iki kat büyük yansıtan geleneksel görsel temsil alanını tamamen dönüştürmüştür. Feminist film yapımcıları, eski temsil biçimlerini bir kenara bırakıp, kadınların yaşamlarını ve deneyimlerini temsil etmenin, kadın öznelliğini görüntülemenin ve kadın izleyiciye hitap etmenin yeni yollarını aradılar (aktaran Smelik, 1998, s. 185). Diğer bir deyişle, feminist yaklaşım erkeği yücelten kadını değersizleştiren ve bu doğrultuda eril bakışla temsil bulan kadının tarihini dönüştürmüştür. Çünkü Berktaş’a (2003, s. 12) göre, feminist teori bir anlama ve

yorumlama aracı olduğu kadar, dönüştürmenin yolunu açabilecek bir eleştirel perspektiftir.

Öte yandan ataerkil anlayışın hâkim olduğu sinemanın dilinin, erkek bakış açısıyla yaratıldığının ve bu bağlamda kadın ve erkek cinsinin temsilinde çerçevesi belli kadın ve erkek tiplerinin üretildiğini söyleyebiliriz. Mulvey (t.y., s. 18), *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*’ndaki makalesinde patriarkal kültürde kadının, hâlâ anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkeği öteki için bir gösteren yerine geçtiğini belirtir. Kadın bir imge olarak gösterilen, erkek ise öteki olan imge için bir gösterendir. Kadın, eril kültürün ehemmiyet verdiği bazı değerlerin (sadakat, namus, bağlılık vb.) taşıyıcısıdır ve eril gücün sürdürülmesi için erkek bakış açısına göre inşa edilmiştir/kurulmuştur. Kadınlık filmlerde inşa edildiğinden, egemen inşa biçimlerine karşı gelmek olanaklıdır (Akbulut, 2008, s. 88).

Bu olanaklılığın yanı sıra Mulvey, sinemayla ilişkili üç bakış türü olduğunu belirtir: karakterler arasındaki diegetik bakış, filmi izleyen izleyicilerin ekstrasidigetik bakışı ve kamera önünde canlandırılan olayları filme çeken ekibin bakışı. Bu üç bakma türünün üçü de baskın bir biçimde erildir ya da erkekle ilişkilidir. Sonuçta Mulvey’in görüşü eril bakışın pek de ötesine geçemediği yönündedir (Butler, 2005, s. 79). Dolayısıyla ataerkil bir yapı içerisine hapsolmuş kadının özgürleştirilmesi gerekir. Böylelikle kadınlar erkek egemen düzene hizmet etmekten ve onlar tarafından yaratılmış kodlardan kurtulabilir. Bu noktada Kirel’in (2012) şu sorusu çok anlamlı olacaktır, “göz, bakışın düzenlenmesi açısından aslında ‘masum’ olmayan ya da ‘masum kalamayan’ bir organ olabilir mi?” Kirel (2012), bakmadaki anlam ilişkisini şu şekilde ifade eder:

“Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil "bakış"tan söz edilir. Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halken bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılabilecek bir eylem olabilir. "Bakış" ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir. Söz konusu bakış olduğunda bakan kişi ile bakılan şey arasında bir konumlandırma olduğu düşüncesi akla gelmelidir (s. 136-137).”

Şunu söyleyebiliriz ki bakışı düzenleyen ve eyleyen erkek egemen kültürün eril söyleminin kurgusu olduğu aşikâr bir gerçektir. Butler (2005, s. 82), bu erkek egemenliğinin neredeyse tüm kültürel yapımlar için geçerli olduğunu; hepsinde kadından çok daha fazla erkek yaratıcının olduğunu belirtir. Toplumda, kadın anlatılarının geniş bir çekiciliğe sahip olamayacak kadar özel, yerel veya dar olduğu, oysa erkek anlatılarının evrensel, dışa dönük ve geniş olduğunu öne süren bir ideolojinin var olduğudur. Filmlerin genel kuralının, baskın şekilde erkeklerden oluşan izleyiciler ve eleştirmen tarafından ele geçirildiğidir.

Feminist eylemciler ve teorisyenler, erkek egemenliğinin ve toplumsal kadın kimliğinin kuruluşunun köklerinin anlaşılmasında “beden” kavramını bir anahtar olarak görmüşlerdir (Federici, 2012, s. 27). Dolayısıyla feminist yaklaşımlar erkek egemenliğindeki kadın imgesinin cinsiyeti ve bedeni üzerinden nesnelleştirilmesine karşı gelmektedir. Buna karşın 70’lerde feminist eleştirmenler, sinemasal temsillerin kadınları duygusal, eve bağlı ve bağımlı bireyler olarak yansıttığına dikkati çekerler. Kadınlar erkek arzularının nesnesi, fetişi ve erkek iktidarının edilgin doğrulayıcılarıdır. Dolayısıyla filmlerde kadınlara sunulan ikili yapı içerisindeki roller de kariyer-aşk ya da kariyer-evlilik temalarında karşılığını bulur (Öztürk, 2000, s. 74). Böylece kadının özgür birey olamaması özel/kamusal alan içerisinde karşılık bulan rollerle sığ bir bakış açısının pekiştirilmesi olarak nitelendirilebilir.

Birbirini tamamlayan iki cins olan kadın ve erkek, toplumsal ve kültürel bağlamda eşitsiz bir duruma getirilmiş ve bu eşitsizlik egemen kültürün ideolojileri doğrultusunda sürekli olarak kadının aleyhine olacak şekilde görünür olmuştur. Sinemada da kadın temsilleri bu eşitsizlik doğrultusunda betimlenmiş ve kadın daima bakılan/nesne konumunda temsil bulmuştur. Kadının rolleri toplumsal formasyonda olduğu gibi edilgen bir yapı içerisinde pasifleştirilmiş, erkeğin nesnesi konumunda, eril bakışın memnun edilmesi üzerine kurgulanmıştır. Kadının bakışın nesnesi, daha farklı bir ifadeyle bakılan özne olması sorgulanması gereken bir sinematik temsil şeklidir. Kadının özne olamaması bakışın ardındaki maksatlı yönelimin sonucudur. Bu noktada feminist teorilerin tüm çabası kadının nesnelleştirilmiş kimlik kurgusundan öte, özne kimliğini kazanması yönünde olmuştur.

1.2. “Femme Fatale” Kavramı

Tarihsel süreçte ataerkil ideolojinin anlayışı çerçevesinde kadın toplumsal cinsiyet bağlamında cinsel bir nesne olarak temsil bulmuştur. Günümüzde de bu ataerkil anlayışın formu pek değişmemiş ideolojik araç ve söylemlerle kitle iletişim alanında bu yapının izleri görülmeye devam etmiştir. Toplumda kadına atfedilen değerler doğrultusunda kadın karakterler sinemada da edilgen konuma geçirilmiş, onun cinselliği ve fetiş nesnesi olarak kullanımı bu doğrultuda aktifleştirilmiştir. Cinselliği ve fetişizmi içinde en çok barındıran karakterler ise “femme fatale” olarak nitelenen kadınlar olmuşlardır. Femme fatale, en büyüleyici personolardan biri olarak bir kurmaca değil, kadınlarda sürekli değişmez kalan biyolojik gerçekliklerden üremiş bir çıkarımdır (Paglia, 2014, s. 26). Femme fatale imgeyi dönemin geleneksel kadın imajından farklı kılan mağdur değil, mağdur eden olmasıdır (Sıkık, 2016, s. 161). Bununla birlikte, “femme fatale” terimi, özellikle 19.yüzyılın ortalarında Batı Avrupa'nın kadın cinselliği ve tehlikesiyle ilişkisi bağlamında ortaya çıktı. Erotizm ve şiddetin en temel kombinasyonunun ötesinde femme fatale'i tanımlamak herkesin bildiği gibi zor olmuştur (Jackson, 2015, s. 52). İncil'deki Lilith'ten gelen femme fatale'in esrarengiz doğası, onu "erkek partnerleri için açgözlü veya ölümcül olarak algılanan bir cinselliği taşıyan güçlü ve tehditkâr bir figür" yaptı (Degorska, 2010, s. 81).

Femme fatale kadın imgesini ve onun tipolojisini anlamak için kavramsal olarak tanımına bakmak yararlı olacaktır. Fransızca kökenli “femme fatale” kavramı *Oxford Learner's Dictionaries*'de (2022, 28 Şubat), “güzel ve cinsel açıdan çekici olduğu düşünülen ancak kendisine ilgi duyanlara sorun veya tehlike getirmesi muhtemel bir kadın” olarak tanımlanmaktadır. Fransızca'da (reverso, 2022, 28 Şubat) “kötü kadın”, “baştan çıkarıcı”, “ölümcül kadın” tanımlarında karşılık bulan femme fatale kadın imgesinin en önemli silahı baştan çıkarıcı özellikleri sayesinde erkekleri kendisine âşık etmektir. Bu yolla tuzağa düşen erkeklerin toplumsal, sosyal ve ekonomik olarak statüleri sarsılmaktadır. Bu bağlamda daemonik karakterler olarak femme fatale kadın imgesi her manada diğer kadın tipolojilerinden ayrılmaktadır.

Femme fatale'in dış görünüşünün en belirgin özelliklerinden bazıları bir sigara, genellikle çerçeveye hâkim uzun, seksi bacaklar, kalın, tatlı dudaklar, yüzünü mükemmel bir şekilde çevreleyen muhteşem dalgalı saçlar ve genellikle çok şık bir kıyafettir ki; gösterişli, kürklü şallar ve kabanlar, dirseklere kadar uzanan uzun

eldivenler, ıslıl ıslıl parlayan gece elbiseleri, bacakları, dekolteleri, kolları, sırtı ve/veya omuzları ortaya çıkaran giysiler ve seksi bir çift topuklu ayakkabı şeklinde sıralanabilir (Mercure, 2010, s. 115).



Görsel 1: Rita Haywort, *Gilda* Rolü (Kaynak: polisiyedurumlar.com, E.T. 2022)

Kültürel bir düşüncenin ürünü olan femme fatale tarih öncesi çağlardan beri devşirilen ataerkil söylencelerin bir sonucu olan bu kötü kadın imgesi genel hatlarıyla karanlık, şehvetli, kötücül ve ölümcül bir portre sergiler (Çakır, 2021, s. 88). Buna karşın kötülük kavramıyla bağlantılı bir Fransız mezhebi olan 'Femme Fatale' zamanla ortaya çıktı ve yaratılışından bugüne yeryüzündeki ölümcül kadınlar için dünya çapında kabul gördü (Özdiñç, 2020, s. 176). Özdiñç'in bu görüşüne karşın Stott (1992, s. 31), femme fatale'in on dokuzuncu yüzyılın sonlarında kültürde kapladığı metaforik alanın, normalliğin, düzenin, ışığın, "eril" mantığının, aklın, kültürün "dışında" bir alan olduğunu belirtmiştir.

Arpacı (2019, s. 140), femme fatale imge ile ilgili yazdığı bir makalesinde femme fatale'in inşasına dair, ataerkil yapının, modernleşmeyle birlikte, kamusal alanda daha fazla yer alan kadın öznelliğine karşı geliştirdiği endişelerin, korkuların ve reflekslerin bir ürünü olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Femme fatale eksenindeki tartışmalarla kadın bedenini gizem, kötülük ve felaketle bağdaştıran geleneksel ideolojik araçlar yeniden üretilmiş ve bu araçlarla kadınları hedef alan toplumsal cinsiyet temelli düzenleyici politikalara söylemsel bir meşruiyet kazandırılmaya çalışıldığını vurgulamış, bu açıdan femme fatale karakterinin ataerkil

toplumsal cinsiyet rejiminde olumsuz anlamda atf yapılan bir dişil-öteki olarak temsil edildiğini vurgulamıştır.

Kadın ve erkek, toplumun egemen ideolojisine göre kendilerinden istenen ve hatta dayatılan kalıplar içinde var olabilmekte ve bu bağlamda bireylerin cinsellikle ilgili istekleri, seçimleri, toplumsal yapının kriterlerine uymadığı ya da bu yapının izin verdiği şekilde olmadığında sonuç, bu bireylerin toplumdan dışlanması noktasına kadar gitmektedir (Okumuş, 2003, s. 193). Femme fatale imgeler bu tanımlanan yapının çok dışında yer almakta ve hatta toplumun egemen ideolojilerinin belirlediği kriterleri sarsmaktadır. Öyleyse toplumsal normların ürettiği kadın ve erkek modelleri belirleyicidir diyebiliriz. Zira bilgi ve gözetleme ekseninde üretilen normlar, hangi bedenlerin ve yaşam stillerinin takdir gördüğünü hangilerinin tehlikeli olduğunun sınırlarını belirler. Oysaki femme fatale temsilde verilen çiftte mesajda açıkça; erkeklere uzak durulması gereken kadınları, kadınlara ise ne olmamaları gerektiği tavsiye edilir aksi takdirde bu temsil normların dışında bir yaşam şekli ya da bu yaşamlara dokunmak bedel ödemekle sonuçlanır (Arpacı, 2019, s. 142). Fakat öte yandan ölümcül kadının ağına düşmek ile onunla özdeşleşmek arasında bir fark olmadığı aşikârdır zira femme fatale hem erkek hem kadın için yanlış bir kılavuzdur ve göstermelik bir özgürlük altında bu özgürlüğün cezalandırılması düşüncesini içerir (Bakır ve Onat, 2015, s. 93-94).

Bu bakış açısıyla femme fatale imgesi toplumsal normların çok dışında bir tipolojidir. Çünkü Aristoteles'e göre kadının varlık nedeni anneliktir, çünkü doğa kadını tek bir amaçla doğurmak için yaratmıştır. Tam bu noktada karşımıza erkek algılamasının "iyi" ve "kötü" kadın karşıtlığı çıkar. "İyi kadın, fedakâr eş ve annedir; iyiliğin esas nedeni de doğaya aykırı davranmamasıdır. Kötü kadın ise, doğaya aykırı davranarak analık rolünü reddeden, çapkın, sefih, haz peşinde koşan –ama aynı zamanda gizemli ve çekici! - "fettan kadın"dır ve modernleşme çabası içindeki Batı hayranı "yeni kadın" işte böyledir! Bu meşum fettan kadın, hayatını haz peşinde koşmaya adanmıştır ama mutluluğa kavuşması mümkün değildir; çünkü her şeyden önce doğaya aykırı davranmaktadır" (Berktaş, 2003, s. 159-160). Dolayısıyla, kadının varlık nedeni ona sürekli hatırlatılmalı, kadına biçilen toplumsal normlara aykırı bir davranış, görünüm ve tutumda olmamalıdır zira toplumdan dışlanma noktasına gelmesi normaldir. Amerikalıların "vamp" kavramı, Avrupalıların ilk örneği "femme fatale" (ölümcül kadın) karşılığıdır ki kadının analık özelliği bir yandan yaşam

vermesi, öte yandan yarattığı gerilim ve neden olduğu olaylarla can alması yüzünden, erkeğin karşıtı ve haliyle en güçlü düşmanıdır. Erkeğin bu düşmanı yenmesi ancak ona egemen olması, onu yönetmesiyle alakalıdır (Derman, t.y., s. 22).

Tarihsel süreçte belirli zaman dilimlerinde kadın karakterler “iyi” ve “kötü” kadın karşıtlığı çatısı altında kategorize edilmiş, kötü kadın kavramı femme fatale imgeler üzerinden görünür olmuştur. Bu bakış açısıyla “öteki”leştirilen femme fatale imgeler sinemada görsel haz nesnesi olarak temsil edilmişlerdir. Arpacı’ya (2019, s. 141) göre, “kadınların güçlü özneler olarak var olmalarına yönelik tüm eril endişeler ‘femme fatale’ın kötücül bir ‘öteki’ olarak kurgulanmasını motive etmiştir.” Bu stereotiplerden birisi olan “femme fatale” kadınlar ataerkil sistemin eril bakışından temsil bulmuşlardır. Stereotipleşen ve ataerkilin ideolojisine karşı gelmeyen ya da gelemeyen “iyi” kadın karakteri karşısında konumlandırılan “kötü” kadın diğer bir deyişle “femme fatale” kadın şehveti, arzusu, kendine güveni, cinselliği ve baştan çıkarıcı özelliğiyle erkeği tehdit eden bir unsur olarak görülmüştür. Çünkü “kadınlara dair toplumsal, politik, ekonomik, ahlaki ve cinsel endişeyi femme fatale’in bedeni üzerinden birbirine bağlayan ideolojik korku bir yanıyla eril hegemonyanın güç kaybına uğrayacağına yönelik korkudur” (Arpacı, 2019, s. 141).

Egemen ideolojilerin belirlediği kriterler doğrultusunda iyi ve kötü karşıtlığı üzerinden kategorize edilen, “öteki”leştirilerek stereotip olarak karşımıza çıkan femme fatale arketipinin nasıl böyle bir önyargıya sahip olduğunu anlamamız önemlidir. Önyargı özünde sosyal farklılaşmayı inşa etmeye yönelik bir eğilimdir, aynı stereotip gibi sosyal gerçekliği kabaca şematize etmeye dayanan bir sürecin ögesidir. İlk kez “kafamızdaki imajlara” dikkat çekmek için Walter Lippmann tarafından ortaya atılan stereotip terimi, etimolojik olarak streos (katı) ve typos (nitelik, tip) sözcüklerinden meydana gelir. Stereotipler, kadının ve erkeğin kafasındaki dünya fotoğrafı olup, genellikle diğer insanları içine koyduğumuz kategorileri ifade etmektedir. Bu bağlamda stereotipler, diğer bir bireyi veya bireyler grubunu tanımlamak için kullandığımız sadeleştirilmiş betimsel kategoriler de diyebiliriz (Akıner ve Eren, 2013, s. 5). Bir stereotip olarak vamp kadın ya da femme fatale kadın cinsel cazibesini, çekiciliğini, zekasını kullanarak erkekleri tuzağa düşüren ya da kötü amaçlarına alet eden kadın imgeler olarak, erkeğin toplumsal statüsünü sarsarak toplum içindeki konumunu alaşağı edebilir.

Tehdit unsuru olarak nitelendirilen femme fatale kadın, bir iktidar sahibi olarak erkeği tehdit etmekte ve cinselliğini kullanarak erkeğin gizemini elinden almaktadır. Toplumsal yaşamdaki iktidarın efendisi erkektir dolayısıyla femme fatale karakterler onun iktidarını sarsacak niteliktedirler. Dolayısıyla iktidarının tehdit edildiğini düşünen erkek egemen anlayış, kadın tipolojisini kendi egemen unsurlarına tehdit oluşturmayacak şekilde tanımlamıştır. Oysaki femme fatale kadın bu profile uymayan fettan, kötü, meşum, güvenilmez unsurlarıyla ötekileştirilmekte ve bu doğrultuda iyi/kötü kadın çerçevesi çizilmektedir.

Meşum, fettan, vamp, kötü kadın ya da femme fatale gibi isimlendirmelerle ayrımcı bir dilin kullanılması kadınlar arasında kutuplaşmaların olmasına neden olarak bir kısmını ötekileştirmektedir. Aynı zamanda kadının doğaya aykırı davranması ideal olmadığı anlamı ile nitelendirilen kadını, iyi/kötü ikililiği yine eril tahakküm tarafından belirlenmektedir (Baş, 2019, s. 578). Eril iktidarın anlayışına paralel tehdit unsuru olan bu vamp kadın, idealize edilenin çok dışında bir profildir. Öte yandan seksi, baştan çıkarıcı, cazibe dolu ve zeki kadınlardır. Bu sebeple hem erkeğin arzuladığı hem de onun iktidar alanını sarsacak olmasından dolayı aynı zamanda korktuğu kadınlardır.

Bununla birlikte bu korkular pek de boşa değildir çünkü, erkek onu arzular ve onun üzerindeki gücünden korkar. Erkeği hedefinden uzaklaştıran kadının cinselliği, erkeğin hayatına yıkıcı bir şekilde müdahale eder. Açık cinselliği nedeniyle kötü olarak nitelenen kadın yok edilmelidir (Kaplan, 2001, s. 6). Femme fatale karakterlerin erkekleri tuzağa düşürmek için temel niteliklerinden birisi olan cinsel çekiciliği ve güzelliği o kadar caziptir ki erkekleri suskun aynı zamanda güçsüz de kılmaktadır. Cinsel çekicilik en önemli özelliğidir ki erkekleri tuzağa düşürmek için bu çekiciliğinin olması gerekmektedir. Dolayısıyla erkekler, femme fatale kadın imgesiyle tanıştıktan sonra o kadar etkilenirler ki onu kovalama dürtülerine karşı koyamazlar. Onların sahip olması gereken standart bir güzellik şekli yoktur bunun yerine femme fatale konsepti, belli bir tipe indirgenmek yerine, geniş bir yelpazede güçlendirilmiş çekici kadın karakterlerini içerebilir (Šafrancová, 2015, s. 9). Buna karşın zekâları, onların güzellikleri ve çekiciliklerinin yanı sıra önemli bir diğer özelliğidir.

Femme fatale'in güzelliğinin, çekiciliğinin vücut şekli veya saç rengiyle ilgili olmaması zamanın geleneklerine uymasıyla alakalıdır. Mesela, Gotik femme fatale

imge siyah saçla güzel algılanırken, Victoria dönemi saçları altın bukleleri için övülür; ancak güzelliğini saçın renginden ötürü değildir, parlaklığından, pürüzsüzlüğünden ve yumuşaklığındandır. Diğer bir özellik ise büyüleyici çekiciliğidir ki bu özellik bir önceki özellik ile de bağlantılıdır. Onun güzelliği, sesi, sözleri veya onunla ilgili herhangi bir şey olabilir. Adeta bir büyü gibi olan çekici tavrı, özellikle erkekleri kendine çeker (Özdiç, 2020, s. 178). Dolayısıyla femme fatale kadının güzelliği salt bir güzellik standardına indirgenemez.

Öte yandan Simkin (2014, s. 29), femme fatale'in yüzeysel güzellik ve iç yozlaşmasına vurgu yaparak bu iki niteliğin femme fatale inşasının bir başka önemli özelliğinin ipuçlarını verdiğini belirtiyor: onun aldatma kapasitesi ve gerçek niyetlerini, duygularını veya kimliğini gizlemek için farklı kişilikler edinme becerisine sahip olmasıdır şeklinde ifade ediyor. Doane (2013, s. 1), femme fatale'in belirli bir söylemsel huzursuzluğun, potansiyel bir epistemolojik travmanın figürü olduğuna vurgu yapıyor. Belki de en çarpıcı özelliğinin hiçbir zaman görüldüğü gibi olmamasının yanı sıra tamamen okunaklı, öngörülebilir veya yönetilebilir olmayan bir tehdit barındırmasını vurguluyor. Bu bakış açısıyla insan öngörülemezden, yönetemediğinden ve/veya tahmin edemediğinden korkar. İktidar/güç dengesi tam bu noktada devreye girer. Bu tahmin edilemezlik ve/veya öngörememe durumu erkek egemen bakış açısı için bir sorun, aynı zamanda tehdit unsuruna dönüşür. Eril bakışın tahakküm kurduğu kadın imgesinde, daemonik profili erkeğin egemenlik kuramadığı bir alana dönüşür.

Paglia (2004, s. 25), kadına yönelik imgelerin onun kötücül güçlerle ilişkisi bulunduğu yönünde geliştiği görüşündedir: “Batıda doğa geri plana itildikçe, bastırılmışın geri dönüşü olarak, femme fatale daha çok görülmeye başlanır. O, batının doğaya dair hiç de temiz olmayan vicdanın hayaletidir.” Kısacası, üzerinde egemenlik kurulan kadın, bir de egemen toplumsal yapının haklı çıkarılması için kötülenerek ötekileştirilmiştir (aktaran Çağlıyan, 2017, s. 205). Diğer bir deyişle Paglia'nın düşüncesi, doğayla özdeşleştirilen kadının, kültürel gelişimlerin sonucu doğanın bir kenara itilmesi neticesinde, kadınlığın önemini kaybettiğini ve egemen söylemin meşrulaştırılması için kadının femme fatale olarak kötülenerek ötekileştirildiği şeklinde yorumlanabilir.

Ataerkil söylemlerin kötü kadın imgesi femme fatale tipolojisi, eril bakış açısında sosyal ve toplumsal olguları sarsan bir profil olarak karşımıza çıkmaktadır.

Femme fatale karakter toplumsal, sosyolojik ve psikolojik anlamda toplumsal normların çok dışında imgeler olarak görünür olmuştur. Onların en büyük silahı güzelliği, cinselliği ön planda tutmalarıdır. Bunun yanı sıra keskin zekâlarıyla da eril iktidarın tehdit unsuru oluşlarıdır. İyi kadının karşısındaki kötü kadın imgeleri konumlarıyla sıra dışı bir perspektifte toplumun günah keçisi ilan edilmişlerdir.

1.3. Tarihi ve Mitolojik Süreçte “Femme Fatale”

Ataerkil ideolojinin kadına uyguladığı tahakkümün, tarihsel ve mitolojik bağlamda dahi erkeğin lehine, kadının aleyhine olduğu bir gerçektir. Toplum içerisindeki olaylar ve olgularda gözle görünür olan eril anlayışın yaklaşımı mitlerden, efsanelerden ve dinsel metinlerden nesillere aktarılmıştır. Çağlar boyunca mitler toplumsal, kültürel, sosyolojik aktarımların kılavuzu ve toplumların tarihsel belleği işlevini görmüştür. Batuk (2009, s. 28) “mit (*myth*) kelimesini köken olarak, ‘söz’ ya da ‘konuşma’ anlamlarına gelen Yunanca ‘muthos/mithos’dan gelmekte olup genel anlamda sözlü olarak nakledilen/anlatılan hikâyeler” olarak ifade etmiştir. Antropolojik anlamda, “geleneksel toplumlarda kutsal statüsünde olan doğal, doğaüstü veya sosyokültürel bir fenomeni açıklayan, kültüre özgü bir alegorik masal ya da fabl” şeklinde açıklanmaktadır. İşlevselcilik manasında ise, “kültürel normları kodlayan ve toplumsal bağlaşıklığın devam ettirilmesine hizmet eden her türlü yaygın anlatı” olarak tanımlanmıştır (Chandler ve Munday, 2018, s. 289). Mitler bize kadının yaradılışı ve rolü bağlamında, kadın-erkek inşası ve bakış açısıyla ilgili bilinçaltındaki kodlara dair verileri aktarır.

Yaratılıştan bugüne mitolojik anlatılarda ve dinsel öğretilerde çeşitli şekilde var olan Lilith figürü, tarihsel periyodda kadına bakışın nasıl şekillendiğini kavramak açısından önemli bir arketip olarak görülmektedir (Yeter ve Özcan, 2022, s. 507). Femme fatale’in ilk örneğinin, Sümer Tanrıçası İştar’ın ve Tevrat’ta geçen Âdem’in ilk eşi olarak kabul edilen Lilith olduğuna inanılır. Tanrı’nın, Âdem gibi çamurdan yarattığı, bu nedenle erkeğin kendisinden üstün olmadığına inanan Lilith günahkâr, asi, baştan çıkarıcı, “akıllı, zeki, cinsel yönden aktif” bir kadındır. Zehirli sarmaşığı andıran Lilith, hayatına girdiği herkesin mahvına sebep olur (Fedai, 2012, s. 84). Öte yandan Lilith, feministler tarafından ilk kadın erkek savaşımını başlatan kadın olarak, bağımsız ve modern kadını simgelemektedir. Lilith, patriarkal düşünce yapısına

başkaldırarak, eşitlik ve özgürlük savaşımına giren asi bir kadın örneği olarak, kadınlar arasında bir idol olmasına neden olmuştur (Akyıldız Ercan, 2013, s. 102).

Femme fatale kavramının her ne kadar 19.yy. ortalarında çıktığı iddia edilse de mitolojik bağlamda Âdem'in ilk eşi kabul edilen Lilith'den bu yana bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta Hristiyanlıkta Bakire Meryem “iyi” kadın olarak tasvir edilirken, Lilith, Âdem’e itaat etmeyen “kötü” kadın olarak bilinmektedir. Dolayısıyla mitolojik bağlamda da “iyi” kadın Havva, “kötü” kadınınsa Lilith olarak yaratılmış olması kadınların mitolojik süreçten başlayarak bir karşıtlık üzerinden konumlandırıldığının açık bir göstergesidir. Ancak 19.yüzyılda Batı değerlerinin yükselmesiyle “kötü” kadın femme fatale imge daha çok karşımıza çıkmıştır. Öte yandan Roloff, SeeBlen ve Weil (1996, s. 124), femme fatale kadın imajının, 19.yy. sonları ile 20.yy. başlarında popülerleşmesini temel bir ahlaksal bunalımın kanıtı ve belirtisi olmasına dayandırmışlardır. Fantastik ve mistik vizyonlar içinde şeytan kadının ortaya çıkışını, toplumdaki cinsel başarısızlığa, bu konudaki yetersizlik ve çelişiklere bağlamışlardır.

Tarihsel ve mitolojik periyodda yaratılış efsanelerinde kadın kötü, günahkâr, fethan, baştan çıkarıcı, ölümcül gibi kavramlarla dayatılmıştır. Femme fatale karakterini tarihsel ve mitolojik süreçte anlamak, yaşamın her alanında var olan kadına ataerkil anlayış içerisindeki bakış açısının ve toplumsal cinsiyet bağlamında konumunun anlaşılması açısından yararlı olacaktır. Mitolojik bağlamdaki efsanelerde Lilith fiziksel görünüm olarak uzun dalgalı kırmızı saçları, beyaz teniyle güzel ve baştan çıkarıcı bir kadın olarak betimlenmektedir. Çekici olması ve güzelliğinin yanı sıra baştan çıkarıcı özelliğiyle korkutucudur ki bu kötülüğün ve onun şeytani yönünün göstergesidir.



Görsel 2: *Lilith* (Kaynak: onedio.com, E.T. 2022)

Batı'da geniş bir şekilde bilinmesine karşın Doğu toplumlarında çok daha az bilinen Lilith ile insanlığın anası Havva, kadının özgül kimliğinin de ataerkil toplumun becerisiyle kadına yüklenen “ahlak”ın da zıt kutuplarını simgeleyen birer mitolojik figürdür de denilebilir. Tek tanrılı dinlerin kutsal kitaplarında “yaratılış” hikâyeleri, ilk kadın olarak Havva’dan bahsetse de kutsal kitapları etkilediği düşünülen birçok mit, Âdem’e eş olarak Havva’dan önce yaratılmış Lilith adında başka bir kadından söz eder (Özbay, 2013, s. 43). Ahlak ekseninde zıt kutuplarda konumlandırılmış bu iki kadından ahlak timsali olan itaat eden “iyi” kadın Havva iken, başkaldıran “kötü” kadın Lilith, “femme fatale” imgesinin vücut bulmuş halidir. Dolayısıyla kabul görenin çok dışında “öteki” konumunda olan bir kadındır. Görüldüğü üzere, kadına dair yaratılan algılara karşı çıkmak ilk kadın Lilith’e kadar dayanmakta, başka bir deyişle, kadınlar erkeklere boyun eğmeyi en başından beri reddetmekte ve bununla mücadele etmektedirler (Basmacı, 2021, s. 966). Bu ahlakçı söylemler doğrultusunda kadının, Lilith’den başlayan ve günümüze kadar devam eden boyunduruğu başlamıştır. (...) kadın cinsinin doğası gereği itaatsiz, saf, zayıf iradeli, baştan çıkartılmaya ve kötülüğe meyilli, sadakatsiz, güvenilmez, hilekâr, baştan çıkarıcı, başlıca motivasyonu kişisel çıkarları olan bir cins olduğu yaygın inancıyla “ahlaki” yaptırımlara yönelmiş (Witcombe, 1999, s. 56) bütün dinler ve örfler “ahlak” savı altında kadını boyunduruk altına almaya girişmiş; kutsal metinlerde birçok alıntıyla örneklenebilecek çerçevelerle toplumsal yaşamda kadını ikincilleştiren düsturlar koymuştur (Özbay, 2013, s. 49).

Cinsiyetler arası eşitsizliğin, dolayısıyla bu iki cins arasındaki savaşın ilk ateşi, Lilith’in eşitlik isteği ve topraktan yaratılmış oldukları gerekçesiyle görünür olmuştur. Lilith, femme fatale'in iki temel özelliğini üstlenir: Ataerkilliğin kurallarına boyun eğmeyi reddetme ve insanın kalbine -güçsüzlük, yenilgi veya ölümcül tehlike korkusu- salan güçlü bir cinsel dürtü (Simkin, 2014, s. 27). Önce Tanrı’ya sonra erkeğe dolayısıyla ataerkil normlara başkaldıran Lilith yerine, erkek egemen anlayışın hükmedebileceği bir kadın olan Havva getirilmiştir. Dolayısıyla başlangıçtan günümüze değin değişmeyen anlayış kadının, erkeğe itaati ve boyun eğmesi yönünde olmuştur. Oysaki Lilith bu anlayışın çok dışında karakter özelliklerine sahiptir. Ataerkil anlayış bağlamında kadınların nasıl görüldüğü ve onların konumunun mitolojik anlamda da bir farklılık göstermediğini söylemek mümkündür. Çünkü Yolcu’nun (2013, s. 185) da belirttiği gibi, dünyanın kökeni ve insanlık hakkındaki

mitlerin oluşumunda kadın kimliğine yüklenen “üreme” işlevi, hikâyenin ana karakteri olan “Âdem” kurgusunda yan karaktere ihtiyaç duymasının ve bu ihtiyaca yönelik kadının yaratılmasının yolunu açar. Bu klişeler, çoğu kez patriarkal toplumu ve bu toplumun geliştirdiği ideolojik paradigmaları besleyerek kadınların toplumdaki ikincil konumunu haklı çıkarmak için kullanılmıştır.

Mitolojik anlatılarda Tanrıça kültü kutsalın dişil boyutu olarak görülmüş, yaşanılan döneme ve kültüre göre farklılaşarak olumlu ya da olumsuz bir figür olarak anlatılmıştır (Yeter ve Özcan, 2022, s. 508). Aslında kökeni Sümerlere kadar dayanan Lilith tanrıçalık tahtından indirilene kadar kendisine saygı duyulan dişi bir ruhtur. (Altın Akkaya, 2022, s. 37). Buna karşın Âdem ve kendisinin topraktan yaratıldıkları dolayısıyla eşit oldukları gerekçesiyle, Âdem’in boyunduruğu altına girmeyi reddetmesi ve onun kendisinden üstün olduğuna inanmadığı gerekçesiyle bu saygıyı yitirmiştir. Akyıldız Ercan (2013, s. 93), bir tür eşitlik isteminde olan Lilith’in, Âdem ile aynı konumda olmayı istemesinin, onun itaatsizliğinin çıkış noktası olduğunu ifade etmiştir. Her ikisinin de topraktan yaratılmış olduğu gerekçesiyle Lilith, Âdem’in kendisine itaat etme isteğine karşı çıkar. Öte yandan Tevrat’ta adı hiç geçmeyen Lilith’e karşın, adı geçen Havva’nın Âdem’in ikinci karısı olduğu ve Lilith’in itaatsizliğinden sonra yaratıldığı inancı yaygındır. Âdem, Lilith tarafından terk edildikten sonra Tanrı’ya yalnız kalmak istemediğini belirtmesi üzerine, Lilith’in başkaldırısından dolayı, Tanrı yeni bir kadın yaratır ki bu kadın Âdem’in kaburga kemiğinden yaratıldığı için artık ikincil konumdadır, erkeğin bir parçası olarak onun ihtiyacı için var edilmiştir. Dolayısıyla Lilith gibi eşitlik talebinde de bulunmayacaktır. (Akyıldız Ercan, 2013, s. 96). Ancak Âdem, bu başkaldırı ve eşitlik talebine rağmen Lilith hem tutkuyla arzuladığı ve özlediği bir varlık, hem de masum ve saf Havva’yı koruması gereken kötü bir kadın olduğu paradoksunun içine sıkışmıştır.

Mitolojik bağlamda kadına biçilen roller, Tanrıça olsa bile genellikle ataerkil anlayışın kadınlara benimsettiği pasiflik, doğurganlık ve ev içi rollerinin değişmediği ve buna itiraz edenlerin bir şekilde cezalandırıldığı şeklindedir. Tıpkı Lilith’in Âdem’e karşı çıkarak eşitlik istemesi ve Tanrı’ya başkaldırdığı için baştan çıkarıcı dişi şeytan, cadı olarak, erkeklere karşı cinselliğini kullanarak kendi istediği şeyleri yaptıran femme fatale bir kadın olması gibi. Lilith’in bu özelliği, ataerkil yapının kabulü olan evdeki melek, boyun eğen, pasifize olmuş ve uysal Havva’nın tam zıttı bir özelliktedir (Akyıldız Ercan, 2013, s. 101-102). Moore’a (2006, s. 2) göre, Lilith ataerkil toplum

ve dinin kapsadığı her şeyi içinde barındırıyor. Anti-kültürün, karanlık ve dişil temsili olan Lilith, bir erkeğin efendisi olmasını reddeden, dahası bunu kendisinde hak olarak gören bir kadındır. Lilith'in sayısız kökeni ve gizemine rağmen, bir ayrıntı tutarlılık gösteriyor; dişil olanı eril olana karşı bir denge olarak temsil ediyor.

Lilith, ataerkil kültürde erkek egemen düşüncesinin bir canavarı haline getirilmesine karşın, kadına yüklenen olumsuzluklardan Havva da nasibini almıştır. Havva yasak meyveyi yani elmayı Âdem'i ikna ederek yedirmesine karşın, söylencelerde elmayı veren yılanıdır ki bu yılanın Lilith olduğu vurgulanır. Havva, Âdem'in cennetten kovulma nedeni olsa da itaatkâr, uysal ve evdeki melek olarak simgelenmesine karşın, Lilith dişi şeytan, femme fatale ölümcül kadın tipolojini simgeler (Akyıldız Ercan, 2013, s. 95-96). Yılan figürü olarak ilk günahı işleyen Lilith'dir ve bu günahın işlenmesinde Havva'nın bir suçu yoktur. Lilith, Havva'yı ikna edip elmayı yedirdikten sonra, birden gözleri açılan, çıplak olduklarının farkına varan, incir yapraklarıyla örtünmeye çalışan Âdem ve Havva, Tanrı'nın sesini duyunca utanıp gizlenmeye çalışırlar. Onların utanma duygusunu fark eden Tanrı, yasak meyveyi yediklerinden şüphelenip, Âdem'e sorar ve o da "hemen yanıma verdiğin kadın yedirdi" diyerek suçu Havva'ya atar, Havva ise kendisini yılanın kandırdığını söyleyerek savunma yapar. Burada kötücül özelliklere sahip olan Lilith, Âdem'e kendi dönmek istemese de yerine gelen Havva'yı kıskanarak onu günaha teşvik etmiş ve yoldan çıkartmıştır (Ünal, 2017, s. 110-111). Bu durumda Âdem, eril anlayış çerçevesinde her halükârda menfaatleri doğrultusunda davranış sergileyen bir erkek modeli olmuş, Havva, Âdem tarafından günah keçisi olarak gösterilmiş, Lilith'se, Havva tarafından bu suça teşvik edilmekle suçlanmıştır. Sonuç olarak, bu ilk günah Yahudi geleneğinde, kadının ayartıcı, kötü bir varlık olarak görülmesine ve olumsuz bir kadın algısının yerleşmesine neden olmuştur.

Mitolojideki en güçlü metaforlardan biri olan yılan, çoğunlukla tarım ekonomisine dayalı toplumlarda önemli yer tutan ölüm-yaşam gibi zıtlıkları barındıran bir anlam taşımaktadır. Bu anlamlar bağlamında mitoslarda yılan, ölümle ilişkili olarak şeytanla, yaşamla ilişkisi bağlamında da cinsellikle eşitlenmiştir (Gezgin, 2009, s. 181, aktaran Çınar, 2018, s. 376). Lilith, mitlerde yılan-şeytan-kadın kombinasyonu ile kötülüğün simgesi olarak yer almıştır. Buradaki yılan metaforu masum Havva'yı günaha sürükleyen Lilith'e bir atıftır ki bunu Havva'ya yaptıran Lilith'i sembolize etmektedir. Dolayısıyla Lilith, mitlerde tüm kötülüklerin bir

sembolü olmuş ve bu sembolizasyon şeytan-yılan olarak var olmuştur. Ataerkil zihniyetle birlikte, cazibesiyle erkekleri tuzağa düşüren ve bebekleri öldüren bir karaktere dönüşümü olmuştur. Lilith bu özellikleriyle, kısır ve seksüaliteye sahip en büyük dişi şeytan olarak kötülüğün başını çekmiştir (Çınar, 2018, s. 362). Öte yandan ataerkil ideoloji kontrol altına alamadığı kadını kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde tanımlamış, Lilith bu bağlamda kötü kadın prototipi olarak nitelendirilmiştir. Lilith'in cinselliğe olan düşkünlüğü, intikamcı yapısı, baştan çıkarıcılığı en aşikâr özellikleri olarak vurgulanmış, hikayesinin geri kalanı göz ardı edilmiştir (Yeter ve Özcan, 2022, s. 514).



Görsel 3: *Lilith with a Snake*, John Collier, 1886. (Kaynak: artsygone.tumblr.com, E.T. 2022)

Femme fatale imajının, Yahudi-Hristiyan kültürlerinde zaten var olan, Havva ve Lilith tasvirlerinde ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Havva'nın, Âdem'i baştan çıkarması üzerine felaketler gelmiş, Âdem cennetten kovulmuştur. Bu baştan çıkarma insanlığın yaratılmasını da beraberinde getirmiştir çünkü Âdem ile Havva'nın cinsel farklılıkları algılamalarının nedeni olan bilgi ağacından yemek farkındalığı, onların cinsel isteklerini uyandırmış, suçun cezasının doğrudan cinsel arzudan kaynaklandığına dair bir algı yaratmıştır. O zamandan beri femme fatale imajı, cinsiyet ve ölümle bağlantılı olduğu için belirsiz ve ikircikli bir tutuma bağlanmıştır (Markus, 2006, s. 188).

Dünyaya gelen ilk kadın olduğu düşünülen Lilith, ölüm ve kaos getiren, itaatsizlikle ilişkilendirilen bir kötülük simgesi olmuştur. Lilith'in bu kadar olumsuz

niteliklerle tanımlanması kadına dair var olan negatif algının geçmişten günümüze gelen bir göstergesidir (Yeter ve Özcan, 2022, s. 507). Şunu söyleyebiliriz ki, ataerkil zihniyetin kadına tahakküm uygulamak için gözettiği Lilith miti, artık bu baskıdan kurtulmak isteyen kadının sembolü haline gelmiştir (Çınar, 2018, s. 385). Eril baskıyı reddeden ve boyun eğmeyen Lilith'in mücadelesi kadın mücadelesinin sembolü olmuştur. Cinsiyetler arasındaki savaşın simgesi olan Lilith, patriarkal sistem karşısında kadınların hak, özgürlük, eşitlik arayışlarının başat karakteri olarak sembolik bir anlam ifade etmektedir.

Mitolojik anlamda diğer bir kötücül kadın, Pandora'dır. Yunan Mitolojisinde Ortadoğu-Sami kaynaklı olduğu düşünülen "Pandora'nın Kutusu" miti kadının üzerine bütün kötülüklerin yıkıldığı üzerine kurulu olduğu görülmektedir. "Tanrıların Armağanı" anlamına gelen Pandora, Prometheus'un ateşi çalmasına misilleme olarak Zeus'un emriyle yaratılan ilk ölümlü kadındır (Yolcu, 2013, s. 187). Yunan geleneğinde tartışmasız ve rakipsiz biçimde kendini kabul ettiren tek köken miti olan Pandora miti, kadının ilk yaratılışını anlatmaktadır. Gülcan (2010), Yunan mitolojisindeki ilk dişil insan Pandora mitine dair efsaneyi şu şekilde ifade etmiştir:

"Prometheus'un tanrılardan ateşi çalıp insanlara vermesine Zeus çok kızır. Bunun üzerine erkeklere bir ceza vermeye karar verir ve kadını (Pandora) yaratır. Tanrılar bu kadını birçok yetenekle donattıkları için Pandora "bütün armağanlar" anlamına gelmektedir. Zeus Pandora'ya bir kutu armağan eder ve bu kutuyu kesinlikle açmamasını söyler. Ancak merakına yenik düşen Pandora kutuyu açar ve bütün kötülükler dünyaya yayılır. Yunan mitolojisinde kadın, dünyadaki tüm kötülüklerin kaynağıdır ve bu nedenle kadınlar erkeklerden daha aşağıdadırlar (s. 111)."

Genelde Yunan mitlerinde ataerkil toplum özellikleriyle donatılmış, birçok meziyeti içinde barındıran erkeklere karşı kadın, tanrılar tarafından sonradan yaratılan bir ceza aracı olarak meraklı, dünyaya kötülükleri yayan, ikinci sınıf bir varlık olarak karşımıza çıkarılmış ve güzel bir kötülük ve zehirli bir armağan olarak nitelendirilmiştir (Gülcan, 2010, s. 118). Pandora da tıpkı Lilith gibi yapmaması gereken bir eylemde bulunmuş, bu eylemin sonucu erkeğe itaatsizlik olarak atfedilmiştir. Pandora baştan çıkaran ya da erkekleri kötülüğe sevk eden unsurları taşımaya da olması gereken ideal olan "iyi" kadın davranışlarının çok ötesinde hareket etmiştir dolayısıyla bir anlamda femme fatale kadının özelliklerini sergilemiştir. Sonuçta Lilith, Pandora veya başkaldıran, itaatsizlik eden, eşitlik isteyen tüm kadınlar

erkek egemen düzenin tehdit unsurları olarak bir nevi kötü kadın femme fatale olarak da nitelendirilir. Çünkü iyi olan kadın tehditkâr ya da cüretkâr taleplerde bulunmaz.

Tarihsel ve mitolojik bağlamda “kötü” kadın femme fatale, ilk yaratılıştan itibaren başkaldıran, kötücül özelliklere sahip bir kadın olarak, ataerkil anlayışın yaratımıdır. Şu bir gerçektir ki Âdem’in isteği doğrultusunda Tanrı’nın yarattığı yeni kadın dahi başkaldıran, sıra dışı Lilith’e karşı, erkeğe başkaldırmayan, isyan etmeyen ve onun gücüne ortak olmayacak “iyi” kadın Havva olmuştur. Öyleyse Âdem’den bu yana erkeğin iktidar ve gücüne ortak olmayacak “öteki” cins olan kadın değişmeyen bir gerçektir. Havva saf, masum ve itaatkâr tutumuyla Lilith’in aksine ataerkil anlayışın tam da idealize ettiği kadındır. Şunu ifade etmek gerekir ki, tarihsel ve mitolojik bağlamda iki kadın türü gerçeği vardır; birisi “iyi” özelliklerle donatılmış Tanrıça misali bir kadın, diğeri ise “kötü” özelliklerle nitelendirilmiş, başkaldıran yapısından ötürü “öteki” olan femme fatale kadın diyebiliriz. Lilith toplumsal normlara karşı olacak şekilde davranmış ve bu bağlamda Havva’nın iyi kadın değerlerinin çok ötesinde nitelikler sergilemiştir. Lilith’in isteği salt bir sevginin ötesinde kişiliğine, isteklerine ve karakterine saygı duyulmasıdır. Oysaki tüm bunlar ataerkil anlayışın literatüründe olmayan çok aykırı isteklerdir. Dolayısıyla erkek egemen söylencenin katlanacağı ve/veya müsamaha göstereceği bir durum değildir.

1.4. Feminist Bakıştan “Femme Fatale” İmgesi

Âdem ile Havva’dan bu yana kadın, ataerkil anlayışın erkek egemen zihniyeti doğrultusunda, eşit yaşam hakları için devamlı bir mücadele içerisinde varlığını sürdürmüştür. Kavramsal olarak “ataerkil” baba ya da “patriark”ın rolü anlamlarına gelen kelime, kökünde belirli bir erkek egemenliğini tanımlamak için kullanılmıştır (Altay, 2019, s. 418). Erkek egemenliğini tanımlamak için kullanılan ataerkil kavramı içerisinde baba ya da patriarkal rolünün güçlü vurgularını temsil eder ve bu bakış açısıyla kadını ikincilleştirir (Çakır, 1994, s. 31). Ataerkil toplum yapımızda erkek egemen söyleme ve eril bakış açısının çıkarlarına paralel olarak “kadın” olmak “iyi” ve “kötü” karşıtlığı içerisinde anlamlandırılmıştır. Kadının yaratılış hikâyesinde dahi ilk karşıtlık “iyi” kadın Havva’ya karşın “kötü” kadın Lilith üzerinden kurulmuştur. Dolayısıyla kadınlar egemen düşünce yapısı içerisinde hep bir tarafta konumlandırılmış, eril diskurlara başkaldıran kadın, erkek özne tarafından “öteki”leştirilmiştir. Öteki olan kadın, özne varlığı görmezden gelinmiş ve görsel haz

nesnesi olarak bir stereotip olarak kurgulanmıştır. Bu noktada Foucault'nun “öteki” olan “özne”ye dair anlamı tahakküm niteliğini açıklamaktadır. Foucault, “öteki” konumundaki bireyleri “özne” yapanın bir iktidar biçimi olduğunu ifade etmiş ve “özne” sözcüğünün iki anlamını şu şekilde açıklamıştır: “Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne: Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini telkin ediyor” (Foucault, 2014, s. 63). Öyleyse erkek hegemonyasının baskı altına almaya çalıştığı “femme fatale” kadın, toplumsal bilinçaltında olumsuz ve neredeyse şeytani bir düşünce yapısıyla bir stereotip olarak karşımıza çıkmıştır.

Çağdaş popüler kültürün feminist anlayışı için femme fatale önemli bir figürdür, çünkü kadın iktidarına ilişkin ataerkil ve feminist anlayışlarla olan karmaşık ilişkisi, kadınların temsiline ilişkin daha geniş kaygıları gün yüzüne çıkarmaktadır (Farrimond, 2018, s. 1). Basmacı'ya (2021, s. 965) göre, toplumsal cinsiyet kalıpları, kadını ve erkeği birbirinden ayırıştırarak, kadını “öteki” olarak ilan etmek suretiyle kadınlığa ve erkeklığe dair stereotipler ortaya koymaktadır. Ataerkil ideolojiyle ortaya konan bu algıda erkek, kadından üstün görülmekte, güçsüzleştirilerek, erkeğe gereksinim duyduğu inancı sunulmakta ve feminizm ise bu bahsi geçen algıyla mücadele etmektedir. Bu her durumda kadın erkeğe itaat etmelidir, zira boyun eğmeyi reddettiğinde ataerkil ideoloji tarafından dışlanacaktır. Bu bakış açısıyla, söz konusu ideoloji kadını, iyi ve kötü ayırmasına sokmakta, erkeği ise herhangi bir kavramla nitelendirmeye gerek duymamaktadır. Yaratılan bu eşitsizlik durumuna karşı çıkılması ve mücadele edilmesi feminist düşüncüyü ortaya koymaktadır ki bu düşünceden hareketle feminizm için bir klasik olarak kabul edilen ilk kadın Lilith, bağımsızlığını her şeyin önüne koymuş bir figür olarak bir erkeğin hâkimiyetinde olmayı reddetmiştir. Lilith'in bağımsızlık, eşitlik arayışı ve tahakküm altında yaşamayı reddetmesi “kötü” kadın femme fatale imgesini yaratmıştır. Çünkü o erkek hegemonyasının karşısındaki “iyi” kadına karşı “kötü” olandır.

Farklı kültürlerde olsa dahi, kadınların yaratılmasıyla ilgili bölümler, yaratılış efsanelerinin çoğunda birbirleriyle alakalıdır çünkü kutsal kitaplarda, söylencelerde ve kültürlerde kadının var oluş nedeni erkektir. “Evrende ilk önce kaos vardı” söylemi kadınların, Tanrı ve Tanrıçalar arasındaki cinsiyete dayalı eşitsizliğe karşı çıkmaları, asırlarca süren toplumsal yapıdaki kabul görme savaşımının ön hazırlıkları gibidir (Akyıldız Ercan, 2013, s. 101). İlk yaratılıştan bu yana Lilith özelinde egemen düzene

karşı çıkışın, eşitlik talebinin ve başkaldırının sembolü olan femme fatale arketipinin, feminist anlayış içerisinde etkin olan erkeğin, edilgen olan kadını ataerkil söylence içerisinde kodlaması bir sorun teşkil etmektedir. Dolayısıyla feministler, kadınların cinsiyetçi/ayrımcı paradigma içerisinde, eril bakış açısıyla temsiline karşıdır.

Bilgin (2016, s. 224), geleneksel ataerkil toplumlardaki sosyo-kültürel değerlerde ve anlamlandırmalarda, kadının toplumsal yaşamdaki konumunun, bedeninin ve cinselliğinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğine dair verilerin, “iyi kadın” ya da “kadının iyisi”ne veya “kötü kadın” ya da “kadının kötüsü”süne atfen ifade edilen söylemlerle oluştuğunu belirtmiştir. Nitekim feminist anlatı, kavramların ikiye bölünmesi ve dilin dikotomisi üzerinden yapılan/yapılmakta olan kadınlara dair var olan bir gerçekliğe vurgu yapmakta ve cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele etmektedirler. Buradaki sorun toplumun değer yargılarında, sosyal ve kültürel kodlarında saklıdır. Kadın daima eril kodlamalara maruz kalarak bir zıtlık evreninde kurgulanmış ve “iyi” ya da “kötü” nitelikler temel alınmıştır. İdeal olan ataerkilin anlayışı çerçevesindeki iyi kadındır aksi femme fatale niteliklerdeki kötü kadın modelidir. Dolayısıyla ataerkilliğe karşı duruş sergileyen kadınların “kötü”; tam tersi olan ve geleneksel ataerkil yapıya uygun hareket eden kadınlar “iyi”dir zıtlığına ulaşabiliriz (Tokdemir, 2019, s. 50).

Dilin normatif işlevinin güzel bir örneğini Adler (2017, s. 13-14) şu şekilde ifade etmiştir: Dişi olan her şeyin ikincil olduğu efsanesinin ciddi bir sonucu kavramların ikiye bölünmesidir. Erkek, değerli, güçlü ve üstün kavramlarıyla özdeşleştirilirken, kadın boyun eğen, köleleşen ve bağımlı olan kavramlarıyla özdeşleşir. Bu düşünce tarzının kültürümüzde derinlere kök salmasından dolayı kusursuz olan her şeye erkeksi bir nitelik yakıştırılırken, kadına daha değersiz ve eleştirilecek nitelikler atfedilir. Bilindiği üzere, “kadın (karı) kılık”ı” deyimini bazı erkeklere en büyük hakaret sayılırken, kız çocuklara “erkek gibi” benzetmesi küçültücü bir takıştırma olarak nitelendirilmez. Sözcüklerin vurgusu bile, kadını çağrıştıran her şeyin aşağılık olduğu izlenimini verecek şekilde yerleştirilir. Kadın namuslu, ahlaklı, özel alan içerisine hapsedilen, iyi bir eş ve anne olmalıdır dolayısıyla femme fatale imgenin sahip olduğu tüm sıfatlardan arındırılmalıdır.

Feminist kuramcılara göre özgürlüklere sahip olmanın yolu toplumsal, siyasal, kültürel alanda eşit olmaktır. Dolayısıyla iktidarın egemen olduğu eril dünyanın hegemonyasından kurtulup eşit mücadele içerisinde olunmalıdır. Oysaki femme fatale

kadınlar bu eşitliği sarsacak, felakete neden olacak kötü kadınlar olarak tehditkârdır. Egemen toplumun ideolojileri doğrultusunda da kadın hep bir stereotip içine sokulmuştur. Öte yandan Bronfen'in de (2004, s. 106), belirttiği gibi femme fatale'dan hem cinsel açıdan saldırgan kadın için bir büyülenme hem de kadın egemenliğine ilişkin kaygıları dile getiren erkek fantezisinin figürü olarak söz edilebilir. Çünkü femme fatale, erkekliğe, bedene, üremeye ve cinselliğe dair yükselen endişelerle bunu tehdit eden bir kadın figürünün tarihsel olarak kesiştiği yeri temsil etmektedir (Arpacı, 2019, s. 143). Erkek egemen ideoloji iktidarının/gücünün çıkarları için kadını, iradesine boyun eğecek ve itaat edecek şekilde kendi ahlak kriterlerini de gözeterek tanımlar, bunun karşısındaki kadın ise “kötü” olarak nitelendirilir. Ancak femme fatale kadın figürü bir taraftan cazibesi diğer taraftan tehlikesiyle erkeğin korkularının girdabı olmuştur. Feminist anlatı, bu ideolojiler içerisine yerleştirilen kadın imajının yaratılmasından rahatsızdır. Kadının nesnelleştirilmesi ve femme fatale özelinde temsili, feminist anlayışı cinsiyetçi/ayrımcı yaklaşımların perde arkasındaki ideolojilerini sorgulamaya itmektedir.

Bilgin (2016, s. 239), kadının kendisinin ve bedeninin -ayartıcılığın-baştan çıkartıcılığın-bozgunun-utancın kaynağı olarak görülmesinin kadına yönelik cinsiyetçi tutum açısından bir sorun olduğunu belirtmiştir. Amaç, kadın bedeninin ve cinselliğinin dışlayıcı, ötekileştirici, damgalayıcı, pasifize edici, küçümseyici bir obje şeklinde kullanılması ve sunulması gibi tutumlardan kurtulmak gerektiğidir. Cinsiyetçi tutum doğrultusunda femme fatale imgenin sunumundaki sorun, imgenin kendisinden ziyade toplumsal ve kültürel inşasıdır. Her alanda hissedilir bir erkek iktidarının olması, kadının cinselliğine sınır getirilmesi ve bastırılması feminist eleştirinin hedefinde olan başlıklardır. Kadın ile erkek arasındaki ilişki tarih boyunca daima bir tarafın üstünlüğü inancına dayanmıştı (Tokdemir, 2019, s. 40). Erkeklerin üstünlüğünü reddeden ilk femme fatale Lilith'den bu yana kadınlar, aralıksız bu üstünlük anlayışını değiştirmenin yollarını aramışlar ve bu bağlamda eşitlik arayışlarına devam etmek zorunda kalmışlardır. Bu bakış açısıyla Lilith, bir femme fatale olarak feminist anlatının öncü bir sembolü haline gelmiştir. Lilith, modern tasavvurlarda, özellikle 80'lerde iddialı kadınlığın simgesi haline geldi, bilhassa bir ilahı yeniden canlandırmak isteyenler tarafından ve bazı feministler tarafından da geniş çapta benimsendi (Castiello, 2010, s. 235). Çünkü Lilith kadınların geleneksel kurallardan

kurtulup ataerkil düşünceyi karşısına alarak özgürlük ve eşitlik yolunda verdikleri savaşımı simgeler (Akyıldız Ercan, 2013, s. 102).

Tarihçiler tarafından kadına yüklenen değerler cinsiyetçi, ikincillikleri, ev içi alanda izole edilmesi, doğal ve ideal rol bağlamında olmuştur. Bu tipin aksi özellik sergileyen, kamusal alanda öne çıkanlar normal sayılmamış ve eleştirilmiştir (Çakır, 1994, s. 38). İlk femme fatale Lilith'in kadına yüklenen bu değerleri kabul etmeyip, başkaldırması sonucunda normal kavramının dışına itilmesi ve bu bağlamda eleştirilmesi bu tespitin güzel bir mitolojik örneğidir. Ataerkil ideoloji ve onun sorunlu bakış açış feminist anlatıda değiştirilmeye çalışılmaktadır ancak asıl sorun toplumsal cinsiyet bağlamında yaratılmış olan sosyal ve kültürel temeldedir. Nitekim Kaplan (1985, s. 205), kadınların eril bakış doğrultusunda egemenlik altına alınmasının, ataerkil kültürde kadının cisimlendirdiği korkuları denetlemek için geliştirilmiş bir ataerkil savunma olduğunu düşünmektedir. Bu korku da kadınların bağımlı olarak temsil edilişinin 'haz ilkesi' (plesaure) etrafında yapılandığını gösterdiğini, dolayısıyla eril bakışın, kadından duyduğu korkuyu, onun üzerinde egemenlik kurarak, onun cinselliğini denetim altına almaya çalıştığını ki bundan da haz aldığını ifade eder (aktaran Akbulut, 2008, s. 88). Bu bakış açısıyla femme fatale imgeler de eril bakışa göre, bir tehdit unsuru olarak denetim altına alınması gereken kadınlardır. Feminist anlatı, kadının bu tarz bir cinsiyetçi yaklaşım üzerinden denetimini eleştirmekte ve eşit bir bakış açısıyla cinsiyetçi perspektifin dışındaki temsiline odaklanmaktadır.

Feministler sosyal, kültürel ve siyasal anlamda kadına ilişkin iki kilit kavrama vurgu yapmışlardır: Birisi 'ataerkillik', diğeri ise 'kültür' kavramıdır. Ataerkil sisteme ve erkek egemenliğine karşı bir duruş sergileyen feministler, kapitalizme dayalı metalaşma sürecinin ataerkil düzeni yeniden ürettiğini savunmuş ve bu kültürün kadının metalaşmasına yönelik cinselliğe yüklenen anlamlarını eleştirmiştir. (Aktaş, 2013, s. 68). Femme fatale'i inşa eden kültürel söylem, yalnız erkeğin felaketine gönderme yapmakla kalmaz, onu kurgulayan bakış, erkeğin felakete sürüklenmesini odağa alarak, başta aile ve evlilik kurumu olmak üzere toplumsal değerlerin ve ahlaki normların yıkımına bir gönderme yapar (Arpacı, 2019, s. 141-142). "Kültürel ifade" terimi korku ve nefretten, hayranlık ve arzuya kadar bir dizi duyguyu akla getirir (Sully, 2010, s. 46). Farrimond (2018, s. 14), femme fatale'i sadece cinsel performans yoluyla kadınların güçlenmesi için bir fantezi rol modeli olarak görmektense, ataerkil yapılar içinde koşullarını iyileştirmek için kendisine sunulan seçeneklerden birini

kullanıyor olarak görülebilir görüşündedir. Diğer bir deyişle, femme fatale figür yalnızca cinselliğin merkezinde yer alan bir kadın değildir. Bu figürün yalnızca kötü referanslarına odaklanmak yerine büyük resme bakmamız gerektiğini söyleyebiliriz. Hikâyenin ardındaki görmemiz gereken nokta ataerkil anlayışla mücadelesidir.

Kadın cinselliğini temel alan “iyi” kadın, “kötü” kadın kavramı nasıl oluşmaktadır? Navaro’ya (2018, s. 54-55) göre “kadın kavramı, bir insanı insan yapan tüm niteliklerle birlikte cinselliği de içerir. Kadın olmak, cinsel olmak ve cinselliğine de sahip olmak demektir. Yani, duygu, düşünce, davranış ve cinselliğiyle tam ve bütün bir insan olmaktır” görüşündedir. “İyi, cici” nitelemelerinin, gerçekte kadının cinsellik ve potansiyelini çekici bir ambalaj altında saklayan oldukça dolaylı bir kontrol olduğunu ve gerçekte istenenin kadının cinselliğinin toplumlar tarafından denetlemek, kontrol altında tutmak olduğunu söylemiştir. “İyi, cici” sıfatlarıyla sosyalleşen kadın, “tehlikesiz” konuma getirilmekte ve denetimi kolaylaşmaktadır. Buna karşın femme fatale kadın tüm bu sıfatları karşılamayan, kontrol edilemez ve tehlikeli nitelikleriyle erkekler için zaaflarını, zayıflıklarını ya da kötü alışkanlıklarını gün yüzüne çıkartan bir imgedir. Bu nedenle eril anlayış kendisini, kendisinden korumak için iyi bir kadına ihtiyaç duymaktadır. Eril özneyi krize sokan bir fetiş olan femme fatale, bir yandan seyreden ve gözetleyen eril özneye güç atfederken, diğer yandan fetişe dönüşen çekimin erkeği çaresiz bırakan çıkmazı ifade etmesi onu krize sokmasının nedenidir (Arpacı, 2019, s. 141). Böylelikle femme fatale figür, eril öznenin hem korktuğu hem de arzuladığı kadın olarak erkeği bir çıkmaza sürükler.

Farrimond (2018, s. 166), femme fatale'in kadın gerçeklerinin bir temsili olarak mı yoksa sinematik bir fantezi olarak mı sunulmasının ana mesele olmadığını daha ziyade, femme fatale'in feminist potansiyeli açısından tehlikede olan şeyin, onun tasvirinin özellikleri ve gücüyle ilişkisini nötralize edecek şekilde temsil edilip edilmediğiyle ilgilidir. Seksi ama ikiyüzlü bir kadın kavramı kendi içinde özellikle karmaşık olmasa da femme fatale arketipi içinde, kadınların hem fantastik hem de gerçekçi şekillerde çok yönlü temsil edilme potansiyelinin yatmakta olduğu görüşündedir. Femme fatale kavramının kadının bağımsızlığını ifade ettiği görüşü bazı kesimlerce kabul görürken, yaygın feminist anlayışta femme fatale imge kadın düşmanlığı ile bağdaştırılır ki bu bakış açısıyla femme fatale'in erkeklerin feminizm korkusunu simgelediğini ve ifade ettiğini söylemek mümkündür (Sakallı Turan, 2013, s. 51).

İnsanın biyolojik cinsiyetinin kültürel, toplumsal ve sosyal boyuttaki inşasının temeli olan toplumsal cinsiyet olgusu, kadın ve erkeğin cinsiyetleri üzerinden bir rol, tutum ve davranış belirler. Dolayısıyla feminist yaklaşımlar kadının, erkek egemen bakış açısıyla değerlendirilmesine, cinsiyetçi yaklaşımlar ve kalıplarla kadınlar üzerinde kontrol sağlanmasına itiraz etmektedirler. Sosyal, kültürel ve toplumsal yaşamda hak ve özgürlükleri için var olmak isteyen kadınlar erkek egemen anlayışın kontrol mekanizmasına birer tehdittir. Femme fatale karakterler cinsellikleri ve zekâlarıyla erkeği baştan çıkararak, tuzağa düşürdüğü için onun sosyal ve toplumsal statüsünü sarsmaktadır. Dolayısıyla toplumsal normları ve değerleri tehdit eden yapısıyla, uzak durulması gereken bir karakter tipolojisi sergilemektedir. Ahlak, namus, beden ve cinsellik kavramları daima kadına dair tanımlamalar olmakta, erkekler bu nitelendirmelerin dışında tutulmaktadır. Feminist anlatı erkeğin “öteki”si olarak tanımlanan femme fatale imgenin bir stereotip olarak tüm bu kriterler ölçüt alınarak yapılmış tanımlamalarını reddetmektedir. Dolayısıyla bu doğrultuda yapılan ideal “iyi” kadın ve fetan “kötü” kadın ayırımına dair kalıp yargılardan kurtulmak temel mücadeledir.

1.5. Sanatta “Femme Fatale”

Toplumsal, sosyal ve kültürel yaşamın ana figürü olan kadın vazgeçilmez bir unsur olarak yaşamın düzenleyicisi ve yapıtaşı olmuştur. Sanatsal yaratılarsa insanın kendisini, duygu ve düşüncelerini ifade ettiği bir alan olarak, kişiye özgürlük ve yaratım gücü verir. Nitekim Nutku (2010, s. 137), sanatsal yaratının insanoğlunun evrendeki varlığını ve varoluşunu ifade etmesi bakımından en yüce özgürlük duygusu olduğunu ifade etmiştir. Ancak şöyle de bir gerçek vardır ki; “yaşanılan çağ, coğrafya, inanç, kültür, ekonomik durum ve sanatçının ruh hali gibi etkenler, bir sanat eserinin oluşum sürecini etkileyen faktörler olarak yaratıldığı süreçleri dikkate almamız” gerektiğidir (Karabulut ve Daşdemir, 2020, s. 233). Diğer bir deyişle bir sanat eserinin oluşum etkenleri o sanat eserini anlamamız yönünde birtakım etkenleri içerisinde barındırmaktadır. Eseri anlamak için o eserin veya sanat yapıtının oluşum sürecindeki hikâyenin ardındakini anlamak önemlidir. Tarihin tanıklığına soyunan, toplumsal ilişkileri ve bu ilişkilerin içindeki insanı anlatan sanat, gerçekliğin gözler önüne serilmesinin bir aracıdır ancak her sanat dalı gerçekliği kendi sembol ve anlatım şekliyle ortaya koyar (Afşar, 2010, s. 416).

Avrupa mitolojisinde ve sanatında kadının doğaya bağlılığı ve “dünyeviliği” kesin olmasına karşın işlenişi, sanatçı ve mit özelinde, “fahişe”, “ölümcül kadın”, “melek” ya da “toprak ana” (*earth mother*) olarak değerlendirilir (Derman, t.y., s. 22). Öyleyse kadının betimlenmesi sanatçının bakış açısı ve mitin ortaya çıktığı bağlamla ilişkilidir. Çağlar boyunca kadın, sanat ürünlerinin vazgeçilmez bir objesi olarak bazen tanrıça, bazen estetik bir obje, bazen de cinselliğiyle bir fetiş nesnesi olarak betimlenmiştir. Her durumda da kadın, sanatçıların ilham kaynağı olarak evrenselliğini korumuştur. Kadın imgesi, cinselliğin eril güce hizmet ettiği noktada, türlü kılıflara sokulurken, toplumsal bağlamda baştan çıkarıcı olma suçlamaları, sanat alanında onaylanan bir durumu yaratmıştır. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet doğrultusunda kadın baskı altına alınıp, görünmez kılınmaya çalışılmış, kısıtlama ve sınır olmaksızın seyirlik nesnelere dönüşmüştür (Özgenç, 2011, s. 133).

Tarihsel ve mitolojik olarak görünür olan ilk “kötü” kadın Lilith’den bu yana, femme fatale figürler sanat eserlerine konu olmuştur. “Kötü” kadın femme fatale karşısında, ideal olan “iyi” kadın zıtlığı görünür bir şekilde tüm sanatsal yapıtlarda yerini almıştır. Sanatta femme fatale’in bu karşıtlık üzerinden yansıtılması, ataerkil anlayışın kadının “öteki” konumuna vurgusudur. Bunun yanı sıra cinsellik ve fetişizm bağlamında femme fatale figürler pek çok sanat eserinin teması olmuştur. Nitekim kadın, plastik sanatlarda ve edebiyatta geçmişten günümüze en önemli temalardan baştan çıkarıcılığın, şehvet ve cinselliğin prototipi olmakla beraber sonradan bu tema anne, melek, eş görünümüne bürünmüştür (Güven Ak, 2020, s. 613). Krom’a (2014, s. 126) göre, feminist akım erkek egemen bakış açısıyla sanat eserlerinde kadın bedeninin bir arzu nesnesine indirgenmesine karşı çıkmakta, sanat üretiminde ve kullanılan ölçütlerde kadının sadece bir eş ya da anne gibi toplumsal rollerle yüceltildiğini ortaya koyarak sadece kadını ve kadına bakışı yüceltmenin önemine vurgu yapmaktadır.

Sanatta kadın imgesi 20.yy’a kadar, toplumdaki cinsiyet rolünü belirleyen diğer bir deyişle kadın olmanın niteliklerini ve rolünü temsil eden bir kavram olmuştur (Söylemez, 2011, s. 3). Kadına dair estetik kavramlar sanatı beslemiş ve yeni yaratımlara esin kaynağı olmuştur. Toplumsal yaşam içinde kadın, bazen tanrısallaştırılmış olsa bile değerlilik ya da değersizlik değişkeni ile tarih boyunca yüz yüze kalmıştır. Bu durum kadına bakışın bir tür yansıması olarak biçim kazanmış, bu bakış açısının sanatçı için yansıtma ve algılamaları farklılık göstermiştir. Kadına

yüklenen değer ve değersizlik, bazen pragmatik açıdan bir nesne, bazen toplumsal bir fenomen olarak eş, ana veya tanrıça, bazen de izlenilesi estetik bir obje olduğunu kabullenen bir bakış açısıyla değerlendirmek mümkündür. Yüzyıl fark etmeksizin kadın hakları mutlaka delinmiş ya da istismar edilmeye kalkışılmış ve kalkışılacağı varsayılmaktadır. Ne olursa olsun kadın sanatsal bir obje olma özelliğini sürdürüp, kadın ve erkek sanatçılara esin kaynağı olacağı şüphesizdir (Gülaçtı, 2012, s. 78). Ancak ataerkil işleyişin karşısındaki femme fatale imgeler için, bakış açısı genellikle değer/değersizlik terazisinde iyi-kötü zıtlığı üzerinden yapılmıştır.

Günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları birçok sorun, kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri konusunda toplum ve kültür tarafından belirlenmiş ön kabuller, başka bir deyişle toplumsal cinsiyetle (gender) ilişkilidir (Berktaş, 1996, s. 16). Dolayısıyla Nochlin (2008, s. 128) kadının eşitliği sorununun -başka her alanda olduğu gibi sanatta da- tek tek erkeklerin görece iyi veya kötü niyetinden, ya da tek tek kadınların kendine güveni veya güvensizliğinden değil, kurumsal yapılarımızın ve bu kurumların, parçası olan insanlara dayattığı gerçeklik anlayışından kaynakladığını belirtmiştir. Geçmişte ve hâlâ günümüzde ataerkil anlayış egemen kodlarını sanat alanında da ortaya koymuştur. Sanatta kadın kimliğinin ortaya konmasında sosyal ortamın genel özellikleri etkili olmaktadır ki bu ortamın eril özellikleri kadınların zihin ve benlik süreçlerini etkilediğinden ötürü kadınlar, sosyal benliklerini toplumsal cinsiyet rollerine göre gerçekleştirirler (2010, s. 1). Sosyal ortamın her alanında olduğu gibi sanat alanında da kadınlar eril söylemin iktidarına maruz kalarak kendilerini ikincil konumda bulmuşlardır (Sankır, 2010, s. 2).

Alıcı (2018), ataerkil sisteme başkaldırı niteliğinde ortaya çıkan feminist hareketle kadının evrimleştiğini ifade etmiş, bu kuramın ilk örneklerini edebi yapıtlarda görsek bile birçok sanat dalında gelişimini sürdürdüğünü vurgulayarak iyimser bakış açısını ortaya koymuştur. Alıcı, kadının değişimiyle kuramın ortaya çıkışının temeldeki özünü belirtmiş ve kuramla birlikte gelişen kadına dair değişimi şu şekilde açıklamıştır:

“Erkek egemenliğine dayalı toplumlarda kıyaslamalarla (erkek öz, kadın nesne; erkek birincil, kadın ikincil; erkek güçlü, kadın güçsüz; erkek bakan, kadın bakılan...) aşağılanan, ikincil konuma itilip öteki muamelesi gören, ezilen kadın değişime uğrar. Akabinde kadına karşı erkeğin tutumunu ortaya koymak amacıyla feminist eleştiri kuramı ortaya çıkar (s. 49).”

Sanat ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın olgusunun geçmişten bugüne tartışmalı konumu güncelliğini muhafaza etmiştir. Antikiteden bu yana cinsellik, cinsel kimlik ve toplumsal düzen o toplumun siyasi, ekonomik, politik, dini yapılarına göre belirlenmiştir. Kadınlar doğurganlık, üreme gibi konularda sanatın konusu olmuşlar ancak bu içerikler toplumsal düzen ve gelenekler çerçevesinde olmuş, diğer ötekiler gibi içerikteki yerleri konu ya da kendilerine yüklenen toplumsal konumda olmuştur (Karacan, 2016, s. 1082). Bu toplumsal konum çerçevesinde kadın ikincilleştirilmiş, ahlak, namus, töre, gelenek vb. kavramlarla değerlendirilmiştir. Patriarkal toplum yapısında belirlenen roller, eril bakış hâkimiyetinde kurgulandığına göre, kadının temsilde erkeğin iktidarının korunması ve sürdürülmesi yönündeki anlayışa ataerkil değerler hâkimdir. Öyleyse eril bakışın sanatsal içeriklerdeki gözle görünür varlığı, kadını bu bakış doğrultusunda şekillendirmiştir diyebiliriz. Bu bakış açısıyla, “kadının sanattaki yerinin erkek arzularının cisimleştirilmesi ve kadının nü tabloları da seyirlik bir nesne olmasının” çok da şaşırtıcı bir durum olmadığını söyleyebiliriz (Güven Ak, 2020, s. 613). Diğer bir deyişle sanatta kadın, erkeğin korkularının, arzularının, düşlediklerinin hem somutlaşmış hali olarak temsil edilmekte hem de uzak durulması gereken bir paradoksa dönüşmektedir. Dolayısıyla femme fatale imgeler erkeğin düşlediği ve arzuladığı cinselliğin, erotizmin, fetişizmin simgesi olarak nesnelleştirilmiş objelere dönüştürülmüş, öte yandan “iyi” kadın tipolojisiyle ideal kadına bir öykünme yaratılmış, “kötü” kadın gerçeğinden uzak durulması gerektiği bu zıtlık üzerinden kurulmaya çalışılmıştır.

Tüm sanat dallarında var olan femme fatale imge, resim sanatında cinsellik, erotizm, çıplaklık bağlamında ressamın esin kaynağı olmuştur. 1848’de kurulan Pre-Raphaelite hareketi sadece Kraliyet Akademisi’nin sanat ilkelerine karşı bir isyan değil, aynı zamanda Victoria çağının değerlerine de bir tepki olarak kuruldu. Dante Gabriel Rossetti’nin cinsel açıdan çekici ve baştan çıkarıcı kadın karakteri bir femme fatale olarak betimlemesinden büyük ölçüde yararlanan Victoria dönemi şairleri, ressamı, tasarımcıları ve illüstratörleri gibi bu kardeşliğin tüm üyeleri eserlerinde kadın figürleri baştan çıkarıcı olarak tasvir etmeye başladılar. Aslında bu, Victoria döneminin “evdeki melek” kadın fikriyle tam bir tezat oluştuyordu. Bu nedenle özellikle şiir ve resimde kadın güzelliği ve cinsel arzu önemli bir yer tutmuştur (Çevirgen, 2021, s. 1054).

Resim sanatında pek çok örneğini verebileceğimiz bu resimlerden Dante Gabriel Rossetti'nin *Leydi Lilith* tablosu cinselliğin, güzelliğin çarpıcı bir örneğidir ki Rossetti, *Lady Lilith* tablosunu, yaptığı en iyi resimlerden biri olarak tanımlıyor. Ayrıca 1869'da resmiyle de bağlantılı olan “*Eden Bower*” baladını yayımladı. Açıkça görülüyor ki Rossetti, 1960'ların ortalarında yayınlanan şiiri “*Lilith*”, “*Eden Bower*” baladı ve “*Lady Lilith*” adlı resminde, femme fatale figürleriyle bir kadının baştan çıkarıcı güzelliğini sunuyor (Çevirgen, 2021, s. 1059).



Görsel 4: *Leydi Lilith*, Dante Gabriel Rossetti (Kaynak: wikipedia.org, E.T. 2022)

Dante Gabriel Rossetti'nin “*Leydi Lilith*” portresi, ilk anda kadının cazibesi ve çekiciliği üzerine odaklanılmış olduğunu akla getirmektedir. Ancak içeride mi dışarıda mı olduğu belirsiz olan bir ortamda resmedilmiş olan portrede hem aşırı cinselleştirilmiş bir nesne hem de güçlendirilmiş bir kadın imgesiyle bir paradoksu temsil etmektedir. Tabloda açık bir cinsellik ve erotizm söz konusu olmamakla birlikte gevşek dalgalı saçları, omzunu açıkta bırakan kıyafetleri şehvetli ve açıkça cinsel figürü vurgulayarak, kadının baştan çıkarıcı çekiciliğine odaklanır. Gösterişli kıyafetleri ve bol kesimli korsesi, kadınlar için sosyal olarak engelleyici kurallara ve kısıtlamalara uymayı reddetmesinin simgesi olarak alınabilir. Fiziksel görünümü bir yandan erkek izleyicinin dikkatini çekiyor öte yandan kendisine odaklanmış bir kadın olarak erkek bakışına soğuk bir kayıtsızlık göze çarpıyor. Böylece Lilith figürü Mulvey'in bakış teorisinin cinsiyetçi nosyonunu istikrarsızlaştıran, bakılmanın kadınsı rolüne meydan okuyor ve direniyor (Kundu, 2013, s. 774-775). Lilith, kıyafetiyle, duruşuyla, kayıtsızlığıyla, baştan çıkarıcı çekiliğiyle döneminin çok ötesinde cüretkâr bir duruş sergiliyor. Rossetti'nin efsanevi figürü Lilith'in kökenleriyle ilgili olarak,

“düşmüş kadın” ve “femme fatale” temsili kabul edilebilecek “güzel, cinsel açıdan davetkâr (veya göz korkutucu) kadınları” sunduğu açıktır (Çevirgen, 2021, s. 1060). Lilith’in, femme fatale bağlamında “fettan bir kadın” olarak nitelendirilmesi göz önüne alınırsa Georg Simmel’in (2016, s. 91), *Kadınlar, Cinsellik ve Sevgi* adlı kitabında da belirttiği gibi “fettan kadın ne direnir ne de teslim olur.” Dolayısıyla bu tabloda resmedilen kadın meydan okuyan duruşuyla ve erkek özneye kayıtsızlığıyla bu cümleyi onaylamaktadır.

Avusturyalı ressam Gustav Klimt, kadın figürleri üzerinde ağırlıklı olarak çalışmış, kadın bedeni, cinselliği ve çıplaklığını ön plana çıkaran erotik motifler resimlerinin de ana teması olmuştur. Klimt’in, *Judith* tablosu tüm bu özelliklerin sergilendiği çalışmasının güzel bir örneğidir. Gustave Klimt’in 1901 tarihli *Judith* tablosu birçok erkek egemen metinde Judith’in çok fazla şey istemesine dönüşen cinsel iştahın timsalidir (Curry, 1994, s. 7). *Judith* tablosu femme fatale imgelerin ikonografik özelliklerinin kullanımına güçlü bir örnektir. Judith, yarı açık dudakları, hafif aralanmış baygın gözleri, boynundaki kolyesi, cesur bir biçimde sergilediği çıplaklığıyla, şehvetiyle femme fatale imgenin cüretini yansıtmaktadır.



Görsel 5: *Judith ve Holofernes*, Gustav Klimt. (Kaynak: bible-women.blogspot.com, E.T. 2022)

Resim kompozisyonlarında belirli ikonografik özelliklere sahip kötü kadın tipi, cinselliğiyle varlığını ortaya koyar ve yine cinsel açıdan saldırgandır. Bunun yanı sıra başında gücünün simgesi taç ya da şapka, değerli taşlarla ya da çiçeklerle süslenmiş uzun saçları, boynunda özellikle inci kolye, kulağında küpe, parmaklarda yüzük gibi

birçok mücevhere sahip, çıplak ya da transparan kıyafetler içinde, giysili ise vücudunun hatlarını belli eden gösterişli bir kostüm içinde ve genellikle erkek izleyiciyle utanmaz bakışlar ile dialektik kurarak onu davet eden çerçeve içinde karakterize edilmiştir (Serbest Yılmaz, 2017, s. 678). Rossetti ve Klimt'in resimleri tüm bu ikonografik özelliklerle öne çıkmakta ve cinselliğin, şehvetin, baştan çıkarıcılığın tüm paradigmalarını ortaya koymaktadır.

Sanatsal alanda özne olarak kadına yer olmadığını belirten Sankır (2017, s. 190), kadınların özne olmaları engellenerek bu alandan uzak tutulmaya çalışıldığını ve sanat tarihindeki konumlarının sanatın nesnesi olarak belirlendiğini ifade etmiştir. Geçmişten günümüze sanata konu olan, sanatın nesnesi olarak pek çok esere esin kaynağı olan kadınlar, erkek sanatçıların onları görmek istedikleri şekilde betimlenmiş ve resmedilmişlerdir. Reklam, afiş, grafik ve fotoğrafta da kadın, benzer anlayış çerçevesinde sunulmaktan öteye gidememiştir. Kadınlar ya cinselliğin nesnesi olmuşlar ya da tüketim nesnesi olarak meta haline dönüşmüşlerdir. Kadın bedeninin görsel olarak cinselliği sanatsal yaratım alanlarının vazgeçilmezidir. Aynı zamanda kadın bedeni tüketilen nesne olarak yan anlam bolluğu bakımında en zengin çağrışımlara sahiptir (Görgülü, 2017, s. 80). “İyi” kadın tipolojisi tüm bu çağrışımlardan öte bir sunumda olmuş, “kötü” kadının görünümü femme fatale imgeler ise cinsellik, çıplaklık ve erotik anlamda bu çağrışımların yansıtılması açısından seyirlik bir nesne olarak kullanılmışlardır. İşlevleri; Berger'in görme biçimlerinde anımsayacağımız gibi, ‘kendilerini izletmek ve izleyiciye kendilerine sahip olunduğuna dair o kısa ama haz veren yanılsama’yı yaşatmaktır (Yurtkulu, 2010, s.119).

Öte yandan diğer bir yanılsama, sanat eserlerinde erkeği arzulayan kadının bakışı ise kadını bir beden imgesine dönüştürerek sadece bir arzu nesnesine indirgemektedir (Krom, 2014, s. 134). Dolayısıyla, geleneksel düşünce yapısıyla oluşan zaman ve mekânlarda olduğu gibi, görsel kültürün öne çıktığı sanatlarda da erkek güçlü, özgür, hükmeden bir kahraman olarak temsil edilmesine karşın kadın, zayıf, hükmedilen, erkeğin bedensel ve ruhsal arzularının kaynağı ve kölesi olmakla birlikte gözetlenen bir cinsel nesne konumuyla sömürülmektedir. Kadın, bakılan bir nesne olarak erkek üzerinde hadım tehdidi oluşturmaktan dolayı, erkeğin yalnızca arzularının değil en büyük korkusunun da kaynağıdır ki bu hadım tehdidi yalnızca kadının ölmesi, yok olması, erkek egemenliğine girmesi veya kadının sadece arzu

uyandıran bir meta haline dönüştürülmesi ile önlenebilir (Aras, 2014, s. 120-121). Buradaki hadım tehdidiyle kastedilen cinsel farklılığa yapılan bir vurgudur. Freud’a (1989, s. 74-75) göre psikanalitik açıdan erkeklerden farklı bir cinsel uzva sahip olan kadınlar, cinsel farklılıktan ötürü erkeğe hadım edilme kompleksini hatırlatır (aktaran Aslan, 2019, s. 203).

Berger’e (2018, s. 64) göre yine de kadınları görme biçimi, imgelerin kullanılışının temelde değişmediği yönündedir. Kadınlar, erkeklerden çok değişik bir biçimde gösterilir -dişinin erkekten başka olmasından gelen bir şey değildir bu- “ideal” seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesinden, kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesindendir. Berger’in bu bakış açısıyla, Fransız ressam Édouard Manet’nin *Kırda Öğle Yemeği* ya da *Kırda Piknik* tablosu kadınları görme biçimine dair iyi bir örnek oluşturacaktır;



Görsel 6: *Kırda Öğle Yemeği*, Édouard Manet (1862-1863) (Kaynak: tr.wikipedia.org, E.T. 2022)

Kırsal bir alanda, çıplak bir kadın ve iki giyinik adamla kırda piknik yaparken betimlenmiş olan bu tablo Manet’nin en ünlü eserlerinden birisidir. Arka planda başka bir kadın da suyun içerisinde yıkanırken dikkati çeken şey, kıyafetlerinde de anlaşılacağı üzere Fransız beyefendisi oldukları tahmin edilen iki adamın kadınların aksine giyinik olmalarıdır. Ön planda oturan kadının yerdeki giysileri ve şapkası göze çarpmaktadır. Modern tarzda çizilmiş olan bu resim, çağdaş giyimli iki adamın aksine çıplak bir kadın betimlemesi olarak halk ve eleştirmenler tarafından müstehcen bulunmuş ve hem konusu hem de tarzıyla skandal yaratmıştır. İki erkeği diyalog içerisinde gösteren bu tabloda ön plandaki kadın, cesur bakışlarıyla hem izleyicinin dikkatini çekiyor hem de arka plandaki kadına rağmen iki erkeğin ilgisini kendisinde

tutuyor. Bu noktada rahatsızlık veren şey, ön plandaki çıplak kadının doğrudan izleyiciye bakması ve dönemin tanınan bir kişisi olmasıdır. Burada Manet’ye yapılan eleştiri Rönesans eserlerindeki gibi idealize edilmiş çıplak vücutlar değil, aksine çıplak vücudu idealleştirememiş olmasından dolayıdır (Wikipedia, 2022). Dolayısıyla bu tablonun Berger’in söylemiyle “ideal olan erkek seyircinin gururunun okşanması” amacıyla betimlenmiş olduğu göze çarpmasının yanı sıra bu söylemi destekleyen iyi de bir örnektir.

Resim sanatında kadının bakışın “nesnesi” oluşu, kitle iletişim araçlarının ürünlerindeki “izlenen” kadın tiplerine dönüşmüştür. Kadının çıplaklığının arzu nesnesi olması, zevk vermeye yarayan pasif konumlandırılması, seyirci tarafından kadının “seyredilmesine” yol açmaktadır (Kabadayı, 2004, s. 115). Eril bakışın kadının cinselliğine yönelik manipülasyonun anlaşılması ve kadın kimliğinin yansıtılması adına beden kavramı önemlidir. Kadın bedeninin sanattaki yansıması da tutkunun, içten fakat gerçek ya da uzaktan yaşanan bir sevginin karşılığı ve güzellik simgelerinin önde geleni olmasının yanı sıra, günah, kötülük gibi şeytani etkilerin de üstüne yıkıldığı bir nesne olmuştur. Tarih boyunca kadın, çıplaklıkla paralel bir obje durumunda algılanmış, çıplaklığı hem istenen, gözlenen hem de sömürü aracı olarak ele alındığı gibi, güzelliğinin karşılığı olan belge niteliği de taşımıştır (Karacan, 2016, s. 1087-1088). Buna karşın sanat eserlerinde kadının çıplaklığının resmedilmesine dair var olan eğilimin kadın bedeninin çıplakken çok estetik olduğuyla ilgi yanlış bilginin yayılmasına sebebiyet verdiği aşikârdır (Kırel, 2012, s. 147). Diğer bir deyişle, kadın çıplak olduğunda giyinik halinden daha estetik bir anlayışı, eril düşünce yapısının ürettiği ve kadını bakılan/seyredilen bir nesne konumuna getirmenin normalleştirilmesidir.

Patriarkal anlayış, yaşamın hemen hemen her alanında olduğu gibi, tüm sanat dallarında da kadın figürünü bu anlayışa paralel nitelikte şekillendirmiştir. Eril bakışın cinsiyetçi/ayrımcı ideolojisi, toplumsal cinsiyet temelli anlayışta kadını nesnelleştirilerek bir meta konumunda sunmuştur. Erkekler tehlikeli gördüğü “kötü” kadını yani femme fatale imgeyi görmek ve göstermek istediği şekilde oluşturmuştur. Erkek egemen düşünce yapısı görmek istediği “iyi” kadını idealize ederek yüceltmış, dışladığı “kötü” kadın femme fatale ise itibarsızlaştırmıştır. Sanatta betimlenen kadınlar bu anlayışa uygun hale getirilmiş baştan çıkaran, ölümcül kadın yaratımları ataerkil baskı ve tahakkümünü ortaya koyan nitelikte olmuştur. Daemonik bir nitelik

yüklenen femme fatale figürler, toplumsal yapıyla taban tabana zıt karakterleri nedeniyle, sanatsal objelerde ve metinlerde “kötü” kadın olarak yansıtılmaktan kurtulamamıştır. Öte yandan femme fatale imgelerin, gizemli, seksi, baştan çıkarıcı, baş döndüren cazibeleri sanatçıların sanat eserlerine yansıtmaktan heyecan duyduğu arketipler olarak var olmasına sebep olmuştur. Ancak nihayetinde erkek egemen anlayışın baskıcı yapısı ve manipülasyonu sanat içeriklerinde de kendi kodlarını ortaya koymuştur.

1.6. Sinemada “Femme Fatale”

Sinema bir kitle iletişim aracı olarak, toplumsal, sosyal, kültürel olguların merkezîyetinde bir aktarım aracı olmuştur. Sinema endüstrisi filmler yoluyla evrensel bir dil oluşturmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında, cinsiyetler arasındaki kültürel yapılanmanın anlam üreticisi ve temsil alanı olarak sinemanın, kitleleri etki altına alma gücü göz ardı edilemeyecek boyuttadır. Toplumun değer yargılarını yansıtan ve yeniden üreten sinemada kadına bakış ve onun konumu, eril bakış açısıyla sunulmuştur. Bundan dolayı toplumun sosyal, kültürel, politik, ekonomik değerleri ataerkil ölçütler ve değerler doğrultusunda yapılanmıştır. Kadınlar nesne olmanın ötesinde bir özne olabilmek, seslerini duyurabilmek, erkek egemen dünyanın kavramlarını sorgulamak ve sorgulatmak, cinsiyetçi ayrımın yanı sıra özgürlüklerini elde etmek için pek çok zorluk ve baskıyla mücadele etmek zorunda kalmışlardır (Parsa ve Akçora, 2017, s. 21). Bir stereotip olarak ilk örnek Lilith’den bu yana “öteki” olan femme fatale arketipi sinemada, erkek egemen anlayışın prototipleştirdiği cinselliğin hem arzulanan hem de aşağılanan nesnesi olarak paradoksal bir temsilin içerisine yerleştirilmişlerdir.

Erich Fromm’a göre; “işin doğrusu otorite için sadece iki cinsiyet vardır: Tahakküm edenler ve itaat edenler” (Paglia, 2014, s. 292). Bu bakış açısıyla, sinemada sunulan kadın imgesi toplumun beklentisini olumlayan ve gerçekleştiren nitelikte olup ortak bilinç dışının ürünü olarak erkeklerin kadınları betimledikleri birtakım özelliklere sahiptir; kadın bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzeyen kişiliği, öte yandan baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleriyle temsil edilir ve bu özellikleriyle doğaya daha yakındır, duygu yüklü ve tutarsızdır (Fordham, 1983, s. 70-77, aktaran Çağrıcı, 2014, s. 43). Dolayısıyla sinemadaki temsilde kadın, itaat eden “iyi” kadına atfedilen değer anlaşılmak için karşıt bir imge üzerinden, tahakküme boyum eğmeyen “kötü”

kadın femme fatale olarak “öteki” konuma yerleştirilmiştir. Hemen hemen her sanat eserinde betimlenen bu tarz kadınlar, en çok da sinema alanında kendini göstermiştir. Sinema alanında en başarılı örnekleri kara film (*film noir*) türünde olan femme fatale kadınlara melodram, western hatta komedi türünde de rastlamak mümkündür.

Sinemanın da mevcut iktidarı besleyen araçlardan birisi olduğu göz önüne alınarak, kötü kadın imgesinin yansıması olan femme fatale figürün, sinemadaki temsilinin de erkek egemen iktidarının menfaatlerine hizmet edecek şekilde yapılandırıldığını söyleyebiliriz. Öyleyse bu iktidarın anlam üreticisi eril bakış ölçütlerinde bakan erkek özne, bakılan kadını cinsel nesneye indirgemektedir. Öte yandan femme fatale kadın cinselliğini ve zekâsını kullanarak, bir iktidar olarak erkeği dolayısıyla eril bakışı tehdit etmektedir. Bu bakış açısıyla Michel Foucault’nun, beden iktidar kuramsal çerçevesi bağlamında kadın bedeninin ve onun sinemadaki temsilinin ilişkisini “bir iktidar üretme ve uygulama biçiminin de beden dolayımı olduğu” söylemiyle ifade edebiliriz (Güngör, 2016, s. 261). Dolayısıyla kadın bedeni üzerinde üretilen ve uygulanan iktidar söylemlerinin femme fatale kadın imgesi üzerinde gözle görünür bir üretimi söz konusudur. Çünkü femme fatale figürün belli kriterlerde belli biçimlere sokulan temsiliyle arzulanması sağlanmış, erkek iktidarının bu bağlamdaki manipülasyonu görünür kılınmıştır. Kadın bedeninin temsilde beden ve zihin arasındaki ikilem cinsel farklılığı vurgulamak için kullanılmıştır (Powell, 2013, s. 25).

Toplumsal cinsiyet kavramının, cinsiyet üzerinden yapılandırılmış en tartışmalı konusu olan “kadın bedeni, erkeğin içinde yolunu şaşırdığı bir labirenttir” (Paglia, 2014, s. 25). Özellikle kadın bedeninin bazen seyirlik bir obje bazen de tam tersi yapılarak, tabulaştırılması, bununla birlikte farklı cinsel kimliklerin bedensel farklılıkları ve ihtiyaçlarından dolayı, beden hem irdelenen, özgür kılınması gereken bir konu hem de bu farklılıkların meşruluğu yanı sıra, mahremiyetinin korunması adına örtük bir konudur aynı zamanda (Karacan, 2016, s. 1088). Bilgin (2016, s. 224), kalıplaşmış, örtünleşmiş cinsiyet rejiminin içinde her bir cinsin diğerine olan konumunun ve üstünlüğünün pekiştirildiğini, dolayısıyla kadın bedenin de -toplum ve birey nezdinde- cinsellikle süslenmiş güzellik, saflık, temizlik, namus, ar, cazibe, huzur vericilikle özdeşleştirilerek pekiştirildiğini belirtmiştir.

Kadına atfedilen ahlaki normlara ve toplumsal cinsiyet rollerine uymayan kadın temsilleri hem ulaşılmaz bir arzu hem de bir aşağılanma nesnesi konumunda yer almışlardır (Yeter ve Özcan, 2022, s. 514). Femme fatale kadınlar “şehvet”i, “arzu”yu

ruhlarında ve vücutlarında taşıyan, “ben”liklerinden öte cinsellikleri ile var olan “kötü”, “tehlikeli” kadınlardır. Genellikle ‘star’ın yanında ikinci bir kadın oyuncu olarak yer alır. İyi kadın esmerse kötü kadın sarışıdır (Gedik ve Kadayıfçı, 2016, s. 131). Şentürk (2014, s. 113), Türk sinemasında ağırlıklı olarak melodram anlatısı içerisindeki bu kadın tiplerinin, fiziksel bağlamdaki sunumunun özgün bir yapıya sahip olmadığını belirtmiştir. Bu kadın tiplerinin büyük çoğunluğunun Avrupa ve Amerika sinemasından çalınmış olduğunu çünkü melodram anlatısındaki genele baktığımızda iyi kadınların esmer, kötülerinse sarışın tipler tarafından temsil edilmesinin yerli kültürel değerlerle bir ilişki olmadığını vurgulamıştır. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki esmer veya sarışın olarak bir stereotip içerisine sokulan kadın imgesinin, toplumsal cinsiyet rollerine göre kurgulandığı gerçeği değişmemektedir.

Dünya mitolojisinde pek çok olan daemonik kadın arketipleri, doğanın kontrol edilemez yakınlığını temsil ederler. Temel imgesi erkekler için ölümcül femme fatale olan imgenin geleneği, edebiyat ve çağdaş filmler aracılığıyla tarih öncesi putlardan günümüze kadar neredeyse hiç bozulmadan taşınır (Paglia, 2014, s. 25). Farrimond’un (2018) *The Contemporary Femme Fatale* kitabının giriş bölümünde belirttiği gibi “çağdaş sinemada güvencesiz ancak oldukça görünür bir yer kaplayan femme fatale”in, sayısız sanat eserine konu olan bir imge olarak en fazla sinema alanında görünür bir figür olması pek de şaşırtıcı bir durum değildir. Femme fatale film eleştirisi tarihinde olduğu kadar, kadınlar ve kötülükle ilgili daha geniş söylemlerde de can sıkıcı ama önemli bir konuma sahiptir. Bu tür figürler, ana akım sinemada mevcut olan en güçlü kadın gücü ve faillik görüntülerinden bazılarını sunmalarına rağmen, çoğu zaman kısıtlayıcı kadınlık ideallerini somutlaştırır (Farrimond, 2018, s. 1).

Louis Jean Feuillade, sinema tarihinin egzotik, korkunç, çekici, baştan çıkaran kötü kadın karakteri femme fatale’in ortaya çıkmasını sağlamıştır. Feuillade’nin 1915 yılında çekilen, ilk ciddi vampir filmi olarak kabul edilen *Les Vampires*’da sinema tarihinin ilk “femme fatale”i yer alır (Gök, 2014, parag. 2). Sinemada ilk ortaya çıkışında femme fatale’in işlevi, cinsel örtülmüş arzular ile toplumsal reddin çelişkisini doğrulamaktan ibaret olabilir; ancak bir moda olarak femme fatale’in, bir pozlar ve davranışlar klişesi olarak ilk filmlerde ortaya çıkmasıyla bu şeytan kadın motifine yepyeni bir boyut da eklenmiştir (Roloff vd., 1996, s. 125). Bir cinsel persona olarak femme fatale’in dayanıklılığı, aslında ahlak kuralları ve dini dermansız bırakan etkisiyle ezen erotizmin bir parçasıdır (Paglia, 2014, s. 27). Çizilen bu çerçeveye

karşın, femme fatale'in ne olmadığı konusunda kültürel temsiller mutabıktır ki femme fatale “ideal” bir eş, “makbul” bir evlat ya da anne olmanın aksine ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir maceradır. Çünkü temsillerde aile, evlilik, annelik gibi kavramlar etrafında inşa edilen toplumsal normlar ve değerlere bir tehdit unsurudur. Bu bakış açısıyla femme fatale'in bir öteki olarak sunulması bir taraftan pronatalist politikaları güçlendirirken, öte yandan kadınların bedenleri ve cinsellikleri denetlemeye ve normalleştirmeye yönelik stratejileri açığa vurur (Arpacı, 2019, s. 141).

Tarih öncesi çağlardan beri var olan bu daemonik arketip femme fatale, ideolojik olarak sürekli ve yeniden üretilmiş, sinemada “iyi” olan ideal kadının değer paradigmasında “kötü” kadın olarak alaşağı edilmiştir. Cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan tarihsel, kültürel ve politik ilişkiyi yansıtan en tipik örneklerden biri şüphesiz femme fatale imgesidir ki bu imge 19.yüzyıldan bugüne görsel sanatlar, edebiyat ve sinemada istikrarlı bir şekilde yeniden üretilmiş ve temsil edilmiştir. Kültürel yeniden üretimlerin farklılıkları olsa bile imgenin kurgulandığı ideolojik zemin arasında güçlü benzerlikler barındırır. Bu benzerlik, femme fatale'in erkeği felakete sürükleyen, onun da etrafında örülmüş toplumsal ilişkileri ve birimleri krize sokan bir kadın tipoloji şeklinde temsilidir (Arpacı, 2019, s. 140). Bu ideolojik bakış açısıyla toplumsal temelde kadına atfedilen değerler doğrultusunda sinemada sunumu edilgen konumda olmuş, fakat kadının cinselliği ve fetiş nesnesi olarak konumunun tersine bir işleyişle aktifleştirilmiştir. Bu cinsiyetçi ideoloji doğrultusunda erkek için fetişleştirilen imge, femme fatale olarak nitelik kazanmaktadır. Ryan ve Kellner (2010, s. 219), kadınların cinsel fetişlere indirgenmesinin nedeninin belki de erkeklerin, narsislik psikoseksüel bütünlüklerinin ezilmemesi için reddetmeye çalıştıkları kadınların farklı cinselliğinden (fallusun yokluğu) akseden tehditkâr bir cinsel gücün varlığı olduğunu ifade etmişlerdir. Öyleyse “iyi” olarak sunulan kadın fetiş bir imge olarak temsil edilmediğinden ve tehditkâr bir cinsel güç kullanımı olmadığından cinsel anlamda fetişleştirilen ve cinsel gücün sembolü olan femma fatale imge erkeğin paradoksal bir karmaşasını yüzeye çıkarmaktadır.

Kadınları cinsel nesne haline dönüştürerek istismar etme ve karşı cinsiyetçi ayırımı gözeten yaklaşımlar, kadının varlığını erkeğe nazaran değersiz ve ikincil konum atfeden toplumsal bakış açısının sonucundan kaynaklanmaktadır. Baskıcı, ezici bir kültürel sistemin ve erkek egemen temsiliyetinin somutlaştığı sosyal değerlerle oluşan “toplumsal kimlik”ler kadının, erkeğin “ötekisi” olarak nitelendirilmesine yol

açmaktadır (Bilgin, 2016, s. 225). Tarihsel süreçte kadın, erkeğin “ötekisi” olarak kurgulanmış, kendi öznelliğinden yoksun bırakılmak suretiyle üzerinde konuşulması serbest olmadığı halde serbest bir “nesne”ye dönüştürülmüştür. Toplumdaki halihazırdaki iktidar ilişkilerinin yanında, erkek ile kadın arasında olan iktidar ilişkisinde kadın “aşağı olan”ı temsil etmektedir (Orta, 2013, s. 37). Bu temsilde günahkâr kadın ya bağışlanarak ataerkil sisteme kazandırılır ya da ölür. Eş, anne ve “yuvasına bağlı” olarak sunulan “ideal kadın”a karşın kadınlara şehvet düşkünlüğü ve baştan çıkarıcılığıyla “kötü kadın” olarak gösterilir ki bu kadınlar çoğunlukla erkeği büyülemek suretiyle kötülük kaynağı olurlar (Çağrı, 2014, s. 44). Dolayısıyla kadının nesnelleştirilmesi, erkeğin “öteki”si olarak nitelendirilmesi ve bu denli erotize edilmesi olumsuz bir anlam barındırmaktadır. Kaplan’a göre de erkeğin bakışının hareket ve sahip olma gücünü içermesi ve kadının bakışının bu amacı taşıması, kadının nesnelleştirilmesini ciddi bir boyuta taşımaktadır. Çünkü psikanalitik bakış doğrultusunda bu durum hadım edilmiş, “karanlık ve korkunç” bir cinsel organa sahip olmasından dolayı, kadının tehdidini yok etmeye yöneliktir (Derman, t.y., s. 12).

Toplumsal cinsiyet bağlamında kadına ve erkeğe biçilen rollerin temsilinde görsel ve işitsel kitle iletişim araçlarından birisi olan sinema, kadın ve erkek cinsine yönelik temsillerinde algı yaratılması yönünde bir işlev görmektedir. Genel kabul gören toplumsal cinsiyet rollerine göre, iyi olan kadın, eşine sadık, çocuğu için her türlü fedakârlığı yapan namuslu ve masum kadındır. İstediklerini elde etmek için her türlü kötülüğü yapan, yuva yıkan, cinselliğini özgürce yaşayan, erkek gibi içki, sigara içen, giyimine, süsüne özen gösteren, yalnızca kendi çıkarlarını düşünene kadın tipi filmlerde kötü kadın olarak tanımlanan tiptir (Bülbül, 2014, s. 238). Tüm bu bakış açısı kadını belli rol kalıplarına sokan patriarkal anlayışın ürünüdür. Dolayısıyla kadın toplumsal normların uygun gördüğü örf, adet ve geleneklerle uyumlu olmalıdır. Ataerkil ikili standart, cinsellik bağlamında pasif olanı “iyi” kız aktif olanı ise “kötü” olarak göstermektedir. Pasif olan karakter izleyiciye keyif verir ancak kötü olansa çoğunlukla cezalandırılır. Kültürel okumalarda bazı kadınların “kötü” bazılarının “iyi” olduğu yani bulundukları tarafa göre “bedel ödedikleri” görüşü yerleştirilmektedir (Williams, 1999, s. 709, aktaran Kabadayı, 2004, s. 119).

Ryan ve Kellner (2010, s. 35), filmlerin toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktardığını belirtmişlerdir. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak

yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler ve bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. İçinde bulunulan kültürden devralınan ve içselleştirilme yoluyla benliğin bir parçası haline getirilen temsiller, kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu sebeple Ryan ve Kellner (2010), kültüre egemen olan temsillerin can alıcı politik önemini şu şekilde ifade ederler:

“Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar (s. 37).”

Ryan ve Kellner’ın kültürel temsillere yaptığı vurgunun benzerini Arpacı (2019, s. 141), femme fatale imgeler için şu şekilde ifade etmiştir; kültürel temsilin ürettiği femme fatale imge, modern yaşamın yeni kadınlarına dair korkuyu cinsellik, felaket ve ölüm üçgeninde işlemiş ve bu temsillerin femme fatale imgeyi, karşı konulamaz cinsel cazibeye sahip, şeytani amaçları olan, baştan çıkardığı erkeklerin toplumsal statüsünü, ekonomik yaşamını ve ahlaki değerlerini yıkıma sürükleyen bir özne olarak sunduğunu belirtmiştir. Diğer bir deyişle femme fatale imgeye dair bir algı yaratılmış ve filmler aracılığıyla bu algı yeniden üretilmiş ve pekiştirilmiştir.

Psikanalitik kuram kadın imgesinin konumu ve sinemanın öykü ile imgeyi ördüğü narsizim ve röntgencilik arasındaki unsurları da ortaya çıkarır. Skopofilik ve voyoristik bakışı tasarlayan sistemin hassas noktası olarak kadın imajının fallosantrik paradoksunu işaret eder (Birincioğlu, 2017, s. 289). Femme fatale imgenin sinemadaki sunumuna bakarken eril bakış teorisini psikanalitik kurama dayandıran Mulvey’in görüşlerine yer vermek yerinde olacaktır. Toplumsal ve kültürel olarak inşa edilen imgeler, ataerkil ideoloji çerçevesinde gözleyen bakış açısıyla, gözlenen kadını görsel bir nesneye indirgemıştır. Dolayısıyla Mulvey’in psikanalitik düşüncesine göre, bakılan ve seyredilen kadının görsel bir haz nesnesi olarak sunumunu erkeğin hadım edilme kompleksiyle ilişkilendirmiş ve cinsel farklılığa dikkat çekmiştir. Bakışın aktif denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen bir ikon olarak kadın, erkek bilinçdışının hadım edilme endişesine bir tehdittir.

Mulvey (t.y., s. 21-22) bu tehditten kaçmanın iki yolunu şu şekilde ifade etmiştir; birisi suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması,

diğeri ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koymak ya da sunulan figürün tehlikesini bertaraf etmek için rahatlamak amacıyla fetişe dönüştürerek hadım edilmeyi topyekûn yok saymak. İkinci yol olan fetişistik skopofili (röntgencilik) nesnenin fiziki güzelliğini yüceltirken aynı zamanda onu kendi başına tatmin edici bir şey haline de dönüştürür. “Dikizci gözetleme öteki kişilere bir obje gibi bakmanın erotik hazzını içerir ve etkin bir eylemdir” (Timisi, 2011, s. 169) ki bu sebeple ilk yol olan voyorizm ise sadizmle bağlantılı olup hazzın kesinleştirilen suçta olduğu dolayısıyla suçlu kişinin cezalandırılması ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirmedir (Mulvey, t.y. s. 21-22). Dolayısıyla eril söylemin bakış açısıyla cinsel bir nesneye indirgenen kadın arketipi femme fatale, arzu nesnesi olan ve fetişleştirilen bir imge olarak, erkeğin bilinçaltındaki korkularının tehdit unsuru aynı zamanda psikolojik savaşımdır. Buradaki sorun cinselliğin aktifliğindedir ki kötü kadın femme fatale aktif olandır zira iyi olan kadın pasif olandır ve herhangi bir tehdit unsuru içermemektedir. Filmlerde kadınları “görme biçimi”, izleyicinin daima erkek olarak kabul edilmesi, kadın imgesinin de ona zevk verecek şekilde düzenlenmesine yol açmaktadır (Kabadayı, 2004, s. 115).

Arslantepe’ye (2010, s. 5) göre, Mulvey’in teorisi özetle röntgencilik, narsist özdeşleşme ve fetişizm (nesneleştirme) üzerine kurulmuştur. Filmdeki kamera, öyküdeki erkek karakter ve kadınları nesne haline getiren bakışlar, erkek bakışıdır dolayısıyla seyircide erkek gözüyle izlemektedir. Mulvey’e göre, dişil seyirci filmdeki pasif kadınlık konumuyla özdeşleşmekte ve erkeksi bakış açısıyla özdeşleşmekten keyif almaktadır. Mulvey’in eril bakış teorisindeki önermesi kitle iletişim araçlarında kadın imgesinin temsilinde belirginlik kazanmaktadır. Toplumsallaşma işlevlerinin yerine getirilmesi ile kadınlık ve erkeklik durumlarını belirleyen ve yeniden üreten kitle iletişim araçları kadını stereotipleşmiş görünümde sunmaktadır (Parsa ve Akçora, 2016, s. 43).

Femme fatale imgeler sinemada görsel haz nesnesi olarak erkek bakışını canlandıran kamera açısıyla cinselliği ön planda tutularak, baştan çıkarıcı ve erotik bir biçimde yansıtılmaktadır. Femme fatale’e yönelen fallosantrik bakış erkeği merkeze koyar ve femme fatale ise bir dişil-öteki olarak bu merkezi hedef alır. Bu miti kuran bakışa göre, itaatsiz, baştan çıkarıcı, gizemli ve aldatıcı olan femme fatale’in hedefinde bedenin istikrarsızlaştırılması vardır (Arpacı, 2019, s. 142). Ancak hem dişil hem de eril izleyici için bir cinsel/arzu nesnesi olan femme fatale karakterlerin tehlikesi tam

da bu noktada yatmaktadır çünkü anlatı içinde erkek karakteri çıplaklığı ve cinselliğiyle baştan çıkardıkça bu karakterin mahvına neden olmaktadır. Bu sebeple eril bakışı dizginleyen ve bağımsız kadının tehlikelerini yeniden gözler önüne seren bir figür olma niteliğini koruduğundan ötürü, femme fatale hem erkek hem de kadın izleyici için bir uyarı ve tehdit mekanizmasını dolayımalar. Bu kadının büyüüne kapılanlar için ıslah edici ve ibret verici bir süreci deneyimlerler (Bakır ve Onat, 2015, s. 93).

İçinde yaşanılan toplumun genel perspektifi ve düşünce yapısıyla bağlantılı olan sinema, o toplumun sosyal, ekonomik, kültürel bilincini ve birikimlerini yansıtır. Bir nevi toplumun aynası olan filmler kurmaca dahi olsa yarattığı algılarla, kurguladığı hikâyelerle, karakterlerle birtakım mesajları topluma iletir. Dolayısıyla sinema endüstrisinin toplumsal değerlerden, değişimlerden, bilinçten, birikimlerden bağımsız olması mümkün değildir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kabul görmüş kadınlık ve erkeklik inşaları o topluma özgü normlar çerçevesinde olmaktadır. Bu kurallar neticesinde “iyi” kadın ideal anne, eş sıfatıyla erkek egemen diskurların karşısında itaat etmeyen, başkaldıran kadın “kötü” olarak görünüm almaktadır. Sinema endüstrisi de bu arketipi görünür kılmış, femme fatale imgenin özne konumunu görmezden gelerek onu daima nesnel bir objeye indirgemıştır. Erkek egemen yaklaşımın cinsiyetçi/ayrımcı paradigmatları bağlamında kadının temsiliinde, erilin sorunlu bakış açısı söz konusudur. Dolayısıyla toplumsal zeminde ayrışıyor gibi görünse de kadının temsiliinin aynı kalıp yargılarla aktarıldığı aşıkârdır.

Femme fatale bedeni, çekiciliği ve baştan çıkaran güzelliğiyle, erkeğin cinsel arzularına, isteklerine ve erkekliğine bir tehdit unsurudur. Dolayısıyla bu unsur aynı zamanda erkeğin iktidar ve gücüne bir meydan okumadır ki bu erkeğin nazarında iğdiş edilme tehlikesinin göstergesidir. Bundan dolayı sinemada yaratılan femme fatale arketipi diğer bir deyişle, daemonik imge fetişleştirilir yarattığı tehdit bu yolla bertaraf edilir. Bu düşünce yapısı aslında kadınların iyi olması yönünde subliminal bir mesaj içeriği barındırmaktadır. Diğer bir deyişle “iyi” kadın, anne, eş olunmalıdır zira “kötü” kadının eylemlerinin olası sonuçlarına vurgu yapan bir mizansen yaratılmaktadır. Öyleyse erkek için paradoksal bir karmaşanın psikolojik mücadelesi olarak femme fatale karakter ya öldürülür ya da cezasını bulur.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KADIN VE “FEMME FATALE” İMGELER

2.1. Türk Toplumunu ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türk Sinemasında Kadın

Antik çağlarda kadın, doğurganlığın ve bereketin simgesi olarak kutsal sayılmıştır. Ancak üretim sürecinin başlamasıyla kadının kutsallığı başka bir yöne evrilmiştir çünkü bu süreç mülkiyet hakkı ve miras üzerinden temellenmiştir. Dolayısıyla mülkiyet kavramı ve miras konusuyla ataerkil ideoloji kadını ve bedenini, dolayısıyla onun cinselliğini kontrol altına almaya başlamıştır. Böylelikle erkeğin tarih sahnesindeki özne konumu görünür olmuş ve kadınların ikincilliği süreci başlamıştır. Erkeğin karşısında “kadının ikincilleştirilmesi” problemi ataerkil yapı sayesinde “ekonomik yapı”, “sınıfsal yapı” ve bu doğrultuda vuku bulan aile, evlilik, miras ve mülkiyet araçlarını kullanarak yeniden üretilmektedir (Afşar, 2010, s. 416). Ataerkillik, erkeklerin kadınlar üzerinde doğal bir üstünlüğü olduğunu düşünür ve mütemadiyen kadınların erkeklere tabiiyetini ve ikincilliğini savunur. Kadınların ikincilliği kavramı, kadınların alt pozisyonuna kaynaklardan faydalanma ve karar verme hakkından yoksunluk, bununla birlikte bütün toplumlarda, kadınların boyun eğdirildiği erkek hâkimiyetine işaret eder ki bu sayede erkekler toplumsal yaşamda bütün güç, otorite ve iktidara hâkim olurlar (Altay, 2019, s. 420-421). Çetin Özkan (2012, s. 79) yeni düzenin, insan onuru ile bağdaşmayan yeni düşünüş biçimlerinin bir kısmının kadınlarla ilgili olduğunu ve bu düşünüş biçimi içinde kadına biçilen değerin, onun ikincil ve aşağı konumunun kendisi ve toplum tarafından kabulünü garantilediğini ifade etmiştir.

Gültepe (2008, s. 10) ise, tarih biliminin sadece erkekleri tarihin objesi yaptığını, kadınları neredeyse yok saydığını ya da erkeğin varlığını belirginleştirmek için arka plandaki bir iki fırça darbesinden ibaret olduğunu belirtmiştir. Türk tarihinde de bu durumun değişmediğini çünkü kadının sosyal hayatın tüm alanlarından sürgün edildiğini söylemiştir. Gültepe’nin görüşüne karşın Kaya (2011, parag. 5) eski Türklerde özellikle atlı-göçebe kültürün etkili olduğu Türklerde kadının konumunun hem yönetim hem hukuk açısından eşit statüde yer aldığını ancak İslamiyet’in kabulünden sonra Arap, Fars, Bizans kültürlerinin etkisiyle kadının daha pasif konuma geçtiğini belirtmiştir. Sonrasında ise Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla beraber

Atatürk'ün devrimleriyle, Türk kadınının pek çok sosyal, siyasi, ekonomik hakka sahip olduğunu ifade etmiştir. Türk tarihinde kadın, tabu olmadığı için erkeğin her türlü faaliyetine katılmış, Türk destanlarında, efsanelerinde, hikâyelerinde, avda, savaşta, ziyafetlerde, dini, siyasi, insani, itikadı sahalarda erkekle beraber olmuştur. Türk kadınının sosyal ve siyasal alanda erkeğiyle omuz omuza mücadelesi tüm dünya kadınlarına örnek teşkil etmiş; kadın bazen aile reisi, bazen de evinin direği, erkeğin vefalı arkadaşı olmuş, en önemlisi evlatlarının saygıdeğer anası olmuştur (Aksoy, 2016, s. 8). Türk tarihindeki kadının bu saygın konumu İslamiyet'in kabulünden sonra Arap kültürünün etkisiyle değişmiş ve Türklerde kadın, erkekle eşit olan konumunu yitirmiş, yaşamın her alanında gözle görünür bir şekilde ataerkil ideoloji doğrultusunda ikincil plana itilmiştir.

Toplumsal cinsiyet olgusu, aile, ekonomi, hukuk, politika ve kitle iletişim araçları gibi günlük hayatı düzenleyen toplumsal örgütlenmelerde yapılır, kadın ve erkeğe atfedilen rolleri toplumun görmek istediği şekilde ve mevcut ideolojiler doğrultusunda tanımlar. Doğu ve Batı kültürlerinde kadına bakıştaki değişiklikler bunun sonucudur (Erus ve Gürkan, 2013, s. 208). Berktaş (2004, s. 2), ataerkil toplumların yarattığı en sürekli ve en direngen kalıpların, “kadınlık” ve “erkeklik” kimlikleri ile bunların ilişki ve davranışlarını tanımlayan örüntüler olduğunu belirtmiştir. Bu örüntüler kadın ve erkek cinsine yönelik ayrımcı bir yapının temeli olmuştur. Ataerkil sistemden beslenen bu temel aslında toplumsal cinsiyet bağlamı içerisinde kadını dezavantajlı hale getirmektedir. İmançer (2006, s. 1), toplumsal cinsiyet olgusunu, cinsiyetin biyolojik oluşumuna karşı, psikolojik olarak ‘erkeklik’ ve ‘kadınlık’ idealinin kültürel boyutta toplumsal olarak oluşturulması olarak tanımlamaktadır. Yani biyolojik oluşumu kabul etmekle beraber, toplumsal cinsiyet olgusunun erkeklik ve kadınlık inşasının kültürel boyutunun toplumsal normlarda oluşturulduğunu ifade ederek cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farklılıklara dikkati çekmektedir. Berktaş da (2003, s. 21), hiçbir erkeğin salt cinsiyeti nedeniyle dışlanmadığını oysa kadınların aidiyetleri ne olursa olsun sırf cinsiyetleri nedeniyle ayrımcılığa tabi tutulduğunu, tarihin yazılması, yorumlanması, genel olarak da sembol yaratma işleminden dışlandıklarını, tarih yapımına etkin olarak katılan özneler olmalarına rağmen kendi tarihlerini bilmekten alıkonulduklarını ifade etmiştir. Ancak toplumsal cinsiyet bağlamında kurulan örüntüler erkekleri bu cinsiyetçi ayrıma dahil etmemiş, kadın cinsi bu dışlayıcı niteliğin içerisinde tanımlanmıştır. Dolayısıyla

biyolojik cinsi kadın ve erkek olan insanın, kadınlık ve erkeklik inşası toplumsal temelde sosyal ve kültürel normların dayatmasıyla şekillenmiştir. Ancak her nedense bu sosyal ve kültürel normların oluşturduğu toplumsal cinsiyet kavramının kapsayıcı öznesi daima “kadınlar” olmuştur.

Toplumsal cinsiyet ilişkileri toplumsal ve kültürel süreçler içerisinde yeniden üretilir ki sinema bu üretim alanlarından biri olarak kurmaca bir dünya sunmuş olsa da toplumdan ve toplumsal ilişkilerden bağımsız değildir. İzleyici sinemadaki imgenin yarattığı anlamla özdeşleştiği için, sinema toplumdan etkilenmesinin yanı sıra, kişileri ve toplumu da etkiler (Kaplan, 2003, parag. 1). Toplumsal cinsiyet olgusunun sinemada, temsiller aracılığıyla inşa edilen kültürel bir form olduğunu ve sinemanın eğlence aracı olmasının yanı sıra, toplumsal yaşamda cinsiyet rollerini pekiştiren ataerkil düşünce tarzıyla yeniden üreten bir yapı kazandığını ifade eden Parsa ve Akçora (2017), toplumsal cinsiyet ve sinema arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu yapıda, toplumsal cinsiyet olgusunun sinemadaki görünümü ve temsil biçimleri oldukça önemlidir. Sinema ve toplumsal cinsiyetin bağdaştırılmasındaki ortak nokta, sinema aracı ile toplumsal cinsiyet genellemelerinin kalıp yargıları içinde tekrarlanarak kadın ve erkeğin konumlarını belirlemesidir. Sinemada kadın bu bağlamda belirgin ve kırılmaz kalıplar içinde, toplumsal hiyerarşi içindeki yerini bilen, egemen değerleri olumlayan, pasif bir nesne konumunda temsil edilmektedir. Erkekler güç ve eylemleriyle, kadınlar ise anneliği ve erkeklerle olan ilişkileriyle ön plana çıkmaktadır. Sinema aracılığıyla yaratılan bu kadın ve erkek halleri ile ideal kadın ve erkek kavramları imgesel olarak yeniden üretilirken topluma da dayatılmaktadır (s. 16).”

Sinemaya tema olan olaylar, çatışmalar ya da aşklarda kadın, ister kırsal-kasaba ister kent soylu-aydın bir kadın ya da yalnız, aldatılmış bir kadın olsun her zaman problematik ve filmlerin en can alıcı noktasını oluşturmuştur (Künüçen, 2001, s. 55). Öztürk’e (2000, s. 221) göre, sinemada kadın olmak çoğu zaman anlaşılması zor, edilgen, bağımlı ve cinsel nesne olmak, kimi zaman da bağımsız, özgür ve güçlü bir kadın olmak anlamına gelir. Dünya ve Türk sinemasında kadın olmaya dair mevcut tanımlamaların yanı sıra Türk sinemasında kadın olmak, kimlik oluşumunda ve sınırlılık anlamında ekseriyetle yoğun bir mücadeleyi gerektirmektedir. Çünkü Türk toplumunun ataerkil yapısı kadını toplumsal cinsiyet rollerine göre kurgularken, kendi iktidar alanını kadınlara yer vermeyecek şekilde tasarlamaktadır. Nitekim Kalkan

(1988, s. 42) Türk sinemasında kadının toplum içindeki durumu ve yerini belirleme uğraşları, toplumsal yaşama katılma çabaları, kendi başına var olma kavgası, kişiliğini gerçekleştirme güdüler, özgür bir şekilde sevmek ve sevilme hakkı temalarını işleyen filmlere, 1960 sonrası dönemlerde rastlandığını ifade etmiştir (aktaran Bülbül, 2014, s. 242).

Türkiye’de sinemanın başlangıcından itibaren kadın sorunu çoğunlukla geri plana itilmiş, susturulmuş bir olgudur. Kadının bir özne olarak kültürel temsil alanında bulunması yıllarca gelişmemiştir. Kadın yıldızların ön planda olduğu Yeşilçam döneminde dahi kadınlar toplumsal alana itilmiş, ikincil konumlarının haricinde bir varlıkları olmamıştır. Özellikle melodram türünde görünür olan bu kadın imgeleri de türün anlatı yapısından ötürü eril iktidarın taşıyıcısı, aktarıcısı konumunda kalmıştır. Kadınların toplumsal cinsiyetten sıyrılmış özneler olarak var olma şartlarını yaratan toplumsal atmosferin eril iktidar tarafından denetlendiği toplumsal yapılarda bu durumun tersine gelişmesi çok da olası değildir (Elmacı, 2015, s. 186). Yıldız oyuncu sisteminde kadın karakterler popülerliklerini korumak için yıllarca aynı tipteki ve toplumsal cinsiyet rollerindeki kadınları canlandırmıştır ki bu durum kalıplaşmış kadın karakter rollerinin sürdürülmesini ve yeniden üretilmesini sağlamıştır (Onur, 2012, aktaran Kasap, Dolunay ve Solman, 2018, s. 633). Dolayısıyla ataerkil görüşün lehine düzenlenen toplumsal yapıda, kadın imgesinin genel kabulün dışında bir varlık göstermesi oldukça çabalamayı gerektirmektedir. Burada kadından beklenen toplumsal normlara uyumlanmış olmasıdır.

Geleneksel cinsiyetçi-ayrımcı siyasal ideoloji kadını özel alana, doğal alana ait olarak tanımlarken, kamusal-özel alan ayrımı, dişi-erkek ayrımının bir başka biçimini oluşturmaktadır. Böylece kadına atfedilen özel alanda erdem geçerli olurken, kamusal alanda yani erkeklere ait alanda haklar gündemdedir (Arat, 2010, s. 34). Kültür, sosyal olgular, gelenekler, göreneklere göre oluşan toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkek arasındaki eşitsiz bir perspektif yaratmış ve bu durum nesiller arasında böyle devam etmiştir. Geleneksel anlayışta kadından beklenen anne ve iyi bir eş olması, domestik bir yaşam sürmesi, özel alanda olması beklenirken, erkeklerden ev içi ve dışındaki yaşamda faal olması ve evin geçimini sağlaması, standardı yüksek bir hayat sunması, kamusal alanda varlık göstermesidir. Diğer bir deyişle kadınlar, cinsiyetiyle bağlantılı olarak ona tanımlanan roller ve bu rollerinin gereği çerçevesinde davranmak durumunda kalmış, erkekler ise rolleri ve davranışları tanımlayanlar olmuştur.

Toplumsal cinsiyet yapısında kadına ve erkeğe yüklenen roller, sosyo-kültürel yapıyla bağlantılı olarak toplumdan topluma farklılıklar göstermektedir. Buna karşın Türk toplumu gibi ataerkil toplumlarda, toplumsallaşma sürecinde çoğunlukla, kız çocuklarına duygusal, anlayışlı, hoşgörülü gibi nitelikler atfedilirken, erkek çocuklarına sert, kavgacı, hırslı, bağımsız, bir kişilik kazanması için çaba harcanmaktadır (Oktan, 2013, s. 152). Böylelikle toplumsal cinsiyette kadınlık ve erkeklik kimlikleri patriarkal ideolojiyle görünür kılınmaktadır. Öyleyse toplumsal cinsiyet olgusu içinde yaşanan toplumun sosyal ve kültürel yapısı içerisindeki oluşumlara bağlı olarak cinsiyetleri ve kimlikleri tanımlamaktadır. Ancak kadın-erkek arasındaki ayrımı biyolojik farklılıklara indirgemek ve sosyal kuralları buna göre düzenleyerek kadınları ikincil konuma yerleştirmek “toplumsal cinsiyet” kavramının önyargılı yapısını göstermektedir (Kabadayı, 2013, s. 91).

Toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yüklediği görevler doğrultusunda Türk sinemasında kadın tiplerinde yoğun bir şekilde işlenen sadık eş, fedakâr anne rolleri en çok canlandırılan karakterler olmuştur (Zaman, 2015, s. 40). Eril kültür için kadının bilinmezliği bir korku kaynağıdır bu sebeple eril kültür kadını denetlemek ister; denetlemek içinse bilmek gerekir. Bu sebeple filmlerde kadını ikili biçimde sunarak, erkeğe göre eş, anne, sevgili olarak tanımlama yoluyla denetlemeye çalışır (Akbulut, 2008, s. 87). Böylece kadın geleneksel rol tanımları içerisinde sunularak, olması gereken kadın imajına yönelik bir algı yaratılır ve bu sayede erkek egemen ideolojinin söylemlerinin devamlılığı sağlanmış ve sürdürülmüş olur. Yaratılan bu geleneksel kadın motifi sayesinde kadın, toplumsal cinsiyet rollerine uygun ve erkek hegemonyasına herhangi bir tehdit yaratmayacak şekilde sunulmuş olur.

Toplumsal cinsiyet rol kalıplarının yeniden üretimi bağlamında Türk sineması, kadına dikte edilen toplumsal cinsiyete ilişkin her türlü kodun; kadına atfedilen namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan, sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadın olma (Esen, 1996, s. 12) vb. niteliklerinin yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır. Bu rolleri kabullenmeyen kadın ise cinselliğinden başka verecek bir şeyi olmayan, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen, namussuz, vamp kadın olarak kurgulanmaktadır (aktaran Işık ve Eşitti, 2015, s. 121). 1950-60’lı yıllarda toplumsal değişimin hız kazandığı, köyden kente göçün arttığı, o yıllarda sinema filmleri aracılığıyla verilmek istenen mesaj toplumsal cinsiyet rollerini

pekiştirici olduğu söylenebilir (Bülbül, 2014, s. 240). Ya toplumsal rollerin gereği iyi kadın olursunuz ya da kötü yola düşüp kötü kadın olmak zorunda kalırsınız. Kadınlara seçim hakkı tanımayan ataerkil toplum yapısında kadınlar, kendi hayatları üzerinde söz sahibi olmadıkları gibi bu yapı içerisinde kendileri adına biçilen rollere ve hayata rıza göstermek zorunda bırakılmışlardır.

Türkiye’de sinematografik anlatıda kadının temsili sorununda kadın, cinselliğinden sıyrılmadığı noktada toplumsal cinsiyet kodlarının dışında kurgulanması söz konusu olamamıştır. Türkiye’de sinema, kadınları bu anlamda sadece güzel nesneler olarak kurdurmuş, uzun yıllar boyunca kadının kendi içine dönük hiçbir hikâyenin odağına yerleşmesine izin vermemiştir (Elmacı, 2015, s. 191). Toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil örüntüler erkeği birinci konumda özneleştirmiş, kadını ikincil konumda nesne olarak tanımlamıştır. Türk toplumunda da toplumsal cinsiyet bağlamında sinemada kadın, eril bakış açısının ideolojisi neticesinde cinsiyetçi/ayırıcı paradigmlar içerisinde var olmaya çalışmıştır. Dolayısıyla erkek hegemonyasının ürünü olan ideolojiler sonucunda kameranın “erkek” hâkimiyetindeki varlığı, Türk sinemasında da kadını bu bağlam içerisinde kurgulamıştır. Buna karşın egemen sinema filmlerinde, idealize edilen erkekliğin, toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlamasını defalarca yansıtarak, yapının değişmesine “izin vermez” (Kabadayı, 2004, s. 123).

Ataerkil anlayış içerisine yerleştirilen Türk kadınının Kalkan ve Taranç (1988, s. 69) Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar filmlerde, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi rol alamadığını belirtmişlerdir. İlk filmlerimizdeki kadın oyuncuların genellikle ülkemize yerleşmiş olan Beyaz Ruslardan ya da Ermeni ve Rum tiyatro kumpanyaları sanatçıları arasından seçildiğini ifade etmişlerdir. Örneğin, Madam Kalitea, Matmazel Blanche, Rana Dilberyan, Eliza Binemeciyan, Anna Mariyeviç, Roza Felekyan, Madam Sarvatova, Helena Antinova, Türk filmlerinde oynayan belli başlı yabancı uyruklu oyunculardır (Özgüç, 1988a, s. 23). Ancak Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beklenen değişimler toplumsal cinsiyet sunumuna yansımış, “kadın” üzerinden çağdaşlaşmayı amaçlayan ve kadını bu amacın vazgeçilmez unsuru sayan Kemalist ideolojinin etkisi toplumsal cinsiyet sunumunda fazlasıyla yer almıştır (Afşar, 2010, s. 417). Cumhuriyet Türkiye’si ile birlikte kadın sanatsal yaşamdaki yerini alıyor, devrim sonrasında Bedi Muvahhit’i *Ateşten Gömlek* romanının uyarlamasında Ayşe olarak,

Neyyire Neyir'i de *Kezban* rolünde Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan oyuncular olarak görüyoruz (Özgüç, 1988a, s. 23).

Türk sinemasında kadın, konumu ve kimliği açısından tartışmalı bir bağlam içerisinde ele alınmıştır. Çünkü toplumsal gerçekliğin örüntülerinde, toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde sinemada kadın karakterler pasif, edilgen, ikincil konumda, ahlak, namus, edep kavramlarıyla örtüşecek şekilde kadın örgeleri oluşturulmuştur. Toplumsal, sosyal, kültürel ilişkiler/normlar, patriarkal gelenek, erkek egemen yapı kadının bu sunumların dışında temsiline sıcak bakmamıştır. Müslüman toplumların büyük bir çoğunluğunda -ki buna Türkiye de dahil- kadınların bedenleri ve cinselliklerini kendilerine değil, aileye, aşirete ya da topluma ait gören erkek egemen bir anlayış ve tutum hâkimdir (İlkkaracan, 2003, s. 11). Diğer bir deyişle, Türk toplumunda kadının cinselliği ve bedeni, erkeğin şerefi ve haysiyetini korumaya yönelik bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Yani, kadının cinselliği ve bedeni kendisine ait değildir, karşı cinsin kıstasları doğrultusunda kurgulanmış spekülative bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet temelli olarak yapılanan anne, eş, gibi kavramlar üzerinden belirlenen roller çerçevesinde kadın, kendi bedeni ve kimliğine yabancılaşmakta ve kadın kimliğini bir kenara bırakmaktadır. Toplumda ikincilleştirilen kadın üzerinden edep, ahlak, şeref ve haysiyet gibi tanımlamaların karşılığı tek bir cinsiyete indirgenmektedir. Oysaki bu kavramlar sadece kadın cinsini değil erkeği de kapsamaktadır. Dolayısıyla kadın ve erkek olarak bu kavramları sahip olmak bir erdem ise bu her iki cinsin de yerine getirmesi gereken niteliktir.

Toplumun değerlerini yansıtan dolayısıyla bu değerlerden bağımsız düşünilemeyen sinemada, toplum yapımızın en önemli değeri olan aile ve ailenin şerefi noktasında ataerkil anlayışın dışında bir üretim söz konusu mümkün olmamıştır. Türk toplumunda ailenin şerefi ailenin kadın üyeleriyle aynı olduğu dolayısıyla genç kızlar için bakireliğin, evli kadınlar için sadakatin zorunlu olduğu bir anlayış söz konusudur (Abisel, 2005, s. 94). Toplumsal cinsiyet bağlamı içerisine yerleştirilen ve tek bir cinsiyete indirgenen bu kavramlar kadın üzerinden yapılandırılmakta dolayısıyla ailenin şerefi kadına yüklenmekte ve bu temellendirme içerisinde kadının cinselliği denetlenmektedir. Çünkü Kandiyoti (1997, s. 81), kadının cinsel iffetiyle aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağlantının, kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni olduğunu belirtmiştir. Kadınlara, herhangi bir yanlış

davranış nedeniyle, bütün bir topluluğa, sülaleye ya da aileye utanç ve şerefsizlik getirecek denli muazzam bir olumsuz güç atfedildiğini ifade etmiştir.

Türk sinemasında kadına ilişkin en önemli toplumsal cinsiyet rolü kavramı namustur ki kadın evlenene kadar namusunu korumalı, bakire kalmalı, cinsellik yaşamamalıdır. Türk filmlerinde kadın karakterler çoğunlukla, boyun eğen, isyankâr olmayan özelliklerde sunulmuştur (Kasap vd., 2018, s. 634). Çünkü “ataerkil toplum düzeninde kadının namusu üzerindeki denetimin yitirilmesi aynı zamanda kültürel dengelerin altüst olması anlamına gelmektedir” (Sirman, 1989, aktaran Çetin Özkan, 2012, s. 80). Eril zihniyet namus kavramına kadın üzerinden bir nitelik yüklemektedir. Kadına dikte edilen toplumsal cinsiyete ilişkin toplumsal kod, çoğunlukla yeniden üretilerek ve daha ahlakçı söylemlerle sinemamızca toplumu etkilemiştir ki bu ahlakçı üslubun yıllarca sinemadaki varlığı, kadın bedenini kutsallıkla, edepsizlik sınırında iki uç alanda tutulmasına neden olmuştur. Kadın imgesinin perdede anlamlandırılmasında siyah beyaz kadar net bir çizgide olmasından dolayı, yaratılmış olan bu kadın tipleri derinlikli bir karakter olma yolunda en ufak bir ilerleme kaydedememiştir (Elmacı, 2015, 192). Foucault’nun (2003, s. 136) da belirttiği gibi, epeyce sıkı kurallara uymak zorunda bırakılan kadın, bu ahlakın muhatabı değildir, sözü geçen ahlak erkek ahlakıdır. Yani bir erkek tarafından üretilen ahlak kuralları, kadını erkeğin ahlakına tabi tutar. Dolayısıyla, erkeğin iktidarı altında olan kadın, korunması gereken bir nesne ya da partner olarak konumlandırıldığı erkeksi bir ahlaktır.

Her alanda olduğu gibi sinemada da erkek egemen dünya, sinemanın gücünü kullanarak insanlara birtakım yaşamsal roller benimsetir. Buna paralel Türk sinemasında kadın, gerçek hayatta olduğundan daha çaresiz, daha kendine güvenmeyen, korunmaya ve erkek himayesine muhtaç gösterilmiştir (Zaman, 2015, s. 31) ki bu nedenle filmlerde kadınlar, gerçek kadınların gösterilenleri olarak değil, erkek bilinçaltının gösterenleri olarak işlev görmektedir (Akbulut, 2008, s. 87). Türk sinemasının ağırlıklı türü olan melodram anlatısı içerisindeki bu temsilde kadınlar ataerkil anlayışın tehdit oluşturmayan öğeleri olarak tanımlanır. Dolayısıyla Türk sinemasında kadının temsil biçimi, melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle olmuştur (Çetin Özkan, 2012, s. 80). Akbulut (2008, s. 20) toplumsal cinsiyetin, toplumsal ve kültürel bir kurgu olduğu varsayımına dayanarak melodram filmlerinin toplumsal cinsiyet kategorilerini kültürel olarak kurduğunu ve ürettiğini vurgulamıştır.

Nilgün Abisel (2000, s. 175-179), *Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet* adlı çalışmasında filmlerde kadına biçilen rolü, toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bunun dışına çıkanlar şeklinde ikiye ayırmıştır; toplumsal cinsiyet rollerine uygun kadın, evli, namuslu veya evlenmek ve yuva kurma hayali olan kadın, bunun dışındakiler ise toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkanlardır. Birinci gruba giren esas kadın karakterlerinin sayısının ikinci gruba girenlerden daha az olmasının nedenini, bu karakterlerin mitleştirilmesi ve kadere yenilmenin kabulüne imkân verme şeklinde açıklamıştır ki bu durumu Abisel, Yeşilçam'ın "ideal kadın" tiplemesini zaman içinde terk edilmiş olmasıyla ilişkilendirmiştir (aktaran Duyan, 2013, s. 335). Eril kültür için kadının bilinmezliği bir korku kaynağıdır bu sebeple eril kültür kadını denetlemek ister; denetlemek içinse bilmek gerekir. Bu sebeple filmlerde kadını ikili biçimde sunarak, erkeğe göre eş, anne, sevgili olarak tanımlama yoluyla denetlemeye çalışır (Akbulut, 2008, s. 87).

Ataman'a (2002, s. 82-83) göre, hâlen toplumsal yaşamda geleneksel konum ve düşüncelerin yer alması, bir yandan geleneksel rollerin yeniden üretilmesi, öte yandan modern yaşamın getirileri ve roller toplumsal yaşamda olduğu gibi toplumsal cinsiyet rollerinde de ikiliklerin oluşmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla bu bakış açısıyla Türk toplumunun bir geçiş aşamasından olduğunu, toplumsal cinsiyet rollerinde de tam bir zihniyet değişiminin gerçekleşmediğini ve bunun da sinemaya yansıdığını ifade etmiştir. Toplumsal yapıdaki önemli değişimlerin sonucu olarak sinemada her dönemde yeni toplumsal sınıflar ve farklı kadın kimliklerini yansıtan tipler kurgulanarak toplumsal yapı içinde kadının durumu ortaya konulmaktadır (Çetin Özkan, 2012, s. 81).

Türk toplumunun ataerkil yapısı toplumsal, sosyal, kültürel normlar çerçevesinde, sürekli kadına bulunması gereken yeri hatırlatmış, bu yolla tahakkümünü görünür kılmıştır. Türk sinemasının da toplumsal yaşamdan ve kültürden bağımsız olamayacağı göz önüne alındığında, kadının sinemadaki sunumunun toplumsal cinsiyet temelli olarak üretilmesi söz konusu olmuştur. Eril bakış açısının egemen olduğu Türk sinemasında, kadının özne kimliğinin tanınmamış, ana karakter olamamış, ikincil konumuna razı gelmiştir. Türk sinemasında da bu anlayış doğrultusunda kadın kendisine biçilen rolün dışına çıkmamış/çıkamamış, nesne olma kabulüne zorlanmıştır. Dolayısıyla ataerkil ideoloji toplumsal cinsiyet örüntüleri altında Türk sinemasında kadına belli rol ve motifler kurgulamıştır. Bu

spekülatif yaklaşımda verilmek istenen mesaj, erkek egemenliğindeki hegemonik düzenin kadın için tasarladığı rollere rıza göstermesi ve sorgusuz sualsiz eril bakış açısının yaratmış olduğu kadın temsillerinden mutlu olmasıdır. Toplumsal cinsiyet bağlamı içerisinde kadına dair oluşturulan stereotipler toplumsal yaşama dair izler barındırmakta dolayısıyla toplumsal cinsiyet kimliklerinin yan anlam içerisindeki karakteristiğini ortaya koymaktadır. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kadın, cinsiyetçi yaklaşımın sonucu olarak toplumsal cinsiyet temelli toplumsal ayrımcılığa, baskıya, tahakküme mecbur bırakılmış ve ikinci sınıf insan muamelesi görmüştür. Dolayısıyla Türk sinemasında kadın karakterlerin sunumu toplumsal cinsiyetin kıstasları doğrultusunda kadına özne olma imkânı tanımamış, ezilmişliğin ve baskının örüntüleri altında ikincil nesneler olarak kurgulanmıştır.

2.2. Türk Sinemasında Feminizm Yansımaları ve Kadın

Kadınlar için “hak, eşitlik, özgürlük” arayışlarını merkezine alan feminist teori, kadınlara yönelik uygulanan cinsiyetçi/ayrımcı baskının ve bu bağlamdaki hiyerarşik düzenin her iki cins için eşit bir platforma taşınması, toplumsal cinsiyet tutum ve yaklaşımlarının aynı değerde olması, toplumun bilinçlenmesi ve değişmesini amaçlamaktadır. Toplumsal cinsiyetin kadına dayattığı rollere karşı kadınlar sürekli bir mücadele içerisinde kendi konum ve kimliklerinin anlam kazanması arayışında olmuşlardır.

Sinema, popüler filmler yoluyla dış dünyayı seyircisine onaylatma açısından bir ayna işlevi görmektedir. Aynı şekilde Türk sinemasında yerli yapım popüler filmlerin oluşturduğu ve seyirciye sunduğu dünyada da aslında toplumsal deneyimlere alışkın olunan ve benimsenen var olan bir düzen anlatılmaktadır (Künüçen, 2001, s. 51). Bu düzen içerisinde sinemada kadın temsili dünyada olduğu gibi Türkiye’de de belirli kalıplar üzerinden ilerler ki bu kalıplar ataerkil cinsiyet normlarına göre şekillendiğinden kadın erkeğe nispeten edilgen, zayıf ve suskun resmedilir (Velioğlu Metin, 2019, s. 629).

Ataerkil ideolojinin ürettiği toplumsal cinsiyet rollerinin aktarılmasında etkin olan sinemanın, aynı zamanda popüler bir kitle iletişim aracı olduğunu ifade eden Parsa ve Akçora (2017, s. 15-16) bu bakış açısıyla, sinemada kadın imgelerin sunumunda erkek egemen bakış açısının etkin olduğunu ifade etmişlerdir. Sinemada kadının toplumsal, sosyal, kültürel normlarda ekseriyetle iyi bir eş ve fedakâr anne

olarak sunulmasının yanı sıra öldüren cazibesiyle baştan çıkarıcı cinsel bir obje olarak da sunulduğunu belirtmişlerdir. Değişen düşünce ortamı ve algılayışa paralel popüler feminist düşüncenin yaygınlaşmasıyla, bu kalıp yargı (stereotip) kadın rollerine, akıllı, güçlü, mücadeleci ve kararlı kadın karakterlerin alternatif olarak sunulmaya başladığının altını çizmişlerdir. Öte yandan ataerkil toplum yapısına sahip Türk sinemasında da kadın bu ideolojik söylemlerin beslediği eril anlayışla erkeklerin gerisinde, ikincil rollerde, toplum yapısının idealize ettiği anlayış çerçevesinde eşit olmayan bir bakış açısıyla sunulmuştur. Dolayısıyla kadın karakterler hiçbir zaman özgürleşememiş, kendilerine ve bedenlerini uygun görülen bir temsilin içine hapsolmuşlardır. Çünkü Caner'in de (2017, s. 143) dediği gibi kadının doğasına aykırı şekilde biçimlendirilmesinin farklı bir yansıması, baskın ataerkil kültürün etkisiyle kadını zaten nesneleştirmiş olan eril algıda yaşanır. Bu sebeple erkek, kadını tüm insani özelliklerinden bağımsız, sadece “dişil bir beden” olarak görmeye başlar.

Bu temsil şekillerinde Türk sinemasında da var olan kadınlara yönelik stereotipler; eş, anne, fahişe, sekreter, soğuk iş kadını, vamp vb. şeklinde genellikle tek tipleştirilen resmedilmelere dayanır (Kabadayı, 2004, s. 129). Dolayısıyla Türk sinemasında var olan kadın imgesi belirli görünümelerde ele alınmakta, toplumsal cinsiyet rolleri bu görünümünün oluşumuna sebebiyet vermektedir. Feminist anlayış kadının erkek egemen anlayış içerisindeki cinsiyetçi ayrımcılığa dayanan ve stereotip olarak “öteki”leştirilen kadın temsilini değiştirmeyi amaçlamaktadır. Kadın, sinema aracılığıyla erkeğin elinde cinsel bir nesneye dönüştürülmesinden rahatsızlık duyan feminist eleştirmenler, kadının kadın olarak var olabilmesinin mücadelesini vermektedirler (Aslan, 2019, s. 199). Feminist teorilerin başlıca itirazı, kadınların filmlerdeki edilgen konumu ve erkek egemen bakışın nesnesi olmalarına karşı çıkmaktadırlar ki kadın rollerinin bu bağlamda tektipleştigini belirlemişlerdir. Teorisyenlerin seyirciyi izlemesi sonucunda, kadın izleyicinin erkek gözüyle izlemekten haz aldığını, perdedekinin erkek bakışı olduğunu ve kadın izleyicinin erkek bakışıyla özdeşleşmesinden ötürü teorisyenlerin erkek bakışı üzerine yoğunlaşmasına sebep olmuştur (Turan, 2013, s. 46).

Türkiye’de 1970’ler özellikle 1975-1980 arası feminizmin değil; kadın sorununun gündemde olduğu, 1980’ler ise siyasal bir ideoloji ve hareket olarak ortaya çıktığı yıllardır (Saygılıgil, 2020, s. 16). 1980 sonrası feminist hareketler doğrultusunda kadın sorunu önemli bir gündem maddesi haline gelmiş, “fedakâr anne,

iyi eş” imajı kadın dergilerinden, kadınlara yönelik radyo ve televizyon programlarına kadar tüm medyada tartışılmaya başlanmıştır. Modern kadın olmanın incelikleri, ekonomik özgürlüğe erişmek, kariyer sahibi olmak, feminist söylemlerden haberdar olmak ve kadının cinselliğine sahip çıkmak şeklinde dayatılmıştır (Ayata, 1998, s. 237-24, aktaran Ataman, 2002, s. 52).

Türkiye Sinemasında 1950’ler Yeşilçam adı verilen bir dönemdir. 1950-1980 yılları sinemada kadın temsilleri açısından sosyo-kültürel dönemin etkilerini taşır (Saygılıgil, 2016, s. 162). 1950 ve 1980 arasında Yeşilçam’ın melodram anlatısı içerisindeki kadının, erkek egemen iktidarın söylemlerini gerçekleştiren ve boyun eğen kadın imgeler olduğu göze çarpmaktadır. Kadınların sinemadaki görünürlüğü bu dönemde artmış olsa da yine de ataerkil söylemin örüntülerinde temsil edilmekten öteye gidememiştir. Feminist teori tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de kadının bu tarz temsilini, yani erkek egemen anlayışın kadına özgürlük ve alan tanımayan yaklaşımından dolayı eleştirmektedir.

Güçhan’ın (1993, s. 52), “sinema diğer sanatlar ve kitle iletişim araçları gibi toplumsal yapının bir ürünüdür; toplumsal yapıya bağlı olarak gelişir ve değişir” açıklamasından yola çıkarak 1950 sonrasındaki başlayan ve değişimin öncüsü olan bu dönemin kadın temsili ve sürecine bakacak olursak; 1950’li yıllarda kadınlar fedakâr anne, el değmemiş sevgili, baştan çıkaran kadın rollerinde, iyi ya da kötü kadın şeklinde tek boyutlu ele alınırken, 1960’lı yıllarda yeni anayasanın sağladığı özgürlükler ortamında kadının temsiline değişmeye başladığı, tek boyutlu temsiline yanı sıra köydeki kadın gerçeği ve sorunları, kadın cinselliği, kadının üzerindeki baskılar gibi konularında ele alınmaya başladığını görürüz. 1970’li yıllarda ise sinema sektöründeki krize paralel Yeşilçam’da önce kadını vurur ve bu noktadan sonra sektör erotik filmlere yönelir (Sarı Aksakal, 2020, s. 1653). Özellikle 1960’lı yıllarda anayasal özgürlükler ve feminizmin de etkisiyle kadının Türk sinemasındaki konumu, ele alınışı ve temsil şekillerinde ciddi bir sorgulamaya gidilmiştir.

Karagöz’ün (2008, s. 181) söylemiyle, “kadının olduğu kadar gerçekte bütün toplumun imar edilme atılımı olarak önem taşıyan”, 1980’li yıllara kadar Türk sinemasında kadına, belirli toplumsal cinsiyet kodları dahilinde, erkek bakışının uzantısı olarak ve bakma arzusunu kamçılayan bir araç olarak yer verilmiş ve kadın bir arzu nesnesi ya da görsel malzeme olarak kullanılmıştır. 1980’den sonra kadının sinemadaki konumu farklı bir bağlam içerisinde konu olmuştur (Aktaş, 2016, s. 779).

1980'lere kadar Yeşilçam anlatısında kadın; genellikle edilgen ve patriarkal yapının kadına biçtiği rolleri yansıtmış, cinselliğinden soyutlanmış ya da cinsel obje olmanın ötesine geçemeyen biçimlerde sinemaya yansımıştır. Ancak 1980 sonrası özellikle ülkemizde feminizmin yaygınlaşmasıyla kadının temsil biçimleri alışıldık olanın dışına çıkmış ve artık o güne kadar tabu sayılan konular ve söylem şekilleri sinemaya yansımıştır (Masdar, 2012, s. 58). Özellikle 80'li yıllara kadar Türk sinemasında iki kadın klişesi bulunmaktadır; cinselliklerinden arınmış evine bağlı anne figürleri ya da cinselliğiyle tanımlanan vamp özellikleriyle aile kurumunu tehdit eden kadın figürleri. Klasik Türk sinemasında başka kadın tipi yoktur (Ulusoy, 2009, s. 2781). Öyleyse eril bakış açısıyla yaratılan kadın örgelerinin toplumsal gerçeklik ve cinsiyet olgusuyla örtüştüğünü söyleyebiliriz.

Türkiye'de sinema, filmlerin çekilmeye başlandığı yıllardan itibaren ele alındığında, 1980'li yıllara kadar çekilen filmlerdeki kadın temsillerinin eril bir dile işaret ettiği ve bu sebeple de kadının filmlerde belirli istisnalar dışında ikinci planda kaldığı görülür (Sarı Aksakal, 2020, s. 1646). Ancak 1980 sonrası Türkiye'de etkisi görülmeye başlayan feminizm hareketiyle beraber Türk sinemasında kadının ele alınışı da değişmeye başlar. 80'li yıllarda toplumsal sorunları işleyen filmlerin birey sorunlarına yöneldiğini, özellikle kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikte erkekten beklentilerine, toplumun kadına bakışına değinen filmlerde artış izlenmiştir (Velioğlu Metin, 2019, s. 637). Nitekim Ataman (2002, s. 60) 1980 sonrası yaşanan hızlı toplumsal değişmelere paralel toplumsal cinsiyet sunumlarının dışında, farklı kadın ve erkek sunumlarının oluşmasının sağlandığını ifade etmiştir. 1980'li yıllarda Türk sineması ağırlıklı olarak kadın sorunlarına değinen filmlerin çekildiği ve geleneksel rollerden sıyrılan, daha özgür kadın imgesini öneren filmlerin yükselişine sahne oldu. Bu dönemde, Yeşilçam sinemasının “namus”, “ölümü pahasına bekâreti koruma”, “mazbut bir yaşam sürme” gibi geleneksel niteliklerle bezenmiş yıldızların taviz vermedikleri kuralları terk ettikleri ve yeni arayışlara yöneldikleri gözlemlenmektedir. Kadın sorunlarının sinemadaki yükselişi bir bakıma, feminist hareketin toplumsal alanda yürüttüğü mücadelenin yansımasıdır (Oktan, 2013, s. 157-158).

Şüphesiz 1950-1980 arasında filmlerde kadının tek tipleştirilmesinin ardındaki yan anlam, ataerkil toplum yapısı ve eril bakış açısının, toplumsal cinsiyet bağlamı içerisindeki spekülâtif yaklaşımı olduğu aşîkârdır. Türk sinemasında da kadın imgeleri

iyi ya da kötü kontrastı içerisine yerleştiren erkek egemen söylemlerinin kurgusudur. Boyun eğen, itaat eden, edilgen ve toplumda kabul gören kadın tipinin sürekliliğini amaçlayan bu söyleme karşın kadınların kendi dillerini kurmaları, kendi bakış açılarını ortaya koymaları gerekiyordu. Bu söylemin ardındaki söylenemeyenleri söylemek, sakladıklarını ortaya çıkarmak ve kadınların kendi dillerini kurabilmeleri için kadın bakış açısına sahip çalışmalar yapılmalıydı. 80’li yıllarda kadın hareketi ve feminist oluşum, ataerkin sistemin sınırlarını çizdiği kadın kimliğini irdelemeye, bu kimliğin rollerinin devamlılığını sağlayan sistemin değerlerini daha fazla sorgulamaya başladı (Bülbül, 2014, s. 238-239). Bunun yanı sıra, 1980’li yıllarda Türkiye’de toplumsal yaşamın hızla değişmesinin sonucu olarak hem yerli filmlerin popülerliği artmış hem de sinemada kadınların toplumsal yapı içerisinde rollerini ifade edişleri güçlü bir şekilde sorgulanmaya başlamıştır (Aktaş, 2016, s. 779).

Kadının sosyal yaşamdaki tarihi ezilmişliğinin nedenini Caner (2017, s. 46), ataerkin düzenin benimsediği toplumsal cinsiyet anlayışında olduğunu, diğer bir deyişle kültürel olduğunu vurgulamıştır. Fizyolojik kökenli nedenlerin, asla erkek egemenliğini temelleri olmamasına karşın, ataerkin iktidarın eline koz verdiğini çünkü erkek egemen yapının nedeninin, kadının fizyolojik özelliklerinden değil, bu özelliklerin ataerkin iktidar tarafından sömürülmesinden kaynaklandığını ifade etmiştir. Tabi bu durumun bile, kadının “anatomisinin kurbanı” olduğu söylemini haklı çıkarmaya yetmeyeceğini belirtmiştir. Tamsin Lorraine kadının vücudunun uzun süre feminist söylemlerin dışında tutulduğunu, bunun nedeni toplumsal cinsiyet rollerinin oluşturduğu ikiliklerden kadının kurtulamamış olmasına bağlar. Lorraine, ataerkin düzenin ürettiği ayrımlara inanan ve sonunda ayrıcalıklı kümeye dahil edilmek arzusuyla cinselliğini ve bedenini hor görerek kendini erkeğe kanıtlama kaygısını kadını hatası olarak görmektedir (Pekerman, 2012, s. 38).

Nitekim Berktaş (2004, s. 21), 1980’li yıllarda Türkiye’de gelişen feminist hareketin toplumsal cinsiyet kalıplarını ve rollerini sorgulayarak, ataerkin değerlere karşı önemli bir ideolojik savaş başlattığı görüşündedir. Dolayısıyla alternatif kadın imgeleri ve kimliklerinin yaratılmasına, kadınların yaşam alanlarının ve opsiyonlarının genişlemesine imkân verdiğini söylemiştir. Daha önce üzeri örtülen ve tartışmaya dahi açılmayan konuların, kamuoyunun gündeminde tartışılması açısından göz ardı edilemeyecek bir rol oynadığını ifade etmiştir. Özen’in (2017, s. 34) görüşü ise, 1980’lerdeki kadın hareketinin özünü Kemalizm ve Kemalist reformların

oluşturduğunu ancak kadın hareketlerinin bu reformların yeterli olmadığını düşündüğünü belirtmiştir. Bu dönemin kadın hareketleri laiklik ilkesini temel alarak, Kemalizm'in gerçekleştirmek istediği toplumu yaratmada etkili olduğunu düşünmektedir.

1980'lere damgasını vuran eğilim; kişiselliğin yanı sıra, duygusal, psikolojik, ideolojik, etnik, ulusal, dinsel kalıplar içinde, bir anlamda hegemonik tarzda doğallaştırılan toplumsal cinsiyetin ve kadın kimliğinin yeniden tanımlanarak yapay doğallıktan koparılması ve ayrılması girişimidir. Böylece "normatif" kabul edilen sorgulanarak, erkek baskısının ve rejiminin de sorgulanmasının yolunu açmak, önüne geçmek hedeflenmiş, özel alana ait görüne sorunların, kamusallığın içine çekilmesi girişimi olarak simgeleşmiştir (Karagöz, 2008, s. 174). 80'li yılları bir fırsat olarak gören Burçak Evren (1990, s. 7) bu döneme dair düşüncelerini şöyle ifade eder: "Sinemamıza bireyin girmesi özellikle erkek odaklı sinemamızda kadının ön plana geçerek tüm tabuların yıkılışı -biraz da değişen koşullar gereği- altüst edilişi yine 80'li yılların bize armağan ettiği değişimler zincirlemesinin önemli bir halkasıdır" (aktaran Elmacı, 2015, s. 193). Hilmi Maktav (2003, s. 285) ise, 80 sonrası başlayan ikinci dalga feminist hareketin sinemada etkisini göstermesiyle, Türk sinemasında özgür kadın tiplerinin ortaya çıkmaya başladığını belirtir (aktaran Bülbül, 2014, s. 248).

Feminizm yansımaları dünyada olduğu gibi Türk sinemasında da kadının temsili ve konumunun erkek egemen sistemin bir yaklaşımı olduğu konusunda hem fikir olmuşlar ve bu bağlam içerisinde kadının temsilindeki sorunlara yönelik eleştirel yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Bu bakış açısıyla özellikle 1950'li yıllardan sonra Türk sinemasında kadının temsiline yönelik değişim rüzgarları başlamış, 1980 sonrası ise feminist hareketlerin hız kazanmasına paralel kadının sinemadaki temsiline yönelik etkin olan bir değişim başlamıştır. Türk sinemasında ataerkil anlayışın bakış açısıyla var olan ve eril söylemlerle yansıtılan kadınların, 1980 sonrası filmlerdeki temsillerinin gözle görünür dönüşümünü ortaya konmuştur. Sinemada kadının tek boyutlu sunumundan öte, özne olarak varlığı göz önüne alınarak daha duyarlı yaklaşımlar geliştirilmiştir.

2.3. 1950-1980 Arası Toplumsal Gelişmeler ve Türk Sinemasında Kadın İmgesi

1950-1980 yılları arası Türkiye'nin değişim sürecinin başladığı dönemdir. Toplumsal yaşamda derin dönüşümler ve köklü yenilikler olması nedeniyle bu yıllar ülkemizin toplumsal yaşamında önem arz etmektedir. Köy ve kırsal yaşamın yavaş yavaş şehirlere kaydığı, toplumsal yapıların değişmesine paralel yeni yaşam tarzlarının başladığı, dolayısıyla toplumsal, sosyal, kültürel, politik ve ekonomik yaşamın da değişime uğradığı yıllardır. Bu dönem Türkiye'nin siyasal yaşamının kilometre taşı olan çok partili döneme geçişle başlar. Bu döneme kadar üretim açısından bir istikrarı olmayan ve toplumun gerçeklerinden bir hayli uzak olan Türk sineması, ülkedeki bu önemli değişimlerden etkilenmiş ve gerçek anlamda bir sinema olma yolunda önemli gelişmeler kaydetmiştir. Çok partili döneme geçişin getirdiği değişimler içerisinde sinemayı en çok etkileyen ekonomik yaşamdaki enflasyonist tutumlarla, gericilik hareketlerinin hız kazanması gösterilmektedir (Güçhan, 1991, s. 88).

1950 sonrası Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimlere kısaca değinecek olursak; çok partili yaşam başlamış, sonrasında 1960'lı yıllarda askeri darbe olmuştur. Çok partili dönemin getirisi olan “yabancı sermaye”, Marshall yardımları gibi olayların yanı sıra, “hür teşebbüs” olgusu desteklenmeye başlamıştır ki bu süreç sanayileşme olgusunu hızlandırmıştır. Buna paralel köyden kente başlayan göç hızlanmış, gecekondulaşma büyük arazilere yayılmış ve yepyeni yaşam tarzları oluşmuştur (Kalkan ve Taranç, 1988, s. 63). Köyden kente göç olgusu, hızlı kentleşme, yeni teşebbüsler sonucu endüstrileşme ve sanayileşme, tüketim alışkanlıklarının değişmesi hem toplumsal yaşamda hem de sinemasal üretim açısından köklü değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra Türk sinemasında farklı bir periyoda geçişi temsil etmesi açısından, incelenmesi gereken önemli bir dönemin başlangıcıdır.

Türkiye'de 1914 yılında belgesel film çekimiyle başlayan film endüstrisi, 1950'li yılların başına kadar kayda değer bir gelişme sağlayamamıştır. Türk sinema tarihi açısından bakıldığında kayda değer film çalışmalarının başlangıç yılı 1950 sonrası Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin sinemaya girmesiyle ve dönemin sosyoekonomik ve sosyopolitik koşullarını çektikleri filmler aracılığıyla yansıtan ve bu bağlamda kendilerine has bir sinema dili oluşturmaları aracılığıyla

gerçekleşmiştir. Türk sinemasının başlangıç yılı olarak 1950 sonrası görülmesindeki etken; bu yıllarda artan elektrik üretimi ve ulaştırma alanındaki gelişmelerin sonucunda sinema salonlarının, çekilen filmlerin sayısının ve film çekim olanaklarının artması iki önemli faktör olarak gösterilebilir. Dolayısıyla 1950’li yıllar sinemanın ileriki dönemlerini belirleyecek olan yıllar olması açısından önemlidir (Sarı Aksakal, 2020, s. 1648). Ayrıca melodram filmlerinin getirisi olarak izleyici sayısında görülen artış neticesinde yapımcıları çoğalmış, bu değişim sinemanın işlevine farklılık getirmiş, maddi kaygılar gün yüzüne çıkmıştır. Bu ticari kaygılar sonucu sinemada “jönler ve vamp kadınlar” yaratılmış, sinemada bir içe kapanış başlamıştır (Kaplan, 2003, parag. 25).

Kaplan’a (2003, s. 153) göre, yeni bir kültür yapılanması içerisinde, bu kültürü besleyen ve yansıtan kitle iletişim araçları ve sanat ürünleri; filmler, romanlar, dergi ve gazeteler, yeni müzik türleri şeklinde sıralanabilir. Kitle kültürüne hizmet eden yazın ve iletişim araçları, kadını düzenin uyumu olarak yaşamayı seçmeye zorlamaktadır. Filmler, çekildikleri dönemin belli kavramlarını/ingelerini ele alır ve yeniden işleyerek pekiştirir. Türk filmlerinde de ilk dönemden beri kadın imgesinin temsili erkek bakışıyla işlenmiş; kadın, cinsel nesne, sessiz, baştan çıkartan, yardıma muhtaç, kurtarılmayı bekleyen, ancak bir erkeğin fantezisinde yaşadığı sürece var olabilen nesne olarak temsil edilmiş ve pekiştirilmiştir. Öyleyse denilebilir ki Türk sineması da “erkek sinemasıdır.” Dolayısıyla filmlerdeki kadınların varlığı, erkeklerin dünyası içinde ve onların arzuladığı şekilde ve izin verdiği kadar mümkün olmuştur (Sancar, 2013, parag. 1).

Bu dönemde Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretecek ve kadının konumunu belirleyecek şekilde “iyi” kadın ve “kötü” kadın dikotomisi çerçevesinde kategorize edildikleri görülmektedir. Melodram anlatısı içerisindeki köylü kadın, kentli kadın, erkeksi (maskülen) kadın, çocuk kadın, hanım hanımcık kadın tipolojisi “iyi” kadın olarak betimlenirken özgür kadın, fahişe kadın “kötü” kadın kavramı içerisinde diğer bir deyişle “femme fatale” kadın arketipi olarak nitelendirilmektedir. İyi kadın karakterlerin ortak özellikleri; erkek egemen toplum yapısına boyun eğen, faziletli, erdemli, fedakâr, çilekeş kadınlar olarak geleneksel ataerkil anlayışla yoğrulmuş kadınlardır. Buna karşın özgür ya da fahişe olarak nitelenen kötü kadınlarsa erkek egemen yapıya ters davranış modelleri sergileyen, patriarkal sistemin tasvip etmediği kadın motifleridir. 1950- 1980 yılları arasında Türk

sinemasında her iki kadın tipolojisini filmlerde gözlemlemekteyiz. Toplumsal gerçekçi sinemasının bir özelliği olarak karşımıza çıkan sınıf ayrımı, iyi-kötü, ahlaklı-ahlaksız karşıtlıkları üzerinden yapılmaktadır. Dolayısıyla sınıfsal ayrımların cinsiyetçi içerik taşıdığı ve bu tanımlamaların kadın ve aile üzerinden kurgulandığı görülmektedir (Yeşildal, 2010, s. 222).

Toplumsal gelişmelerle beraber gelen statü değişimi, rollerde ve Türk sinemasında da yerini bulmuştur. Türk toplumunun da toplumsal değişimlere paralel geçirdiği evreler, her türlü sosyal yapıya yansımalarının yanı sıra toplumsal cinsiyet alanını da etkilemiştir. Özellikle Cumhuriyet’ten günümüze yaşanan toplumsal değişme aynı batıda olduğu gibi toplumsal cinsiyet rollerinde birtakım değişikliklere neden olmuş şüphesiz bu durum Türk sinemasına da yansımıştır (Ataman, 2002, s. 59). 1950’li yılların başından itibaren Türk sineması, kendine has bir sinema dili öğrenmiş ve içselleştirmiş; kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği yaratarak “Sinemacılar Dönemi” adıyla anılan bir sürece girmiştir (Sarı Aksakal, 2020, s. 1646). Diğer bir deyişle Türkiye’nin geçirdiği toplumsal değişimlerin paralelinde 1950 sonrası Türk sinemasında “Yeşilçam Dönemi” başlar. Türk toplumunun; aile, kadın-erkek ilişkileri, kadınlık ve erkeklik rolleri üzerine değer yargıları ve gündelik yaşam pratikleri, Türk sinemasının 1950’lerde başlayan ve 1980’lere dek süren “Yeşilçam Sineması”na çarpıcı biçimde yansımıştır (Kaymal, 2020, s. 286). Sinema ilk nitelikli ürünlerini verirken, bu dönemde akımlar, gruplaşmalar ve film enflasyonu yaşanmakta, “Yeşilçam tarzı” denilen popüler bir sinema kalıp olarak yerleşmekteydi (Kaplan, 2003, parag. 33).

Yeni bir sinema dili ve anlatımı oluşturma çabalarının olduğu bu dönemde, ülkede yaşanan değişimler sinemaya da yansımış, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Halit Refiğ, Memduh Ün gibi yönetmenler kendilerine özgü sinemasal anlatımla ürettikleri filmleri beyaz perdeye taşımışlardır. Öte yandan Teksoy (2009, s. 481), 1960’lara gelindiğinde çok sayıda yönetmeni, yıldız sistemine dayanan ve izleyiciyi oyalamaya yönelik, duyguları ve dinsel inançları sömürmekten kaçınmayan bir sinemanın üreticileri oldukları yönünde eleştirmiştir.

1960 dönemi bir ihtilalle başlıyor ve bu dönem en azından bir süre için, Türk sinemasına yeni bir soluk ve umut getiriyor ki daha önce tabu sanılan konular ve sorunlar ilk kez coşkuyla ele alınıyor. Sinemada “gerçekçilik” daha ayrıntılı ve bilinçli yaklaşımlarla çeşitli biçim ve eğilimleri ile bir öz/biçim sorunu oluyor. Bazı türlerin,

değerlendirmelerin ve akımların çerçevesinde, konusal değer ve ayırımlar daha bir netleşiyor ve sözü olan sanatçıların ardından başkaları da sürükleniyor (Scognamillo, 1988, s. 10). Böylece her alanda olduğu gibi toplumun sorunlarının ve gerçeklerinin yansıtıldığı bir mecra olarak “toplumsal gerçekçi sinema” dönemi başlamış oluyor. *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın* (KTB, www.ktb.gov.tr/, 2022) sayfasında bu dönemde artan film üretiminin, 1950’li yıllardan sonra Türk sinemasında daha fazla istihdam ve film yapan bir yapıda olacağının sinyallerini verdiğini ve bu yapımların Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilecek 1960-75 yıllarının temellerini hazırladığı ifade edilmiştir.

1950-60 yılları arasında sinemacıların sinema dilini kullanma çabaları, ulaşım, elektrik gibi hizmetlerin genişlemesi sonucunda sinema Anadolu’ya da yayılmış, sinema salonları artmıştır. Dolayısıyla ülkemizde “sinemaya gitme” olgusunun yerleşmesi dönemin söz konusu olabilecek önemli değişimlerindendir (Güçhan, 1991, s. 91). 1960’lı yıllarda Türk sinemasının üretim verimliliğinin artması sonucunda, düzeyli ve kaliteli Türk filmlerinin birbiri ardına vizyona girdiği ve ulusal bir kimliğe büründüğü yıllardır. 1950’li yıllarda başlayan ve artışa geçen film üretimi, 1960’lı yıllarda da yükselişine devam etmiş ve 1963’ten itibaren renkli film üretimi başlamıştır ve 1967 sonrası hızlı artışına paralel renkli filmler piyasaya hâkim olmuştur. 1960’lı yılların bir diğer özelliği, Türk sinemasının, Amerikan sinemasının önünde olması ve sinemayı kârlı bir sektör olarak gören yapımcı ve yapımevlerinin ortaya çıkışıdır (www.ktb.gov.tr/, 2022). Ancak 1970’lere gelindiğinde yıllık film sayısının rekor düzeye ulaşmasına, her filmin en az on kopyasının tüm bölgelere dağıtılıp, iki hatta üç film gösterilmesine rağmen, ülkenin genel ekonomik sarsıntılarının etkisi sinemaya da yansımış, renkli film yapımındaki artışın getirdiği parasal yükü bunalım dönemi de başlamış oldu (Abisel, 2005, s. 109).

1960 sonrası gelişen toplumsal olaylar ve değişimler, sinema için tartışmasız çok büyük zenginlik kaynağı olmuştur. 1960’lardan 1970’li yılların sonuna kadar film anlatılarına konu olan ya da öykünün merkezinde yer alan kadınlar; köylü-kasabalı-kentli ya da kentte ama gecekondu bölgesinde yaşayan alt-orta ya da geleneksellikle çağdaşlığa geçişte arada kalmış, sessiz ve boyun eğen, kadercî, törelerin, ahlak değerlerin baskısı altında kısıtlanmış çaresizliklerini yaşamak zorunda olan kadınlar ya da kötü kadın-pavyon kadını-fahişe gibi tanımlamalarla dışlanan, hor görülen, bazıları mutlu olmayı ve namuslu olmanın yolunun evlilik olduğunu düşünen, bazıları

yoksullukla mücadele eden, dayak yiyen, şiddete maruz kalan ve benzeri rolleri üstlenen kadınlar olarak temsil edilmiştir. Geleneksellikle çağdaşlık arasına sıkışan kadınlara, “kadın olmanın” gereklilikleri roller üzerinden tanımlanmış, erkek egemen ve otoriter bir bakış açısı ya da yaşam anlayışı ile sunulmuşlardır. Dolayısıyla filmler yapıldıkları dönemin değerlerine ve zihniyet yapısına ilişkin fikirler vermektedir (Künüçen, 2001, s. 57). Kendilerine özgü bir kişilikleri olmayan kadın kahramanlar, yönetmenin amacına ve bakış açısına göre genelde baştan çıkarıcı “kötü kadın” imgesi ya da erkeğe tabi edilgen konumda canlandırılır (Özen, 2017, s. 53).

Ülkedeki sosyal ve siyasal dönüşümler sonucu 1960’ların sonlarında Yeşilçam sineması da değişikliğe uğramış, özünde aile kurumunun yüceltildiği ve toplumsal cinsiyet eşitsiz temsillerinin tekrarının olduğu filmlerin üretiminin yanı sıra, farklı tarzda cinsiyet kodlarını barındıran filmlerde çekilmiştir (Işıklar, 2014, s. 278). Toplumsal ve sosyal yaşamda başlayan demokratik ve özgürlükçü yapının etkileri 1960 sonrasında toplumsal gerçekçi filmlerinin yapımını arttırmış, dolayısıyla bu bağlam içerisindeki kadın temsilleri de değişmiştir. Toplumsal yaşamdaki gibi sinemamızda da kadınlar daha çok aile kurumu içerisinde sunulmakta, sabrı, uyumluluğu, sevecenliği ve fedakârlığıyla kadına yakışan davranışlar sergilemektedir (Kaplan, 2003, s. 157). Aile filmlerinde, kadının varlık nedeni ailenin, dolayısıyla toplumsal dokunun sağlamlığını korumakla eşdeğerdir ki bu noktada kadının kendinden vazgeçmesi, kadının kadın olma özelliklerinin en temel olanıdır. Çünkü kadın, doğuran, bakıp büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşayan bir varlık olarak kurgulanması neticesinde bu fedakârlık son derece uygundur (Abisel, 2005, s. 209). Toplumsal gerçekçi filmlerde anlatılan toplumsal sorun ve durum ne olursa olsun filmlerin ana ekseninde aile kavramı yer almaktadır. Kentli ya da kırsal aile olması fark etmeksizin “normal” olarak gösterilen bu aileler, film ilerledikçe ekonomik sıkıntı, göç, “öteki kadın” gibi kriz durumları yaşarlar (Yeşildal, 2010, s. 216).

Türk sinemasında arzu ilişkileri üzerine kurulan melodramların ideolojik temsiller olarak yapılandığını görüyoruz. Bu temsiller içerisinde erkek seyirci kadın bedeninin arzu nesnesine dönüştürülmesiyle, kadın izleyici de erkeğin bakışının ve aşkının ele geçirilmesiyle ödüllendirilir ki bu durum erkeğin evcilleştirilmesi, kadınında özel alanda ona biçilmiş olan rolünü sürdürmesi anlamını taşımaktadır (Kaplan, 2003, parag. 2). Türk sinemasında önemli yere sahip melodramlar kısa bir

süre içerisinde zengin-yoksul, iyi-kötü karşıtlığının çok çeşitli varyantları olarak Türk seyircisine sunulmuştur (Adanır, 2003, s. 139). En parlak yıllarının başladığı 1960’larda, Türk sinemasında ağırlıklı olarak melodram türünde filmler yapılmıştır dolayısıyla Türk sinemasında melodram anlatısı içerisinde kadının temsili, erkek egemen ideolojinin değerleri ve sembolleri doğrultusunda olmuştur. 1960’lara kadar kadınlar melodram anlatısı içerisinde “faziletli anne” ve “dokunulmamış sevgili” olarak idealize edilmiştir. Bunun dışındaki kadınlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın vs. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlardır (Kalkan, 1988, s. 42, aktaran İmançer, 2006, s. 146). Öyleyse melodram türünde kadın imgelerinin sinemadaki temsili, eril bakış açısıyla ve erkin egemen söylemlerini yansıtan perspektifte olmuştur diyebiliriz.

O yıllarda Türk sinemasında melodram anlatısı içerisinde tektipleştirilen kadın imgesi neredeyse kemikleşmiş bir hal almıştır. Nitekim Hilmi Maktav (2003, s. 274), kadın karakterlerin merkezîyetindeki melodramların Türk sinemasında 1950’lerden itibaren, özellikle “yıldız sistemi”nin yerleşmesinden sonra tipik formunu aldığını belirtir. Bu sistemden sonra filmlerde iyi-kötü kadın tipleri de yer almaya başlar; iyi ya da masum kadın, genellikle ezilen, horlanan, kocasının değer vermemesine karşın yuvasını, namusunu korumak için elinden geleni yapan kadındır. Çünkü Türk toplumunda bu konudaki değer yargıları kadına sabırlı olmasını, asla yuvasını, kocasını ve çocuklarını bırakıp gitmemesini telkin eder. Bunun yanı sıra bu iyi kadınlar cinselliklerinden de soyutlanmış gibidirler. Melodram filmlerinde sunulan romantik aşk, cinselliğin üstünü örten, cinselliği görünmez kılan bir yapı önerir (aktaran Bülbül, 2014, s. 239-240). Öyleyse 1950-60’lı yıllarda Türk sinemasındaki kadın karakterlere verilen mesaj, ataerkil örüntülerin ürettiği ideolojilerin sorgusuz sualsiz kadınlar karakterler tarafından kabul edilmesidir diyebiliriz. Zira kadınların başka da bir alternatifleri yoktur, çünkü ülkemizde “kadın olma”nın anlam üreticisi olan ataerkil anlayış ve onun ürettiği ideoloji olması gereken kadın tipolojisini yaratmıştır.

Türkiye’de 1970’ten 1980 yılına kadar geçen zamanda başta siyasi ve ekonomik olmak üzere, toplumsal, sosyal yapılarıdaki esaslı bir değişim olmuş, bu değişimler her alanda olduğu gibi sinema sektörünü de köklü değişimlere uğratmıştır. 68-70 yılları arasındaki öğrenci hareketleri ve öncesinde yaşanan 60 darbesi gibi olaylar toplumsal yapıda da değişimlere yol açmış, özellikle toplumsal içerikli filmlerin yükselişe geçmiş ve bu değişimden sinemada etkilenmiştir (Bülbül, 2014, s.

241). 1970-1980’li yıllar arası Türkiye’de “Genç Türk Sineması” dönemidir. Bu dönemdeki meseleler; ülke yönetimindeki istikrarsızlık, ekonomik sorunlar, dış ilişkilerdeki çıkmazlar, toplumsal yapıyı bozmasından ötürü ikiye bölünmüş ahlak anlayışı, hak ve özgürlük mücadeleleri, sansür, seks furyası, basit konulu filmlerin türemesi, televizyon yayınlarının başlaması, hızlı göç, toplumsal yapıyı ve sinemayı belirleyen temel araçlara dönüşmüştür (Özen, 2017, s. 54). Özellikle televizyonun yaygınlaşması ve artan ilgi, toplumu sinemadan uzaklaştırmış, yerini televizyona bırakmış, dolayısıyla televizyonla rekabet edemeyen sinema salonları yavaş yavaş kapanma sürecine girmiş, kalitesiz film üretimi sonucunda sinema endüstrisi daralmaya gitmiştir.

Türk sinemasında 1970-1980 arasındaki geçiş dönemi için dikkati çeken bazı olgular; seks ve arabesk filmleri furyasıdır, dolayısıyla nitelikli film yapımının azalması, Türk seyircisi için önemli olan “aile ve kadın”ların sinemadan uzaklaşması, 1960 sonrası başlayan yeni sinema teorilerini yaratma çabalarının sonlanması ve piyasa koşullarına paralel filmler yapılmasıdır (Güçhan, 1991, s. 99-100). Fakat bu gelişmelere rağmen Türk film endüstrisi, sinemamızda “yeni dalga” yaratan yenilikçi, yetenekli yönetmenler sayesinde varlığını devam ettirmeyi başarmış, bu yönetmenlerin başını Yılmaz Güney çekmiştir. Daha sonrasında ise; Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ömer Kavur, Türk sinemasında bu yeni hareketlenmeye dahil olmuşlardır (Smith, s. 744, aktaran Erdal, 2008, s.73).

70’li yıllara gelindiğinde, kadına bakış açısının yavaş yavaş değişmeye başladığını, masum kadın tiplerinin aynı fonksiyonları devam ettirse dahi kötü kadın arketiplerine bakış açısında ve bu tiplerin yer alışı biçiminde değişimler yaşanmaya başladığını söyleyebiliriz. 1970’li yıllarda seks filmlerinde kadına bakış açısı seyir nesnesi olmakla beraber, bu yıllardaki gerçekçi, toplumsal içerikli filmlerin kadına bakışı ise farklı olmuştur (Ataman, 2002, s. 77). Türk sinemasında kadının toplum içindeki durumu, konumu, sosyal yaşamda görünür olma isteği, birey olarak var olma çabası ve kadın sorunlarının gözetildiği filmler bu dönemde yapılmaya başlamıştır. İyi kadın-kötü kadın kalıbını sürdüren filmlerin yanı sıra toplumsal koşulların değişmesi doğrultusunda kadının değişen ve değişmesi gereken statüsünü gösteren filmlerin de yapıldığı görülmektedir. Kemalist ideolojinin yaratmak istediği çağdaş kadın tipinin ortaya çıktığı, kamusal alanda öğretmen, yazar, sekreter, hostes gibi mesleklere sahip kendi ayakları üzerinde duran farklı kadın kimlikleri de ortaya çıkmıştır (Afşar, 2010,

s. 420). Böylece artık geleneksel anlayış tam anlamıyla değişmese de kamusal alanda var olan, kendi kararlarını veren, yaşam mücadelesi içerisinde aktif olan iş hayatındaki kadın karakterlerin rollerde temsilini görmekteyiz. Dolayısıyla kadının kamusal alan-özel alan ayrımının ve bu bağlamdaki temsil biçimlerindeki keskin çizgilerin artık yavaş yavaş ortadan kalktığını söyleyebiliriz. Bu bakış açısıyla yeni yaşam örüntülerinin aile yapısını dönüştürdüğünü, esasında ataerkilliğe ya da erkekliğe dair bir gerilemeyi de ifade ettiği iddia edilebilir (Oktan, 2012, s. 119).

1970’li yıllarda köyden kente göç yoğunlaşmasının sonucu olarak ne şehirli olabilmiş ne de köylü kalabilmiş yeni ve geniş bir alt kitle oluşmuştur. Yeni yaşam biçimini simgeleyen değerlerden arabesk müzik doğmuş, giderek yaygınlaşmış, kitle iletişim araçlarıyla bu müzik türü geniş kitlelere yayılmıştır. Bu arabesk kültür yalnızca müzikte değil, sinemada, romanda, basında ve günlük hayatın içerisine kök salmıştır. Türk sineması da popülerleşen bu kültürden yararlanmış, arabesk filmler yoluyla popüler şarkı ve şarkıcılarını filmlere taşımıştır. Böylece Türk sinemasında “melodram” yerini “şarkılı” filmlere bırakmıştır (Güçhan, 1991, s. 102). Yine bu dönemde ülkenin ekonomik durumuna paralel sinemadan uzaklaşan izleyici kitlesini çekmek için yeni arayışlar başlamıştır. Film yapımcıları hedef kitlelerini değiştirerek kadınlara ve aileye yönelik filmler yerine, erkek izleyici için filmler üretmeye başlamışlardır. Bu yeni hedef kitle, bozuk ekonomi ve düşük eğitim düzeyine paralel işsiz, cinselliği bilinçsizce algılayan, toplumun alt kültür seviyesindeki yığınlardan meydana gelmiştir. Böylece sinemada seks güldürülerinin hızla çoğaldığı bir dönem başlamıştır (Kaplan, 2003, s. 160). Bu filmlerin izleyicisi genellikle sokaktaki seyirci lümpen kesimdir. Sinema salonları sahipleri ve işletmecileri “altın çağ” yaşarken sinemanın has seyircileri olan “aile” sinemadan kaçmıştır (Özgüç, 1993, s. 51). Bu dönem “aile sineması” kavramı ortadan kalkmış, kadın izleyiciler, ileri yaş seyirciler ve aileler sinemaya gidemez olmuşlardır. Bu dönemdeki filmlerde yer alan kadın oyuncular, cinsel potansiyeli yüksek, çekici ve kışkırtıcı kadınlar, bu dönemde ucuz sömürücülerin, seks tüccarlarının eline teslim ettikleri vücutlarını perdede hiçbir filmde, Sinematek’lere kalacak biçimde ebedileştirememişlerdir (Dorsay, 2000, s. 216, aktaran Özen, 2017, s. 55).

Yaşamın özünde cinselliğin var olması da kaçınılmazdır ancak cinsellik salt bir sömürü aracına, rezalete dönüştürüldüğü an işlevini yitirmektedir. Türk sinemasında 1974-1979 yılları arasında cinselliği en çok sömüren seks güldürüleri dönemidir

(Kalkan ve Taranç, 1988, s. 77). 1970 sonrası seks komedileri furyasıyla kadınlar yalnızca toplumsal konumundan öte bedenleriyle ötekileştirmenin odağı olurlar. Dolayısıyla beyaz perdedeki kadınlar artık kutsal annelerin ya da temiz, namuslu kadınları yeri olmaktan çıkmış, kadın bedeni arzu ve hazzın bakılası edilgen unsurları olarak konumlandırılmıştır (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010, s. 185). Bu dönem filmleri tamamen erkekleri kapsayıcı özellikte olup kadın; erkeği cinsel yönden doyuran bir haz nesnesi olarak sunulması, kadının ve bedeninin iyice nesneleştiği ve patriarkal toplum yapısında haz vermek üzere köle amaçlı kullanıldığı görülmektedir (Kasap vd., 2018, s. 634). 1970 sonrası ataerkil tutum içindeki erkek filmciler, artık kadınların tamamen bir cinsel obje olarak tasarlandıkları ve daima cinselliği arzulayan bir şekilde sunuldukları filmler ürettiler. Buradaki amaç, kadını cinsel arzusu nedeniyle cezalandırmak ve cinselliği üzerinde erkekliğin kontrolünü görünür kılmak ve erkekliği fallusun egemenliğiyle kanıtlamaktı (Özden, 2004, s. 197).

1950-1980 arasında toplumsal değerlerin idealize ettiği ve özellikle Türk sinemasının melodram türünün anlatı örneği olarak “iyi” kadın arketipi “faziletli eş, anne ve sevgili” olarak sunulmuştur. Bunun yanı sıra popüler filmlerin teması özellikle kadın için, fedakârlık, dürüstlük ve sadakat vazgeçilmez değerler olarak vurgulanmıştır (Abisel, 2005, s. 209). Yine bu dönemde sinemada yer alan diğer kadın rolleri önceki dönemlerde de olduğu gibi “kötü kadınlık” çerçevesinde bar veya pavyon kadını, şarkıcı ya da fahişe olan kötü yola düşmüş olan bu kadınlar toplumsal yaşamdan soyutlanmışlardır. Çünkü önemli bir kavram olan namus ve aile birliği gibi toplumsal yapıyı tehdit etmektedirler. Ayrıca zengin, havalı kadınlar da kötü kadınlar olarak sunulmuştur (Ataman, 2002, s. 82). Böylece frapan, havalı, zengin kadın arketipleri, kadın seyircilere iyi kadın olunmadığı takdirde başlarına gelecek kötülöklere dair simge olmuş, kadınlık modelleri açısından olumlu bir referans olan iyi kadın arketipi ise zaten olunması gereken kadın motiflerini göstermiştir. Öyleyse bu dönemde, sinemasal anlatımda oluşturulan kadın örgelerinin iyi-kötü zıtlığının, patriarkal anlayışı memnun edecek şekilde keskin çizgilerle yapıldığını söyleyebiliriz. Adanır’ın (2003, s. 176) söylemiyle, “Türk sinemasında kadın imgeler ne masum ne de fahişe rolündedir.” Öyleyse Türk sinemasının kadın motifleri iyi-kötü zıtlığının karakteristiğinde odak alınmıştır.

1950-1980 arası Türkiye’de yaşanan toplumsal değişimler yaşamın pek çok alanına sirayet etmiştir. Özellikle çok partili yaşama geçiş, makineleşme, sanayileşme,

göç olgusuyla, yeni yaşam konseptleri başlamış, değişen sosyal, kültürel, politik, ekonomik değerlerin, tüm yapılarda ve beşerî ilişkiler de biçimsel, işlevsel ve içerik olarak yeniden düzenlenmesini sağlamıştır. Toplumsal değişimlerin, toplumsal cinsiyet kavramlarına ne kadar yansıdığı ve bunların sinemadaki temsil şekilleriyle ne kadar örtüştüğü tartışılır. Toplumsal değişimlere paralel Türk sinemasında kadın temsilinin geleneksel ve çağdaşlık kavramları arasında gidip geldiğini söylemek mümkündür. Türk sinemasında kadın, bir taraftan ataerkil anlayışın bakış açısıyla geleneksel sunumdan özgürleşememiş, diğer taraftan modernliğin çarkları arasında temsil bulmaya çalışmıştır. Ancak kent yaşamının, kadın hareketlerinin ve feminist yaklaşımların etkisiyle 1980’li yıllara doğru kadına bakış, anlayış ve konumunun değiştiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla beyaz perdede farklı bir kadın arketipi olarak; çalışan, aktif olan, kendi hayatına sahip çıkan, bir birey olarak mücadele eden kadın karakterlerin var olduğunu, en azından bu kabullenişin gerçekleştiğini söylemek mümkün hale gelmiştir.

2.4. 1950-1980 Arasında Türk Sinemasında “Femme Fatale” Kadın Tipolojisi

Dünyada tüm kavramlar, olgular ve olaylar karşıtlık ilişkisi barındırır. Olumlu her şeyin bir olumsuzluğu, iyi olanın da bir kötüsü olduğu gerçeğinden yola çıkarak sinemada da kadın karakterlerin iyi-kötü zıtlığı içerisinde kurulmuş olduğu bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla filmlerde de iyi olan olumlu kadın imgesinin karşısında, kötü olan olumsuz kadın arketipi bulunmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadının konumunun ve kadına bakışın toplumsal bilinçaltında geçmiş dönemde olumsuz ve neredeyse şeytani bir bakış açısıyla olması nedeniyle femme fatale kavramı karşımıza çıkmıştır. Sinema yazarlarına göre gerçek anlamdaki kadın tipler 1950’lerden itibaren başlamaktadır. Bu dönemde çoğunlukla terk edilmiş, masum yüzlü kenar mahalle kızı ön plana çıkmış ve izleyicinin acındırıp ağlatılması sağlanmıştır. Bir de masum kadının yanına konulan “düşmüş kadın” tipi vardı. Bu kadın tipinin nasıl düştüğü ders verilerek anlatılır ve kötü kadının “mutlu sona” ulaşmadığı mesajı bu yolla izleyiciye aktarılırdı. (Kaplan, 2003, parag. 26).

Türk sinemasında 1950’li yıllarda kadınlar ideal olan “iyi” kadın ve fethat olan “kötü” kadın olmak üzere temsil bulmuştur; iyi kadınlar melek olarak nitelendirilirken kötü kadınlara şeytansı bir nitelik yüklenmiştir. Yaratılan bu algı içerisinde iyi olan

kadın, namuslu, edepi, ahlaklı, erkeğine bağlı, evinin kadını ve iyi bir eş, anne, kötü kadınlar ise erkekleri baştan çıkaran ve onları ağına düşüren, fattan, kötü alışkanlıkları olan, yoldan çıkmış kadınlar olarak diğer bir deyişle femme fatale arketipler olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla, Yeşilçam sinemasında ideal olmayan özellikleri taşıyan “kötü kadın” imgesi; cinselliğini öne çıkaran, ev kadını olacak özellikleri taşımayan, anne olmayı reddeden, açık giyinen, alkol tüketen kadın ideal olmayan kadını betimlemektedir. Aynı zamanda filmlerde ideal kadın davranışları sergileyecek bir kadın prototipinin oluşturulması amacıyla, kötü kadın imgesi yaratılmıştır. Filmler yoluyla bu zıtlığa vurgu yapılmış ve iyi-kötü ayrımı her iki tip özelinde sunulmuştur. Dolayısıyla kadının erkeğin gözüyle inşa edilmesi ve erkeğin istekleri doğrultusunda biçimlendirilmesi bu zıtlık çerçevesinde sergilenmiş ve filmlerde izleyiciye aktarılmıştır (Baş, 2019, s. 572). Altınsay’ın (1985, s. 18) bu konudaki görüşü ise, sinemada kadının böyle katıksız “melek” (*madonna*) ya da “şeytan” olarak ayrılması feodal ilişkinin katıksız ve tipik bir yansımasıydı ve kadın, tinsel anlamda yüceltilişiyle erkeğin erdemini, fiziksel olarak kullanılması da erkeğin zaafını (bazen de gücünü) açıklayan bir araçtır. İyi ve kötüyü iki ayrı kişide toplayan bu idealist ayrım erkek merkezli bir sinema için biçilmiş bir kaftandı.

1950 sonrasında bu fattan, çekici, tehlikeli kadın karakterlerin Türk sinema tarihinde görünürlüğü artmıştır. Bu arketiplerin en farklılaştırıcı özelliği olarak; cinselliklerini özgürce kullanan şehvetli ve arzulu kadınlar olmaları ve bu yolla erkekleri baştan çıkaran, tuzağa düşüren imgeler olarak kötü kadın nitelemesiyle tanımlanmış olmalarıdır. Özgüç (1988a, s. 33-34), Türk sinemasının başlangıcından bu yana var olan belli bir ahlak anlayışı çerçevesinde masum kızların soyunmadığını, yatağa girmediğini, sevişmediğini, öpüşmediğini, bu rollerin yalnızca kötü kadınlar, vampirler için geçerli olduğunu belirtmiştir. Bu temellendirme içerisinde bu rolleri erkek tüketimine eğimli vamp eksenindeki kadın oyuncuların oynadığını ve sanki masum yüzlü tiplerin her türden günaha ve erotik gerilime açık olmadıklarını ifade etmiştir. Femme fatale imgenin cinselliğini ön planda tutuşu ve bunu erkekler üzerinde kullanması, erkek egemen anlayışa hem fiziksel hem de sosyal ve psikolojik olarak tehdittir. Çünkü erkeklik kazanılan veri değil, her an kaybedilme tehlikesi olduğu için erilin sürekli erkekliğini ispatlaması ya da erkekliğini kaybetme kaygısını beraberinde getirir. Bu kaygının varlığı, Türkiye gibi bir yandan kadın cinselliğinin sıkıca denetlendiği öte yandan erkeklik becerilerinin sürekli sergilendiği kültürlerde, kadın

cinselliğinin tehlike olarak addedilmesi hem izah edilebilir hem de şaşırtıcı olmayan bir durumdur (Kandiyoti, 1997, s. 82). Dolayısıyla sinemamızda femme fatale imgesinin bu temellendirme içerisindeki kötü olan tüm özellikleri, cinselliği başta olmak üzere tehlike içermekte, erkeğin bu bağlamdaki kaygılarına dönüştüğü için sevilmemekte ve aslında erkek özne tarafından toplum dışına itilmektedir.

Saf aşktan ziyade cinsel aşk sunan baştan çıkarıcı vamp karakterler, erkek kahramanın iyi kızla ilişkisini bozmaya çalışmakta ve kahraman için fiziksel bir tehdit unsuru olmaktadır. Femme fatale karakterler gücünü cinselliğinden almakta ve bu çekici cinselliği kahramanı çaresiz bırakmaktadır. Güzel ve çekici bu vamp kadınlar gizemli yapılarıyla erkekleri kendisine bağlamakta, kahramanlarda bu etki karşısında çaresiz kalmaktadır (Bolat, 2009, s. 165). Alin Taşçıyan, Melek Özman'ın *70-80-90 Masum, Küstah, Fattan* belgeselindeki Yeşilçam'ın fattan kadınlarının cinselliğini tanımlarken; çıplaklığındaki en önemli aksesuar olan, Avrupa'dan ithal kombinezonlarıyla masum kıza çelmeyi, baş erkeğe de oltayı atan kadınlar olarak nitelendirmiştir. Çoğunlukla kötülüklerin sorumlusu olan, cazibeli, çekici, bu tip kadınların bir erkeğin ya da topluluğun başına gelenlerin sorumlusu olduğunu, ancak Yeşilçam filmlerinin kötü kadınlarının, Hollywood ya da Avrupa sinemasındaki “femme fatale” kadınlar gibi akıllı çalışan, plan yapan kadınlar olmadığını, onların Yeşilçam'a özgü olduğunu ifade etmiştir (aktaran Gedik ve Kadayıfçı, 2016, s. 131-132).

Abisel (2005, s. 299), iyi ve kötü kadınları toplumsal cinsiyet rolüne uygun davranan ve davranmayanlar şeklinde ayırmıştır. Rolüne uygunsuz davranış sergileyen kadınlar, doğrudan kendilerine çizilmiş hudutların dışına çıkanlarca temsil edilmektedir. Bu temsil içerisindeki kadın imgesi, elindekiyle yetinmeyen, konforlu ve değişik bir yaşam isteğinde olan, erkek dünyasına giren, hesap soran, bildiğini yapan, planlayarak isteklerine ulaşan ve bir kısmı da para, kariyer sahibi olan kadınlara daırdır. Kadının yanlış yollara sapmasının doğru olmadığı ve bunun mutsuzluk getiren davranışlar olarak sergilenmesi bu karakterler aracılığıyla gösterilir. Dolayısıyla akıl ve sağduyunun kadınlık rolü dışında bırakılarak, “akıllı kadın tehlikesinin” sonuçları vurgulanmaktadır. Böylelikle bu özellikleri barındıran femme fatale imgenin tehlikesine ve kötücüllüğüne gönderme yapılmaktadır.

Yeşilçam melodramlarında iyi-kötü kadın olarak ayrılan karakterlerin temel çatışması da iyi/kötü arasında geçer. Anlatının merkezindeki karakterlerin kötü

olmaları mümkün olmadığı için onlar mutlaka iyidirler. İyi karakterler davranışlarıyla ve tutumlarıyla olduğu gibi, dış görünüşleriyle de “iyi” olduklarını belli ederler. İyi/kötü çatışması bir aşk anlatısı biçiminde görülür ve iyi karakterler saflıklarıyla “dürüst, temiz, namuslu” olmalarıyla daima aşkı hak eden taraftır. Kötü olanların tek düşüncesi, yalan söyleyerek, iftira atarak ve hile yaparak iyilerin bir araya gelmelerini önlemektir (Akbulut, 2008, s. 107). Klasik Yeşilçam sinemasında da kadın karakterler ya cinselliklerinden arındırılmış iyi kadınlar ya da dişiliklerini silah gibi taşıyan kötü kadınlar olarak iki boyutludur (Orta, 2007, s. 133). Yeşilçam yıllarında sinemada çizilen kötü kadın tipolojisinin, genellikle vamp görünüşlü, sarışın, bakımlı, işveli olduğun belirten Bülbül (2014), kötü kadın diğer bir deyişle femme fatale arketipini şu şekilde ifade etmiştir:

“İstedğini elde etmek için her yolu deneyecek kadar fütursuz, bu yolda her kötülüğü yapacak kadar acımasızdır. Filmlerde, çoğu kez ya barda, pavyonda, genelevde çalışmakta ya da kirli işlere bulaşan adamlara hizmet etmektedir. Bu kötü kadınların genellikle kurulu bir yuvaları, onlara değer verecek, koruyup kollayacak yakınları yoktur. Hayat ve insanlara karşı acımasızdırlar. Öfkeleri, özellikle mutlu yaşayan insanlardır, çünkü kendilerinden böyle bir hayat esirgenmiştir. Bu yüzden, filmlerde onlara biçilen rol, mutlu çiftlerin arasına girerek yuvalarını yıkmak ve evin erkeğini baştan çıkararak elde etmektir. Çünkü kadın, ancak yanında bir erkekle var olabilir, kadına ancak yanında güçlü bir erkek varsa saygı duyulur (s. 240).”

1980'lere kadar femme fatale kadınlar erkek fantazmasını memnun edecek şekilde kurgulanmış, söylemlerde ve eylemlerde eril bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Bu kadınlar kahramanlar 1980 sonrası, bizde önem kazanan feminist hareketler, özellikle 1985 sonrası değişen ahlak anlayışı ve bunun sonucu olarak yumuşayan sansür anlayışından da destek alarak çok daha etkin ve eylemci kadınlar olmuşlardır. Cinsel açıdansa Yeşilçam'ın vurguladığı iki temel cinsel tavırdan; el değmemiş-bakire veya (bazen vamp bazen altın yürekli) fahişe kimliklerinden farklı biçimde, birer cinsel nesne değil, birer cinsel özne olmaya soyunan, sırası geldiğinde cinselliğini bir erkek gibi yaşamaya cesaret eden kadınlar oldular (Dorsay, 1995, s. 19). Özellikle 1983'ten sonra kadın ve “yeni cinsellik” teması ile “özgür kadın” motifi yoğun şekilde ele alınan konular olmuştur (Kalkan ve Taranç, 1988, s. 79). Bu değişimde elbette 1980 sonrasındaki bireye yönelen ve kadın odaklı düşünen anlayışın etkisi oldukça dikkate değer bir gelişmedir.

Geleneksel ataerkil değerlerin sinemasal kodlarla aktarıldığı klasik anlatı yapısındaki filmlerde, eril bakış açısına hizmet eden ve sabitleşmiş pratiklerdeki filmlerin finalinde, ‘mutlu son’ patriarkal sistemin yeniden üretilmesini sağlar. Bu filmlerde çoğunlukla, anlatı içindeki kadının ikincil konumunun aksine davranış gösteren kadın karakterler ‘kötü kadın’ olarak temsil edilmektedir. Dolayısıyla bu karakterler filmin sonunda ya bu (eril) düzene sadık kalmaları koşuluyla bağışlanır ya da erkek nefretinin tatmini için ölümle cezalandırılırlar (Işıklar, 2014, s. 275-276). Dünya sinemasındaki benzer örneklerinde olduğu gibi Türk sinemasında da femme fatale karakterler ya öldürülür ya da cezalandırılır. Böylece eril zihniyet femme fatale kadını fetişleştirerek kendisine yaratacağı sıkıntıları ve tehdit unsurunu ortadan kaldırmaktadır. Sonuçta her koşulda ve durumda eril anlayış kendisine arınma (*katharsis*) sağlayan sonuca ulaşır. Toplumsal anlayışın klişeleştirdiği kadın arketiplerini eril anlayış içerisinde pekiştiren filmlerde kadın, ikincil konumda cinsel nesne olarak kurgulanmakta ve bu mizansenin içerisindeki kadın imgesinin sonu yine erkekler tarafından belirlenmektedir. Kadınlar karşıtlık içerisinde iyi olanın yüceltildiği, kötü olanınsa düşürüldüğü iki stereotip olarak üretilmiştir.

Türk sinemasında bir stereotip olarak görünür olan femme fatale imgesi ilk kez *Pençe* filminde karşımıza çıkmıştır. Türk sinemasında da ilk kadın karakterlerin, evlilik-aşk çatışması bağlamında “erkeği baştan çıkaran kadın” olarak betimlenmesi ve kadına yönelik olumsuz bakış açısı sonraki yıllarda da devam eder (Kuyucak Esen, 2010, s. 14, aktaran Işık ve Eşitti, 2015, s. 123). Sedat Simavi’nin, Mehmet Rauf’un oyunundan sinemaya uyarladığı *Pençe* (1917) filmi, “halk önüne çıkan ilk Türk filmi” olmasının yanı sıra “ilk cinsel konulu film” olma özelliği taşımaktadır. Birbirine paralel iki hikâyeden oluşan *Pençe* filmi, Türk sinemasına cinsiyet olgusunu getiren ilk film olarak tarihe geçer (Özgüç, 1990, s. 17-18). Türk sinemasında kadın ve cinsellik sömürüsü ilk öykülü film olan *Pençe* filmi ile başlamış ve 20’li yıllarda ilk vampirler, “femme fatale”ler, göbek dansları, ilk banyo sahneleri görülmüştür (İmançer, 2019, s. 80).

1980 öncesi kötü kadın olarak temsil edilen kadın tipolojisi genellikle fahişe kadın modeliyle eşdeğer tutulmuştur çünkü kötü kadınlar fahişedir, seks objesi olarak hazzın merkezindeki eril bakışa hizmet etmektedir, dolayısıyla kadın cinsel haz nesnesine dönüşmektedir. Femme fatale ve fahişe, kahramanın hayatını alt üst edebilecek güçlü, kendine güvenen kadınlar oldukları için birbirleriyle örtüşür.

Genellikle soğuk ve görünüşte duygusuz olan femme fatale kadın, erkeğin cinsel nesnesidir (Butler, 2005, s. 85). Aslında bir anlamda fetiş nesnesi olan bu kadınlar Türk sinemasında *Pençe* filminde iki fahişe tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde Leman ve Feride karakterinin fahişeliğe itiliş nedenleri net olmamakla beraber, bu yola sapışlarında parasal bir yan bulunmamaktadır. Leman önüne gelen erkekle kocasını aldatan şehvetli, doyumsuz bir kadındır ki böylece Türk sinemasında “ilk nemfomanyak fahişe” tipi bir dizi ihanetle ortaya çıkar. Feride de aynı şekilde evli bir erkekle kocasına ihanet eder. Aslında bu temsil bir ironi içermektedir çünkü her iki karakterde “hayat kadını” değildir ancak “evlilik kurumu”nu hiçe saydıklarında sonuçta gene fahişedirler (Özgüç, 1988a, s. 46-47). Kötü olan ve evlilik kurumunun kutsallığını hiçe sayan kadın Türk toplumunun değerleri kapsamında fahişe olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla, bu hikâyenin içerisindeki her iki kadın karakterde kötü olarak kurgulanmış ve filmin sonunda kötü olanın cezalandırıldığı gerçeğinden payını almıştır.

Mürebbiye, baştan çıkarıcı, fettan, dışarıklı tanımla “femina fatale” bir kadın kişiliği üzerine kurulmuş ilk film denemesidir (Özgüç, 2006, parag. 1). Ahmet Fehim 1919 yılında erkekleri baştan çıkaran, aileleri yıkan Fransız mürebbiye Anjel tiplmesiyle ilk Türk vampini yaratır. Rum asıllı madam Kalitea olan bu vamp kadının çıplaklığı iç çamaşırıyla görünmekten öteye gitmez. Anjel karakteri ile kadın temsili açısından yeni bir perspektif yaratan bu ilk vamp kadın, kadının cinselliğini de ön plana çıkartmıştır. Sinemamızda cinselliği işleyen filmlerden biri olan *Mürebbiye*, bir kadının çevresinde kurulan öyküye sahip ilk uzun filmlerimizdendir (Kalkan ve Taranç, 1988, s. 69). *Mürebbiye* filminde Madam Kalitea’nın canlandırdığı Anjel karakteri, Leman ile Feride’nin bir başka uzantısıdır. Fransız mürebbiye Anjel hem sevgilisini aldatır hem de pas verdiği erkekleri birbirine düşürür (Özgüç, 1988a, s. 47). Varlıklı bir ailenin konağında mürebbiyelik yapan genç bir Fransız kadının, ahlak kurallarını hiçe sayarak konaktaki erkekleri birbirine düşürmesini işleyen konusu sebebiyle (Teksoy, 2009, s. 68), İstanbul’daki işgal kuvvetleri kumandanı General Franchet d’Esperay tarafından Anadolu’da gösterimi yasaklanmıştır. Bir Türk ailesinin yanına mürebbiye olarak girip, erkekleri baştan çıkaran Fransız yosması Anjel’in öyküsünü anlatan *Mürebbiye* filmi Türk sinemasında kadın kişiliği üzerine kurulan ve sansüre uğrayan ilk filmidir (Özgüç, 2012, s. 20).



Görsel 7: Türk Sinemasında İlk Vamp Kadın: *Madam Kalitea* (Kaynak: Özgüç, 1990, s. 20. E.T. 2022).

Öngören'e (1982, s. 65) göre, bu dönemde üretilen filmlerin çoğunda, kadın karakterlerin dişiliğini kullanarak erkekleri baştan çıkaran "femme fatale" kadınlardan oluştuğu ve bu karakterlerin çapkınlık, çıplaklık, cinsellik ve erotizmle bezendiği görülür (aktaran Işık ve Eşitti, 2015, s. 123). Türk sinema tarihine bakıldığında ilk femme fatale karakterlerin 1910'ların başından sonra çekilen *Pençe* ve *Mürebbiye* filmlerinde ele alındığı görülmektedir. Her ne kadar *Pençe* filmindeki karakterler femme fatale imgeden ziyade fahişe olarak nitelendirilse de cinsellik bağlamında bir stereotip olarak ilk defa Türk sinemasında görünür olmuşlardır. Türk sinemasında gerçek anlamda bir femme fatale kadın arketipini canlandıran Madam Kalitea, *Mürebbiye* filmindeki Anjel tiplmesiyle ilk Türk vamp karakteri olmuştur. Anjel karakteri, dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da femme fatale tipolojisinin klişeleşmiş özelliklerini göstermektedir. Dolayısıyla cinselliği ön planda olan, erkekleri baştan çıkaran ve yuva yıkan kadın olarak temsili bir farklılık göstermemiştir. Cumhuriyet öncesi Türk kadınlarının tiyatrodaki ve sinemadaki yer alması mümkün olmadığından, sinemamızda femme fatale kadın karakteri Rum kökenli Madam Kalitea canlandırmış, bir Türk filmde yabancı kökenli femme fatale imge olarak Türk sinema tarihine geçmiştir.

Türk sinemasında 1950-1980 yılları arasında Yeşilçam film geleneğinde özellikle melodram anlatısında kadın imgeler belirgin bir ayrım içerisinde var olmuş,

bu yaklaşımla iyi-kötü zıtlığı içerisinde temsil bulmuşlardır. Bu dönem zıtlıkta kötü olan imgenin yani, femme fatale arketipinin en görünür olduğu dönemdir çünkü kadın ya “iyi” olarak ya da “kötü” olarak nitelendirilmiştir. 1960’lı yıllar, tiplerin ağır bastığı, “tipler sineması” olarak Yeşilçam’ın yeni bir dönemini oluşturur. Bu yapılanmanın getirdiği kurallar ve kalıplar çerçevesinde, Yeşilçam sineması bir “tipler galerisi”ne dönüşür. Bu dönüşümün ve “vamp kadın” karakterinin ilk tohumları 1950’li yıllarda Melahat İçli, Emine Adalet Pee, Luiza Nor, Pola Morelli gibi isimlerle atılmış olmasına karşın, Yeşilçam sinema geleneğinde bu yıllarda kurallar ve oyuncu kalıplaşmalarından, yani yeni “prototip”lerden pek söz edilemez (Özgüç, 2006, parag. 4). Büyük çoğunluk için, Türk sinemasının ölümcül ikinci kadını olarak fırsat bulduğunda erkek kahramanı baştan çıkararak, hatta yapabildiği bütün kötülükleri yapan, kışkırtıcı, frapan, fettan ve cinselliği bulunan kötü kadın rolleri oynamıştır (Dorsay, 2008, s. 268, aktaran Bolat, 2009, s. 199). Türk sinemasında toplumsal değerlerin ve normların tasvip etmediği bu kötü kadın imgesi diğer bir deyişle meşum, fettan, vamp rollerinin temsilinde gerçek anlamda öne çıkan isimleri; Leyla Sayar, Neriman Köksal, Sevda Ferdağ, Suzan Avcı, Lale Belkıs, Yeşilçam filmlerinde bu arketipe hayat veren kadınlar olarak yer almışlardır.

Metin Erksan *Suçlular Aramızda* filminde doğal güzelliğiyle ilginç bir vamp kadın tiplmesi ortaya çıkarır. Bu tipolojiye hayat veren Leyla Sayar baştan çıkarıcı kadın arketipine hayat verir ancak benzerlerinden farklı, değişik ve yenilikçi bir konumdadır. Bu farklılığın belirgin özelliği, genelde başrol oyuncularının altında yer alan vamp sınıfının boyutlarını değiştirmiş, “yıldızlaştırması” ve “jön-dam” çizgisi düzeyine çıkartmıştır. *Ölüm Perdesi* (Atıf Yılmaz), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan), *Şehrazat* (Halit Refiğ) gibi filmlerde aykırı, nemfoman diş kadın tiplerinin aranan yıldızı haline gelen Sayar, entelektüel yönetmenlerin “erotik simgesi” olur ve gerçekten Türk sinema tarihine gerçek bir “femme fatale” olarak damgasını vurur (Özgüç, 1993, s. 38-39).

Özgüç (1988a, s. 30) Sayar’ın, vamp çizgisine erotik fantezilerle belli bir çeşitleme getirmesi nedeniyle Türk sinemasında belli bir farklılığı, tipine özgü bir işlevi olduğu belirtmiştir. Örneğin, gizemli, bazen romantik, bazen şiddeti ve ölümü vurgulayan, içe dönük kişiliği ve güzelliği dışındaki işlevinin fetiş tutkular getiren aksesuarlara eğilim göstermesi olduğunu ifade etmiştir. Mesela *Şehrazat* filminde kurbanı olan erkeklerle, yüzündeki siyah örümcek maskeyi çıkarmadan sevişmiş,

Suçlular Aramızda filminde giydiği siyah, erotik iç çamaşırlarıyla cinselliği iç içe kaynaştırıp, erkek tüketen sado-mazoşist fantezileri simgeleyen bir kadın tipi olmuştur. Ayrıca *Aşk ve Kin* filminde kocasının koynundan çıkıp gece yarısı bahçedeki odada şoförüyle yatan Sayar, çürümüş kentsoylu bir kadın kişiliğini ortaya koymuştur. Dişiliğini doyumsuz ve saldırgan bir şekilde gösteren Sayar, cinselliğini de korkusuzca sergilemiş, ikonografik özellik barındıran örümcek maskesi ve erotik iç çamaşırlarıyla fetiş tutkuların öldüren kadını olmuştur. *Şehrazat* filminde Sayar'ın örümcek maskesi bir metafor olarak kullanılmıştır. Dişi örümceğin çiftleştikten sonra erkek örümceği öldürmesi femme fatale'in ölümcül kadın yönüne yapılan bir vurgudur.

Özgüç, “dişil kimlik” olarak ön planda gördüğü Leyla Sayar'ın karizmasının, duru güzelliği bir yana, fetiş tutkuları içeren ayrık karakterleri canlandırmasından ileri geldiğini belirtmiştir. “Femme fatale” kadın tanımlamasına tam anlamıyla oturttuğu Sayar'ın, masum yüzlü maskesinin altındaki “ikinci kadın”lığını devreye sokup erkeklerle oynadığını, vamp kadın kimliğini aşağıdan yukarıya tırmandırdığını ifade etmiştir.(Özgüç, 2006, parag. 10-11). Ayrıca Özgüç (1988b, s. 75), “ıslak düşlerin cinsel hayali” olarak nitelendirdiği ve “cinsel obje” olarak sinemaya damgasını vuran Sayar'ın makyaj güzeli değil, doğal güzelliklerin beyaz tenli “Çerkez güzeli”, “entel yönetmen sinemasının”, “fetiş” bir örneği olduğunu çünkü vamp kışkırtıcılığı ile masum ve saygın güzelliğin bileşiminden meydana geldiğini vurgulamıştır.

Türk sinemasının diğer önemli bir vamp oyuncusu *Çete* filmiyle sinemaya giren Neriman Köksal, bu filmde erkek kadın tipine vurgu yapmaktadır. Oyuncu, Rus prensesi olarak ata biner, silah kullanır, irice yapısı, sarı saçları ve sert tavırları bu rolle örtüşmektedir. Köksal'ın fiziği, dışa vurduğu tavır ve davranışları önce “erkek gibi kadın”, daha sonra da “vamp-kötü kadın” tiplmesiyle yıldız yapmıştır (Yağız, 2006, s. 67). Baştan çıkarıcı, güzel kadın özelliklerini taşıyan Neriman Köksal, şiddet ve erotizmin birbirine karışmış olduğu *Affet Beni Allahım*, *İstanbul Canavarı* ve *Katil* gibi filmlerinde “meşum kadın” tiplmesi ile görülmektedir (Özgüç, 2008, s. 64, aktaran Bolat, 2009, s. 168). Neriman Köksal, Özgüç'e (1988a, s. 27) göre, iri kıyım yapısı, kıvrır kıvrır saçlarıyla Türk sinemasında yeni ve değişik bir kadın kişiliği olmuştur. Sinemasal tabirle “vamp”ların, kötü kadınların hedefi, erkekler olduğuna göre, Neriman Köksal gibi dolgun vücutlu bir bombanın amacının cinselliği ile ev bark yıkmak olduğunu belirtmiştir. Kötü kadın tipine ve bu kişiliğe bir olgunluk getiren

Köksal, *Katil* filminde siyah kombinezonlu vampi, kötü kadın tipini yıldızlık formu içinde öne çıkarmış, *Fosforlu Cevriye* filmiyle erkeksi kadın tipine yönelmiş, vuran, kıran, erkeğe posta koyan, başkaldıran bir *Tatlı Bela*'nın simgesi olmuştur. Afili bakışıyla ve sigara içişiyle çizdiği bu kavgacı kişiliğin ardından *Arka Sokaklar*'ın, *Lekeli Kadın*'ı olmuştur (Özgüç, 1988a, s. 28).

Özgüç (2006, parag. 8), Köksal'ı Türk sinema tarihinin bir “seks simgesi” olarak görülmüş olmasına rağmen vamp çizgisindeki yerinin ne olduğunu sorgulamaktadır. Çünkü her ne kadar onu bu çizgide görsek de çok farklı bir yüzünün ve sunuş biçimin olduğundan bahseder. Dolayısıyla fettanlığı ile masum duruşunun birbirine karıştığını, kötü kadını oynasa dahi “öteki kadın”lığın öne çıkmadığını belirtir. Ona göre deyim yerindeyse Köksal “hükümet konağı gibi kadın”dır. Özgüç, Türk sinemasında Köksal'ı, daha çok “iyi” ile “kötü” arasında sıkışıp kalmış, bir dönem karakteri olarak nitelendirmiş ve “1955'lere ‘geç gelmiş’ bir kadın olduğunu” ifade etmiştir (Özgüç, 1988b, s. 47). Ancak Akbulut (2008, s. 95), “kadının hırsı nedeniyle bir ailenin felakete sürüklenişi” şeklindeki anlatı yapısının daha çok kötü kadını Neriman Köksal oynadığı filmlerle sinemaya taşındığını belirtmiştir.

Türk sinemasının diğer önemli femme fatale karakteri Sevda Ferdağ olmuştur. *Azrailin Habercisi* filmiyle beklemediği bir ilgi gören Ferdağ, bundan sonra vamp ve “kötü kadın” rolleriyle arka arkaya birçok film çevirmiş, salon komedileri ve sabun köpüğü diye anılan filmlerde de başrol oyuncusu olmuştur. Sadece femme fatale karakterlerin oyuncusu değil masum kadın rollerini de canlandırmış bir oyuncudur ancak bu masum kadın tipinin ona göre olmadığını Kara (2003, s. 83), oyunculuk çizgisinde bir tuhaflık olduğunu, *Kelebekler Çift Uçar* filminde canlandığı masum kız rolünü sevmeyişini, bu kadar masumluğun ancak masallarda görüldüğünü, kötü kadın ya da vamp diye nitelendirdikleri kadını oynamaya başladığını belirterek ifade etmiştir. Hep kötü kadını oynayan Ferdağ, kişilik olarak masum kız tiplerini yapmacık olarak değerlendirmiş, bu sebeple sinemada femme fatale rollerin oyuncusu olarak ün yapmıştır (aktaran Bolat, 2009, s. 169-170). Bir tamirciyle bir polisin serüvenlerinin anlatıldığı (Özgüç, 2012, s. 157), Hulki Saner'in *Helal Olsun Abi* filminde oynadığı vamp kadın rolü Sevda Ferdağ'ın sinemadaki çizgisinin belirlendiği bir film olmuştur. Bu durumda Ferdağ'ın vamp kadın rollerini daha gerçekçi bulduğu için canlandığını ve seçimini bu yönde yaptığını söyleyebiliriz.

Yeşilçam sinemasının diğer bir kötü kadın karakteri Suzan Avcı, 1956 yılında başladığı sinema kariyerinde vamp kadın imajıyla bütünleşen bir oyuncu olmuştur. Kötü kadın karakterlerin temsilinde yer alsa da en iyi kadınlar kadar önemli rollerin altından kalmış ve sinemamızda hatırı sayılır bir iz bırakmıştır. Özellikle *Şehvet Uçurumları* filmiyle Avcı, büyük üne kavuşmuş ve sinema kariyerinde vamp kadın karakterinin en aranan ve başarılı ismi olmuştur. Avcı, masum kız rollerinde de oynamış ancak Ferdağ gibi o da bu karaktere bir türlü ısınamamıştır. Bu sebeple Türk sinemasında kötü ya da vamp kadın tipinin ilk akla gelen ismi olmuştur. Cinselliğini özgürce yaşayan, bu sebeple fetişleştirilen tüm femme fatale imgeler gibi filmin sonunda cezalandırılan bir karakter olmaktan kurtulamamıştır. Femme fatale imgenin ikonografik sembollerini kendisiyle bütünleştirmiş, seksi şuh bakışları, siyah jartiyerli iç çamaşırları ve sigarasıyla vamp kadın olarak Türk sinema tarihine adını yazdırmıştır.

Seks güldürü komedilerinin arttığı 1970’lerde Türk sinemasında vamp ya da kötü kadın olarak beyaz perdede yer alan femme fatale karakter oyuncusu Lale Belkıs’dır. Hırsızlık suçlamasıyla hapse girip doğum yapan bir kadınla, sokak serserisi olan çocuğunun öyküsünün anlatıldığı *Sezercik Aslan Parçası* (Özgüç, 2012, s. 382) filminde, Meral karakterini canlandıran Belkıs, kötü kadın olarak yer almış, filmin sonunda kötü karakter olarak cezasının bulmuş ve kaybetmiştir. Lale Belkıs, Tarkan filmlerinde, Kartal Tibet’i baştan çıkaran Bizanslı kadın rollerinde yer almıştır (Dorsay, 2008, s. 269, aktaran Bolat, 2009, s. 199). Sarışın olmanın, sigara ve içki içmenin, cinselliği özgürce yaşamanın kötü kadın imgesiyle ilişkilendirilen filmlerimizde, Lale Belkıs sarışın bir kadın olarak izleyici ile buluşmuş ve genellikle birbirini seven çifti ayırarak, zengin erkekle kendi birlikte olma planını yapmıştır (Bolat, 2009, s. 200) ki *Sezercik Aslan Parçası* filminde de zengin erkeği baştan çıkaran, yuvasını dağıtan ve onu elde etmeye çalışan bir vamp karakteri canlandırmıştır.

Dorsay (2008, s. 270), Belkıs’ın, bu kötü kadın tiplemesini kabul etmediğini, aksine kötülüğün kendisine yapıldığını düşündüğünü çünkü kendisi erkek kahramanla birlikteyken ortaya çıkan ana karakterin onu elinden aldığını belirtmiştir. “*Onlar malı kaptıyordu ama kötü kadın ben oluyordum*” ifadesiyle kötü kadın rolünde olmadığını vurgusunu yapmıştır. Dolayısıyla Belkıs, kötü olmadığının altını çizmekte, sevdiği erkeği kaptırmamak için yalan söylediğini, iftira attığını, hile yaptığını kabul

etmemekte, kötü olanın sonradan gelen olduğunu, kendisinin tek yaptığının, erkeğini elinde tutmak için mücadele ettiğidir (aktaran Bolat, 2009, s. 200). Görüldüğü üzere kötü kadın rollerinin karakteri Belkıs'ın, aslında kötü karakteri oynamadığını, bilakis onu kötülüğe sevk eden unsurlar olduğunu aslında özünde iyi karakter sergilediğini söylemek mümkündür. Ancak bu Belkıs'ın kötü kadın imajında bir değişiklik yaratmamış ve sinemamıza diğer bir vamp kadın olarak geçmiştir.

1950 sonrası filmlerde genellikle ikincil rollerde yer alan femme fatale karakterlerin, artık yavaş yavaş başrol oyuncusu olmaya başladıkları görülmektedir. Mesela; Neriman Köksal, iyi bir ailenin çocuğuyla metres hayatı yaşadığı bir bar kadınının öyküsünü anlatan *Hayatımı Mahveden Kadın* filminde (Özgüç, 2012, s. 79) ya da Leyla Sayar, gündüzleri görkemli yalısında sosyetik bir yaşam sürüp, geceleri de bir kulüpte soyunarak dans eden ve bu arada bir gecelik sevgililerini kiralık katillere öldürten iki kişilikli bir prensesin öyküsünün anlatıldığı *Şehrazat* filminde başrolde görebiliyoruz (Özgüç, 2012, s. 184). Sayar, kötü rollerde de başrol oyuncusu olarak başarılı olunabileceğini göstermiş ve bütün çekici dişiliğini de çok iyi kullanarak, kötü kadın rollerini farklı ve başarılı bir şekilde perdeye yansıtmıştır (Bolat, 2009, s. 185). Sevda Ferdağ da pek çok filmde başrol oynamış ancak “hiçbir zaman star olmadığını ama kendisini star olarak gördüğünü, başkasını aşmaktansa kendisi olmaktan hoşlandığını” ifade etmiştir (Bolat, 2009, s. 170).

Yeşilçam sinemasındaki kadınların iyi-kötü dikotomisi üzerinden temellendirilen karakterlerinin tek boyutlu sunumundaki ayrım dikkat çekicidir. Noyan'a (2001, s. 179) göre, Yeşilçam melodram afişlerinde vamp ve masum, iyi ve kötü olarak zıt karakterlerin imgelerine tasarımın geneline sıklıkla yansır ve “kötü” kadınların daima ikincil rollerde ve afişlerde de ikincil imgeler olarak çoğunlukla küçük boyutlarda ve köşelerde yer alırlar. Ancak yine de filmlerde kötü bir karakter olmasa bile, afişte “kötü” kadın genellikler vardır. Kadın vücudunun sunumu karakterlerine göre değişmekte; masum kadınlar itaatkâr, uysal şekilde içeri yönelirken, vamp ve provakatif “kötü” kadınlar neredeyse erkeklerin hareketlerine sahiptir. Aynı şekilde bu kadınların gözleri de benzer bir yönü takip etmekte ve afişlerde dahi “kötü” kadına yüklenen anlam iyi ve ideal olan farklı ve ikincil konumdadır. Afişlerdeki tutuculukta, kadının cinsel kimliğindeki ikilemi yansıtan iki zıt kimlik ve bunların erkeklerle ilişkisinin betimlenmesi sağlanırken, modernlik dış görünüş, saç ve kıyafetle yansıtılmaya çalışılıyor gibidir (aktaran Baş, 2011, s. 111-

112). İyi kadın ile kötü kadın arasındaki anlam farkı afişlere de yansımakta, kötü kadın ikincil konumda yer almaktadır.

Akbulut (2008, s. 107-108) iyi ve kötü imgelerin dış görünüşlerini, sosyal ve psikolojik özelliklerini şu şekilde ifade etmiştir: Karakterlerin giysileri, jestleri, zıtlığı simgeleyen uylaslımlardır ve evrensel bir nitelik taşır. Yerli melodramlarda iyi kadın esmerse, kötü kadın sarışıdır. Bu klişede sarışının doğal olanı makbuldür. Sarışın olmak üst sınıfın, esmer olmaksa alt sınıfın göstergesidir. Çoğunlukla kötü huylu olan bu sarışın kadınlar; sigara ve içki içerler, özgür cinsellik yaşarlar; çoğu zaman herhangi bir işte çalışmazlar, tek amaçları zengin ve yakışıklı bir erkeği elde etmek olan bu kötü kadınlar için namus gibi kavramların herhangi bir anlamı yoktur. Esmer kadınlarsa, genellikle halk ile ilişkilendirilen namus, erdem, dürüstlük, sevgi, saygı, sadakat gibi değerleri simgeler. Onlar, görünüş ve davranış olarak toplumsal değerlere ters bir tutum içinde olmazlar; olsalar bile, çoğu kez başka insanların yüzünden “öyle” davranmışlardır. Karakterin saçının rengine göre yapılan bu fiziksel ayrım yoluyla kimin iyi kimin kötü olduğu konusunda hataya düşülmemesi için seyirci baştan manipüle ediliyordu. Yoğun bir şekilde erkek ideoloji kokan filmlerde hem seyircinin cinsel dürtülerine seslenilmesi hem de masum kadın tipleriyle seyircinin ‘iffet’e davet edilmesi vampirler aracılığıyla yapılıyordu (Eryılmaz ve Arasan, 1987, s. 13, aktaran İmançer, 2019, s. 80).

Place’in de (1998, s. 54) belirttiği gibi, seksi kadının gücünün kaynağı ve işleyişi, erkek karaktere yönelik tehlikesi ikonografik bağlamda görsel üslupla ifade edilir. İkonografide sarışın ya da koyu renk uzun saçlar, makyaj ve mücevherler açıkça cinsellik içeriyor, sigarasının ince dumanı karanlık ve ahlaksız şehvetin işaretleri olabiliyor. Şiddet ikonografisinde özellikle silahlar ve sigara onun doğal olmayan fallik gücünün bir sembolü olarak işlev görmektedir. Uzun güzel bacaklarıyla ve görsel öğeleri ile karakterize edilen femme fatale imgede, kadının gücünü gösteren ikonografik özelliklerinin yanı sıra, görsel anlatımı sinematografik vurgularla baskın bir şekilde yansıtılır. Eril bakış açısıyla öteki olan ve nesne olarak temsil edilen kadın, özellikle fallik semboller olarak nitelendirilen silahlar ve sigarasıyla, erkek öznenin hem iktidar alanına hem de özne konumuna ortak olmaktadır ki tam da bu nedenlerle eril zihniyetin kadını fetiş nesnesine dönüştürmesinin açık bir izahıdır.

Türk sinemasında 1950 sonrası kötü kadın karakterlerin en parlak dönemini yaşadığı, femme fatale arketipinin göze çarpan fiziksel özellikleri; öncelikle sarışın

olmaları, dolgun vücutları, vücut hatlarını ortaya çıkaran dekolte ya da transparan kıyafetleri, ince topuklu ayakkabıları, çarpıcı ve dikkat çekici gözleri, keskin bakışları, ellerinde olmazsa olmaz sigaraları ve içki kadehleri, yoğun, abartılı makyajları, kırmızı rujları öne çıkan sembollerdir. Gösterişli ve seksi elbiselerle cinsel çekiliğini vurgulayan bu kadınlar, pahalı mücevherler, kürkler ve ellerindeki ağızlıklı sigaralarıyla erkek egemen dünyanın değerlerine meydan okumaktadır.

Femme fatale tipolojisi ikonografik özelliklerinin yanı sıra bir dizi sosyal ve psikolojik özelliklere sahiptir; pasif, edilgen, ezik bir kadın görünümünden ziyade son derece kendilerinden emin, kendilerine güvenen karakterler olarak, özel alan içine hapsedilen, erkeğe bağımlı kadınlar olarak temsil edilen iyi kadınların aksine, erkeklerin dünyasında olmaktan çekinmeyen, faziletli anne ya da erdemli ev kadını rollerinin içerisine hapsolmak yerine, kamusal alanda görünür olan, tutucu zihniyetin karşısında duran, erkek egemen normları sarsacak, onları rahatsız edecek nitelikte davranışlar sergileyen dolayısıyla toplumsal değerlerin ve toplumsal cinsiyet kalıplarına aykırı karakterler olarak toplum dışına itilmiş kadınlardır.

Tüm bu temsillerde suça eğilimli olan femme fatale, ahlaki olarak toplumsal normların dışında bir yaşam tarzına sahip, kaos, karanlık ve ölümle iç içe olan -bu ölüm bazen erkeği bazen de kendisini bulur- bir kadın imgesi olarak betimlenmektedir. Ancak bu temsillerde femme fatale'in bedeni seyirlik bir arzu nesnesi olarak sunulur (Arpacı, 2019, s. 141). Ancak masumun karşısındaki şeytan olan cinsellik, baştan çıkarma, kötülük ve gizemle örülü bu daemonik karakterler, erkek egemen dünyanın normatif yapısını sarsan arketiplerdir. Butler (2005, s. 83), geçmişte kadınların filmlerde canlandığı rollerin, meleksi ya da hadım edilmiş anneler, yaşlı kadınlar, kurbanlar, kız arkadaşlar, fahişeler ve ölümcül femme fatale şeklinde sıralandığını belirtmiştir. Bu stereotiplerin çoğunda karakter anlatıda etken olarak temsil edilmez, süregiden erkek merkezli anlatının karşıt imgesi olarak yer alır. Son iki karakterin ise, doğrudan filmin konusunu etkileme noktasında daha fazla müdahaleleri söz konusu olmasına karşın, bunlar pek olumlu roller değildir. Dolayısıyla geçmişten beri femme fatale imgenin olumsuz etkisi filmlerde sürekli vurgulanmaktadır. Buna karşın Nelmes (2012, s. 269) stereotipleştirmenin her zaman olumsuz olmadığını, ancak toplumdaki güç ilişkilerini korumak ve sürdürmekle ilgili olma eğiliminde olduğunu belirtmiştir. Daha düşük statüye sahip olanları olumsuz bir şekilde devam ettirmenin ve bu yolla statükoyu korumanın iktidarın çıkarına olduğunu ifade etmiştir. Bu bakış açısıyla bir

stereotip olan femme fatale imgenin de iktidarın statükosunu/çıkarını sürdürme ve koruma eğilimi çerçevesinde işlev gördüğünü söyleyebiliriz.

Türk sinemasında femme fatale karakterlerin daima var olduğu ancak bunların 1950'lerden sonra zıt ikilik kurgusu olarak görünürlüğünün yükselişe geçtiği sinematik anlatımlarımızın bir gerçeğidir. Femme fatale imgelerin en dikkate değer yılları olarak adlandırılan bu dönemin farkı, iyi kadının karşıt kurgusu olarak sadece ikincil roller değil başrollerde de yer aldıkları görülmektedir. Bu dönemin femme fatale arketiplerinin cinselliklerini, çapkınlıklarını, erotizm kokan fetiş danslarını, göz alıcı dişiliklerini, yoğun şehvet tutkularını zirveye taşıdıklarını ve bu bağlamda vamp kadın arketipine farklı bir boyut getirdiklerini gözlemleyebiliyoruz. Türk sinemasında ideal olmayan “kötü” kadın arketipi, iyi kadının sahip olmadığı tüm kötücül özelliklere sahip bir kadın olarak temsil edilmiştir. Bu yolla kötü kadının özelliklerine vurgu yapılarak iyi kadının örnek alınması ve onun yüceltilmesi amaçlanmıştır. Zıtlıklar üzerinden yapılan bu ayrımlar eril bakışın istekleri doğrultusunda kadını olması gereken model için manipüle etmekte ve onları bir kalıba sokmaktadır. Oysaki kadınlar, cinsiyetinden öte erkekler gibi önce birer bağımsız bireylerdir. Toplumsal normların, değerlerin ya da toplumsal cinsiyetin şekil vereceği bir obje olmadıkları gibi, cinsiyetleri üzerinden nesnelleştirecek varlıklar da değildir. Agah Özgüç'ün (2006) belirttiği gibi, Yeşilçam'ın en renkli karakterleri olan hem kızarak hem çok eğlenerek izlenen, âşıkların ayrılmasına, yuvaların yıkılmasına, “esas oğlan”ın mahvına neden olan Neriman Köksal'dan Suzan Avcı'ya nice “fettan kadın” olmasa Türk filmlerinin tadı olur muydu? Şu bir gerçek ki sonuçta bu kadın karakterlerin eril zihniyetin fantezisinden çıkma, kötünün karşısındaki iyinin değerinin anlaşılması için yaratıldıkları gerçeğini göz ardı etmememiz gerekir. 1950 sonrası en parlak yıllarını yaşayan femme fatale arketiplerinin, farklı özellikleriyle Türk sinemasının önemli bir karakter tipolojisi oldukları yadsınamaz bir gerçektir.

2.5. 1980 Sonrası Tarihsel Dönüşüm ve Türk Sinemasında Kadın İmgesi

Türkiye'de 12 Eylül 1980 yılında yapılan askeri darbe toplumsal yapıları, ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel anlamda derinden etkilemiştir. Darbe sonrasında ordu tarafından iktidara üç yıl boyunca el konulmuş ve de tüm politik eylemlere yasak getirilmiştir. Ardından seçilen ANAP hükümeti dönemi liberal politikaların geliştiği bir süreç olmuştur (Kanlı, 2011, s. 60). Bu dönemde ekonomik sorunlara paralel oluşan

eşitsiz gelir dağılımı zengin-yoksul arasındaki uçurumu derinleştirmiş, işsizlik, siyasal çatışmalar, göç, çarpık kentleşme ve yapılaşma sorunları, toplumsal refleks olarak bir muhalefet yaratmıştır. Öğrenci eylemlerinin yoğunlaştığı, işçi grevlerinin arttığı, sağ-sol çatışmasının tırmandığı bu yıllar muhalif bir tepki oluşturmuştur. Tüm bu konjonktürel dalgalanmaların neticesinde hızlı tüketim kültürünün her alanda yaygınlaşması yaşamsal alışkanlıkları ve biçimlerini değiştirmiş, bu değişimler gündelik yaşamın birçok alanına sirayet etmiştir. Ataman (2002, s. 30), tüketim toplumu olarak övünülen bu dönemde, bu kavramın çoğunluğa bir fayda sağlamadığı gibi, bunun bir parçası olmanın zenginlik ile yoksulluk arasındaki sınırları daha da açtığını ve eşitsiz gelir sistemini büyük bir genele yaymaktan öteye gidemediğini belirtmiştir.

1982 anayasasıyla her türlü toplumsal muhalefeti yasaklayan, bireyin özgürlüklerini epey daraltan darbeci yönetimin baskı zihniyeti kalıcı hale getirilmiştir. Öte yandan 24 Ocak kararlarıyla ekonomik açıdan dışa açılma ve batıyla bütünleşmek amaçlanmıştır. Böylelikle ekonomik girişimcilik bağlamında bireyci olmasına karşın siyasal ve toplumsal yaşamda bireylerin önü kapatılarak, yeni bir toplum oluşturma girişimi başlamıştır (Oktan, 2012, s. 116). Türkiye’de önemli çatışmaların belirginleşmeye başladı 1980’li yıllarda, geleneksel ve modern değerler arasındaki gerilimin beraberinde ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizlikler daha da saydamlaşmıştır (Aktaş, 2016, s. 778). Gürbilek (2001, s. 13), 80’lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern ve sivil bir iktidarın damgasını vurduğunu belirtmiştir.

1980 sonrası ülkenin içinde bulunduğu iktisadi, hukuki ve siyasi süreçler Türk sinemasına da yansımıştır. İthalat artışı sayesinde teknik devrim, görsel iletişim araçlarında gözle görünür reformlara neden olmuş ve bu dönemde video piyasası oluşmuştur. Sinema izleyicisi “aile”lerden “birey”lere geçiş yapmış, 1980 sonrası “yıldız sistemi” çökmüş, filmlerde başrol oyuncusunun ön planda olduğu dönemden, yönetmen sinemasına dönüşüm gerçekleştirmiştir. 1986 yılında sinema, video, müzik eserleri yasası çıkartılmış, film festivalleri kendi kitlelerini yaratmış, Türk filmleri yabancı festivallerde yarışıp, ödüller kazanmaya başlamıştır (www.ktb.gov.tr/, 2022). Hilmi Maktav (2000, parag. 1), 12 Eylül’ün Türk sinemasında iki açıdan önemli olduğunu belirtmiştir; birincisi, depolitizasyon sürecine giren Türkiye’de toplumsal zihniyetin değişmesi sinemayı da etkilemiş, Türk sinema tarihinde “80 Sonrası” olarak

adlandırılan bir süreç başlamıştır. İkincisi, 80'lerin ikinci yarısından sonra '80' öncesi terörü ve 12 Eylül darbesiyle gelen baskı yıllarını anlatan filmler çekilmiş ve Türkiye'nin siyasi perspektifi ilk defa bu kadar yoğunluklu bir şekilde sinemaya yansımıştır.

Dorsay (1995, s. 15), 1980'leri sinemamızda finans kaynaklarının ciddi bir değişime uğradığı, diğer yandan 'medya' denen kitle iletişim alanında önemli ve devrim niteliğinde değişimlerin yaşandığı yıllar olarak değerlendirmektedir. Tüm bu gelişmelere paralel, toplumsal konjonktürün yansımaları doğrultusunda, Türk sinemasında da 1980 sonrasında birtakım değişimler ve dönüşümler kaçınılmaz hale gelmiştir. Orta (2007, s. 133), 80'li yıllarda genel perspektifin işleyişi ve toplumsal olaylara yaklaşımı bağlamında çekilen Türk filmlerini; kadını konu alan filmler, göç-arabesk filmleri, siyasal-toplumsal eleştiri filmleri olarak üç kategoriye ayırmıştır.

1980 darbesiyle sinema sektöründe 1970'lerde ortaya çıkan seks güldürülerindeki denetimlere paralel, dönemin atmosferiyle de ilintili olarak, arabesk filmler yükselişe geçmiştir. 1981 sonrası "arabesk" kültürün egemenliği başlamış, Türk sinemasında kadın olgusu ve kadın sorunları da gündeme gelmiştir (Kalkan ve Taranç, 1988, s. 79). Arabesk filmlerin bu denli yaygınlaşması sonraki yıllarda görece daha geniş alana yayılacak ve sosyolojik boyutuyla işlenecek bir duruma gelecektir. Bu dönemde yapılan arabesk anlayışın sinemada yaygınlaşması, Türk sinemasının kendinden uzaklaşan seyirciyi kendine döndürme çabası olarak algılanabilir (Erdal, 2008, s. 74-75). Dolayısıyla Türk toplumunun dramatik yapısıyla da uyuşan bu anlatı türü Türk seyircisi tarafından olumlu karşılanmıştır. Çünkü 1970'lerde gün yüzüne çıkan, 1980'ler döneminin konjonktürel izlerinde yükselen arabesk kültür, Türk toplum yapısının çilekeş, kadercî, cefakâr, tevekkül eden ve rıza gösteren zihniyetiyle örtüşmüştür.

Bülbül (2014, s. 247), Türkiye'de kadın hareketinin ivme kazanması, kadınların kendi dillerini kurma çabalarının, özgürleşme hareketlerinin, bireyin varoluşsal sorunların ön plana çıkmasının, diğer sanat dallarında olduğu gibi, sinemada da karşılığını bulduğunu ifade etmiştir. Sinemamızda 1960'ların toplumsal ve sosyal bağlamı içerisinde toplumsal gerçekliği yansıtan filmlerden, daha birey odaklı filmlere yönelim olmuştur. 1980'ler kadınların ana karakterleri oynadığı, erkeklerin ikinci planda kaldığı kadın filmlerinin üretildiği bir dönem olarak anılır. Kadın ana karakterlerin özellikleri; kendilerinin ve cinsel kimliklerinin farkında,

özgüvenleri yüksek, özgür ve bağımsız kadınlar olarak sinemada görünür olmuşlardır. Bu dönem filmlerinde izleyicinin de kadına karşı geliştirdiği olumlu algı neticesinde karakterlerin de rolleri gelişmeye ve farklı kadın temsilleri filmlerde görülmeye başlamıştır (Cemiloğlu, 2021, s.75). Dolayısıyla bu dönemde kadınlar ön plana çıkmış, bilinçlenmiş, kendine güvenen, özgür ve bağımsız kadın karakterler filmlerde görünür olmuştur. 1980’lerin başından itibaren birçoğunun yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı ataerkil kültür ve özellikle aile düzeni içerisinde kadının yaşamakta olduğu problemleri ve özgürlük arayışlarını işleyen filmler neredeyse bu dönem sinemasının genel karakterini belirleyen eğilim haline gelmiş, Ömer Kavur, Türkan Şoray, Feyzi Tuna, Şerif Gören, Yavuz Turgul, Halit Refiğ, Nisan Akman, Yavuz Özkan gibi yönetmenler de bu tür filmlere yönelmişlerdir (Oktan, 2012, s. 165-166).

Türk sinemasında kadın sorunu, kadınların filmlerde var olmayışlarıyla alakalı değildir, daha çok kadın karakterlerin ataerkil söyleme göre kurgulanmaları ve toplumsal cinsiyet sembollerini içselleştirmiş olmalarıyla ilgilidir (Gedik ve Kadayıfçı, 2016, s. 128). Türk sinemasında kadın konulu filmlerde, genelde toplumsal statüsüne bakılmaksızın kadın, merkezde konumlanan erkeğin yanındadır, başrolde olsa dahi daima erkeğin gerisinde ve onun üstünlüğünü kabul eder bir pozisyonundadır (Zaman, 2015, 39). 1980 sonrası bireye yönelimden sonra, film endüstrisindeki önemli üretimlerin kadın sorunlarının dikkate alındığı, kadınların toplumsal ve sosyal konumunu gözetken “kadın odaklı” filmler olduğu göze çarpmaktadır. Kadın filmleriyle kastedilen, kadına bakış açısına sahip ya da kadına yüklenmiş toplumsal cinsiyet rollerine alternatif bir yaklaşım geliştirebilmiş filmlerdir (İmançer vd., 2010, s. 185). Öztürk (2004, s. 12) kadın filmlerini, kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da sorunsalının odakta olduğu, dişil söylemi ön planda tutan, eril söylemi az ya da çok kıran filmler olarak tanımlamıştır.

Dorsay (1995, s. 19), kadın odaklı bu filmlerin ortak özelliklerini, ana kahramanının kadınlar olduğu ve bu kadınların Yeşilçam filmleri veya Amerikan melodramlarındaki kadınlardan farklı olarak, ayakları yere basan, yaşayan insanlar olması ve yine Yeşilçam’dan farklı bir şekilde, birer cinselliği olan ve gerektiğinde onu dolu dolu yaşayan kadınlar olarak ifade etmiştir. Orta (2007, s. 133) ise, 80’li yıllarda kadına bakışı; geleneksel Yeşilçam tarzı ve çok boyutlu, gerçekçi bakış açısı olarak ikiye ayırmıştır. Birincisinin iyi-kötü ayrımındaki kadına odaklanan,

diğerininse gerçekten kadına, sorunlarına, kimliğine, toplumsal ve sosyal konumuna çok boyutlu ve gerçekçi bir yaklaşım geliştiren anlayış diyebiliriz.

Türk toplumunun ataerkil yapısından dolayı bu anlayış içerisindeki değerler benimsenmiş, Türk sinemasında da filmler ve sinemasal anlatımlar bu değerler temel alınarak eril bakış açısıyla üretilmiştir. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de erkek egemenliğinde bir sektör olan sinemada doğal olarak yapımcı, yönetmen, senarist, oyuncu hatta set işçilerinin tamamına yakını erkektir. Bu durumda erkeklerin tekelindeki filmlerde kahramanların büyük çoğunluğu erkektir (Zaman, 2015, s. 31). Sinemada yönetmenlerin ezici bir çoğunluğu erkektir dolayısıyla ister popüler film isterse sanat filmi olsun erkek yönetmenler -ya da ataerkil düzende ‘erkek bakışı’ ile film yapan kadın yönetmenler- filmlerinde eril düzen lehine egemen toplumsal değerlerin kemikleştiği kalıp yargıları örtük ya da açık yansıtmaktadırlar (Işıklar, 2014, s. 274). Böylelikle Türk sinemasının eril alanın hâkimiyetindeki bir sektör olduğu vurgulanmaktadır.

Kalkan ve Taranç (1988), 1980’lerde kadın-erkek, kadın-toplum ilişkileri bağlamında ataerkil örüntüler altındaki toplumumuzda, eril alanın hâkimiyetini vurgulayan Türk sinemasında temsil edilen kadın modellerini dört ayrı grupta kategorize etmişlerdir; kadının yazgısının kırlardan kasabalara, hatta kentlere geldiğinde dahi değişmeyen, parayla alınır satılır konumdaki “mal gibi görülen kadın” (s. 82). Türk toplumunda köyde, kentte sahipsiz kalan kadınların kazasız belasız yaşaması, hiçbir sosyal güvencesi ve özgürlüğü olmayan kadının Türk toplumunda tutunabilmesi zordur dolayısıyla bu kadınlar “sahipsiz kadınlar”dır (s. 85). Sinemamızda bir gençlik hatası, bir günah gecesi ya da yasak aşk sonucu “düşmüş ya da düşürülmüş” kadın teması sık sık işlenmiş, sonu genellikle barlarda, pavyonlarda biten bu kadınların melodram kalıpları içerisinde ele alınışı “kıssadan hisse” çıkartma şeklinde olmuştur (s. 89). Son olarak da Türk toplumundaki baskıcı çevre, anlayışsız koca, kısıtlanmış, sıkıştırılmış sosyal ortam, gelenek ve görenekler bağlamındaki tutsaklık, kadının bitmez çilesi olarak “baskıcı çevre içindeki kadın” olarak yer alan motifler olmuştur (s. 94).

Erkek yönetmenlerin “erkek bakışı” ile yapılan filmlerde kadın imgeler, 1980’li yıllara kadar iyi-kötü dualitesi içine sıkışmış, temsillerde tek boyutlu prototiplere indirgenmiştir. Dolayısıyla erkek hegemonyasının hüküm sürdüğü sinema endüstrisinde filmlerde kadın, kameranın eril bakış açısının temsiline mahkûm

olmuştur. 1980 öncesi “iyi” kadının karşıtı olarak konumlandırılan “tehlikeli ya da kötü” kadın karakterinin yani femme fatale arketipinin sinemada sunumu ağırlıktaydı. Ancak 1980 sonrası kadın karakterler femme fatale’in özelliklerini taşısa dahi toplumsal değişim ve feminist hareketlerin ağırlık kazanmasıyla görsel haz nesnesi olan bu kadın figürünün, artık özne konumuna geçişi mümkün hale gelmiştir. Cinselliğin görsel haz nesnesi olan kamusal alandan ve toplumsal yaşamdan dışlanan femme fatale arketipi gerçeği, artık değişmeye başlamıştır. Böylece 1980’lere kadar Türk sinemasında kadının iyi-kötü karşıtlığı içerisindeki sunumu kırılmıştır.

Bu döneme kadar kadınlar, “iyi” kadın (melek) ya da “kötü” kadın (fettan) olarak kutuplaştırılmış ve kadının temsili paradoksal bir yapı içerisine sıkışmıştır. 1980’lere kadar Türk filmlerinde zıt karakterler olarak tek boyuta indirgenen kadın tiplerleri artık yerini farklı bir temsile bırakmıştır. 80’li yıllarda masumiyet geçerliliğini yitirmiş, itaatkâr kadının yerini mücadeleci kadın almıştır. Böylece kadın, sadece kocasına hizmet eden ve onun isteklerini yerine getiren evinin kadını değil; kendi ayakları üzerinde duran, istediklerini elde etmek için toplumun kınadığı yolları da deneyen temsiller içinde sinemada yerini almıştır (Bülbül, 2014, s. 247). 1980 sonrası bireysel hikâyelerin ön plana çıkmasına paralel konular çeşitlenmiş, cinsel özgürlükler tartışılmış, iyi-kötü kadın ikiliğini yıkan kentli kadın tipi Türk sinemasına dahil edilmiştir. Artık filmlerde kadınlar, aileyi birlikte tutan temel aktör olmaktan çıkmış, kendi kişisel sorunlarına çözüm bulmaya çalışan bağımsız bireyler olmuşlardır (Dönmez Colin, 2005, s. 28, aktaran Şentürk, 2016, s. 151).

1980’lere kadar görünmez olan kadın imgesi arketip olmaktan çıkmış ve gerçek anlamda görünür bir karakter olarak birey muamelesi görmesi bu dönemde başlamıştır. Bu dönemde toplumsal gerçekçi yönelimin ürünü olarak ortaya çıkan bazı filmlerde, kadının kalıpların dışına çıkılarak, yaşadığı sorunlara ve toplumsal konumuna ilişkin açıklamalar yapılmaktadır. 1970’lerin ortalarından itibaren bu kalıpların dışına çıkıldığı ve iyi kadın tipini temsil eden masum kızların soyunduğu görülmektedir. Kadınların kişiliğinin yok edilerek, vücudunun bir nesne olarak erkeklere sunulduğu bu filmlerde, erkekler egemenliklerini ve güçlerini kadını kişiliği ve bedeniyle yöneterek, hatta örseleyerek ortaya koymaktadır ki bu durum şiddete dayalı cinsel bir yaklaşım içermektedir. Erkeklerin kadın üzerinden egemenlik ve güç gösterisi, kadının bu duruma tepkisizliği ile kadın ve erkeğin toplumdaki konumu devam ettirilmekte ve devam edegelen bu baskı ve şiddet olağan gösterilmektedir

(Kaplan, 2003, s. 159). 1980'lerden sonra televizyonunda etkisiyle toplumsal değişimler doğrultusunda Türk sinemasında star kadın oyuncuların soyunmaya başlamaları ile iyi ve kötü kadınların ayrı ayrı temsil edildiği filmlerin yerini her ikisinin özelliklerini belirli ölçülerde üstünde toplayan tek kadınlı filmler almıştır (İmançer, 2006, s. 147).

1980 sonrası kadının sinemadaki temsilinde dönemin atmosferine ve feminizm akımının etkisine bağlı olarak farklı arayışlar geliştirilmiştir. Bu arayışlar sonucunda sinemada kadın temsillerinde yeni tipler eklenmeye başlamış; köyde yaşayan, köyden kente göç eden, şehrin varoşlarında yaşayan, şarkıcı, pavyonda çalışan kadın imgesinin yanı sıra, entelektüel birikimi olan, bir şirkette üst düzey yönetici olarak çalışan kadın tipleri de eklenmeye başlanmıştır (Bülbül, 2014, s. 247). 1980'lerde sinemamızda kadın konusu dikkati çeken boyutlara gelmiş ve kadına bakış açısı gerçekçi bir yaklaşım içermeye başlamıştır. Uç noktadaki iyi kadın-kötü kadın kalıpları değişmiş; çocuğunun anası, evinin ve erkeğinin kadını, namus anıtı kadın modelleri ya da cinselliğiyle erkekleri baştan çıkaran, yuvasını yıkan, şeytani vampirler tam da bu dönemde işlevlerini tamamlamışlardır (Özen, 2017, s. 57). Özgüç (1988b, s. 22) 1980 sonrasında, yapımcı-işletmeci ortaklığının bozulduğunu ve siyasetin ürünü olan “oyuncu kalıplaşmasının” gücünü tümüyle yitirdiğini belirtmiştir. Artık Aliye Rona gibi “aşırı şirret” ve Muhterem Nur gibi “boynu bükük” kadın kişiliklerinin yok olduğunu ve bu tiplerin gerçekte 1980'den çok önce öldüğünü ifade etmiştir. Bu eski ölümlerin gerçekleşmesiyle yeni kadın imajları üretilmiş ve 1980 sonrası “kadın filmleri” türüyle “sömürüye, ezilmeye başkaldıran” ve “devrimci imaj” olarak nitelendirdiği kadın tipinin sinemamızda merkezileştiğini vurgulamıştır.

Dorsay (2000, s. 217) 1980'lerde 1970'lerden farklı olarak, öncelikle seksin yerli konudan bağımsız ve gereksiz şekilde sırf bir sömürü ögesi olarak kullanılan filmlerden, hayatın içinde olduğu kadar ve ölçüde yer veren filmlerin üretilmeye başladığını söylemiştir. Bu yeni bakış açısı içinde, kadının sadece bir teşhir unsuru ya da sömürü aracı olarak kullanılması yaklaşımından, gerçek kimliğini kazandığı, bir nesne olmaktan öte özne olmaya dönüşüm yaptığı, sadece erkeğin cinsel zevkinin objesi ve aracı olmaktan çıkıp, kendi cinselliğini kendi istediği, hissettiği şekilde yaşamaya başlayan etkin bir varlık haline gelmeye başladığı filmlerin yapıldığını ifade etmiştir (aktaran Özen, 2017, s. 61). Türk sinemasında kadının cinselliğine yapılan vurgu, bu dönemde yeni yaşam şekli ve kentte yaşama olgusuyla bağlantılı olarak,

kadının kendini, kimliğini ve cinselliğini keşfetmesi şeklinde değişime uğramıştır. 1970’ten önce kadına biçilen rollerde tam anlamıyla iyi (melek gibi) ya da tamamen kötü (fettan, şeytan vb.) olan kadın, 1980 sonrasında bu ‘kötü kadın’ tiplerini değiştirmiş ve artık iyi ve kötü arasındaki ayrımlar da ortadan kalmaya başlamıştır. Böylece kadın karakterler filmlerde hem iyi hem de kötü özellikleri barındıran bazen kötü, bazen de iyi yanı ağır basan imgeler olarak yer almışlardır (Bülbül, 2014, s. 249). Öyleyse bu dönemde artık kadının tek boyutlu sunumunun yanı sıra pek çok kadın arketipleri olduğu gerçeği, toplumsal bağlamda daha fazla görünür olmuştur diyebiliriz.

Masdar’a (2012, s. 58) göre, 1980 sonrası filmlerde kadın tam anlamıyla özgürleşemese de buna dair haklılığın ve mücadelesinin yansımalarıyla desteklenmiş olduğunu söylemiştir. Bu sebeple 1980 sonrası Türk sinemasında; kadının özne olma, tercih yapabilme, cinsel kimliğini özgürce kullanabilmesine ilişkin pek çok konu ele alınmış ve yeni temsil şekilleriyle kadının kimliğine katkı sağlanmıştır. Gürbilek (2001, s. 23), Türkiye’de 80’lerde yaşanan “cinsellik patlamasının” temel dinamiğinin cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmüş olmasına bağlıyor. Diğer bir deyişle, özgürlük ve bireysellik arayışında olan toplumun bireyleri, artık gönüllü anlatıcılar haline gelmiştir.

1980’li yıllara kadar filmlerde erkek egemen söylemler doğrultusunda temsiller olmuş ve erkekler etken, kadınlar edilgen sunulmuştur. Evlilik ve aile kurumunun önemine vurgu yapılmış, kadınların temsiliinin iyi bir eş ve anne olmaları şeklinde olmasına karşın erkekler kadınların aksine özgür bireyler olarak temsil edilmiştir. Öte yandan 80’li yıllara gelindiğinde bu durum eşitlenmiş gibi gözükmemektedir. Kadınlar çalışıp ekonomik özgürlüklerine sahip olabilmektedir. Evlilik bir zorunluluk, cinsellikte artık bir tabu değildir (Gevher Öz ve Seçen, 2019, s. 472-472). Türk sinemasında 1980 öncesi dönemde sömürü olarak işlenen, bunun dışında görmezlikten gelinen “cinsellik” nihayet doğallıkla söz edilir hale gelmiştir (Güçhan, 1991, s. 104).

Kadın sorunlarına eğilen, kadının yerini saptamaya, kimliğini araştırmaya hatta kadına daha yakından ve içten bakmaya çalışan 80 sonrası filmlerde kadınlar benzer ortamda yaşasa dahi artık aynı kadınlar ve öyküler yoktur. Yalnızlıkları, bunalımları, direnişleri, kıskançlıkları, beraberlikleri, sevgileri, cinsel kimlik arayışları

beyazperdeye yansıyan bu kadınlar nezdinde, büyük kentteki kadın hedeflenmiştir. Özellikle kent soylu, aydın, bakımlı ve güzel kadının sosyal konumu ve kimlik arayışının belirli bir düzeye geldiğini, yeni değerlerin ve duyguların geldiği gerçeği anlatılmaya çalışılmıştır (Künüçen, 2001, s. 59). Ancak yine de Doğu'nun gelenekselliği ve Batı'nın çağdaşlığı arasındaki zihniyet içerisine sıkışan ülkemizde, kadın temsilleri ve rolleri de bu anlayış içerisinde bir paradoksa dönüşmüştür.

1980 sonrası kadınlar ev kadını, anne rolü gibi kalıplaşmış temsiline dışında hemşirelik, fabrika işçiliği, öğretmenlik gibi klişeleşmiş sunumların dışına çıkıldığı görülmektedir. Psikolog, doktor, oyuncu, ressam, gazeteci, bankacı, senarist gibi çağdaş ve erkek mesleği olarak görülen kadın rollerinin yanında klişeleşmiş rollerde varlığını korumuştur. Bu durum çağdaşlığın yanı sıra geleneksel yapıların iç içe geçerek hüküm sürdüğünü göstermektedir (Ataman, 2002, s. 85-86). Ancak Türk toplumunda geleneksel ve modern zihniyetin kısılcığında olan kadının, özel alandan kamusal alana geçmesiyle artık karşımızda erkeğine bağımlı olmayan, kendi kararlarını alan ve veren, birey olarak mücadele eden güçlü kadın profilleri karşımıza çıkmaktadır.

1980'li yıllarda 12 Eylül'ün depresif atmosferi, sol fraksiyonun çöküşü, darbe ortamının korku ve gerilimi sonucunda oluşan baskılar, sosyal ve ekonomik yapıdaki bozukluklar, toplumsal travmalar neticesinde Türk sineması yeni arayışlara girmiştir. Bu yıllar daha birey ve kadın odaklı filmlerin gün yüzüne çıktığı dönemdir. Sinemada 1980'lere kadar mevcut yapılar üzerinden şekillenen kadına bakış açısı ve temsillerinde değişimler başlamıştır. Bu döneme kadar kadınların yerine konuşan, düşünen, karar veren, erkek egemen anlayış da değişime uğramıştır. Toplumsal değişimler ve feminist hareketler de bu değişimde etken rol oynamışlardır. 1980 sonrası ağırlıklı olarak kadın odaklı filmlerin yapılması, işte bu değişen zihniyetin sonucudur. Toplumsal zihniyetteki değişim, kadının kamusal alan ve özel alan ayrımını da ortadan kaldırmış ve artık bu mecralarda kadının yaşamsal fonksiyonu ve rolü de dönüşmüştür. Dolayısıyla 1980 öncesi geleneksel ve modernlik arasında sıkışan kadın temsillerinin bu dönemdeki farklılaşması ve bu farklılıkların sinemaya da yansması kaçınılmaz olmuştur. Öyleyse 1980 sonrası, Türk sinemasında kadın imgelerinin temsil şekilleri ve filmlerde yer alma biçimlerinde bir dönüm noktasıdır denilebilir. Bu dönemde kadına dair daha gerçekçi yaklaşımlar ve çok boyutlu bakış açısı geliştirilmiştir. Kadına yüklenen mutlak iyi ya da kötü nitelermelerinin ötesinde

birey olarak sorunlarına, kimliklerine, beklentilerine, cinsiyetlerine, yaşam mücadelesine, var olma savaşına daha empatik ve duyarlı yaklaşmıştır. Şunu eklemek gerekir ki Türk sinema tarihinde görülmemiş şekilde en duyarlı, empati içeren ve içten yaklaşımın 1980 sonrası özellikle “kadın odaklı” filmler ekseninde olduğunu, zaman zaman zemin kaysa dahi kadınlar açısından ve onların temsili bakımından olumlu çabalar olarak nitelendirilebileceğini söylemek mümkündür.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“FEMME FATALE” İMGEDEN BİREY OLAN KADINA

3.1. Feminist Film Kuramı/Eleştirisi

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet olarak kadına ve kadınlığa atfedilen anlam ve değerler ideolojik olarak üretilmektedir. Kültürel ve sosyal olarak üretilen bu anlamlar, kitle iletişim araçları vasıtasıyla yeniden üretilmekte ve pekiştirilmektedir. Sinema anlam yapıcı ve üretici olarak kadınlığa ve temsiline dair bir algı yaratmakta, üretilen bu ideolojik anlamlar filmler yoluyla izleyiciye aktarılmaktadır. Bu sebeple sinemanın ideolojik bir aygıt olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Sinemayı, egemen ideolojiyi değiştirmeye yönelik bir mücadele alanı olarak gören feminist ideoloji (s. 12) filmleri ideolojik aygıt olarak tersine işleterek, kadınların stereotipleştirilmesinin önüne geçebileceğini öngörmektedir (Kabadayı, 2004, s. 128).

Feminist film eleştirisinin temel çıkış noktası toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırılmaların kaynağı olarak nitelendirdikleri ataerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözülmesini ve deşifre edilmesini hedeflemektedir. Filmlerde ataerkil yapının devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarının üretim şeklini ve bu kalıplar içerisinde kadının filmlerde nasıl temsil edildiğini ortaya çıkarmayı ve feminist anlayışa uygun film üretim pratiklerinin teşvik edilmesini amaçlamaktadır (Özden, 2004, s. 193-194).

Feminizmin sinemaya olan ilgisi ise sinemanın, toplumsal dolayımına ve yeniden üretme işlevini üstlenmesinden kaynaklanmaktadır. Feminist film kuramı/eleştirisi 1960’ların sonundan itibaren gelişen, kökenini feminist politika ve teoriden alan ve sinemanın toplumsal cinsiyeti kurma şekillerine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanıdır (Timisi, 2011, s. 157). Feminist film eleştirisiyle birlikte, kadının biyolojik cinsel kimliği değil, toplumsal cinsiyeti (*gender*) tartışılır olmuştur, dolayısıyla filmlerdeki kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyetlerinin babaerkil ideolojiyle örtüşecek şekilde yapılandırılışı incelenmiş ve sorgulanmıştır (Özden, 2004, s. 195). Sinemada kadının temsiline dayanan feminist kuram, kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliğini/ayrımcılığını ele almasının yanı sıra kadın karakterlerin sorunlarına ve onların temsili bağlamındaki içeriklerine odaklanmaktadır. Bu bağlam içerisinde kadınların, ataerkil zihniyetin anlam üreten kalıpları doğrultusunda sorunlu temsillerini, cinsiyetçi yaklaşımlarını, nesnelleştirilen

kadın bedeninin nasıl ve ne şekilde temsil edildiklerini sorgulamaktadır. Feminist film eleştirileri, kadınların ikincil bir varlık olarak kültürel ve sosyal alanların dışında tutulmalarını, kamusal alan olarak nitelendirilen mecraya dahil edilmemelerini, psikolojik, fiziksel, sosyal, ekonomik anlamda sömürölmelerini ve toplumsal cinsiyete dayalı kalıp yargıların filmler aracılığıyla üretilmesini merkeze almaktadır.

Ataerkil toplumsal cinsiyet normlarını, tersyüz edebilen, yapısöküme uğratan ve bu amaçla filmin sonuçta verdiği mesajın örtüşmesini sağlayabilen yönetmenlerin kurguladığı kadın karakterler, bağımsız, özgür ve güçlü kadınlar olarak sinemada varlık bulurlar. Toplumsal sistemin, erkek egemen ve ataerkil toplumsal cinsiyet normlarına göre şekillenmesi nedeniyle, bu süreç sistem ve yönetmen için kolay olmamaktadır. Endüstride, sistemin sürekliliği yönünde refleks veren yönetmen, bu duruma karşı çıkıp klişeleri, kodları tersyüz etmeye çalışsa bile sonuçta onun bilinçaltı da ataerkil toplum kurallarına göre şekillenmiştir. Filmin, kadının toplum ve aile içindeki konumunu gerçek anlamda gerçekçi ve sorgulayıcı bir şekilde eleştirmesi ve aktarması noktasında, 1970’li yıllarda etkisi yaygınlaşmaya başlayan feminist film kuramı/eleştirisi devreye girer (Velioğlu Metin, 2019, s. 631-632). Feminist film yapımının ardındaki ideolojik amaç ve politik tartışma bir film teorisinin gelişimini sağlamıştır. Feminist film teorisi, ilk dönemde cinsellik ve temsiliyle bunun ataerkil bir toplumda erkek iktidar yapısının egemenliğinin ilişkileriyle ilgilenmiştir (Nelmes, 2012, s. 271).

Sinemada feminist kuramların toplumsal, politik ve psikanalitik teorilerin birlikte çalışmasından oluştuğu görölmektedir. Bu teorilerin ortak noktaları, cinsiyet eşitsizliğine eğilmeleridir. Feminist kuram ataerkil ideolojiye karşı durarak eleştiri amacı gütmekte ve anlatıların çözümlemesini yapmayı amaçlamaktadır (Arslantepe, 2010, s. 4). Çünkü “feministler kitle iletişim araçlarıyla kadın bedeninin sömüröldüğü, metalaştırıldığı görüşündedir” (İmançer, 2006, s. 44). Feminist yaklaşımlar sinema eleştirilerini, cinsel farklılıklar, kadının ve erkeğin sunumu, seyircinin gözleyici bakışı gibi temalar ekseninde yapan feminist eleştiriler, kaynağını semiyotik ve psikanalitik yaklaşımlardan alıyorlar (Akbulut, t.y., s. 35). Smelik (1998, s. 9), feminist film eleştirmenlerinin, semiyotikten cinsel farklılığın temsilindeki sinematik tekniklerin can alıcı rolünü analiz etmeyi, psikanalizdense arzu ve öznellik yapılarını analiz etmeyi öğrendiklerini ifade eder. Feminist film teorisi odağını filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerde anlam üretmek için mekanizma ve araçların

analizine kaydırmıştır. Dolayısıyla filmler anlamları yansıtan değil, inşa eden olarak görüldüğünden, kültürel bir pratik olarak sinema, aktif olarak kadın ve kadınlık hakkında anlamlar üretir.

Butler’a (2005, s. 82) göre, filmlerde kadın karakterler zevk vermek, tehlikede olmak ve kurtarılmak için bazen de kahramanın heteroseksüelliğini garanti altına almak için oradadırlar. Tüm kültürel yapılar için geçerli olan bu erkek egemenliği içerisinde, kadından çok daha fazla erkek yaratıcı vardır. Toplumda, kadın anlatılarının özel, evcimen ve sığ olduğunu, erkek anlatılarının ise evrensel, dışa dönük ve geniş olduğunu öne süren bir ideoloji söz konusudur. Dolayısıyla filmlerdeki kadınların temsili eril algı içerisindeki kadın anlayışına göre yapılmakta ve gerçekte kadınlar yanlış bir temsil içerisinde sunulmaktadır. Bu temsilde kadınlar erkeğin bilinçaltındaki hem arzularının hem de korkularının kombinasyonunda temsil edilen olarak işlev görmektedir. Feminist eleştiri yaklaşımı, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlama sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlam bağlamında sunulduklarını kabul etmektedir (Özden, 2004, s. 194). Feminist film kuramına göre sinemada kadın, görselliğin ve anlatımın merkezi bir unsuru olmakla beraber, temel öznesi değil, yalnızca bir imgedir. Feminist film kuramı, kadınların sinemadaki temsilini hem politik (kadınlar için, kadınlar adına ve kadınlar hakkında) hem de estetik (bedenin cinsel temsili) bir analizin konusu yapar (Timisi, 2011, s. 158).

Film ve medya araştırmaları üzerinde büyük etkide bulunmuş olan Claire Johnston ve Laura Mulvey feminist sinema kuramının öncüleri olarak, kuramın temelini oluşturmuş, geliştirmiş ve şekillendirmiştir. Claire Johnston’ın, *Women’s Cinema as Counter-Cinema* (1973) makalesi, feminist kuram ve pratiği üzerine yazılmış ilk makalelerden biridir (Nelmes, 2012, s. 271). Laura Mulvey ise, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) makalesiyle, sinema ve feminizm ilişkisini psikanalizle kuramlaştırmış ve feminist eleştirinin odağını psikanaliz ile ilişkilendirmiştir. Mulvey, ataerkil sinemanın geleneksel hazzını kırmayı, Johnston ise kadın sinemasının geleneklerle ve biçimlerle ilişkisini radikal bir şekilde kesmek için hazırlık yapması gerektiğini savunur (Öztürk, 2000, s. 89).

Sinema ve psikanaliz ilişkisini ortaya koyan Johnston, “sinemanın yapay bir inşa alanı olduğunu, gerçekliği kendi anlamlandırma pratikleri çerçevesinde kurduğunu, ekranda görünen imajların psikanalizde olduğu gibi gizlenme ve yer

değiştirmeler aracılığıyla kurulduğunu” söyler (Timisi, 2011, s.165). Johnston (2012, s. 271), sessiz sinema döneminden bu yana filmlerde kadınların nasıl klişeleştirildiğini/tektipleştirildiğini vurgulamış ve kısıtlayıcı uzlaşılara meydan okuyan ama aynı zamanda sinemanın eğlendirici yönünü savunmuştur. Ana akım sinemada kadının erkek bakışının bir uzantısı olarak görüldüğünü ve sinemada kadına verilen rolü eleştirmiştir çünkü büyük ölçüde kadın yoktur. Feminist eleştirmenler kadın imgeleri gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin bilinçaltındaki kadına dair duygu, düşünce, arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıtıldığını, kadının erkek için temsil ettiğı şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir (Özden, 2004, s. 194). Bu bakış açısıyla kadın sinemada bir seyirlik nesne olarak var olmakta ancak kadınlar, gerçek anlamda kadınlar olarak var olamamaktadır. Bu anlayış da dişil izleyiciye gerçek bir tanınma fırsatı sunmaz, ancak stereotiplerle özdeşleşme yoluyla fanteziye kaçmak için geniş bir alan sağlar. Doğuracağı etki de özgür kılmaktan ziyade yabancılaştırmak şeklinde olacaktır (Smelik, 1998, s. 8).

Johnston, “cinsiyetçi ideoloji ve erkek egemen bir sinema içinde kadının temsil ettiğı şeyin kendisi değil, yerine geçtiğı, yer değiştirdiğı eril fallus” olduğunu belirtmiştir. Bu yüzden temsil eylemi kadının nesnelleştirilmesini ve dişil cinselliğın baskı altına alınmasını kapsar. Ataerkil ideolojinin gerek duyduğı “eril olmayan” ya da “fallusun yerine geçenin” yan anlamı ikonik bir sistem içerisinde kurulur, bu nedenle kadınlar konuşmayan ya da “bakılan” imgeler olarak karşımıza çıkarlar (Öztürk, 2000, s. 88). Konuşma fallus merkezlidir ve konuşmada öncelik erkeğe tanınırken suskunluk ve sessizlik kadına atfedilir. Filmlerde kadınlar konuşsa dahi pasiftirler, erkekler ise kadınlara göre daha aktif ve başrolde yer alır (Kabadayı, 2004, s. 110). Çünkü “eylemde bulunan ya da konuşan kadın imgeleri yerine bakılacak kadın imgeleri yaratan anlatı kodları, babaerkil ideolojiyi seyirciye dayatmaktadır” (Özden, 2004, s. 200).

Sinemayı semiyotik bir çözümleme olarak gören Johnston, ‘kadın’a yüklenen anlamla ilgilenir ve kadın karakterin bir ‘gösteren’ olarak kodlandığını; ki bu konumdaki kadının erkeğin yalnız ideolojik anlamını-önemini temsil ettiğini belirtmiştir (...) Johnston’a göre kadınlar ‘erkek olmayan olarak’ olumsuz bir biçimde gösterilir, kadın olarak kadın’ film metninde yoktur. Kadının bu ideolojik temsili, klasik sinemanın gerçekçi gelenekleri sayesinde gizlenir. Johnston için bu anlamlandırma süreci, sinemada kadının baskı altına alınmasının ve dışlanması bir

maskesidir (Öztürk, 2000, s. 87). Johnston, ana akım sinemanın ataerkil kökenini sorgulayan ve meydan okuyan bir film pratiği geliştirmenin önemini vurgulayarak, avant-garde ve sol görüşlü filmle bağlantıları olacak bir karşı sinema hareketi çağrısında bulunmuştur (Nelmes, 2012, s. 271). Claire Johnston'ın bu çağrısı yalnızca görüntü üzerine değil kadınlara daha aşağı konumları kabul ettiren metinsel, ikonografik ve anlatısal eylemler üzerine analitik vurgu çağrısı olarak nitelendirilebilir. Johnston, sinemadaki erkek karakterlerin bireyselleştirilmiş aktif olmaya meyilli figür olduğunu, kadınların ise zamansız mitler dünyasının soyut varlıkları gibi görüldüğünü belirtmiştir (Stam, 2014, s. 183-184).

Laura Mulvey (t.y., s. 18) psikanalitik kuramın ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek amacıyla politik bir silah olarak benimsediğini ileri sürmüştür. Eril bakış/nazar (*male gaze*) teorisini ortaya atan Mulvey, Freud ve Lacan'ın görüşlerini temel alan bir kuramın ortaya çıkmasını ve tartışılmasını sağlamıştır. Freud ve Lacan'ın teorilerine dayanan psikanalitik teorinin, kadının, erkekten daha aşağıda olduğuna dair çıkarımlara dayandığı görüşü gerekçesiyle, feministler psikanalizin sorgulanabilir olduğunu düşünmektedir. Bu kuramda Freud, kadın cinselliğini zor ve rahatsız edici bulmakta, Lacan ise, fallusa sahip olmayan annenin çocuk tarafından eksik görüldüğünü savunmaktadır (Nelmes, 2012, s. 271).

Laura Mulvey, 'kadın ve film' ile 'filmde kadın' olgusunun eleştirel bir kavram olarak varlığını sürdürdüğünü ve feminizm ve film arasındaki çarpışmanın, feminizm ve ataerkil arasındaki patlayıcı bir buluşmanın parçası olduğunu ifade etmiştir (Öztürk, 2000, s. 82). Toplumda görünür olan eşitsizliklerin sinematik bir dil olarak kullanılması feminist çözümlemelerinde feminist bakışı zorunlu kılar. Feminist bakış açısının biçimlendirdiği feminist film kuramları, sinemanın dikizci ve gözetlemeci niteliği üzerinde durur (Elpeze Ergeç, 2019, s. 13). Kadının konumunu sadece bir erotik nesneye indirgemek temsil ve anlam arasındaki ilişkiyi yüzeyselleştirir. Kadın hem haz alınan bir obje hem de tehdit eden bir tehlikedir (Timisi, 2011, s. 171). Freud'un kuramında kadın hem arzuyu hem de hadım edilmişliği temsil ettiği için kadının biçimi yönünde bir gerilim, kararsızlık vardır ve kadının "bakışı" tehdit edici olabilir. Erkek denetleyici, aktif role sahipken, kadın ikona, erotik nesneye indirgenir ama aynı zamanda farklı oluşu nedeniyle bir tehdittir (Nelmes, 2012, s. 272). Sinemada erotik hazzın örülüşünü ve anlamını kadın imgesini merkezine yerleştirerek tartışmayı

amaçlayan Mulvey (Parsa ve Akçora, 2017, s. 27), sinemada ataerkil bakış açısının önemini vurgular. Bununla birlikte ataerkilliğin ve fallosentrizmin özünde bağlantılı olduğunu ve filmlerde fallusun gücün, sahip olmanın sembolü (silahlar=fallus=güç) olduğunu belirtmiştir. Freud kuramıyla da bağlantılı olarak, kadın fallusu olmadığı için, bir anlamda hadım edilmiştir; bu da fallusu olmadığı için kadının eksik olduğu ve dolayısıyla aşağı olduğu görüşüyle örtüşmektedir (Nelmes, 2012, s. 271).

Laura Mulvey, psikanalizin yardımıyla feminist film teorisinde baskın paradigmalardan biri haline gelen eril bakış (*male gaze*) teorisini geliştirmiştir (Smelik, 1998, s. 9). Feminist film kuramının temel kavramlarından biri olan eril bakış kavramını, Arslan (2022), bakışın cinsel politikayla bağını görünür kılan bir kavram olarak nitelendirmiş ve bu kavramın manipülatör işlevini şu şekilde açıklamıştır:

“Kadınlarla erkekler arasında duygusal, düşünsel ve maddi düzlemlerde eşitsizliği kuran ve ayakta tutan bir bakış biçimini anlatır. Bu bakış biçimi kadınları görsel ve duygusal olarak heteroseksüel erkek arzusunun bir nesnesi olarak konumlandırırken, kadınların duygularını, düşüncelerini, zevklerini, eril bakış tarafından onaylanmaktan daha az önemli, hatta çoğu zaman önemsiz hale getirir; kadınların kendilerini değersiz hissetmelerine neden olan onay arayışını sürekli kılacak rızayı örgütler (parag. 1).”

Sinemada, erkek aktif/bakan olarak bakma ayrıcalığını elinde tutarken, kadın pasif/bakılan olarak seyirlik bir nesneye dönüştürülüyordu. Sinemanın büyüleyiciliği psikanalitik olarak skopofili (*görme arzusu*) nosyonuyla açıklanmıştır. Cinsel kökenli olan görme dürtüsü (*görme merakı*) beyazperdeden gözlerimizi alamamamızın sebebidir. Mulvey, klasik sinemanın röntgencilik ve narsisizm yapılarını hikâyeye ve görüntüye entegre ederek bakma arzusunun harekete geçirdiğini savunmuştur (Smelik, 1998, s. 9). Laura Mulvey, Freudyen terimde, scopophilia'nın (*skopofili*) kadınların çoğunlukla pasif bir rolde resmedilmek, bakılmak ve bakmaktan elde edilen cinsel haz olduğunu belirtmiştir. Bakmaktan elde edilen hazzın (*skopofili*) erkek hazzı olduğunu, sinemadaki “bakışın” erkek tarafından kontrol edildiğini ve kadına yönelik olan bu bakışın ‘erkek bakışı’ olduğunu ifade etmiştir. Birisi skopofilik hazzın cinsel cazibe ile ilintili olan röntgencilik (*voyeurism*), diğeri ise narsisistik özdeşleşmeyle (*narsisistic identification*) bağlantılı iki alana yönlendirilen skopofili kavramı, zevk kaynağı olma durumuyla ilintilidir. Bu özdeşleşmenin daima filmin kahramanı olan erkekle olduğunu buna karşın kadınların genellikle bir tehdit olduğunu söyler (Nelmes,

2012, s. 271). Dikizci görsel haz nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına (karakter, figür, durum) bakışla üretilirken, narsistik görsel haz imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla ortaya çıkabilir (Smelik, 1998, s. 10). Skopofili, Mulvey için onun görüşlerini tamamlayan önemli bir kavramdır. Sinema bakma arzusunu tatmin ederken, skopofiliyi ileri götürmekte ve bakan kişinin narsistik yönünü ortaya çıkarmaktadır (Parsa ve Akçora, 2017, s. 27-28). Diğer bir deyişle seyretme pratiği bir yandan bakma arzusunun tatmin etmekte öte yandan ekrandaki imgeyle yani ideal ego ile özdeşleşmenin narsistik sürecini açığa çıkarır (Timisi, 2011, s. 169). Yani dikizcilik ve narsisizm nosyonu görüntüdeki figür üzerinden bakma arzusunu kamçılar. Bu bakış açısıyla feminist sinema eleştirisi, sinemada dişil bakış açısının ikinci planda kaldığını, kadınların gerçek manada bir temsiliyete sahip olmadıklarını, skopofili kamera bakış açısının birer metası olduklarına odaklanmaktadır (Ar, 2020, s. 157).

“Sinema temsili bir sistem olarak, kendisinde bakmanın görme ve zevkinin kolektif bilinçaltında yatan yapı yollarının bir biçimidir” (Barış, 2017, s. 35). Egemen sinemanın işlevi, anlatının doğası, filmi karanlıkta izleme zorunluluğu ve ışığın değişkenliği açısından izleyiciye özel ve ayrı bir dünyaya bakma hissi verir ve dikizci/röntgenci fantezilerini harekete geçirme dürtüsü yaratır (Derman, t.y., s. 6). Popüler filmler eril dikizciliğe tatmin sağlayan ve bunun sorgulanmasına imkân vermeyen bir bakma-bakılma ilişkisi kurar. Bakışın taşıyıcısı, bu kudrete ve imtiyaza sahip olan erkek iken kadın seyirlik bir nesneye dönüştürülür. Cinsel eşitsizlik temelinde organize olan bir dünyada bakma zevki ve gücü erkeğe verilmiştir (Aslan, 2022, parag. 3). Sinemanın sağladığı bu görsel hazlar böylece erkek bakışının yapısını ve kadının bakılan olma halini, gerçek sosyal dünyada var eden asimetrik güç ilişkilerini aksettiren ikili bir yapıyı yeniden üretir. Kadın izleyiciler ya aktif erkek kahramanla ya da pasif kurbanlaştırılmış kadın kahramanla özdeşleşerek aslında seçme şansının olmadığı bir seçim yapar (Stam, 2014, s. 184).

Mulvey teorisini kısaca, röntgencilik ve narsisizm evreninde kurmuş ve sinemanın röntgenci bakış için fevkalade bir alan sağladığını, bu alan içerisinde etkin bakış/kontrole sahip olanın erkek, kadınınsa bakılan/erotik, edilgen bir nesne olarak kurgulandığı şeklinde özetleyebiliriz. Dolayısıyla kameranın, kahramanın bakışı kadını nesnelleştiren eril bakış olarak erkek karakteri etkin, kadını ise pasif kılmaktadır. Dolayısıyla “kameranın varlığı izleyiciye duyumsatılmaz ve kadın izleyici kendi konumu ile ilgili olarak farkındalık geliştiremez” (Büker, 2010, s. 208).

Öğüt (2009, s. 204) sinemada nesneleştirilen ve fetişleştirilen kadının feminist sinema anlayışında dişil öznenin fetişleştirilmesinden ya kaçındığını ya da eleştirel bir yaklaşımla yapısöküme uğrattığını belirtmiştir. Dişi karakterin özne konumunda olduğunda ya da kendi failliği ve arzusunu kazanmak için mücadele ettiğinde artık fetişleştirilmiş bir imge haline getirilemeyeceğini ifade etmiştir (aktaran Velioğlu, 2019, s. 204). Mulvey, kadının nesne ya da röntgenci haz sağlayıcı olmaktan çıkışının ve hapsediği sınırlı roller içerisinde özgürleştirecek olanın, devrimci bir bakış açısı ve sinemasal hazı reddetmek olduğunu ileri sürer (Nelmes, 2012, s. 272).

Kadın öznenin yaratılmasının ve yeni bir dilin geliştirilmesinin öneminin vurgulanması sözlü, yazılı ve görsel dillerin tümünün kadınları ikincil bir konuma yerleştirdiğini ve ataerkil bir ideolojiyi yansıttığını ileri süren erken dönem feminist kuramın merkezinde yer alır. Kendi kod ve gelenekleri olan bir film kuramı ve pratiği, ataerkil sinemanın egemenliğinin yerini alabilirdi (Nelmes, 2012, s. 272). Öyleyse sinemadaki kadın temsilleri ataerkil ideolojinin kemikleşmiş zihniyeti içerisinde olmaktadır. Dolayısıyla feminist film kuramının, mevcut ideolojik zihniyet perspektifindeki patriarkal anlayışı kırma yönündeki çabasını zorunlu kılmaktadır. Feminist kuram ataerkil kodların ve toplumsal cinsiyet rollerinin meşrulaştırılmış yapısı içindeki anlatımı yapısöküme uğratmayı amaç edinmiştir.

Öztürk'ün (2000, s. 82) de belirttiği gibi, yaratıcı geleneklerden büyük ölçüde dışlanmış; edebiyatta, popüler sanatlarda ve görsel temsillerde ataerkil ideolojiye maruz bırakılmış kadınlar, kültürel cinsiyetçiliğe karşı durmak, var oluşlarındaki erkeksi anlayışla ilintili sanatı kırarak yeni anlatım yolları bulmak zorundaydılar. Bu bakış açısıyla feminist film kuramın ve filmlerin, kadınlara bu yolda teşvik edici bir alternatif sunduğunu söyleyebiliriz. Ataerkil ideolojinin belirlediği kadının temsili ve konumu genel bir kabule dönüşmüş, feminist film eleştirileri bu döngüyü değiştirmek yönünde işlev görmüştür. Feminist kuram, ataerkil sinemaya karşıt bir duruşla film anlatılarının çözümlenmesine katkı sağlamaktadır (Parsa ve Akçora, 2017, s. 26). Erkeğin arzularının ve eril bakışın cinsel nesnesine dönüştürülmüş kadın imgesinden rahatsız olan feminist film eleştirmenleri, sinemada kadının “kadın” olarak var olabilmesinin mücadelesi içerisinde olmuştur. Feminist film eleştirileri cinsiyet ayrımcılığının altını çizmiş, kadının biyolojik cinsiyetinden ziyade toplumsal cinsiyetini tanımlayan ataerkil yapılarla mücadeleye odaklanmıştır. Kadının tektipleştirilmiş kalıp yargılar içerisindeki sunumuna karşı alternatif bir bakış açısı

sunmuş, erkek egemen sinemanın kodlarını çözümlemeye yönelik pratikler geliştirmiş ve yeni perspektifler yaratmıştır.

3.2. Yönetmen Atıf Yılmaz

Yönetmen, yapımcı, senarist olan Atıf Yılmaz Batıbeki 9 Aralık 1926 yılında Mersin’de doğdu. İlk ve ortaokul öğrenimini Mersin’de tamamlamış, lise eğitimine İstanbul Işık Lisesinde devam etmiş, üniversite eğitimini İstanbul Hukuk Fakültesi’nde sürdürmüştür. Güzel Sanatlar Akademisi’nde resim eğitimi alan Yılmaz, 1947 yılında Tavanarası Ressamlar Topluluğu’na katılmış, *Beş Sanat* adlı dergide tiyatro ve sinema üzerine yazılar yazmıştır. 1950’de Semih Evin’in yönettiği *Allah Kerim* filminde asistanlık yaparak sinemaya geçmiştir. 1951’de Hüseyin Peyda’nın çektiği *Mezarımı Taştan Oyun* filminin senaryosunu yazmış, aynı yıl ilk filmi olan *Kanlı Feryad* ile yönetmenliğe adım atmıştır. 1960 yılında Orhan Günşiray ile Yerli Film şirketini kurarak yapımcılığa başlayan Yılmaz, 1966’da Recep Bilginer ile Güneş filmi kurmuştur. 1960’ların ikinci yarısında Ayşe Şasa’nın senaryosunu yazdığı filmlerle Türk sinemasının klasikleri kabul edilen pek çok filmi yönetmiş ve yaptığı filmlerle sayısız ödül kazanmıştır. Türk sinemasında birçok yönetmenin yetişmesine katkıda bulunan Atıf Yılmaz, 1991 yılında Hacettepe Üniversitesi tarafından “sanatta onursal doktora” unvanını almıştır (Saydam, t.y.). Usta yönetmenin başarı dolu hayatı 5 Mayıs 2006’da sona ermiştir.

Atıf Yılmaz kuşağının en üretken yönetmeni olarak, çoğu edebiyat uyarlamalarına dayanan ve genellikle melodram ağırlıklı ilk çalışmalarının ardından düzgün anlatımlı filmler üretmiştir (Teksoy, 2009, s. 480). Atıf Yılmaz’ın ilk filmleri izleyenleri çokça ağlatan türden ağdalı melodram filmleri olmasına karşın, *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* (1952) filmi Semih Evin’in komedileri tarzında bir komedi denemesi olmuştur (Esen, 1985, s. 29). Türk sinemasında daha önce de uyarlama filmler yapılmış olmasının yanı sıra Atıf Yılmaz’ın bu konudaki başarısı ve ısrarı onun denemeci ve yeniliklere açık bir yönetmen olarak tanınmasını sağlar (Boz, 2014, parag. 3). Nitekim Kerime Nadir’in romanından uyarladığı *Hıçkırık* (1953) filmiyle Yılmaz “piyasa romanları sineması”nın temsilcisi olur. Çeşitli yazarlardan uyarlamalarla konuları birbirine benzeyen, burjuvalar arasında geçen basit olayların işlendiği filmler tiyatrocuların Atıf Yılmaz üzerindeki geniş etkisini göstermektedir. Yılmaz’ın bu dönemde yaptığı filmlerde görülen özellikler; durgun görüntüler,

hareketsiz kamera, her diyalogun ayrı bir görüntüde verilmesi, romanlardan uyarlanan gerçek olmayan kişiliklerin filmlerde yer alması olarak sıralanabilir. Bütün bunlar ve ressamlık deneyimi Atıf Yılmaz'ı biçimciliğe yöneltmiştir (Demiray, 1987, s. 31). Bu dönemde Yılmaz konudan ziyade biçimle uğraşmış ve biçimde mükemmelliği amaçlamıştır (Esen, 1985, s. 29). Bu yöneliş ona ticari filmlerde bile biçimsel anlamda bir farklılık ve anlatım gücü kazandırmıştır.

Atıf Yılmaz için bir dönüm noktası olan film *Gelinin Muradı* (1957) ilk kez gerçek bir edebiyat eserine dayanıyordu ki bu sebeple sanat yaşamında “kişiliğime daha uygun” dediği daha gerçekçi bir dönem başlamıştır (Esen, 1985, s. 30). Kasaba gerçeğini ve kasabadaki çıkar ilişkilerini sinemada gerçekçi bir dille işleyen film, zenginlerin gösteriş merakına yönelik bir toplumsal eleştiride de bulunmuştur (Boz, 2014, parag. 4). Daha sonraki dönemde Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak imzasını atan Yılmaz için *Gelinin Muradı* belli bir süre için özel bir türü oluşturmuştur. Atıf Yılmaz, sinemacılar döneminin önemli yönetmenlerin birisi olmasının yanı sıra Genç Türk Sineması akımının öncülerinden olmuş ve her zaman yeni deneyimlere girişerek kendisini tazeleyen bir sinema adamı olmuştur. Atıf Yılmaz tüm çalışmalarında belli bir çizginin altına düşmemiş olmakla birlikte *Bu Vatanın Çocukları* (1959) filminin özel bir yeri vardır. Gerçekçi bir Kurtuluş Savaşı öyküsü olan bu filmi duyguları sömürmeden, gizli belgeleri taşradan Ankara'ya getiren iki çocuğun macerasına ağırlık vererek başarıyla anlatmıştır (Onaran, 1994, s. 65-67).

Atıf Yılmaz'ın filmografisindeki filmleri ticari ve sanat filmleri olarak iki kategori altında değerlendirebiliriz. Yılmaz'ın filmleri her ne kadar ticari amaçla çekilmiş olsalar da bir sanat kaygısı gözetmektedir ancak sanat filmlerinde de işin ticari yönü gözden ırak tutulmamıştır. Diğer bir deyişle Yılmaz'ın filmlerinde sanat ve ticari kaygılar ayrışıyor gibi görünse de aslında iç içe geçmiştir hatta ticari kaygıları öncelemiştir denilebilir. Örneğin, *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960) ve *Ölüm Perdesi* (1960) ticari amaçla yapılmış filmlerine birer örnektir (Esen, 1985, s. 31). Atıf Yılmaz, *Alageyik* ve *Karacaoğlan* (1959) filmleriyle halk bilim öğelerini o zamana kadar en başarılı kullanan yönetmen olmuş ve halk sineması ekolü Yılmaz'ın sinemasında önemli bir yer tutmuştur. Buna karşın Yılmaz umduğunu bulamamış, bu sebeple yönünü ticari sinemaya çevirmiştir (Kotan, 2015, s. 42). Pek çok konuyu perdeye aktaran Atıf Yılmaz, Orhan Kemal'in eserinden uyarlanan *Suçlu* (1960) filmiyle toplumsal gerçekliği denemiş ancak bu film sansüre uğramıştır. Yılmaz'ın *Ölüm*

Perdesi (1960) filmi erotizmi kendine özgü bir şekilde, cinsel sömürü yapmadan ele aldığı ilk filmi olmuştur (Boz, 2014, parag. 5). Türk sinemasındaki ilk gerçekçi yani alafranga bir striptiz sahnesini *Ölüm Perdesi* filminde görürüz (Özgüç, 1988a, s. 75).

Atıf Yılmaz filmlerinde ağdalı melodramdan güldürü tarzına, en ilkel köy yaşamından en uç sosyete yaşamına, toplumsal filmlerden kadın konulu bireysel filmlere ve iç çatışmalara kadar pek çok temayı işlemiştir. Modernleşme süreciyle toplumdaki ekonomik ve sosyo-kültürel durumlar Yılmaz'ın ilk dönem filmlerinin öykülerine yansımıştır (Kotan, 2015, s. 57). 1960'lı yıllardan sonra bunalan, yozlaşan kökü dışarıda “asi gençlik” modasının yaygınlaşmasıyla Batı'ya özenmenin ilk örneklerinden biri Türk sinemasında Atıf Yılmaz'ın *Seni Kaybedersem* (1961) filmiyle sinemamıza girmiştir (Özgüç, 1988a, s. 100). Yılmaz'a ve sinemasına özgü bir tür olan kasaba gerçeklerini ve güldürülerini *Kumpanya* (1958), *Dolandırıcılar Şahı* (1960) filmleriyle sürdürmüştür. Ancak bu tür filmlerde belli bir standardı yakalayan ve kalabalık sahneleri yönetmekte usta olan Yılmaz, bilinçli bilinçsiz değişik konulara da el atmış daldan dala, türden türe atlamıştır. Uzun yıllar denemelere dayanan sürecindeki arayışı 1980'li yıllarda kişisel ve olgun bir sinemaya dönüşmüştür (Özgüç, 1993, s. 26). Haldun Taner'in epik tiyatrosundan uyarladığı ve kendisinin ilk tiyatro uyarlaması olan *Keşanlı Ali Destanı* (1964) filmiyle epik sinema denemesi yapmıştır (Esen, 1985, s. 31-32).

Atıf Yılmaz 1965-1970 yıllarında melodramdan, güldürüye, yergiden, halkbilime, epik tiyatro- sinemaya, yönelmiş bir yönetmen olarak filmler yapmaya devam eder (Demiray, 1987, s. 34). Sinema yazarlarınca “toplumsal gerçekçilik” diye tanımlanan akımın son dönemlerindeki filmlerinden olan *Toprağın Kanı* (1966) filminde milli petrole sahip çıkma konusunu işler (Demiray, 1987, s. 33). Petrolün ulusallaşması konusunu toplumsal gerçekçi bir şekilde ele aldığı bu filminden sonra *Ah Güzel İstanbul* (1966) ve *Kozanoğlu* (1967) filmleriyle “ATÜT Sineması” ve “Halk Sineması”nı örneklemeye yönelir (Demiray, 1987, s. 33-34).

Atıf Yılmaz 1965'ten sonra Ulusal Sinema görüşlerinin doğruluğuna inanmış ve bu yönde denemelere girişmiştir. Mesela Türk resminin iki boyutlu olmasından esinlenerek iki boyutlu filmler çekmiş ancak başarılı olamamıştır. İki boyutlu minyatür özelliklerinden yararlanan, kuklaların kullanıldığı bir eser olan *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971) filmi bu denemeye bir örnektir. *Cemo* (1972) filmi ise görüntüler üzerinde oynanarak doğanın renkleri değiştirilerek anlam yaratılmaya çalışılan bir film

olmuştur (Boz, 2014, parag. 6). Yılmaz, *Utanç* (1972) filminde toplumumuzdaki kadını ilk kez gerçekçi bir yaklaşımla ele almış ve yansıtmış, Cahit Atay'ın bir tiyatro oyunundan uyarladığı *Kuma* (1974) filminde yine kadını anlatmıştır. Kadın konusunu *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) ile devam ettirmiş, 1980'lerde doruk noktasına ulaşmıştır (Esen, 1985, s. 33). Bu filmler 1980 darbesi sonrası çekeceği ve kadın filmlerinin yönetmeni diye adlandırılmasının öncülleridir (Boz, 2014, parag. 6). *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde doğayı kullanışı, anlatımdaki ustalığı, konunun işlenişindeki sıcaklığı nedeniyle Atıf Yılmaz'ın adını "usta"ya çıkaran başarılı bir Cengiz Aytmatof uyarlaması olarak değerlendirilebilir.

Atıf Yılmaz filmlerinde güncel olaylardan yararlanan bir yönetmen olarak hayatın içindeki günceli de filmlerine taşımıştır. Televizyonun ünlü programından *İşte Hayat* (1975), gazetelerle sermayelerin ilişkilerini yansıttığı *Mağlup Edilmeyenler* (1976), çevre kirlenmesini ele aldığı *Tuzak* (1976) filmi bu anlayıştan hareketle yapılmıştır. Başar Sabuncu'nun senaryosuna dayanan ve gerçek bir olaydan esinlenen *Adak* (1979) filmi, Yılmaz'ın alternatif anlayışı içinde Doğu Anadolu'da geçen yaygın bir cehalet olayını, buna bağlı çağdışı inançları ve dinsel şartlanmaları Brecht'in epik anlayışını andıran röportaj tekniğiyle ve titiz bir kurguyla işlenmiş usta işi bir film olarak nitelendirilebilir (Demiray, 1987, s. 35). Atıf Yılmaz'ın toplumsal gerçekçi akımda çeşitli güç odaklarını sorgulayan sistem eleştirisini güldürü türünde işlediği filmlere *Salako* (1974), *Hasip ile Nasip* (1976), *Güllüşah ile İbo* (1977), *Kibar Feyzo* (1978) örnek verilebilir (Kotan, 2015, s. 42).

Atıf Yılmaz her dönemde pek çok konuyu sinemaya aktarmayı başarmış, 1980 sonrası ise toplumsal taşlamalı güldürüler ve sevgi-sevgisizlik temalarında yoğunlaşmıştır (Demiray, 1991, s. 117). Her dönemde kendisini yenileyen, yeni koşullara uyumlanabilen, yeni akımların ortaya çıkmasını sağlayan Atıf Yılmaz, dönemin en ilginç yönetmenidir. Kadın sorunlarına ağırlık verdiği bu dönemde "Woman Llb" fikrinin savunuculuğunu yapmasının yanı sıra kadının sosyal ve cinsel özgürlüğe sahip olması gerektiği fikriyle cesur denemelere girişmiştir (Onaran, 1995, s. 15-16). Atıf Yılmaz'ın 1980-1984 yılları arasında çektiği sekiz filmi onun ustalığını, olgunluğunu artık iyice ortaya çıkardığı filmlerdir. Bu türdeki en olgun yapıtı bir tiyatro uyarlaması olan *Talihli Amele* (1980) çarpık ekonomik düzenin insanları soktuğu durumları; reklamlar yoluyla, para kazanma hırısında olanların küçük insanları kullanım biçimi; insanların nasıl göz göre göre harcandığını, çok etkileyici görüntülerle

ve yalın bir anlatımla veren ve güldürürken taşlamasını çok iyi bilen Yılmaz'ın başarılı bir filmidir. *Dolap Beygiri* (1982) filminde dürüst bir küçük memurun yaşamı aracılığıyla, toplumsal bozuklukları vermeyi amaçlamış, *Şekerpare* (1983) filmi ise bürokrasideki aksaklıkları işlediği son taşlamalı filmleri olmuştur (Esen, 1985, s. 34).

Sinema, feminist hareketten etkilenen bir alandır. 1980 sonrası Türk sinemasına etkisi “kadın filmleri” adıyla alt bir türün ortaya çıkmış olmasıdır. Klasik Yeşilçam sinemasının eski kuşak yönetmenlerinden Atıf Yılmaz, “kadın filmleri” türüyle en çok özdeşleştirilen ve bu türde en fazla film üreten yönetmendir. Yönetmenin bu dönem çektiği ve “kadın filmleri” olarak anılan başlıca yapıtları arasında *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Aaahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) sayılabilir (Suner, 2006, s. 293-294). Atıf Yılmaz filmlerinde kadın karakterlerin ataerkil anlayış tarafından nasıl kurgulandığı, kimlik arayışları, eril algının kadın tasavvurları, farklı kadınlık bilinçleri ve kimlikleri, seks işçiliği, yüklendikleri roller vb. kadınlığa dair pek çok konuyu ele almıştır (Çağrı, 2014, s. 86). Bu filmlerde kadın cinselliğinin bilincindedir. O döneme kadar ahlaksızlıkla itham edilen kadın temsili farklı bir bakış kazanmasının yanı sıra patriarkal toplum yapımızdaki ikiye bölünmüş ahlak anlayışını eleştiren, kent yaşamındaki her kesimden, hayatın içinde olan gerçekçi kadın temsillerine yer verilmiştir (Cemiloğlu, 2021, s. 76).

Sinema üzerine düşünerek kendisini yenileyebilen ve bu sebeple yeni düşünce üretmeyi başaran Yılmaz, anlatım dilinde ulaştığı ustalıkla kadın olgusu üzerine filmler yapmıştır (Demiray, 1991, s. 117). 1980’li yıllarda toplumsal taşlamalı ve kadın konusunu işlediği filmler üzerinde yoğunlaşan Atıf Yılmaz’ın biçimsel olgunluğunu ve anlatım ustalığını sürdürdüğü son dönem filmleri bedeli ödenen aşk konusundan yola çıkan, duyarlı şiirsel bir yapıyı ustaca bütünleyen *Seni Seviyorum* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984), Türk sinemasında ilk defa yaşlı kadın-genç erkek ilişkisini işleyen ilginç bir film olan *Dağınık Yatak* (1985) ve *Adı Vasfiye* (1986) ile devam etmektedir (Demiray, 1987, s. 35-36). *Bir Yudum Sevgi*’de geçiş dönemi toplumunu, gecekondulaşan insanların ikilemini bir kadını anlatarak veren Yılmaz’ın filmindeki kadına bakış, diğer Yeşilçam filmlerinden bir hayli farklıdır (Esen, 1985, s. 35). *Adı Vasfiye*’de kadın karakteri yaşamına giren dört erkeğin eril ve bencil bakış açısıyla anlatmıştır (Boz, 2014, parag. 8). Kadın konusunu işlediği ve yankı uyandıran

önemli filmlerinden birisi olan *Mine* (1982) cinselliğin erkek egemen toplumlarda kadın için adeta bir eziyete dönüşmesini sergileyen aynı zamanda Türkan Şoray'ın “Şoray Kanunları”nı yıktığı ve kamera önünde seviştiği bir film olarak sinema tarihine geçer. Bu film cinselliğin kendisi, kadın hakları açısından bir protesto biçimi olarak ele alınmaya başlanması açısından simgesel bir anlam taşımaktadır (Boz, 2014, parag. 7). *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1988) filmindeyse, Türk sinemasında işlenen kadın tiplerini eleştirmiştir (Boz, 2014, parag. 8).

Atıf Yılmaz, 1990'ların başında iki kadının birbirini sevmesini ve sevgisiz kalmış insanların dramını anlatan *Düş Gezginleri* (1992) marjinal bir konuyu beyaz perdeye aktarmıştır. Yine bu dönemde Anadolu'da genişçe yer bulan, başlık parası karşılığında kız ve erkek çocuklarının değiş tokuş yoluyla evlendirmeyi anlatan *Berdel* (1990) filmini çekmiştir. Sinemacılık kariyerinin son filmini kadın konulu bir filmiyle yapmıştır. *Eğreti Gelin* (2004) ile bir gelenek üzerinden, bir dönemin ahlaki yapısını anlatan farklı bir filme imza atarak sinemacılık ve yönetmenlik kariyerini kadın konulu bir filmiyle sonlandırmıştır (Kotan, 2015, s. 45).

Sayısız film kariyerinde kadın filmleri ile ön plana çıkan Atıf Yılmaz, kadının Türk toplumunda birey olma mücadelesine eğilmiştir. Sanat hayatında olduğu kadar özel hayatında da kadınlarla arası iyi olan ve onlara nezaket çerçevesinde yaklaşan hikâyesinin iyi bir yönetmen olmasındaki etken kadınları dinlemesini bilmektir. Yaşanan toplumsal olaylar neticesinde ve feminizm hareketinden de etkilenecek 1980 sonrası kadın konulu filmlere ağırlık vermiştir. Yılmaz'ın “Neden Kadın?” sorusuna cevabını Ramazanoğlu (2014, aktaran Zaman, 2015, s. 54) şöyle aktarmıştır:

“Bizim toplumda erkekler, yasaların ve örflerin getirdiği birtakım avantajlarla dünyaya geliyorlar. Bu yüzden de kadınların yaşadığı kadar dramatik bir yaşam sürmüyorlar. Sinema ve tiyatro gibi görsel sanatların temel kahramanları, yoğun dram yaşayan kişilerdir. Böyle olunca, bu yoğun dramı daha yoğun yaşayan kadın kahramanları seçmek çok doğal hale geliyor. Onlar aslında anlatacağınız şeyi anlatmanız için daha iyi bir malzeme. O filmlerin ortak teması olan kimlik arayışını kadınlar aracılığıyla daha iyi anlatıyorsunuz (s. 67-74).”

Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982) filmiyle başlayan ve *Eğreti Gelin* (2004) ile son bulan kadın konulu filmleri yapmasının diğer önemli bir nedeni ise, eşi Deniz Türkali'nin feminist anlayışa sahip olması nedeniyle eşi ve onun arkadaşlarıyla kadın merkezindeki konuları konuşmaları, tartışmalarıdır.

Dorsay (1995, s. 29) Atıf Yılmaz'ın sinemamıza iki türde veya alanda yeni bir şeyler getirdiğini şu şekilde ifade etmiştir; öncelikle sinemamızda “kadın filmleri” denen akımın öncüsü konumuna geliyor. Yılmaz, *Mine* ile başlayarak Türk toplumunda kadını, konumunu, kadın-erkek ilişkilerini erkek bakış açısıyla değerlendirilmiş yapısını kadın penceresinden bakıp anlatmaya çalışmıştır. Bu filmlerin kahramanları kadın olan ve kadını odak noktası olarak geliştirilmiş ve Türk toplumunda erkeğin “maço” yapısını bazen hafif, bazen de sert bir şekilde eleştirmiştir. İkinci baskın öğesi ise fantastik sinemaya karşı olan ilgisidir. Sinemamızda denenmemiş bir şekilde fantastik duygusu içeren gerçek-dışı veya gerçek-üstü alana teğet geçen veya tümüyle bu alanın içine giren filmlere imza atmıştır. Söylemlerini sinemasal yöntemler ve gerçek-üstü epizotik anlatım veya yabancılaştırma efektleri gibi tekniklerle desteklemiş, klişelerin dışında bir sinema dili kullanmıştır (Çağrı, 2014, 86).

Türk sinema tarihinde pek çok meslek örgütünün kuruculuğunu yapmış ve yönetiminde yer almış olan Atıf Yılmaz, yönetmenliğe adım attığı ilk konulu filmi *Kanlı Feryad* (1951) ile başlayan ve son filmi *Eğreti Gelin* (2004) ile nihayete erdirdiği bütün filmlerinde Türk kültürü, siyasi ve sosyal yaşam ile 1950 sonrasının tüm aşamalarını görmek mümkündür (Zaman, 2015, s. 53). Elli yılı aşkın sürede yüz yirmi dokuz filme imza atmış olan Atıf Yılmaz hayatı boyunca hiçbir sinema kitabı okumamış hatta zaman zaman sinemayı hafife aldığını söylemiş olmasına karşın ömrünü bu sanata adanmış tam bir sinema aşığıydı denilebilir (Arslan, 2007, s. 9, aktaran Zaman, 2015, s. 53). Ayrıca Arslan (2007, s. 203-210), usta yönetmenin filmlerini masa başında çekip bitirdiğini, filmin senaryosunu, mekân planını, kamera ve oyuncuların bütün hareketlerini planladıktan sonra çekimlere başladığını ve tüm hazırlıkları kendisi tamamlamasına rağmen yapılan tüm eleştirilere ve önerilere açık bir şekilde çekim esnasında değişiklikler de yapabildiğini belirtmiştir. Türk sinemasının kendine has bir üslubu olduğunu belirten Yılmaz'ın, ulusal bir üsluptan bahsedebilmek için öncelikle kendi kültürünün çok iyi bilinmesi gerektiğini savunduğunu ifade etmiştir (aktaran Zaman, 2015, s. 53).

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Atıf Yılmaz, pek çok değişik türde filme imza atmış ve bu filmlerde hep belli bir standardın üstünde olmaya özen göstermiştir. Toplumsal ve tarihsel değişim/dönüşümlere paralel olarak geniş bir tür yelpazesi içerisinde çalışan Yılmaz, özellikle köy yaşamı ve toplumsal içerikli

filmlerle öne çıkmış, 80'li yıllarda başrolünde Müjde Ar'ın oynadığı kadın karakterin vurgulandığı filmlere imza atmıştır. Dolayısıyla sinema dolu yaşamı boyunca onun filmlerini tek bir tür altında tanımlamak olanaksızdır. Atıf Yılmaz, sinemacılık ve yönetmenlik yolculuğunda her dönemde moda ve ticari akımlarına ayak uydurmuş, her türde film yapmış ve Türk sinemasının hem nitelik hem de nicelik açısından en üretken yönetmenlerinden birisi olmuş, filmlerinde sanatsal estetiği gözetmiş ancak ticari niteliğini de görmezden gelmemiştir. Sinemanın toplumsaldan beslenen ve toplumu yansıtan bir araç niteliği taşıdığı görüşünden hareketle, Türk toplumunun tarihindeki değişim ve dönüşümlerin izlerini sürmek Yılmaz'ın filmleriyle mümkün olmuştur. Atıf Yılmaz kadın filmlerinin en önemli yönetmeni olmuş, daima yenilikçi bir bakış açısıyla kendisini yenilemiş, bunu filmlerine yansıtmış, her dönem ve türe uygun filmleriyle en üretken yönetmenlerinden birisi olarak Türk sinema tarihine imzasını atmıştır. Atıf Yılmaz'ın yarattığı ekol olan kadın imgeleri düşsel, deneysel ve fantastik öğeleri cesurca deneyimlediği filmlerinde Türk sinemasına gözle görülür katkı sağlamıştır. Uzun sinemacılık yaşamında her dönemin yönetmeni olmuş, konu çeşitliliği bakımından en cesurca denemelere girişmiş olan Atıf Yılmaz, sinemayı yaşamının merkezine yerleştirmiştir. Anlatım dili ve estetik açıdan sürekli kendini yenilemiş, bu anlamda belli bir ustalık ve olgunluğa erişmiş bir yönetmen olarak Türk sinema tarihine adını yazdırmıştır.

3.3. Özgür Kadın Müjde Ar

Türk toplumunda 1980 sonrası askeri darbeyle başlayan değişim ve dönüşüm süreci, feminizm rüzgarını da arkasına alan Türk sinemasında kadının konumu ve onun temsili bağlamındaki değişiklikleri de başlatmıştır. Uluyağcı (2002, s. 1) bu değişimin olumsuz yönüne vurgu yapmasının yanı sıra kadın hareketlerinin başlamasına paralel kadın sorununun gündeme gelmesi ve pek çok akademik çalışmanın başlamasının bu değişimin olumlu yanını gösterdiğini belirtmiştir. Kadın sorununun sinemada görünür olmasından sonra yeni kadın oyuncuların beyaz perdede var olmaya başladığını, bu değişimin yıldızı olarak Müjde Ar'ın sunulduğunu ve beyaz perdede varlığını kabul ettirdiğini ifade etmiştir. 1980 sonrası Türk toplumunda çevre baskıları, anlayışsız baskıcı koca, toplumsal atmosfer ve geleneklerin baskısı altındaki kadınlar ve tüm bu negatif unsurlara rağmen onların kendi yollarını bulma ve özgürleşme çabaları filmlerin temaları olmuştur (İmançer, 2019, s. 81). Bu özgürleşme ve mücadele

abalarının simgesi Türk sinemasında Müjde Ar'ın karakterize ettiği rollerde karşılık bulmuştur.

Dorsay (1986, s. 4), toplumdaki dönüşümün sinemaya yansıması olarak, 1980 sonrası konulara belgeci bir tutumla yaklaşılması, insanın doğal çevresiyle ele alınıp incelenmesi, değerlendirilmesi neticesinde eski film türündeki klişeleşmiş ve kalıplaşmış kahramanların yerine değişik ayrı özellikleri olan kişilerin sinemaya girmeye başladığını belirtmiştir (aktaran Uluyağcı, 2002, s. 2). Bastırılmış kadın cinselliğini ve kadının gizli kalmış i dünyasını konu edinen filmlerin sembol oyuncusu olan Müjde Ar dönemin yapıtaşlarından (Mitrani, 2020, parag. 10). Müjde Ar, sömürülen değil, tersine sosyal içerikli filmlerde, çıplaklıkla sanatı ustallıkla sömüren bir gizli seks “simgesi”, Türk sinemasında, ıplaklığa yeni bir sınır getiren modern bir kişiliktir (zg, 1988a, s. 35). Bunun yanı sıra zg (1988b, s. 119), Müjde Ar'ın asıl işlevinin, sinemaya seyirciyle birlikte, yaşamayan kadın tiplerine cinsellik kazandırması olduğunu, bir yol açtığını, aykırı ama gerçekçi kadın tiplerinin Türk sinemasında yerlerini aldığını belirtmiştir.

1980 sonrası ekonomik özgürlüğünü kazanan Türk kadını, cinsel özgürlüğünü de ikinci sınıf insan olmaya ve ezilmeye karşı başkaldırarak elde etmeye çalışmıştır. Böylece 1980 sonrası bu başkaldıran özelliği ile Türk sinemasında “zgr kadın” ve “yeni cinsellik” nosyonunun gündeme getirilmesini sağlamıştır (Kalkan ve Taranç, 1988, s. 125). 1980 sonrası Türk sinemasında “yeni cinsellik” akımının etkisiyle “zgr kadın” motifi ele alınmaya ve işlenmeye başlamıştır. Bu cinsellik, kadının erkeğe duyduğu cinsel isteği vurgulamanın yanı sıra erkeğini zgr bir şekilde seçmesini de içerir (Kalkan ve Taranç, 1988, s. 121). Atıf Yılmaz'lı filmlerle bir tür yenileşme getiren Müjde Ar, Türk sinemasında kadın imajının değişimi olmuş, Yeşilçam kalıplarını kırarak beraberinde “cinsel devrim”i de getirmiştir (zg, 1993, s. 58). Dorsay'a (1995, s. 20) göre, “yeni kadın”ın simgesi ve “kadın filmleri”nin en ilginç oyuncusu olan Müjde Ar, zellikle Atıf Yılmaz ile iş birliği sonucu cinselliğini epey zgr bir şekilde yaşayan, cinsel nesne olmaktan cinsel özne olmaya doğru giden, başına buyruk ve kişiliqli bir kadın tipini yaratmıştır. Müjde Ar, aslında gücü ve kişiliği olmayan, erkek tarafından ezilen ve sömürülen kadın rolünü oynasa dahi filmlerin finalinde açıkça erkeğe baş kaldırarak ve onun baskısına isyan ederek toplumda 1980 sonrası g kazanan kadın hareketlerinin, kadının erkekle eşit ve yanında bir güç olarak yer alma girişimlerinin sinemamızda temsilcisi haline gelmiştir.

Evren (1999, s. 147), Türk sinemasında ilk kez “iyi” ile “kötü”yü, “melek” ile “şeytan”ı birleştiren kadın tipinin Müjde Ar ile ortaya çıktığını vurgulamıştır. Çoğunlukla düşmüş ya da düşürülmüş kadın tipini canlandıran Ar’ın bir kadının erdemlerinin ve zaaflarının bir araya getirilmesinin üstesinden geldiğini belirtmiştir (aktaran Uluyağcı, 2002, s. 3). Müjde Ar, Türk sinemasında iyi kötü kadın tipi yerine her ikisinin özelliklerini taşıyan, cinselliği yaşayan, iyi yanları ile zaafı kendinde birleştiren, özgürlükçü tarafını gösteren bir kadın tipini başarıyla gözler önüne sermiştir (Nizam, 1993, s. 52, aktaran Bolat, 2009, s. 184). Çünkü Müjde Ar, cinselliği deneyimlemekten ve özgürce yaşamaktan korkmayan bir kadın kimliğini radikal bir şekilde yansıtmıştır. Bunun yanı sıra Müjde Ar kendi bedeni üzerindeki seçimlerini özgür iradesiyle yapmış ve bu bağlamda cinselliği yaşayışı kendi hükmünde olmuştur. Caner’in de (2017, s. 145) dediği gibi “kadın için kendi bedenine hükmetmek; sunulmuş, sunulan veya sunulacak bir hak değil, elde edilecek bir özgürlüktür!” Bu bakış açısıyla Müjde Ar’ın bu özgürlük savaşını hakkıyla verdiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte diğer kadın oyuncular da cinsellik merkezli ve kadın odaklı filmlerde yer almış ancak Müjde Ar gibi dikkati çekmemiştir çünkü tabularından ve ahlakından ödün vermeyen prensipleri, toplumsal normların belirlediği rollerin dışına çıkmaya cesaret edememeleri ve cinselliği cesurca gösterememeleri onları daima Ar’ın gölgesinde bırakmıştır.

Altınsay (1985), 1980 sonrası Türk sinemasında iki uç kutupta temsil edilen kadın tipolojisinin tek kadınlı boyuta geçişini ve bu temsilin önemli ismini şu şekilde ifade etmiştir:

“Son dönemde iki kadınlı filmler belirgin şekilde yerini tek kadınlı filmlere bıraktı. Baş kadın oyuncular daha önce iki ayrı kişiye bölünmüş olan nitelikleri, belirli ölçü ve oranlarda tek başlarına kendi kişiliklerine yansıtmaya başladılar. Bu değişimin görünen ve popüler ifadesi baş kadın oyuncuların ve eski namus simgesi starların filmlerde öpüşmeye ve yatağa girmeye sevişmeye başlamaları oldu. Değişimin öncülüğünü Müjde Ar’ın yaptığını belirtmek gerekir. Çoklukla düşmüş bir kadının kurtulma çabalarını anlatan filmlerde oynayan Müjde Ar, bir kadının da öpüşebileceğini, yatağa girebileceğini ve sevişebileceğini sinemamızda meşrulaştırdı. (s.18).”

Müjde Ar öncesi de Türk sinemasında da soyunan, yatağa giren, sevişen kadın oyuncular “birinci sınıf starlar” değil, genelde figüranlar, yardımcı kızlar, vamp kadınlar ya da “ikinci sınıf seks yıldızları”ydı. Müjde Ar soyunan bir kadın olmanın

haricinde cinselliğe getirdiği akılcı tutumu ve farklı yorumuyla Türk sinemasında “çağdaş kadın”ın bir prototipi, yani “entelektüel cinselliğin kadını” olarak diğerlerinden farklı bir yeri olmuştur (Özgüç, 1988a, s. 12). Müjde Ar, yatağa girmekten, soyunmaktan, bir fahişeyi canlandırırken doğallıktan ayrılmaz, rolünü abartısız ve gerçekçi bir biçimde oynar. Türk sineması için çok yeni olan bu anlayış, sunilikten kopamamış oyuncular ve bunlara alışmış izleyiciler için şüphesiz oldukça yeni bir imgedir. Böylece beyaz perdede “özgür kadın” imgesi birdenbire Müjde Ar ile örtüşmeye başlar (Uluyağcı, 2002, s. 4). Diğer bir deyişle, Müjde Ar daha önce Türk sinemasında var olan kadın prototipini kıran, cinselliğini özgürce yaşayan, tabuları yıkan ve Yeşilçam’ın geleneksel kadın rollerini oynayan kadının karşısına alternatif olarak gelen “özgür kadın” imgesine damgasını vurmuştur.

Bu noktada Altınsay’ın (1985, s. 20) şu görüşüne yer vermemiz yerinde olacaktır. Sinemamızda kadının konumundaki değişimi olumlu bir adımın temsili olarak değerlendirmiş ve bunun bir yandan Yeşilçam’ın değişim mantığını da sergilediğini belirtmiştir. “Kötü kadın-iyi kadın”, “Madonna-şeytan ayrımına karşı kadının fiziksel ve tinsel tüm özelliklerini, tek bir kişide toplayan “insan kadın” tiplerini ortaya çıkardığını ve bu yeni tipin kendisi ve davranışlarının da kısa sürede belli klişeler ve kalıplar içine döküldüğünü vurgulamıştır. Örnek olarak Müjde Ar’ın sevgi arayan düşmüş kadın rollerini oynamaya başladığını, tutkularını ve cinsel doyumsuzluğunu gösterişli sevişme sahneleriyle birleştirdiğini, erkeklere ve dolayısıyla topluma sevmeyi “öğrettiği” senaryolarının yeni Müjde Ar kimliğine göre yazıldığı yeni bir kadın imgesinin varlığından bahsetmiştir. Bu bakış açısıyla bu keskin ayrım ortadan kalmış, cinsellikle özdeşleştirilen vamp kadınların da hem sevip sevebileceğini hem de tutkularını ve cinselliğin yalnızca kötü kadın damgası yemeden, günahla, şehvetle ilişkilendirmeden yaşanabileceğini göstermiştir. Bu bağlamda femme fatale kendisine yakıştırılan terimlerden ve niteliklerden de kurtulmuştur.

1980 sonrası Türk sinemasında adeta bir cinsel devrim yaşanmış ve bu devrimin ana karakteri Müjde Ar olarak sinema tarihindeki yerini almıştır. Özgüç’e (1988a, s. 121) göre, insanın doğal işlevi olan cinselliğin ve cinsel sorunların daha cesur ve gerçekçi bir yaklaşımla beyaz perdeye aktarıldığı bu dönemde, cinselliğin bu aşamadaki “değişen kadın imajı”nın hem kuramcısı hem de yıldızı Müjde Ar olmuştur. Özgüç (1990, s. 98-99), 1980 öncesinin cinselliğinin 1980 sonrasında “sosyal içerikli

filmlere” kaydığı dönemde, toplumsal konuları içeren film türünün ilki Ömer Kavur’un *Ah Güzel İstanbul* filmi ile Müjde Ar’ın Türk sinemasına yeni kadın tiplmesi getirdiğini belirtir. *Ah Güzel İstanbul* (1981) ile toplumdaki değişimle hem örtüşen hem de onu tetikleyen bir rol üstlenmiş ve sinemada hazzın öznesi bir kadın karakter yaratmayı başarmış (Çiçekoğlu, 2007, s. 140) olan sıra dışı oyuncu ile Özgüç (1990, s. 98-99), seyircinin gözünde cinselliği olmayan “tatlı su kahramanları” olarak nitelendirdiği Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit gibi “star oyuncuların” yerine Türk sinemasında Müjde Ar’la kadın imajının değiştiğini, cinselliği olmayan “kukla bebekler” döneminin kapandığını ifade etmiştir. Bu yeni kadın imajını, yıllarca içe bastırılmış duyguları, aykırı gibi görünen cinsel fantezileri, özgürlükçü yanını vurgulayan gerçekçi kadın tiplmelerinin sinemaya gelmesi olarak tarif etmiştir. Artık mızımız, uyuntu, teslimiyetçi eski kadın yerine direnen, ayakta kalmaya çalışan “çağdaş kadın” tiplerinin Türk sinemasına getirilebilmesini başaran “ilk militan oyuncu” olarak nitelendirdiği Müjde Ar’dır. Şüphesiz Ar’ın bu tavrının “kutsal aile kurumu”na karşı olmadığının, amacının yalnızca ezilen ve sömürülen kadına toplumsal ve ekonomik konumu içinde çağdaş kimliğini kazandırmak olduğunu vurgulamıştır. Bu gerçekçi kadın ve cinselliğini sergileyen kadın tiplmelerinin simgesi haline gelen Müjde Ar, Yeşilçam’ın pek çok kadın oyuncusuna ilham ve cesaret vermiştir. Ayrıca alternatif rollerin temsili sayesinde kurallı kadın oyuncuların da kurallarını değiştirmiş ve “özgür kadın” imajına sağladığı katkılarla onlara da özgür kadın olmanın yolunu açmıştır.

Bireyci bir bakış açısı kazanan, ilginin kadın odaklı filmlere yöneltildiği 1980 sonrası standart iyi/kötü klişesi ve güzelliğinin dışında bir profil sergileyen Müjde Ar, döneminin çok farklı temsilleri içerisinde göze çarpar. Bu dönemde yer aldığı filmlerde cinselliği farklı bir perspektifte temsil etmiş ve Türk sinemasındaki pek çok kadın oyuncunun bakış açısının değişiminin de öncüsü olmuştur. Müjde Ar’ın, tabuları yıkan, klişeleri bozan bir kadın olarak, bu cüretinin arkasında güzelliğinin yanı sıra, cesur duruşu ve doğru zamanda, doğru yönetmenlerle çalışmış olmasının etkisi de büyüktür. Kadın sadece “melek” ya da “şeytan” değildir kavramının altını çizmiş ve Türk sinemasının klişeleşmiş iyi/kötü sunumunu tek bir kadın kombinasyonunda karakterize etmiştir. Onun tabuları yıkma niteliği, kadın filmlerinde oynaması, rollerinin her anlamda büyük yankı uyandırması, bu denli radikal rollerin altından başarıyla kalmış olması, “özgür kadın” kavramını tam anlamıyla karşılamaktadır.

Müjde Ar boynu bükük, başkaldırmayan, ezik, erkeğinin sözünden çıkmayan kişiliksiz kadın tiplerini alaşağı etmiş, kadın filmlerinin sembol oyuncusu olmuştur. Onun devrimci duruşu ve radikal cüreti sayesinde kadın cinsel özneye doğru evrilmiştir. Türk sinemasında geleneksel kadın imgesinin karşısında çağdaş kadın tipolojisini getirmiş ve kadının özgürlüğü, duruşu, temsili bağlamında bir alternatif olarak var olmuştur. Müjde Ar, Yeşilçam sinemasında kadını cinsel nesneden cinsel özneye dönüştürmüş ve tabu olan cinselliğin gerçekliğini ve doğallığını göstermiş bir ikondur.

3.4. 1980 Sonrası Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Temsili

Türk sinemasında kadın karakterlerin edilgen ve pasif konumda ikincilleştirilmiş temsili ve bu bağlamda yaratılan stereotip kavramı 1980 sonrası tarihsel dönüşüm/değişim ve özellikle feminizmin etkisiyle artık kadının özgürlük, hak ve özne olma arayışlarına dönüşmüştür. 1980 öncesi ideal olarak sunulan “iyi” kadın ya da fettan olan “kötü” kadın kavramından kopuş olmuştur. Nitekim her iki kadının özelliklerini tek bir kadında birleştiren daha gerçekçi bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra değişen toplumsal paradigmlar neticesinde özel alandan ziyade kamusal alanda kadının daha ön planda olduğu göze çarpmaktadır. Kadınları özel alan ve kamusal alan olarak keskin bir çizgiyle ayıran eril söylemin aksine bir bakış açısıyla feminist hareketten de etkilenen ve kadını farklı bir boyutta filmlerinde temsile yönelik Atıf Yılmaz, çoğu filminde kadını hapsediği geleneksel kalıbın dışında kamusal alanda çalışan kadın olarak karşımıza çıkarmaktadır (Kotan, 2015, s. 74). Atıf Yılmaz 1980 sonrası toplumsal koşullar çerçevesinde “kadın filmleri” çekmiş ve kadın sorununu bilinçli bir yaklaşımla gündeme taşımak istemiştir. Özel alana hapsedilmiş kadının özgürleşerek geleneksel düzene karşı durmasını kadınların sorunu olarak sunması Yılmaz’ın filmlerini imtiyazlı bir noktaya taşımaktadır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015, s. 59).

Atıf Yılmaz 1980 sonrası toplumsal gerçekçi sinemadan bireysel sinemaya yönelmiştir. Kadın imgesine odaklanarak farklı kadın tiplerini farklı ölçütlerde ele almış ve hikâyelerinin merkezini kadınlar üzerinden kurmuştur. 1980’ler Atıf Yılmaz’ın önderliğinde kadın sorunlarının en çok işlendiği kadın filmleri döneminde ikinci dalga feminist hareketin etkisindeki film kuşağında, iyi ve kötü kadınların yerini cinsel açıdan özgürlükçü kadınlar almıştır (Cemiloğlu, 2012, s. 76). Tüm bu değişim ve dönüşümün beyaz perdedeki etkisi, Atıf Yılmaz’ın filmlerindeki cinselliğin

serbestliği ve kadının özgürleşmesi temasıyla sunulmuştur (Onur Akveran ve Erdal Aytekin, 2020, s. 138). Atıf Yılmaz, 1980 sonrası kadın sorunlarına çözüm arayan kadın hareketlerini temel alarak sinemasında işlediği konular; feminist yaklaşımlar, ataerkil yapıya çözüm arayışları, gelenek, görenek, törelerin yaptırım gücü, kadın erkek eşitliği, cinsel tacize, kadına uygulanan şiddete karşı çıkış, fahişeliğe çözüm yollarını arama, eşit iş/ücret şeklinde sıralanmaktadır (Çalışkan, 2006, s. 146).

Kadın kahramanlara ve öykülerine odaklanan “kadın filmleri” farklı kesimlerden kadınların kadın oldukları için maruz kaldıkları ayrımcılığa, güçlülere ve şiddete dikkati çekiyordu. Özellikle Atıf Yılmaz’ın filmlerinde kadın karakterlerin bilinçlenmesi, bağımsızlaşması, kendi bedenini ve hayatının kontrolünü ele alma süreci tarafından şekillenmiştir. Bu bağlamda “kadın filmleri”yle Türk sinemasında kalıplaşmış temsilin dışına çıkılmış ve daha gerçekçi, bütünlüklü bir yeni kadın imgesi ortaya çıkmıştır ki bu imgeyi vurgulayan unsur cinselliktir. Yeşilçam sinemasında utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen yalnızca “kötü kadın”lara yakıştırılan cinsel arzular kadın filmleriyle farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelecektir. Hatta kadınların kendi cinselliklerini keşfetmesi ve cinsel arzularının peşinden gitmesi yaşadıkları bağımsızlaşma sürecinin en önemli boyutunu oluşturur (Suner, 2006, s. 294-295).

Türk sinemasında 1980 sonrası kadın temsilleri kadın hareketlerinin yükselmesiyle değişmiş, kentli kadının özgürlük talebi filmlere yansımıştır. Özellikle Atıf Yılmaz filmlerinde cinselliğinin farkında olan ve kendi ayakları üstünde durmak isteyen yeni bir aydın kadın tipi işlenmiştir. Yılmaz, 80 sonrası kentli kadının sorunlarına yoğunlaşmasının yanı sıra bastırılmış kadın cinselliğini de mercek altına almıştır. Popüler sinemada yeni kadını, uğradığı istismarı ve bununla tek başına mücadelesini filmlerine yansıtmıştır (Yücel, 2012, s. 44-45). Bu temsillerde kadın filmlerinin artması ve kadına yaklaşımın değişmesinin etkisi büyüktür. Kadın filmlerinin en önemli ve etkin üretimlerini ortaya koyan Atıf Yılmaz’ın filmlerinin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Kadını cinsellik bağlamında özgürleşen bir imge olarak işleyen pek çok yönetmen vardır ancak Atıf Yılmaz’ın kadını ele alış biçimiyle ve yaklaşımıyla diğer yönetmenlerden farkı Masdar’ın (2012, s. 59) söylemiyle, klasik kadın modelini yıkmış olması ve kadının özgürleşmesi gerektiğini filmlerine başarılı bir şekilde yansıtmasıdır. Olması gereken sürecin şeklini filmlerinde konu edinmiş ve

kadından yana olan duruşuyla kadına erkek gözüyle bakmayı başaran bir yönetmen olarak sinemamıza katkı sağlamıştır.

Atıf Yılmaz'ın filmlerinde kadına yüklenen patriarkal bakışın aksine farklı bir kadın temsili dikkati çekmektedir. Nesne durumundaki kadın özne statüsüne geçirilmek istenmiş veya en azından kadının bu nesne konumu filmler yoluyla tartışılmıştır. Kadına yüklenen geleneksel nitelermeleri kırarak kadının yeniden anlamlandırılması noktasında farkındalık yaratmaya çabalayan Yılmaz, ataerkil bakışta kadın imgesinin altında yatan edilgenlik, ikincil konum, nesne statüsü ve ötekilik durumu yerine filmlerinde kadını eril söylemden farklılaştırarak birey statüsüne taşımaktadır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015, s. 56). Atıf Yılmaz sadece kadınları değil, erkekleri ve bir bütün olarak toplumun kadına bakışındaki gerçekliği, bu bakışın altındaki psiko-sosyal süreçlere de değinerek vermiştir (Çağrı, 2014, s. 86).

1980 öncesi birkaç istisna dışında sinemamızda “iyi kadın” ya da “kötü kadın” olarak kalıba dökülen iki kadın tipi vardı. Bir tarafta saflık ve namus simgesi olan, genelevde çalışsa bile, yatağa girmeyen, bedenini göstermeyen, öpüşmeyen, dünyevi bayağılıklardan uzak durmak zorunda olan ve masumiyet halesiyle çevrenmek zorunda olan “iyi kadın”, diğer tarafta ise iyi kadının karşı ucunda olması gereken günah ve şehvet simgesi, acı çekmeyen, sevmeyen, mutlu olamayan, sevişen, soyunan, baştan çıkartan, aldatan “kötü kadın” vardır (Altınsay, 1985, s. 18). 1980 sonrası iyi-kötü kadının yerini cinsel açıdan özgür ve özgürlükçü kadınlar almıştır. Cinselliğe yapılan vurgunun nedeni ise bu kavramın sadece kötü kadınlara atfedilmesi, iyi kadınların bu bağlam içerisinde yer almamasıdır. Atıf Yılmaz'ın kadın filmlerinden sonra artık kadının çizilen klişe temsili alışı edilmiş, onun kadın karakterleri filmlerinde özgürleştirilmiştir. Sadece vamp kadınlara yüklenen kötü nitelikler iyi star oyuncular tarafından da karakterize edilmiş ve vamp kadına atfedilen niteliklerin kötü özellikler olmadığı, iyi kadınların da bu bağlamda özgür seçimleri olabileceğinin altı çizilmiştir.

1980 sonrası Atıf Yılmaz'ın kadın filmlerinde kadın karakterler cinselliklerini keşfetmiş ve özgür bir şekilde yaşamaya başlamışlardır. Yeşilçam sinemasında cinsel kimliğini özgürce yaşayan ve cinselliğin sadece kötü kadınlara yakıştırıldığı ve fahişe kavramıyla eşdeğer tutulan bir dönemden Yücel'in (2012, s. 45) söylemiyle “kadının bastırılmış cinsel kimliğini onu ‘fahişe’ olarak damgalamadan öne çıkartan” filmlerin çekildiği bir döneme geçiş olmuştur. Atıf Yılmaz'ın filmleriyle kadının iç dünyasının

üzerindeki örtüler yavaş yavaş kaldırılmış ve daha gerçek kadın portreleri çizilmeye başlanmıştır. 1980 sonrası iyi/kötü, melek/fettan bölünmesi ve bir uçtan diğerine savrulan karakter tipolojileriyle Atıf Yılmaz sinemasında denge bulmuş, savruluşundan kurtulmuş, bütünlüklü bir bakış açısıyla tek tip kadın olarak bölünmüşlüğü tek tip karakter altında sabitlemiştir.

1980 öncesi kırsal kesimde, köyde ya da gecekonduadaki, işçi, şarkıcı, pavyon kadınının temsiline odaklanan Yılmaz, 1980 sonrası kentli, özgür kadının sorunlarına ve temsiline yönelmiştir. Modern, kentli iş kadınının var oluş sorunlarına yoğunlaşmanın yanı sıra Yılmaz, kadını metropollerdeki ilişkileri, bunalımları, yalnızlıkları ve cinsel arayışları ile ele almıştır. Yılmaz kadınları kentsel bunalımları içerisinde ele almakla birlikte *Adı Vasfiye*, *Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmlerindeki gibi gündelik yaşamda da yansıtan filmler yapmıştır. Yine bu dönemde kadın temsillerini toplumsal cinsiyet bağlamında vermiştir. Diğer bir deyişle, kadınlar artık kadın gibi görünmekte, cinselliklerini özgürce yaşayabilmektedir (Kotan, 2015, s. 58).

Atıf Yılmaz'ın kadın filmlerindeki bir diğer önemli unsur da kadınlar arası dostluğun kurulabilmiş olmasıdır. Feminist kuramcılara göre klişeleşmiş eril söylemin nesne olarak kurguladığı kadının aksine özne konumundaki kadının var olması ve özgürlüğünün geliştirilebilmesi oldukça önemlidir. Filmlerde kadınlar gerek duygusal gerekse özel yaşamlarında çeşitli paylaşımlar ve danışmanlık yaparak birbirlerine dert ortağı olurlar. Atıf Yılmaz'ın filmlerinin çoğunda kadın karakterler genellikle erkekler tarafından ya da toplumsal koşullar sebebiyle düştükleri zorlu durumlardan kadın dayanışması sayesinde çıkarlar (Kotan, 2015, s. 67).

1980 sonrası toplumsal taşlamalı ve kadın konulu filmlere yönelen Yılmaz, filmlerinde kadını sevgi-sevgisizlik ayrımında değişik bir yaklaşımla ele alıyordu. Yılmaz, kadının da cinsel yaşamı ve isteklerinin olabileceğini vurguluyor, normal her insan için bunun gerekli olduğunu, kadının toplum içinde erkek kadar önemli yer tuttuğunun altını çiziyor. Yılmaz filmlerinde Türk filmlerinde ya fahişe olan, cinsellik taşıyan kötü kadınlar ya da aile kadını, anne, cinselliklerini çocuk doğurmak için kullanan iyi kadınlar şeklinde klişeleştirilen kadınları bu kalıplaşmış yargıyı kırmaya çalışıyordu (Esen, 1985, s. 35). Cemiloğlu (2021, s. 80) Şükran Esen'in (2000), 1980'lerde yapılmış olan kadın filmlerinde, kadınların temsiliindeki farklı bakışa dair görüşünü şu şekilde aktarmıştır:

“Kadın artık insandır. Gerçek insan gibi iyi özellikleri de kötü özellikleri de bulunabilir. Düşünür, başkaldırır, cinsel istek duyar, iş yaşamında başarılı olmaya çalışırken iyi bir anne de olmaya uğraşır. Toplumun içinden çıkarılmış kadın kişilikleri çizmeyi, gerçekçi olmayı amaçlayan filmlerin bakışdır bu. Kadına ve sorunlarına, yaşamda olduğu gibi çok yönlü, değişik açılardan bakmaya çabalayan filmlerin oluşturduğu kategorisinin bakışı (s. 180-181).”

Atıf Yılmaz kadın sorunlarının varlığına olan inancını ve kadın filmleri çekme misyonunun nedenini Emine Demiray ile 1986’da yaptığı bir söyleşide şu şekilde açıklamıştır: Türkiye’de kadın sorununun kendisi için önemli olduğunu ve kadınların kişilik kazanması ve toplumdaki yerlerini belirlemeye çalışmaları, kadının ne olduğu, erkekle durumu, eşitliği, eşitsizliğinin kendisini ilgilendirdiğini ifade etmiştir. “Türkiye’de kadın sorununun varlığına inanıyorum ve filmlerimde de bunu vermek istiyorum. Filmlerimdeki kadınların hepsi bir kimlik arayışında olan kadınlar” şeklinde belirtmiştir (Zaman, 2015, s. 54). Dolayısıyla kadınları seven ve kadın konulu filmlerle bunu işlemeye çalışan Yılmaz’ın filmlerinin alt metninde, onların kimlik ve özne olma arayışlarını yansıtmaya amacı vardır diyebiliriz.

Depeli (2016, s. 134), Yeşilçam sineması üzerine yaptığı çalışmada şöyle tespitlerde bulunmuştur; birincisi Yeşilçam sineması doğrudan arzuyu temsilleştirmek, eril fanteziyi imgeleştirmek yoluyla kadın izleyicinin hazzını bir ürün olarak donuklaştırmış, ideolojik bir işlev görmüştür. Melodramatik yapıdaki “ideal kadınlık” kadın izleyiciye erkeğe adanmışlığı, beden ve toplumsal olarak eril bakışa göre uyarlanmayı, itaati ve hak aramamayı öğütlemiştir. İkincisi, anlatı yapısı tek tip modelleme üzerine inşa edilmiştir. Üçüncüsü, hikâyedeki abartılı aşk duygusu içindeki kadın, bedeninden geçen öyküyü bir deneyim değil toplumsal, ideolojik formasyonun uygulama sahası olarak yaşamıştır. Bir tek bedende iki farklı kadınlık durumunu yıldız oyuncular vasıtasıyla göstermiş, film karakterleri özne olarak görünür olmaktan ziyade ideolojinin kostüm taşıyıcısına dönüşmüşlerdir. Diğer bir deyişle ataerkil yapının ve eril algının yarattığı kadının elinden özgürlüğü, özneliği ve özerkliği alınmış, ideolojik işleve sahip bir formasyona sokulmuştur. Atıf Yılmaz tam da bu noktada devreye girmiş ve filmlerinde kadını tüm esaretinden özgürleştirmiştir.

Türk sinemasında kadın konusuna eğilen ve “kadın filmleri” yönetmeni olarak akla ilk gelen isim Atıf Yılmaz olmuştur. Atıf Yılmaz Türk sinemasında kadının önce insan sonra birey olarak sorunlarını, beklentilerini, isteklerini sinemaya yansıtmış ve

kadının özne niteliğinin altını çizmiştir. Atıf Yılmaz, ataerkil sistemde kadının mücadelesini, toplumsal, sosyal ve kültürel baskılara direnmesini, kadın cinsiyetine atfedilen sorunları eril bakışla üretilen sinema anlayışı içinde filmlerinde işlemiştir. Yeşilçam sinemasının klasik anlayışına paralel toplumsal normlar içerisinde rolleri belirlenen ve pekiştirilen, itaatkâr, cinselliği ve özgürlüğü elinden alınmış, dayatılan var olan kurulu sisteme ayak uydurmak zorunda bırakılan kadın karakterler artık Yılmaz'ın filmleriyle başka bir kimlik kazanır. Yılmaz'ın kadın karakterleri iyi kadın/kötü kadın ya da melek/şeytan kadın kalıp yargısının tek boyutlu anlayışının dışına çıkmış, cinselliğini de yaşayan, tabuları yıkan, klişeleri bozan, iyi ve kötü nitelikleri tek bir kadında bir araya getiren ve bu özellikleri yansıtan, boyun eğmeyen, mücadele eden, hak ve eşitliğin peşine düşen kadınlara dönüşümü sağlanmıştır. Toplumsal cinsiyet kalıbının içerisine sokulan kadın, Yılmaz'ın filmlerinde artık başkaldırır, sorgular, dayatılanı kabul etmez ve kendi seçimlerini özgürce yapar hale gelmiştir. 1980 sonrası toplumsal iklime paralel kadının kimlik ve hak arayışını filmlerinde sorgulamış ve sorgulatmıştır. Ataerkil sistemin dayattığı rollerin ve söylemlerin dışında bir kadın temsili ve tipolojisi yaratmaya çalışmıştır. Kadın filmlerinde kendi psikolojik gerçekliğinden de yola çıkarak, toplumunda sosyal, psikolojik ve kültürel gerçekliğini yansıtmaya çalışmıştır. Atıf Yılmaz 1980 sonrası kadın konusuna, sorununa, temsiline yaklaşım biçimiyle Türk sinemasında yeni perspektiflerin yaratılmasına vesile olmuştur.

3.5. Atıf Yılmaz ve Kadın Filmlerinin Analizi

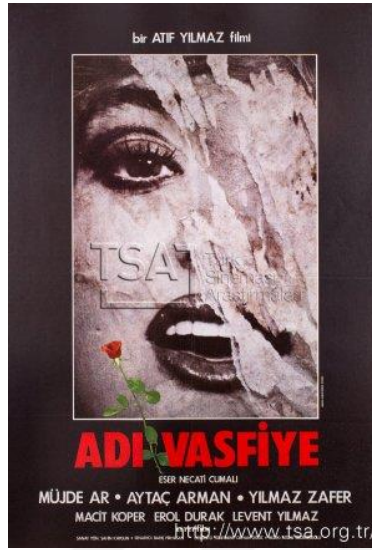
Kadın filmlerinin sembol ismi haline gelmiş olan Atıf Yılmaz sinemasında 1980 sonrası kadın konusu onun için özel bir yere sahip olmuştur. Kadına bakış açısı, entelektüel çevrelerin içinde olması ve feminizm akımından etkilenmesi onun kadın filmleri konusuna eğilimini belirlemiştir. Her dönemde pek çok türde üretime katkı sağlamış bir yönetmen olarak, filmlerinde üslup, anlatım dili ve sinematografik teknikler onun için önem arz etmiştir. Gerek toplumsal duyarlılığı gerekse politik görüşleri doğrultusunda sinemamızda yeni bakış açılarının ve alternatif üretimlerin öncüsü olmuştur. Her ne kadar Kirel'in (2009, s. 128), Türkiye'de kadın yönetmenlerin feminist film yapmamalarını önemli bir sorun olarak nitelendirmesinin yanı sıra 80'li yıllarda erkek yönetmenlerin kadını bedensel, feminizmi de düşünsel olarak sömüren popülist "sözde kadın filmleri" üretmiş olmalarını, sinemada kadının

temsilinin yorumlanması açısından sorunlu bir alan olarak görse de Atıf Yılmaz'ın, feminist film ekolünün yaklaşımıyla çektiği kadın filmleri, Türk sinemasında farklı bir ajanda oluşturmuştur. Atıf Yılmaz, ataerkil toplum yapımızda eril kadın algılarını ve cinsiyetçi/ayrımcı kadın/kadınlık kurgularını filmleri aracılığıyla sorgulamış ve sorgulatmıştır. Feminist film kuramını ve pratiğini benimseyen ilk yönetmenlerden olması ve feminist film eleştirisi anlayışının Türk sinema literatürüne girmesini sağlamış olması onu çok ayrıcalıklı bir noktaya taşımıştır.

Feminist film eleştirisi cinsiyetçi yaklaşımlara, eril söylemle tanımlanan kadın algısına ve ataerkil düzenin kadınların aleyhine ideolojik yapılanmasına muhaliftirler. Bu bakış açısıyla feminist film pratiğini içselleştiren ve benimseyen Atıf Yılmaz, 1980 sonrası erkek egemen yapıya eleştirel bir yaklaşım içerisinde, toplumu mevcut kadın algılarını düşünmeye sevk edecek filmler yapmıştır. Böylece sinemada kadına yönelik ideolojik anlam üretimini, toplumsal cinsiyet temelli yapının kadınlara yönelik tahakkümünü ve eril söylemin cinsiyetçi algısını eleştirmiştir. 1980 sonrası toplumsal değişim ve dönüşümlere paralel olarak Atıf Yılmaz filmleri de değişim ve dönüşüme uğramıştır. Bu bakış doğrultusunda Yılmaz, ataerkil anlayışın dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin ve söylemlerinin dışında bir kadın tipolojisi yansıtmaya çalışmıştır.

Bu çalışmada çözümlenecek filmlerin 1980 sonrası Atıf Yılmaz'ın yönettiği, başrol oyuncusunun Müjde Ar olduğu kadın filmlerinden seçilmesinin nedeni, toplumsal bir mesele olarak kadın konusunun ve onun geçirdiği değişimin en nitelikli örneklerinin bu filmler nezdinde verilmiş olmasıdır. Bu bölümde Yeşilçam'da bir erkeğin gözünden kadın hikâyelerinin işlendiği, *Adı Vasfiye* (1985), *Aaahh Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), filmleri üzerinden “iyi-kötü” kadın ayrımının ortadan kalkması, özgürleşen kadının değişen temsili ortaya konacaktır. Bu bağlamda feminist film kuramı/eleştirisinin bakış açısıyla filmlerin ataerkil ideoloji ve eril bakışla kadın/kadınlığa dair üretilen anlamların ve cinsiyetçi/ayrımcı yaklaşımların filmler yoluyla dönüştürülebildiğinin üzerinde durulacaktır. Filmlerin, feminist film eleştirisi bağlamında incelenmesi, feminist çözümlemenin kadına yönelik ayrımcılığın, cinsel obje olarak kadının nesneleştirilmesinin, kadına uygulanan şiddet, baskı ve tahakküm durumlarının incelenmesi yönüyle de örtüşmektedir.

3.5.1. Adı Vasfiye (1985)



Görsel 8: *Adı Vasfiye* Film Afişi (Kaynak: tsa.org.tr, E.T. 2022)

3.5.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki / Senarist: Barış Pirhasan / Yapımcı: Ömer Kavur, Cengiz Ergun / Müzik: Atilla Özdemiroğlu / Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz / Sanat Yönetmeni: Şahin Kaygun / Kurgu: Mevlüt Koçak / Eser: Necati Cumalı / Yapım Şirketi: Odak Film / Oyuncular: Müjde Ar, Aytaç Arman, Yılmaz Zafer, Macit Koper, Levent Yılmaz, Erol Durak, Suna Tanrıver, Ali Rıza Özbilgiç, Oktay Kutluğ, Sahra Gülyüz, Şahika Tekand, Reşide Kuraner, Server Mutlu, Cem Meto, Atilla Oğultekin, Ayhan Tanrıver.

3.5.1.2. Filmin Konusu ve Özeti

Atıf Yılmaz, Necati Cumalı'nın bir öyküsünden Barış Pirhasan'ın uyarladığı senaryodan yola çıkarak düşmüş bir kadının yaşamının dört ayrı erkeğin görüşüyle anlattığı bu filmde, anlatım biçimini oldukça usta işi görsel karşıtlıklarla pekiştirerek aktarmış ve Türk sinemasında daha önce hiç değinilmemiş bir deneye imza atmıştır (Onaran, 1995, s. 19). Yılmaz'ın "sosyal içerikli fantastik film" türünün ilk çalışması olan bu filmde, dört erkeğin gözüyle birbirlerinden farklı ve çelişkili anlatılarla bir kadının dünyası sergileniyor. Yılmaz'ın son dönem fetiş Müjde Ar, tipler galerisine dönüşen peşindeki erkekleri birbirine düşüren kasaba yosması Vasfiye'yi başarıyla canlandırmıştır. Filmdeki erkek karakterler sırasıyla Emin (*Aytaç Arman*), pısırik

İğneci Rüstem (*Macit Koper*), taşralı uyanık Kuyumcu Hamza (*Levent Yılmaz*), çapkın Doktor Fuat (*Yılmaz Zafer*) olarak hikâyede yer alır (Özgüç, 1993, s. 75).

Ataerkil düzen içerisinde var olma mücadelesi veren bir kadının hayat hikâyesinin konu edildiği bu filmin teması, cinsellik, fiziksel ve psikolojik şiddet, namus davası, patriarkal yapı, evlilik kurumu, cinsel taciz, zina, pavyon ve gece hayatı gibi konular odağında geçmektedir. Filmin konusu, dört ayrı erkeğin gözünden Vasfiye adlı sokak yosmasının hikâyesinin anlatılması üzerine kuruludur. Yeni kitabı için konu sıkıntısı çeken bir yazar olan Erol'un, pavyon şarkıcısı olan Sevim Suna'nın hayat hikâyesini araştırmaya karar vermesiyle farklı konumdaki dört erkeğin gözünden Vasfiye'yi anlatması ele alınıyor. Yazar, sokakta bir gün duvarda Sevim Suna'nın afişini görür ve onun hikâyesini kafasında canlandırmaya başlar. Vasfiye'nin kocası olduğunu söyleyen Emin ortaya çıkar ve gerçek adı Vasfiye olan Sevim Suna ile çocukluktan başlayan ilişkilerinin hikâyesini sırasıyla anlatır. Daha sonra yazarın karşısına Vasfiye'nin hayatında derin izler bırakan İğneci Rüstem, Doktor Fuat ve Kuyumcu Hamza çıkar ve Emin'in kaldığı yerden Vasfiye'nin hikâyesini kendi bakış açılarıyla yazara aktarırlar. Yazar her bir hikâyede farklı bir karakter olan Vasfiye'nin gerçek kimliğini açığa çıkarmanın peşine düşer ancak Vasfiye'nin ve hikâyesinin gerçek mi yoksa hayal ürünü mü olduğu muğlak bırakılır.

Vasfiye'nin, ilk kocası çocukluk aşkı olan Emin, askere gitmeden önce Vasfiye'yi kaçırarak evlenir. Emin askerdeyken abisi Tahsin, Vasfiye'yle birlikte olmak ister namuslu bir kadın olan Vasfiye buna izin vermeyince Tahsin, Vasfiye'ye iftira atar ve Vasfiye evden kovulur. Tahsin, askerdeki Emin'e mektup yazarak, durumu aktarır ve namusunu temizlemesini ister. Köye gelen Emin, işin aslını Vasfiye'ye sorar ve ona tuzak kuran adama bunu itiraf ettirir. Bu sebeple ailesiyle arası bozulan Emin, askerden sonra Vasfiye ile İzmir'e gelir. Ancak Vasfiye'ye çok âşık olan Emin giderek değişir. Sert ve bencil bir erkeğe dönüşmesinin yanı sıra Vasfiye'yi sık sık pavyon kadınlarıyla aldatır. Vasfiye bu duruma üzülse de sesini çıkarmaz.

Ancak genç ve güzel bir kadın olan Vasfiye, erkeklerin ilgisini çeker. Bu noktada hikâyede Rüstem devreye girer. Kasabadaki İğneci Rüstem, Vasfiye'yle birlikte olmak ister, ancak amacına ulaşamayınca ona iftira atar. Bu duruma öfkelenen Emin, Rüstem'i bıçaklar ve hapse düşer. Kocasından çok kötü dayak yiyen Vasfiye hastaneye kaldırılır.

Hikâyenin bu kısmı üçüncü erkek karakter Hamza ile devam eder. Orta yaşlı bir adam olan Hamza, hastanede Vasfiye ile tanışır. Hamza, Vasfiye ile hastaneden çıkınca onunla evlenerek köyüne gider. Çok kıskanç ve baskıcı olan Hamza, Vasfiye'yi kısıtlamakta, evden dahi çıkmasına izin vermemektedir. Buna karşın Vasfiye, rahatsız olmakla birlikte kocasına, itaat eder, sadık kalır ve susar. Fakat eski kocası Emin, Vasfiye'yle tekrar karşılaşır, gönlü hâlâ Emin'de olan Vasfiye onunla birlikte olur ve köyden kaçarlar.

Dördüncü ve son anlatıcı olan Fuat, Vasfiye'nin kuaförlük yaptığı kasabanın doktorudur ve Vasfiye'nin hayatına girer. Fuat'la büyük ve tutkulu bir aşk yaşayan Vasfiye'nin hayatına bir kere daha hapisten çıkan eski kocası girmesiyle işler değişir ve onlara rahat vermez. Emin'in rahat vermediği Vasfiye, kasabayı terk ederek pavyonlarda şarkı söylemeye başlar. Aynı zamanda Vasfiye'ye rahat vermeyen eski kocası Emin onu başka erkeklere para karşılığında satar. Vasfiye'ye dair anlatılanların düş ya da gerçek olup olmadığının belirsiz olduğu film, onun hayatını dinleyen yazarın filmin başladığı yerde, pavyon şarkıcısı Sevim Suna'nın afişinin önünde görünmesiyle sonlanır.

3.5.1.3. Filmin Feminist Film Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi

Film, çıplak bir kadın biblosunun görüntüsü eşliğinde jenerik akışıyla başlar. Filmin jeneriğine yerleştirilen bu obje aracılığıyla daha başlangıç sahnesinden cinselliğe atıfta bulunulmakta ve filmin eril bakışın cinsel hazlarının odağında olduğunun ipucunu izleyiciye vermektedir. İlk sahnede boş bir kaldırım üzerinde yürüyen biri genç, biri orta yaşlı iki adam görüntüye girer. Arkada boylu boyunca uzanan bir duvarın üzerinde Sevim Suna isimli ve gerçek adının Vasfiye olduğunu öğreneceğimiz bir pavyon şarkıcısının afişlerini görürüz. Yazar, afişlerin önünde yürürken tıkanığından ve yeni kitabı için konu bulamadığından bahsetmektedir. Bunun üzerine orta yaşlı adam, yazara *“Şımarık, genç olacaksınız bir de uyuşmuşsunuz siz be oğlum, kafanı kaldır da bir bak, bakmasını bil, işte konu, konular işe gidiyor, bir otobüs dolusu konu, tıkanmışsınız, kabızlık derler oğlum buna”* diye çıkışır ve *“Al işte konu”* diye duvardaki Sevim Suna'nın afişini gösterir. Yazar afişteki güzel, alımlı, şuh bakışlı, sarışın, frapan saçlı, abartılı makyajlı ve aralanmış ağzından baygın gözlerle bakan şehvetli bir kadın görüntüsü veren Sevim Suna'nın afişine bakar. Afişteki çekici kadın imgesi erotik bir imajın adeta bir simgesi niteliğindedir.

Yazarın düşlemindeki arzu nesnesi olan kadının yansıması olan bu afiş, onun kavuşmak isteği fakat kavuşamadığı hayalin imgesidir.

Hikâyesini henüz bilmediğimiz bu kadın, ilk etapta fiziksel görünüşüyle Türk sinemasında “iyi kadın esmer, kötü kadın sarışın” nitelenmesinden hareketle kötü kadına atfedilen tüm özelliklere sahip bir görüntü sergilemektedir ki bu kötü kadın stereotipinin erkek arzularına, eril bilinçdışına yönelik yaratıldığına dikkat çekmektedir. Bundan sonrası Sevim Suna ya da Vasfiye hakkındaki hikâyelerin bir yazarın dünyası etrafında gerçek mi yoksa hayal ürünü mü olduğu karmaşası üzerinden ilerleyecek olan filmdeki afiş, eril bakış açısıyla oluşturulmuş, erkek karakterlerin fantezilerini imgeleyen bir figürdür. Çıplak biblo ve film afişiyle daha başlangıçtan arzu nesnesi bir kadının eril düşleminin vurgusu yapılmaktadır. Vasfiye, dört farklı erkeğin dört farklı hikâyede anlattığı tek bir kadının, eril bilinçaltının cinsel arzularının ve fantezilerinin dışavurumudur. Yazar, Sevim Suna’nın görüntüsüne odaklanmışken, bir el arkasından ona dokunur ve Sevim Suna’nın posterini işaret ederek “*Vasfiye, asıl Adı Vasfiye, anlatmamı ister misin?*” der ve küçüklüğünden beri tanıdığı Vasfiye’yi ilk kocası olan Emin, yazara anlatmaya başlar. Sonra Emin, yazarın koluna girip soförlük yaptığı taksiye götürürken bir yandan da anlatmaya devam eder.

Geçmiş zaman dilimindeki bir sahneye geçer ve Ege kasabası olan Urla’ya gideriz. Vakti zamanında Urla’nın zenginlerinden bir ailenin oğlu olduğunu anlattığı hikâyesine, babası ve abisiyle ava çıktığı sahne eşlik etmektedir. Av sahnesi erkekçe bir eylemi içeren, eril zihniyetin ideal erkeklik kurgusunun mekânı olarak yansıtılmıştır. Silahtan korktuğu için babası tarafından azarlanan Emin’in, otoriter ve ataerkil bir aile yapısı içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla çocukluğunun çerçevesinin ataerkil ideolojinin kalıp yargıları etrafında ve baskıcı bir çevre/aile etrafında şekillenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Böylece toplumsal cinsiyet olgusuna göre şekillenen rollerin erkekleri de bir tahakküm altına soktuğu şeklinde değerlendirmek mümkündür. Psikanalitik çerçevede “babanın temsil ettiği düzen/yasa aslında fallusun düzenidir” (Timisi, 2011, s. 168) görüşünden hareketle, erkeklik fallusun iktidarı ve gücüyle kanıtlanmaktadır. Babasının fallusa sahip olduğunu zihnine yerleştiren çocuk annesinin fallusunun olmadığını fark eder. Annesinin hadım edildiğini varsayan çocuk, bu nedenle babasının onu hadım etme gücüne sahip olduğunu sanır (Freud, 1998, s. 345, aktaran Kabadayı, 2013, s. 81). Bu bakış açısıyla Emin, bu gücün vermiş olduğu korkuyla filmde eril özelliklerini fazlasıyla

sergileyecek ve babanın yasası kavramının da altı çizilecektir. İlk sahnede gösterilen görsel obje ya da imge (*çıplak biblo, film afişi*), filmin pek çok sahnesinde düşlerin metaforu olarak kullanılmaktadır. Birtakım anlamların kuruluşunun sembolü olan objelerden av sekansında gördüğümüz babanın elindeki silah, açık ve net bir şekilde gücün ve sahip olmanın gösterenidir ki bu Mulvey'in fallus gücün sahip olmanın (silahlar=fallus=güç) sembolüdür düşüncesiyle örtüşmektedir. Dolayısıyla Emin'in silah kullanma, cinsellik, kadını ikincil gören anlayış odağındaki ataerkil aile yapısının vurgusu bir kere daha yapılmıştır.

Emin'in abisine kadınlarla ilgili birlikte olmak konusunda birtakım tavsiyelerde bulunan babası, bıldırcın eti üzerinden kadın bedenini cinsel haz nesnesi olarak nitelendirmiş, utanmanın kadına dair olduğu görüşüyle de erkeğin ne yaparsa yapsın utanılacak bir şeyi olmadığına, utanma duygusunun sadece kadına atfedildiğinin vurgusu yapılmıştır. Baba figürü, açık ve net bir şekilde kadın bedenini cinsel bir nesneye indirgemekte ve cinsiyet ayrımcılığının mesajlarını daha ergen olmayan oğlunun bilinçaltına sokmaktadır. Böylece Emin gelecekteki yaşamında babanın değerlerini taşıyacak, birlikte olduğu kadını baskılayan, aşağılayan, aldatan, şiddet uygulayan, bencil, kaba, kendi namusunu kadının namusu üzerinden tanımlayan bir erkeğe dönüşecektir. Bu noktada Atıf Yılmaz, ataerkil toplum yapısının, cinsiyetçi/ayrımcı bakış açısına dikkat çekmiş ve toplumsal cinsiyet olgusunun eril anlayış tarafından nasıl şekillendirildiğinin vurgusunu yapmıştır. Aynı zamanda cinsellik teması üzerinden namus kavramına vurgu yapmış kadın bedenini kutsallıkla, edepsizlik arasında tutan toplumun katı ve iki yüzlü ahlakçı yapısının görünür kılmıştır.

Baba, av dönüşünde oğullarını alıp kâhyanın evine gelir. Burada Vasfiye'nin annesinin kurduğu çilingir sofrasında büyük oğluna rakı içirir ve Vasfiye'nin annesiyle ilk cinsel deneyimini yaşamasını sağlar. Dolayısıyla bu sahne Türk toplumunda her fırsatta dile getirilen ahlak kavramının erkekleri kapsamadığını, sadece kadınlara atfedilen bir olgu olduğunun açık bir örneğidir. Erkek egemen anlayış değerleri ve kavramları kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirmiş, bu bağlamda yaptıkları eylemleri de meşrulaştırmışlardır. Kadınla erkek arasındaki eşitsizliğin toplumsal normlar ve değerler özelinde de altı çizilmiştir. Erkeklerin cinselliği yaşaması olağan ve normal olarak kabul görülürken, kadının cinsel yaşamı ve cinselliğini göstermesi yasaklanmış, edepsizlik olarak atfedilmiş bu bağlamda ataerkilin sınırlarını çizdiği

değerlerin içerisine hapsolmuştur. Ayrıca erkekler için özgür bir iktidar alanı olan cinsel yaşam/cinsellik, kadınlar için evlenene kadar yasaklı, meşru olmayan bir kavramdır. Bundan sonraki sahnede çocuk Emin ile Vasfiye'yi görürüz. Evcilik oynamak isteyen Vasfiye, Emin'in kocası olmasını ister. Evcilik oyunuyla toplumsal cinsiyet kavramının kadının konumuna dair kurguladığı alanın mesajı verilmektedir. Kadın özel alan içinde evde, anne, eş olandır, erkek ise özgür ve bağımsız olarak kamusal alanda var olan şeklinde yapılandırılmaktadır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet bağlamında özel alan/kamusal alan ayrımı evcilik oyunu üzerinden vurgulanmıştır. Bu sahnedeki diğer bir detayda Emin'in elinde oyuncak olarak sapan vardır. Ataerkil sistemde erkek çocuklara oyuncak olarak uygun görülen sapanla oynayan Emin nezdinde toplumsal cinsiyet rolü ve ataerkil sistemin beklentisi onaylanmıştır.

Hikâye yazar ile Emin'in kahvehanede karşılıklı çay içtikleri sahnede devam eder. Emin, eğitimini yarıda bıraktığını, köye döndüğünde Vasfiye'nin annesiyle kendi babasının, Vasfiye'nin babası tarafından basıldığını ve uygunsuz yakalanan babasının şerefini korumak için Vasfiye'nin ailesine para verdiğini anlatır. Burada Vasfiye'nin annesinin de Türk toplum yapısının değerlerine aykırı, iffetsiz, namussuz, edepsiz bir kadın olduğunun mesajı verilmektedir. Vasfiye'nin annesi cinsellik üzerinden tanımlanmış ve Vasfiye'nin hafif meşrep bir anne figürüyle yetiştirildiğinin altı çizilmiştir. Bunun yanı sıra kadınlar, aşk, aldatılma, tuzağa düşürme ve deli divane âşık olan bir erkek temalarındaki konuların geçtiği mekân kahvehanedir. Türk kültüründe toplumsal yaşamda bir tür sosyalleşme ve kültürel mekânlar olan kahvehaneler, toplumsal cinsiyet ayrımının da en belirgin göstergesidir. Çünkü kadınların giremediği, erkeklere ait bir mekân olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla patriarkal yapının sembolü, neredeyse kadınlara yasaklı alan olan kahvehane, hikâyenin eril yapısının ve zihniyetinin mekânı olarak simgesel açıdan bir mesaj vermektedir. Arık (2009, s. 177), erkekliğe dair eylemlerin ve anlamların barındırıldığı ve hegemonik erkekliğin sosyal ilişkiler, semboller ve eylemler üzerinden kurulduğu, tekrar üretildiği bir yer olan kahvehaneleri, toplumsal cinsiyetin kamusal alanda ayrıştığı bir mekân olarak nitelendirmektedir. Bu filmde de hegemonik erkekliğin sembolü olan kahvehane, özel alan/kamusal alan ayrımını yapmasının yanı sıra cinsiyet ayrımcılığının da altını çizmektedir. Atıf Yılmaz, bilinçli ve anlamlı bir mekân seçimi yapmış, kahvehane üzerinden ataerkilliğin ve hegemonik erkekliğin baskın

hâkimiyetinin eleştirisini yapmak istemiştir. Ayrıca toplumsal cinsiyete dair anlamların mekânlar üzerinden oluşturulmasının güzel bir örneğini de vermiştir.

Hikâyesine Vasfiye ile evliliğe giden süreçle devam eden Emin, yazara birbirlerine âşık olduklarını, gizlice görüştiklerini ve seviştiklerini anlatır. Ancak burada sorun kırsal bir yerleşim yerinde yaşayan bekâr bir kızın erkek arkadaşının olması ve bu durumun toplumsal değer yargılarıyla örtüşmemesidir. Bunun yanı sıra filmin ilk sahnelerinden kırsal alanda yetiştiği belli olan Vasfiye'nin nezdinde kırsal alan, köy, kasaba ya da taşrada yaşayan kadının kısıtlanmışlığını ve yaşadığı ortamın kadına yüklediği zorluğu, baskıyı, çaresizliği gözlemlemekteyiz. Bir yanda gelenekler, görenekler, ahlak kuralları öte yandan kadının kabuğunu kırma, özgürleşme çabaları, toplumsal kalıplara başkaldırma, karşı çıkması söz konusudur. Bunun yanı sıra kırsal bir kasabada yaşayan Vasfiye, rahat, cilve yapabilen, duygusal bağ kurabilen, öpüşen, sevişen, tutkulu bir kadın olmasının yanında, edepli, mülayim, sevdiği adama bağlı, sadık, özel alan içerisinde var olan bir kadın tipoloji sergilemektedir. Ayrıca Emin'i cilveleriyle baştan çıkartabilen, kadınlığın tüm hünerlerini sergileyerek onu etkileyen bir kadındır. Hem edepli, iffetli, utangaç hem de cinsel hazlar duyan ve bunu erkeğine hissettirip, onunla cinselliğini yaşayan bir kadındır. Dolayısıyla 1980 öncesi iyi/kötü kadın odağında tektipleştirilen kadın tipolojisi söz konusu iken, artık iyiyi ve kötüyü tek bir kadın özelinde birleştiren bir kadın arketipi görüyoruz. Kötülüğü cinselliği üzerinden karakterize edilen ve cinsel yaşamı ön planda tutan kadın olarak atfedilen kötü kadın kavramı değişmiş, köylü kızı Vasfiye özelinde artık cinselliği normal bir olgu olarak kabul eden ve yaşayan bir kadın arketipi işlenmiştir.

Vasfiye, Emin askere gitmeden evvel onunla evlenmek ister ancak Emin, ağabeyine olan güvensizliği yüzünden evlenmek istemez. Emin, ağabeyi Tahsin'in Vasfiye'ye cinsel tacizde bulunmasından ya da tecavüz etmesinden korkmaktadır. Bu yaklaşım eril zihniyetin sevdiği kadını kıskanması, korumacı bir tavır içerisinde olduğunu düşündürmekte diğer yandan bir kadın erkeğinin himayesinde olması gerektiği ya da onun tarafından korunmaya muhtaç aciz bireyler oldukları düşüncesi söz konusudur şeklinde değerlendirilebilir. Buna karşın bir kadının namusu ve iffetinin bekçisi de nihayetinde erkektir kadın kendini korumaktan aciz birer cinsel objedir düşüncesinin vurgusu yapılmıştır. Ataerkil normlar çerçevesinde içerisinde bir kadın evlenene kadar babasının, evlendikten sonra kocasının malıdır anlayışıyla kadın birey yerine konulmamaktadır. Hayatı boyunca kadının namusu, edebi, iffeti ailedeki

erkeklerin gözetimine ve denetimine tabi tutulmalı, erkeklerin koruması altında olmalıdır. Topluma verilen mesaj, bir kadının erkeğine tabi olması gerektiği ve eril zihniyetin kadına bakış açısının ne olduğudur. Bununla birlikte Atıf Yılmaz, feminist eleştirinin merkezinde ele aldığı ataerkil yapıların cinsiyetçi yaklaşımlarının sonucu olarak filmlerde kadınların eril bilinç ve algı açısından temsil ettikleri anlam doğrultusunda sunuldukları söyleminin eleştirisini yapmıştır.

Vasfiye, Emin askerdeyken kendisini başkasıyla evlendirecekleri kaygısını taşımaktadır. Bu noktada evlilik gibi önemli bir meselede kırsal kesimde kadının fikri dahi sorulmamakta, kadının yerine erkekler karar vermekte, kadın suskun, sessiz, ikincil bir varlık olarak bu kararlara itaat etmek zorunda bırakılmaktadır. Vasfiye, Emin'in askere gitmeden evlenmeye niyeti olmamasına bozulur ve "*Bitti bana güvenmeyen adama zaten varmam ben*" diye tavrını ortaya koyar. Burada Vasfiye'nin, Emin'i kendisinden mahrum bırakabileceğinin gözdağı verilmiştir. Bu noktada kahvehaneye geçen sahnede Vasfiye'nin bu cevabına hem yazar hem de Emin gülmektedir. Bu sekansta Emin'in görüntüsünü aynadan görürüz. Görsel obje ya da imgelerin düşlerin metaforu olarak kullanıldığı bu filmde, ayna metaforu yönetmen tarafından bir anlam yaratmak için kullanılmıştır. Sinemada en çok kullanılan metaforik objelerin başında gelen aynayı yönetmen, kişinin kendiyle yüzleştiğini göstermek ve kişinin kendi iç dünyasını somut bir şekilde anlatmak için genellikle ayna ve kişi ilişkilendirmesini (metaforik anlatımı) film içerisinde kurmak ister (Ulusal, 2018, s. 783). Atıf Yılmaz'da ayna imgesini gerçekliğin tartışılması ya da bilinçaltının dışavurumu olarak kullanmıştır (Taraç ve Tomak, 2021, s. 182). Yani geçmişle gelecek arasında bir bağlantı kurulmuş, karakterin duyguları ortaya çıkmıştır.

Emin, Vasfiye'ye deli gibi âşıktır ve başka bir şey düşünmemektedir. Buna karşın abisi Tahsin'de, Vasfiye'ye göz koymuştur. Tahsin, Vasfiye'yi cinsel amaçlarına alet edebilmek için bir an önce Emin askere gitmeden evlenmeleri için çabalar. Vasfiye'yi istemeye giderler. Vasfiye'nin baba evinin objeleri ve babasının fiziksel görünümünün vermiş olduğu izlenim sayesinde, dini bütün, geleneksel bir baba figürü olduğunu anlıyoruz. Bu sahnenin göstergeleri, Vasfiye'nin babasının arkasındaki dini içerikli bir yazı, elindeki tespih, başındaki takke ve sakalı şeklinde sıralanabilir. Babası Vasfiye'yi, Emin askerdeyken namusuna leke gelebileceği endişesiyle askerden sonra evlendirmek niyetindedir. Ancak dindar görünen ve namus kavramına vurgu yapan baba, daha önce karısının namusunu iki paralık etmesini para

karşılığında sineye çekmesi ikiyüzlü ahlak anlayışını vurgulamaktadır. Dolayısıyla eril anlayışın toplumsal değerleri ve normları kendi çıkarları doğrultusunda nasıl eğip bükebildiğinin çıkarımını yapmak mümkündür.

Vasfiye'nin babasının kızını askerden sonra verme niyeti doğrultusunda, babası ve abisi Tahsin, Vasfiye'yi kaçırmayı için Emin'e baskı yapmaktadır. Baskın bir eril karaktere sahip olmayan Emin bir tarafta abisinin ve babasının "erkeksen kaçırsın" söyleminin baskısı diğer taraftan ailesine olan güvensizliği arasında sıkışıp kalmıştır. Öte yandan Vasfiye'nin de "*Erkeksen kaçırsın beni, sen dönene kadar kim öle kim kala, seviyorsan sevdiğini göster*" sözleriyle onunla kaçmaya hazır olduğunun mesajını vermektedir. Bunun yanı sıra erkek olma olgusuna bir meydan okuma, hakaret ya da erkekliğin sorgulanması olarak nitelendirilebilecek bu çıkış, erkekliğin fallusun egemenliğiyle kanıtlandığı ataerkil toplum yapısında kesinlikle hoşgörü gösterilebilecek bir alan değildir. Buna karşın Vasfiye, Emin'e gözdağı verebilecek kadar kendinden/kararından emin, isteklerini bilen, talepkâr, cesur bir kadın tipoloji sergilemektedir. Emin, Vasfiye'yi kaçırmaya ki daha çok Vasfiye, Emin'i kaçırıyor gibidir, sonrasında ise evlenirler.

Kaçtıkları gece yağmurludur, bir yere sığınır ve birlikte olurlar. Mekânda şömine yanmaktadır ve Vasfiye Emin'e kıyafetlerini çıkartmasını, kurutmaları gerektiğini söyler. Emin, Vasfiye'ye "*Arkanı dön*" der. Vasfiye'de "*Kocam sayılırsın artık*" diye cevap verir. Burada da toplumsal cinsiyet rollerinin tam tersi bir durum işlemiş, utanan ve pasif bir erkek karaktere karşın, daha rahat ve erkeğinin önünde soyunmasından utanmayan bir kadın karakter söz konusudur. Ayrıca kadının bu denli arzulu ve istekli bir şekilde sevdiği adama kendini sunması ve beraber olması nesne konumunun özne konumuyla yer değiştirdiğinin bir göstergesidir sonucu çıkarılabilir. Feminist kuram açısından bir değerlendirme yapacak olursak bu sahnede baskın karakter olarak temsil edilen Vasfiye, toplumsal normlar çerçevesinde kadın-erkek ilişkisindeki erkeğe atfedilen etkin/aktif olgusunu tersine çevirmiş, Emin pasif/edilgen konuma geçmiştir. Kırsal kesimde yaşayan, toplumsal cinsiyet rollerinin aksine ve bekâr bir kıza göre oldukça rahat tavırlar sergileyen Vasfiye ile Emin birlikte olurlar. 1980 öncesinin Yeşilçam sinemasının namus, ölümü pahasına bekâretini koruma ve mazbut bir yaşam sürme ritüelini sürdüren kadın karakterin aksine taviz verilmeyen kuralların terk edildiği, yeni bir kadın arketipidir Vasfiye. Atıf Yılmaz, 1980 öncesi kadının sunumuna dair kalıp yargıları yıkan özgür davranan, özgüvenli, cinselliğini

yaşamaktan utanmayan bir tipolojiyi görünür kılmıştır. Üstelik bu kadın adeta hem iyi hem de kötü özelliklerin bir kombinasyonu olmuştur.

Emin askerdeyken abisi Tahsin, Vasfiye'ye cinsel tacizde bulunur, amacına ulaşamayınca ona tuzak kurar, iftira atar. Kırsal kesimde geleneklere ve dini değerlere bağlı aile yapısındaki yozlaşmış iki yüzlü ahlak anlayışına dikkat çekilmiş, bir kadının kendi ailesi tarafından cinsel istismara maruz kalması gözler önüne serilmiştir. Kocasına sadık, ahlaklı, iffetli bir kadın olan Vasfiye, maruz kaldığı bu durum sonucunda kötü kadın olarak damgalanır. Dolayısıyla cinsel istismarda bulunan ve tuzak kuran, iftira atan ve bu suçun ortağı olan erkek karakterlere bir şey olmaz, ataerkil düzenin namus kavramı içerisine yerleştirilen kadın kötü ilan edilir. Böylece bir kere daha namus, ahlak ve edep kavramının erkekleri bağlayıcı bir yanının olmadığı, sadece kadınlar için söz konusu olduğunu altı çizilir. Kayınpederi oğlu Tahsin'in yaptıklarını bile bile görmezden gelir ki burada ne olursa olsun erkeğin utanılacak bir şeyi olmadığı, utanma duygusunun kadınlara yüklendiği vurgulanmıştır. Buna karşın Vasfiye tüm bu tacizler karşısında dik durur, direnir, kendini korur hatta onların yüzlerine tükürüp baba evine dönecek kadar da alışlagelmişin dışında bir kadın davranışı sergiler. Atıf Yılmaz, ezik, çaresiz, boyun eğen bir kadın değil, güçlü, direnen, kendisine dayatılan normları kabul etmeyen, toplumsal kodlara aykırı bir kadın imajı yansıtmıştır.

Namusunu temizlemesi için köye çağrılan Emin, önce işin aslını Vasfiye'ye sorar. Bu davranış klasik ataerkil anlayışın çok dışında bir davranış modelidir çünkü eril zihniyette ne olursa olsun kadın suçludur ve cezalandırılmalıdır. Oysaki Atıf Yılmaz toplumsal cinsiyet rolüne yakışır bir erkeklik egosunu ve toplumsal bir gerçekliği tersine çevirmiş, erkeği ataerkil söylemin karşına koymuş, toplumsal yargının dışına çıkarak kadından yana ve kadının penceresinden bakmaya yönelik bir gerçeklikle toplumu buluşturmuştur. Bunun yanı sıra kadının sözünün hiçbir önemi olmayan ataerkil toplum yapısında bir kadının söylediği kocası tarafından dikkate alınmış ve değersizleştirilen kadın bir değer görmüştür. Emin, Vasfiye'nin söyledikleri doğrultusunda ona iftira atan adama gerçeği köy meydanında itiraf ettirmiş, yine ataerkil yapının davranış modelinin dışında karısına sahip çıkmış, halkın önünde onu aklamış ve namusunu temizlemiştir. Atıf Yılmaz, köy meydanında abisini ve babasını döven Emin nezdinde ataerkinin iktidarını/gücünü sarsmış, erkekliğin sembolü olan fallusu adeta hadım etmiştir. Lacan'cı bakış açısıyla, erkeklerin ataerkil kültürle

bağlantısının kaynağı olan fallusun sembolik gücü kadına geçmiş, eril otorite sarsıldığı için öteki olan nesne konumundan, özne konumuna gelmiştir. Ayrıca Vasfiye'nin konuşması ve hakkını savunması Yeşilçam'ın suskun kadınlarının sesi olmak bağlamında adeta bir devrim niteliği taşımaktadır. Bu sahneyle ilgili diğer önemli bir unsur, “Akdeniz’de kültürel anlamda her şeyin ortada/orta yerde yaşanmasından ötürü, yönetmenler sinemasal anlamdaki mizansenlerini, bu boyutla ilişkilendirmişler ve genellikle olay örgüsünün kritik anları avlu, balkon, mutfak, sokak ya da çarşı ortasında biçimlenir” (Taraç ve Tomak, 2021, s. 188) görüşünden hareketle, burada da Vasfiye'nin aklanması ve Emin'in ailesinin iftirasının ifşa edildiği alan olan köy meydanı bu anlamda bilinçli bir seçim olmuştur. Çünkü bu noktadan sonra Emin ve Vasfiye'nin hayatı bambaşka bir boyuta geçmiş ve köyle olan ilişkileri kesilmiştir.

Tüm bu olarlardan sonra köyde yaşamaya devam edemeyen Emin, Vasfiye'yle birlikte İzmir'e taşınır. Vasfiye kocasına sadık ve namuslu bir kadın olmasına rağmen, Emin bir süre sonra onu pavyon kadınlarıyla aldatır ve güçlü bir karakter olan Vasfiye, kocasından ayrılır. Daha önce de kayınpederinin ve abisinin yüzüne tükürüp, evi terk ederek güçlü bir duruş sergileyen Vasfiye, bu defa aynı duruşu kocasına karşı sergilemiştir. Bu durum kocasına itaat eden, ne yapsa kabul eden/etmek zorunda kalan, boyun eğen, kadın profiline değıştiğinin göstergesidir.

Emin, gençliğinde ataerkil normların çizdiği erkek stereotipinin dışında, kibar, naif, hassas bir karakter sergilemesine karşın, yaşam çizgisi onu da değıştirmiş, tıpkı babası ve abisi gibi ataerkil erkeklik kalıplarının içerisine yerleştirmiştir. Emin'in değışimi Vasfiye'yle evlilik hikâyesiyle başlamıştır. Sonrasında yaşamış olduğu gerçeklerle yüzleşmek onu değıştirmiş ve tamamen eril bilincin kalıplaşmış yargıları çerçevesinde davranan bir erkeğe dönüşmüştür. Çocukluk evresinde bilinçaltına yerleşen babadan gördüğü davranış modeline uygun bir erkek olmuş ve babanın değerlerinin taşıyıcısı haline gelmiştir. Hooks'un da (1987, s. 9) belirttiği gibi, erkekler ataerkinin nimetleri karşılığında kadınlara hükmetmekle, ataerkinin zarar görmemesi için gerekirse şiddet kullanarak bizleri sömürmek ve bastırmakla “yükümlüdürler”. Ataerkil kalıp modeline uygun bir adam haline gelen Emin, ailesinde gördüğü patriarkal yapının izlerinde erkekliğinin zedelenmemesi için Vasfiye'ye tahakküm kurmuş, hükmetmiş, psikolojik ve fiziksel olarak şiddet uygulamış, kadınlığını istismar etmiştir. Çok âşık olduğu Vasfiye'yi ne sahiplenebilmiş, sadık kalmış, sahip çıkmış ne de onu azat etmiştir. Vasfiye'nin özgürleşme ve birey olma çabalarını farklı

kişilik özellikleri besleyerek sürekli engellemiştir. Hem fiziksel hem de psikolojik anlamda adeta onu kölesi yapmış, feodal bir anlayışla onu değersizleştiren, mal gibi alınıp satılan bir konuma getirmiştir.

Emin'in hikâyesinde kırsal yaşam, geleneksel feodal aile yapısı, ataerkil anlayış, cinsiyet ayrımcılığı, namus, ahlak çerçevesinde bir hikâye söz konusudur. Atıf Yılmaz, bu bölümde kadının ikincilleştirilmesine, değersizleştirilmesine, toplum baskısına, sahiplenme/sahip olma ve kadının cinsellik üzerinden denetlenmesine dikkat çekmiştir. Erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün vurgusu yapılmış ve eril algının kadına dair bakış açısı topluma verilen bir mesaj niteliğinde olmuştur. Emin'in hikâyesinde, orta boylu, esmer, düz saçlı, başında örtüsü, geleneksel köy kıyafetiyle gördüğümüz Vasfiye, Türk sinemasındaki iyi kadın tipolojisinin özelliklerini yansıtan evli, namuslu, iffetli, ahlaklı, kocasına sadık bir kadın olmasına karşın aynı zamanda duygusal ve zihinsel anlamda özgür ruhlu, dışa dönük, özgüvenli, kararlı, sosyal ve toplumsal normları önemsemeyen ve deneyimlemeye açık bir kişilik sergilemiştir.

Emin'in anlatısının İzmir kısmına geldiğinde kahvehanedeki aynada önce Emin'in yüzünü görürüz, sonra kamera yazarın yüzüne geçer, adeta iki karakterin yüzü birleşmiş ve tek bir karakterin yüzüne bürünmüştür. Yılmaz, ayna aracılığıyla yazar ve Emin'i bir anlamda özdeşleştirmiş, tek bir bilinç altının ve onun düşleminin yansıması oldukları izlenimini izleyiciye vermek istemiştir çıkarımını da yapabiliriz. İki erkeğin yüzünün tek bir yüz haline gelmesi ve Emin'in yüzünün sürreal bir şekilde yok olması aslında iki erkeğin değil sadece yazarın bilinçaltının dışavurumunu ve kendi iç dünyasının düşlemini metaforik bağlamda vurgular niteliktedir.

Emin'in hikâyesinin bittiği bu noktada yazar çay söylemek için bir anlığına döner, kafasını çevirdiğinde Emin ortadan kaybolmuştur. Onun yerine zayıf, orta yaşlı, boynundaki tansiyon aletiyle bir adam belirmiştir. Yazar şaşırarak "*Emin vardı burada, şoför*" diye sorar, adam ise "*Godoş Emin, o benim geldiğim yerde duramaz der*" ve adının Rüstem olduğunu öğrendiğimiz adamın Vasfiye ile Emin'in kasabasında sağlık memuru olduğunu öğreniriz. "*Bir karısı vardı Vasfiye*" diye anlatmaya başlayan Rüstem'in hikâyesinde yine geçmişe döner ve Emin'in Vasfiye'yi aldattığını, dövdüğünü öğreniriz.

Anlatının geçmişe dönük işlemeye başladığı sahnede Vasfiye, Rüstem'in çalıştığı sağlık ocağına gelir. Vasfiye'nin vücudundaki yaraları ve morlukları gören

Rüstem, onun görmüş olduğu şiddetle ilgilenmekten ziyade, onu taciz etmenin peşinde olan cinsel bir obje, haz nesnesi olarak görmektedir. Nitekim Rüstem, Vasfiye'ye duyduğu cinsel arzuyu dikizci bir eril bakışla yansıtmaktadır. Vasfiye'yi de onun bu arzularına ve tacizine gönüllü isterik bir kadın şeklinde anlatır. Rüstem'in bu anlatıdaki kadına bakışı ataerkil kültürel kodlara göre sadece bir arzu nesnesine indirgenen sorunlu bir eril bakışın ve algının göstergesidir. Bu tarzda bir düşünce yapısı, cinsel bir nesneye dönüştürülen kadın imgesi, kadını sadece cinselliği üzerinden tanımlayan eril algıda yaşayan dişil bir beden olarak görülmesi meselesi feminist kuramcılarının eleştirisiyle de örtüşmektedir.

Diğer yandan Vasfiye, Rüstem'in odasında doktorun muayenesi esnasında doktorla cilveleşen, flört eden, kur yapan, onu baştan çıkarmaya çalışan, cilveli, şehvetli bir kadın izlenimi vermektedir. Nitekim iğne olması gerektiğini söyleyen Rüstem'i ocaktaki yemeği bahane ederek eve çağırarak davetkâr bir kadın imajı çizmektedir. Buna karşın Taranç ve Tomak'ın (2021, s. 184), “iğne, kadınların cinsel fantazyalarındaki bir saldırı aracı olarak kullanılmaktadır” görüşünden hareketle Rüstem'in cinsel amaçlarına ulaşmak için iğneyi bahane etmesi bir nevi Vasfiye'ye cinsel bir saldırı ya da tacizin aracıdır çıkarımını yapabiliriz. Rüstem'in anlatımıyla Vasfiye'ye duyduğu arzu karşılıksız değildir üstelik Vasfiye'de evli bir kadın olmasına karşın Rüstem'le birlikte olur. Cinsellik ve kocasını aldatan kadın odağındaki bu sahne 1980 öncesinin iyi kadın cinselliğiyle ön plana çıkmaz ve kocasına sadıktır klişesini alaşağı etmiş, iyi kadının da cinsel istekleri olabileceğinin ve cinsel hazlar peşinde koşabileceği düşüncesinin altını çizmiştir. Bunun yanı sıra Rüstem'in anlatısı inandırıcılıktan çok uzaktır ve Vasfiye'ye dair anlattıklarının yalan olduğu aşikârdır. Nitekim yazarda Rüstem'in bu anlattıklarına inanmamıştır. Üstelik taciz ettiği ve elde etmeye çalıştığı Vasfiye, tüm bunlara karşılık vermemiş, dolayısıyla Rüstem tarafından kötü kadın ilan edilmiştir. Üstelik “*Mal gibi karıydı*” benzetmesiyle Vasfiye bir kere daha değersizleştirilmiş, aşağılanmış. Bu düşünce yapısı eril algının sık, kompleksli ve kadını metalaştıran zihniyetinin göstergesidir. Böylece Vasfiye, Emin hikâyesinde Tahsin'in karalamasında olduğu gibi yine kötü kadın damgası yemiştir.

Rüstem'in hikâyesinde gördüğümüz Vasfiye, esmer, uzun düz saçlı, etine dolgun, modern giyimli, hafif makyajlı, geleneksel köy tipolojisinden uzak bakımlı, güzel, çekici bir kadındır. Rüstem'in anlatısındaki Vasfiye, cinselliğiyle ön plana

çıkan, evli olmasına rağmen erkekleri baştan çıkaran kötü kadın, femme fatale arketipi olarak sunulmuştur. Kendine güvenen, cilve yapan, baştan çıkaran, geleneksel Yeşilçam sinemasının kötü kadın özelliklerini yansıtan bir karakter olan ve kırsal profilden çok uzak modern bir kadın tasviri olarak kurgulanan Vasfiye, Rüstem'in fantazyasındaki kadın tipolojisidir.

Rüstem bir işi olduğunu ve hemen döneceğini söyleyerek kalkar. Böylece ikinci anlatıcıda bir anda ortadan yok olmuştur. Bu kayboluşlar anlatının sürreal göstergesidir. Uzunca bir süre Rüstem'i bekleyen yazar kahvehane sahibine Rüstem'i sorar, fakat böyle bir adamın uğramadığı cevabından yazarın fantazyasındaki ve bilinçaltındaki kadın düşlerinin bir hikâyesi olduğu çıkarımını yapabiliriz. Böylece ortadan kaybolan Rüstem karakterinin özelinde eril algının bakış açısının ne olduğu ve eril zihniyetin içerisinde kadına dair kurgulanmış gerçekliğin nasıl da manipüle edilebileceğinin göstergesidir.

Yazar kahveden ayrılır. Boş ve karanlık sokakta yürürken yine Sevim Suna'nın önce yerde duran parçalanmış afişini, sonra da iki duvarda da boylu boyunca uzanan afişleri karşısına çıkar. Yerdeki yırtılmış afişler aracılığıyla yazarın bilinçaltındaki/düşlemindeki imgeye odaklandığımız Vasfiye'nin, her erkek tarafından farklı anlatılan hikâyesiyle parçalandığını ve eril algısının yarattığı imajın bütünlüğünün dengesinin bozulduğu şeklinde yorumlayabiliriz. Yazar, gerçek Sevim Suna/Vasfiye'nin hikâyesine dair şüphelerinin oluştuğu ve tam da umutsuzluğa kapıldığını düşündüğü bir anda bir sesle irkilir. Karşıdaki meyhaneden bir adam cama vurmakta ve yazarı içeriye çağırılmaktadır.

Yazar meyhaneye girer ve üçüncü anlatıcı Hamza'nın masasına oturur. İlk iki hikâyeyi dinlediğimiz patriarkal yapının sembolü olan bir mekândan, hegemonik bir alana, diğer sembolik bir mekâna meyhaneye geçiş yaparız. Atıf Yılmaz meyhane seçimini bilinçli olarak yapmış ve bir kere daha simgesel olarak hikâyenin eril yapısının vurgusunu bu mekân üzerinden yapmak istemiştir. Erkeklerle ait kamusal bir alan olan meyhane, hegemonik erkekliğin baskın hâkimiyeti tam da kıskanç ve baskıcı olan Hamza'nın hikâyesiyle örtüşmüştür. Diğer örtüşen yanı ise, mutlu ve hüzünlü hikâyelerin dile getirildiği mekânlar olan meyhaneler, Hamza'nın hüzünlü hikâyesini destekleyen bir seçim olmuştur. Yaşlı adam yazara *"Buyur otur efendi oğlum, seni bekliyordum bende"* demesi yazarın zihninde hayal kırıklığına uğradığı iki hikâyenin bu anlatıyla giderilmesinin ve zihninde yarattığı karaktere ulaşma arzusunun bir

göstergesi niteliğindedir. Yaşlı adam yazara “*Ben Hamza Toprak*” diye kendisini tanıtır ve “*Vasfiye’yi tanırsın elbet*” diye hikâyesine başlar.

Vasfiye’nin ikinci kocası olduğunu öğrendiğimiz Hamza, Rüstem’in anlattıklarının palavra olduğunu söyler ki bu söylem iğneci Rüstem’in hikâyesinin inandırıcılıktan çok uzak olduğu düşüncesini pekiştirir niteliktedir. Rüstem, Vasfiye’den karşılık görmemesine rağmen peşini bırakmamakta, üstelik etrafa sanki aralarında bir ilişki yaşanıyormuş gibi anlatmaktadır. Hamza, Rüstem’in anlattıklarının doğru olmadığını ve Vasfiye’ye iftira attığını söyler. Ayrıca Hamza, Vasfiye’yle kötü yola düşmesini engellemek için evlenmiştir. Böylece kadının kurtarılmaya ve korunmaya muhtaç bir varlık olduğu düşüncesinin tezahürünü de Hamza karakterinde görmekteyiz. Önceki hikâyede baştan çıkaran, cilveli, sadakatsiz kadının aksine Hamza’nın Vasfiye’si namuslu, iffetli, kocasına sadık, saf ve masum bir kadındır. Hamza, Rüstem’in “*Mal gibi kariydı*” benzetmesinin aksine Vasfiye için “*erkek kariydı*” benzetmesi yapmıştır. Dolayısıyla bir tarafta kadını yüceltmek istemiş öte yandan kadının erkek gibi olmasının ne kadar muteber bir durum olduğunu, eril zihniyet algısında kendi cinsini yücelterek yapmıştır. Çünkü tek başına bir değeri olmayan kadının, özellikleri de bir değer taşımamaktadır. Dolayısıyla iyi özellikler erkeklerin tekelindedir algısı pekiştirilmiştir. Hal böyle olunca kadınların bir erkeğin özellikleri üzerinden değer görmesi, kadının eril zihniyet içerisinde ve toplumsal cinsiyet bağlamındaki konumunun altını çizmektedir.

Rüstem’in hikâyesinde Vasfiye, kendisini aldatan kocasının üzerine çay tepsisini atmıştı. Bu davranış Emin’in erkeklik onurunu zedelemiş, üstelik sevgilisinin önünde karısı tarafından aşağılanan bir davranış görmüştü. Yine burada aslında karısını aldatarak onun onurunu zerre düşünmeyen Emin, karısını aşağılamak ve küçük düşürmek bir yana, kendi gururunun zedelenmesini hazmedememiştir. Yine burada ataerkil zihniyetin egosu devreye girmiş, eril anlayış iktidarına/gücüne karşı gelen kadını şiddetle cezalandırmıştır. Hamza’nın “*Biliyorsun nasıl geçirmiş kafasına çay tepsisini*” cümlesiyle Emin’in Vasfiye’ye şiddet uyguladığı sahneye geri döneriz. Emin’in kendisini aldatmasına gösterdiği tepkinin karşılığı ölesiye dayak yemek olmuştur. Tüm bu şiddete rağmen başta konuşmayan, bağırmayan ve suskun, aciz, kendini savunamayan bir kadın vardır. Öztürk ve Tural’a (2001, s. 116) göre hem eril söylemi reddediş hem toplumsal cinsiyet ikililiğini şeyleştiren sessizlik; ideolojik olarak bozulmuş dile hem bir protestodur hem de dile ve onun iktidarına teslim

olmadır. Eril sembolik düzene bir direniş ve onu kabul ediştir. Dolayısıyla Vasfiye'nin suskunluğu, hegemonik baskıya, eril söyleme bir karşı duruş, edilgen bir direniş ve meydan okuma olarak nitelendirilebilir. Nitekim Emin'in algısı da bu yöndedir ve susarak kendisine meydan okuduğunu düşündüğü Vasfiye'ye bağırmasını emreder. Çünkü Emin, Vasfiye'ye çok öfkeli ve merhamet için yalvarması ona tahakküm kuran eril zihniyetini tatmin edecektir. Bir süre sonra Vasfiye deli gibi bağırır, çığlık atar, eline bir bıçak alır ve onu ölümle tehdit eder. Michel Chion'a göre kadının çığlığı sınırların, sözcüklerin, anlamın bittiği yerde başlar. Filmin öykü dünyasında bir kara delik oluşturan çığlık simgesel düzenin ötesine, anlamın bittiği yere işaret eder. "Çığlık noktası" kavramıyla anlatı içerisindeki çığlığın yerleştiği noktaya dikkati çekmeyi amaçlayan Chion, bu noktada kadının çığlığının anlatıyı oyduğunu, anlamın, sözcüklerin, dilin bittiği noktayı işaret ettiğini ki bu noktanın konuşmanın aniden tükendiği yer, bir kara delik, varlığın sonu olduğunu belirtir (1999, s. 79, aktaran Suner 2006, s. 311-312). Emin ve Vasfiye arasındaki tüm bağların koptuğunu simgeleyen bir andır. Suskunluğuyla erkeklerin diliyle konuşmayı reddeden Vasfiye çığlığıyla eril zihniyete uygun bir davranışta bulunmuş ve eril platforma taşıdığı bu haykırıyla Emin'in istediği eril dile geçiş yapmıştır. Böylece Emin istediği şeyin karşılık bulmuş haliyle sakinleşmiş, hatta sevecenleştirmiştir. Bu çığlık, aynı zamanda eril zihniyete ve toplumsal cinsiyet bağlamındaki konumunun isyan ve başkaldırıdır. Hem dilsiz, suskun, sessiz, savunmasız bir kadın hem de gördüğü şiddete ve zulme boyun eğmeyen, çığlık atan bir kadın kombinasyonunu tek bir sahnede görünür olmuştur.

Kocasından şiddet gören Vasfiye, hastaneye gider. Burada Vasfiye'nin yaralarını ve morluklarını muayene eden doktorun modern, şehirli çalışan bir kadın olduğunu görürüz. Doktorun kadın olması, Yılmaz'ın kadının özel alanın haricinde kamusal alanda var olduğunu görünür kılınmasını istemek olarak düşünülebilir. Çalışan kadın modelini simgeleyen doktor, dönemin modern kadın tipolojisiyle de örtüşmektedir. Bu sahnede doktor hanım Vasfiye'yi kontrol ederken odaya Rüstem'in girmesi hikâyesinin gerçek olmadığının kanıtıdır. Ayrıca Rüstem'in hikâyesinde anlattığı muayeneyi yapmadığını, Vasfiye'ye bakanın, kadın bir doktor olduğunu anlarız. Böylece Rüstem'in yalanı netlik kazanmış olur. Nitekim diğer sahnede başında örtüyle, kapalı kıyafetlerle önüne bakarak yürüyen Vasfiye geçerken, Rüstem'in de Vasfiye'nin peşinde olduğunu ve hikâyesinin hayal ürünü bir yalandan ibaret olduğunu anlarız. Kasabadaki esnaf, Rüstem'e elin namuslu karısının peşini

bırakmasını ve boşa uğraştığını söylerler. Burada namus kavramının altı çizilmiş, evine, kocasına bağlı ve sadık kadın toplumsal cinsiyet normlarında tanımlanmıştır.

Eve geçtiğimiz sahnede Vasfiye bir sigara yakar. Simgesel bir anlam taşıyan sigara 1980 öncesi femme fatale imgeye özgü ikonografik bir semboldür. Dönemin ev kadını da artık sigara içen bir kadın olarak görünür olmuştur. Böylece iyi/kötü arketipi bu sembolik ikonografik göstergede tek bir kadın özelliği olarak var olmuştur. Vasfiye, iğne yapmak bahanesiyle eve gelen Rüstem'i reddeder ve onu kovar. Böylece Rüstem'in hikâyesinin önceki anlatıdan farklı olarak tamamen kendi yalanı üzerine kurulu olduğu anlaşılmıştır. Dedikoduları duyan Emin kızgınlıkla ikisini de bıçaklar. Görünürde namusunu temizlemiştir ancak egemen düzenin yasası işlemiş kadın bir kere daha sadakatsizliğinden ötürü cezalandırılmış erkek ise simgesel olarak hadım edilmiştir. Kaldı ki Emin karısını aldatan bir adam olmasına rağmen, namus kavramı yine toplumsal cinsiyet ve normlar şablonunda kadının aleyhine işlemiştir. Bu anlatıdaki Emin köydeki Emin'den çok farklı, daha maço, sert, acımasız ve duyarsız bir adamdır. Ayrıca köyde dedikodulara kulak asmayıp işin aslını Vasfiye'ye soran Emin'in aksine artık değişime dönüşüme uğramış, ataerkil anlayışın değerlerinin taşıyıcısı rol modeli olmanın gereklerini yerine getirmiştir. Böylece fallusun düzeni egemenliği kanıtlamak için bir kere daha görünür olmuş ve eril zihniyet kadını cezalandırmak üzere harekete geçmiştir.

Hamza'ya göre Vasfiye, Rüstem'in tacizlerine göğüs germiş, namusunu korumuş ve kocasına olan sadakatinden ödün vermemiştir. Bu durumda Hamza'ya göre Vasfiye mağdur edilmiş, iftiraya uğramış, günahsız bir mazlumdur. Bunun yanı sıra makul ve anlayışlı bir adam gibi görünen Hamza, aslında Vasfiye'yi namus kavramı üzerinden değerlendirmektedir. Çünkü iyi kadın namusunu korumak için elinden geleni yapar, dolayısıyla cinselliğinden azade, cinselliğinin üstünü örter ya da görünmez kılar. Vasfiye'de tam da bu bakış açısının gerektirdiği şekilde davrandığı için Hamza tarafından yüceltilmektedir aksi halde bir durumda o da Vasfiye'yi namussuz bir kadın olarak nitelendirmekte tereddüt etmeyecektir. Dolayısıyla kadını yalnızca bir beden olarak algılamakta, kadınlığının değerlendirmesini bedeni üzerinden yapmaktadır. Böylece kadın sadece namusun taşıyıcısı bir bedene indirgenmektedir. Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde kurgulanan bu kadınlık ve erkeklik tasarımlarına ve kadının toplumsal örüntüler içerisinde yaratılan bu kurguya itaat etmek ve tabi olmak zorunda kalışını sorgulamaktadır.

Kadın bedeninin hem günahkâr olarak “öteki”leştirilmesi hem de namus abidesi olarak yüceltilmesi yoluyla denetim altına alınmasını kabul etmemektedir. Dolayısıyla evlilik ya da annelik gibi kavramlar üzerinden işleyen toplumsal normlar kadın cinselliğinin de denetimini ve korunmasını sağlar. Nitekim Hamza’da Vasfiye’yle saf ve korunmaya muhtaç olduğunu düşündüğü için evlenmiştir.

Kocası tarafından bıçaklanan Vasfiye, hastaneye kaldırılır, Emin ise hapse düşer. Hamza, Vasfiye ile hastanede tanışmıştır. Kuyumcu olan Hamza’nın hali vakti yerindedir. Tedaviden sonra baba evine dönmek istemeyen Vasfiye’ye, Hamza yardım eder, hatta kuaför bir tanıdığının yanında ona iş ayarlar. Kocasından ayrılan Vasfiye’nin güzel ve dul bir kadın olarak ortada kaldığını düşünen Hamza, eril zihniyet yapısıyla kadınların sahip çıkılmaya, korunmaya ve bakılmaya muhtaç olduğu düşüncesiyle ona yardım eder. Oysaki kıskanç ve tutucu bir adam olan Hamza, kurtardığını düşündüğü Vasfiye’yi kendi mazbut yaşamının içerisine gömmüş, ayrıca onun özgürlüğünü elinden almıştır. Bir tarafta kadına iyilik yaptığını düşünen eril zihniyet öte yandan kendi ataerkil egemen kodlarını devreye sokmuş ve aslında sahip çıktığı kadını kendi istediği formasyona yerleştirmiştir. Hastane bahçesinde babacan bir tavırla yaklaştığı hatta “kızım” diye hitap ettiği Vasfiye, “ağabey” dediği Hamza’yla evlenir ve onun köyüne giderler. Böylece Vasfiye kasabadaki kuaförlük işinden de ayrılmak zorunda kalmış, tekrardan kocasının hükmü altında köyde yaşayan bir kadın olmuştur. Ancak evlendikten sonra sevgi ve şefkatin yerini kıskançlık, kısıtlama ve baskı alır. Dolayısıyla kadın bir kere daha erkeğin tahakkümü altında ezilmiş ve bu durum birtakım manipölasyon ve yasaklarla giderek çekilmez bir hal almış, sahiplik ilişkisiyle adeta köle/efendi merkeziyetinde bir ilişki haline dönüşmüştür. Üstelik Vasfiye’ye cinsel açıdan da yeterli olamayan Hamza, karısının üzerindeki baskıyı arttırmıştır. Çünkü ataerkil düzenin iktidar/güç dengesinin en önemli unsuru fallus, gücünü ve egemenliğini gösteremediği için sarsılan fallusun gücünü baskılarıyla ve yasaklarıyla korumaya çalışmıştır. Bu baskı ve kıskançlık neticesinde kuaför dükkânında gördüğümüz modern, açık, hatta kırmızı ruj süren Vasfiye, köyde tekrar başı örtülü, kapalı yöresel kıyafetler giyen bir kadın olmuştur.

Bunun yanı sıra kırsal alan ya da köyde yaşayan kadın olmanın zorluğuna tekrar bir vurgu yapılmıştır. Öte yandan Vasfiye toplumsal normların ve toplumsal cinsiyet olgusunun belirlediği kadın modelinin dışına itilmemek için cinsel bir doyuma ulaşamamasına rağmen, cinsel arzularını dile getirememektedir. Bu sohbetler özel alan

içerisinde kadınlar arasında kadınlara dair mekânlarda gerçekleşmektedir. Mesela, ataerkil anlayışın ve toplumsal cinsiyet olgusunun kadına uygun gördüğü yerler; ev, kuaför dükkânı, çeşme başı kadınlara dair mekânlar olarak onlara özgür bir alan sunmaktadır buna karşın kahvehane, meyhane, pavyon gibi mekânlarda erkeklere ait kamusal alanlardır. Hikâyelerin anlatıldığı yerler erkek/kamusal alan, hikâyesinin anlatıldığı kadın/özel alan içerisindedir. Çeşme başında kadınların cinsel hayatlarını birbirlerine anlattıkları özgür alanda köy yerindeki kadının da cinsel yaşamlarının dile getirilmiş olması ve bu kadınlarında cinselliği yaşayabildiklerinin gösterilmesi önemli bir farktır. Ancak burada yine özel alan ve kamusal alanın toplumsal cinsiyet nezdindeki ayrımının vurgusu yapılmıştır.

Bu arada Vasfiye'nin eski kocası Emin'de hapisten çıkmış ve dolmuş şoförlüğü yapmaya başlamıştır. Hapis sonrası şoförlüğünü yaptığı dolmuştan inerken Emin'in ayağındaki çizmeye dikkat çekilir. Odaklanılan çizme metaforu Taranç ve Tomak'ın (2021, s. 183) görüşüne göre, Atıf Yılmaz tarafından erkeklik imajı oluşturmak için kullanılmıştır. Genellikle erkeklerin giydiği ve Orta Asya'dan beri kültürümüzde var olan çizme aynı zamanda gücün ve statünün de göstergesidir. Kocasıyla kasabaya gitmek için minibüsüne binen Vasfiye'nin, Emin'le tekrar karşılaşması bu sayede olmuştur. Hamza, dolmuşta karısına etrafa bakmamasını söyler. Vasfiye ise *“Yeter üstüme varma, şimdi çıtırçıplak soyunurum”* diye tepki verir. Bu noktada artık kadının isyanını, kocaya başkaldırmasını, onun baskısına tahammülsüzlüğünü görürüz. Ayrıca Hamza kadını kontrol eden, denetleyen eril zihniyet mekanizmasını devreye sokmuş, toplumsal cinsiyetin kendisine verdiği üstünlük psikolojisiyle kadına tahakküm kurmaya çalışan eril zihniyetin baskıcı anlayışının temsilini gerçekleştirmiştir.

Vasfiye, kasabaya indiğinde eski patronu Selma'ya uğrar. Bekâr, yalnız yaşayan, modern, güçlü, kendine güvenen, çalışan, ekonomik özgürlüğe sahip bir kadın olan kuaför Selma, gördüğü baskıdan ve kocasının cinsel tatminsizliğinden bahseden Vasfiye'ye *“Bana kalırsa kendine bir sevgili bul. Bunun parası, öbürünün sefası...Sen bakma köy yerinde daha kolay bu işler. Tarlada, bayırda, samanlıkta, ahırda...”* diyerek ona kocasını aldatması yönünde cesaret verir. Aldatmanın erkeklere özgü olmadığını, gerekirse ve isterse kadının da aldatabileceği gerçeği gün yüzüne çıkmıştır. Atıf Yılmaz kırsal/köy yaşamındaki kadının aksine modern, çalışan kadın için namus kavramının 1980'ler öncesindeki anlamını yitirdiğini, kadının cinselliğini yaşamasının ve özgürlüğünün peşine düşmesinin çekinilecek bir tarafı olmadığını

vurgusunu yapmıştır. Namus, edep, iffet kavramları artık 1980 öncesinin kocasına bağlı, pasif, edilgen, sadık, itaat eden, boyun eğen kadına dair kavramlar olduğunu, çalışan ve ekonomik özgürlüğe sahip kadınlar için aynı değeri ifade etmediğini göstermiştir. Namus, ahlak, gelenek, görenek, töre gibi kavramlar 1980'lerin yoksul ve alt sınıf kadına dair kavramlardır, modern ve kentli çalışan kadın bu kavramları 1980 sonrası feminizm rüzgarının da etkisiyle yeniden tanımlamışlardır. Ayrıca Yılmaz'ın cinselliği yaşamak isteyen kadını ve cinsel beklentilerinin olmasını filmlerine yansıtması önemli bir noktadır. Bir kadının da cinsel hazlara ulaşmak istemesi ve bu bağlamda erkeğine bu yöndeki beklentisini göstermesi toplumsal değişim öncesi Yeşilçam sinemasında tabu iken, artık feminizmin kadına sağladığı özgür bakış açısıyla ve dönemin değişim atmosferinin bireye odaklanmasıyla mümkün hale gelmiştir.

Tam da Vasfiye'nin bunaldığı zamanlarda karşısına çıkan Emin ile Vasfiye'nin aralarındaki aşk bir kere daha alevlenmiş, gizlice buluşmalar ve sevişmeler başlamıştır. Evli olduğu için Emin'in abisi Tahsin'i ve iğneci Rüstem'i reddeden Vasfiye bu defa evli olduğu halde cinselliğini yaşamak ve sevilmek isteyen bir kadın olarak Hamza'yı eski kocası Emin'le aldatmakta bir sakınca görmemiştir. Bu durum Vasfiye'nin de geçirmiş olduğu değişimi ve dönüşümü görünür kılmıştır. Vasfiye'de artık ilk hikâyedeki Vasfiye değil, kadınlığını yaşamak isteyen, cinselliğinden utanmayan ve özgürlüğünün peşine düşen bir kadındır. Vasfiye'de kocasının parası yerine, cinsel hazların peşine düşmüş ve Emin'i tercih etmiştir. Böylece Vasfiye ve Emin, Hamza'ya yakalanınca kaçarlardı.

Hikâyesi bittikten sonra tuvalete giden Hamza'da yine gerçeküstü bir şekilde ortadan kaybolur. Yazar, Hamza'ya bakmak için tuvalete girdiğinde onun yüzünü kapı aralığından kırık aynada görürüz. Ayna metaforu bir kere daha karşımıza çıkmıştır. Erdi Es'in (2018, s. 1473-1474) görüşüne göre, "ayna gibi bazı nesneler hem gerçekliği yansıtır hem de yansıttığı gerçekliğe anlamlar yükleyerek bir metafor görevi de üstlenebilirler. Bir obje olarak ayna, dünyanın dış görüntüsünü yansıtmaktadır." Dış görünüş olarak yazarı kendi gerçekliğinden görüyoruz ancak iç dünyasında gerçekliğe yüklenen yan anlam ise yazarın düşleminin paramparça olduğu, düşleminin bir kere daha onu hayal kırıklığına uğrattığını ve Vasfiye'ye dair gerçekliğinin kırılması olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü artık Vasfiye, Emin'in hikâyesinde kocasına ve evine sadık bir kadın değil aksine kocasını aldatan bir kadındır. Bir nevi uğursuzluk

simgesi de olan kırık ayna düşlemindeki ve bilinçaltındaki Vasfiye'nin yazarı yıkıma uğrattığını ve her hikâyede kaybolan parçalarını anımsatan metaforik bir sembol olarak görünmektedir.

Yazar meyhaneden ayrılır ve Sevim Suna'nın afişleri önünde yürümeye başlar. Sevim Suna'nın afişine bir süre baktıktan sonra onun çalıştığı pavyona girer. Yine bir eril mekân, pavyon karşımıza çıkmıştır. Bu mekânda, kadınlar ataerkil kültürün eril zihniyeti doğrultusunda cinsel hazları doyurmaya yönelik nesneler olarak görünür olmakta, erkekler ise bu zevklerden payını alan öznelere oldukları gerçeğini sürdürmektedirler. Masaya oturan yazarı çıplak kadın heykelinin üzerinden görürüz. Açılış sahnesindeki çıplak kadın biblosu gibi bu heykelde bir metafor niteliği taşımaktadır. Bu heykel artık Vasfiye'yi temsil etmektedir ve yazarın eril bakışının kadın bedenini seyirlik bir arzu nesnesine indirgemesini ifade etmektedir. Kadın bedeniyle özdeşleştirilen sol eli belinde, sağ eli başının arkasında şehvetli, baştan çıkarıcı ve çıplaklığıyla cinselliği çağrıştıran bir havası olan heykel, hikâyeleri anlatan erkeklerin ya da yazarın düşleminin bilinç altındaki fantezilerinin sembolüdür. Tıpkı afişindeki gibi davetkâr, şehvetli, tutkulu, baştan çıkarıcı fetiş nesnesi olan bir kadını kodlamaktadır. Suskunluğu ve bedeninin nesneleştirilmesi heykel objesiyle özdeşleştirilmiştir. Mulvey'in teorisiyle, kadınları cinsel nesne haline getiren eril bakış (*male gaze*), bir tarafta dikizci görsel hazzı yaşamakta, diğer yandan skopofili ileriye taşıyarak narsistik bir görsel hazzı ulaşmaktadır. Dolayısıyla bu filmde kullanılan metaforlar (çıplak biblo, çıplak heykel, ayna, iğne, çizme, gül) ataerkil zihniyetin kadın algısını, eril bakış açısını, erkekliği tanımlayan fallusun iktidarını ve gücünü niteleyen yan anlamların sembolik göstergeleridir.

Yazar tek başına otururken elinde içki kadehiyle bir adam masasına oturur. Adamın, "*Vasfiye neredeyse çıkar, gelmeyeceksiniz diye korktum*" demesiyle yazar şaşırır. Adam "*Siz, bana yalnız siz yardım edebilirsiniz, bir bilerseniz ne haldeyim aylardır*" diye söze başlar. "*Ne zaman gitmiştim ben o kasabaya, kafa kalmadı ki, bilmem benden bahsettiler mi size?*" diye devam eder. Sanki söz etmeleri gerekmiş gibi bir algı yaratmaktadır. Adım Fuat, doktorum diye kendini tanıttığı sırada anlatı tekrar geçmişe döner. Fuat, Vasfiye ile Hamza ayrıldıktan sonra kuaförlük yaptığı kasabaya tayin olan yakışıklı, genç bir doktordur. Tüm yaşananlardan sonra kendisine kuaför dükkânı açan Vasfiye'yi, çalışan, ayakları üzerinde duran, ekonomik özgürlüğünü kazanmış, diğer hikâyelerin aksine artık özel alandan azade olmuş,

kamusal yaşama dahil modern, bakımlı ve güzel bir kadın olarak görürüz. Ayrıca Vasfiye, fiziksel olarak modern, bakımlı, fiziğine ve görünüşüne önem veren kadın profili çizmektedir. Daha önceki hikâyelerde toplumsal normların ve toplumsal cinsiyet kurgusunun kadınlık modeline uygun, sosyal ve kültürel değerleri önemseyen, erkeğe bağımlı bir kadın tipolojisi sergileyen Vasfiye, artık Fuat'ın hikâyesinde çalışan, parasını kazanan, kamusal alanda var olan, cesur, girişken, aktif, kendine güvenen bir kadın özelliklerini taşımaktadır. Vasfiye'nin güzelliğinden etkilenen doktorun ilgisini fark eden Vasfiye, onun ilgisini karşılıksız bırakmaz. Fuat'ın ev sahibinin çöpçatanlığı sayesinde bir düğünde tanışır. Kısa bir süre sonra bu karşılıklı etkileşim tutkulu bir aşka dönüşür.

Vasfiye hasta olduğu gerekçesiyle ev sahibiyle haber yollar ve Fuat'ı eve çağırır. Bunun yanı sıra tutkulu bir kadının betimlendiği ev sahnesinde, artık cinselliğini yaşamaktan çekinmeyen bir kadın profili vardır. Fuat eve girdikten sonra dikkat çeken bir obje girişte duran kadın ayakkabılarının arasında Emin'in çizmelerinin de duruyor oluşudur. Bu göstergeden Emin'in, Vasfiye'nin hayatından hâla çıkmadığı ve erkeğinin hâlâ Emin olduğu yönünde bir çıkarım yapılabilir. Bu durumda Vasfiye'nin artık Emin'i aldattığı ve sadakatsiz olanın Vasfiye olduğu yönünde bir algı yaratmaktadır. Muayene esnasında Vasfiye, normal bir hasta görünümünden ziyade cinselliğe istekli, doktoru hazza davet eden, baştan çıkarmaya meyilli bir kadın imgesi olarak görülmektedir ki ses kurgusuyla da bu düşünce desteklenmiştir. Nitekim bu görüşme birlikte olmalarıyla sonlanmıştır.

Tekrar meyhaneye döndüğümüz sahnede yazarın yüz görüntüsünde ve Fuat'ın sesiyle “*Güzeldi, sıcacıktı, çok kadın tanıdım hayatımda onun kadar içinden gelerek sevişenine rastlamadım*” sözcüklerini duyarız. Bu sahnede Fuat'ın yüzünü değil yazarın yüzünü görmüş olmamız bu hikâyelerin anlatıcısının aslında yazar olduğunun ve tüm bu anlatıların onun hayal gücünün ve düşleminin dışavurumunun kanıtıdır. Aslında dört farklı erkek anlatıcı olarak görünen filmde bir erkeğin dört farklı kadınlık algısının ve kurgusunun hikâyesine tanık olduk şeklinde de yorumlanabilir. Ayrıca bir kadının artık cinselliği yaşaması tabu sayılırken bu anlatıyla neredeyse cinselliği bu şekilde yaşaması yüceltilmektedir. Buna karşın Fuat, başlangıçta Vasfiye'nin bu tarzda cüretini biraz hafiflik olarak nitelendirse de kendini sakınmamış olması da hoşuna gitmiştir. Yazar ilk defa bir anlatıda “*Kendini korumayı bilmez ki aptal*” şeklinde bir

çıkış yapmıştır ki bu serzenişte Vasfiye'nin yazarın düşlemindeki Vasfiye olduğu algısını pekiştirmektedir.

Bir gün Vasfiye, Fuat'a bir mektup yollar ve misafirlerinin geleceğini, onlar gidince haber vereceğini yazar. Ancak bu bir yalandır çünkü gelen hapiste olan eski kocası Emin'dir ve Vasfiye bir kere daha Emin'e olan zaafına yenik düşer ve birlikte olurlar. Nitekim Fuat, Vasfiye'nin evinin önünden geçerken Emin onun evinden çıkar ve ayağındaki çizmelere bir kere daha vurgu yapılır. Bu vurgu Emin'in, Vasfiye'nin hayatından hiç gitmemiş olduğu gerçeğini pekiştirir niteliktedir. Güzel ve tutkulu bir ilişki yaşayan Vasfiye ve Fuat'ın mutluluğu Vasfiye'nin yalanıyla bozulur. Fuat her şeye rağmen Vasfiye'ye âşıktır ve ondan ayrılmak istemez ve ona yalvararak kendisini terk etmemesini söyler. Kültürümüzün toplumsal normlarında aldatan kadın ya cezalandırılır ya da toplum dışına itilerek kötü yola düşerdi. Ancak aldatılmasına rağmen terk edilmek istemeyen Fuat profili, ataerkil değerlerin kırıldığını gösterir. Burada Vasfiye'nin artık çalışan, ekonomik özgürlüğü olan ve kararlarını birey olarak uygulayabilen bir kadın olmasının etkisi vardır. Yani bir erkeğe bağımlı ya da bağlı değildir, dolayısıyla özgür bir kadın temsili söz konusudur. Fakat Vasfiye Hamza'da olduğu gibi, Fuat'ı da terk etmiş ve gitmiştir. Fuat'la olan ilişkisi eski kocası yüzünden biten Vasfiye artık bir pavyonda şarkıcılık yapmaktadır ve Emin tarafından erkeklere pazarlanmaktadır. Namus ve ahlak peşinde koşan ataerkil anlayıştaki Emin artık yozlaşmış, Vasfiye'yi erkeklere pazarlamakta bir sakınca görmemiş ve aslında peşinde koştuğu değerlerle çelişmiştir. Bir kere daha toplumsal normların ve değerlerin erkeklerin menfaatlerine hizmet ettiği, diledikleri gibi onları şekillendirdikleri gerçeği vurgulanmıştır.

Bu sahneden sonra pavyonda şarkı söyleyen Sevim sahneye davet edilir. Yazar başından beri görünmeyen fakat dört farklı erkek tarafından hikâyesi anlatılan Sevim Suna/Vasfiye'yi ilk defa görür. Fuat, yazarın eline bir pusula tutuşturur ve onu Sevim'e vermesini söyler. Terk edilmesiyle perişan olan Fuat'ın *“Beni burada görmesini istemiyorum”* cümlesi her şeyin yazarın hayal ürünü olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Çünkü aslında o karakterler yoktur, hikâyeler kendi düşleminin anlatılarıdır. Yazar, sahneye yaklaşır pusulayı kadına uzatır, ancak kâğıt boştur. Şaşırarak yazar geriye dönüp baktığında Fuat'ta diğer üç kahraman gibi ortadan kaybolmuştur. Vasfiye'yle konuşmak için giden yazara güvenlik görevlisi *“Bu kadarı da olmaz ki, her gece her gece”* diye engel olmaya çalışır. Başından beri aslında Sevim

Suna özelinde tüm hikâyeleri kurgulayan, Vasfiye karakterini hayalinde yaratan ve her gece pavyona gelenin yazar olduğu netlik kazanır. Nitekim ardından Sevim alaycı bir tavırla “*Bu şarkıyı delikanlının sevgilisine, neydi sevgilinin adı?*” der ve arkadan birisi Vasfiye diye seslenir, Sevim “*Tamam, Vasfiye için söylüyorum*” der ve güler. Dolayısıyla pavyonda herkes bu yazara ve hikâyesine aşinadır.

Olanlardan sonra yazar tuvalete gider ve tekrar artık onun yüzünü aynadan görürüz. Bu sahnede dahil olmak üzere pek çok sahnede kullanılan ayna metaforu, ataerkil sistemin ve eril zihniyetin kadına dair ürettiği yanlış bilinçle yüzleşmesinin nesnesidir. Tekrar gördüğümüz ayna metaforuyla yazarın kendisiyle baş başa kaldığını, kendi gerçekliğiyle yüzleştiğini ve iç dünyasını izleyicinin bakışından gördüğümüzü anlatmaktadır. Atıf Yılmaz bu sahnede kullandığı ayna metaforuyla izleyiciyi kahramanla özdeşleştirmiştir.

Ardından yazar, Sevim’in soyunma odasına gider ve perdenin arkasına saklanır. Sevim Suna’nın soyunma odasındaki sahnede büyük bir ayna vardır ve olayların tümünü bu aynadan yansıyan şekliyle görürüz. Dolayısıyla hangi imgenin gerçek hangi imgenin yansıyan olduğu zihinlerde netlik kazanamadığı için filmin gerçeklikle olan ilişkisini belirsizleştirir. Sevim, sarı peruğunu çıkarır ve gerçekte saçlarının siyah olduğunu görürüz. Bu detay bize iyi/kötü kadın birleşimini tek bir kadın nezdinde vermektedir. Yeşilçam sinemasının klişe bakış açısıyla sarışın olan kötü kadınının altından, iyi olan esmer kadın çıkmıştır. İnceoğlu’nun (2015, s. 92) görüşüne göre, “eril bakış açısı kadını mağdur/kurban konumunda sunan anlatılarda karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısıyla üretilen filmlerde kadın seyirlik bir cinsel (nesnedir) bir arzu nesnesidir. Dolayısıyla kadının makyaj yapması, giyinmesi, soyunması, saçını taraması vb. eril bakışın hazzına sunulan eylemlerdir.” Bu bakış açısıyla üzerini değiştiren Vasfiye’ye perdenin arkasından bakan yazarın bakışı (erkek bakışı) dikizci bakış niteliğinde olup, bakma-bakılma ilişkisi kurulmuş, kadın seyirlik bir nesneye dönüştürülürken, dikizci gözetlemeyle erotik hazlar devreye sokulmuştur. Freudyen okumayla skopofili devreye girmiş, bakan yazar, etkin/erkek bakışı ve onun tarafından kontrol edilen, pasif/bakılan kadın Vasfiye zevk kaynağı olmuştur.

Ardından Sevim Suna’nın karnındaki bıçak yarasını gören yazar, Vasfiye’ye “*Sensin, Vasfiye’ye ne olur anlat bana, doğrusunu söyle, herkes bir sürü şey anlattı, bu senin hayatın, ne olur bir şeyler söyle, bir de sen anlat ne olur*” diye yalvarır. Bu yalvarış Vasfiye’yi erkeklerin anlatısından değil kendi ağzından duyma isteğinin

yakarışıdır. Gerçekte bu sahne yazarın labirente dönüşen gerçeklikle, hayal ürünü arasındaki karmaşasını netleştiren bir göstergedir. Bıçak yarası ise daha önce Hamza'nın hikâyesinde dinlediğimiz, Emin'in Vasfiye'yi bıçakladığı yerin izidir ve onun Vasfiye olduğuna dair tüm şüpheleri ortadan kaldırır. Vasfiye daha ağzını açmadan odaya tam anlamıyla maço görünümündeki ve toplumsal değerlerin kendisine göre yonttuğu Emin odaya girer. Yazarı kenara iter, Vasfiye'ye Efes Oteli'nde beklendiğini söyler. Emin, “*Onu satamazsın, ben varım artık*” diye yakasına yapışan yazarı, Vasfiye'yi daha önce bıçakladığı noktadan yaralar. Daha önce Rüstem'i bıçaklayan ve aslında onu hadım ettiği düşüncesini çağrıştıran bu davranış, ikinci kere yine Emin tarafından tekrar edilmiş ve yazar Emin tarafından bıçaklanmıştır. Tıpkı Rüstem'in hadım edildiğini akla getiren bu sahne Emin'in de kadınına göz koyan erkeği psikanalitik yaklaşımla babanın yasasını çiğneyen fallusu hadım ettiği düşüncesiyle örtüşmektedir. Daha sonra odadan çıkmadan önce şefkatle yazara bakan Vasfiye, masasında duran kırmızı gülü yazara uzatır. Yine bir metafor olan gül, aşkın ve romantizmin bir sembolüdür. Kırmızı gül ise tutkuyu, saf, temiz bir aşkı simgelemesinin yanı sıra cesareti ve yürekli olmayı da simgeler. Vasfiye, kırmızı gülle yazarın cesaretini ve aşkının saflığını, onun romantizmini takdir etmiş, yüceltmıştır.

Son sahne filmin başındaki caddede, Sevim Suna'nın posterleriyle kaplı duvarın önünde yazar yaralandığı yerini tutarak onun afişine bakmaktadır. Ardından açılış sahnesinde gördüğümüz arkadaşı yanına yaklaşır. Yazara iyi olup olmadığını sorar, yazar doğrulur ve elini karnından çeker. Bıçak yarası yoktur ki aslında Vasfiye'de gerçekte yoktur. Bu sekanstaki yaranın yokluğu izlediğimiz her şeyin bir hayal ürünü olduğunu, gerçekte tüm hikâyelerin yazarın zihnindeki düşlemin kurgusu olduğu kanıtlanmış olur. Gerçekle, sürreal kurgu iç içe geçmiş, arzu ve öznel yapıların analizi için psikanalitik temel alınmış ve göstergebilimsel öğelerden destek alınarak metaforik anlamlar yaratılmıştır. Yazar, yaşlı adama “*Vasfiye, Adı Vasfiye*” der. Sonra yazar “*Buldun mu?*” diye soran adamı, “*Bulamadım, ama bulacağım, mutlaka bulacağım onu*” diye cevaplar. Caddede yürümeye başlar, cebinden çıkardığı kırmızı güle bakarken görüntü ve ses efektiyle desteklenen kırık ayna imgesiyle film sonlanır. Smelik'e (1998, s. 117) göre, aynaların kırılması, eril bakışa, kadınlığın kültürel temsillerine, kadınları nesnelleştirici görünüme ve bakışa karşı ritüel bir direniş eylemidir. Atıf Yılmaz'da kırık aynayla ataerkil zihniyete bir

mesaj vermiştir. Bu mesaj içeriğinde toplumsal cinsiyet farklılığının kadına yüklediği sorunlarla eril özne arasında bir empati oluşturulmaya çalışılmış, eril zihniyetin kalıp yargıları ayna metaforuyla kırılmaya çalışılmıştır. Kadın hareketleri ve feminist film kuramla desteklenen kadının özgürleşmesi ve birey olma çabalarına bu film bir örnek teşkil etmiş, aynanın kırılması Türk sinemasında kadının başkaldırısının, boyun eğmeyeceğinin sembolü ve yeni dönemin habercisi olmuştur.

Sevim Suna'nın afişinden Vasfiye'nin hikâyesine geçiş yapılan bu filmde, aslında dört ayrı kadın tipoloji yaratılmıştır. Tüm anlatıcıların erkek olduğu bu filmde Yılmaz bolca ataerkil zihniyetin eleştirisini yapmış, eril bilincin kadınlık algılarının nasıl olduğunu göstermiştir. Bu algıya göre Vasfiye ilk hikâyede saf, masum köylü kızı, ikincisinde fethan, şehvetli, baştan çıkarıcı kötü kadın, üçüncüsünde korunmaya muhtaç ve tahakküm altına alınan mazlum kadın, sonuncusu ise tutkulu âşık, cinselliğini özgürce yaşayabilen özgür kadın olarak temsil edilmiştir. Dolayısıyla *Adı Vasfiye*'de, dört farklı kadın nezdinde bir kimlik arayışı yansıtılmış, ataerkil örüntülerin kodlarından azade olmaya çalışan, erkek egemen düzende nesne olarak konumlanan kadının bireyselleşme ve özgürleşme çabası işlenmiştir. Burada özgürleşme kavramına yüklenen cinsellik bağlamındaki anlamın netleştirilmesi gerekmektedir. 1980 sonrası özgürlüğe yapılan vurguyla cinselliğin görünür olması, cinselliğin serbestleşmesi gibi tanımlar özelinde cinsellikle eşdeğer tutulmuştur. Buna karşın özgürleşme kavramı yalnızca cinselliği kapsamamaktadır. Cevizci'nin (2005, s. 1035) tanımına göre, "genel olarak, kişinin kendi kendisini belirlemesi; bireyin kendisini dış baskı, etki ya da zorlamalardan bağımsız olarak, kendi arzu edilir ideallerine, motiflerine ve isteklerine göre yönlendirmesidir." Dolayısıyla *Adı Vasfiye*'deki imgenin özgürleşme çabaları sadece cinselliği kapsamamakta aynı zamanda birey olmaya yöneliktir.

Feminist sinemadan ataerkil kuralların yeniden üretildiği eril sinema dil ve biçimini değiştirmek amaçlı çeşitli yenilikler önermesi beklenir. Mesela, kadınların fetiş nesnesine dönüşmesini eril bakışı yapı bozuma uğratarak kadının cinselliği olan bir özneye dönüşmesini sağlayarak önleyebilmelidir. Bir özne olarak cinselliğinin farkında olan kadın bu noktada eril bakışa ve hazzı sunulan bir nesneden ziyade kendi eylemliliğini sahiplenen bir özne olarak temsiliyet bulur (İnceoğlu, 2015, s. 93). Bu bakış açısıyla *Vasfiye*'de cinselliğinin farkında olan, toplumsal normlar gereği cinselliğini bastırma ihtiyacı duymayan, hatta bu uğurda sosyal kabulün dışına itilmeyi

dahi önemsemeyen, cinselliğini kendi istediği, arzuladığı şekilde özgürce yaşayıp, sahiplenilen bir özne olarak temsil edilmiş olması açısından farklı bir dönemin geldiğinin örneğidir.

Erkek egemenliğinin baskın olduğu ataerkil örüntüler içerisinde genellikle erkek yaratıcıların olması, filmlerdeki kadın temsilini eril algı içerisindeki kadın anlayışına göre yapan bir zihniyet hâkimdir. Bu zihniyet kadınları yanlış bir temsil içerisinde sunmakta ve gerçek kadınlar olarak var olamamakta, eril zihniyetin bilinçaltındaki arzularının ve korkularının birleşiminde temsil edilmektedirler. Feminist film eleştirisinin, erkek egemen sinemada kadınları eril bilinç açısından temsil ettikleri anlam bağlamında sunulduklarını kabul eden anlayışına göre, Vasfiye'nin dört farklı kadın olarak sunulması ancak bu kadınların hiçbirinin gerçek Vasfiye olmaması feminist film eleştirisinin yaklaşımıyla örtüşmektedir. Atıf Yılmaz sinemasal dil ve anlatım tekniğiyle bu bakış açısını eleştirmiş, eril dili kırmaya çalışmış ve eril algıdaki kadın imgesinin dönüştüğünü göstermiştir.

Aslında Vasfiye karakterini, Yeşilçam sinemasının 1950-1980 arası kadın tiyolojilerinin toplamı olarak da nitelendirebiliriz. Buna karşın Duyan (2013, s. 335), filmdeki temsillerin Türk sinemasının belli dönemlerdeki kadın temsilini değil, genel olarak Türk sinema tarihindeki kadın temsillerinin birer örneği olduğunu belirtmiştir. Çünkü Türk sinema tarihinin bütün dönemlerin sevip kavuşamayan âşıklar olduğu gibi, cinselliğini kullanarak baştan çıkaran kadınlarda olduğunu ifade etmiştir. Her dönemde olduğu gibi erkekler tarafından anlatılan kadın hikâyelerinden oluşmakta ve kadın temsilini de bu dönemdeki temsilin bir toplamı olarak nitelendirmektedir. Filmde de Vasfiye'nin hikâyesini erkekler anlatır, o susar, bir şey söylemez. Tıpkı sinema tarihimizdeki diğer filmlerde olduğu gibi kadın susar, erkekler o kadını anlatır. Bu filmde Vasfiye filmin anlatı evreninde suskun bir kadın olarak temsil edilmiş, eril söyleme göre sessizleştirilen kadın kendi anlamından koparılmış, yok sayılmış "hiç" olmuştur. Bunun yanı sıra film boyunca Vasfiye'nin hiç konuşmaması ve onu hep erkek karakterlerden dinlememiz filmin eril bir dille yapıldığını vurgulamasına karşın her anlatıcının bir öncekinin hikâyesini çürütmesi ve yalanlaması aslında gerçek Vasfiye olmadığını anlatmakta dolayısıyla eril dili eleştirmektedir. Kendisi hakkında çok şey söylenen, çok şey anlatılan Vasfiye'nin anlatı boyunca dilsiz, sessiz, suskun konumdadır. Bütün hikâye var olmayan bir kadın üzerinden anlatılmakta, buna karşın

kadın yoklukla eş tutulmakta, Vasfiye üzerinden ataerkil sistemde kadının dilsiz bir figür olduğunun eleştirisi yapılmaktadır.

Ataerkil düzende fallus iktidar ve güç simgesini temsil eder. Fallusa sahip olmayan kadın bu sembolik düzenin dışında “öteki” olarak kalmaktadır. Feminist film çözümlemesine yönelik bir değerlendirmeye bu filmde de ilk üç hikâyede temsil biçiminde nesne konumundaki ötekileştirilen kadının fallustan yoksunluğuna vurgu yapılmış, edilgen, bağımlı, tahakküm altında, baskılanan, özel alanda var olan bir kadın tipolojisi iken, son anlatıda ekonomik olarak bağımsız bir özne, etken, aktif, kararlı, kendine güvenen, cinselliğini özgürce yaşamaktan çekinmeyen, kamusal alanda var olan bir kadın arketipi olarak temsil edilmiştir. Bir kadın imgesi üzerine kurulu olan bu filmde yazar, gizemli olan bu kadını, onun hikâyesini çözme arzusu ve gizemini açığa çıkarma dürtüsüyle bu imgenin peşine düşer. Dolayısıyla eril arzusunun bilinçaltındaki dişil özneye dair cinsel isteğini temsil eder. Çünkü başlı başına kadının doğası bir gizemdir ve eril zihniyet daima bu gizemi çözmenin peşinde olmuştur. Dolayısıyla gizemli olanı çözme ve bilinmeyi bilme arayışı gerçekte eril öznenin ulaşmak istediği bir arzuyu işaret eder. Vasfiye’de gizemli bir karakter olarak yazarın eril arzusunun cinsel isteğinin temsidir. Başta nesnel konumda tarafsız bir gözlemci gibi başladığı bu yolculukta, zamanla yolunu kaybeden, Vasfiye’nin peşinden sürüklenen, kaybolan biri haline gelen yazarın hikâyesi sürreal anlatılarla ve bilinç dışına yapılan göndermelerle anlatılmıştır.

Her hikâyede birtakım ortak unsurlara vurgu yapılmıştır; Vasfiye’nin kuaför de çalışması ve sonrasında kendi dükkânını açması, Emin’in hapisten çıkışı, Hamza ile evliyken onu Emin’le aldatması, aynı şekilde Fuat’ı bu defa da hapisten dönen Emin’le aldatması, Emin’in, Rüstem’i, hikâyenin sonunda da yazarı bıçaklaması örnek verilebilir. Bu ortak unsurlarla hikâyenin devamlılığı amaçlanmıştır. Buna karşın dört farklı erkek tarafından kendisine biçilen kurgular içerisinde anlatılmış, bu gerçek üstü anlatımda var olup olmadığı muğlak kalmış, dolayısıyla karakter tutarlılıktan uzak bir belirsizlikle var olmuştur. Kimliği ve var oluşu belirsiz olan Vasfiye, dört farklı erkeğin anlattığı dört farklı kadının farklı kişilik özelliklerinde temsil edilmiştir. Atıf Yılmaz bir kadının erkek karakterler tarafından anlatılmasına, onların ne olursa olsun kendi bakış açılarından Vasfiye’yi yansıtmalarına ve iki yüzlü ahlak anlayışlarına yani eril dile bir eleştiri yapmıştır. Kadın iyi niyetli de kötü niyetli de olsa eril zihniyetin kendi bakış açısıyla kadını yorumladığını anlatmak istemiştir.

Diğer bir ayrıntıda Vasfiye annelik kavramı dışında temsil bulmuş, dolayısıyla özgür kadın kriteri aile kavramının kutsallığının dışına taşınmıştır. Buna karşın açık ve net bir şekilde sevişme sahnelerinin gösterilmediği bu filmde kadın bedeni erotik bir imge olarak temsil edilmesinden kaçınılmıştır dolayısıyla dikizci bakış hazza ulaşamamıştır. Dikizci hazza ulaşamayan erkek izleyici, kadını nesneleştirememiştir. Bu bakış açısıyla Atıf Yılmaz'ın yaklaşımı filmlerdeki eril bakışın arzu nesnesine dönüşmesini sorunsallaştıran ve dişil imgenin egemen kodlar dahilinde temsilini eleştiren feminist kuramla da örtüşmektedir. Bir yazarın hayal gücünün yaratımı olan Vasfiye'nin hikâyesi gerçekle ve fantastik bir yapı arasında belirsizleşmiş, Vasfiye özgür kadın imajını yansıtan bir arketip olarak sunulmuştur. Çünkü kadının cinselliği yaşamak istemesi ve bu yöndeki seçimlerinin yanı sıra hayatına dair kararların, toplumsal ve sosyal normlardan azade kendi istediği şekilde, kendi arzularına göre, hatta erkeğini bile özgürce seçen bir kadın olarak var olmuştur. Ayrıca klasik ataerkil toplum yapısında kadından anne olması ve çocuğuyla ilgilenmesi beklenir. Oysaki Vasfiye'nin annelik kavramı bağlamında temsil edilmemiş olması toplumsal cinsiyet rolünü gerçekleştirmemiş kadının, klasik ataerkil değerler içerisindeki temsiline bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Kadın her şeyden önce bir bireydir vurgusu yapılmak istenmiştir çıkarımını yapabiliriz.

Köy, kasaba ve son olarak da kent yaşamında temsil edilen Vasfiye, ataerkil düzen içerisinde, erkek egemen toplumda var olma mücadelesi veren ve kadın olmanın tüm zorluklarının yansıtıldığı bir karakterdir. Dolayısıyla ataerkil ideolojiye sahip toplumlarda ve eril bakışın haz nesnesi olarak kurgulanan kadının var olma mücadelesinin kolay olmadığını görüyoruz. Kadının yaşam zorlukları, özne olma arayışları, birey muamelesi görme arzusu var olmayan bir kadın nezdinde görünür olmuş gerçekler olarak ustalıkla anlatılmıştır. Atıf Yılmaz, farklı kadın tiplerini üzerinden Yeşilçam'ın klasik stereotipi olarak nitelendirilen namuslu, iffetli, evine bağlı, kocasına sadık, özel alanda var olan kadın, buna karşın aldatan, baştan çıkaran, şehvetli, arzulu, cinselliği yaşayan, ekonomik özgürlüğü olan, kamusal alanda çalışan kadın tipolojisini tek bir kadında var etmiştir. Dolayısıyla artık 1980 öncesi kötü kadın femme fatale kavramının kötücül özelliklerine atfedilen değerlerin değiştiğini ve iyi kadının da bu özellikleri taşıyabileceği vurgulanmıştır.

3.5.2. Aaahh Belinda (1986)



Görsel 9: Aaahh Belinda Film Afişi (Kaynak: wikipedia.org.tr. E.T. 2022)

3.5.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki / Senarist: Barış Pirhasan / Yapımcı: Cengiz Ergun / Müzik: Onno Tunç / Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz / Sanat Yönetmeni: Şahin Kaygun / Kurgu: Mevlüt Koçak / Eser: Vasıf Öngören / Yapım Şirketi: Odak Film / Oyuncular: Müjde Ar, Yılmaz Zafer, Macit Koper, Füsun Demirel, Fatoş Sezer, Tarık Pabuççuoğlu.

3.5.2.2. Filmin Konusu ve Özeti

Serap (*Müjde Ar*), toplumsal cinsiyet bağlamında kadına biçilmiş geleneksel rolü hor gören, dönemin şartlarına göre Batılı bir yaşam süren, modern ve başarılı bir tiyatro oyuncusudur. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunundaki çalışmaları devam eden Serap, kendisine gelen bir teklif üzerine ilk defa bir şampuan reklamında oynamayı kabul eder. Piyasaya yeni sürülen *Belinda* isimli şampuanın reklamında Naciye isimli tipik bir ev kadını canlandıracaktır. Sürekli tekrarlanan ve yoğun geçen reklam çekimlerinde Serap gözlerini açtığında boyut değiştirerek kendini bir evin banyosunda Naciye olarak bulur. Banyodan çıktığında Hulusi Bey (*Macit Koper*) ile evli, iki çocuklu bir kadın olduğunu fark eden Serap, erkek arkadaşı Suat (*Yılmaz Zafer*) dahil olmak üzere kimseyi Serap olduğuna inandıramaz ve kendisini akıl hastanesinde bulur. Tam bu hayatı kabullenmişken önceki hayatına geri döner. Onaran'ın (1995, s. 20)

söylemiyle, fantastik bir edayla sosyal bir eleştiri yapan Atıf Yılmaz, Serap rolündeki Müjde Ar aracılığıyla reklam şirketlerinin filmini çektiği bir oyuncunun öyküsünü anlatmaktadır. Film boyunca oynadığı rolün kişiliğine dönüşen ve artık etrafındaki kimsenin eski Serap'ı tanıyamadığı oyuncu garip bir yabancılaşmaya düşer. Sonradan aniden eski kişiliğine dönerek yaşadığı maceradan kurtulur.

Bir fantezi, hayal olan Serap güçlü, şehirde yaşayan, kamusal alanda çalışan, özgür birisidir. Sevgilisiyle aynı evi paylaşan Serap tiyatrocudur ve Atıf Yılmaz'ın bir sonraki filmine atıfta bulunan "*Asiye nasıl Kurtulur?*" oyununa hazırlanmaktadır. Tam bu esnada çok iyi bir ücret karşılığında bir şampuan reklamında oynaması için teklif alır. Rolü gereği yaşadığı hayat tarzıyla taban tabana zıt bir karakteri evli, çocuklu, fedakâr anne ve eş olan Naciye rolünü canlandırması gerekmektedir. Filmde duş sahnesi gerçek ve fantastik dünya arasındaki sınırların karıştığı bir noktaya geçiş yapılan tetikleyici andır. Reklam kurgusu gerçeğe dönüşür ve tiyatrocusu Serap, orta halli bir yaşam süren bankacı Naciye'ye dönüşür. Bedenen olmasa da zihinsel olarak kendisini Naciye'nin kimliği, yaşamı, çevresi, sosyal koşulları içerisinde bulan Serap, film boyunca Naciye kimliğinden kurtulup Serap kimliğine dönüşmeye çalışır. Hangisinin gerçek hangisinin fantastik bir kurgu olduğu filmin sonuna kadar anlaşılamayan hikâyedeki Serap/Naciye karakterinin *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi yine belirsizliği söz konusudur. Yılmaz izleyiciyi Serap mı Naciye olmuştur, Naciye mi Serap'tır? sorusunun şüphesiyle baş başa bırakmıştır.

Aaahh Belinda, ataerkil sistem içerisinde kadına biçilen geleneksel rolleri reddeden, kendi kararlarını alan, kendi hayatı üzerinde söz sahibi olan, özgür ve güçlü Serap'ın, şampuan reklamıyla reddettiği toplumsal değerleri hem aile hem de evlilik kurumu içerisinde yaşamak zorunda kalan Naciye'nin kimliğine dönüşen, bu bağlamda gerçeklik algısını bozan fantastik bir film olarak nitelendirilebilir. Modern, lüks ve entelektüel bir yaşam süren Serap isimli güzel oyuncunun şampuan reklamında oynaması, diğer yandan evli iki çocuklu Naciye karakterine bürünmesini anlatan filmde bir kadının iki ayrı kişilik olarak temsil edilmesini görüyoruz. Toplumdaki farklı kesim ve sınıftan farklı kadın tiplerini yansıtan bu karakterlerden Serap, reklam filminde oynadıktan sonra gerçek kimliğini kaybeder. Kendisini tekdüze bir yaşam içerisinde orta halli, iki çocuklu, evi çekip çeviren fakat bir taraftan da bakımlı ve güzel olmaya özen gösteren ideal, geleneksel kadın modeli tipolojisindeki Naciye olarak bulur. Reklamda canlandırdığı hayatın içerisine hapsolan Serap, artık Naciye'dir ve

her şey ve herkes kendisine yabancısıdır. *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi düş ve gerçek arasındaki karmaşa içerisinde harmanlanan filmde, yine kadının kimliğine ve kim olduğuna dair sorular muğlak kalır. Aynı zamanda reklam filmlerinde yaratılan kadın imajına da bir eleştiri getiren filmde, iki farklı kadın ve sosyal yaşam/çevre, kadın-erkek ilişkileri, toplumsal/sosyal konumları, ataerkil yapı içerisinde temsil şekilleri, cinsellik, geleneksel ve modern yaşam, Türk aile yapısı gibi temalar etrafında bir hikâye söz konusudur.

3.5.2.3. Filmin Feminist Film Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi

Filmin açılış sekansındaki *Aaahh Belinda* isimindeki “*Aaahh*” sözcüğü yine fantezilerle örülmüş bir hikâyenin ipuçlarını vermektedir. Kadın karakterin isminin Serap olmasını bu bağlamda bilinçli bir seçim olduğunu söyleyebiliriz. Gerçek anlamında optik bir doğa olayı olan Serap, filmdeki anlamıyla hayalleri ve fantezileri vurgulamaktadır. Adıyla müsemma arzu edilen, hayali kurulan ve fantezileri süsleyecek kadar güzel, çekici, seksi olan Serap’tır. İlk sahnede gördüğümüz kadın karakter filmin bir kadın üzerine olduğunun vurgusunu yapar.

Film bir yandan Serap’ın içkisini içerken, diğer yandan televizyondaki reklam bandını izlediği sahneyle başlar. Ürünlerin pazarlanması yoluyla toplumları tüketime yönelten reklam filmleri, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumsal yapılanmanın keskin ayrımını da yansıtır. Açılış sahnesindeki kadınlara yönelik, hatta özel alandaki ev kadınlarını hedef alan reklam filmiyle bu keskin ayrım vurgulanmıştır. *Gülüm Süt* ve *Uludağ* diyet reklamıyla açılan film, hedef kitlesini genellikle kadınlara yönelik belirleyen reklam sektörünün, tüketime yönelten zihniyetini vurgulamaktadır. Her iki reklamda yaratılan kadın algısı aslında filmdeki her iki karakterin toplumsal bağlamdaki konumlarının ve işlenecek kadın tiplerinin ipuçlarını vermektedir. Süt reklamındaki geleneksel sıradan kadın ideal anne Naciye, Uludağ diyet reklamındaki modern kadın Serap olarak yansıtılmıştır. Gülüm Süt içen bebeklerin ve ülkenin ilk ve tek diyet içeceğiyle form tutan kadınların mutluluğuna vurgu yapan her iki reklamda, kapitalizmin hizmetindeki ideolojik zihniyetin ve yanlış bilincin reklamlar yoluyla kitlelere özellikle ev kadınlarına dayatılmasına dikkat çekilmiştir. Deterjan reklamındaki üçüncü reklam imgesi kadın ise siyah ceket, beyaz bluzu ve topuzuyla çalışma hayatındaki kadına bir göndermedir ki burada hem Serap’ın hem de Naciye’nin imajına ortak bir vurgudur. Kadınlara

yönelik yapılan reklamlarda yaratılan algı ideolojik ve kültürel olarak üretilmektedir. Reklamlarda oynayan da hedef kitleye oturtulan imgeler de kadındır. Öyleyse reklamlar her türlü kadınları temel almaktadır. Film daha başlangıç sahnesinden reklamın kadını metalaştırması, kapitalizmin ise emeğin sömürücüsü olarak bir eleştirisi yapılmıştır. Burada vurgulamamız gereken bir ayrıntı ise, deterjan reklamının yarısında yalnız yaşayan ve özgür bir kadın olarak Serap “*Ne budalalık*” diyerek reklamı kapatabilme özgürlüğüne sahipken, Naciye evlerinde her dakika açık olan televizyonda sürekli maruz kaldıkları reklamları kapattırmak konusunda dahi bir kontrole sahip değildir. Bu durum yalnız yaşayan bir kadınla, aile hayatındaki kadının sınırlı/sınırsız alanlarının vurgusudur.

Serap, dönemin atmosferine uygun modern tarzda, kentsel yaşamı ve kendisinin özgür yaşam biçimini/seçimlerini yansıtan, sanatçı yönünü de vurgulayan dekor anlayışıyla döşenmiş evinin salonunda koltukta oturmaktadır. Elindeki deftere “*Vaz mı geçsem. Bana ne*” notunu düşen Serap’ın reklam filmi için tereddütte olduğunu anlarız. Yüzündeki maskeyle çalan telefona cevap verir. Maske, kişinin kendisini gizlemenin, bir sır perdesinin ardına saklanması metaforu olarak kullanılmıştır. Nitekim Serap’ın, reklamları ancak maskenin ardına saklanarak, gerçek kimliğini kamufle ederek izleyebildiğinin göstergesidir. Demircioğlu’nun (2015, s. 173) görüşüne göre, “temelde bir kimlik gizleme ve/veya farklı bir kimliğe bürünme formu olarak kendini gösteren maske, arkasında ne olduğunu göstermeyen, takanın kimliğini gizleyen ve ona yeni bir kimlik, kişilik kazandıran araçtır” görüşünden hareketle, yüzündeki maske metaforuyla yeni reklam filminde rol alacak ve dönüşüm yaşayacak olan Serap’ın yeni kimliğinin ve kişiliğinin sembolüdür çıkarımını yapabiliriz. Reklam filmi teklifini kabul eden Serap telefondaki arkadaşına “*Maskemi taktım, reklam bandını izliyorum. Mideme kramplar giriyor*” cümlesinden para yüzünden reklam filminde oynamak zorunda kalacağından duyduğu rahatsızlığı aktarmış aynı zamanda insanları tüketime yönelten reklamların sömürüsüne ve yabancılaştıran yönüne eleştirel bir vurgu yapmıştır. Telefondaki kişiye “*Bende böyle aptal çıkacaksam*” söylemiyle izlediği ve küçümsediği reklam filmlerine bir eleştiri getirmiştir.

Serap, çalışan, kamusal alanda var olan, kendi kararlarını alan/uygulayan, mücadeleci, güçlü, entelektüel, çağdaş, özgür burjuva bir kadını temsil etmektedir. Nitekim sonraki sahnede bir kadının eli belinde ağzında sigarasıyla önünde duran bir

erkeği elle taciz ettiği “*Vive Les Femmes!*” (Yaşasın Kadınlar) yazılı karikatürün jenerikte yer alması filmin Serap’la örtüşen feminist bakış açısını ve yapısını özetler niteliktedir. Tıpkı *Adı Vasfiye*’de olduğu gibi metaforik bir simgeyle açılış yapan Yılmaz, burada da Yeşilçam sinemasının ataerkil anlayış içerisinde eril bakış açısında kurgulanan ve “iyi” olarak nitelenen kadının yerine çalışan, özgür, bağımsız ve eril zihniyet yapısından azade olmuş kadın karakterin geldiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu karikatür neredeyse kadının özgürleşmesinin ve bağımsızlığının sembolüdür.

Jenerik yazısından sonra kamera öznel bakışla Serap’ı, evini, yaşam tarzını izleyiciye tanıtır. Yataktan kalktıktan sonra dişlerini fırçalamak için banyoya gelen Serap’ı yüzünü aynadan görürüz. Ayna metaforuyla anlamlar yaratmayı seven Atıf Yılmaz, bu sahnede de ayna aracılığıyla anlatı içerisinde Naciye olan, görülmeyen/tanınmayan Serap’ın yüzünü izleyiciye göstermiş, film boyunca onun görölme çabalarının sembolik anlatımına aynayla metaforik bir anlam yüklemiştir. Atıf Yılmaz, olay örgüsü içinde tüketime yönelik ürünler ve objelerle sık sık reklamların sahte gerçekliğinin ve kapitalizmin eleştirisini yapmıştır. Serap, kahvaltısını taze sıkılmış portakal suyu ve kızarmış ekmekle yapan, gazetesi kapısının önüne bırakılan, modern giyimli, makyaj yapan, bakımlı, şehirde yaşayan, spor salonunda form tutan, bekâr, çağdaş bir kadındır. Dolayısıyla tüketim kültürünün tüm unsurlarını yansıtan imajıyla kapitalizmin görünen yüzü olmuştur. Serap kahvaltısını yaptığı sırada reklam kasetini izlemektedir. Yönetmen rol arkadaşı Hulusi Bey’e “*Tam bir aile babası... Bir devlet dairesinde kısım şefisiniz, Hulusi Gülveren, tam bir orta direk, eşiniz yemek getirecek, mutfak kapısından çıktı geliyor*” repliğini söylemektedir. Böylece ataerkil anlayış içindeki geleneksel bir aile yapısı ve aile babası olan erkek imgesi vurgulanmıştır. Serap bir yandan telefonla konuşurken bir yandan da reklam kasetini izlemektedir. Rol arkadaşı Hulusi Bey gözünü dikmiş ekrandan Serap’a bakmaktadır ki daha sonra pek çok sahnede de Hulusi Bey’in gözünü dikerek bakma eylemine Serap her seferinde kalkıp giderek tepki vermiş böylece eril bakışı ve dikizleme eylemini reddetmiş, bakılan nesne konumuna indirgenmeyi alaşağı etmiştir. Kahvaltıdan sonra Serap evden çıkarken bir şey unuttuğunu fark eder ve tekrar eve girer. Bu noktada izleyici, açık kapı aralığından sahneyi izlemektedir. Bir şey olacağı hissiyle Yılmaz izleyiciyi karakterden farklı bir şeye odaklamış, Serap’ı izleme eylemini ortadan kaldırmış ve ona dair gizemi tırmandırmıştır.

Spor salonunda geçen sonraki sahne Serap'ın yaşam alışkanlıkları hakkında izleyiciye fikir vermektedir. Spor sonrası soyunma odasında kadınların gündelik sohbetine katılmayan tavrıyla Serap'ın farklılığına ve böyle sıradan sohbetlerin insanı olmadığına vurgu yapılmıştır. Spor salonuna kendisine almaya gelen sevgilisi Suat fiziksel görünümüyle modern giyimli, yakışıklı, çağdaş, şehirli bir erkek olduğu izlenimi vermektedir. Serap, reklam filmiyle ilgili düşüncelerini ona aktarırken açık bir şekilde şampuan reklamını küçümsediğini ve para için yaptığı bu işin dayanılmazlığını “*Ben gündüzleri bankada çalışıyorum, akşamları da ne oluyorum biliyor musun? Evimin kadını, ihh!*” söyleminden geleneksel kadınlık rolüne dair bakış açısını görüyoruz. Burada toplumsal cinsiyetin özel alana hapsettiği kadına dair yaklaşımıyla olan zıtlığını ve kendisini evlilik kurumu, aile gibi toplumsal değerlerin içerisinde görmediğini, dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerini onaylamadığını anlıyoruz. Burada Serap gibi eğitilmiş, bohem yaşayan, sevgilisi olan, cinselliğini özgürce yaşayan, güçlü, ekonomik açıdan bağımsız, çalışan bir kadın olarak, özel alana yerleştirilmiş, ev kadını, anne modeline yani bu kalıp yargı içerisindeki kendi cinsine de eleştirel yaklaşmakta ve onları acımasızca yargılamaktadır. Bunun yanı sıra Serap'ın sevgilisine söylediği replikle kadına hem özel hem de kamusal alandaki rolü ve konumu hatırlatılmış, toplumun kadından beklentileri şampuan üzerinden hatırlatılmıştır.

Atıf Yılmaz'ın bir sonraki filmi olan *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmine gönderme yapan tiyatro oyununun provaları esnasında Serap, entelektüel bir sohbet içerisinde. Serap, oyunun konusu itibarıyla feminist eleştirinin odağındaki ataerkil zihniyet yapısının kurguladığı kadının değersizleştirilmesi, ikincilleştirilmesi, meta haline getirilip ya emeğinin ya da bedeninin sömürülmesi temasındaki bu oyunun başrolündeki Asiye karakterini oynamaktadır. Serap'ın, böyle nitelikli bir oyunda yer almasına karşın, maddi refaha ulaşma ve daha çok para kazanmak için tam da oyunun eleştirdiği tüm toplumsal ve sosyal yapılanmaya karşıt değerlerdeki bir reklam filminde oynaması ironi içermektedir. Aynı zamanda savunduğu tüm değerlerle de çelişmektedir. Provaları izleyen sevgilisi Suat'la yanındaki tiyatrocusu arkadaşısı Fatoş arasında geçen diyalogdan, kadının Serap'ı reklam filminde oynamasını küçümser bir ifade takındığı belli olmaktadır. Suat, Asiye rolünü oynamak isteyen Fatoş'un bu eleştirel tavrına aynı üslupla cevap verir ve reklam filminde oynamasını eleştiren kadına “*Sen dublaja gitmiyor musun?*” şeklinde bir yorum yapar. Kadın da “*İnsaf*

yani! Aynı şey mi?” diye karşılık verir. Fatoş bir yandan reklam filminde oynamayı eleştirmekte, diğer yandan ek gelir için dublaj yapmayı aynı kefeye koymamaktadır. Dolayısıyla sanatçı ahlakından girerek, entelektüel bir refleksle reklamcılık işini beğenmediğini, küçümsediğini dile getirir. Reklamcılığa karşı takındığı bu tavır aynı zamanda toplumlara tüketimi pompalayan kapitalist sisteme de bir eleştiridir. Arkalarında oturan erkek karakter “*Hesap işi bunlar yavrucuğum, onlar seni kullanacak, sende onları*” diyerek Serap’a arka çıkar. Bu noktada her iki erkek karakterin de ataerkil kodlardan azade olmuş, kadının özgürlüğünü ve seçimlerini sorgulamayan, eril zihniyetin tam aksi bir bakış açıları olduğu vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra bu kapitalist sistemde ya sen kullanılacaksın ya da sen kullanacaksın yani sömüren-sömürülen olarak bir karşıtlık ilişkisi kurmak zorunluluğunun altı çizilmiştir. Dolayısıyla “*Asiye Nasıl Kurtulur?*” oyununun konusuyla Serap’ın reklam filminde oynaması noktasında bir paralellik oluşmuş, emeği sömüren kapitalist sisteme karşı bir eleştirel tavır ortaya konmuştur.

Soyunma odasında Suat ile Serap’ı salondaki diyalog üzerine tartışırken gördüğümüz sahnede Serap’ı ayakta aynadan, sevgilisini ön cepheden kadrajlayan Yılmaz, yine bir ayna metaforu kullanmıştır. Daha sonra Serap gömleğini alıp oturduğunda bir aynadan başka aynaya geçiş yapılır. Yılmaz burada Serap’ın duygusal yaklaşımını izleyiciye göstermek ve doğal haliyle gördüğümüz Serap’ın izleyiciyle bağını güçlendirmek istemiştir. Ayna ve kadın arasında bir ilişki kurduğu bu sahnede, Serap’ın görüntüsü eşliğinde izleyicinin kendisini onunla özdeşleştirmesini ve karakterin duygusal anlamdaki iç dünyasını göstermeyi amaçlamıştır.

Sonraki sahnede gittikleri Ece Barda Serap, kendisini eleştiren erkek arkadaşlarını azarlamaktadır. Gittikleri mekânda Serap viski içmektedir. 1980 öncesi femme fatale imgenin ikonografik sembolü olan içki, artık dönemin atmosferiyle değişen kadın imgesinin de görünür sembolü olmuştur. Serap’ın “*Gerekirse reklamlara da çıkacağım, gerekirse fotoroman da çevireceğim. Köşeyi dönmek için değil, daha doğru yaşayabilmek için, kafama koyduğum şeyleri daha iyi yapabilmek için*” söylemi bir kadın olarak hayata bakış açısını, kararlılığını, özgüveni, istediğini yapma özgürlüğüne sahip olduğunu açık ve realist bir şekilde yansıtmıştır. Aynı zamanda Yeşilçam sinemasının klişe kadın imajından çok uzakta ve farklı bir kadın profilidir. Buna karşın aşağılayarak kabul ettiği ancak ciddiye almadığı reklam filminin, kendi hayatının gerçeğine dönüşecek senaryo olması bir ironi

barındırmaktadır. Ayrıca reklam filmini kabul etmesinin kendince gerekçelerini sıralayıp kendi vicdanını rahatlatır da bu, Serap'ın aşağıladığı reklam filminde oynayarak kapitalizme hizmet edeceği gerçeğini değiştirmemektedir. Daha önce provalardaki sohbette oyuncu arkadaşının söylediği “*Bir kadının para için başka erkeklerle yatmasını kabullenemiyorum*” sözleriyle Serap'ın çevresinin “*İmajını satmaya nasıl razı oluyorsun*” eleştirisiyle bir paralellik kurulmuştur. Reklam filminde oynamayı kabul eden Serap'a doğrudan eleştiri niteliği taşıyan bu cümlelerin yanı sıra Serap'ın “*Düştüm kendimi satıyorum*” söylemi kadının kendisini, bedenini ve emeğini kapitalist sistemin hizmetine sunmasını ironik bir yaklaşımla yermektedir. Arkadaşlarından birinin “*Biz senin kafana güveniyoruz*” söylemine Fatoş'un kahkaha atması, kadının aklının bir değerinin olmadığı toplumumuzda, bu söylemin gerçek dışılığının komikliğine bir vurgudur. Çünkü kadın dikkate alınmayan, aşağılanan, umursanmayan, ikincilleştirilerek nesneleştirilen, dolayısıyla özne olmuş erkeğin karşısında aklının, fikirlerinin bir hükmü olmayandır.

Atıf Yılmaz *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi bu filmde de mekânsal kurguları bilinçli bir seçimle yapmış, olay örgüsünü destekleyen bir bakış açısıyla oluşturmuştur. Mekânlar yoluyla yaşam tarzları ve karakterler arasındaki bağlara dikkati çekmiş, toplumsal ve sosyal mesajları izleyiciye aktarmıştır. Bu bağlamda Serap'ın yaşam, çalışma ve sosyal alanları kendi kişiliği ve karakteri, dünya görüşü doğrultusunda kendine özgü tarzı olan evi, gittiği bar, spor salonu, tiyatro mekânı, çekim stüdyosu, olarak yansıtılmış, Naciye'nin yaşam standartlarındaki mekânlar ise ev, banka, piknik alanı olarak onun yaşamının sınırlılığını vurgulayan alanlar içerisinde işlenmiştir. Gündelik yaşam pratiklerine dikkat çekilen bu filmde, bar olarak seçilen mekân sosyalleşme yeri olarak, cinsiyeti olmayan bir alandır. Hem kadın hem erkeğin rahatlıkla gidebildiği, özgürce sohbet edebildiği, gündelik yaşamın ve yaşam pratiklerinin dedikodusunun yapıldığı, keyif veren bir ortam olarak nitelendirilebilir. Ayrıca feminist kuram kadın-erkek arasındaki eşitsizliği eleştirmekte hem çalışma hayatında hem de özel yaşamda özel/kamusal alanda kadının erkekle eşit konumda olmasını amaçlamaktadır. Dolayısıyla Yılmaz'ın bu bağlamda mekân olarak bar tercihi yapması, bu eşitsizliğin mekân üzerinden eşitlendiğini dolayısıyla bunu amaçlayan feminist bakış açısıyla da örtüştüğünü söyleyebiliriz.

Eve geçtikleri sahnede yarı çıplak vücuduyla, Suat'a “*Evet kışkırtıyorum, çünkü kışkırtıcıyım, çünkü güvensizim, tamam mı*” cümleleriyle kendisini tanımlayan

Serap, bunu annesiz babasız büyümesine bağlamaktadır. Ardından Suat'ı tutkuyla öpmeye başlayan Serap'ı, ilişkide etkin/aktif bir kadın olarak görüyoruz. Atıf Yılmaz bu temsille Yeşilçam'ın alışlagelen klişesi erkek tarafından başlatılan ve etkin olan erkek sunumundan farklı olarak kadını etkin kılarak yeni bir kadın tipolojisi yaratmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının alışkın olduğumuz klasik iyi kadınına karşın sunulan vamp, fahişe, baştan çıkaran femme fatale tiplerini dışında kadının da cinsel istekleri olabileceği ve bu isteklerini yansıtabileceklerinin mesajını vermiştir.

Bundan sonraki sahne toplumsal cinsiyet kodlarının yeniden yorumlanması bağlamında bir alternatif yaratmıştır. Serap, sevgilisi Suat'la birlikte reklam çekiminin yapılacağı stüdyoya gelir. Reklam filmi çekileceği için heyecanlı olan Serap, Suat'tan kendisine şans dilemesini ister. Suat'ta “*Şansın açık olsun, evinin büyülü kadını*” karşılığını verir. Serap ise, Suat'a “*Gitte yemek hazırla. Bu akşam lokantalarda sürtemem evinin büyülü erkeği*” diye cevap verir. Böylece toplumsal cinsiyet bağlamında kadından beklenen roller yer değiştirmiş, özel alanda konumlanan kadına özgü niteliklerin erkekten de talep edilebileceğinin vurgusu yapılmıştır. Ayrıca yine Serap nezdinde kamusal alanda, çalışan bir birey olduğu vurgusu yapılmış, kadının artık özel alandan azade olduğunun mesajı verilmiştir.

Serap kendisini kapıda karşılayan yönetmen Kadri'nin reklamcılıkla ilgili önyargılarına dair sorduğu soruya, “profesyonel” olduğunu vurgulayarak cevap verir ki kendisini yaptığı iş için haklı çıkaracak bir tepki ortaya koyar. Serap'ın reklam işini küçümsediğini ve beğenmediğini düşünen Kadri, Serap'a “*Başlangıçta bende reklam filmi çektiğimi söylemeye utanıyordum*” diyerek onu önyargısından uzaklaştırmaya ve reklam sektörünün apayrı bir dili olan sanat olduğuna ikna etmeye çalışır. Atıf Yılmaz mekânlar, metaforlar ve kostümler üzerinden anlam yaratmayı etkili kullanmaktadır. Serap karakteri de gündelik yaşamında pantolon, gömlek, ceket, giyen, fularla zenginleştirdiği kombinasyonlarla modern bir tarz ortaya koymaktadır. Yönetmen Kadri, Serap'ı reklam filminde oynayacağı kadroyla tanıştırır. Kadri, Serap'ın kocasını oynayacak Hulusi Bey için “*Adam acemi ama matrak bir tipi var. Tam koca yani...*” söylemiyle, ataerkil sistemdeki koca profilini de eleştirel bir dille tanımlamıştır. Sonraki sahnede yönetmen, Serap'ın makyajının yapılması ve üzerini değiştirmesi için onu kostüm odasına yönlendirir. Makyöz Melek Hanım makyajını yaparken, bir yandan repliğini prova eden Serap'a “*Bu işi de sizin kadar ciddiye alanını görmedim*”

der. Serap'ta ona “*Tiyatrocu alışkanlığı*” şeklinde cevap verir. Bu söylem aslında reklam sektörünün tiyatroculuk kadar ciddiye alınacak, nitelikli bir sektör olmadığına eleştirisidir. Sonra Serap, modern bir kıyafetle geldiği stüdyoda Naciye rolü için üzerini değiştirir. Alışılmış tarzda etek ve bluz giyen Serap, modern imajından farklı, klasik giyinen geleneksel bir kadına dönüşür. O artık özgür, bağımsız, modern Serap değil, anne ve eş olan Naciye'dir. Dolayısıyla kostümler ekseninde iki farklı kesimden iki farklı kadının sınıfsal farklılığı, yaşam biçimleri vurgulanmıştır. Çekim için evlilik yüzüğünü de parmağına takan Serap, yönetmenin “*Şöyle hanın hanımcık, gündüzleri işinde, geceleri evinde, çalışkan, fedakâr, bakımlı hem güzel hem alçakgönüllü*” bir kadının repliğiyle toplumun görmek istediği kadın modeli esas alınmıştır. Serap'a, Naciye olarak ataerkil toplumun ideal kadın özelliklerindeki ve toplumsal cinsiyet kurgusu içerisindeki kadın modeli hatırlatılmıştır. Nitekim yönetmenin “*Naciye Hanım sıcak aile yuvasında, şimdi o yalnız evinin kadını*” söylemiyle bu algı pekiştirilmiştir. İdeal kadınların, namuslu, evine, ailesine bağlı, şehvetten ve cinselliğinden arınmış, melek anneler/eşler olmaları ataerkil zihniyetin bakış açısını özetler. Çünkü kadınların, filmlerde gerçek kadınlar ve özneler olarak değil, kendini erkeğe göre tanımlayan ve var eden nesneler olmaları gerekmektedir. Buna karşın evinin kadını olarak aile nosyonu ile ilişkilendirilen kadının, şampuan üzerinden cinselliğini vurgulamasını istemek, eril zihniyetin çelişkisini yansıtmaktadır. Bu zihniyet bir taraftan kadını günaha davet etmekte öte yandan melek hallerini korumasını istemektedir.

Serap'ın oynadığı reklam filminin etkin hedef kitlesi kadınlardır dolayısıyla bu kitleye yönelik toplumsal cinsiyet algısını pekiştirecek nitelikte “sıcak, aile yuvasında evinin kadını” olan bir kadın tipolojisi temsil edilmektedir. Böylece ataerkil anlayışın onayladığı ideal kadın arketipi bu tipolojiyle görünür kılınır. Ayrıca aile kavramına vurgu yapılan bu şampuan reklamındaki Naciye tiplemesi, özel alanda ev içi rollerini yerine getiren olarak temsil edilir. Çünkü reklamlarda ya ev için alanda temsil edilen ya da cinselliği bağlamında sunulan kadından makbul olanı ev kadını imajıdır. Ayrıca toplumsal değerlerle örtüşen de bu temsil şeklidir. Fedakâr, iffetli, ailesine bağlı ideal kadınların özgürlükten yoksun, melek/masum, cinselliğini örten anne ve eş olmaları gerektiği ataerkil zihniyetin düşünce yapısını temsil eder. Kadınları özne olarak değil, eril zihniyete göre tanımlayan, erkeklerin tahakkümüne bağımlı, tek görevi ailesinin kutsallığını koruyan eş, anne olmaları gerektiğini iddia eden ataerkil yapı, kültür

endüstrisinin çarkları arasındaki reklam sektörünün ideoloji içerisinde yeniden üretilerek egemen kültürün tasvip ettiği şekilde yansıtılır. Nitekim Naciye, sofrada bekleyen kocası ve çocuklarına yemeklerini getirirken, kadınlık rolünün altı çizilmiştir. Kadın çalışsa bile eve gelince evdeki sorumluluklarını yerine getiren, ilgili bakımlı, güler yüzlü olması gereken bir imgedir. Ataerkilin temel argümanı olan, kadın erkeğine itaat ve hizmet etmelidir zihniyetinden hareketle, Naciye’de çifte yük altındaki tüm kadınlar gibi kaçınılmaz olarak gündüz işte çalışsa dahi, akşam evdeki sorumluluklarını yerine getirmek zorundadır. Oysaki erkekler eve gelince çalışma hayatının yorgunluğunu üzerinden atan, hizmet edilen ve evdeki sorumluluklarından azade bir rol içerisinde.

Dokuzuncu çekim tekrarından sonra yönetmen Serap’a “*Bak beğenildiğinin farkındasın. İşin sırrını sadece sen biliyorsun hem memnun hem gizemli bir gülümse olacak*” şeklinde rolünün gereğini hatırlatır. Burada yaratılan algı kadınların nihai hedefinin sadece beğenilmek olduğunu zanneden zihniyete bir göndermedir. Ayrıca “işin sırrı” kavramından kasıtsa, Serap’ın çok mutlu olduğunu göstermesi, bu mutluluğun sırrının da *Belinda* şampuanları olmasıdır. Dolayısıyla kadını tüketim için hedef kitle olarak seçen görsel medyanın manipüle eden algısının pekiştirilmesidir. Makyajı tazelenirken, suflör “*UGRL’li Belinda, tutkunun asıl adı*” şeklinde replik verir. Buradaki algıda kadının cinselliği ön plana çıkarılarak, tutkusu yansıtılmalı, böylece şampuanın yarattığı tutku öne çıkarılmakta, hedef kitle tarafından satın alınmak suretiyle kapitalizmin çarkları dönmektedir. Şampuanın mı pazarlandığı yoksa kadının cinselliğinin mi ön plana çıkarıldığı belli olmayan bu reklam repliği kadını metalaştıran zihniyetin yansımasıdır. Dolayısıyla feminist eleştirilerin odağındaki, kitle iletişim araçlarıyla kadın bedeninin sömürüldüğü, metalaştırıldığı görüşüyle de örtüşmekte, reklamlar aracılığıyla bu zihniyete hizmet edilmektedir.

Reklam çekiminin yemek molasında Serap’ın filmde oynayan çocukların annelerine, “*Sizde reklam filminde oynasanız daha inandırıcı olurdu*” söylemine onların verdiği cevap: “*Bizim kendimiz için isteğimiz ne olabilir ki, varsa yoksa çocuklarımız*” şeklindedir. Dolayısıyla bu kadınlar toplumsal cinsiyet rolünü benimsemiş, kendinden vazgeçmiş, toplumun beklentilerine göre yaşar hale gelmiş, toplumsal normları öncelemiş klasik ev kadını tipolojidir. Çünkü toplumsal cinsiyet normları doğrultusunda kadına öğretilen anne ve eş olmaktır. Kadınlar bu rolü öyle benimser ve içselleştirirler ki pasif/edilgen konumlarının aksini dahi düşünmezler. Atıf

Yılmaz burada iki farklı kadın tipinin ayrımını yapmış; aile içerisindeki anne, eş olan geleneksel ideal kadınla, kendi isteklerini toplumun isteklerinin/değerlerinin önüne koyan, daha iyi ve kaliteli yaşam standartları için mücadele eden, modern bir kadın temsiliyle bu keskin ayrımı çok güzel yansıtmıştır. Serap yemek esnasında karşısında oturan Hulusi'nin kendisine arzu nesnesiymiş gibi bakmasına öfkelenmiş, cinsel nesne olarak eril bakışa maruz kalmasına tepkisini sofradan kalkarak bozuma uğratmış ve onun skopofilisini engellemiştir.

Filmin artık boyut değiştirdiği kilit sahneye geçiş yapıldığında Serap'ın eli *Belinda* şampuanına uzanır. İlk defa konunun merkezindeki ürünü gördüğümüz bu sahnede Serap tek başına banyoda mahremiyetini yaşamakta, bütün yaşamsal rollerinden azade, şampuanla bedeni arasında bir haz ilişkisi kurmaktadır. Filmin fantastik ve gerçek-üstü anlatımlarının açılış sahnesi olan banyoda kurgu gerçeğe dönüşür. Serap'ın gerçekliğinden Naciye'nin fantastik öyküsüne geçişin sembolü olan banyo sahnesinden sonraki tüm hikâye artık Naciye'nin gerçeğidir.

Caner'in (2017, s. 138), "cinselliğin metalaşması, kadın bedeninin cazibesine odaklanan bir dayatmadır" görüşünden hareketle, reklam çekiminde yönetmenin Serap'tan cinselliği vurgulamasını istemesi, kadının nesneleştirilmesinin ve ürün aracılığıyla metalaştırılmasının vurgusudur. Lacan'a göre "arzu" biyolojik bir dürtüden çok, ruhsal ya da cinsel çekiciliği olan bir nesneye yönelik fanteziye dayanan bir yönelmedir (aktaran Kabadayı, 2013, s. 79). Serap'ın cinselliği ön plana çıkarılarak arzu nesnesi olması sağlanmış, şampuan vasıtasıyla cinselliği metalaştırılarak fetişleştirilmiş, şampuan ise fetiş bir obje niteliği kazanmıştır. Yönetmen, Serap'tan mayosunu gördüğü gerekçesiyle biraz indirmesini ister ki bu aslında kadının çıplak olduğu yönündeki gerçeklik algısını artırmak içindir. Ayrıca bu istek Serap'ın kadınlığını ve cinselliğini kullanarak onu ezmenin, cinsel nesne olarak göstermenin bir başka yanıdır. Feminist bir okumayla bu sahneyi değerlendirecek olursak, eril bakışın hazzına yönelik bakma-bakılma ilişkisi kurulan bu duş sahnesinde eril dikizciliğe tatmin sağlanmıştır. Bakışın öznesi erkek, kadın da hazzı sağlamaya yönelik bakılan seyirlik nesne olmuştur. İzleyiciyi röntgenci konumuna sokmuş, eril bakışın odağındaki Serap arzu nesnesi dönüşmüştür. Dolayısıyla duş sahnesiyle erkek öznenin arzuları, bakış açısındaki nesneleştirilen kadın tarafından gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda kadın izleyicide perdedeki imgeyle kendisini özdeşleştirerek, çekici, seksi olma, beğenilme dürtüsüyle ürüne almaya yönelecektir. Dolayısıyla Mulvey'in

cinsellik aracılığıyla kadın bedeninin metaya indirgendiği görüşüyle örtüşmesinin yanı sıra reklamlar aracılığıyla satın almaya sevk edilen ürün yoluyla hedef kitle kapitalizmin tüketim çarkları içerisine sokulacaktır.

Bunun yanı sıra Berger (2018, s. 144), her türlü ürünü ya da hizmeti satabilmek amacıyla reklamlarda cinselliğe gittikçe daha çok başvurulduğunu, ancak bu cinselliğin kendi başına özgür bir cinsellik olmadığını, yaşarken istediğimiz her şeye sahip olabileceğimiz güzel bir yaşamın simgesi olduğunu belirtmiştir. Satın alma gücünün cinsel açıdan istenir olmakla eşitlendiğini, dolayısıyla bunun satın aldığınız bir ürün doğrultusunda sevilen biri olacağınızı aksi halde sevilmeyeceğinizin apaçık mesajı olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla bu sahnede verilen mesaj, *Belinda* şampuanıyla kadının cinselliği özdeşleştirilmiş, ürünün satın alınması için “cinsellik sattırır” mottosu temel alınmıştır. Bu sayede bunu alabilen kadının sevilleceği, beğenileceği vurgulanmış, kadınlara bu ürünü satın alma yönünde bir eğilim yaratılmıştır. Nitekim yönetmen Serap’a “*Milyonlarca kadın Naciye hanımın aldığı zevki, yaşadığı mutluluğu paylaşabilmeli hem de şu on saniye içinde*” cümleleriyle reklamın ana fikrini dikte etmiş ve bunu cinselliğiyle vurgulamasını istemiştir. Burada yaratılan algı tüketimin merkezine yerleştirilen kadınların mutluluğunun kaynağı bir ürün üzerinden ilişkilendirilmiş, üstelik bu mizansen içerisindeki kadın cinsel bir nesne durumuna indirgenmiştir. Ürünü satın almaya özendirmek için cinselliğe yapılan vurguyla reklam sektörünün kapitalizmin hizmetinde olduğuna bir göndermedir. Feminist bakış açısının eleştirisi olan cinselliğin ön plana çıkartılması ve kadının haz nesnesine indirgenmesinin yanı sıra bu algının reklamlar ve medya aracılığıyla sürekli yeniden üretilerek pekiştirilmesi bir sorun teşkil etmektedir.

Buna karşın yönetmenin bu isteği toplumları tüketime yönelten kapitalist ekonominin kendini gerçekleştirmesi için gereklidir. Aksi takdirde tüketim toplumu kavramı zarar görecektir, sistem varlığını sürdüremeyecektir. Bunun yanı sıra Serap güçlü ve haklarını ezdirmeyen bir kadın olarak, kadınların, sömürüldüğü, nesneleştirildiği bu senaryoya karşı çıkmamış, kadınların sömürülmesine, araçsallaştırılmasına neden olan bir reklam filmiyle katkı sağlamıştır. Bu bağlamda bir taraftan kadın duruşu ağır basan bir kişilik diğer yandan her şeye rağmen itiraz etmeden para için tüm bu senaryoya razı gelmesi, diğer bir deyişle arkadaşlarını eleştirisi olan “imajını satmaya razı gelmesi” kadın olarak prensiplerinin sorgulanmasına neden olmaktadır.

Yönetmenin istediği sahneyi yakalayabilmek için defalarca tekrar etmesinden sonra nihayet istediği çekim sonunda olur. Mutlu'nun (1995, s. 271) “özdeşleşme, bireyin kendini izlediği karakterin yerine koyup o karakter gibi duyumsamasına dayanmaktadır” (aktaran Kabadayı, 2013, s. 80) görüşünden hareketle Serap, rolüyle özdeşleştiği sırada yumduğu gözlerini açtığında Serap kimliğindeki yaşamından kopuş gerçekleşir ve boyut değiştirerek, Naciye'ye dönüşür ki bu andan sonra artık Serap'ın dönüşümü de başlamış olur. Atıf Yılmaz, *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi *Aaahh Belinda* filminde de düş ve gerçek arasındaki imgelere dayalı anlatım tarzında gerçeküstücülük akımını benimsemiştir. Modernizmle ilişkilendirilen gerçeküstücülük, hayal gücünün, toplumsal geleneklerden ve aklın gücünden bağımsız olarak ifade edilmesi görüşünü temel almış, Sigmund Freud'un bilinç, bilinçaltı, rüyalar ve yaratıcılık üzerine geliştirdiği kuramların etkisiyle biçimlenmiştir (Biber Vangölü, 2016, s. 872). Yılmaz da toplumsal normlara eleştiri niteliği taşıyan bu filminde de *Adı Vasfiye*'deki gibi psikanalitik ve göstergebilimsel unsurlardan hareketle, gerçeküstücü bir yaklaşımla boyut değiştirme, karakterlerin dönüşümü noktasında bilinç, bilinçaltı kodlarını temel almış, Serap karakterini rüya gibi bir eylem içerisinde kurgulamıştır. Gözlerini açmasıyla rüyadan uyanmaya atıfta bulunan bu sahne izleyiciye düş ve gerçek arasındaki yanılsamaya düşürmeyi amaçlamıştır. Atıf Yılmaz, rüyayla ilişkilendirdiği bu sahnede gerçeküstü bir geçişle biçimsel yaklaşımını ve farklılığını ortaya koymuştur. Breton'un (1997, s. 14) tanımıyla gerçeküstücülük, “görünürde birbirine çok zıt olan iki halin, yani hayal ve gerçeğin gelecekte bir tür ‘mutlak gerçeklik’ ya da ‘üstgerçeklik’ durumunda bir araya gelmesi” (aktaran Biber Vangölü, 2016, s. 873) görüşünden hareketle, hayal ve gerçek belirsizliğindeki hikâyede şimdide var olan Serap, gelecekte her açıdan kendisinde çok farklı olan, mevcut kimliğinin dışında, son derece gerçekçi bir kimliğe yani Naciye'ye ve kendisinden oldukça zıt bir yaşamsal gerçekliğe geçiş yapar. Atıf Yılmaz, psikanalitik öğelere gerçeküstücülük yaklaşımıyla yer vermiş ve Serap'ın bilinçaltında bastırılmış tüm duyguları, kaçtığı, korktuğu her şey bir anda gerçeğe dönüşmüştür. Böylece Serap kendisine ait tüm gerçekliği kaybetmiştir. Gerçeküstücü yaklaşımla yapılan bu düşsel yer değiştirmeyle, gerçekte kadınların yaşadığı varoluşsal sorunlara dikkat çekilmiştir.

Serap gözlerini açtığında kameranın öznel bakışıyla banyoda geziniriz. Serap, bornozunu aynada kendisine bakarak giyer. Filmin kırılma anı olan banyo sahnesiyle gerçek-üstü, fantastik bir hikâyeye geçiş yapılır. Bu kırılma anı metafor olarak ayna

imgesiyle sağlanmış, Serap'ın başka bir boyuta geçişini simgelemiştir. Özdeşleşme, sadece seyirci ile olumlu film karakterleri arasında gerçekleşmemektedir. Birey, izlediği karakterin teşhirci/röntgenci, sahip/köle, kurban/kurban eden özellikleriyle de özdeşim kurabilir (Silver ve Ursini, 2004, s. 130, aktaran Kabadayı, 2013, s. 80). Bu sahnede de ayna metaforuyla kadın-ayna ilişkisi içerisinde aynaya bakanın Serap mı yoksa Naciye mi olduğu algısı belirsiz bırakılmış, izleyicinin Serap/Naciye karakteriyle özdeşleşmesi amaçlanmıştır. Ayna aracılığıyla izleyiciyle, Serap/Naciye'nin duygu durumuna ve i benliğine bir geçiş kurulmak istenmiştir. Aynı zamanda ayna yansıtıcı bir nesne olarak, filmde yeni bir boyut açıldığını metaforik anlamda sembolize etmiştir. Bunun yanı sıra Serap aynada yüzleştiği Naciye karakterini kabul etmemekte, aynaya bakarak kendisini ve gerçekliğini onaylamak istemektedir. Serap bornozunu giyer, banyodan çıkar ve salonun kapısını aarak içeriye girer. Açılan bu kapı metaforik anlamda Naciye'nin yaşamına ve onun gerçeğine açılan bir semboldür. Televizyon izleyen çocuklar ve bilmece çözen babalarıyla karşılaşan Serap kendisini tipik bir geleneksel aile içerisinde bulur. Bundan sonrası artık özgür, bağımsız, Serap'ın değil, evli ve çocuklu olan, aile kavramı içerisindeki Naciye'nin hikâyesidir.

Salonda oturan Hulusi'ye “*Nereye gitti herkes?*” diye soran Serap'ın aldığı cevap, akşam akşam soğuk suyla neden banyo yaptığı, hasta olacağıdır, üstelik kocası Serap'tan yemek hazırlamasını ister. Kurgu olan reklam senaryosu bir gerçeklik olarak Serap'ın yaşamındadır artık ve Serap bir türlü inanamadığını, kabullenemediği bu hayatı yaşamaya mahkumdur. Serap, bir kâbusun içine düşmüşte kurtulmaya çalışır gibi hızla sokak kapısına koşar. Karşısındaki kapıcının onu Naciye olarak selamlamasına hayret ederek tekrar salona koşar. Çocukları odalarına gönderen kocasından set ekibinin nerede olduğunu söylemesini ister ancak kocası da Serap'ın davranışlarına bir mana veremez hatta neden mayo giydiğini sorar. Serap, bunun önce bir şaka olduğunu düşünmüş, fakat şaka olmadığını idrak edince gerçekten de bir kâbusun içerisinde olduğunu kabullenmiş, tüm hikâye boyunca bu kâbustan çıkmaya çabalamıştır. Kocası odaya Serap'ın giysilerini almaya gidince, Serap büfenin üzerinde duran düğün fotoğrafını görür. Tüyleri ürperten bu sekansta Serap'ın, içine düştüğu kâbusun fotoğrafı gerçeklik olarak karşısında durmaktadır. Bu gerçeklikten kaçmak istercesine fotoğrafı masanın üzerine atar. Hulusi'nin getirdiği giysiler Serap'ın yaşam tarzındaki giysiler değil, Naciye'nin yaşamına ait klasik kadın giysileridir. Nitekim Serap “saçma

şeyler” olarak nitelendirdiği giysileri beğenmez ancak bezginlikle onları alır. Serap’ın boyut değiştirerek geçiş yaptığı yaşamın içerisindeki yeni kimliğinin ve yaşamının göstergeleri olan kıyafetleri mecburen giyer. Naciye giyindikten sonra dışarıya fırlar. Kocasını “*Bu saatte nereye gidiyorsun?*” diye sorar ki saat akşam sekizdir henüz ancak evli kadın akşam dışarıya çıkamaz zihniyetinden hareketle, kadının evlilik kurumu içerisindeki sınırlılığı vurgulanmıştır. Evlilik alyansını da kocasının eline tutuşturduktan sonra Serap kendisini sokağa atar, bir taksiye biner ve Etiler’e gitmek istediğini söyler.

Eski kimliğine ve yaşamına dönmek isteyen Serap o yaşamının izlerini sürer ancak her şey için çok geçtir zira ilk önce evine gittiği sevgilisi Suat başka bir kadınla birlikte ve onu tanımaz. Ardından sık sık arkadaşlarıyla gittiği Ece Bar’a gider. Bara girdiğinde Serap başındaki örtüyü çıkarır, aynada saçını başını düzeltir ve kendisine bakar. Bir kere daha karşımıza çıkan ayna metaforuyla Yılmaz, başka bir boyuta geçen Serap’ı içindeki duyguları ortaya çıkararak kendi gerçekliğiyle yüzleştirmiş, onun bu doğal haliyle izleyiciyle bağını güçlendirmiş, empati kurmasını sağlamıştır. Barın içinde bir masada oturan tiyatrodan arkadaşları, sohbet etmektedir. Serap onların yanına gider, oturur, kendisine rakı söylemelerini ister ki yine klasik kalıp dışındaki özellik ve dönemin atmosferine uygun kadın modeli vurgulanmıştır. Maalesef burada da kimse onu tanımamaktadır. Serap kendi evine gittiğinde de en büyük şaşkınlığı yaşar çünkü evinde başka birileri oturmaktadır. Serap olarak sürdürdüğü yaşama dair izlerin karşılığını bulamamasının hayal kırıklığıyla bir kabullenişe yönelmiştir. Serap, yeni yaşamının ve yeni kimliğinin gerçeğiyle yüzleşerek Naciye olarak evine döner. Artık Serap değil Naciye olmak zorundadır çünkü kendi gerçeği, kurgu olan reklam karakteriyle yer değiştirmiştir. Üstelik kendi kimliğinin gerçek olduğunu bilen Serap’tan başka kimse yoktur. Serap varlığına inanılmayan bir kimliğin gerçek olduğunu ispatlama çabasına girer. Bunun yanı sıra ev, kimliğimizi, yaşam şeklimiz, aidiyetimizi oluşturan güvenli ve özel bir sığınaktır. Naciye’de son olarak gittiği evinin ve eşyalarının artık kendisine ait olmadığını görmüş, kimliğini kaybetmiştir dolayısıyla artık onun yeni kimliğinin Naciye olduğunu kabullenmiş ve çıktığı eve geri dönmüştür.

Eve döndüğünde taksi ücretini homurdanarak ödeyen kocası, bütün mahalleye rezil oldukları gerekçesiyle Serap’a çıkarır. Dolayısıyla toplumsal normlar çerçevesinde “*El alem ne der!*” zihniyetiyle yaşayan Hulusi Bey nezdinde ataerkil

toplum yapımızın algısı pekiştirilmiştir. Kocası evden çıkarken iade ettiği yüzüğü tekrar Serap'ın parmağına takar. Yalnız yatmak isteyen Serap'ın bunalım geçirdiğini düşünen kocası bu teklife mülayim yaklaşır ve salonda yatar. Serap'ta artık Naciye kimliğindeki yeni yaşamının ilk ritüelini (yatmadan önce çocukları öpmek) yerine getirdikten sonra yatar. Serap gitgide kendisine ait olmayan bir yaşamın ve kimliğin içerisinde gerçekliğini kaybeder ve adeta bir labirentin içerisinde kaybolur. Serap, Naciye'nin yaşamındaki kalıpları, zorlukları, sorunları yaşamaktadır. Özgür ve bağımsız Serap'tan, anne ve eş olan Naciye'ye geçiş onun psikolojisini zorlamaktadır. Kendisini özdeşleştiremediği, anlamadığı, empati kuramadığı kadınlardan birinin yaşamının içerisinde bulmuştur.

Serap yeni yaşamına, Naciye kimliği olarak uyanır. Onu yatakta yataarken aynadan görürüz. Bu sekansta ayna aracılığıyla Naciye'nin gerçekliğinin yansımasının sembolik anlatımı yapılmıştır. Aynı zamanda rüyasında sayıklamaktadır ki bu da psişik bunalımının izleyiciye yansıtılmasıdır. Öznel bakışla yatak odasını görürüz. Serap yatakta kendisine “*Hâlâ buradayım*” der ki bu da henüz Naciye'yi tam kabullenemediği ve Serap olduğunu düşündüğünü anlatmaktadır. Çocukların odasına yönelir ve onlara dokunur. Sanki onların gerçekliğinden emin olmak ister gibi bir hali vardır ki gerçek olduklarını anlayınca aynaya yönelir, kendisine bakar ve Naciye olduğunu inkâr etmek ister gibi “*Serap'ım ben Serap*” der ki isminin “hayal” manasını onaylar niteliktedir zira o Serap değil Naciye'dir. Psikanalitik bakış açısıyla bir yansıtıcı olarak ayna bakan kişiyi yansıtır. Kendisine Serap olduğunu telkin etmesi öznellik arayışıdır ve Serap kimliğini aynada kendisine telkin etmesi kaybettiği öznelliğini arayışıdır. Ayna, Serap ile Naciye'nin bilinçdışı düzeyinin, benliklerinin yer değiştirdiği ve artık kimliklerinin bulanıklaştığı bir anı sembolize eder. Freud'a (1998, s. 17) göre “bilinçdışı, ruhsal yapıda, bir kişinin dışarıdan incelemesine açık olmayan, gerçekleşmemiş olan arzuların bastırma gücüyle atıldığı yere işaret etmektedir” (aktaran Kabadayı, 2013, s. 78). Bu görüşten hareketle belki de gerçek olan Naciye'dir ve aslında Serap, Naciye'nin bastırdığı bilinçdışının yarattığı bir karakterdir ve aynada gördüğü kadını Naciye olarak inkâr etmekte ve Serap olduğuna kendisini inandırmaya çalışmaktadır.

Serap, sabah kalktığında girdiği çıkmazın hayal kırıklığıyla geleneksel bir ailenin yaşantısı içindeki hayatına başlar. Bir taraftan çocuklar, bir taraftan kocası onu bunalıtmaktadır. Üstelik çalışması, akşam eve döndüğünde de yine anne/eş rolünü

oynaması gerekmektedir. Ataerkil düzende ne olursa olsun kamusal alanda çalışan bir kadın dahi olsa ondan beklenen toplumsal cinsiyetin belirlediği “ideal kadın” özelliklerini yerine getirmesi ve ev içi sorumluluklarını aksatmamasıdır. Burada Atıf Yılmaz kadının bu bağlam içerisindeki konumuna dikkat çekmiş, onların yaşam zorluklarına ve mecburiyetlerine atıfta bulunmuştur. Üstelik kültür endüstrisinin araçlarıyla tüketim toplumunun kurguladığı kadın arketipi kitlelere dayandırılmakta, kadınların hem işte hem evde emeği ve yaşam hakkı sömürülmektedir. Herkesi uğurladıktan sonra Serap aynada kendisine bakar. Filmde pek çok sahnede Serap/Naciye aynada kendi yansımasına bakar. Kimin kime baktığı ve kimin gerçek kimin hayal olduğunun belirsizleştiği bu süreçte artık gerçeklik kaybolmuştur. Serap mı Naciye’dir Naciye mi Serap’tır? sorusunun cevabı ayna-kadın ilişkisi içerisinde aranmaktadır.

Sonraki sahnede bankada çalışan Naciye’den bir evraka imza atması istenmiş fakat imzası tutmamıştır. Çünkü o Naciye olmayan Serap’tır ve dolayısıyla yaşamaya mecbur bırakılan bir karakterin imzasını atamamıştır. Bankadan arkadaşı ve komşusu Feride artık onun dert ortağı olmuştur. Serap farklı bir kesimden ve farklı yaşam tarzından bir kadınla olan dostluğuna tutunmuştur. Ataerkil düzende kadınların yaşadıkları zorlukların ve verdikleri yaşam mücadelesinin belki de tek dayanak noktası olan kadınlar arasındaki dostluk kavramının altı çizilmiştir. Filmde kadınlar arasındaki dostluğun önemi ve birbirlerine verdikleri desteğin olumlu yanları, yalnız olmadıkları yansıtılmıştır. Nitekim mesai çıkışı kendi hayatları üzerine dertleşen bu iki kadının sohbeti sevgi ve dayanışmayı simgelemektedir. Feride, toplumsal normlar çerçevesindeki kadınlık rollerini dert ortağı olarak gördüğü Naciye’ye “*Hiç içimden gelmiyor şu eve girmek, ortalığı topla, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla, sonra da Osman Bey’i rahatlat*” şeklinde bir çırpıda özetlemiştir. Dolayısıyla kadınlar çalışsalar ve ekonomik özgürlüğe sahip olsalar dahi yerine getirmesi gereken kaçınılmaz sorumlulukları vardır. Toplumsal cinsiyet rollerinin net bir şekilde sınırlarını çizdiği özel alan/kamusal alan ayrımı vurgulanmış, ataerkil kavramının her iki alanda kadın üzerindeki hâkimiyetine atıfta bulunulmuştur. Kadının kamusal alandaki yükü ve sorumluluğu ne olursa asli görevinin özel alandaki faaliyetleri olduğu hatırlatılmıştır. Kadınlar, toplumsal normlar çerçevesinde toplumsal formasyonda evinden, çocuklardan ve ev ekonomisinden sorumlu bireyler olarak kurgulanmışlardır. Üstelik 1980 sonrasında kadınların bu sorumluluklarına kamusal alandaki çalışma

yaşamı da eklenmiştir. Dolayısıyla kadınlar hem işte hem evde çalışmak durumundayken erkeklerin sadece kamusal alandaki faaliyetlerden sorumlu olması eşitsiz bir konumu nitelemektedir. Feminist yaklaşım, bu eşitsiz rol, görev ve sorumlulukların dağılımlarına bir eleştiri getirmiştir. Kadınların cinsiyeti bağlamında tanımlanan roller ve bu rollerin gereği çerçevesinde davranmak durumunda kalmasını, erkeklerin ise çalışsa dahi ev içinde kadından yerine getirmesi beklenen her şeyden azade olmalarını sorgulamışlardır. Akşam Naciye işten eve dönmez, Feride'den borç para alarak çekip gider. Merak içindeki kocası Feride'lere iner. Onun anlattıkları karşısında şaşırır fakat renk vermez. Çünkü aksi takdirde erkekliği ve kocalığı sorgulanacak, dolayısıyla fallusun iktidarı/gücü sarsılacaktır. Hulusi Bey hayal kırıklığı içerisinde evine döner.

Filmin bundan sonrası Serap'ın Naciye olmadığını ispatlamaya çalıştığı bir süreç içerisinde ilerler. Kendinden başka her şeye dönüşen Serap, her geçen gün bir çıkmazın içerisine sürüklenmektedir. Çünkü Naciye kimliği gitgide kendi gerçekliğine dönüşmektedir. Tüm çabalarına rağmen gerçek kimliğini kanıtlayamaması, üstelik kendi karakterine ve yaşam tarzına çok uzak olan bu mecburiyeti yaşamaya mahkûm olmasıyla artık kendisine yabancılaşmıştır. Serap daha fazla mücadele edemediği bu kâbus sonucunda zihinsel ve fiziksel olarak çökmüş, akıl hastanesinde tedavi görmüştür. İçinde bulunduğu gerçek dışı durumu kâbus olarak nitelendiren Serap, kimseyi kendisine inandıramayınca son çare olarak doktora gider. Heyete karşı bir odanın içerisinde oturduğu sandalyede kendini ifade etmesi, diğer doktorların ve öğrencilerin onu yukarıdaki galeriden tepeden çekilen bir açıyla izlemesi sahnenin etkileyiciliğini arttırmış, aynı zamanda kadının küçüklüğünü, çaresizliğini, güçsüzlüğünü, sıkışmışlığını çok güzel ve etkili bir şekilde yansıtmıştır. Her şeyi elinden alınan Serap kendisinde kalan tek şeyi, tiyatro oyunculuğunu kullanarak kendisinin Serap olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Ayrıca “*Asiye Nasıl Kurtulur?*” oyunundaki “*Herkes gelsin ve tanık olsun lütfen*” repliğiyle de Asiye karakterine gönderme yapmaktadır. Serap, Naciye olmadığını inandırmanın yolunun oyunu ezbere bilmek olduğu düşüncesine umut bağlamış ancak bu yeteneğiyle ikna edici olamamış, kendisini dinleyen heyeti Serap olduğuna inandıramamış, sonrasında iğneyle sakinleştirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada artık başından beri Naciye olduğunu kabul etmeyen Serap, her ne kadar “*Kimliğimi unutturamazsınız bana deli*

değilim, Serap'ım ben Serap” dese de bu durumu kabullenmek zorunda kalmış ve hastane süreci başlamıştır.

Hastanedeki hastalarla televizyonda izlediği bir reklam için “*Bir kurban daha*” yorumunda bulunan Serap, kendisini reklamdaki karakterle özdeşleştirmiş, oynadığı reklam filmi yüzünden yaşamak zorunda kaldığı hayata mahkûm edilen bir kurban olduğunun vurgusunu yapmıştır. Serap, kapitalizm çarkları içerisindeki reklam endüstrisinin tuzağına düşmüş bir kurbandır. Gördüğü tedavinin etkisiyle her şeyi kabullenmiş olarak rol yapan Serap, bir süre daha hastanede kalır. Bir süre sonra da iyileşmiş rolü yaparak doktorları kendisine inandırarak hastaneden çıkar. Aslında Serap tam anlamıyla özündeki yeteneğini kullanmakta, Serap’ta olsa Naciye’de her koşulda rol yaparak bir çıkış aramaktadır. Bir tür kişilik bozukluğuna ya da bölünmüşlüğüne işaret eden bu davranış şekli, karaktere dair tam bir kanaate varmayı engellemekte, dolayısıyla Serap ve Naciye arasındaki gel-git durumunu ve belirsizlikleri gerçeküstü anlatımlarla yansıtmaktadır. Dolayısıyla izleyicinin hangisinin gerçek hangisini kurgu olduğuna dair şüphelerini cevapsız bırakmaktadır. Serap, tekrar kendi kimliğini ispatlayabilmek için normalleşmiş gibi davranmakta ve bu yolla hastanedeki heyeti de kendisine inandırmış görünmektedir. Çünkü Serap karakterini ispatlayabilmesinin ve akıl hastanesinden çıkmasının tek yolu Naciye kimliğini kabul etmektir. Böylece Naciye kimliğinin gerektirdiği her şeyi kabullenmiş şekilde hastaneden çıkar.

Hastaneden çıkışında onu müşfik, anlayışlı, kocası Hulusi Bey, kayınvalidesi ve kayınpederi karşılar. Naciye kayınvalidesinin elini öperek yeni yaşamını kabule geçer. Daha sonrasında baskın karakterdeki baskıcı kayınvalidesi “*Hadi bakalım öp babanın elini, öpsün şifadır. Büyüklerini de sayarsa kafası da rahat olur insanın*” söylemiyle Serap’a geleneksel aile yapısı içindeki davranış modeliyle alakalı subliminal bir mesaj vermiştir. Serap, Naciye olarak eve döndüğünde geleneksel bir aile içerisindeki rutin hayatına başlar. Toplum değerlerinin kabulündeki anne/eş rollerini ve alışkanlıklarını yerine getirmeye başlar. Serap sıradan orta sınıf ailelerin sıradan döngüleri içerisindeki yaşamlarına, her şeyi ilk defa deneyimleyen bir çocuk kadar yabancıdır. Nitekim evlilik ve aile kavramıyla henüz yeni tanışmışken bir de kayınvalide ve kayınpeder ilişkileri eklenir. Baskın bir karakter olan babaanne, oyun oynarken gürültü yapan çocukları iğdiş edilmekle tehdit eder, onları *dunganga* ninnisiyle korkutur ve çocukların bilinçaltını Jacques Lacan’ın psikanalitik kuramı

“babanın yasası” ile kodlar. Dolayısıyla toplumumuzda korku, ceza ve dayak tehdidiyle büyütülen çocukların, hele ki bu sindirme politikasının ahlak ve din söylemleriyle baskılayan yapısında, yalanlara sevk edilen ve sınırlı bir hayat deneyiminin içerisine sokulan kız çocuklarında karakter bölünmesi hiç de şaşılabacak bir durum değildir.

Bu iki kimlik arasında yaşam mücadelesi devam ederken, gerçek kimliğinden vazgeçmeyen Serap bir çıkış yolu arar ve işini geri alabilmek ümidiyle tiyatro binasına gider. Serap kimliğindeki yaşamında var olan insanlarla bu defa Naciye olarak yolları kesişir. Başka bir kimlik içerisinde tekrar aynı insanlar aynı ortamlardadır. Orada eski sevgilisi Suat’la karşılaşır. Serap olarak onun tüm alışkanlıklarını bildiği için Suat’ın en sevdiği mekâna giderler ve siparişi Serap verir. Bu sahneyi feminist bakış açısıyla okumak gerekirse, filmde baskın bir karakter olarak temsil edilen Serap, toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirir. Normalde erkeğin yerine getirdiği bir kalıp davranışı üstlenerek siparişleri verir, sohbeti başlatır ve ona dair bildiklerini sıralamaya başlar. Karşılıklı sohbet devam ederken Suat, Serap’ın kendisi hakkında bildiklerine şaşırır ve bu kadar ilginin neden olduğunu sorar. Serap’ta *“Suat beni tanımıyor musun, gerçekten tanımıyor musun beni?”* diye soruyla cevap verir. Bu noktada Suat’ta şüpheye düşmesine rağmen, fallusun egemenliği devreye girmiş ve cinsel hazza ulaşmanın yolu olarak onu belki çok eskiden bir yerlerden tanıyor olabileceğini söyleyerek eril zihniyet yapısının aynılığını göstermiştir. Bunun yanı sıra aynı şekilde izleyiciye de gerçekten kim kimdir, hangisi gerçektir, hangisi hayaldir? sorusunu sorgulatmıştır. Serap mı Naciye oluyor yoksa Naciye mi Serap ikilemini canlı tutmuştur.

Nitekim Naciye’nin hayatını yaşayan Serap, Suat’la birlikte olur ve onu Naciye kimliğiyle baştan çıkarır. Bu noktada Yılmaz’ın iyi/kötü özelliklerdeki iki zıt ayrımı tek bir karakter üzerinde birleştirdiğini, Yeşilçam sinemasının iki kutuptaki kadın tasvirini iyi olan Naciye ve baştan çıkaran Serap olarak var olan keskin ayrımı kaldırdığını, tek bir kadın özelinde birleştirdiğini görüyoruz. Böylece artık iyi olan Serap iken Naciye evli ama kocasını aldatan baştan çıkaran bir kadın kimliğine dönüşüyor. Yatakta sevişme sahnesinin öncesinde ve sonrasında Serap/Naciye’yi bir aynadan yansıyan görüntü olarak izleriz. Bir tarafta Naciye’nin yaşamına sıkışmış ve kendi hayatının tekrar geri kazanmaya çalışan Serap, diğer taraftan Serap’ın hayatına ve alışkanlıklarına girmek zorunda kalan, Suat’ı baştan çıkaran Naciye’yi aynadan

yansıyan karede “aynalanma” olarak görürüz. Aynalanma, Heinz Kohut tarafından geliştirilen psikanalitik bir kuram olan kendilik kuramının içerisine yerleştirilmiş bir kavramdır. Narsist olan tüm çocuklar her davranışının ve duygusunun görülmesini, kabul edilmesini ister. Özellikle ilk çocukluk döneminde kendisindeki primer narsisistik yapı kendindeki mükemmelliği gören bir bakıcıya ihtiyaç duyar. Aynalanma, bu dönemdeki çocuğun bu mükemmelliğine ayna tutmak şeklinde özetlenebilir. Sağlıklı bireyler olabilmek için çocukluk döneminde bu ihtiyaçların giderilmesinin yanı sıra optimal düzeyde kırılmalarla gerçek yaşama hazırlanması gerekir. Kırılmaların olmadığı aşırı aynalanma, bireyin gerçek hayattan kopuk bir masalda yaşamasına neden olurken, yetersiz aynalanma da bireyin hiç bitmeyen kendini görünür kılma çabasına sebep olur (Yerebakan, 2016, parag. 2). Dolayısıyla bu birliktelik Serap için özüne dönme, Naciye içinse Serap olarak var olma isteğidir. Diğer bir deyişle Serap hem kendisi için gerçek olmayan, gerçekten kopuk bir yaşamın içerisinde Naciye olarak bir masalda yaşamakta, hem de Serap olarak görünmezliğini Naciye olarak görünür kılma çabasıdadır. Kohut’un teorisi bağlamında değerlendirecek olursak, kendindeki mükemmelliği görece ebeveynlerinin ya da bir bakıcı figürünün olmaması, anne ve babasız büyümesi Serap/Naciye karakterinin bu aynalanma ihtiyacının giderilmemesinin nedenini ve kişilik bölünmesini açıklamaktadır. Suat’ı kazanmak için cinselliğini kullanan ve onu yaşamaktan çekinmeyen bir kadın olan Serap’ın yanı sıra, evli bir Naciye olarak da onu baştan çıkaran ve aldatan bir kadındır. Birlikte olduktan sonra Serap kimliğinin onaylanma ihtiyacı için Suat’a “*Ben kimim, adım ne benim?*” diye sorar. Suat ise “*Serap dedin ya!*” diye cevaplar. Ayrıca bu sekansta Serap/Naciye duygularını somutlaştırarak olduğu gibi yansıtmıştır. Akabinde Serap “*Her önüne gelenle yatar mısın böyle sen*” diye çıkışır. Naciye kimliğine geçtiğinde evine gittiği Suat’ı başka kadınla görünce kıskanmayan Serap, Naciye kimliğiyle birlikte olduğu Suat’ı kıskanır. Sonra da “*Saçmalıyorum, sonunda kendimden kıskandım işte seni*” der ki bu da hâlâ Naciye kimliğini yadsıdığıının göstergesidir. Sonraki sahnede Suat’ın evinde kendisine ait hiçbir şeyin kalmadığını, yok edildiğini, buharlaştığını söyleyen Serap, Suat’tan kendisinde kalan tek şey olan yeteneğini ortaya koymak ve tiyatro aşkından vazgeçememek için yardım isteyerek evden ayrılır.

Akşam evine dönen Naciye, rutin yaşamı içerisindeki yemek sofrasına oturur. Bir kadın olarak Naciye hem anne ve eş olarak sorumluluklarını yerine getirmek

durumunda hem de ev ekonomisini düzenlemek mecburiyetindedir. Ancak Serap burjuva sınıfa ait lüks yaşam koşullarını bir anda Naciye'nin orta direk sınıf içindeki ekonomik sınırlılıklarına indirgeyememiş, dolayısıyla ekonomik düzenlemelere uzak olan Serap kendi yaşam standardında bir akşam menüsü çıkarmıştır. Tabii bu durum Hulusi Bey'i rahatsız etmiş ve aralarındaki diyalog mizahi bir anlatımla aktarılmıştır. Fuzuli israftan hoşlanmayan Hulusi Bey, Serap'ın gerek yeme-içme konusundaki savrukluğuna, gerekse gündelikçi kadın istemesine sinirlenerek çıkan tartışma sonucu öfkeyle oğlunu tokatlamış ve onu odasına yollamıştır. Diğer yandan ağlayan kızını kucağına alıp teselli etmiştir. Bunun üzerine Naciye'de oğlunun yanına gitmiştir. Serap babasına öfkelenen oğlunu teselli ederken, oğlunun anneye olan düşkünlüğüne de tanık oluruz. Oğlunu omzuna alan Serap'la kızını omzuna alan Hulusi Bey koridorda karşı karşıya gelirler. Bu durumda erkek çocukların anneye, kız çocukların ise babaya olan düşkünlüğünün altı oidipal göstergede çizilmiş olur. Freud'un (2002, s. 181) oidipus kompleksine göre, ilk cinsel eğilimleri doğrultusunda çocuk anneye yönelmekte, babasını annesinin sevgisini kendisiyle paylaşmaya kalkan bir rakip olarak görmektedir (aktaran Kabadayı, 2013, s. 81). Tam tersi bir durum da kız çocuğu için işler. Kız çocuğunun da fallusa sahip olma arzusu, kendisini eksik doğurduğunu düşünen anneye düşmanlık duygusunu körükler ve anneye özenen kız çocuğu anneyi taklit ederek babaya yakınlaşmaya çalışır. Atıf Yılmaz, psikanalitik perspektifte kurgulanan sahneyle bu ayrımı vurgulamıştır. Naciye, nihayetinde tartışmaların kaynağı olan tasarruf tedbirlerini ve ekonomik durumlarının gerektiği yaşam şeklini tiye alarak uygular. Böylece toplumsal yaşamdaki kadının sorumlulukları tekrar hatırlatılır.

Tiyatro aşkından vazgeçmeyen Serap, Suat'ın yardımıyla tiyatroya döner. Serap iken Asiye karakterini canlandırdığı *“Asiye Nasıl Kurtulur?”* oyununda, Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanım karakterini Naciye kimliğinde oynamaya razı gelir. Böylece Serap oynadığı Asiye karakteri, Naciye olduktan sonra Seniye Hanıma dönüşmüştür. Dolayısıyla iki kadının değil aslında dört kadının dönüşümü söz konusudur. Serap'ın performansı herkes tarafından çok beğenilir. Prova sonrası Fatoş, Serap'a *“Siz gerçekten tiyatrocunuz olmalıydınız canım”* sözüne *“Sizde ev kadını”* diye cevaplar. Bu diyalog hâlâ Serap kimliğinden çıkamadığının, Fatoş karşı olan olumsuz tavrının devam ettiğinin vurgusudur. Aynı zamanda iki farklı sınıftan kadın karşı karşıya getirilerek sınıf/statü farkı ve özel alan /kamusal alandaki

kadının çatışması vurgulanmıştır. Nitekim Millett (1987, s. 68-69) ataerkil düzendeki sınıfın başlıca etkilerinden birini, bir kadını diğerinin karşısına koymak olduğunu belirtmiştir. Geçmişte fahişelerle namuslu kadınlar karşı karşıya getirilirken, günümüzde de çalışan kadınlarla ev kadınları karşı karşıya getirildiğini, bu kadınlardan birinin diğerinin sahip olduğu güvenlik ve saygınlığa imrendiğini, diğerininse kendisine saygınlık kazandıran sınırlamaların ötesinde özgürlük, serüven ve dünyayı tanımak kavramları bağlamında birinci kadının yaşantısını arzuladığı görüşüyle de örtüştürebiliriz.

Bir taraftan hâlâ Serap olan kimliğini ispatlama peşindeyken diğer taraftan toplumun kendisine dayattığı kimliğinin gereklerini yerine getirerek Naciye rolünü oynar. Bundan sonraki sahnede Serap/Naciye'yi tipik orta direk ailenin hafta sonu klişesi olan piknik alanında görürüz. Orta direk yaşam tarzındaki geleneksel bir ailenin piknik alanındaki klişeleri mizansenle çok iyi bir şekilde yansıtılmıştır. Ataerkil toplum yapısındaki geleneksel bir ailenin klasik bir alışkanlığına vurgu yapılmış ve bu mizansen içerisinde toplumsal cinsiyet rolleri pekiştirilmiştir. Piknik alanında bunaldığı açıkça belli olan Naciye, Feride'nin hayret dolu bakışları eşliğinde kendisine rakı koyar ki bu hâlâ içindeki Serap'tan vazgeçemediğinin sembolik bir anlatımıdır. İçki içmenin erkeklerin tekelinde olduğu toplum yapımızda bir kadının içki içmesi hoş karşılanmamaktadır. Dolayısıyla Naciye eril değerleri alaşağı etmiş, sosyal normları önemsemeyen bir kadın tiplemesi olarak kendi isteği eylemi ortaya koymuştur. Kocası Hulusi Bey'de bu duruma şaşırmasına karşın Naciye'nin rakı içmesi hoşuna gitmiştir. Böylece Hulusi Bey'de müşfik ve anlayışlı bir koca profili çizmiş, erkeklik egosundan azade karısının isteklerine saygı duyan bir adam olarak, baskılamayan ve ona tahakküm kurmayan bir erkek tiplemesi olarak yansıtılmıştır.

Naciye, sırrını Feride'ye açar ve ona tiyatrodan oynadığını söyler. Bu sekansta konuşmaları çocukların kavgaları neticesinde bölünür ve Feride'nin kayınvalidesi de araya girince Naciye kendi kendine "*Tımarhanaye mi dönsem acaba?*" diye söylenir. Naciye olmanın tımarhanede olmaktan beter olduğunu düşünen Serap, şimdi Naciye kimliğiyle yaşamakla tımarhanede olmak arasında paralellik kurmuştur zira ikisi de bir nevi hapisanedir. Naciye, Feride'yle konuşmasına devam ederken Feride'nin kendisini gömleğinden çekiştiren kızını "*Sus kız, çarparım ha!*" diye azarlamış, Naciye'nin oğlunun da aynı şekilde davranması üzerine, Naciye, Feride'yle aynı dili tercih etmiş, onu "*Çarparım ha!*" diye benzer şekilde azarlamıştır. Naciye, Feride'yle

özdeşleşmiş, aynalama psikolojisiyle benzer bir davranışta bulunmuştur. Bu sekansla Naciye karakteriyle empati kurduğunu ve rolüne büründüğü Naciye’yi yavaş yavaş anladığını düşünebiliriz. Naciye’nin tek derdi ertesi akşam yapılacak olan provalara katılabilmek ve bunun için gerekli düzenlemeleri yapabilmektir. Piknik dönüşü evde rutin bir akşam yaşarlar. Naciye’nin, prova akşamı kayınvalidesinin gelecek olmasına canı sıkılır ve kocasını gelmemeleri için ikna etmeye çalışır. Hulusi Bey’de artık Naciye’yle birlikte olmak istemektedir ve onunla olabilmek için “*Tamam gelmesinler*” der. Buna karşın Naciye direnir ve onu iter. Kadının isteklerinin dikkate alınması ya da kayda değer görülmesi için cinselliğini sunması tek şartmış gibi yaratılan algı fallus merkezli eril zihniyetin sorunlu bir bakış açısıdır ve hegemonik bir zorlamadır.

Feride, ataerkil düzende sınırları çizilmiş alanlar içerisinde, toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiren, tekdüze bir hayat sürdüren bir kadın temsilidir. Dolayısıyla ertesi akşam provaya gittiklerinde Feride, ilk defa o sınırların dışına çıkmış ve bulunduğu ortamdan çok etkilenmiştir. Hatta hiçbir sosyal ortamda bulunmayan, yaşamı ev ve işten ibaret olan Feride, prova sonrası çorbacıya gitme fikrinden çok etkilenmiş ve gelmek istediklerini söylemiştir. Bunun üzerine Naciye, kimliğiyle özdeşleşen bir tavırla evdeki kocalarını hatırlatması üzerine Feride, “*Aman başlarım kocasına, kırk yılda bir felekten gece çalmışız, beklesinler*” diye cevaplar. Ataerkil toplum yapısında kadın sadece eviyle ve eşiyle var olandır, kadın olarak isteklerini bastırır, örter, öter, saklar ve gizler mantığı dayatılmış, dolayısıyla bu döngünün içerisinde başka alternatifleri olduğunu düşünmemişlerdir. Hayatında ilk defa eş/anne kimliğinin dışında bir eylemde bulunan ve belki de ilk defa kendisi için bir şey yaptığını düşünen Feride, ataerkil zihniyette sıkışan, baskılanan kadının özgürlüğe duyduğu arzunun temsidir. İçinde bulunduğu ortamın etkisiyle ertesi akşamki provaya gitmek için Naciye’den daha istekli olan Feride, provaya tekrar gidebilmek için dert ortağı ve sırdaşı olarak Naciye’ye “*Müşterilerden biri bilet verdi. Tiyatroya gideceğiz deriz, bankanın yemeği var deriz*” şeklinde bir öneride bulunarak ona el uzatır ve sırrına ortak olur. Böylece bir kere daha kadın dayanışması görünür kılınır. Feride eve döndüklerinde, banka dönüşü Serap’ın ayrılırken kendisine söylediği gibi “*Çav*” diyerek ayrılmış, Serap’ın dilinden konuşmuştur.

Naciye dışarıdayken kayınvalidesiyle tartışan kayınpederi onlara gelmiştir. Salonda koltukta yatmaktadır. Naciye’de koltukta yatanın kocası olduğunu düşünmüş

ve yatak odasına geçip üzerini değiştirmeye başlamıştır. Yatakta yatan kocasını görmeyen Naciye, kocasının yorganın üzerinden kendisini izlediğinden habersizdir. Hulusi Bey cinsel bir nesne gibi karısını dikizci bir bakış açısıyla gözetlemekte, bu yolla karısını cinsel hazzın merkezine yerleştirmektedir. Mulvey'in kuramıyla değerlendirecek olursak, Naciye bir bakma-bakılma ilişkisi içerisinde eril bakışın dikizciliğini tatmin etmekte, bakışın taşıyıcısı, bakma kudreti ve ayrıcalığına sahip olan Hulusi Bey ise Naciye'yi seyirlik bir nesneye dönüştürmektedir. Naciye bu eril mizansen içerisindeki erkek izleyicinin dikizcilik eğilimlerini karşılamaya yönelik bir nesne olarak, Hulusi Bey ise bakma zevki ve gücüne sahip bir temsil içerisinde. Bir diğer sahnede ise karısıyla birlikte olmak isteyen Hulusi Bey'e Naciye direnir ve bağırır. Bunun üzerine odaya gelen oğlu annesinin ve babasının arasına yatarak hem Naciye'yi bu durumdan kurtarmış hem de ilk arzu nesnesi ve onunla ilk yaşamsal bağı kuran annesini babasından kıskanmış ve onu korumuştur.

Naciye kimliği altında ve onun yaşam döngüsü içinde yaşamının klostrofobik duygusuna dayanamayan Serap, Hulusi Bey'e bir mektup bırakarak evi terk eder. Serap kimliğinde yaşadığı güçlü, kararlı, bağımsız ve özgür duruşunu, Naciye karakteri olarak hemen gösterememiş, bu konudaki kararlılığını tiyatrodaki işini garantiye aldıktan sonra göstermiştir. Bu durum evlilik hayatı içerisindeki kadının toplumsal normların çizdiği çerçevenin dışına bir çırpıda çıkamadığı ancak bir kadın olarak madden/manen gerekli koşullar oluştuğunda ve kendisini hazır hissettiğinde verebildiğini göstermektedir. Diğer bir ayrıntı ise bu sahnede Naciye tuvalet aynasının önünde oturmaktadır. Artık Serap, Naciye kimliğiyle yüzleşmekte, daha fazla bu kimlik altında yaşamayacağını, Serap olabilmenin tek yolunun bu kimliği terk etmek, ardında bırakmak olduğunu yansıtmaktadır.

Sonraki sahnede Hulusi Bey, annesini, babasıyla barışması için eve getirir. Ancak tartışan ve uzlaşamayan babaanneyle dedeyi izleyen çocuklar tıpkı onlar gibi benzer bir davranışta bulunarak tartışırlar. Çocukların gözlem, taklit ve model alma yoluyla öğrendikleri, toplumsal rollerin oluşumunda çevrenin etkisinin ve yaşanan ortamın önemi vurgulanmıştır. O sırada Hulusi Bey, Naciye'nin bıraktığı mektubu alır, salona gelir "*Naciye evi terk etmiş*" der. Bunun üzerine Hulusi Bey'in annesi aşağılayıcı bir tavırla ne olacak "*Babasının kızı*" yorumunu yapar. Böylece onun babasının kötü yönleri vurgulanmış ve bu bağlamda Naciye, babası ilişkilendirilmiştir. Oysaki toplumumuzdaki yerleşik kalıp yargılara göre bir kadının ahlaksızlığı,

edepsizliği kısaca olumlu-olumsuz var oluş özellikleri, karakter yapısı anneyle ilişkilendirilen “anasına bak kızını al” zihniyetindeki toplum yapımızda, Naciye’nin tüm kötü yönlerini annesinden alması gerekiyorken Atıf Yılmaz, klişeleşmiş toplumsal normları ve cinsiyet rollerinin anlamlarını alaşağı etmiştir. Çünkü kötü olan, isyan eden, başkaldıran, yoldan çıkan Naciye’nin tüm kötücül özelliklerinin kökeni annesi değil alkolik, karısını aldatan, kızını başıboş bırakan, evini terk eden babasıdır. Dolayısıyla Yılmaz her durumda günah keçisi olan kadını modernleşme sonrası yeniden tanımlamış, ataerkil çerçevede çizilen sınırları sarsmış, kadını toplumsal cinsiyet rollerine göre tanımlayan eril zihniyetin eleştirisini yapmıştır. Bunun yanı sıra annesiz-babasız büyüyen Serap’a karşın, Naciye’nin babası olduğu yönünde yaratılan algıyla izleyici kararsız bırakılmış yine gerçek ve hayal arasındaki belirsizlik sürdürülmüştür.

Sonrasındaki sahnede komşuları Osman ve Feride evlerinde tartışmaktadırlar. Feride bir yandan sofrayı hazırlamakta, diğer yandan kocasına Naciye’yle bankanın yemeğine gitmesi gerektiğini söylemektedir. Oysaki gerçekte Naciye’nin provasına gitmek için kocasına yalan söylemektedir. Burada klasik tarzda giyinen Feride’nin aksine Naciye’yle provaya gittikten sonra daha farklı modern bir giyim tarzı içerisindeki Feride’yi görürüz. Bu yemek işini hoş karşılamayan kocası “*Bana bak hatun, sen saçmalamaya başladın, ne yemeğiymiş bu*” diye çıkışır. Işıklar (2013, s. 176), “erkeğin kadına karşı bilinçdışı korkularının hem cinsel hem de toplumsal anlamdaki fallus işlevini kaybetme korkusuna dayandığını” belirtmiştir. Dolayısıyla Osman Bey, toplumsal bağlamdaki erkeklik işlevini gerçekleştiremediği için fallusun iktidarını ve gücünü hem kaybettiğini, sarsıldığını düşünmüş hem de fallusun egemenliğini yerine getiremediği için sinirlenmiştir. Aralarındaki tartışmanın şiddeti giderek artar. Yazıcı’nın (2013, s. 241) “erkek, toplumsal görünümde fallusa yani güce ve iktidara sahip olduğunun altını çizmelidir ki bu durum genellikle erkeğin şiddet yoluyla dışavurumunun önünü açmaktadır” görüşünden hareketle Osman, kendisine diklenen ve başkaldıran karısına daha da sinirlenmiş ve fiziksel şiddete başvurmuştur. Erkeğin gücünü göstermesinin ve erkekliğini kanıtlamasının yolunun gerekirse şiddete başvurmak, ezmek, aşağılamak, hor görmek gibi kavramlar gerçeğiyle yetiştirilen ataerkil toplum yapısında, Osman Bey farklı davranmamış, kendisine öğretilen babanın yasasını uygulamıştır. Aslında dert ortağı olduğu Naciye’yi içten içe kıskanan Feride artık gördüğü şiddete de dayanamayarak iyice isyan etmiş, “*Yeter artık senden*

çektığım, el alemin karılarına bak sen benle uğraşacağına...Gençliğim çürüdü senin yanında, karı deli numarasıyla gidiyor artist oluyor. Biz saçımızı süpürge ettik gene de yaranamadık. Hayatımı yaşayacağım bende işte o kadar...” diye zıvanadan çıkmıştır. Böylece kadınlar arasındaki dayanışma ve dostluk kıskançlık ve çekememezliğe dönüşmüştür. Burada Yılmaz, ataerkil düzen içindeki fiziksel ve psikolojik şiddeti, kadının isyanını, baskılanmasını, eril zihniyetin tahakküm kurmasını yansıtmıştır. Kadınların özgürlüğünü aramasının gerekliliğini vurgulamış ve birey olduklarını hatırlatmıştır.

Feride ve Osman’ın kavgası Hulusi Bey’in gelmesiyle yarıda kesilmiştir. Daha önce erkeklik onurunun zedelenmemesi ve fallusun iktidarının/gücünün sarsılmaması için renk vermeyen Hulusi Bey, artık bu kavramlardan azade pes etmiş bir halde Naciye’nin evi terk ettiğini söyler. Feride, kocasının kendisine tekrar şiddet uygulamasına dayanamaz ve Naciye’nin tiyatro ortamına imrenmesinin verdiği öfkeyle çözülerek nihayet gerçekleri anlatır. Bunun üzerine Hulusi Bey annesi, babası ve komşularıyla tiyatro binasını basarlar. Çok sinirlenen Hulusi Bey herkesi ortasında karısını döverek sahneden sürükleyerek dışarıya çıkarır. Onu durdurmak isteyenlere ve polis çağırmakla tehdit edenlere *“Çağırın efendim polis çağırın, nikâhlı karımı kaçırıyorum”* diyerek evli olduğunu vurgulamış, dolayısıyla karısına istediğini yapabileceğini ve buna hakkı olduğunu vurgulamıştır. Kadının var oluşunun annelik ve eş olma durumuyla ilişkilendirildiği ataerkil toplum yapısında evlilik akdiyle kadının tüm haklarının babadan kocaya geçtiği dolayısıyla onun mülkü olduğu zihniyet söz konusudur. Naciye’de var oluş niteliklerini yok saymış bu bağlamda toplumsal normlara aykırı bir karakter tipolojisi sergilemiştir. Bu sebeple de Naciye *“anneden, eşten tiyatrocı mu olur, onun yeri evidir, kocasının yanı çocuklarının başında olmaktır”* zihniyetinin tezahür etmiş hali olarak şiddetle cezalandırılmıştır.

Filmin başından beri son derece anlayışlı ve müşfik koca profilindeki Hulusi Bey, toplumsal ve sosyal normların dışında davranması neticesinde bir anda eril zihniyeti devreye girer ve fallusun egemenliğini kanıtlamak için Naciye’ye şiddet uygulamaktan kaçınmaz. Dolayısıyla Hulusi Bey, tıpkı Osman Bey gibi karısını baskılamanın ve ona tahakküm kurmanın yolunun şiddet olduğunu düşünen eril zihniyetle hareket etmiş ve toplumsal cinsiyet rolünü ataerkilin sınırları doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Böylece erkeklerin dünyasında erkek olmanın kabulünün ispatı olan eril zihniyet pekiştirilmiş, fallusun iktidarı/gücü korunmuş, babanın yasası işlemiştir.

Bağımsız, çalışan, özgür, kocasının hükmünden azade olmuş kadının gücünden tedirgin olması ve korkması Hulusi Bey'in bilinçdışındaki korkularını ortaya çıkarmış, onu şiddete yönlendirmiştir. Aslında Hulusi Bey'in öğretmen olan annesi de baskın bir karakter, babası ise kendisi gibi müşfik ve anlayışlı bir profil çizmektedir. Buna karşın bu aile yapısında yetişen Hulusi Bey'in rol modelinin baba olduğunu ancak toplumsal baskı nedeniyle eril zihniyet yapısında davrandığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Hulusi Bey nezdinde erkeğin toplumsal rolü biçimsel olarak yansıtılmış ve ataerkil düzenin eleştirisi yapılmıştır.

Hayatı gündüzleri iş yerinde geçen, geceleri evinde kocası ve çocuklarını mutlu etmeye adanmış, sosyal yaşamı da hafta sonu piknik yapmaktan ibaret olan kadınların mahkûm edildiği sık ve sınırlandırılmış hayat gözler önüne serilmiştir. Naciye, kendi isteklerinin peşinden giderek haddini aşmış, kocasından izinsiz işler çevirmiş, toplumsal normları sarsıcı davranışta bulunmuş olması sebebiyle baba evine gönderilerek cezalandırılmıştır. Çünkü kocası istediği zaman cinselliği yaşamak zorunda kalan Naciye'nin bunu istemediğinde reddetmesi, kendisine yakıştırılan, dayatılan hayata karşı çıkması, kendi isteklerinin, arzularının, hayallerinin peşinden gitmesi ve yaşamında özgür bir alana sahip olmak istemesi nedeniyle toplumun günah keçisidir. Bu durum ataerkilin baskılama, sindirme, tahakküm kurma politikalarının sonucudur. Toplumsal cinsiyet olgusu kadını özel alanla sınırlandırmış, kendisine atfedilen doğal görevlerini yerine getirmesini uygun görmüştür. Dolayısıyla erkek egemen düzeni aşarak çalışma hayatında var olan hele de başarılı olan kadın erkeğin korkularını tetikler çünkü kadın ekonomik güçle kontrol altına alınmaktadır. Kadının ekonomik bağımsızlığı erkeğe tabi olmayı, zorunlu olmayı ortadan kaldıracak, erkekte kadının üzerindeki kontrolünü ve tahakkümünü kaybedecektir.

Kendisine biçilen toplumsal cinsiyet rollerini kabul etmeyen, istemediği bir hayata zorlanan, kendine bir yaşam tarzı ve alanı yaratmak için çabalayan Naciye'nin dayakla cezalandırılarak, sindirilerek, ezilerek baba evine gönderilmesi kadına karşı uygulanan şiddetin bir başka boyutudur. Baba evine gönderilen Naciye şaşkınlıkla mizahi unsurlara yer verilerek "*Ay babam da mı var benim!*" diye sorar. Ataerkil toplumun geleneksel değerleri modern toplumsal yapılarda da devam ettiğinden kadının iyi bir anne ve eş olması temel alınmakta dolayısıyla hem baba/koca hem de ataerkil toplum değerleri egemenlik ve baskı unsuru olarak kullanılmaktadır. Buradaki ironi kadının cezalandırılması sonucu baba evine gönderilmesi, ev güvendiği ve

sığınabileceği yerin baba evinin bir ceza mekanizması olarak görülmesidir. Böylece kadın erkek egemen işleyişin topyekûn baskı ve sömürsünden kurtulamamaktadır. Hulusi Bey, karısını kayınpederinin evine bırakırken “*Tam kendine layık kız yetiştirmiş, yuvam yıkıldı*” der. Bu söylemle Naciye’nin babasının geçmişteki hatalarını tekrar ettiğini anlarız. Nitekim babası Naciye’yi bir dolu hatalarla büyütmüş hatta el evinde bırakmış bir babadır. Annesiz ve babasız büyüyen Serap’a karşın, Naciye’nin de ebeveyn koruması altında yetişmediği dolayısıyla yapılan hataların nedeninin anne ve baba figürünün eksikliğinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Burada sağlıklı birer bireyler olabilmek için aile ve evlilik kurumunun önemine ve kutsallığına vurgu yapılmıştır. Naciye’nin babası geçmişte annesini aldatmış, dolayısıyla Naciye yıllardır babasıyla görüşmemiştir. Babasının günahları ve ahlaksızlığı Naciye’ye yüklenmiş, sosyal var oluşuna babası yüzünden bir kara leke sürülmüştür. Hulusi Bey’in Naciye’yi baba evine bırakırken ki söylemi de bu bağlamda yerini bulmuştur. Burada dikkati çeken bir diğer nokta Naciye’ye “babasının kızı” yakıştırması, *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda Asiye’nin annesinin izinden gitmesine bir atıftır ki film içerisinde oyunla paralellik kurulmuştur.

Naciye’nin babası bunca yılın pişmanlığını dile getirmiş, özürlerini bir çırpıda sıralamış, artık Naciye’nin varlığıyla hayatının bambaşka olacağını hatta içkiyi bırakacağını söylemiştir. Bunca yılın günahını çıkarmış ve karısından da af dilemek için Naciye’yi elinden tuttuğu gibi karısının mezarına götürmüştür. Mezarlıkta babası, karısından af diler ve Naciye’yi de getirdiğini söyler. Kimliğini bir türlü kabullenemeyen Naciye için orası hiç tanımadığı bir yabancının mezarıdır ve o da var olmayan annesine, babasını affetmesi için dua etmektedir. Tek dileği bir an önce bu saçmalığı bitirip eve gidip uyumaktır. Tam o esnada Hulusi Bey’de mezarlığa gelir, Naciye’den ve kayınpederinden af diler, elini öper. Tüm bu yaşananların, bu kâbusun bitmeyeceği düşüncesiyle Serap pes etmiş bir halde “*Yeter yeter artık tamam dayanamayacağım, tamam*” diye isyan eder. Hulusi Bey’de “*Bitti artık, bizim için artık gözyaşı yok mutluluk var*” söylemi üzerine Naciye tüm çıkış yollarının kapandığının farkındalığında gözyaşları içerisinde aynı cümleleri tekrar ederek “*Naciye var Naciye*” der. Naciye artık Serap kimliğine dönmekten umudunu kesmiş, onu geçmişe gömmüştür. Bu sahnenin mezarlıkta gerçekleşmesi metaforik bir anlam barındırmaktadır. Mezarlıklar ölümü simgeler dolayısıyla Naciye olarak yeni kimliğini kabul etmiş, Serap kimliğini mezarlıkla örtüşen bir bağlam içerisinde sembolik olarak

öldürmüştür. Mekân olarak mezarlığın seçilmesi Serap'ın ölümünü sembolize etmektedir. Bir yandan Serap kimliğine dönememek, diğer yandan Naciye kimliğine zorlanan Serap'ın buhranını, sıkışmışlığını, tüm bu yaşananlardan kaçmak, kurtulmak isteyen karakteri simgelemektedir. Naciye'nin her şeyini kabul etmiş, içindeki Serap'ı öldürmüş ve ölüm-mezarlık-Serap kimliği arasında bir paralellik kurmuştur. Dolayısıyla Serap'ın bu kâbustan çıkışı sürekli Naciye'yi reddetmek değil bilakis onun kimliğini, yaşamını, kabullenışı ve içselleştirdiği noktada olmuştur. Onu anladığı ve kendisini onunla özdeşleştirdiği anda bu kâbustan çıkmıştır. Aslında gerçekte dramatik unsurlar kullanılarak Naciye olduğunu artık kabul eden Serap'ın bu dönüşümü bilinçlidir çünkü Serap bilinç düzeyinde Naciye olmadığının farkındadır ancak ona inanmadıkları için ilk önceleri Naciye rolünü oynar, nihayetinde artık kurtuluşunun olmadığına inandığı noktada Naciye olmayı seçmek zorunda kalır ki bu heyetin karşısında söylediği “İstemedem seçtirdiniz sonumu” türküsüyle de örtüşen bir seçimdir.

Tüm bu yaşananlardan sonra artık Serap-Naciye arasındaki kimlik çatışmasını ardında bırakan, ideal anne/eş olarak toplumsal kabule uygun davranan, Naciye olmaya karar veren ve artık onun hayatına yaşamaya başlayan bir kadın olur. Serap, ideal anne/eş olarak toplumsal normların uygun gördüğü tüm yaşamsal pratikleri uygulamaya başlar hatta kayınvalidesiyle özdeşim içinde tıpkı onun gibi çocuklarını uyutmadan önce *dunganga* ninnisini söyler. Artık Serap başka bir gerçekliği kabul etmiş dolayısıyla kendi gerçekliğini tamamen kaybetmiştir. Serap, Naciye'yi, yemek tarifi verecek, babaanne ninnisiyle çocuklarını uyutacak, öfkeli kadını bulanık çeşmeye benzetecek ve kocasıyla birlikte olacak kadar kabul etmiştir. Nihayet Naciye ile tam anlamıyla özdeşleme gerçekleşmiş ve sonunda empati kurmuştur.

Mutlu bir aile yemeğinden sonra, Serap kimliğiyle sürekli türlü bahanelerle birlikte olmaktan kaçındığı kocasının karşısına seksi, alımlı ve en güzel haliyle çıkar. Kocasını yatağa çağırdığı sahnede aynadan gördüğümüz Naciye'nin duygularına ve en doğal haline tanık olmakta, izleyicide Naciye ile özdeşleşmektedir. Serap artık tüm benliğiyle Naciye'dir ve kendisini hayatın akışına bırakmış, esaretinden özgürleşmiştir. Yılmaz, burada son derece istekli, aktif bir kadın olarak Naciye nezdinde erkeğe atfedilen rolü kadının da yapabileceğini, ev kadını ya da annenin de cinsel yaşamı, arzuları, istekleri olabileceğini göstermiştir. Dolayısıyla Yeşilçam sinemasının cinselliğinden arınmış ya da cinselliğinin üstünü örten ideal kadının kötü

kadına atfedilen soyunmak, sevişmek, öpüşmek, cinselliğini yaşamak eylemlerini hayatın içinde var olduğu şekilde gerçekleştirdiğini görüyoruz. Naciye, yatakta kocasının kulağına aşk ve sevgi dolu sözcükler sıralar. Hulusi Bey ise saçlarının yumuşaklığına vurgu yaptığında Naciye “*Aaahh Belinda, Belinda’ya borçluyum bu yumuşaklığı, ailemizin büyüğü şampuanı Belinda, Belinda hepimizin şampuanı*” der. Bir reklam üzerinden hedef kitleye tüketim pompalanmış, mutluluğun anahtarının bir şampuan olduğu lanse edilmiş, dolayısıyla hedef kadın kitlesini tüketime yöneltmek yönünde kapitalizmin çarkları işlemiştir. Yönetmenin “*Stop*” sesiyle Serap bir anda hayal mi gerçek mi olduğu belli olmayan bu rüyadan uyanır ve kendisini bir anda yine set ortamı içerisinde bulur. Şaşkınlıkla içerisindeki Serap, performansını çok beğenen yönetmenin sesiyle kendine gelir. Naciye’nin tüm kâbusu stop sesiyle sona ermiştir. Fakat Serap yaşadıklarının vermiş olduğu öfkeyle rolünü devam ettirip “*Günaydın karıcığım*” diyen Hulusi Bey’e bir tokat atar. Aslında bu tokat ataerkil normlar çerçevesinde yaşamaya mahkûm edilen kadınların erkek egemen sisteme tepkisini ve öfkesini sembolize etmektedir. Nihayetinde Serap, hayal ile gerçek arasında sıkışmış olduğu girdaptan çıkmanın mutluluğu içerisinde.

Filmin son sahnesinde Atıf Yılmaz reklam, tüketim kültürü ve kapitalizmin göz korkutan boyutlarının eleştirisini dev bir şampuan şişesiyle yapmıştır. Sevgilisi Suat dev şampuan şişesinin arkasına saklanarak şişeyi Serap’ın üzerine iter ve onu korkutur. Metafor olarak kullanılan dev şampuan şişesi, kapitalist sistemin sömürücü boyutunu ve ürünler yoluyla tüketime yönelten zihniyetini sembolize etmektedir. Dolayısıyla bu sistemin iplerini elinde tutan fallusun egemenliğine de bir gönderme olarak nitelendirilebilir. Bir başka detay ise bu sekansta kamera Serap’ı dev reklam ürününün üst açısından kadrajlamış, reklamları tasarlayan erkek egemen düzenin kadını baskılayışını, sindirişini, ezmesini ve bu düzen içerisindeki hedef kitleye oturtulan kadının nasıl manipüle edildiğini göstermiştir. Nihayetinde şişenin arkasındaki de bir erkektir yani Serap’ın sevgilisi Suat’tır. Filmin final sahnesinde Serap yerde duran ve üzerinde “*ailenin büyüğü şampuanı*” yazan *Belinda* şişesine bakar, fonda gülen sesini duyarız.

Atıf Yılmaz, *Aaahh Belinda* filmiyle, toplumsal yapı, ataerkil normlar, sosyal ve kültürel ilişkileri gerçeküstü bir hikâyeye işlemiş, fantastik öğelerle süsleyerek anlatıyı zenginleştirmiştir. Bu filmde de *Adı Vasfiye*’de olduğu gibi gerçeküstü hikâyeye benzer bir geçiş şampuan reklamıyla olmuş, Serap’ın hikâyesinden boyut

değiştirerek zaman ve mekân sıçramalarıyla Naciye'nin hikâyesine geçiş yapmıştır. Atıf Yılmaz, farklı sınıflar, statüler, kimlikler içerisindeki kadınların toplumsal/sosyal yaşantısını, kültürel kodlamaları, ataerkil düzenin yaptırımlarını, cinsellik, evlilik kurumu, şiddet, özel alan/kamusal alan ayrımı, yabancılaşma, toplumsal cinsiyet, reklam endüstrisinin eleştirisi, kapitalizmin sömürüsü gibi konuları gerçeküstü bir hikâyeye anlatmıştır. Yılmaz, yine *Adı Vasfiye*'deki gibi hayal ve gerçek arasında belirsiz olan hikâye yaratmış, toplumdaki kadınların birey olma mücadelesine ışık tutmuş, kadınların kimlik arayışlarını yansıtmayı amaçlamıştır. Gündelik yaşam rutini içindeki sıradan iş, ev hayatı, komşuluk ve aile ilişkileri, evlilik kurumu, mekânlar üzerinden de anlam yaratılarak toplumsal, sosyal, kültürel ağların kurgusunu ele almıştır. Atıf Yılmaz, sıradan yaşantıların sıradan görünen eylemlerini ve söylemlerini ironik bir yaklaşımla mizahi bir yön katarak sıra dışı bir anlatımla aktarmıştır. Bu filmde de ataerkil sistemin eleştirisini yapmış ve eril bilincin algılarını iki farklı kadın üzerinden yansıtmıştır. Yılmaz, gerçeküstü anlatımla toplumsal cinsiyet bağlamı içerisinde iki farklı kadının dünyası arasında düşsel boyutta bir paralellik kurmuştur. Yaşam tarzı olarak hem özgür ve bağımsız (Serap), hem de baskılanan, sindirilen, sömürülen (Naciye) kadın tiplemesini farklı iki kadının kimliğinde işlemiştir. Ataerkil zihniyetteki toplumsal yapılanmanın kadını konumlandığı sınıfsal ayrımı ve bu bağlamda toplumsal hiyerarşinin altı çizilmiştir. Toplumsal ve sosyal düzendeki üst sınıf rolüyle toplumsal cinsiyet bağlamındaki kadını yadsıyan ve bu kadın kimliğini reddeden Serap, Naciye kimliğine geçtikten sonra bu toplumsal ve sosyal mesafeyi aşmış, farklı kimlik ve yaşam tarzındaki kadına yaklaşmıştır.

İki farklı kadın kimliğinde hem geleneksel hem de modern yaşam arasındaki kültürel çatışmayı paralellik kurarak başarıyla aktarmıştır. Yılmaz, iki farklı çevreden kadını; tiyatro oyuncusu kendi ayakları üzerinde duran, modern ve cinselliğini özgürce yaşayan Serap'la reklamdaki karakter olan bankada çalışan evli, iki çocuk annesi kadın kimliğiyle Naciye'nin karşılaştırıldığı bu filmdeki olay örgüsünü toplumumuzun mizah anlayışıyla da süsleyerek yansıtmıştır. Tiyatrocu oyuncusu Serap, özgür, bağımsız, çalışan, ekonomik özgürlüğüne sahip, dilediği gibi yaşayan bir kadındır. Serap, Naciye kimliğinden sonra bir kâbusa dönüşen yeni hayatında toplumsal ve sosyal baskılara karşı mücadele etmiştir. Özel ve sosyal çevresindeki mücadelesinden bir an önce çıkmak için çabalar ancak Serap kimliğine dönmeye çalıştıkça daha da dibe batır çünkü sanki Serap hiç var olmamış, eski yaşamının izlerini bir anda silmişler

gibi tüm kapılar yüzüne kapanır. Serap şampuan reklamıyla distopik bir hayatın içine düşer ve en sonunda bu mücadeleden yorulmuş bir halde ruh sağlığını da kaybeder. Nihayet pes eder ve Naciye olarak keskin bir mesafe koyduğu kimliğini kabullenir ki kurtuluşu artık bu noktadan sonra gerçekleşir.

Başlangıçta eğitim, yaşam biçimi, hayat görüşü olarak ataerkinin tanımladığı kadın profilinden farklı ve toplumsal cinsiyet yaklaşımındaki rolünden azade olduğunu düşünen, hiyerarşik yapı içerisinde kendisini üst konumda tanımlayan Serap, Naciye özelinde çalışma hayatında olsa dahi toplumsal normların yüklediği ideal kadınlık görevleri içerisindeki anne/eş rolünü yerine getiren kadınları aşağılamakta ve onlara, yaşantılarına keskin bir mesafede durmaktadır. Dolayısıyla Atıf Yılmaz, başlangıçta iki kadın arasında görülen bariz farkları daraltmayı amaçlamış, film boyunca aralarındaki mesafeyi yakınlaştırmış, Serap'ın, Naciye'yle empati kurmasını sağlamıştır. Çünkü ataerkil ideolojide kurgulanan kadın modelinde kadınların birbirlerine yakınlaştıkça ve hangi kesimden olursa olsun benzerliklerini fark ettikçe ve empati kuruldukça kadınlar güçlenecektir mesajını vermiştir. Margaret Fuller'ın, "kadınların kurtuluşu ancak kadınların eseri" olacaktır görüşünden hareketle, kadınların ataerkil zihniyetin esaretinden kurtuluşları kendi aralarındaki dayanışmayla olacaktır düşüncesini vurgulamıştır. Bu iki kadının farklı kesimden farklı sınıflara ait farklı karakterler olmalarına rağmen, geleneksel ya da modern fark etmeksizin kadının toplumdaki konumunun ve kimliğinin farklılık göstermediğine dikkat çekilmiştir. Bir yandan Naciye ile Feride'nin dostluğu yaklaşan ve yakınlaşan kadınlıkları temsil ederken, diğer yandan Serap ile Fatoş'un karşı karşıya getirilmesi noktasında kadınlar arasındaki yakınlaşma/çatışma temalarını başarıyla yansıtmıştır.

Ataerkil örüntüler içindeki kadının, çalışıp ekonomik özgürlüğe sahip olsalar dahi toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmek zorunda olmaları Naciye karakteriyle yansıtılırken, üst sınıftan kadının konumu, özgürlüğüne sahip çıkması, toplumsal atmosfer, kadın hareketleri ve feminizmin etkisiyle değişen profili Serap karakterinde işlenmiştir. Toplumsal cinsiyet rollerinin özel alan/kamusal alan olarak keskin ayrımı iki farklı kadın kimliğinde evli, çocuklu kadın olan Naciye'yle modern, çalışan kadın Serap olarak yansıtılmıştır. Buna karşın Yeşilçam sinemasının klişesi ideal kadın, anne/eş ya da fattan kadın, fahişe, femme fatale kimliklerine sıkışan ikili yapı içindeki kadın temsilleri, her koşulda özgür olamadıkları gibi özne de olamayan bu iki kadın arketipi tek bir boyutta temsil edilmiştir. Yeşilçam sinemasında kabul gören ideal

kadın (Naciye) temsiline karşıt bir kadın tiplemesi olan Serap karakteri farklı bir kadın alternatifi olarak görünür olmuştur. Buradaki önemli vurgu özgür, bağımsız, dilediği gibi yaşayan Serap'a karşın, Naciye karakterinin de 1980 sonrası sadece kocasını ve çocuklarını mutlu etmek için değil, kendi mutluluğu için de mücadele eden, kendi isteklerini gerçekleştirmek için toplumun uygun bulmadığı yolları da deneyen bir kadın temsili olmasıdır. Dolayısıyla feminist kuramın egemen kültürün içerisindeki eril bakışı değiştirmek, dönüştürmek ve eril bakıştan farklı bakış açıları kazandırmak için mücadele eden kadın tipolojisi bu bağlamda görünür olmuştur.

Kendinden başka herkese ait olan Naciye'nin hayatı özelinde Yılmaz, ataerkil toplumdaki aile yapısına ve evlilik kurumuna da eleştirel bir bakışla yaklaşmıştır. Dolayısıyla feminist film teorisi temel alınarak erkek egemen düzeni ve toplumsal yapıdaki kurumları eleştirmiş, kadınlara yeni yaşam şekilleri ve bakış açıları sunmuştur. Modern bir kadın olan Serap'ın özgür, eşit, bağımsız yaşamına karşın geleneksel formdaki Naciye'nin sınırlı çerçevedeki yaşamının eşitsiz toplumsal hiyerarşisi iki farklı kadının birbirlerini anladıkları noktada eşit bir ilişkiye dönüşmüştür. Yani farklı statü ve sınıftan da olsa aslında kadınların özündeki mücadelelerinin aynı olduğunu vurgulamıştır. Diğer bir deyişle, feminist kuramın amaçlarıyla örtüşen; özgür bireyler olmak, eşit yaşam koşulları ve cinselliklerinden azade bir temsil arayışları, özne kimliklerini kazanma çabalarıdır. Nitekim filmdeki olay örgüsü kadınların kimlik arayışları üzerinde temellenmiş, düşsel imgelerle kadının yaşadığı durumlara ve olaylara, gerçeküstücü bir yaklaşımla vurgu yapılmıştır.

Erkek egemen düzen iktidarının devamı için kadının konumunu özel alan/kamusal alan olarak belirlemiş ve bu anlamda toplumsal cinsiyet temelinde kadına birtakım anlamlar yüklemiştir. Atıf Yılmaz, kadın filmlerinde kadınlara aynı zamanda erkek egemen zihniyete hapsoldüğü ataerkil toplumun geleneksel kalıplarının dışında da bir yaşamları olabileceğini/olması gerektiğini göstermeye çalışmış, feminizm akımının etkisinde yaptığı kadın filmlerinde kadını farklı bir boyutta, kamusal alanda çalışan kadın imgeleri olarak var etmiştir. Dolayısıyla feminist teorinin sorun olarak gördüğü toplumsal ve sosyal yapı içindeki eşitsizliğe bir eleştiri getirmiştir. Toplumsal cinsiyet rolü çerçevesinde erkeğin kamusal alandaki varlığını normalleştiren, evdeki sorumlulukları ise sadece kadınlara yükleyen toplumsal normların ve düzenin eleştirisi hem Naciye hem de Feride özelinde yapılmıştır. Hıdıroğlu ve Kotan (2015, s. 57) kadınların gerek kamusal alanda gerekse

özel alanda, filmlerdeki olay örgüsü ve diyaloglarında kişisel sorunlar odağında temsil edildiklerini, mekânlar/eşyalar içerisine sıkıştırıldıklarını, çoğunlukla aile sınırları içerisinde olacak şekilde konumlandırıldıklarını belirtmişlerdir. Dolayısıyla kadınların bağımsız bir birey olarak değil, çevresine ve ilişkilerine yazgılı bir şekilde resmedildikleri görüşünden hareketle, Serap/Naciye tiplerleri de mekânlar, eşyalar, sosyal konumlar olarak toplumsal çerçevenin içerisine yerleştirilmişlerdir. Naciye özelinde ise kadının anne/eş olarak aile sınırları içerisindeki temsiline vurgu yapılmış, Serap'ın ise mekânlar ve yaşam tarzı üzerinden eril bakışla bir temsili yapılmıştır. Ayrıca Serap aile kurumunun haricinde ve evli olmayan bir kadın şeklinde resmedilmiş özgür, bağımsız kadın olarak aile kavramının kutsallığının dışında temsil bulmuş, Naciye ile idealize edilen bu kavram pekiştirilmiştir.

Ataerkil sistemin dayattığı kadın arketipi özel alanda ikincil konumdadır. Çünkü kültürümüzde namus kavramı temel alınmıştır. Namus kavramı kadınlar ve onların davranışları üzerinden toplumsallaştırılır. Dolayısıyla bu noktada asıl mesele kadını denetim altına almaktır. Özel alandaki kadını denetlemek daha kolay ve kontrol edilebilir bir durumken, kamusal alandaki kadının denetimi bir sorun teşkil etmektedir. Nitekim filmde de eşleri ve aileyi rahatsız eden, Naciye ve Feride'nin kendilerine belirlenen sınırların dışına çıkıp, dış mekânları kullanmaya başlamalarıdır ki bu durum erkeğin cezalandırma yöntemi olarak her iki kadına fiziksel şiddet uygulanmasıyla sonuçlanmıştır. Bu durumda erkek egemen iktidar, toplumsal rolleri mekânlar üzerinden inşa etmekte, özel/kamusal alanın sınırlarını bu zihniyet yapısıyla belirlemektedir. Böylece kamusal alanda kadına bir özgürlük ve bağımsızlık tanınmamış, erkek egemen sistemin bu bağlamdaki kontrol mekanizmasına tabi olmuşlardır. Bu bakış açısıyla kadın özel alan içine hapsedilerek, anne/eş olarak ideal ve arzu edilen karakter özelinde erkeğin baskın gücü devam ettirilir. Serap gibi karakterler ise bu güce özgür ve bağımsız imgeler olarak tehdit oluşturur. Çünkü Serap cinselliği yaşayan, kendi ayakları üzerinde duran, erkeğe bağımlı olmayan, kendi aklını kullanan özgür, bağımsız, aile kurumuna tehdit oluşturan Yeşilçam sinemasının bir nevi vamp kadını olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla Serap bağımsız ve özgür yaşamında kontrol edilemeyen bir kadın iken, Naciye aile ve iş döngüsünde hapsedilmiş, denetlenebilir bir kadın profilidir.

Filmde işlenen diğer bir alt konu ise şiddettir. 1980 sonrası feminist akımın hız kazanmasıyla, toplumun ikiyüzlü ahlak yapısı, kadınlara uygulanan baskı ve tahakküm

zihniyeti, eşitsiz çıkar ilişkileri daha sorgulanır hale gelmiştir. Ataerkil toplum yapısında geleneksel yapı içinde özel alandaki kadının kamusal alandaki varlığı modernleşme süreciyle gözle görünür bir hal almıştır. Dolayısıyla erkek egemen sisteme ortak olan ve eril zihniyete bir nevi başkaldıran kadına, eril güç komplekslerinden ötürü fallusun iktidarının devamlılığı için fiziksel ve psikolojik şiddet uygulamıştır. Çünkü ataerkil yapı erkeği egemen, hâkimiyet kurma üstünlüğüne sahip, hükmeden, tahakküm uygulayan bir egemenlik tanımış, dolayısıyla bu yapıyı kıran kadınlara şiddet uygulamayı kendisine hak görmüştür. Bu filmde de Atıf Yılmaz, bu bağlam içerisinde kadınların maruz kaldığı baskıyı, şiddeti, tahakkümü eleştirel bir anlatımla vurgulamıştır. Nitekim tiyatro aşkından vazgeçmeyen Naciye ve sınırlı alanından özgürleşmeye çalışan Feride özelinde bu şiddet işlenmiş, hayallerini ve arzularını gerçekleştirmek için bedel ödemek zorunda oluşlarına bir gönderme yapılmıştır. Ayrıca ataerkil bakış açısının kadına yüklemiş olduğu anlam evin içine hapsolmuş, anne/eş görevlerini yerine getiren ikincil varlıklar şeklindedir. Oysaki feminist düşünce eril zihniyetin iktidarını/gücünü sürdürdüğü, kadını özel alan/kamusal alandaki ayrıma yerleştiren anlayışa karşı çıkmaktadır. Atıf Yılmaz bu filmde de kadını Serap/Naciye olarak geleneksel kalıpların dışında modern bağlamda kamusal alanda çalışan kadın olarak temsil etmiş, bu bakış açısıyla da kadının kamusal alanda var olmasını isteyen feminist teoriyle de örtüşmüştür.

Hayatımızın her alanında sürekli karşımıza çıkan reklamlar, tüketim bilincinin yaratılmasına paralel olarak, topluma yeni tüketim alışkanlıkları kazandırılarak kapitalizmin sömürüsüne hizmet etmektedir. Berger'in (2018, s. 146) görüşüne göre, reklamların inanılır olmasının sebebi, vaat edilenlerin ya da söylenenlerin doğruluğu ya da gerçekleşme ihtimalinden dolayı değil, uyandırdığı düşlerin seyirci-alıcının hayalleriyle çakışmasından doğduğunu dolayısıyla reklamın temelde gerçeğe değil, hayallere dayandığını belirtmiştir. Dolayısıyla illüzyonist bir etkiyle *Belinda* şampuanı fetiş bir objeye dönüştürülerek kadınlara bir hayal kurdurmuş ve bu hayale inanmaları sağlanmıştır. Böylece Atıf Yılmaz kadınlara yönelik reklam stratejilerini eleştirmiş ve reklam endüstrisinin iki yüzlü yapısını, medya/kapitalizm ilişkisini eleştirel bir dille anlatmıştır. Kadın bedeni, kapitalizmin kâr elde etme ve para politikasının hizmetinde cinselliği temel alınarak metalaştırılmıştır. Serap'ın, *Belinda* şampuanıyla cinsel çekiciliğinin vurgulanmasının yanı sıra bu ürünü satın alabiliyorsanız cinsel bakımdan istenen, arzulanan ve sevilen birisi olacaksınız mesajı verilmiştir. Bununla beraber

kadının toplumsal rolleri şampuan üzerinden ilişkilendirilmiş, kadın imajının ve cinselliğinin reklam sektöründe metalaşmasına ve kadın odaklı tüketim olgusuna vurgu yapılmıştır. Reklamların “sahte mutluluk” vaatleri “*Ailemizin büyüğü şampuanı, bütün mutluluğumuzu ona borçluyuz*” sloganıyla vurgulanmış, kitleler sahte bilinç yaratan sanal alemin evrenine çekilmiştir.

Bunun yanı sıra reklamlar geniş kitlelere, kitle iletişim araçlarıyla aktarılır. En etkili araçlardan birisi olan televizyona ayrı bir parantez açmamız gerekir çünkü film boyunca televizyonun susmayan bir ses olarak arka planda yer alması, sürekli bir reklam kuşağının dönmesi, kitlelere dayatılan tüketimin körüklenmesi için ayrı bir karakter olarak işlev görür. Kapitalizmin sömürücü aracı olan reklamların kitleleri tüketime yönelten tekrarları, film boyunca arka plan karakteri olarak yer alan televizyon aracılığıyla bilinçaltına yerleştirilmektedir. Gerçek yaşamla kapitalist sistemin lehine işleyen sahte yaşam arasındaki bağlantı reklamlar üzerinden kurulmuştur. Yılmaz, reklamların Marxist görüşün ileri sürdüğü sahte bilinç yaratan bir olgu olduğunu vurgulamış, kapitalizm sarmalı içerisine çekilen kadın olgusunu dikkat çekmek istemiştir.

Brecht estetiğinin odağındaki yabancılaşma kavramı, kapitalist sistemde kişinin üretime yabancılaşarak kendini bir araç olarak görmesi nedeniyle gerçek yaşamla bağlantısını da koparır. Böylece insan kendi yaşamına yabancılaştığı için ona hükmedememektedir (Çelik Cinçinar, 2010, s. 23). Serap’ta şampuan reklamıyla artık bir meta haline dönüştüğünü düşündüğü noktada aslında Serap olan gerçekliğini kaybeder ve kendi yaşamına Naciye boyutunda yabancılaşır ki artık hiçbir şekilde Serap’a ve yaşamına hükmedememektedir. Atıf Yılmaz reklamlar yoluyla yanılsama içerisine sokulan kitlelere bir mesaj vermek istemiş, Naciye özelinde reklamın yarattığı illüzyona kapılmasını engellemeyi amaçlamıştır. Reklamlar kitlelere hayal kurdurup, vaatlerde bulunurken, tüketimi pompalamakta ve insanları hayali bir dünyaya çağırmaktadır. Yılmaz’da bu sahte kurguyu Brecht yaklaşımıyla bozmak, bunun bir yanılsama olduğunu vurgulamak istemiştir.

Belinda şampuanının reklam filmiyle boyut değiştirerek farklı bir gerçekliğe geçiş yapan hikâyedeki gerilim, zaman zaman mizah ve ironi unsurları kullanılarak yumuşatılmıştır. Atıf Yılmaz, filmin içerisinde tiyatro ve reklam unsurlarıyla oyun içinde oyun kurgulamıştır. Nitekim reklam setinde ve tiyatrodaki oyun provası esnasında izleyiciyi hem reklam sektörünün hem de oyun perdesinin arkasındaki gerçeklikle

buluşturmuştur. Aslında oyun içinde oyun mesajı prova sahnesiyle verilmiş ve filmin bütünündeki mesaj bu yolla izleyiciye aktarılmıştır. Yani tiyatrodaki bir oyun oynanıyor ama aslında oyun bütün film boyunca devam ediyor mesajı verilmiştir. Filmin dönüşüm noktasındaki Serap'ın gözlerini açmasıyla rüyadan uyanışı simgeler gibi görünen sahne filmin sonuna kadar belirsizliğini sürdürür. Çünkü, Serap'ın rüyasının kâbusa dönüştüğünü düşünen izleyiciye, filmin sonuna kadar gerçeği ulaşacak bir ipucu verilmediği için her iki karaktere dair gerçekliğe ulaşamamıştır. Yılmaz, Serap mı Naciye karakterine düşsel boyutta geçiş yapmıştır yoksa Naciye mi Serap karakterini bilinçaltında yaratmıştır sorusunu filmin sonuna kadar şüphede bırakmıştır. Olay filmin sonunda Serap'ın, Naciye kimliğini yaşamayı kabullendiği noktada yönetmenin “stop” sesiyle hem izleyici hem Serap çözülme yaşamış, düşsel boyut aydınlanmış ve gerçeğe ulaşmanın hazzıyla katharsise ulaşmıştır.

Atıf Yılmaz kadın karakterin fiziksel görünümü, sosyolojik, psikolojik yapısı, giydiği kıyafetler ve mekânlar üzerinden de anlam yaratmayı etkili kılan bir yönetmendir. Serap karakterinin de fiziksel özellikleri koyu renk saçlı, makyaj yapan, çekici, güzel, bakımlı şeklinde sıralanabilir. Sosyolojik bağlamda çalışan, özgür, arkadaş çevresi olan, sosyal kodlardan ve toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız, güçlü bir kadındır. Psikolojik anlamda ise kıskanç ve güvensiz, aynı zamanda da hırslı, başarıya önem veren bir kadın özelliklerini taşımaktadır. Naciye ise klasik giyim tarzına sahip, sıradan görünen, hiçbir fiziksel vurgusu olmayan bir kadındır. Çalışmasına rağmen özgür ve bağımsız olamayan hem çalışan hem anne/eş olarak çifte hayat yükü altında yaşamak zorunda kalan, sınırlı alanlar içerisinde sosyal yaşam süren bir kadın profilidir.

Atıf Yılmaz, geleneksel ve modern ayrımını Serap ve Naciye'nin giyim kuşamında, özel alandaki zevklerinde, yaşam alanlarının dekoratif tarzında, yeme-içme alışkanlıklarında, yaşadıkları ya da sosyalleştikleri mekânlar bağlamında başarıyla yansıtmıştır. Farklı kesimlerden farklı hayatlara vurgu yapmış, üst sınıf kategorisinde nitelendirilebilecek modern bir yaşam süren hem tiyatro oyuncusu hem de reklam oyuncusu olan Serap'a karşın, orta direk sınıfa mensup geleneksel yapıdaki Naciye karakteri olarak işlenmiştir. Naciye orta direk bir yaşam içerisinde anne/eş modeli olan, gündüzleri bankada çalışan, geceleri evinde ailesiyle ilgilenen tipik orta sınıf prototipidir diğer bir deyişle erkek egemen düzenin idealize ettiği kadın modelidir. Serap kendi hayatının öznesi olarak modern, hayal edilen, çalışan bir kadın

olmanın verdiği özgüvenle, özgür, bağımsız bir kadın olarak feminist bağlam içerisinde temsil edilmiştir. Ataerkil düzenin dışında Batı standartlarında bir yaşam süren Serap'ın özel alan içine hapsolan kadını ve toplumsal normlardaki geleneksel rolünü eleştiren, aşağılayan, küçümseyen ataerkil yapının idealize ettiği geleneksel bir kadına dönüşmesi ironik bir eleştiri niteliğindedir. Dolayısıyla filmde ikincil konumda, bağımlı, edilgen, pasif bir Naciye'ye karşın yaşamındaki kararlarında etkin, her anlamda aktif, toplumsal, sosyal, kültürel normlardan bağımsız özgür bir kadın olan Serap, Naciye olduktan sonra kendisine yabancılaşmış bir profildir. Geleneksel ve modern yaşam ayrımı, her iki kadın özelinde toplumsal, sosyal, kültürel ve ekonomik aidiyetleri ve alışkanlıkları bağlamında çok başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

Filmdeki Serap, Naciye ve *Belinda* şampuanın eksenindeki isimlerin anlamlarını değerlendirmek gerekirse, Farsça kökenli Serap ismi hayal nosyonu ile ilişkilendirilmişti. Arapça kökenli Naciye ismi ise Türk Dil Kurumu'nun (TDK, 2022) tanımına göre; “*kurtulan, selamete kavuşan, cehennemden kurtulmuş cennetlik*” anlamındadır. Dolayısıyla Naciye için bir hayal gibi olan Serap aslında onun gerçeğidir, filmin sonunda tekrar Serap kimliğine dönmesi, onun yaşadığı geleneksel hayattan ve kâbustan uyanışını kurtuluşunu simgelemektedir. Belinda ise İtalyanca/Almanca kökenli bir isim olup güzel, çok güzel anlamına gelen Batılı bir isimdir. Aynı zamanda 1980 sonrası Batılı değerlere ve ürünlere yönelik tüketim kültürü dönemin değişim atmosferiyle de örtüşmektedir. Duş jelinin ve/veya şampuanının yer almadığı kültürümüzde, 1980 sonrası ithalatın hız kazanmasıyla toplumumuza entegre edilen Batılı bir ürün örneğidir ve kültürümüzdeki sabunun yerini almış, reklamların tüketime yönelik ideolojileriyle kitlelere pazarlanan bir ürün haline gelmiştir. Reklamın pazarlanmasında kadının cinselliğine vurgu yapılarak, kadın odaklı kitle hedef alınmış, dolayısıyla güzelliği ve cinselliği çağrıştırmasıyla kitleleri ürünü satın almaya kodlamıştır. Bu bağlamda filmin ismi *Aaahh Belinda* olarak bilinçli bir seçimle yapılmış, *Belinda* ismi özelinde eril zihniyetin arzu nesnesi olarak tasarladığı kadın algısı verilmek istenmiştir.

Atıf Yılmaz, *Adı Vasfiye* filminde olay örgüsü içinde bazı ortak unsurlara başvurmuştur. *Aaahh Belinda* filminde de bir sonraki çalışması *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmiyle bazı ortak unsurlara yer vermiş, iki film arasında paralellik kurmuştur. Dolayısıyla izleyicinin bir sonraki filmi, belli bir bakış açısıyla izlemesini amaçlamıştır. Mesela, bu filmde Serap tiyatro oyuncusu olarak *Asiye Nasıl Kurtulur?*

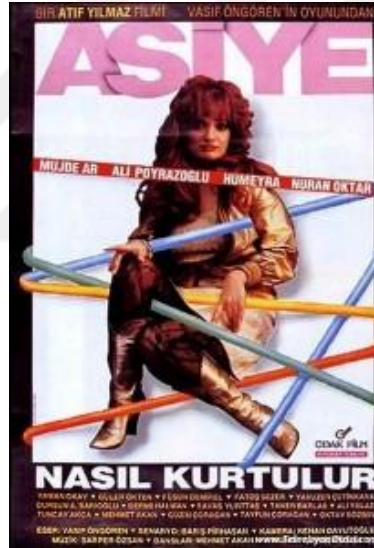
filmindeki Asiye karakterini oynamaktadır. Yılmaz, oyunun provalarına filmin içerisinde yer vermiş, böylece bir sonraki filminin ipuçlarını da izleyiciye göstermiştir. *Aaahh Belinda* filmindeki Asiye karakteri ile Seniye karakterini *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde yine aynı kadın oyuncular canlandırmıştır. Böylece her iki filmde karaktere yapılan ortak vurgu değişmemiştir. Film boyunca Naciye ve Feride tiplemesi, mevcut sistem içerisindeki kadının, özgürleşmesine, bağımsız kararlar almasına, her alanda aktif, etken, mutlu kadınlar olmasına izin vermeyen erkek egemen yapı görünür olmuş ve bu kısır döngüden kurtulmaya çalışan kadınlar olarak temsil edilmişlerdir. Dolayısıyla Yılmaz, *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde yaptığı ataerkil sistemin eleştirisini aynı şekilde bu filmde de yapmış, toplumsal yapının kadınların aleyhine işleyen iki yüzlü anlayışını eleştirmiş, izleyiciye de sorgulatmıştır.

Ataerkil sistemdeki toplumsal cinsiyet rollerini reddeden, kendi hayatının yolunu kendisi belirlemiş bir kadının hikâyesinden, kabul etmediği tüm toplumsal ve sosyal normlar çerçevesindeki bir kadının hayatına düşsel boyutta geçiş yapılan film, gerçeklik algısını bozan, sürreal anlatı yapısıyla döneminin farklı bir örneği olarak ön plana çıkmıştır. *Aaahh Belinda* filmi gündelik yaşamın bu denli sıradanlığını gerçeküstü olay örgüsü çerçevesinde, düşle gerçek arasındaki fantastik çağrışımlarla kadın merkezindeki konuları sıra dışı bir şekilde ele almış bir film olarak döneminin çok başarılı ve farklı bir yapıtı şeklinde nitelendirilebilir. Atıf Yılmaz dönemin ruhunu, atmosferini, mevcut kadın imajının değişimini, kadının özgürleşmesini göstermiştir. Filmin olay örgüsündeki düz anlamlardan ziyade yan anlamları doğrultusunda konuları çarpıcı bir şekilde işlemiştir. Serap karakterinin merkezindeki film, onun Naciye kimliğine geçtikten sonra orta halli, iki çocuklu, evli bir kadına dönüşmesi Serap'ın kâbusu olarak anlatılır. Çünkü Naciye'nin hayatı, Serap'ın bastırılmış tüm korkularını ve hatta bir nevi Serap'ın yaşam tarzındaki kadınların korkularını simgeler. Çünkü annesiz-babasız büyüyen Serap'a, evinin kadını olma ya da annelik fikri çok uzaktır ve geleneksel tüm yapıları reddetmektedir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin çifte standardından kurtulmasının yolu bir kadın olarak, güçlü, bağımsız olmak, ekonomik özgürlüğünü kazanmak, kendi yaşamında özne olmak zorunda olmasıdır. Serap, ismi gibi hayali kurulan, eril arzuların odağındaki, reklamlarla cinsel bir nesne olmuş kadın tipolojisi olarak temsil edilmesine karşın, kendi hayatının kararlarını kendisi alan, evlilik dışı bir ilişki yaşayan, kentli, burjuva kesimde bohem bir yaşam süren, entelektüel çevreye sahip bir kadındır.

Naciye ise geleneksel aile yapısı içinde ezilen, sömürülen kadın tipolojisi olarak feminist söylemin eleştirisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla Naciye'nin sıradanlığına karşın Serap sıra dışı bir kadın alternatifi olarak sunulmuştur. Ancak her ne kadar iki ayrı sınıftan kadın arketipi olsalar da Serap daha fazla para kazanmak için reklam sektörüne geçmiş, kendi bedeninin metalaştırılması pahasına da olsa çoktan kapitalizmle iş birliği yapmış, Naciye ise tüketim endüstrisinin çarkları arasında, reklamı yapılan ürünün hedef kitlesindeki alıcısı olarak kapitalizme hizmet etmekte olan bir kadın temsili olmuştur. Sonuçta iki kadın üzerinden tek bir kadın imgesi yansıtılmış ve aslında tüm kadınların sorunlarının, çabalarının, mücadelelerinin aynılığına dikkat çekilmiştir. Böylece Atıf Yılmaz, Serap/Naciye özelinde kadını, kadınlık hallerini ve kadının toplumdaki yerini sorgulatmıştır.

3.5.3. Asiye Nasıl Kurtulur? (1986)



Görsel 10: *Asiye Nasıl Kurtulur?* Film Afişi (Kaynak: wikipedia.org.tr. E.T. 2022)

3.5.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki / Senarist: Barış Pirhasan / Yapımcı: Cengiz Ergun / Müzik: Sarper Özsan / Görüntü Yönetmeni: Kenan Davutoğlu / Sanat Yönetmeni: Metin Deniz / Kurgu: Mevlüt Koçak / Eser: Vasıf Öngören / Yapım Şirketi: Odak Film / Oyuncular: Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeysra Akbay, Nuran Oktar, Güler Ökten, Füsün Demirel, Yaman Okay, Yavuzer Çetinkaya, Fatoş Sezer, Defne Halman, Dursun Ali Sarıoğlu, Savaş Yurttaş, Taner Barlas, Ali Yalaz, Tuncay

Akça, Mehmet Akan, Güzin Çorağan, Oktay Sözbir, Erdinç Bora, Ali Yaylı, Nazım Yılmaz, Muhlis Asan.

3.5.3.2. Filmin Konusu ve Özeti

Türk tiyatrosunda “epik tiyatro” anlayışının en iyi örneklerinden biri olarak nitelendirilen, hikâyesi Vasıf Öngören’e ait *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununun film uyarlaması Barış Pirhasan’ın senarist, Atıf Yılmaz’ın yönetmen olarak yaptıkları iş birliği sonucu ortaya konmuştur. “Brecht’in epik tiyatro anlayışına göre amaç, izleyicinin oyuna eleştirel bir biçimde bakabilmesini sağlamaktır” (Kotan, 2015, s. 49). Kendine has bir anlatım dili/teknikine sahip, dekor, mizansen, kostümler ve müzikal unsurlarla da desteklenmiş, döneminin öne çıkan özgün bir film örneğidir. Asiye’nin çocukluğundan fahişeliğe uzanan hikâyesi “Brecht’in estetik kuramına adını veren epik kavramından türeyen” (Parkan, 1983, s. 32) epizotik (*bölüm*) bir anlatımla aktarılır. Parkan ve Aksu (2002, parag. 12), “epizot” kavramının kaynağını epik tiyatrodan almasına ve günlük dilde “bölüm” olarak kullanılmasına rağmen epizot’un tam olarak bu terime karşılık gelmediğini çünkü epizot’un kabaca “kendi içinde bir bütünlük ve anlamı olan fakat aynı zamanda bir başka bütünlük ve anlama parça teşkil eden bölüm” olarak tanımlanabileceğini belirtmişlerdir. Buna göre *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyunu, ön oyun, on iki konuşma, on iki oyun, bir sözsüz oyun, iki final ve son deyişten oluşmaktadır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* annesi gibi kötü yola düşmüş Asiye’nin, hayatındaki tüm zorluklara karşı verdiği mücadeleyi, namusuyla yaşama çabalarını, Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanım’ın çözüm önerileri doğrultusunda tüm kurtuluş yollarını denemesini, direnmesine rağmen fahişelik yapmaktan başka çaresinin kalmamasını ve sonunda genelev patroniçesi olmasıyla gerçekleşen kurtuluş hikâyesini anlatmaktadır.

Hayat kadını olan Asiye (*Müjde Ar*), Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü’ye (*Nuran Oktar*) bir mektup yazarak kendisini genelevden kurtarması için yardım ister. Seniye, Asiye’nin mektupta yazdığı şeylerden etkilenir. Seniye sağ kolu olan Şükran (*Güzin Çorağan*) ile Asiye’nin çalıştığı geneleve gelir. Ancak genelev sahibi Melahat (*Güler Ökten*) Asiye isminde biri olmadığını söyler. Mektubu Asiye yazmıştır ama genelevde öyle bir kadın yoktur. Seniye’nin genelevde fuhuşun ahlaki boyutlarıyla ilgili düşmüş kadınlara doğru yolu göstermek için yaptığı konuşma üzerine, Melahat’in yardımcısı Selâhattin (*Ali Poyrazoğlu*) ve genelevde

çalışan kadınlar Seniye'ye, *Asiye Nasıl Kurtulur?* isimli bir gösteri hazırlamaya karar verir. Seniye'nin ziyareti sırasında kiralık ev aramak için o semte yeni gelen Nazlı (*Mijde Ar*) Asiye rolünü oynar, diğer çalışanlar, sokak esnafı ve müşteriler Asiye'nin çevresindeki insanları canlandırır.

Asiye'nin annesi Zehra da (*Hümeysra Akbay*) kötü yola düşmüş bir kadındır. Asiye'de sistemin kurbanı olarak annesinin yaşadığı hayata sürüklenmiş, fakat annesi Zehra onun bu durumuna kayıtsız kalmış, onu kaderine terk etmiştir. Selâhattin, Asiye'nin çocukluğundan itibaren yaşadıklarını anlatırken, Seniye, Asiye'yi var olan sistemden kurtarmak için birtakım öneriler getirir, onun kurtuluşu için uğraşır, namusuyla yaşaması için bozuk düzeni kendince eleştirerek gösteriyi yönlendirir. Böylece geneleve gittiğinde Asiye'yi bulamayan Seniye Hanım oyun sayesinde Asiye'yi kurtarmak için bir fırsat elde etmiştir. Ancak oyun ilerledikçe Asiye'nin yaşadığı şartlarla Seniye'nin söyledikleri arasında anlaşmazlık çıkar. Her sahnede bu çözüm önerileri denenir ancak Seniye'nin, Asiye'yi kurtarmak için getirdiği öneriler yardımcı olmadığı gibi onu daha büyük bir çıkmaza sokar. Asiye annesi gibi kötü yola ve onun kaderinin tekrarına düşmeden nasıl yaşanabileceğini, tüm zorluklara rağmen namuslu kalabileceğini göstermeye çalışır. Asiye'nin iki seçeneği vardır ya ezilecek ya da kurtulacaktır. Asiye, tüm zorluklar direnir, her şeye rağmen ayakta kalır ve kendini kurtarır. Sistemin içerisinde bir yönetici/patron olduğunda kurtuluşu gerçekleşir böylece çarpık düzenin sarmalından kurtulur. Fakat bu gerçekten kurtuluş mudur yoksa başkaldırdığı, kurtulmaya çalıştığı sistemin çarklarından birisi mi olmuştur?

3.5.3.3. Filmin Feminist Film Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi

Film, jenerik akışındaki grafik tasarımıyla çember içerisine alınmış bir kadın ve onu çevreleyen erkekler sarmalıyla başlar. Bu akış, filmin erkek egemen sistem tarafından kuşatılmış bir kadına dair olacağının ön okumasıdır. Issız bir sokak görüntüsünde açılan film, anlatıcı Selâhattin'in hafif edalı bir yürüyüşle sokaktan geneleve girmesiyle başlar. Geneleve giren Selâhattin, efemine giyim tarzı ve konuşma şekliyle eşcinsel bir erkek izlenimi vermektedir. Ancak son derece doğal tavırlar içerisindeki Selâhattin'in eşcinselliğine dikkat çekmekten ziyade kadınlarla çevrili bir alan içerisindeki erkek karakterin onlarla özdeşleşmesi bağlamında vurgusu yapılmıştır. Çünkü filmde anlatıcı rolü verilen Selâhattin anlatıcı ve oyuna yön veren

olarak, olayların eleştirel bir çerçevede ilerlemesini sağlamış, bu bağlamda bilinçli bir seçim olmuştur. Efemine bir karakter olarak duygusal ve düşünsel anlamda, kadınlara ve onlara dair her şeyle bütünleşmesi açısından bir gösterge niteliğindedir. Atıf Yılmaz, Selâhattin özelinde eşcinsellere dair homofobik tavrı kırmış, var olan anlayışa eleştiri getirmiştir.

Selâhattin, dağınık ve akşamdan kalma evi turlarken bir yandan da genelev sakinlerini uyandırır. Şamatayla uyanan ve küfreden bir genelev kadınının ağzını kapatarak, “*Aman ha! Önemli konuklarımız var bugün*” diye küfretmesine izin vermez. Kadın öfkeyle “*Ne konuklarıymış ulan! Tekerleklerin şahı, şeylerini mi getiriyorsun*” diye çıkışır. Selâhattin de alaycı bir dille, “*Hayır efendim bunlar sizin şeyleriniz, yerseniz*” diyerek cebinden çıkarttığı bir broşürü genelev kadınının eline tutuşturur. Genellikle genelevdeki kadınların Selâhattin’e “tekerleklerin şahı, nonoş” tarzındaki aşağılamaları cinsiyet ayrımcılığı bağlamında “öteki”leştirici bir yaklaşımdır. Ötekileştirilen ve ikinci cins olmaya mahkûm edilen kadınlar, aynı kalıp yargı zihniyetini eşcinsel olan Selâhattin’i bu sıfatlar altında aşağılayarak göstermişlerdir. Toplumsal cinsiyet bağlamında “öteki” olmak kadın cinsine yönelik bir ayrıştırma olmasının yanı sıra cinsel eğilim anlamında farklılıkları barındırır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet bağlamında “öteki” olarak tanımlanan kadının erkek gibi ya da bir erkeğin de kadın gibi davranması ve görünmesi “öteki” nosyonu ile ilişkilendirilir. Nitekim efemine bir karakter olan Selâhattin’in bir kadın formasyonunda görünmesi, onun kadınlar tarafından bu tarz aşağılamalara ve yakıştırmalara maruz bırakılması, onun “öteki”leştirilmesine bir vurgudur. Filmin başındaki erkeksi tavırlar içerisindeki genelev kadını, kadınsı bir hal içindeki Selâhattin’e eril tavırlarıyla hegemonik bir üstünlük kurmakta, onu eril dilden aşağılamaktadır. Dolayısıyla ataerkil anlayış, eril zihniyet, toplumsal hiyerarşi yalnızca kadınlara tahakküm kurmamakta, toplumsal sarmalın içine sızarak kadınların da “öteki”ye eril dille kurdukları baskıyı görünür kılmaktadır.

Selâhattin yaygarayla genelev sakinlerinin kapısını tek tek çalarak, “*Kızlarrr canlarım benim, canlanın biraz. Yırttınız hadi gene, kurtarıldınız. Fuhuşunuzla mücadele edildi*” diye uyandırıp hazırlık yapmalarını söyler. Selâhattin’in bu söylemde takındığı alaycı tavır, göstermelik bu ziyaretin anlamsızlığına ironik bir vurgudur. Selâhattin, ziyarete gelecek olan çok önemli konuk için kızları toparlarken, fahişelerden biri derneğin kitapçığındaki genelevler için, “*Kadınlık onurunun ayaklar*

altına alındığı bu pislik yuvaları, yoksul fakat namuslu genç kızlarımız için de korkunç birer tuzak olma niteliklerini sürdürmektedir” yazısını okumaktadır. Bu cümlelerle Fuhuşla Mücadele Derneğinin, devletin ve toplumsal ahlakın temsilcisi olarak, ataerkil ideolojinin ürettiği toplumsal, sosyal, kültürel normlarla uyumluluğunu vurgulanmış ve bu bağlamda denetimi vazife edindiği belirtilmiştir. Selo’nun, sabah tartıştığı kadın üstüne gelerek kimin geleceğini sorduğunda, Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü’nün geleceğini, dolayısıyla eve ve kendilerine çeki düzen vermeleri gerektiğini söyler.

Selâhattin aynadaki görüntüsüne baktıktan sonra “*Bana bakın, bana Selin, seloş, nonoş, tekerleklerin şahı, lubunya*” diyenin ağzını yırtarım der. Selâhattin abinizim ya da kısaca Selo diyeceksiniz diye kendisine takılan sıfatlar konusunda kızları uyarır. Öte yandan Selâhattin, gelen konuk için ait olduğu kimlikten bu süreçte vazgeçip “erkek olmaya, erkek gibi” davranmaya yönelir. Selo, ayna karşısında sol kulağındaki küpesini çıkarırken kendisine göz kırparak, “*Bu günlük*” der ve anlatıcı olarak artık o, “erkek olan” Selâhattin’dir. Yılmaz, Selo’yu gelen önemli konuk karşısında değişime uğratıp Selâhattin’e dönüştürerek, toplumun eşcinsellere yönelik olumsuz perspektifine ve iki yüzlü ahlak anlayışına eleştirel bakış açısını yansıtmıştır. Parkan’a (1983, s. 41) göre, “bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak, ilk önce onu kendiliğinden-anlaşılr’lığından, tanınırlığından ve görünür şeklinden uzaklaştırıp şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır. Yabancılaştırma, oyunculuk düzeyindeki ifadesini gestus’larda bulmaktadır.” Selo, görünümünü, kılık kıyafetini yani ait olduğu kimliğin davranışlarını değiştirerek Selâhattin’e dönüşmüş, bu noktada Selo olan kimliğine ve kendisine yabancılaşmasını gestus’la göstermiştir. Gestus, sanatsal üretimin bütün evrelerinde sürdürülmesi gereken naiv tutumun oyunculuk düzeyindeki ifadesi olarak tanımlanabilir. Sözü ifade edecek davranış, (mimesis, taklit) yerine, sözün arkasındaki görünmeyen anlamı gösterecek davranış gestur’tur (Parkan, 1983, s. 35-36). Dolayısıyla Selo, gestus yoluyla toplumsal formasyonda ideolojik bir tavır almış, sınıfsal durumunu, cinsel yönelimlerinin ironik eleştirisini ortaya koymuştur. Selo olan kimliğini toplumsal gestus yoluyla Selâhattin’e çevirerek canlandıracağı anlatıcı konumunu ve tavrını belirginleştirerek tam da Parkan’ın ifade ettiği gibi, sözsüz bir davranış/değişimle görünmeyen anlamı görünen bir eyleme dönüştürerek gestus’uyla metnin izleyici için anlaşılmasını kolaylaştırmıştır. Ayrıca ataerkilin ideolojisiindeki toplumsal tavrın ahlak anlayışını vurgulamıştır. Bu filmde de

karşımıza çıkan ayna metaforu Selo'nun kimliğini bir yana bırakıp, Selâhattin'e dönüşmesini yani yabancılaşmasını sembolize eder.

Sinemasal anlatılarda mekânlar, içinde yaşanan hayata dair bilgiler veren, olay örgüsünde etkili bir öge konumundadırlar ve özgün birtakım belirleyici unsurları vardır. Boyutları, dışarıya ya da içeriye yönelimli oluşları ve karakterlere sundukları hareket alanı vb. unsurlar belirleyici faktörlerdir (Sözen, 2014, s. 3). Sonraki sahnede genelevin olduğu sokakta bakkal, çaycı, berber dükkânları, erkeklerin işlettiği ve eril mekânlar birer göstergedir. Epizotlar şeklinde ilerleyen filmdeki sahneler bu mekânlarda geçmekte, dolayısıyla erkek egemen hâkimiyet ve eril dilin kurgusu mekânlar yoluyla vurgulanmaktadır. Bu bağlamda mekân seçimleri diğer filmlerde olduğu gibi bilinçli bir tercih olmuş, kadınların ataerkil yapı içindeki esaretini, baskılanışını, çaresizliğini, sindirilmelerini, erkek egemenliğinin idealize ettiği toplumsal normlardan dışlanmışlıklarını ve soyutlanmalarını bir nevi tecrit edilen bir alan içine hapsederek görünür kılınmıştır. Bunun yanı sıra bu sahnede gösterilen mahalle sakinleri ve onların söylemleri aracılığıyla genelevin bulunduğu sokağın sınıfsal konumu, sınıfsal kimlikleri/statüleri, alt gelir ve kültür seviyesindeki insan profilleri gösterilmiştir.

Dış mekâna geçilen sahnede genelev kadınları çalgıcıların müziği eşliğinde “*Sermayenin Türküsü*” şarkısını söyleyerek ve keyifle dans ederek merdivenlerden topluca inerler. Bu sahnede genelev kadınlarının, mutsuz, çaresiz, kadınlar değil de bu hayatın kendilerine mecbur ettiği şeyleri, içinde bulundukları durumu kabullenişleri bu neşeli şarkı ve dans eşliğinde keyifli bir atmosfer içerisinde yansıtılmıştır. Oysaki şarkı içerik olarak, “*Sermaye olan etlerine, körelmiş duygularına, emeklerinin terine, aşkın onlar için para olduğuna dolayısıyla körelen duygularına ve budanan sevgilerine, gönüllerindeki yaraya, alınlarındaki karaya, sevgi satarak incinen duygularına, kırılan kalplerine*” hitap etmektedir. Dolayısıyla kadınların içinde bulundukları yaşam akışının dramatik yapısıyla söz ve müzik bir çelişki içermektedir. Bunun yanı sıra, “*Bizim gibiler için...*” diye biten şarkı neşeyle söylenmesine karşın, “içi seni dışı beni yakar” misali para için kendilerini satmak zorunda kalan, sömürülen kadınların mutsuzluğunu, çaresizliğini ifade etmektedir. Bu şarkı, para için sattıkları bedenlerinin bir et parçası olmaktan başka bir şeye yaramayan, kırık kalpleri, sönmüş hayalleri, köreltilmiş hisleri, yaşama dair yitirilen umutları, aşka ve sevgiye dair unutulmuş duyguları, yaşamak ve var olmak için sermaye olmaktan başka bir

arelerinin kalmadığına bir isyandır. Dolayısıyla bu sahnede müzik ne kadar neşeli olursa olsun, şarkının sözleri onların trajik hikâyelerinin dramını anlatmaktadır. Bu sekans toplumsal ahlaki değerlerini kaybettikleri önyargısıyla, fahişelerin sömürülmelerinin ve bedenlerinin bir meta haline dönüştürülmesinin eleştirisini yapmaktadır.

Selâhattin elinde megafonla beklenen önemli konuğun geldiğini esprili bir dörtlükle kadınlara duyurur. Bu arada Selo efemine tarzından azade, toplumsal çerçevede belirlenen klasik takım elbisesiyle Selâhattin olarak kızlara tarzını nasıl bulduklarını sorar. Kadınlara içeriye koşuştururken sert mizaçlı genelev patroniçesi Melahat, erkeksi bir tavırla ve katı üsluptaki konuşmasıyla kızlara seslenir. Tam bir eril dilden konuşan patroniçe, kızları çok konuşmamaları konusunda tembihler ve soru sorulduğu zamanda *“D şt k bir kere dersiniz”* diye uyarır. Feminist bir okumayla, ataerkil anlayışta kadınlara filmlerde eril bakışın hazzına yönelik kurgulanan nesnelerdir. Oysaki patroniçe, erkek egemen sistem içinde hayatta kalabilmenin ve var olabilmeyi s rrını çözmüş, erkeksi tavırlarıyla eril dilden konuşan, maskülen bir kadına dönüşmüş, fallusun egemenlik alanına ortak olmuştur. Çünkü Melahat maskülen tarzıyla cinsel nesne olmaktan çıkmış, erkek egemen düzene uyumuş, kendisini erkeksileştirmiş ve erkeksi özelliklerle donatmış bu sayede g  ve iktidar sahibi bir kadın olarak hayatta kalabilmiştir. Böylece bir kadının erkek egemen dünyada özne olabilmesi için toplumsal cinsiyetinden vazgeçerek var olabildiği ve bedel ödemek zorunda olduğu gerçeğine değinilmiştir. Yeşilçam’ın batağa saplanan ve “kurtlar sofrasına” düşmüş/düşürülmüş patroniçesi, kurtlar sofrasında bir kurda dönüşmüş, artık o sofrada yem olmak yerine sistemin bireylerinden birisi olmuştur. Burada aslında erkek egemen sistemin kadını nasıl d n şt rd ğ n n ve kendisine benzetmek zorunda bırakmasının toplumsal eleştirisi yapılmaktadır. Patroniçe, Selâhattin’in *“Sen gelmiyor musun?”* sorusunu *“Avukata gideceğim, boş bulunursak yakında sokakta buluruz kendimizi”* diye cevaplar. Bu durum erkek egemen dünyadaki erkeksi rolünü pekiştiren, bu devranın dönmesi için erkeksi bir g d yle hareket eden davranış örneğidir. Kendisini bir nevi korumaya alan, düzenini devam ettirmek için eril işlevleri yerine getirmek zorunda olan bir kadını temsil etmektedir. Selâhattin’e de *“Gelen paozları bir an önce sepetlemeye bak”* diye emir verir. Dernek Başkanı kadını ve onunla gelecekleri argoda fahişe anlamına gelen “paoz” olarak nitelendirmiş,

mesleğini aşağılayan vurguyla kendisiyle onları aynı kefeye koymuş, gelecek konukları ve amaçlarını ironik bir dille değersizleştirmiştir.

Selâhattin, kadınlar şarkı söylerken elinde bavulla mahalleye giren, oyunda Asiye rolünü oynayacak Nazlı'yı görür ve ona “*Ne o tatlım yeni misin sen?*” diye sorar. Düzgün giyimi, çekimser ve saf halleriyle namuslu bir kadın izlenimi veren Nazlı, Selâhattin'e kendisini komisyoncunun gönderdiğini, kiralık bir ev aradığını söyler. Selâhattin de Nazlı'ya “*Boş ver komisyoncuyla falan, hadi gel*” diyerek eve doğru sürükler. Çekimser haller içindeki Nazlı eveleyip gevelemeye başlayınca, “*Uzatma tatlım anlaşırsınız*” diyerek eve sokar. Anlatıcının yalnız bir kadın olan Nazlı'ya bu şekilde yaklaşımı, eğer bir kadın yalnızsa mutlaka sahipsizdir düşüncesini pekiştirmekte ve ona, kötü yola düşmekten başka bir şans tanımayan egemen zihniyeti göstermektedir. Feminist bir bakış açısıyla bu durum eril zihniyetin sorunlu yapısına işaret etmektedir.

Genelev kadınları neşeli bir şarkı eşliğinde ortalığa silip süpürdükten sonra beklenen konuk Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Gümüşçü, sağ kolum dediği Şükran Hanım ile geneleve gelir. Mahallenin erkekleri arabadan inen kadınlara “*Mallara bak mallara*” diye alaycı ve aşağılayıcı bir tavır takınırlar. Bu tabir kadınları, argoda fahişe anlamına gelen kavramla tanımlamaktan öteye gidemeyen zihniyetin bakış açısıdır. Selâhattin gelen konuklara kendisini Melahat Hanım'ın yardımcısı olarak tanıtır. Sonra Seniye Hanım düştüğü bu bataktan kurtulmak için kendisine mektup yazan Asiye'yi sorar. Ancak Selâhattin, Asiye diye biri olmadığını söylemesi üzerine Seniye, Asiye'nin yolladığı mektubu Selâhattin'e verir. O da hanım hanımcık oturan kadınlara “*Asıl adı Asiye olan var mı?*” diye sorduktan sonra bakışlarını kiralık ev aramak için mahalleye gelen kıza çevirir. Kız adının Nazlı olduğunu söyler. Seniye Hanım ön dört yıldır bu dernekte çalıştığını söylerken içeriye bir müşteri girer ve Selâhattin, kadınlardan birisini kaş göz işaretiyle odaya çıkması için yönlendirir. Bir tarafta namus ve ahlak timsali Seniye Hanım, diğer tarafta günah yuvasına gelen müşterinin kadınla odaya yollanması birbirine karşıt bir eylem olarak ironik bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Dolayısıyla Seniye Hanım'ın gözünün önündekini göremeyen ve olan bitene kayıtsız kalan dernek başkanı olarak oturması ve hâlâ orada kurtarıcı olarak bulunmasının komikliğine, yüzeyselliğine ve göstermelik yaklaşımına dikkat çekilmiştir.

Asiye'nin, Seniye Hanım'a yazdığı mektuptan annesinin kimi kimsesi olmadığı için etini satarak yaşayan bir kadın olduğunu, kötü yola düştükten sonra da Asiye'yi terk ettiğini öğreniyoruz. Ancak Asiye “*Ben kendimi kurtardım, yaşamanın sırrını öğrendim. İsterseniz gelin size de anlatayım*” cümlesinden filmin sonuna dair ipucu verilmiş, Asiye'nin kurtulduğu anlaşılmıştır. Nitekim Seniye Hanım “*Bence insan her koşulda direnebilir efendim! Evet zor ama imkânsız değil*” diye egemen söylemden ve eril dilden fikrini belirtir. Yaşadığı hayat standardı doğrultusunda hayatının hiçbir evresinde “direnmek” zorunda kalmamış olan Seniye Hanım, iktidarın söylemini içselleştirmiş bir kadın olarak bu kadar kolay hüküm verebilmektedir. Genelevde Asiye diye birinin olmadığının anlaşılması üzerine Selâhattin bir oyun oynamayı teklif eder. Genelev kadınları ve yeni gelen Nazlı hep beraber Asiye'nin hayatını canlandıracaklar, zaman zaman da Seniye Hanım onları yönlendirecektir. Seniye Hanım ve yardımcısının kılık kıyafeti, davranış biçimi, konuşma tarzı, tavırları ait oldukları sınıfsal özellikleri ve kimliklerini yansıtmaktadır. Özellikle yardımcısı Şükran Hanım bulunduğu ortama mesafesini vücut dili ve tavırlarıyla açıkça ortaya koymaktadır. Seniye Hanım'ın Asiye'yi kurtarmak için üstlendiği misyon toplumsal bir tavır olarak onun gestus'udur çünkü sözün arkasında görünmeyen davranışı kurtarma eylemiyle gösterecektir.

Böylece bundan sonrası epizotlar halinde anlatılacak olan oyuna hızlıca bir geçiş yapılır. Epizodik anlatımda montaj tekniğiyle geliştirilen olaylar sıçramalı bir şekilde eğriler çizerek ilerler ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir. Böylece seyirci oyun öncesindeki bu duraklamalardan faydalanarak olaylar üzerine düşünür ve eleştirel bir tutumla izlemeye başlar (Parkan, 1983, s. 34). Asiye'nin hikâyesi, var olan sistem içindeki mücadelesi, bu bakış açısıyla bölümler şeklinde anlatılır, genelev kadınları ve mahalle esnafı tarafından canlandırılır. Dolayısıyla burada ortaklaşa bir çalışmayla oluşturulan mizansende oyun içinde oyun oynanır. Işık, ses, görüntü, müzik, dekor, kostüm, makyaj gibi unsurlarla kolektif bir iş birliğiyle mesel çalışması ortaya konur. Brecht'in mesel çalışması geleneksel tiyatrodaki yönetmenin kafasında oluşan “yorum”a karşıt ekibin tümünün ortaya çıkarması gereken analiz çalışmasıdır. Böylece tiyatronun tümü tarafından bir araya getirilip, anlatılıp, açığa çıkarılıp, sergilenecektir (Parkan, 1983, s. 31). Burada oyun sadece yönetmenin kafasındakine göre değil tüm ekip tarafından deşifre edilerek kolektif bir çalışmayla gerçek bir sorgulamaya gidecektir. Böylece Asiye'nin hikâyesi

Parkan'ın (1983, s. 31) ifade ettiği gibi, (...) “görünenin ardındaki görünmeyen, ‘gerçeğin’ ardındaki gerçeğin keşfedilmesini sağlayacaktır.”

Her bir epizottan önceki ön konuşmada Seniye Hanım ve anlatıcı Selâhattin’le oyunun gidişatı belirlenir; izleyiciye Asiye’nin çocukluğundan itibaren yaşadıkları, hayatın onu yapmaya mecbur bıraktığı şeyleri, yaşadığı sorunları ve o sorunlara alternatif çözüm arayışları gösterilir. Bu bağlamda anlatıcı, Seniye Hanım’a sorular sorar, önerilerini ve çözümlerini öğrenmeye çalışır ve dışarıdan bir göz olarak eleştirel bir yaklaşımla oyun içinde oynanan oyunda düşüncelere aracı olur. Böylece hem izleyicinin hem de ekibin oyuna karşı mesafesi korunarak objektif bir bakışla epizotik anlatımdaki yabancılaştırma sağlanır. Bertolt Brecht’in yabancılaşma kavramında oyun ile seyirci arasında oluşacak illüzyon kırılır. Epik tiyatrodaki oyunun oyun olduğu seyirciye gösterilerek anlatıyla özdeşleşmesi engellenir (Yıldırım Sağlam, 2021, s. 357). Yabancılaştırmayla, izleyiciye oyun bilinci verilerek objektif bir mesafeden olaylar/durumlar üzerine düşünme ve yorumlama fırsatı verilir. İzleyicideki özdeşleşme denetim altına alınır, yabancılaştırılarak eleştirel bir bakış açısı geliştirmeleri sağlanır ve katharsisten uzaklaştırılır. Buradaki amaç, izleyiciyi finale kadar Asiye’nin yaşam açılımlarına yoğunlaştırmak, oyunun sonunda ona ne olacağından ziyade, bu süreçte yaşadıklarına dair eleştirel bir düşünme ve bakış açısı geliştirmelerini sağlamak, aktif konumda bilinçli bir izlemeyle yan anlama odaklanmaları amaçlanmaktadır.

Ön oyunda izleyicinin önünde kostüm ve dekor değiştirilir. Genelev kadınlarından birisi (*Hümeıra*) Asiye’nin annesi Zehra’yı, Nazlı, Asiye’yi, kahveci de Zehra’nın metres hayatı yaşadığı evli kahveci/bakkalı oynar. Sığınabileceği bir yeri ve kimsesi olmayan Zehra, kızı Asiye ve kendi yaşamını sürdürebilmek için fahişelik yapmaktadır. Asiye’nin hayat kadını olan annesi Zehra, mahallenin kahveci/bakkalı ile metres hayatı yaşamaktadır. Kahveci/bakkal Asiye’nin annesine ev tutmuştur ancak o zamanlar okul çağındaki Asiye’yi istememektedir. Zehra bu meslekte birkaç yıl daha para kazanabileceğini dolayısıyla bu fırsatı iyi değerlendirmesi gerektiğinin farkındadır. Bir taraftan geleceğini güvence altına almak isteyen diğer taraftan da Asiye’den ayrılmak istemeyen ancak başka çaresi de kalmayan Zehra, Asiye’ye iki yol sunar; ya Asiye kendisi gibi bu meslekte çalışacaktır ya da Zehra bakkalla gidecek Asiye’de kendi başının çaresine bakacaktır. Sonuçta Asiye iki seçenek arasından seçim yapacaktır ya namuslu bir hayat yaşayacak ya da annesi gibi fahişelik yapmak zorunda

kalacaktır. Nitekim Asiye'ye oyun boyunca hep iyi “namuslu” kadın olmak ya da kötü “namussuz” kadın olmak dışında başka seçenek sunulmaz. Böylece kendisine başka seçenek açılımları sunmayan zihniyet içinde Asiye, daha baştan sıkışacak, çaresiz bırakılacak ve kendisine sunulanın aslında ataerkil ideolojiyle örtüşen tek bir seçenekten başka bir şey olmadığını farkına varacaktır. Asiye, annesine, “*Başka bir çare yok mu?*” diye oyunun en temel sorusunu sorar. Annesi çarenin olmadığını, bunu büyüncelikle anlayacağını söyledikten sonra “*Sermayenin Türkü*” ile ön oyun sonlanır. Hayat kadınlığı, metres hayatı, hegemonik baskı, kadının ikincil konumu ve değersizleştirilmesi odağındaki ön oyunda, düşmüş kadının emeğinin yanı sıra bedeninin ve cinselliğinin sömürülmesi ve bu bağlamda kadına toplumda sömürülecek cinsel bir nesne gözüyle bakılması eleştirilmektedir.

Bu ön oyunda dikkati çeken unsurlar; doğallıktan uzak oyunculuk, zaman zaman özündeki gerçek rollerine dönmeleri, repliklerin Selâhattin ya da kızlar tarafından hatırlatılması, genelev kadınlarının ara sıra oyunculara laf atarak oyuna müdahale etmesi, müzisyenlerin oyun sırasında sahneye gelmesi ve Asiye'nin abartılı ve komik oyunculuğu göze çarpmaktadır. Oyunda izleyicilerin, karakterlerle ya da olayla özdeşleşme kurmaması için göstermeci oyunculuk yolu seçilmiştir. Göstermeci oyunculuk, oyuncunun rolüyle özdeşleşmesi yerine rolünü göstermesi üzerine kuruludur ki oyuncu canlandıracağı karakteri onaylamak ya da onunla özdeşleşmek zorunda değildir. Oyuncunun görevi, karakteri oynamak, temsil etmek ve izleyiciye göstermektir. Bu durum oyuncunun da kendi rolüne mesafeli bir tavırla yabancılaştırma tekniklerini uygulamasını gerektirir. Oyuncunun özdeşleşmeyi saf dışı bırakarak göstermeci teknikle rolünü canlandırması, izleyicinin de özdeşleşmeden kurtulmasına hizmet eder (Parkan ve Yüksel, 2002, parag. 28). Dolayısıyla ön oyundaki Zehra ve Asiye, abartılı oyunculuklarıyla rollerine mesafeli bir tavırla yabancılaşarak özdeşleşmeyi saf dışı bırakmışlardır. Böylece göstermeci oyunculuk yoluyla hem izleyicinin özdeşleşmesinin önüne geçilmiş hem de bunun bir film olduğu izleyiciye hatırlatılmıştır. Görsel öğeler tiyatro sahnesini çağrıştırmaya rağmen tam bir tiyatro ortamı yoktur ki nitekim oyun başlamadan kızların gülüşmeleriyle Yılmaz, izleyicinin bir film izliyor oldukları izlenimini pekiştirir. Aynı şekilde Asiye sahneye gelince kamera onu takip ederek oyuncuya odaklanmayı sağlar öte yandan genelev kızlarının Nazlı hakkında konuşması bu odağı kırar ve izleyiciyi film olgusunun içine çeker.

Birinci konuşmada anlatıcı, Seniye Hanım’a Asiye’nin annesiyle arasındaki geçen olaya dair düşüncelerini sorar ve ardından da, “*Asiye önündeki iki yoldan hangisini seçmeli?*” diye bir soru yöneltir. Seniye Hanım, Asiye’nin “namuslu” bir hayatı tercih etmesi gerektiğini söyler. Asiye’nin akrabası olmadığı için Seniye Hanım’ın çözüm önerisi okul müdiresinin yanına sığınması, okul bitince evlenme çağına gelmiş olacağı için de evlenip kendini kurtarması yönündedir. Asiye’nin evlenme çağına gelince evlenmesini onun için en kestirme kurtuluş yolu olarak gören Seniye Hanım özelinde, genç kızların evlendiği takdirde kurtuluşa ereceği ve namuslu bir hayat yaşayabileceğine dikkat çekilmiştir. Aksi takdirde kötü yola düşmekten ve kötü kadın olmaktan başka çareleri olmayacağını, dolayısıyla kadının özel alan içerisindeki konumunun en güvenli alan olacağını altı çizilmiştir. Böylece kadını toplumsal formasyonda evlilik dışında konumlandırmayan ataerkin çizdiği sınırlar ve toplumsal normlarda kadının namuslu bir hayat sürmesinin tek yolunun evlilik olduğu görüşü vurgulanarak aile kavramı yüceltilmiştir. Bunun yanı sıra Seniye Hanım gibi Asiye’nin kurtuluşunu evlilik kurumu içerisinde gören zihniyet Godard’ın söylediği gibi, “kadını eril kahramanın arzusuna ve korkusuna dayalı bir düşlemede, eylem dünyasının dışında betimleyen” (Öztürk, 2000, s. 77) ataerkin anlayışla örtüşmektedir. Sonuçta Asiye, iki seçenekten biri olarak sunulan namuslu bir hayat yaşamayı tercih etmiştir. Bunun için yatılı eğitim gördüğü okul müdiresinin yanında yaşamaya başlar ve onun gözetiminde eğitimine devam eder.

Seniye Hanım’ın önerisi üzerine anlatıcı, genelev patroniçesini kolundan tutarak okul müdiresini canlandırması için çekiştirir. Selâhattin’in, “*Okul müdiresi iyi bir kadın olmalı ki Asiye okulu bitirinceye kadar yardım ediyor kendisine...*” ifadesinde ahlak bekçiliği görevinin “kötü” kadın olan genelev patroniçesine yüklenmesi ve bu bağlamda “iyi” bir kadına dönüşmesi ironik bir eleştiri sunmaktadır. “*Okulda iki üç yıl kalabildiğine göre Asiye hemen hemen evlenme çağına gelmiş demektir*” diyen Seniye Hanım’ın, Asiye’nin evlendirilmesi önerisine karşılık, Selâhattin fahişelere dönerek, “*Okuldaki öğretmenleri de böyle düşünüyor*” söylemine kadınların kahrkaha atması, anlatıcının izleyiciyi yönlendirmesinin yanı sıra sisteme ve eril zihniyete ironik bir eleştiri vurgular. Smelik’e (1998, s. 104) göre, kadınların kahrkahası, onları birbirlerine bağlayan özgürleştirici bir kahrkahadır. Kadınlar kendileriyle aynı hisleri ve anlayışları paylaşmayanları dışarıda bırakır, kahrkahalarıyla sustururlar. Bu nedenle kahrkaha, egemen egemen söylemin dışına yerleştirilir çünkü

artık konuşmak mümkün değildir. Kahkaha kadınların yıllardır yüklendikleri sessizliği delip geçer. Aynı zamanda eril otoriteyi engelleyerek, ciddiyetini bozarak davayı en başından olduğu gibi maskaralığa dönüştürürler. Böylece kahkaha, kadınların eril düzene karşı direnişinin sembolik bir göstergesi haline gelir. Bu sahnede de genelev kızları, ataerkil düzenin ahlakçı anlayışının kurtarıcısı Seniye Hanım'ın, yaratmaya çalıştığı eril otoritenin söyleminin ciddiyetini maskaralık boyutuna taşıyıp bozmuşlar ve bunu kahkahalarıyla dile getirmişlerdir. Böylece bu kahkaha eril zihniyete ve erkek egemen kurallara direnişlerini sembolize etmiştir.

Birinci oyunda Asiye, evlenecek yaşa gelince öğretmenleri ve müdirenin aracılığıyla küçük bir marangoz atölyesinin sahibinin oğluyla nişanlanır. Sahnelenen oyunda nişan törenindeki oyuncular geneleve gelen müşterilerden oluşmaktadır. Onlardan birisi Asiye'nin kayınpederini birisi de nişanlısını canlandıracaktır. Bu yaşa gelinceye kadar müdirenin yanında namuslu bir hayat yaşayan Asiye, artık kocasının yanında bir erkeğin gözetiminde ve himayesinde ideal kadın çerçevesinde namuslu bir hayat yaşayacaktır. Dolayısıyla ataerkil toplumun kadını evleninceye kadar önce babasına, evlendikten sonra kocasına tabi kılan zihniyeti pekiştirilmiş, kadının namus bekçisi daima erkekler olmuştur. Burada Asiye'nin evlenene kadar namus bekçiliğini yapan baba figürü müdire hanım, namusunu koruduğu Asiye'yi kendi esaretinden çıkarmış, namusuyla başka bir esarete kocasına ve toplumsal formasyonu uyumlu evine teslim etmiştir. Ön oyundaki sahneye göre daha doğal bir canlandırma içerisindeki yabancılaştırma efekti Asiye'nin nişandaki donuk, ifadesiz gestus'usuyla ve diğerlerinin aşırıya kaçan oyunculuklarıyla sağlanmıştır. Nitekim nişanda gramofondaki plakta, "*Sana nereden gönül verdim*" şarkısı çalmaktadır. Dolayısıyla şarkıyla Asiye'nin gestus'u dramatik bağlamda birbirini tamamlar niteliktedir.

Törende kayınpederinin bir arkadaşı Asiye'yi tanır ve annesinin fahişe olduğunu söyler. Dolayısıyla kayınpederi hemen nişanı bozmak ister ancak ahbabları ve müdire hanım törenden sonra Asiye'yle konuşup onu rezil etmeden nişanı bozmaları konusunda kayınpederi ikna ederler. Asiye'nin annesinin durumuna damadın annesinin verdiği tepki yabancılaştırma efektiyle devreye sokulmuş, karakter özdeşleşmeden uzaklaşmış, ezbere bir metni aktarır gibi abartılı bir oyunculuk sergilemiştir. Kayınvalide, müdire hanımı kocasının yanına getirir. Kayınpeder, müdirenden bir izahat bekler. Müdire Hanım, Asiye'nin annesinin çekip gittiğini söyler ancak "*Annesinin günahını neden bu kız çeksin?*" diye sorar. Kayınpeder ise, "*Siz*

olsanız oğlunuza bu kızı alır mısınız?” diye karşıt bir soru sorar. Toplumumuzun katı değer yargıları “düşmüş ya da düşürülmüş kadının” var olan toplumsal normlarda asla kurtarılamayacağını altını çizmiştir. Nişan, namus, toplumsal değerler, aile, namus, şeref, sosyal normlar, toplumsal baskı odağındaki bu bölümde, “ananın alnındaki kara, kızına miras kalmış” böylece Asiye toplumsal yargıların kurbanı olmuştur. Dolayısıyla Seniye Hanım’ın ahlaklı bir kurtuluş yolu olarak gördüğü evlilik gerçekleşmemiş, öğretmenleri ve müdirenin kurtarma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmış, annesinden kalan geçmişi, Asiye’nin mutlu bir yaşam kurmasına mâni olmuştur. Böylece “kurtarıcı” misyonuyla eril otoriteyi temsil eden Seniye Hanım’ın evlilik planı işlememiş, toplumsal çerçevede fahişenin kızı olan bir kadının toplumsal formasyonda kurtulamayacağı ya da kurtarılamayacağı eleştirel bir dille vurgulanmıştır.

İkinci konuşmada bir yandan nişan sahnesi ve müzik devam ederken diğer yandan Seniye Hanım’a geçilir. Selâhattin’in parmağını şaklatarak sahneyi bitirmesi ve müzisyenleri sahneye dahil etmesiyle oyundaki süreklilik kesintiye uğratarak izleyiciye yabancılaştırmayla film içinde oldukları hatırlatılmıştır. Buna karşın aydınlık bir koridorda konuşarak ilerleyen anlatıcı ve Seniye Hanım’la tekrardan süreklilik devam etmiştir. Anlatıcı, Seniye Hanım’a nişanın bozulması hakkındaki fikrini sorar. Seniye Hanım, Asiye’nin annesinin durumunun evlenmesine büyük bir engel olduğunun altını çizer ancak yine de kurtuluş yolu olarak evlenmesi gerektiğini söyler. Onu seven bir erkeğin Asiye’nin durumunu kabul edebileceğini, Asiye’nin bunu göze alabilecek birini bulması gerektiği fikrindedir. Goldman (2006, s. 62) her genç kızın hedefi olan evliliğin gerçekleşmediği takdirde toplumsal geleneklerce aşağılandığını, bekârlık veya fahişelikle kınanmaya mahkûm olduğunu belirtir. Dolayısıyla Asiye mutlaka evlenmelidir aksi takdirde annesinin kötü yazgısını devam ettirmeye mecbur olacaktır fikri vurgulanmıştır. Feminist bakış açısı, toplumsal eşitsizlik, ikincil konumları, kadının erkek bir özneye bağımlı tanımlanması fikrini, kadını daima birey olmaktan uzak cinsel nesneler olarak gören ataerkil yapıyı ve cinsiyetçi yaklaşımı eleştirmektedir. Dolayısıyla Seniye Hanım’ın, “Asiye’yi ancak bir erkeğin koruması ve gözetimi kurtarabilir” düşüncesi bu bakış açısının tam da eleştiri odağıdır. Anlatıcı nişan olayından altı-yedi ay kadar sonra Asiye’nin aç, işsiz, sokakta gidecek bir yeri olmadığını ve çaresizliğini dile getirdikten sonra perdeyi açar, genelev sokağındaki ıssız ve karanlık atmosferde oyunun ikinci bölümü başlar.

İkinci oyunda Asiye aç ve perişan bir halde tekinsiz, karanlık bir sokakta okul müdiresinin evine doğru koşar. Bu sahnede müzik, sahne atmosferinin etkisini arttıran ve gerilim yaratan bir unsur olarak kullanılmıştır. Müzik şok edici bir karaktere bürünmüş izleyicide özdeşleşme duygusunu sağlayan ve dramatik unsurları besleyen bir işlev yüklenmiştir. Seyirciyi, atmosferi içselleştirmek bağlamında manipüle eden ve gerilimi arttırmaya yönelik kullanılan müzikle, karakterin ruh haliyle izleyiciyi buluşturmuştur. Buna karşın Seniye Hanım, yardımcısı ve anlatıcının bu sahneyi pencereden izlemeleri bu atmosferden izleyiciyi koparmış, yabancılaştırılarak oyunun içine girmemizi engellemiş yine film olgusu hatırlatılmıştır.

Asiye, kendisini her zaman koruyan müdirenin evine gelir ancak müdire evde yoktur. Dolayısıyla artık Asiye müdirenin korumasından mahrum kalmıştır. Asiye kapıyı çalar. Bu noktada anlatıcı, izleyicinin gözü önünde gözlük takar, kılık değiştirir ve Müdire Hanım'ın yeğeni olarak oyuna girer. Yönetmen izleyicinin önünde yapılan bu tarz eylemlerle tek mekândaki anlatıya bir devinim kazandırmış, izleyiciyi duruma ve oyuncuya yabancılaştırarak özdeşleşmesinin önüne geçerek film olgusunu yinelemiştir. Müdirenin yeğeni kapıyı açar, müdireyi soran Asiye'ye evde olmadığını, altı ay kadar önce Ankara'ya gittiğini söyler. Asiye, teşekkür ederek ayrılır. Ancak karanlık ve ıssız sokakta peşine birisi takılır. Asiye taciz edileceğinden ya da tecavüze uğrayacağından korkar ve tekrar yeğenin kapısını çalar. Bu kapının açılması ona güvenli bir alan sağlayacaktır aksi takdirde eril tehlikelerle dolu bir karanlığa geçişi ve tecavüze uğraması kaçınılmaz sonu olacaktır. Asiye durumu anlatır, bunun üzerine yeğen onu içeri davet eder. Asiye, önce tereddüt eder ancak tekrar yalnız başına sokağa çıkmaktan korktuğu için güven veren yeğenin bu davetini kabul eder. Asiye'nin yeğene hissettiği güven duygusu izleyici için de geçerlidir ancak aynı zamanda yalnız bir kadının yalnız bir erkeğin yanında ne kadar güvende olacağı yani istismara maruz kalmayacağından ya da kendisinden istifade edilmeyeceğinden şüphe duyan kadın algısı, malum eril zihniyet kodlarına göre her an bir şey olacağı şüphesi içine düşer. Yeşilçam'ın erkek egemen yapısında kurtarılan veya kötü yola düşürülen ve kadına cinsel nesne gözüyle bakan bir zihniyet hâkimdir. Ancak bu yardımsever ve iyi kalpli yeğen tiplmesi bu tarzdaki erkek tipolojisine bir alternatif olarak sunulmuş, böylece Yeşilçam sinemasının klişe kodlarındaki izleyici algısını değiştirmiştir. Dolayısıyla toplumda kadını sadece cinsel nesne olarak görmeyen ve ona mal muamelesi yapmayan erkeklerin var olduğu düşüncesi işlenmiştir.

Müdirenin yeğeni, Asiye'nin müşkül durumunu anlayıp onu incitmeden karnını doyurur. Bu noktada yeğen, Asiye'ye birbirlerine hep doğruyu söylemeleri konusunda bir anlaşma teklif eder. Buna şaşırarak Asiye, *“Siz bilirsiniz”* diye cevap verir. Böylece gerçekten de birbirlerine karşı ne kadar dürüst davrandıklarını görmek üzere izleyici bir beklentiye sokulur. Bu noktadan sonra oyun tekrar genelev kadınlarının görüntüye girmesiyle kesintiye uğramış, süreklilik kırılmış ve film içinde bir es verilmiştir. Sonra Asiye'nin, yeğene hikâyesini anlattığı noktada tekrar oyuna döneriz. Okulda kalan Asiye, müdirenin Ankara'ya tayin edildiğini ve yeni gelenin kendisini istememesi nedeniyle sokakta kaldığını, aç, işsiz ve parasız olduğunu anlatır. Müdirenin yeğeni Asiye'ye ne derse kabul etmesi konusunda tekrar bir anlaşma teklif eder. Ona iş bulacağını ve kalması için bir oda kiralayacağını söyler. Yeğen, o gece için Asiye'ye onu bir otele götürebileceğini ya da evinde kalabileceğini söyler. Asiye ona *“Ya siz!”* diye sorar. Bu noktada genelev kadınlarının dışarıdan müdahalesiyle izleyici tekrar oyuna yabancılaştırılmış, filme dönüş yapılmıştır. Yeğen, Asiye'nin kalacağı odanın anahtarını kilitlemesi için ona uzatır. Asiye, *“Ama”* diyecekken yeğen *“Al, benim ne biçim bir insan olduğum belli mi? Kapını güzelce kilitle ve mışıl mışıl uyu”* diyerek Asiye'nin ona güven duymasını sağlar. Asiye odasına giderken kapıda durur, döner ve yeğene tüm saflığıyla, *“Ne kadar iyisiniz”* diyerek gülümser. Bu noktada yönetmen, izleyicinin kalıp yargısına göre, kadınların önce güvenlerini kazanan sonra da onları istismar eden bir erkek karakter tiplemesi beklentisini kırar. Buraya kadar Asiye'nin ataerkil düzen içerisindeki normlarla uyumlu yaşama çabası, namusunu, iffetini korumak için mücadelesini, bunun için kurtuluş yolu olarak görülen evliliğe giden süreci, annesinden miras kalan kötü kaderini yenmek için çabasını görüyoruz. İkinci epizottan sonra genelev kadınları ve Seniye Hanım alkışlarla sahneye gelirler.

Üçüncü konuşmada, müdirenin yeğeni rolündeki anlatıcı yine izleyicinin önünde kılığını değiştirerek anlatıcı rolüne geçer. Seniye Hanım, anlatıcıya *“Peki sonra ne oluyor?”* diye sorar. Sonra anlatıcı, *“Delikanlı bir ev tutuyor Asiye'ye”* diye devam eder. Bu sırada kadınlardan birisi anlatıcıya *“Delikanlıya gel”* diyerek kahkaha atar. Selâhattin'de ona dönerek *“Delikanlı sana gelsin kart orospu”* diyerek gestus'unu bir anlığına da olsa kırmış, Selâhattin kimliğine yabancılaşmıştır. Sonra iş aramaya başladıklarını, Asiye ve yeğen arasında duygusal bir yakınlaşma olduğunu, aralarında aşk başladığını, birbirlerini gerçekten sevdiklerini ve bir süre sonra birlikte

yaşamaya başladıklarını anlatır. Seniye Hanım “*Nasıl birlikte yaşıyorlar... Yani bir metres hayatı mı oluyor?*” diye sorar. Böyle bir birlikteliği tasvip etmeyen ve ahlaksızlık olarak gören Seniye Hanım, aralarındaki sevginin evlenmelerini sağlıyorsa sorun olmadığını yoksa Asiye’nin yanlış bir iş yapmış olacağını yargılayıcı bir yaklaşımla ve eleştirel bir dille ifade eder. Seniye Hanım müdirenin yeğeniyle birlikte yaşamaya başlayan Asiye’nin bir an önce evlenmesi gerektiğini “*Esas olan netice, netice almaya bakmalı*” diyerek evlilik yinelemesini yapar. Burjuva sınıfına ait olan Seniye Hanım’ın, evliliği “netice almak” olarak gören toplumsal formasyonda kurtuluşu evliliğe bağlayan eril zihniyetteki bakış açısı vurgulanır. Mevcut düzenin ahlak bekçisi sıfatıyla, metres hayatının yakışık almayacağını ve sonunda evlenmeleri gerektiğini söyler. Ataerkil değerlerin elçisi olarak, onun temsil ettiği toplumsal normlara göre kadının kimliği, sadece evlilik kurumu içinde kocasının kimliği, statüsü ve varlığı üzerinden tanımlanabilir. Kadın ancak kocanın denetiminde namuslu bir hayat sürebilir ve böylece cinselliği de denetim altına alınmış olur. Diğer bir deyişle kadının “yoldan çıkmaması ya da kötü yola düşmemesi” ancak evlilik yoluyla mümkün olabilir. Çünkü evlilik yoluyla kadın özel alana hapsedilerek hayatının, bedeninin ve yaşamının kontrolünü kocasına, dolayısıyla da toplumsal formasyonu düzenleyen erkek egemen bir düzene teslim eder. Seniye Hanım, Asiye’nin mutlu ve özgür bir kadın olmaya çalışmasını sağlamak yerine, “kurtarmak”tan anladığı onu toplumsal cinsiyet rollerinin içerisine taşımaktır. Seniye Hanım’ın “kurtarmak” kavramı, rahat bir yaşam karşılığında bir erkeğin hegemonyası altında yaşamak ve bir kadının benliğinin, ruhunun, bedeninin evlilik kurumunun içine gömülmesidir. Bu bakış açısıyla aslında Asiye fahişeliğe tutsak olmak yerine, evlilik yoluyla meşrulaştırılan ve özel alan içine hapsedilen başka bir toplumsal formasyondaki tutsaklığına itilmektedir. Nitekim Goldman (2006, s. 29) evlilik kurumunun kadını bir asalak, bağımlı bir insan haline getirdiğini dolayısıyla kadını hayat mücadelesinde aciz bırakan, toplumsal bilinci yok eden, hayal gücünü felç eden ve lütufkâr himayesini zorla kabul ettirerek gerçekte insan karakterine kurulmuş bir tuzak ve onu aşağılamayı amaçlayan bir hiciv olarak nitelendirmektedir. Asiye’nin hayatı toplumsal normlarla, sistemle ve sosyal baskıyla denetim altına alınmaya çalışılmıştır. Konuşmanın sonunda anlatıcı, aradan üç-dört ay kadar bir zaman geçtiğini, Asiye’nin çok mutlu olduğunu söyler.

Üçüncü oyunda anlatıcı rolündeki Selâhattin, tekrar yeğen rolüne dönmüştür. Eve giriş sahnesiyle oyun başlar ve birkaç gündür ortalarda görünmeyen yeğen, onu merak eden Asiye'ye aksilik çıktığını söyler. Aralarında karşılık sevgi dolu bir diyalog geçer. Bu sahnede yeğen ve Asiye'nin, göstermeci bir oyunculukla karakterle özdeşleşmeleri engellenmiş, abartılı ve absürt bir diyalogla izleyicinin oyun algısı kırılmış, filmle bağı koparılmamıştır. Yeğen içki almak için dışarı çıkınca onu takip ederek evi öğrenen müdire ve yeğenin karısı eve girerler. Bu sahne, gerilimi arttırıcı dramatik yapıya uygun bir müzikle desteklenmiştir. Bir süredir karısını aldattığını düşündüğü yeğenin evine gelen müdire karşısında Asiye'yi görünce şaşırarak "*Asiye sen miydin? Yazık, yazık sana*" diyerek sitem eder. Oyunun bu kısmında Asiye'nin evlilik hayalleri kurduğu yeğenin zaten evli olduğunu ve karısını aldattığını öğreniriz ki asıl aldatıldığını düşünen Asiye'dir. Asiye'ye "güvercinim" diye seslenen yeğenin temiz, romantik aşkının koca bir yalandan ibaret olduğu anlaşılır. Bu noktada yeğenin her zaman doğruyu söyleme teklifi kendisi tarafından bozulmuştur. Evli olduğunu Asiye'den gizleyerek, yeğenin izleyiciye güven veren ve müşfik bir karakter olarak temsiline rağmen arkasından bir "bit yeniği" çıkacağı beklentisi karşılanmıştır. Müdire, her şeyden habersiz olan Asiye'ye inanmak yerine "*Demek annenin huyu sende de varmış. Anasının kızı*" diyerek aşağılamıştır.

Ataerkil anlayışın temsilcisi olan müdire, klişe değerler sistemiyle yoğrulmuş zihniyetiyle, yıllarca Asiye'yi bu çerçevede yetiştirmeye çalışmış, ancak yeğenin metresi olduğunu öğrenince ilk önce Asiye'yi o gözden çıkarmış ve fahişenin kızı olarak annesiyle özdeşleştirmiş, anında yargılayıp ağır ithamlarla onu suçlamıştır. Bu durumda da yine erkek suçlanmamış ve hesap sorulmamış, toplumsal yargılar çerçevesinde günah keçisi olan kadın olmuştur. Hele de bir fahişenin kızısıysanız sorgusuz sualsiz ahlaksızlıkla suçlamak, evli bir erkeğin karısını aldatmasını bu ahlak ve edep kurallarının dışında tutmaktan daha kolaydır. Nitekim müdire o sırada elinde ekmekle eve gelen yeğenine hınzır bir oğlan çocuğunu azarlar gibi tatlı sert kızmış, ancak aynı anlayışı Asiye'ye göstermemiş onu, yazgısının kara lekesine gömmüştür. Böylece Asiye'yi fahişenin kızı olarak, evli bir erkeği baştan çıkararak, tuzağa düşüren "kötü" kadın arketipi olarak nitelendirebiliriz. Ne olursa olsun bu tarz bir ilişkiye girmemesi gereken bir kadın olarak davranan ve Asiye'yi aşağılayan buna karşın yeğenine daha anlayışlı bir tutumla yaklaşan müdire, ataerkilin temsilcisi konumunda "kadının yüzünün karası erkeğin elinin karası" zihniyetindeki cinsiyetçi/ayrımcı bir

görüşün vurgusudur. Öte yandan yeğenin karısı, kocasının kendisini boşamak istemesine ve aldatılmasına rağmen kocasından ayrılmak istemeyen bir kadın profilidir. Asiye ise evli bir erkekle beraber olan, onu baştan çıkaran kötü kadın muamelesi görmüştür. Böylece yeğen iki kadını karşı karşıya getirmiş ve birbirlerine rakip yaratmıştır. Sonuçta her durumda evli, iyi, namuslu ya da bekâr, namussuz, kötü kadın da olsa kadının aleyhine işleyen durum değişmemiş, kadın her zamanki gibi zararlı çıkan taraf olmuş, erkeğin iktidarı ve statüsü sarsılmamıştır.

Eve gelen yeğen halasını ve karısını karşısında görünce çok şaşırmamış, küçük bir oğlan çocuğu gibi elindeki ekmekten bir parça kopararak *“Hâlâ, ne işiniz var sizin burada?”* derken absürt bir tavırla göstermeci oyunculuk sergilenmiştir. Müdire, karısını sevmediğini, boşanmak istediğini söyleyen yeğenine, Asiye’nin bir fahişenin kızı olduğunu söylese de yeğen buna aldırmaz etmez. Ancak her şeyden habersiz olan Asiye durumu öğrenince hazmedememiş, yeğenin onu sevdiğini, karısından ayrılacağını söyleyerek onu durdurmaya çalışmasına rağmen hayal kırıklığıyla evi terk etmiştir. Evi terk ederken müdireden özür dilemiş ancak göstermeci bir oyunculukla özdeşleşmeden uzak ezbere metni okur gibi rol yapmıştır. Bu durumda seyircinin sık sık oyun algısı kırılmaya çalışılmıştır. Asiye’yi özgürleştiren aşkı ve hayatta tutunduğu tek gerçekliği bu ihanetle sarsılmıştır. Böylece özel alanda, evlilikte aranan kurtuluş umutları da böylece yok olmuştur. Onurlu ve dürüst bir yaşam isteyen Asiye’nin duruşunu yeğenin karısı gösterememiş, aldatılmasına rağmen kocasından ayrılmayı istememiştir. Dolayısıyla onur, iffet, namus, ahlak, edep kavramlarının istendiği gibi eğilip bükülebildiği anlatılmak istenmiştir. Alt sınıftan, kimsesiz, sahipsiz, yalnız kalan, annesinin *“alınının karası”*nı taşıyan bir kadının, namuslu bir yaşam sürmesi için toplumsal ve ahlaki değerlerin doğrultusunda Seniye Hanım’ın önerdiği evlilik yoluyla ulaşılacak kurtuluş fikri aracılığıyla bile Asiye’nin namuslu bir yaşam hayali gerçekleştirilemez. Asiye yine sokaklara düşmüş ve hayatta tek başına kalmıştır. Oyunun bu kısmı Asiye için hayatındaki kırılma noktası olmuştur çünkü bu noktadan sonra Asiye’nin hayatı annesinin kaderini devam ettirmek üzerine olacaktır.

Dördüncü konuşmada Selo tekrar anlatıcı konumuna geri döner. Seniye Hanım, Asiye’nin davranışıyla ilgili olarak anlatıcıya, cehaleti ve gururu yüzünden evi terk ederek hata yaptığını, sevdiği adamı bırakmaması gerektiğini söyler. Seniye Hanım *“Oysa büyük bir şanstı bu onun için... Buna benzer bir ikinci fırsat yakalayabileceğini hiç sanmıyorum”* yorumunda bulunur. Seniye Hanım’ın kadının bir erkeğin himayesi

altında olmasını “şans” ya da “fırsat” olarak nitelemesi tam da erkek egemen söylemi onaylar nitelikte olup, evliliğe dair statükocu yaklaşımı yansıtmaktadır. Bu bakış açısı erkeğin bir kadına sahip çıkmasının ya da onu korumasının, kadınlar için bir lütuf olduğunu düşünen eril zihniyetin sığ algısıdır. Egemen zihniyette kadın ancak bir erkeğin himayesinde olursa namusunu koruyabilir aksi takdirde erkeğin korumasından çıkan kadınların sonu kötü kadın olup sokaklara ya da pavyona düşmektir anlayışı vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra Seniye Hanım’ın kadınları savunmasız, güçsüz, korunmaya ve himaye altına alınmaya muhtaç varlıklar olarak görmesi toplumsal hiyerarşide erkeğin birincil ve üstün konumunu onaylamaktadır. Ardından Seniye Hanım, anlatıcıya “*Kadın olmanın kendisine sağladığı avantajı kullanamadı. Artık bütün insanların yaptığını yapacak...Çalışacak*” yorumuyla kendisine öğretilen ve dikte edilen toplumsal cinsiyet rollerini onaylamaktadır. Önerdiği evlilik senaryoları gerçekleşmeyen Seniye Hanım, meselenin temel noktası olan ekonomik özgürlük silahını devreye sokmuştur. Asiye evlilik içinde kendisine sağlanacak avantajları ve fırsatı gururu yüzünden kaçırmış, artık sahipsiz bir kadın olarak kendisini çalışmaya mecbur bir hale sokmuştur. Evliliğin avantajı artık ekonomik özgürlükle yer değiştirmiştir. Bunun yanı sıra varlıklı kocasına sırtını dayamış, hayatında hiç çalışmamış, sadece dernek başkanlığı yapmış olan Seniye’nin bu yorumu oldukça ironi barındırmaktadır. Seniye Hanım’ın, çalışmayı küçümseyen ve aşağılayan tavrı onun burjuva sınıf kimliğinin göstergesidir. Kadınlığı “avantaj” olarak nitelendirmesi toplumsal algıda kadının sadece fiziksel çekiciliği ve cinselliğinin bir işe yaradığının vurgusudur. Toplumsal cinsiyet rollerinde kendilerini bir erkeğe beğendirmek kavramı yüceltildiği için erkeğin beğenisine hitap etmek noktasında kadın kaçınılmaz olarak cinsel nesnelere dönüşür. Nitekim Goldman (2006, s. 61) “kadının bir cinsel meta olarak yetiştirildiğini, böylelikle cinsiyetin anlam ve öneminin yok sayılmasının kabul görmüş bir gerçek olduğunu” belirtmiştir. Seniye Hanım anlatıcının “*Sizce nasıl bir işte çalışabilir?*” sorusunu ise “*Asiye’nin durumunda olan bir kız sadece istifade edilmesi gereken bir fırsattır*” diye yanıtlar.

Dördüncü oyun Seniye Hanım’ın, Asiye’nin tek çıkış yolunun çalışmak olduğu ancak hizmetçilik, çamaşırcılık, tezgâhtarlık gibi işlerde tacize uğrama ihtimaliyle en doğru yerin “fabrikada işçi” olarak çalışması gerektiği söylemiyle başlar. Kadınlığından ötürü tacize uğramasının kaçınılmaz olduğu bu sebeple de buna yol açacak işlerde çalışmak yerine kendisini koruyabileceği bir alana yönelmesinin doğru

olacağı düşüncesindedir. Bu görüş burjuva sınıfından Seniye Hanım'ın, ataerkil toplum düzenindeki kadının toplumdaki konumuna ilişkin zihniyetinin göstergesidir. Kadınları istismar eden eril zihniyeti eleştirmek ya da düzeltmek yerine kadının bundan kaçınacak ve ona bu konfor alanını sağlayacak bir yere yönelmesi yönünde verdiği tavsiye meselenin özünü sorgulamaktan uzak, yüzeysel, göstermelik bir yaklaşımdır.

Bu oyunda Asiye “*Bayan işçi aranıyor*” yazılı fabrikadan içeriye girer, yabancılaştırma efekti olarak dans ve müzik eşliğindeki koreografiyle devam eder. Atıf Yılmaz buradaki koreografiyle Brecht'in epik tiyatro anlayışının gestus'a dayandığı yaklaşımını tercih etmiştir. Böylece seyirciyi geleneksel yöntemle izleme etkinliğinden çıkararak özdeşleşmesini engellemiş ve rolün arkasında kaybolmadan nesnel bir bakış açısıyla buluşturmuştur. Ayrıca anlatımı sözün, duyguların ve empati kurmanın ötesine taşıyarak farklı bir boyutta anlamı güçlendirmiştir. Bir grup erkek dansçının Asiye'nin üzerine gelerek onu taciz eden hareketleri eşliğindeki danslarında Asiye onlardan kaçmakta ancak onlar Asiye'yi rahat bırakmamaktadırlar. Bu koreografi Asiye'nin başına geleceklerin habercisidir. Nitekim çalıştığı fabrikanın adı mecaz anlamda ağır sözler söylemek, hakaret etmek anlamına gelen “*Giydirir Konfeksiyon*” Asiye'nin maruz kalacağı istismarın, sömürünün ya da aşağılanmanın göstergesi niteliğindedir. Namusuyla para kazanmak isteyen Asiye'yi burada da rahat bırakmazlar. Dolayısıyla tacize uğramaması için güvenli bir iş olarak görülen fabrika işçiliğinde de durum değişmemiş, kadının her halükârda cinsel bir nesne muamelesi görmesi vurgulanmıştır.

Mekânlar filmlerin görsel dilini, metinsel derinliğini ve oyunculuğun biçimlenişini belirlemektedir. Bu sebeple nitelikli filmlerde mekânlar anlam yaratıcı bir unsur olarak kullanılmakta; karakterlerin ruhsal durumlarını anlatan, olaylara yön veren ve sonuçlarına etki eden işlevleri yerine getirmektedir (Sözen, 2014, s. 3). Bu bölümde de fabrika, atölye, Asiye'nin tacize uğradığı tuvalet ve patronun odası olan dar mekânlar bilinçli olarak seçilmiştir. Asiye'nin bu dar alanlarda sıkışması, çaresizliği mekân yoluyla verilmeye ve Asiye'nin ruh durumu izleyiciye hissettirilmeye çalışılmıştır. Asiye'nin düzen karşısındaki biçareliği, sürekli sistem tarafından köşeye sıkıştırılacağı mekânlar üzerinden metaforik olarak anlatılmıştır.

Koreografik anlatıdan klasik anlatıya geçilen bölümde yabancılaştırma efekti azaltılmış, izleyicinin yabancılaştırılmasının aksine karakterlerle özdeşleşmesi

sağlanmıştır. Asiye fabrikada kendisine sarkıntılık eden Besim ustanın sürekli cinsel tacizine uğrar. Bu sahnedeki aksiyonun dramatik etkisi yine gerilim dolu bir müzikle tırmandırılmıştır. Asiye en sonunda dayanamayıp bu taciz olayını tecavüz etme noktasına getiren ustabaşının yaptığını patronun yeğenine anlatmak üzere odasına gider. Kendisini durdurmak isteyenlere, *“Size ne oluyor? Müdür beyle görüşeceğim. Bizim hakkımız yok mu? Burası fabrikaysa... Bırakın beni, şikâyetçiyim, halimi görmüyor musunuz? Bizim namusumuzu kim koruyacak burada?”* şeklinde bağırır. Buradaki önemli detay, bu sahneye kadar suskun bir kadın olan Asiye’nin ilk defa sesini çıkarmış, sert bir üslupla uğradığı haksızlığa isyan etmiş ve düzene baş kaldırmış olmasıdır. Bunu “hak ve namus” üzerinden dile getiren Asiye, kadın olarak aslında hiçbir hakka sahip olmadığını ve namus kavramını da egemen güçlerin dilediği gibi eğip bükebildiğini acı yoldan öğrenecektir.

Patronun yeğeni Besim ustayı işten çıkarır. Burada yeğen her ne kadar “fabrikanın disiplini” için ustabaşmayı işten çıkardığını belirtse de kadından yana olmuş, fallusun egemenliği yerine dişil bir bakış açısını tercih etmiştir. Fakat bütün olan biteni sessizce izleyen patron bu durumu “yufka yüreklilik” olarak tanımlamış, böylece erkek egemen dünyanın acımasız ve katı kuralları içinde bir işleyişe sahip olması gerektiğini hatırlatmıştır. Özel alandan çıkıp ilk defa kamusal alanda varlık gösteren Asiye’nin isyanını ve başkaldırısını egemen güç hoş karşılamamıştır. Patron, Besim ustanın işten çıkarılmasından memnun olmamış, onun yerine Asiye’yi işten çıkarmıştır. Vasıfsız bir işçi olan Asiye’yi yeri kolaylıkla doldurulabilecek, ustabaşmayı ise gözden çıkarılamayacak nitelikte değerlendirerek erkeği koruma altına almış, fallusun egemenliğini göstermiştir. Cinsel tacizi ise şikâyet edilecek ya da ustabaşmayı işten atacak nitelikte bir sorun olarak görmemekte dolayısıyla bir kadını cinsiyetinden ötürü kolaylıkla harcayabilmektedir. Asiye’yi mağdur duruma düşüren ustabaşı ödüllendirilmiş, kurban edilen, cezalandırılan Asiye olmuştur. Böylece kadının aleyhine işleyen toplumsal yargı ve sistem değişmemiş, günah keçisi yine kadın olmuş, erkek egemen düzenin devamlılığı sağlanmış ve iktidarı/gücü korunmuştur. Yeğenine de *“Senin için tek bir hedef olmalı o da kâr”* tavsiyesinde bulunur. Oysaki Asiye sınıf bilincinden yoksun basit bir işçi kız olmasına, patronununsa “kâr elde etmek” üzerine kurulu olan sınıf bilincinin farkındalığına, başkalarını sömürerek kâr elde eden toplumsal ve sınıfsal kimliğini ifade eden gestus’larla gönderme yapılmıştır. Patronun “kâr odaklı hedefi” kapitalist sistemin işleyişinin devam etmesi gerektiği, insanların

bu sistemde yalnızca bir araç olduğu ve buna hizmet etmek zorunda oldukları zihniyetini özetlemektedir. Cinsel istismar, namuslu yaşamak, çalışmak, kadının emeğinin ve bedeninin sömürülmesi burjuva-proleter sınıf ayrımı, sınıf bilinci ve tek hedefin kâr elde etmek olan kapitalist değerlere vurgunun işlendiği bu bölümde Asiye'nin hayata karşı direnci kırılmış ve yaşam enerjisi söndürülmüştür.

Beşinci konuşmada anlatıcı, Seniye Hanım'a bundan sonrası için düşüncelerini sorar. Artık çözüm önerileri için seçenekleri tükenen Seniye Hanım, *“Bundan sonrası artık Asiye'nin kendisine kalıyor”* diye yorum yapar. Asiye'nin direnmesi ve iş aramaya devam etmesi gerektiğini söyleyen Seniye Hanım'a, anlatıcı bunun yeni bir çözüm olmadığını söyler. Seniye Hanım onaylayarak, *“Aslında öyle binlerce çözüm yolu yoktur hayatta... Asiye yaşamak için çalışmaya mecburdur”* diye fikrini yineler. Anlatıcı, Asiye'nin inanılmaz bir güçle direndiğini, altı ay boyunca iş aradığını, parası olmadığını ve bitik halde olduğunu aktarır. Dolayısıyla her duruma direnen Asiye'nin maalesef en sonunda fahişelikten başka çıkar yolu kalmamış, direnmesini tavsiye eden Seniye Hanım'ın söylediğini uygulamanın ve direnmenin o kadar da kolay olmadığı anlaşılmıştır. Kapitalist ideolojinin temel öğeleri olan “ücret, para, meta fetişi ve nesneleştirme” doğalmış gibi gösterilen toplumsal ilişkileri gizlemekte, sözü edilen “yanlış bilinci” yapılandırmaktadır. Böylece toplumun ve bireyin gerçek sorunları üzerine düşünme engellenerek, mevcut ekonomi ve bağımlılık sistemi korunmaktadır. (Kula, 2013, s. 34). Fahişeliğe itilen kadınlar bu kapitalist sistemin içinde düşmüş, düşürülmüş kadınlardır ve sorunun gerçek boyutlarından ya da neden düştüğünden ziyade, düştükten sonraki yaşamları üzerinden yargılanmışlardır. Asiye, annesinin mirası olan kara geçmişiyle yaşamaya çalışmış, yalnız kalmasına, namuslu bir yaşam için direnmesine rağmen sosyal ve ekonomik şartlar onu tüketmiş, sonunda sistem Asiye'yi çaresizce fahişeliğe itmiştir.

Beşinci oyunda, işini kaybettikten sonra sığınacak yeri ve kimsesi olmayan Asiye, aylarca süren mücadelesinden sonra açlığına yenik düştüğü bir anda girdiği mezeci dükkânında iki lokma yiyecek karşılığında kadınlığını teslim etmiş, bugün iki lokmaya verdiği onurunu, iffetini, gururunu ve en önemlisi kadınlığını yarın iki paraya satmak zorunda kalmıştır. Üstelik mezeci, Asiye fahişe olmadığı halde onu fahişe olarak nitelendirmiş, fırsatçı bir yaklaşımla düşmüş bir kadından faydalanmak istemiştir. Asiye ruhunu ve elinde kalan son şeyi kadınlığını, polisi aramakla tehdit ederek tecavüz eden dükkân sahibine teslim etmiştir. Bu olay, onun için yaşamında bir

kırılma noktasıdır olmuştur. Asiye'nin çaresizliği ve müşkül durumu o kadar gerçekçi yansıtılmıştır ki izleyicinin bu sekansta karakterle özdeşleşmesi mümkün kılınmıştır. Eril zihniyet bir kadının onurunu, gururunu çiğnemesini umursamamış, cinsel hazza ulaşmak için onun bedenini, cinselliğini ve kadınlığını istismar etmiştir. Dolayısıyla erkek egemen anlayışın kadını cinsel metaya indirgediği zihniyet değişmemiştir. Asiye mezecinin teklifine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Çünkü artık Asiye'nin isteklerinden ziyade yaşamak zorunluluğu vardır ve bedeni satmak zorunda kalarak kendinden vazgeçtiği bir et parçasına dönüşmüştür. Böylece Seniye Hanım'ın Asiye'yi “kurtarmak” yönündeki çabaları başarısızlıkla sonuçlanmış, namuslu bir yaşam sürmek isteyen Asiye sistemin kurbanı olmuş, bu düzenden kurtulamamıştır. Yine bu bölümde de mezeci dükkânının dar, sıkışık ve küçük bir alan olarak seçilmesi fabrikada olduğu gibi mekân yoluyla Asiye'nin tamamen kapana kısılmışlığını ve burada uğradığı tacizin sonuçlarının hayatının akışını başka bir yere götüreceği duygusunu vermek için bilinçli bir tercih olmuştur.

Altıncı konuşmada Seniye Hanım, Asiye'nin annesinin yolundan giderek hiç tanımadığı, görmediği erkeklerle yatmak zorunda kalacağını belirterek onu direnmemekle suçlar ve böyle bir hayat yaşamaktansa “*Ölsün daha iyi*” diye serzenişte bulunur. Ataerkil ideolojiyle şekillenmiş toplum değerlerinin, kadının namusunu, yaşamından daha değerli gören zihniyeti vurgulanmıştır. Dolayısıyla erkek egemen dünyada namus kavramı sadece kadınlar için tanımlanmıştır. Erkekler içinse cinsellikle bağdaştırılan eylemleri kaçamak ya da çapkınlık olarak gören bir toplum zihniyetinde erkeklerin aleyhine işleyen bir ceza mekanizmasının olmadığı görülmektedir. Seçeneği olmadığı için bedenini satmak zorunda kalan Yeşilçam sinemasının klişeleşmiş kötü yola düşmüş ya da düşürülmüş kadınları ya kurtarılır ya da ölürler. Seniye Hanım, aynı zihniyetle bir yaklaşım göstermiş, namusuyla yaşayamayan Asiye'nin ölmesi gerektiğini söylemiş diğer bir deyişle onu kurban etmiştir. Böylece “kurtuluş” önerisi evlilik bir çözüm olmadığı gibi, Seniye'nin sunduğu diğer önerilerde Asiye'yi kurtuluşa götürememiştir. Dolayısıyla ataerkil ideolojiyle üretilen toplumsal algının, sinemada gerçekliği yansıtmadığı görülmektedir. Toplumsal mekanizmaların düzen içindeki işleyişin yanlısını kendi içinde aramak ya da dönüştürmek yerine var olan işleyişteki klişeler üzerinden çözüm arayışları bir fayda sağlamamıştır.

Seniye'nin "ölsün daha iyi" söylemine kadınlar öfkelenir bunun üzerine *"Hiç kimseye ölmesini söylemeye hakkımız yok tabi ama bir türlü kabul edemiyorum. Bir kadının para karşılığı bir erkekle yatmasını kabullenmiyorum elimde değil"* diyerek ortamı yumuşatır. Seniye Hanım metaforunda, ataerkil düzenin toplumsal zihniyeti nasıl şekillendirdiği işlenmiş, görünen bütün gerçekliğe rağmen Asiye'yi direnmemekle suçlayarak günah keçisi ilan etmek suretiyle toplumsal vicdan rahatlatılmıştır. Kurgulanmış toplumsal cinsiyet rollerinin ezdiği kadınlardan temiz, iffetli, namuslu kalması, her koşulda suskun, sessiz, dilsiz varlıklar olması ve bir kadının kendini korumayı bilmesi gerektiği beklenmektedir. Sahnenin dramatik etkisi Asiye'nin küfrederek bir anda mezeciden kendisini dışarı atmasıyla kesilir. Asiye'nin yarattığı mizahi durumla izleyici oyunun içinden çıkarılarak anlatıya yabancılaştırılır ve karakterle özdeşleşmesi bir kere daha engellenmiş olur. Yönetmen artan gerilimi ve illüzyonu bu noktada kırmış, yabancılaştırma efektleriyle izleyicinin oyunun sonuçlarından ziyade sebepleri üzerine eleştirel bir düşünme ve bakış açısı geliştirmelerini istemiştir.

Bu sırada gülüşen genelev kadınlarına anlatıcı feminen bir dille, *"Kesin ayol!"* demiş, Asiye'ye de, *"Aferin kız ha şöyle!"* diyerek bir anlığına toplumsal gestus'undan çıkmış, ait olduğu kimliğin gestus'uyla anlatıya girmiş hemen arkasından yine Selâhattin olarak Seniye Hanım'a, *"Demek artık sizde Asiye için başka bir yol kalmadığını söylüyorsunuz. Hatta ölümü bile bundan yeğ tutuyorsunuz anlaşılan... Demek ki namuslu yaşamının tek yolu ölmek oluyor"* diye sorar. Bu noktada anlatıcı Seniye Hanım'ın önerisini Asiye'ye sormayı teklif eder. Asiye, ilk defa Seniye Hanım'a doğrudan seslenerek *Final Türküsü*'nün sözleriyle teatral bir dille cevap verir. Asiye isyanını ve sistemi suçlamasını, *"Evet sayın bayan kolay değil, haklısınız. Rastgele adamın biri, adını bile bilmeyeceksin ama koynuna gireceksin. Sonra bir başkası...kolay değil haklısınız"* sözleriyle dile getirir. Sonra müzik ve danslı bir koreografiyle devam eden sahnede genelev kadınları Seniye Hanım'a doğru yürüyerek *"Kolay değil her gelene yâr olmak, vazgeçmek sevgiden aşktan mal olmak, belki mümkün şu dünyadan toz olmak ama elde değil bayan yok olmak"* sözleriyle isyana devam ederler. Toplumun akıl ve vicdandan uzak iki yüzlü ahlak anlayışını sorgulayıcı nitelikte olan *Final Türküsü*, Asiye'nin ve onun durumunda olan kızların/kadınların ve aslında hikâyenin ana fikrini, konusunu özetlemektedir. Burada toplumsal bir eleştiri yapılmış, kimsenin bu yolu seçmeyeceğini, ataerkil düzenin katı, geleneksel,

iki yüzlü ahlakçı yapısında kötü yola düşmüş kadınlara sahip çıkılmadığını ve hatta kadınları bu yola sevk edenin çarpık düzenin işleyişi olduğu vurgulanmıştır. Toplum tarafından dışlanmış, namussuz, ahlaksız, kötü olarak nitelendirilen bu kadınlara sahip çıkan bir devlet ve toplum sistemi olmadığı için bu kadınlar kaderlerine terk edilmiştir. Namuslu bir yaşam sürmenin yolunun evlilikten geçtiği erkek egemen toplum düzeninde, bunu başaramayan kadınlar “öteki”leştirilerek kötü ilan edilmiş ve bir mal gibi bedenlerini satmak zorunda kalmışlardır. Bu bağlamda devlet mi suçlu birey mi? sorusunu izleyiciye sorgulatmıştır.

Altıncı oyunda Asiye, tercih ettiği namuslu hayatı yaşayabilmek için direnmesine, mücadele etmesine rağmen, toplumun kendisini ittiği o kötü yola düşmüş ve fahişelik yapmaktan başka çaresi kalmamıştır. Asiye artık bu durumu kabullenmiş, istemeyerek de olsa bu hayata girerek çalışmaya başlamıştır çünkü “namuslu yaşamanın yolunun evlilikten ya da ölmekten” geçtiğini düşünen zihniyet ona başka seçenek bırakmamıştır. Annesinin yolundan gitmek mecburiyetinde bırakılan Asiye, bir zamanlar annesiyle yaşadığı Madam Eleni ile anlaşıp başını sokacak bir ev tutar. Kendisini kötü yola iten o düzene karşı koyamamış, hiçbir zaman tercih ve seçim hakkı olmamış, kendisine mecbur edilenleri kabul etmek zorunda kalmıştır. Nitekim bu sahnede Asiye’nin gerçekliğine dair dramatik yapı müzik ve dansla gösterilir. Yaşam hakkı hem somut hem de soyut anlamda elinde alınan, seçimlerini özgür iradesiyle yapmayan/yapamayan Asiye duygularını, ataerkil düzene ve egemen ideolojiye isyanını, *“Her taraftan tıkadınız yolumu, yoksullukla bağladınız kolumu, istemeden seçtirdiniz sonumu, şimdi kolay sayın bayan öl demek”* şarkısıyla aktarır. Sistemin hem bu hayatları yaratıp hem de bu hayata düşen/düşürülenleri toplumsal formasyonda dışlaması eleştirilmektedir. Genelev kadınları, Asiye’nin baştan kabullenemediği yaşamını, üniversitelerle kırıştırdığını, yeterli parayı kazanamayıp kirasını ödeyemeyince para karşılığı erkeklerle yattığını fondaki müzik eşliğinde, *“İnsanoğlu sever sever var olur, sevmeyenler kötü olur del olur, sevgi satan insan değil mal olur, işte bize düşen bayan mal olmak...”* şarkısıyla Asiye’nin nasıl mal durumuna getirildiğini özetlemişlerdir. Asiye’nin bu noktaya geliş süreci, annesinin kaderini yaşamak zorunda kalışı, Seniye’nin önerilerinin “kurtarmak” yerine onu çıkmaza sürüklemesi hatırlatılır. Dolayısıyla ataerkil düzenin metaforu olan Seniye karakteriyle Asiye’yi kötü yola iten ve cinsel metaya indirgeyen eril söylem vurgulanır.

Asiye, *“Artık ne sattığımı herkes bilmeliydi. Vermeye mecburdum herkesin benden istediğini...”* söylemiyle yaptığı işin farkındalığında görünüşünü, saçını, makyajını, giyimini abartılı bir formasyona sokmuş, dikkat çekici, şehvetli, arzu uyandıran bir kadına dönüşmüştür. Böylece Asiye’nin giyim kuşamındaki değişiklik onun ne kadar değiştiğinin sembolize etmektedir. Asiye, *“Bende anam gibiydim artık, çalışmadım, kendi bedenimden utandım, açık seçik düşündüm canıma kıymayı”* sözleriyle yaşadığı hayattan duyduğu ıstırapı dile getirmiştir. Asiye bu pislikten hem ruhunu hem de bedenini arındırmak istemiş, günlerce yıkanmıştır ancak maalesef bu öyle temizlemekle, yıkamakla arınacak bir pislik değildir. Nitekim genelev kadınları bu konuyu da *“Neye yarar temizlemek bedeni, kim getirir artık benden gideni, bir kerecik elledin mi düzeni, artık mümkün değil bayan saf kalmak”* sözleriyle aktarırlar. Bu sahnelerde Asiye ve genelev kadınları rollerini göstermeci bir oyunculukla karakterle özdeşleşmeden sergilemişler dolayısıyla yeknesak bir söz ve müzikle desteklenmiş, mizahi unsurlar katılarak sergilenen oyundaki kadın karakterler cinsel bir haz nesnesi olmaktan ziyade yabancılaştırılmış ve böylece oyun algısındaki dramatik etki azaltılarak film vurgusu yapılmıştır. Nitekim sonraki sahnede Asiye’nin fahişelik sürecinin dans ve müzik eşliğinde anlatılışı onun komik ve gülünç hale gelen hal ve hareketleriyle pekiştirilmiştir. Fahişelikten iyi para kazanan Asiye, artık bu işin bir “meslek” olduğunu, *“Nihayet anladım bu meseleyi, bu aslında bir meslekti”* sözleriyle aktarır. Artık Asiye, herkese yâr, aşktan sevgiden vazgeçen bir mal, erkekler para, para ise yaşamda kalmanın yolu olmuştur.

Filmin başında *“Sermayenin Türküsü”* eşliğinde merdivenlerden inen genelev kadınları, *“Final Türküsü”*nün, *“İşte böyle belli oldu yönümüz, emek bizim mal olmuşuz kendimiz, işçi biziz sermayemiz etimiz, tek yolumuz işte bayan böyl’olmak”* sözleriyle bu defa aynı merdivenlerden çıkarak eve girerler. Kadınların nasıl bu yola itildiği, mal haline geldikleri ve etlerinin sermayeye dönüşümü açıklık kazanmış, fahişeliğin seks işçiliği olduğu vurgulanmış anlatı bu noktada birinci finali yapmıştır. Toplumsal ve ekonomik koşullara paralel kadınların bu yola düşmeleri ve hayatta kalmanın yolunun bedenlerini satmak olduğu eleştirilir. Kadının emeğinin, bedeninin sömürülmesine dayanan seks işçiliği, eril hazzın tatminine yönelik kurulan bir sistemdir. Dolayısıyla bu sistem kapitalist düzenden ve erkek egemen toplumsal formasyondan beslenmekte, kadın, ezilen ve sömürülen konumunda bir köle muamelesi görmektedir. Buna karşın Seniye Hanım’ın önerdiği evlilik aslında

köleliğin bir başka formasyonu olabilmekte üstelik yasalar önünde legal bir hal almaktadır. Nitekim Asiye, “*Aramızdaki tek fark inan siz bir kişiye, biz binlercesine*” şeklindeki söylemiyle evlilikle fahişelik arasında bir paralellik kurmuş ve hayatta kalmanın farklı yollarına vurgu yapmıştır. Bu bölümün sonunda Asiye’nin annesi Zehra’nın söylediği, “*Düzen bizi vursa yerden yerlere, ezse bizi rezil etse bin kere, muhtaç olsak birkaç dilim ekmeğe, tek kavgamız bayan bizim sağ kalmak*” şarkısıyla Asiye’nin bu söylemi pekiştirilmiştir. Buradaki “düzen” ile kastedilen para odaklı kapitalist döngüye yapılan bir vurgu olup, kadınlarında bu düzen için araç haline dönüştürüldüğü anlamı çıkmaktadır. Yani evliliğinde, fahişeliğinde bir şekilde toplumsal ve ekonomik temelli olarak hayatta ve sağ kalmanın yoluna yapılan bir gönderme niteliği taşımaktadır. Fahişeliği her iş gibi sıradanlaştırarak içselleştiren, fahişelikle de ruhunu özdeşleştiren Asiye, “*Her işte olduğu kadar önce biraz dışınızı sıkıyorsunuz, sonra alışıyorsunuz*” söylemiyle kaderini kabullenerek yüzleşmiştir. Yönetmen bu bölümde bazen Asiye, bazen de genelev kadınlarının söylediği final türküsüyle izleyiciyi tekdüze bir akıştan çıkarak oyunla özdeşleştirmiştir. Asiye bir gün hastalık kapınca nefret ettiği annesini arar, çok yaşlanmış tanınmayacak haldeki annesini bir genelevin önünde dilencilik yaparken bulur. Bu noktadan sonra artık Asiye’nin fahişelik yaşantısı, sermaye sahibi olması ve genelev patroniçeliğine uzanan hikâyesi oynanmıştır. Dolayısıyla para odaklı kapitalist düzenin vurgusu ağırlık kazanmış, kurtuluş için namuslu yaşamanın evlilik alternatifi, çok para kazanarak sermaye sahibi olmaya kaymıştır.

Yedinci konuşmada anlatıcı, Seniye Hanım’a, “*Bu durumda Asiye’nin kurtulması mümkün olabilir mi?*” diye sorar. Seniye Hanım “*İnsanlar yaşamak için ya para sahibi olurlar ya da çalışırlar. Asiye çalışarak yaşamak imkânını bulamadı. Bu yola düştü ama bu yoldan da kurtulabilir. Genç ve güzel bir kız Asiye, bu yüzden de fiyatı çok yüksek olabilir. Üstelik yanında annesi gibi bu konularda çok tecrübeli bir yol göstericisi de var. Bu yoldan büyük para kazananlar vardır. Onlarla temasa geçsinler*” şeklinde Asiye’nin yüksek bir fiyata pazarlanması yönündeki düşüncelerini aktarır. Seniye Hanım’ın, artık kurtuluşu mümkün olmayan Asiye’nin girdiği yolu kâr elde etmek için bir fırsata dönüştürmesi gerektiği yönündeki vurgusu artık onun “namus” kavramının yerine kapitalist sisteme uyumlanarak “kâr” elde etme kavramına dönüştüğünün göstergesidir. Dolayısıyla ataerkil düzenin temsilcisi Seniye, bu zihniyete hizmetle Asiye’yi kapitalist sirkülasyon içerisinde konumlandırmıştır.

“Namus” kavramı yerine “kâr” kavramını koyan Seniye Hanım, Asiye’nin neler yapması gerektiği yönünde tavsiyelerde bulunarak neredeyse ahlaksızlık olarak gördüğü düzen içerisinde olması yönünde onu teşvik etmiştir. Dolayısıyla Asiye kapitalist sistemin öğeleri içinde paraya dönüştürülerek yüksek kâr getirecek bir metaya indirgenmiştir. Bu bakış açısıyla Asiye, arz ve talep doğrultusunda ehil kişiler tarafından doğru şekilde pazarlanacak kaliteli bir mal olarak görülmektedir. Seniye Hanım, bir kadının bedenini satmayı ve sermaye yapmayı artık “ahlak” ve “namus” kavramlarıyla eş tutmamakta, ahlaksızlık olarak nitelediği fahişeliği kâr kapısı olarak görmektedir. Goldman’a (2006, s. 61) göre sonuçta fahişe, tam tanımıyla, “cinsel ilişkilerini kâr amacıyla düzenleyen kimsedir.” Dolayısıyla “düştüğü bu yoldan kurtulabilmesi” için getirdiği önerinin yüzeyselliği söz konusudur. Böylece toplumun ve bireyin gerçek sorunları üzerine düşünmek yerine kapitalist sistemin sürdürülmesi yönündeki zihniyeti yeniden ve sürekli üreten bir anlayış olduğunu söyleyebiliriz. Böylece Seniye’nin önerileri ve çözüm yolları “kendi düşen ağlamaz” misali bir yaklaşıma hizmet etmektedir.

Yedinci oyunda Zehra, tecrübeleri sayesinde kızını çok para kazanacak şekilde yönlendirir. Asiye’yi eskiden tanıdığı zengin ve ünlü bir geneleve pazarlamaya götürür. Bu sahnede dekor ve kostümle Asiye’nin geldiği konum ve durum geçirdiği dönüşümü destekler niteliktedir. Patroniçe, Asiye’nin bedenini bir ürün gibi inceler ve beğenir. Zehra, Asiye’yi inceleyen patroniçeye, “*Ucuz mal değildir benim kızım*” demesi onun bile Asiye’yi sermaye olarak gördüğünü anlatmaktadır. Her şeyin metaya indirgendiği toplumsal formasyonda Zehra gençken güzelliğini, bedenini, satarak paraya çeviren bir sermaye iken şimdi aynı kaderi kızına yaşatan sermaye sahibine dönüşmüştür. Bu sahnede Asiye, patroniçeyle olan diyaloglarında abartılı ve komik bir oyunculuk sergilemiş, dramatik eylem mizahi unsurlar katılarak izleyici karaktere yabancılaştırılmış ve özdeşleşmesinin önüne geçilmiştir.

Genelevdeki patroniçenin odasının genel görünümü, konforlu ve rahat yaşamının göstergeleri betimleyici bir anlatımla aktarılmıştır. Burada patroniçeyle, Asiye’nin fabrika patronu arasında hem statü hem de iktidar/güç anlamında ortak özelliklerine vurgu yapılmıştır. Kapitalist sistemde patron olan her iki karakterden, patroniçe erkek egemen dünyada mevcut yapıya uyumlanmış ve eril dilden konuşan bir kadına dönüşmüştür. Fabrika patronu için Asiye, gözden çıkarılacak proletaryaya ait vasıfsız bir işçi olarak nitelendirilmesine karşın, patroniçe için pazarlık etmeye

değecek değerli bir sermayedir. Dolayısıyla Asiye, patroniçe için para kazandıracak ve eril hazza hizmet edecek bir metadır. Fabrikada namusunu korumak için kadınlığını korumak istemesi aleyhine olmuş, genelevdeyse ahlak, namus, erdem kavramları anlamını yitirmiş ve hatta artık şartlar onun lehine dönmüştür. Böylece eril dünyada kadın, cinsel nesne olarak erkeği memnun ettiği ölçüde değer kazanmış ve kadınlığı metaya indirgenerek yok sayılmıştır. Patroniçe çok iyi tekliflerde bulunmasına rağmen Zehra hiçbirini kabul etmez, patroniçe de Zehra'nın teklifini abartılı bulur ve kabul etmediği için iki kadının çıkarları çatışır. Zehra tecrübelerinden yola çıkarak patroniçeye, Asiye'yi önce borçlandıracağını, bu yolla gitmesine engel olacağını ve kendisini de kapı dışarı edeceğini vurgulayarak kendilerine bir ev tutması konusunda ısrarcı olur. Aralarında sıkı bir pazarlık başlar ve Asiye'yi gözden çıkarmak istemeyen patroniçe, Zehra'nın bütün taleplerini kabul eder. Asiye burada da emeğini ve bedenini satan seks işçisidir ve onun üzerinden kapitalist sistemin çarkları sömüren-sömürülen ekseninde dönmeye devam edecektir. Bu durumu Zehra'nın, *“Sen benim kızdan zengin olmak istiyorsun, bende onun sayesinde yaşamak istiyorum”* sözleri özetler niteliktedir.

Sekizinci konuşmada Seniye Hanım, Zehra'nın hem kendi yönünden hem de Asiye'nin yönünden haklılığını vurgular. Anlatıcı ne yapmaları gerektiğini sorar, Seniye'nin, *“Bu işi pekâlâ kendileri de yapabilirler”* önerisiyle kapitalist sisteme hizmet edecek araç (Asiye) amaç (para) yönünde aktifleştirilir.

Sekizinci oyunda, Zehra ve Asiye bir ev tutarlar ve bu işi kendileri yapmaya karar verirler. Bu işi yapabilmek, piyasada tanınmak ve hayal ettikleri çok parayı kazanabilmek için bir erkeğin desteğine ihtiyaç duyarlar ve kendilerine müşteri getirmesi için bir aracıyla anlaşırlar. Erkek egemen düzende para kazanmak için bir erkeğin desteğine ihtiyaç duyan Asiye ve Zehra'nın, sorunlar peşlerini bırakmaz. Onlara şiddet uygulayan, para vermek istemeyen ve polis getirmekle tehdit eden bir müşteriyle anlaşmazlık yaşarlar ve kavga çıkar. Yaşanan duruma öfkelenen Zehra'nın, *“Ben ne yapacağımı biliyorum”* söylemiyle bu bölüm bitirilir. Hayat kadınlarının güvenlikten yoksun hayat mücadelesinde olumsuz iş koşullarının yanı sıra bedenlerinin sömürülmesi yetmezmiş gibi şiddete, tacize, cinsel istismara maruz kalmaktadırlar. Üstelik karşı geldiklerinde polise şikâyetle tehdit edilmekte böylece sindirilerek, ezilerek, korkutularak susturulmaktadırlar. Hayat kadınlarının tüm bu olumsuz koşulları, sistemin dolayısıyla devletin bu kadınlara olumlu çalışma koşulları

ve güvenlik koşullarını sağlamamasından kaynaklanmaktadır. Ne olursa olsun “yaşamak ve sağ kalmak” derdinde olan bu kadınların, erkek hegemonyasına ve tahakkümüne maruz kalmaktan kurtulamamalarının aynı zamanda toplumsal formasyondaki değersizliklerinin eleştirisi yapılmıştır. Dolayısıyla Seniye Hanım’ın çözüm önerisinin riskleri vardır ve kadın olarak bu işi bir başlarına yürütmeleri hele ki düzenin erkek olan doğasında o kadar da kolay bir iş olmadığı görülmektedir.

Dokuzuncu konuşmada Seniye Hanım, anlatıcıya, “*Düzenlerini korumaları lazım*” der. Anlatıcıysa, “*Nasıl koruyabilirler?*” diye bir soruyla karşılık verir. Seniye Hanım, “*Genelevlerde olsalar polis ve jandarma korurdu. Oralardaki kadınlar tam manasıyla devlet himayesi altındadırlar*” diye genelevleri güvenlik açısından olumlayan nitelikte bir cevap verir. Filmin başında fahişeliğin yapıldığı genelevlerin “pislik yuvaları” ve “tuzak” niteliğinde olduğunu düşünen Seniye Hanım, para ve sermaye odaklı zihniyetinde artık genelevlere karşı sert söylemini yumuşatmıştır. Sonuçta yapılan işin eyleme döküldüğü yer değil yapılan işin niteliği eğer bir sorunsa yani fahişeliğin nerede yapıldığından ziyade bu mesleğin yapılmasını ahlaksızlık olarak niteleyen Seniye Hanım, o zaman neden bu mesleği Asiye’ye yapması yönünde tavsiye vermiştir? Böylece ataerkil ve egemen düzenin ahlakçı söyleminin sözcüsü Seniye Hanım kendisiyle çelişmiştir. Fahişeler devlet tarafından korunuyorsa ve legal bir işleyişe sahipse Seniye Hanım neden bu kadınları ahlak dışı ve ahlaksızlık olarak nitelenen bir iş yaptığı için suçlamış ve aşağılamıştır?

Anlatıcının, “*Yani Asiye bu evlerden birinde mi çalışmalıydı?*” sorusuna Seniye Hanım, “*Hayır, bu evlerde fiyatlar çok az ve sabittir. Asiye ancak serbest çalışırsa para biriktirebilir*” söylemiyle Asiye’nin orada çok para kazanamayacağını vurgulamıştır. Dolayısıyla yaşamak ve sağ kalmak için daha fazlası gerekmektedir. Çünkü kapitalist sistemde para, insana güç ve iktidar katan artı bir değerdir. Seniye Hanım, Asiye’nin mevcut piyasa koşullarına entegre olarak, sermaye olan bedenini kârlılığını arttıracak şekilde pazarlaması gerektiğini anlatmaktadır. Seniye Hanım artık ahlak ve namus kavramlarını bir tarafa koymuş, serbest piyasa ekonomisinin koşulları içerisinde bir malın (Asiye) yüksek kârlılıkla pazarlanmasının peşine düşmüştür. Dolayısıyla başlarda Asiye’nin kurtuluşunun evlilik olduğu fikrini savunan Seniye, artık onun kurtuluşunu ekonomik koşullara ve gelir düzeyinin artmasına bağlamaktadır ki bunun için de serbest çalışmasını şart olarak görmektedir. Böylece kapitalist düzendeki sermaye ve para odaklı zihniyeti görünür olmuştur. Öyleyse

hedefler değişmiş, Asiye'nin kurtarılması bir amaç olmaktan çıkmış, bu düzenin korunması temel mesele olmuştur.

Seniye Hanım, “*Bu tip kadınların daima birer koruyucuları vardır. Ne derlerdi onlara... belalı mı derler, dost mu derler, işte öyle birine ihtiyaçları var*” diye bir öneri getirir ki bu çalışma ortamının ancak erkek koruyucu sayesinde sağlanabileceğini vurgulamıştır. Bu noktada anlatıcı ve Seniye'nin diyaloguna rol almak istediğini söyleyen yaşlı bir adam girmiş ve yabancılaştırma efektiyle izleyici sahnenin doğallığından uzaklaştırılmıştır. Anlatıcı, yaşlı adama bakıp ironik bir ifadeyle altı yıl sonra gelmesini söyler ki bu adamı altı yıl sonra greceğimizin ipucudur. Anlatıcı, Seniye'ye, “*Dost mu demiştiniz*” derken kahvede oyun oynayan arkadaki adama döner ve “*İşte*” diyerek onu gösterir, sonra da Asiye'nin evinin penceresine bakar. Bu noktada kamera izleyicinin dikkatini pencerede asılı duran erkek kasketine odaklar. Oyunun devamında bu kasketin bir işlevi olacağının mesajı verilmiştir. Nitekim Asiye ve annesinin evindeki pencerede duran kasket sorun yaşandığında indirilmekte, kahveden evi gözleyen kabadayı kasket indirildiğinde eve gelip müdahale etmektedir. Bu sırada Seniye Hanım eve doğru döner sekizinci oyunda anlaşmazlık çıkaran müşterinin eve doğru yürüdüğünü görünce korkuyla i çeker. “*Ne olacak*” der gibisinden anlatıcıya bakar ve anlatıcı “*şişşşt*” diyerek pencerede asılı olan kasketi alan ve bu yolla koruyucuya belalı bir durum olacağının sinyalini veren Zehra'yı işaret eder. Sonra anlatıcı, koruyucuyu kolundan çekiştirerek kasketin alındığını ve vazifesini yapması için eve doğru gitmesi gerektiğini anlatan bir gestus'la ona “*Hadi*” der. Koruyucu “*Ben şimdi geliyorum*” diyerek yerinden kalkar ve eve doğru gider. Burada anlatıcı izleyicinin gözü önünde Kara Mustafa'yı yönlendirmiş, özdeşleşme yine engellenerek yabancılaştırma sağlanmıştır.

Dokuzuncu oyunda, Asiye ve annesi kendilerine bir dost (*Kara Mustafa*) tutarlar. Kahvede oyun oynayan adamın, belalı ve gözü kara koruyucu olarak oyuna dahil olmasıyla Asiye ve annesi paralarını vermeyen adamdan kurtulurlar. Koruyucu, bıçakla adamı tehdit ederek ödemek istemediği borcunu detir ve onu kapı dışarı eder. Bu sekansta Asiye ve annesinin oyunun atmosferinden çıkarak abartılı ve absürt tavırlar içerisinde olması ve adamın küfrederek dışarı çıkmasıyla seyirci her bölümde olduğu gibi yabancılaştırılmıştır. İki kadının koruma görevini üstlenen adam, bu hizmetinin karşılığı olarak onların krının üçte birine ortak olmuş, her işten komisyonunu almıştır ve bu düzen altı yıl kadar böyle devam etmiştir.

Bu bölümde filmin başından beri dekor ve kostümlerde kullanılan leopar desenine değinmek gerekir. Evdeki koltuklar, Zehra'nın giydiği kıyafetler ve hatta portmantoda duran leopar desenli kürkte dahil olmak üzere leopar deseni sıklıkla kullanılmıştır. Bir metafor olarak kullanılan bu görseli tanımlayan leopar tehlikeli bir hayvandır ama aynı zamanda gücün, dişiliğin, vahşiliğin ve cinselliğin sembolüdür. Anadolu uygarlıklarının kült bir sembolü olan leopar süsleme olarak önemli bir yere sahiptir. Neolitik çağda Çatalhöyük'teki kabartmalardaki konular; doğuran Ana Tanrıça, panter, dağ keçisi ve leoparlardan oluşmaktadır (Sevin, 2003, s. 52). Ana Tanrıça iki yanında oturan leoparla temsil edilerek onun gücüne ve iktidarına atıfta bulunmaktadır. Bir metafor olarak leopar kostümü Zehra'nın Ana Tanrıça rolüne, gücüne, yaşamak ve sağ kalmak için vahşileşebileceğine gönderme yapmaktadır. Böylece ait olduğu kimliğin gestus'u leopar kostümüyle tanımlanmaktadır. Ayrıca Zehra ve Asiye'nin kostüm, dekor ve yaşam tarzında leoparın kullanılması onların cinselliklerini ve metaya indirgenmiş yaşam gerçeklerini sembolize etmektedir.

Onuncu konuşmada, hikâye tekrar yemek masasındaki anlatıcı ve Seniye Hanım'la devam eder. Filmde ilk yemek masasını Asiye'nin müdirenin evine gittiği akşam, ikincisini de bu sahnede görüyoruz. Yemek masalarında hep aynı konumda oturan anlatıcının, ilkinde yeğen rolündeyken sol tarafında Asiye otururken, şimdi Seniye Hanım anlatıcının sol tarafında ona eşlik etmektedir. Daha sonra anlatıya Zehra'nın ve Kara Mustafa'nın yemek yedikleri ve Asiye hakkında konuştukları üçüncü bir masa dahil olur. Üç masanın da ortak konusu Asiye, yaşamı ve onun geleceği üzerine temellenmiştir. Anlatıcı ve Seniye Hanım bir taraftan yemek yerken diğer taraftan da buraya kadar olan durumu değerlendirirler. Anlatıcı, Seniye Hanım'a şimdi ne olacağını sorar. Seniye Hanım, para kazanmasının temel amaç olduğunu niteleyen, *“Bundan sonrasının ellerinde yeterince bir para yani sermaye olacak kadar bir para birikinceye kadar çalışmalılar”* düşüncesini belirtir. Bunun ne kadar zamanda gerçekleşeceğini soran anlatıcıya, Seniye Hanım, *“Herhalde beş-altı yıl içinde birikmiş olması icap eder”* diye yanıt verir. Bu cümleden oyunun beş-altı yıl sonrasını gideceği belli olmuştur. Nitekim anlatıcı *“Altı yıl sonrasını görelim”* diyerek kafasını çevirir ve yeni oyun başlar.

Onuncu oyunda, Zehra ve Kara Mustafa mevcut durum üzerine konuşmaktadırlar. Aradan geçen altı yılda işler Asiye ve annesinin planladıkları gibi gitmemiş, kendi düzenlerini kurmak için gerekli olan parayı biriktirememişler ve

istedikleri sermayeyi kazanamamışlardır. Yemekte Zehra, Kara Mustafa'ya Asiye'nin çok yıprandığından bahseder ancak bu Kara Mustafa'nın umurunda değildir. Bugüne kadar iki kadının kazanmaya çalıştıkları para Mustafa'ya yetmemiş, onları sürekli sömürerek ve ezerek daha fazlasının peşine düşmüştür. Tek derdi para olan Mustafa, Zehra'dan sürekli para istemekte ve kazandıkları sermayeye el koymaktadır. Böylece iki kadını da koruyor gibi görünen dost, yaptığı işin mahiyetinden ziyade daha çok kendisine sağlayacağı menfaat yönünde hareket etmiş, tam anlamıyla bir çıkar ilişkisi kurmuştur. Dolayısıyla kadını sömürü aracı olarak gören ve ezen eril zihniyet işleyişi Mustafa'da da geçerliliğini korumuştur. Ancak Asiye ve annesi eskisi kadar müşteri gelmediği için ekonomik olarak sıkıntı çekmektedirler. Asiye iş yapamadığı zaman dahi para isteyen Mustafa tek çıkar yolun Asiye'ye tutkun zengin müşteriden faydalanmak olduğunu açıkça dile getirir. Bu işin böyle gitmeyeceğini ve fiyatı indirmeleri gerektiğini vurgular. Bunu kabul etmeyen Zehra'ya, Mustafa ikisinin bu evde fazla olduğunu, kendisine başka bir yer bulsa daha iyi olacağını söyler.

Bu sırada oyun kesilir, anlatı Seniye Hanım ve anlatıcıya döner. Oyundaki devamlılık sık sık Seniye Hanım'ın yorumlarıyla kırılmıştır. Pencereyi açan Asiye'nin o eski güzelliğinden, gençliğinden çok farklı, daha çökmüş, yaşlanmış ve yıpranmış olduğunu gören Seniye Hanım, anlatıcıya bunu dile getirmektedir. Seniye, anlatıcıya yıpratıcı bir hayat olduğunu söyleyerek, *“Dünyanın en ağır mesleği bu herhalde, bir yılda birkaç yıl birden yaşılanıyor insan, dolayısıyla da para biriktirmesine imkân kalmıyor”* diyerek dertlenir. Seniye Hanım, Asiye'ye bu işi yapması ve yeterli sermayeyi biriktirmesi yönünde tavsiye verirken bu mesleğin yıpratıcılığını ve kadınları erken yaşta çökerttiğini düşünememiştir. Ancak ne olursa olsun yaşamak, mücadele etmek ve savaşmak zorunda oluşları genelev kadınlarının söylediği, *“Biz çok biliriz, çok gördük, çok geçirdik, çok vartalar atlattık, artık can günüdür, davranmayan delidir, savaşmayan ölüdür, bizim gibiler için...”* şarkısıyla aktarılır ve tekrar oyuna dönülür.

Asiye pencereyi kapar ve annesine Mustafa'nın ne istediğini sorar. Bu arada odadan anlatıcının altı yıl sonra gelmesini söylediği adam çıkar. Adam zengin ve Asiye'ye tutkun bir müşteridir. Asiye'nin yıpranması, yeterince para kazanamamaları ve Mustafa'nın da baskısından bunalan Zehra, eve gelen zengin müşterinin Asiye'ye olan zaafından faydalanmaya karar verir. Zengin müşteriye Asiye'ye bir ev tutmasını teklif eder. Bu noktada tekrar karşımıza çıkan ev kavramı metafor olarak

kullanılmaktadır. Filmin Zehra'nın uğruna Asiye'yi bıraktığı “ev” konusuyla başlaması ve filmin sonunda da Asiye'nin zengin adama aldırıldığı “ev” ile sonlanması onların kurtuluş düşüncesini sembolize etmektedir. Evin kendisi için bir kurtuluş olacağının düşünen Zehra şimdi de bu evin Asiye'nin kurtuluşu olacağını düşünmüştür. Nihayetinde Asiye'nin kurtuluşu mu olduğu tartışılır bir konu olsa da “genelev” kurtuluşunun metaforu olarak karşımıza çıkmıştır. Kendisi de bunu isteyen ancak Asiye için yaşlı olduğunu düşünen zengin müşteri Zehra'nın bu teklifine ikna olur ve kabul eder. Hızla çökmekte ve yaşlanmakta olan Asiye'de kendileri için son şans olarak gördükleri bu duruma istemeyerek de olsa rıza gösterir. Adamın Asiye'ye sarılıp, *“İstediğimiz gibi yaşarız”* cümlesini hayattan istediği bir şey kalmamış olan Asiye hazin bir ifadeyle tekrar ederken, *“Bir de kedi bul bana, bir evim bir de kedim olsun isterdim”* diyerek duvarda asılı olan kedi resmine bakar. Asiye, kendisine ev almasını istediği bu adamı da istememesine rağmen yine bir zorunluluğu yerine getirecektir. Dolayısıyla hayatta ona ait bedeni dahil hiçbir şeyi olmayan Asiye, kendisi için istediği tek şey kedi sahibi olmak kadar masum bir talep olmasına karşın ondan istenenler o kadar masum olmamıştır. Sürekli sömürülen, ezilen, istekleri sorulmayan, hep talep edilen konumdaki Asiye ilk defa kendisi için bir şey istemiştir. Oysaki bir erkek tarafından sevildiği, beğenildiği ve bu hayattan çekip çıkarılacak kadar değer verildiği için mutlu olması gerekirken onun için değişen bir şey yoktur. Değişen tek şey artık “binlercesine değil bir kişiye” amade olacak, bedeninin sömürülmesinin yanı sıra ruhu da sömürülecektir. Sadece bir erkeğe cilve yapacak, onu memnun edecek, gönlünü hoş tutacak sömüren-sömürülen ilişkisi bir başka boyutta devam edecektir.

On birinci konuşmada Seniye Hanım, Zehra'nın düşündüğü bu çarenin şansları varsa işe yarayabileceğini, Zehra'nın da aynı şeyi denediğini ancak başaramadığını belirttikten sonra Asiye'nin böylece daha az yıpranacağını söyler. Seniye Hanım binlercesine hizmet etmekle birisine hizmet etmek arasındaki farkı böyle değerlendirmekte hâlâ bu fırsatın Asiye'nin kurtuluşu olacağına inanmaktadır. Oysaki Asiye'nin kurtulacak bir hayatı kalmış mıdır ki? Seniye Hanım'ın yine kurtuluşu bir erkeğe bağlayan zihniyeti devam etmekte, yaşayabilmek için bu adamı ve onlara sunacağı fırsatı “şans” olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla onun bakış açısında talihsiz yaşamlarının döngüsünün kırılması “şans”a bağlanmaktadır. Sonra dostuyla da arasının açıldığını dile getirir ve anlatıcıya merakla *“Sonra ne oldu acaba?”* diye

sorar. Anlatıcının, adamla anlaştıklarını, bir ev aldığını, dayayıp döşediğini, Zehra ve annesinin Kara Mustafa'ya hiçbir şey söylemediklerini, sadece kıymetli eşyalarını ve paralarını aldıklarını söylemesinden sonra yeni bölüm başlar. Anlatıcı bundan sonraki süreci anlatmayı tercih etmiş böylece Seniye Hanım'ın sorusunu seyircinin kendilerine sormasını sağlayarak sonucu merak etmelerine sebep olmuştur. Bu eylemle filmin başından beri izleyicinin dikkatini sürece odaklayan anlatı artık izleyiciyi sonucu düşünmeye sevk etmiştir.

On birinci oyunda, zengin adam içi para dolu bir çantayla Asiye ve Zehra'yı almaya eve gelir. Salonda kendilerini götürecek taksiyi beklerken bir yandan da konuşmaktadırlar ancak taksi geciktiği için adam bir başka taksi çağırmaya gider. Bu sırada Zehra, paçayı kurtarmak için Asiye'ye evi üstüne yaptırmasını tembihlerken bir taraftan da masanın üzerinde duran para dolu çantayı açar fakat Asiye gözünün bir şey görmediğini bir an önce gitmek istediğini söyler. Zehra adamı elinde tutması ve evi üstüne yaptırması yönünde ısrarcı olur ve *“Erkek kısmının kafası nefsindedir, nefsi kabardı mı aklını sapıtır, gözü bir şey görmez, sende nazlan deli et herifi”* şeklinde tavsiyelerini sıralar. Burada erkeğin fallus odaklı zihniyetine ve bu sebeple kadınlığın bir silah olarak kullanabileceğine bir gönderme yapılmıştır. Bu sırada adamı pencereden gerilimin tırmandığı fondaki bir müzik eşliğinde taksiden inerken görürüz. Sonra anlatı, Seniye Hanım ve anlatıcıya geçer. Bu geçişlerle oyundaki süreklilik kesintiye uğratılmış olmasına karşın bu defaki geçişte Seniye Hanım'ın Mustafa'nın gelişini korku ve endişe dolu bir ifadeyle izlemesinin yanı sıra dramatik yapı ve gerilim müzikle desteklenmiş, kötü bir şey olacağı izleyiciye hissettirilmiş, tüm oyuncular tarafından dramatik yapıya uygun oyunculuk sergilenmiş, böylece anlatıdaki devamlılık bölüm sonuna kadar sağlanmış, izleyicinin oyunun tüm atmosferi, dramatik yapısı ve karakterlerle özdeşleştirilmesine izin verilmiştir.

Zehra ve Asiye koruyucudan habersiz kaçtıkları için her an geleceğinden korkmaktadırlar ki korkuları gerçek olur. Çünkü zengin müşteri yanında şoförle eve çıktığı ve ona bavulları almasını söylediği esnada arkalarından Kara Mustafa eve girer. Asiye ve Zehra'nın kendisinden kaçtıklarını anlayan dost, onlarla tartışır, kavga çıkar, zengin müşteri olaya müdahale edince Mustafa onu bıçaklar, evden çıkan Zehra'yı arkasından vurur ve kaçar. Bu sahnede genelevin olduğu sokakta yardım istemek için sokaktaki esnafın kapısını tek tek çalan Zehra'ya hiçbiri yardım etmez ve onu içeri almazlar. Bu noktada erkeğin (koruyucu) egemenlik alanına kadın aklıyla müdahale

eden ve onun çıkar ilişkilerine bozan, tehdit oluşturan kötü kadının (Zehra) öldürülerek cezalandırıldığı senaryo görünür kılınır. Bir diğer ayrıntı ise bu sahnede kullanılan genelev sokağı ve dükkânların olduğu alanın mekân olarak kullanımı bilinç bir tercih olmuştur. Bu sahnede verilmek istenen klostrofobik bir etkiyle Zehra'nın kapana sıkışmış gibi bu alan içerisinde koşuşturması sıkıştırılma, baskılanma, kapatılma, çaresizlik ve esaret hissini öne çıkarmaktır.

Yaptığı işten dolayı çabuk yıpranan, erken yaşlanan, fahişelerin yaşamları ve hazin sonları bu filmde işlenen bir alt konudur. Yaşlanan fahişelerin sonu ya sokaklara düşüp dilencilik yapmak ya da öldürülmektir. Asiye'nin annesi de bir zamanlar metresliğini yaptığı adam tarafından kapı dışarı edilerek dilencilik yapmaya başlamış sonu ise kendilerini sömüren dost tarafından sokak ortasında vurularak öldürülmek olmuştur. Nitekim Zehra'nın ölümü ve fahişelerin acı sonu, *“Orospunun Sonu Türküsü”* ile Asiye'nin, *“Taze idik bakarlardı, beşibirlik takarlardı, nerde olsa ararlardı, böyle ettiler sonumuzu”* diyerek başladığı ve kadınların Zehra'yı omuzlarında genelevin merdivenlerinden yukarıya taşıırken devam ettikleri, *“Geçti mi bir kez yaşın, böyle olur orospu sonu, yor kafayı düşün taşın, var mı bunun çıkar yolu, güpegündüz kurşun ile, bu nafîle düzen ile, töre, ahlak, kanun ile, seçtirdiler sonumuzu, var mı bunun çıkar yolu?”* şarkısıyla dile getirmişlerdir. Burada merdivenden çıkarılma eylemi bir metafor olarak kullanılmıştır. Filmin başında bu merdivenlerden *“Sermayenin Türküsü”*nü söyleyerek inen, aralarında Zehra'nın da olduğu genelev kadınlarının omuzlarında öldükten sonra çıkışını anlatmaktadır. Diğer bir deyişle Zehra'nın düştüğü hayattan çıkışı olmamış, yaşarken tırmanamadığı merdivenlerden ancak öldükten sonra omuzlarda çıkabilmiştir. Ayrıca filmin bütününde kullanılan müzik aracılığıyla duygu, davranış ve eylemlere sözün ötesinde bir anlam yüklenmiş, söz ve müziğin birbirini destekler nitelikte olmasıyla izleyicinin karakter ve olaylarla tam özdeşleşme sağlaması söz konusu olmuştur.

Seniye Hanım, kadınların şarkıyla dile getirdiği soruya, *“Olamaz, mutlaka bir çıkar yol olması gerekir, mutlaka... Yoksa yaşamak çok ağır ve zor olurdu bizler için...”* demiştir. Seniye Hanım düşüncesiyle ve “bizler için” söylemiyle artık meseleye toplumdan dışlanan fahişelerin gözünden değil tüm kadınların meselesi olarak bakmış, durumu kadınlık bağlamında içselleştirmiş ve artık nihayetinde o kadınlarla özdeşleşme sağlamıştır. Seniye Hanım bu coşkuyla, *“O zaman gerçekten de birçok şeyi değiştirmek, yenilemek icap edecektir. Asiye kurtulmalıdır”* diye

düşüncelerini aktarır. Oyunun başından beri ataerkilin temsilcisi misyonuyla getirdiği çözüm önerileri bir işe yaramamış olan Seniye Hanım, ilk defa yüzeysellikten uzak gerçekten duruma empatiyle yaklaşmış ve gerçek bir çözüm önerisinde bulunmuştur. Çünkü bozukluğun mevcut düzende olduğunu ve artık çare olarak sunduğu şeylerin çare olmadığını, gerçekten değişmesi gereken şeyin bu bozuk düzen olduğunu kabul etmiştir. Ancak bu erkek egemen toplum düzeninde eril zihniyeti “değiştirmek, yenilemek” o kadar da kolay bir şey değildir çünkü o zaman ataerkilin çıkarlarıyla çatışmak durumunda kalınacaktır. Böylece Seniye Hanım’ın başından beri yadsıdığı ve mesafeli yaklaştığı durum tüm gerçekliğiyle gün yüzüne çıkmış ve seyirci bu bağlamda bilinçlendirilmek istenmiştir. Anlatıcının, “*Ne yapsın şimdi Asiye?*” diye sorusuna Seniye Hanım, “*Ne feci...zavallı...*” şeklinde bir yorum getirir.

Bu noktada on ikinci konuşma ve sözsüz oyun eş zamanlı ilerler. Seniye Hanım ve anlatıcının gözünden izlediğimiz ve olanları Seniye Hanım’dan dinlediğimiz bu oyunu seyrederek. Eve dönen Asiye salona girer ve ölü adama bakar sonra çantayı görür. Asiye’nin önünde artık sadece iki seçenek vardır; ya polisi bekleyecek ya da para dolu çantayı alıp kurtuluşuna doğru gidecektir. Asiye yaşamak ve sağ kalmak için ikinci yolu seçer çünkü ya annesi gibi bozuk düzenin içinde ezilecek/sömürülecek ya da bozuk düzenin tarafında olup ezen/sömüren olacaktır. Nitekim Seniye Hanım düzen tarafındaki rolüne dönmüş ve Asiye için büyük bir fırsat olarak gördüğü çantayı mutlaka alması gerektiğini söylemiştir. Çünkü Asiye’nin kurtuluş yolu ahlaksızlıktan geçse dahi böylesi, düzeni topyekûn değiştirmekten daha kolaydır. Daha önce müdirenin yeğenini, sonra fahişelik yapmasını, en son olarak da zengin adamın Asiye için bir fırsat olduğunu dile getiren Seniye Hanım şimdi de başkasına ait bir parayı alması gerektiğini “fırsat” olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla başından beri ahlak ve namus temsilcisi misyonuyla Asiye’ye sunduğu çözüm önerilerinin, ahlak ve namustan yoksun içerikleri görünür olmuş, onun zihniyetindeki düzenin kurtuluşa giden her yolun fırsatçılıktan geçmesinin eleştirisi yapılmıştır. Böylece yanlış zihniyette yapılan bir hayat nasıl doğru yaşanır? sorusu sorgulanmıştır. Nitekim filmin son deyişindeki, “*Burnu kurtulmaz pislikten/Kılavuzu karga olanın*” cümlesiyle bu düşünce pekiştirilmektedir. Seniye Hanım ahlak kalıplarından azade hırstan gözü dönmüş bir şekilde, “*Alacak çantayı, almalı, başka çaresi yok*” diye ısrar etmekte, anlatıcı ise, “*Ama başkasının parası bu...*” demesine karşın “*Adam öldü nasılsa, kimsede bilmiyor, fırsat bu*” diye hâlâ parayı almaya mecbur olduğunu ve fırsatı

değerlendirmesi gerektiğini vurgular. Böylece düzenin temsilcisi Seniye Hanım, toplumun ikiyüzlü ahlak anlayışını vurgulamış, “düzenin değiştirilmesi/yenilenmesi” zorunda kalınmayacağı için ve fırsatçı zihniyetle buna gerek de kalmayacağını, kurtuluşun yolu ahlaksızlıkta olsa düzenin devam edeceği bu yüzden de “fırsat” olarak gördüğü parayı alması fikrine tutunmuştur. Asiye’de Seniye Hanım’ın dediği gibi yapar ve çantayı alarak evden çıkar.

On ikinci konuşma, anlatıcı ve Seniye Hanım’ın gidişat hakkındaki diyaloglarıyla ilerler. Anlatıcı, Asiye’nin paraları sakladığını, bulamadıklarını, mahkemeye gidildiğini, Asiye’nin suçsuz bulunduğunu ve beraat ettiğini anlatır. Bu noktada izleyici çözüme ulaştırılmış ve Asiye’nin kendisini kurtardığı yönündeki beklentisi karşılanarak arındırılmıştır. Nitekim anlatıcının söylediklerine Seniye Hanım bir “*Ohh!*” çekmiş ve bu rahatlama onunla da pekiştirilmiştir. Sonrasında fondaki müzik eşliğinde konuşmaya başlayan Seniye Hanım, “*Şimdi yeniden fakat sağlam bir kurtuluş yolu bulabiliriz artık çünkü şimdi Asiye’nin elinde epeyce bir para var*” dedikten sonra anlatıcı müzisyenleri susturur ve genelev kadınları da arkada onu dinlerken, “*Ancak para tek başına bir kurtuluş yolu değildir. Kocamın dilinden eksik etmediği bir sözü vardır. İnsanı para değil sermaye kurtarır*” diye düşüncesini açıklar. Hazır paranın mutlaka biteceğini ve ancak para bir işe yatırılırsa sürekli bir kazanç geleceğini ve sürekli olarak çoğalacağını belirterek, “*Ve işte Asiye de ancak böyle yaparsa kurtarabilir kendini*” diye son çözümünü aktarır. Anlatıcı kadınlara bakarak çoktan cevabını bildiği soruyu alaycı bir üslupla, “*Peki, Asiye nasıl bir işe para yatırmalı dersiniz?*” diye sorar. Seniye Hanım, gerçek bir çözüm yolu bulmuşçasına heyecanla anlatıcıya, “*Şu veya bu iş diyemeyiz. Önemli olan parasını anladığı bir işe yatırmasıdır. Yani para koyduğu yerden nasıl para kazanacağını bilmesi lazım... E para kazanabildikten sonra da hangi iş olursa olsun*” düşüncesiyle içinde bulunduğu düzenin zihniyetini özetlemiştir. Diğer bir deyişle sermaye akıllıca kullanılıp, para kazanıldığı, kâr edildiği sürece nasıl kazanıldığının ve ne iş yapıldığının bir önemi olmadığını vurgulayarak sermaye-para-meta döngüsündeki kapitalist sistemin işleyişinin altını çizmiştir.

Hayatında fahişelikten başka bir iş yapmamış olan Asiye’nin bu işe para yatırması gerektiğini, paranın hangi iş üzerinden nasıl ve ne şekilde kazanıldığının bir öneminin olmadığını dolayısıyla düzen içerisinde ahlak, namus, erdem ve etik kavramlarının içinin ne kadar boşaltıldığının eleştirisi yapılmıştır. Anlatıcı bu ikiyüzlü

vurdumduymazlığı ironik bir yaklaşımla alaya alarak, *“Bravo hanımefendi! Asiye’ye gerçek bir kurtuluş yolu gösterdiniz sizi tebrik ederim”* söylemine genelev kadınları coşkulu bir alkışla karşılık verir. Anlatıcı, *“İşte canlarım benim, hanımefendinin Asiye’ye gösterdiği tek kurtuluş yolunu seyrediyorsunuz”* diyerek bundan önceki çözüm önerilerinin hiçbir işe yaramayan, gerçeklikten yoksun, yüzeysel tavsiyeler olduğunu vurgulayan söylemiyle bu konuşmayı bitirir. Böylece anlatıcı, en başından beri Seniye Hanım’ı ustalıkla yönlendirmiş, başarıyla düşüncelerini manipüle etmiş, oyunun başında savunduğu fikirleriyle onu çelişkiye düşürmeyi başarmıştır. Seniye Hanım ahlaksızlık olarak gördüğü fahişeliğin de bir meslek olarak yapılabileceğini - yaşam koşulları ve hayat şartlarının kadınları istemeden olsa bunu yapmaya mecbur bıraktığı göz önüne alınarak- bu işten kâr elde edecek paralar kazanılabileceğini ve diğer meslekler gibi para kazanıldığı sürece normal kabul edebildiği noktaya gelmiştir. Dolayısıyla Asiye’yi fahişelikten kurtaramadığı gibi onu bu düzenin içinden çıkaramamış, sistemin içindeki kısırdöngüde kaybolmasına neden olmuştur. Genelev kadınları ve saz ekibinin alkışları eşliğinde, Seniye Hanım’ın önerdiği kurtuluş yollarından en sonuncusuna, bedeli ne olursa olsun Asiye’nin kurtulduğu son oyuna geçilir.

On ikinci konuşma ve bir sözsüz oyunun iç içe geçtiği bölümden sonra on ikinci ve son oyun başlar. Asiye, elindeki sermayeyi Seniye Hanım’ın söylemiyle, “en iyi anladığı, bildiği işe” yatırmış fahişelikten patroniçeliğe geçmiş, bir genelev açıp, kendisi gibi kötü yola düşmüş “Asiye’leri” çalıştırarak bu işin ticaretini yapmaya başlamış ve servetine servet katan bir genelev patroniçesi olmuştur. Bugüne kadar ezilen, sömürülen, itilip kakılan Asiye çok para kazanarak güç ve iktidar sahibi olmuş, artık o da bu düzende yaşamının sırrını öğrenerek kendisini kurtarmıştır. Asiye artık sözü geçen, saygı duyulan, emirlerine itaat edilen ve kendisine “hanımefendi” diye hitap edilen birisidir. Eskiden yanlarında çalışan aracı kendisine yaşları büyütülmüş, kimsesiz, işsiz, diskolarda dolaşan dört kız getirmiştir. Asiye, *“zavallı yavrucuklar, çok acı çekmişsiniz”* diyerek bir zamanlar patroniçenin kendisine yaptığı gibi kızları inceleyerek, *“Benim kim olduğumu, buranın neresi olduğunu biliyor musunuz?”* diye sorar ve sonra yardımcısına kızları alıp berbere, alışverişe götürmesi, şoförüne arabayı hazırlaması için talimat verir. Asiye bir zamanlar kendisine gösterilmeyen yaklaşımın tam tersine bir duruş sergilemiş, kızların durumunu içselleştirmiş, onları girecekleri bu çirkin düzene karşı uyarmış, dönüşü olmayan bir yola girdiklerini hatırlatmıştır.

Oysaki Seniye Hanım bu düzeni kendisine kâr sağlayacak, para kazandıracak bir yol olarak önermiş ve bunu “kurtuluş” kavramının ardına gizlemiştir. Asiye aracıya kızların paralarını ödeyerek kendisine kâr getirecek kızları satın alır. Böylece düzen bir şeyi “değiştirmeye ve yenilemeye” gerek kalmadan devam edecektir. Bölümün sonunda genelev kadınlarının, mahalle esnafının, anlatıcının alkışları eşliğinde, filmin içindeki son oyunda biter.

Son oyunun başında Asiye’nin, Seniye Hanım’ın giydiği elbisenin aynısıyla patroniçe olarak masa başında oturması dikkati çeken önemli bir unsurdur. Görünüşünün tüm ayrıntıları onun artık güçlü ve söz sahibi bir kadın olduğu izlenimini vermektedir. Düzenin temsilcisi Seniye Hanım’ın önerdiği kurtuluş yoluyla artık Asiye de tıpkı onun gibi bir karaktere dönüşmüş, düzenden yana saf tutmaya başlamıştır. Böylece namus ve ahlak kavramının sınırları bulanıklaşmış ve izleyiciye hangisi daha namussuz ve ahlaksız sorusu sorgulatılmıştır. Diğer bir deyişle topluma gösterilen ve gerçekte var olan üzerinden bir sorgulama yapılması sağlanmıştır. Asiye’nin kostümü ve görünüşü Seniye Hanım’ın giydiği elbise, onun görünümü ve tavırlarıyla birebir aynıdır ki burada iki kadın arasındaki farklılığın kalmadığının mesajını “bende artık sizin gibiyim, bende öğrendim bu düzenin çarklarının nasıl döndüğünü, bende size benzedim, bende sizinle aynıyım artık...” şeklinde vermektedir.

Nitekim ikinci finalde Asiye, “*Final Türküsü*”nün sözleriyle mevcut düzende kendisi gibilerin kurtuluşunun, sermaye odaklı ve sınıf ayrımcılığına dayanan zihniyette nasıl gerçekleştiğini anlatır. Seniye Hanım’ın elbisesinin aynısıyla karşısına geçerek, “*Bende kurtuldum işte, bende öğrendim artık bu düzende yaşamamanın sırrını, karınların nasıl doyduğunu, sırtların nasıl pekleştirildiğini, yarın korkusu olmadan kimlerin yaşayabildiğini, nasıl yaşayabildiğini biliyorum artık, bu düzende yaşamamanın sırrı*” diyerek “kurtuluş” yolunu öğrendiğini, kurtuluşun yeni Asiye’ler bularak onların üzerinden para kazanmak olduğunu vurgulamıştır. Asiye, Seniye Hanım’ın koluna girip yürürken kadınlar ve müzisyenlerde sahnenin dramatik etkisine uygun bir müzikle devam ederler. Asiye, kapıyı açar, fedailerini içeri alıp kalabalığı dışarı attırırken bir yandan da, “*Davrananı yok edin, direneni gebertin, ezin, vurun, öldürün, devam etsin bu hayat*” sözleriyle Seniye Hanım’a dönerek, “*Bende kurtuldum işte, bende öğrendim artık, nerden geldiğini değirmenin suyunun, nerelere para yatırmak gerektiğini ve bir seferde kolay yoldan bilmem şu kadar paranın nasıl kazanıldığını,*

nasıl cebe girdiğini, kimlerinin cebine girdiğini biliyorum artık... Bu düzende yaşamamanın sırrını” diyerek şarkının sözlerine devam eder. Asiye namuslu yaşamak, var olmak, sağ kalmak için mücadele ettiği yolda kendisine her türlü eziyeti, cefayı, çileyi çektiren toplumdan, düzenden, hayattan intikam alırcasına acımasız, duygusuz, vicdansız ve merhametsiz bir insana dönüşmüştür. Asiye, “*Final Türküsünde*” sınıf ve cinsiyet eşitsizliğine dayalı ataerkil düzeni, erkek egemen hegemonyasındaki sınıf ayrımcılığını, kapitalist sisteme dayanan para ve sermaye odaklı çarpık ve bozuk düzeni, zenginlerin ezdiği/sömürdüğü, yoksulların ezildiği/sömürüldüğü mevcut yapıyı acımasızca eleştirmiştir. Diğer yandan da Asiye, “yok edin, gebertin, ezin, vurun” gibi söylemleriyle artık sınıf ve statü atlayarak ataerkil formasyondaki erkek egemen düzenin bir ortağı olduğunu, iktidar ve güce sahip olduğunu vurgular niteliktedir.

Asiye bir taraftan Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanım’a yüklü miktarda çek yazarken diğer taraftan da “*Bende öğrendim artık beş çaylarına nasıl gidildiğini, o lüks otellerde ve sosyal derneklerde kimlerin çalıştığını, neden çalıştığını biliyorum artık...*” söylemiyle, “*derneğin çalışmalarına benden küçük bir katkı*” diyerek çeki uzatır. Seniye Hanım çeki memnuniyetle kabul eder ki namus, ahlak timsali düzenin temsilcisi Seniye Hanım, namussuz ve ahlaksızlık olarak gördüğü bir meslekten gelen parayı yani genelev patroniçesinin bağışını kabul etmesi neticesinde etik kurallarının sorgulanması sağlanmış ve düzenin iki yüzlü ahlak anlayışı ironik bir yaklaşımla eleştirilmiştir. Dolayısıyla aslında hangisi namussuz, ahlaksız, iffetsiz? sorusu sorgulanmıştır. Kazandığı servet sayesinde toplumsal ve sosyal statüsü değişen Asiye’nin, genelev patroniçesi olmasına rağmen Seniye için paranın kimden ve nereden geldiğinin bir önemi yoktur. Böylece sözde namus ve ahlak timsali düzenin ikiyüzlü yapısı Seniye Hanım karakteri nezdinde eleştirilmiştir. Seniye Hanım çeki aldıktan sonra Asiye’nin mektuptaki imzasını tanır böylece filmin başında Nazlı olarak oyuna giren karakterin aslında Asiye olduğu anlaşılır. Bu gerçeğe oyun içindeki mizansenin gerçek bir karakterin hikâyesi olduğu vurgulanmıştır. Nitekim Selâhattin oynananın gerçekliğinin farkına varamamış, Asiye’nin Nazlı olarak rol yaptığını düşünerek, “*Yavrum benim, güzelim sen ne oyuncuymuşsun aşk olsun vallahi!*” diyerek onu öpmek ister ancak Asiye onu eliyle iterek kendisinden uzaklaştırır.

Asiye, Seniye Hanım’ın koluna girerek yarına kadar genelevin boşaltılacağını, bu fuhuş yuvasının ortadan kaldırılacağını, yerine beş yıldızlı bir otel, çok kapsamlı

turistik tesis kuracağını söyler. Bugüne kadar Asiye özelinde genelevler ve buralara düşen kadınlara gerçek çözüm yolları sunmayan Seniye Hanım’a, Asiye alternatif bir çözüm yolu sunmuştur. Böylece Asiye, düzenin devam etmesi için bedeli ne olursa olsun bilinçlenmek yerine kurtulmak zihniyetindeki Seniye Hanım’a hayatta kalmanın, para kazanmanın namusundan, ahlakından, iffetinden ödün vermeden başka yolları da olabileceğini göstermiştir. Bu sırada genelev binası ve esnafın dükkânları yıkılmakta, kadınlar ve esnaf mahalleden zorla dışarı atılmaktadır. Bu yıkımlar Asiye’nin hayatını bu noktaya taşıyan insanların, mekânların, zihniyetin, düzenin yerle bir edilmesinin metaforudur. Diğer bir deyişle artık burjuva bir hanımefendi olan Asiye’nin, hazin hikâyesini ardında bırakması, geçmişe gömmesi sembolik olarak ifade edilmektedir. Zamanında onu ezenlere, sömürenlere, acımayanlara, “*Bende öğrendim artık insanların neden birbirlerini yediklerini, düşenlere neden tekme vurmak gerektiğini, acımanın neden aptallık olduğunu ama bu işler hukuki yoldan ama bunları anlayacak dilden konuşmak gerek, bu düzende yaşamamanın sırrı...*” diyerek tüm hayatını, mücadelesini ve bugün bulunduğu noktaya nasıl geldiğini özetlemiştir. Son sözünü de “*Koro gitmiş, oyun bitmiş bile, bizde gidelim bari*” diye söyler ve Seniye Hanım’la genelevden çıkarlar. Asiye kurtulmuş, sistemin içindeki yeni Asiye’leri sömürerek “yaşamamanın sırrını” öğrenmiştir.

Film ayna karşısındaki Selâhattin’in toplumsal gestus’undan çıkarak ait olduğu Selo kimliğine dönmesiyle biter. Yılmaz, diğer filmlerinde olduğu gibi Selo’nun kendi özüne dönmesini, kendiyi yüzleşmesini, özdeşleştiği imgeyle baş başa kalarak bu kimliğinin özündeki doğallığını, içtenliğini izleyiciye geçirmek için yine bir ayna metaforu kullanmıştır. Çünkü Selo ancak bu kimliğiyle sistemin dışından biridir. Selâhattin olarak düzenin istediği kimlikte izleyicinin karşısına çıkmış, kendi özünün dışında biri olarak ancak sistem içinde görünür olmuştur. Filmin başından beri vurgusu yapılan ahlak kavramının, ahlaksızlık boyutunun asıl merkezinin mevcut düzen ve sistemin kendisi olduğu vurgulanmıştır. Tam da feminist eleştirinin merkezinde olan konu, ataerkil toplum yapısı ve zihniyeti “değişmedikçe ve yenilenmedikçe” kadınlar için kurtuluş çabalarının nafile olduğu bunun için topyekûn bir değişime ihtiyaç duyulduğu bir gerçektir. Zaten bu erkek egemen toplumda var olmanın, namuslu kalmanın yolu kendilerini koruyan, kollayan, sahip çıkan bir erkeğin himayesinde mümkün olduğu ve kadın olarak bu toplum düzeninde yaşamak hiç de kolay olmadığı için, bu düzende yalnız kalan, düşen/düşürülen kadınların mücadele etmesi, ayakta

kalması toplumsal formasyonda normal bir yaşam sürmesi oldukça zordur. Asiye, gerçekten kurtulmuş mudur yoksa “kısasa kısas” misali hayatı boyunca yaşadıklarını başka Asiye’lere/Nazlı’lara yaşatarak intikam güdüsüyle düzenin bir parçası mı olmuştur? sorusunu sormak gerekir. Selo, Asiye’nin oyunun başında Nazlı kimliğiyle getirdiği valizindeki kıyafetlere Asiye gerçeğine dönüşmüş objeler olarak bakar ve evden ayrılır. Selo, etrafa dağılmış oyunun kostümleri arasından merdivenlerden iner, darmadağınık, bomboş bir sokakta ilerleyerek ayrılmasıyla film sona erer. Asiye, “kurtulmuş” ve bu bozuk düzen içinde “yaşamının sırrını çözdüğü” anlaşılmıştır.

Asiye Nasıl Kurtulur? genelevde çalışan kadınların kötü yola düşmeleri, karşıladıkları zorlukları, yaşadıkları sorunları ve büyük çile çekerek verdikleri hayat mücadelesinin ele alındığı bir filmidir. Toplumsal formasyonda düzenin dışına itilen hayat kadınları özelinde sınıf ve kimlik mücadelesini, kapitalist sistemin sömüren-sömürülen ilişkisi çerçevesindeki düzene eleştiri getiren bir hikâyledir. Fahişelik, fahişelerin yaşadığı sorunlar, namus kavramı, cinsel taciz, kadınların kimlik arayışları konuları işlenmiştir. Toplumun eşitsiz ekonomik dağılımının getirmiş olduğu yaşam koşulları, zorlukları ya da hayat şartları, aile ve çevre faktörleri nedeniyle fahişeliğe itelen, buna mecbur kalan kızların/kadınların hikâyesi hâlâ güncelliğini koruyan bir konu olma özelliğini sürdürmektedir. Yoksulluk ve kimsesizlik yüzünden etini satmak, bedenini pazarlamak zorunda kalan Asiye’lerin/Nazlı’ların hikâyesidir. Dolayısıyla Adorno’nun (2012, s. 41) söylemiyle, “yanlış bir hayatın doğru yaşanamayacağı” vurgulanmıştır. Fahişeliği meslek olarak yapmak zorunda kalan seks işçileri toplumdan soyutlanmakta, ataerki düzenin ahlak ve namus normlarına uymadıkları için toplumsal formasyondan izole edilerek uzaklaştırılmaktadır. Sosyal ve yaşamsal güvenceye sahip olmayan bu kadınlar, güvenlikten yoksun olarak sürekli horlanmakta, ezilmekte, aşağılanmakta ve cezalandırılmaya mahkûm edilmektedirler. Çünkü Millett’in (1987, s. 202) söylemiyle, fahişelerin aşağılanması ya da kendi kendilerini küçük görmeleri ve toplumun onlara karşı takındığı tavır, genel tutumu cinselliğe karşıt olan ve erkekleri cezalandırmayı düşünmediği konularda kadın cinselliğini cezalandıran bir kültürün yansımasından başka bir şey değildir.

Asiye Nasıl Kurtulur? kadın bedeninin cinsel nesne haline getirilmesi ve sömürülecek ticari meta olgusu fahişelik yapmak zorunda kalan Asiye’nin yaşam akışında anlatılır. Başlangıçta fahişeliğe önyargıyla başlayan filmin sonunda onların yaşam zorlukları, nasıl bu yola düştükleri gerçeğiyle yüzleştikçe bu önyargılar

kırılmıştır. Bütün hayatı boyunca yaşadıkları ve annesinin hazin sonuyla tüm duygularını yitiren Asiye artık kendisine yeni bir düzen kurmuştur. Bu düzen tüm etik, ahlak kavramlarından azade, duyguların köreltildiği, oyunu kurallarına göre oynadığı ve zorla da olsa bu kurallara göre oynamayı öğrendiği, sömürülen/ezilen taraftan artık sömüren/ezen tarafa geçtiği bir düzendir. Çünkü bu bozuk düzen için kadına iki seçenek sunulur ya sömürmek/ezmek ya da sömürülmek/ezilmektir ki Asiye'nin kurtuluş yolunda ödediği bedel ve yaşamanın sırrını çözmek kendisi gibi Asiye'leri sömürmek olmuştur. Kendisi gibi bu yola düşerek sömürülen bir kadından, ezilmişleri, düşmüşleri toplumun içindeki diğer Asiye'leri sömüren bir genelev patroniçesi olmuş, kapitalist düzenle iş birliği yaparak hayatta kalmış, geleceğini güvence altına almıştır. Sistemin kurbanı olan Asiye, kendisini kurtarmış ancak sisteme başka kurbanlar veren bir karakter tipolojisi olmuştur.

Filmde işlenen genelev kadınlarının yaşamı sinemada sıklıkla işlenen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Atıf Yılmaz, bu filmde hayat kadınlarının gerçekliğini onların gözünden bakıp anlatmaya ve toplumu da bu bağlamda düşünmeye sevk etmiştir. Ataerkil ideolojideki eril hazza yönelik zihniyet ve kapitalist sistem, kadının bedenini ve emeğini sömürmektedir. Ancak sistem ve ideolojik yapı, para karşılığı erkeklerin cinsel zevklerine hizmet eden ve bu işi meslek olarak yapan kadınları fahişe, hayat kadını ya da seks işçisi, orta malı, yosma, sürtük, kaldırım çiçeği, orospu, kötü kadın, mal, paçoz gibi nitelermelerle “öteki”leştirilerek toplumsal formasyondan dışlamaktadır. Çünkü Millett'in (1987, s. 201) de dediği gibi, “bu tür kadınlar erkeğin kadın üzerindeki kayıtsız şartsız üstünlüğünü sürdürmek amacıyla toplum dışına itilirler.” Dolayısıyla fahişelik toplum nezdinde sistemle örtüşecek şekilde bu tarz yaftalamalarla dışsallaştırılırlar. Asiye'de film boyunca ezilen, namussuz, fahişe ya da kötü yola düşmüş/düşürülmüş kadın olarak cinselliği üzerinden bu tarz nitelermelere maruz kalmıştır. Filmin hikâyesinde epizotik anlatımla, her sahnede kendisi için bir anlamlandırma yaratılarak bu nitelendirme, bakış açısı ve zihniyeti düşünmeye sevk edecek algı yaratılmaya çalışılmıştır. Böylece Atıf Yılmaz, feminist film teorisiyle örtüşen kadınların yaşamlarını, mücadelelerini ve mevcut sistem içindeki var olma savaşlarının nasıl manipüle edildiğini, sömürüldüğünü seyirciye göstermek istemiştir. Ayrıca ataerkil ideolojideki eril zihniyet ve erkek egemen toplum yapısının iki yüzlü anlayışına bir eleştiri getirmeyi de amaçlamıştır. Böylece Kabadayı'nın (2013, s. 92)

belirttiği gibi, “feminist teorilerin ortak noktası olan ataerkil sistemin getirdiği erkek egemenliğinin kırılması gerekliliği” görüşüyle de örtüşmektedir.

Femme fatale ve fahişe, kahramanın hayatını alt üst edebilecek güçlü, kendine güvenen kadınlar oldukları için birbirleriyle örtüşür. Yeşilçam sinemasında kadınlar namuslu ve fahişe ya da femme fatale niteliklerde “iyi-kötü” olarak yaftalanmaktadır. Asiye, iyi olanın karşısında cinselliği sembolize eden “öteki” kadındır. Asiye cinselliği üzerinden sömürülmüş ve sistemin kölesi haline getirilmiştir. Bir erkeğin koruması altına girerek ve evlilik yoluyla kurtarılmaya çalışılan Asiye, ekonomik güce ulaştığında artık kendine güvenen, güçlü, cesur, sert bir kadın olarak erkeğe ihtiyaç duymamaktadır. Burada belirleyici unsur, toplumsal değerler, olaylar, durumlar iyiliği ya da kötülüğü belirlemektedir. Dolayısıyla Yeşilçam sinemasının iyi ve kötü kadın arasında sınırları çizilen kutuplaşma yok olmuş kesin iyi ya da kesin kötünün sınırları değişmiştir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* Yeşilçam sinemasının anne/eş tiplerinin karşısında yer alan fattan kadın femme fatale imgeyi yani fahişelikle eş tutulan bir kadın tiplerini temsil ediyor gibi görünse de aslında iki kadının özelliklerini tek bir kadın imgesinde bütünleştiren yeni bir kadın tipolojisidir. Bu dönemde fahişelerle namuslu kadınların karşı karşıya getiren dilemma bu filmde kırılmıştır. Çünkü Asiye erkekleri felakete sürükleyen, baştan çıkaran, cinselliğini ön planda tutan, şehvet düşkünü fattan bir kadın değildir. Aksine o, kötü yola düşürülmüş, annesinin kötü yazgısının izinden gitmek zorunda kalmış, yaşam koşullarının ona fahişelikten başka bir çare bırakmadığı, ezilmiş, sindirilmiş, sömürülmüş bir kadındır. Ancak Asiye’nin Yeşilçam’ın düşmüş/düşürülmüş kader kurbanlarından farkı, yazgısına boyun eğmemiş, oyunu kurallarına göre oynamayı öğrenmiş ve bu sayede ezilen konumdan ezen konuma geçerek güçlü bir birey olmuştur. Kendinden güçlülere kullanmış, kendisine yapılanları başkalarına yaparak kurtulmuş böylece kötü yola düşen kadın kurtulamaz zihniyetine yeni bir yorum getirmiş bu bağlamda Yeşilçam sinemasının “iyi-kötü” kadın kavramları yeni bir formasyonda tartışılır ve tanımlanır olmuştur.

Bölümler halinde aktarılan *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde her sahnede izleyicinin gözü önünde dekor ve kostümler değiştirilir. Oyun içinde oyun tekniğiyle izleyiciye bir film içinde oldukları hatırlatılır. Epizodik bir anlatım yapısına sahip hikâyede “her sahne kendisi için vardır” (Parkan, 1983, s. 33) görüşünden hareketle bölümlerden önce anlatıcı ve Seniye Hanım arasındaki değerlendirme, öneriler, diyaloglar, danslar, koro halinde söylenen şarkılar sayesinde izleyici oyun algısından

çıkarılarak yabancılaştırılmış ve karakterle özdeşleme kırılmış, film algısı farklı bir bilinç düzeyine yönlendirilmiş ve anlamlandırma sürecinin içerisindeki bilinçli izleme eylemine odaklanılarak eleştirel bir izleme etkinliği sağlanmıştır. Böylece izleyicinin özdeşleşmesi kontrol altına alınarak kesin bir kanıya varması filmle arasına mesafe konarak engellenmiş, gidişat ve sonuç tahmin edilebilir olma sürecinden çıkarılmış, seyircinin katharsise ulaşması engellenmiştir. Anlatıcının sorguladığı gidişatı ve soruları izleyicinin sorması sağlanarak ataerkil ideolojinin dayattığı gerçekliğe kendi penceresinden bakması istenmiş, gerçekliğin nasıl işlediği ve kapitalist sistemle uyumlu bağlantısı görünür kılınmıştır. Bu bağlamda Seniye Hanım'ın düzenle, ideolojiyle ve sistemle uyumlu konumuna dikkat çekilmiştir. Ataerkil ideolojinin kadın üzerindeki baskısı ve tahakkümü göze çarpan unsurlar olmuş bu bağlamda Seniye Hanım erkek egemen düzenin eril söyleminin temsilcisi olarak konumlanmıştır. Film boyunca yol gösterici olan Seniye Hanım'ın sürekli namuslu yaşama vurgu yapan, bu konuda sürekli bir fikir veren, Asiye'ye tüm karar aşamalarında müdahale eden, onu yönlendiren ve yargılayan söylemleriyle bu temsili pekiştirilmiştir. Seniye kendi fikirlerinden ziyade iktidarın klişeleşmiş söylemlerinin sözcüsü olan bir kadın niteliğindedir. Seniye Hanım kavramlar üzerinden sürekli sınıf farkını ve ayrımcı bakış açısını vurgulamış ve bunun altını kendisi gibi namuslu kadınlar ve Asiye gibi kötü yola düşmüş namussuz kadınlar şeklinde ayırtarak çizmiştir. Ona göre kötü yola düşmüş kadınlar namussuz bir fahişe, iyi kadınlar ise evlilik kurumu içinde bir erkeğe bağımlı namuslu kadınlar olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla evliliği kadınları kötü yola düşmekten kurtaran ve statü sağlayan bir unsur olarak görmektedir.

Toplumsal sınıf/statü farkı, hiyerarşik yapılanma, erkek egemen işleyiş, ekonomik uçurumlar toplumsal yapıyı etkileyen ve belirleyen unsurlardır. Toplumsal formasyonda kadının konumu, namuslu bir yaşamın tek şartının evlilikle belirlendiği aksi halde kötü yola düşmenin kaçınılmaz olduğu gerçeği feminist çerçeveden eleştirel bir bakış açısıyla işlenmiştir. Feminist film eleştirmenleri, ataerkil erkek egemen düzene karşı bir duruş sergilemekte, kapitalizme dayalı metalaşma zihniyetini ve bu anlayışta kadının bir cinsel meta olarak kurgulanmasını eleştirmektedirler. Çünkü gerçek kadınlar ve onların gerçek hayatları egemen kültürün fantezi dünyasını ve iktidar alanlarını bozacak bir tehdit unsuru olarak düşünülmektedir. Nitekim Goldman (2006, s. 56), kadının hiçbir yerde yaptığı işin niteliğine göre muamele görmediğini

ancak cinsiyetine göre yargılandığını, bu sebeple de kadının kendisine yer edinebilmek ve var olma hakkını savunabilmesi için cinsel cazibesiyle bedel ödemesinin kaçınılmaz olduğunu belirtiyor. Öyleyse kadının kendini evlilikte veya evlilik dışı ilişkilerde bir erkeğe ya da birden fazlasına satıyor olmasını bir mertebe sorunu olarak görmekte ve fahişeliğin sebebini de ekonomik ve toplumsal düzlemde aşağılanması olarak nitelendirmektedir. Bu yüzden ataerkil düzen ve kapitalist sistemle ilişkilendirilen fahişelik, toplumsal, ekonomik, sosyal temelde çözümlenmesi gereken bir olgudur.

Filmde Seniye Hanım, ezen/sömüren üst-orta sınıfın sembolü olmuş, Asiye ise ezilen/sömürülen alt sınıf kültürü temsil etmiştir. Dolayısıyla bu temel karşıtlık içerisinde Asiye, Seniye'nin karşısındaki "öteki" olarak ataerkil toplumsal değer yargılarının, sömürü odaklı kapitalist düzenin ve sınıf ayrımcılığının kurbanı konumundadır. Asiye (proleterya) ve Seniye Hanım'ın (burjuvazi) ait oldukları ve temsil ettikleri sınıf farklılıkları, kapitalist toplum içinde sürekli çatışan iki sınıftır. Seniye Hanım'ın burjuva penceresinden baktığı üst perdedeki tavırları, onun sınıfsal özellikleri, sistemin temsilcisi vurgusu izleyiciye açık bir şekilde gösterilir. Asiye ise alt sınıfa ait bilinçten yoksun, ezilen, sömürülen bir karakter olarak temsil edilmektedir. Burjuva ahlak anlayışının iki yüzlülüğü ve sınıf farklılığına dayalı bir düzende mevcut düzeni değiştirmenin gerekliliğine işaret edilmiş aksi takdirde Asiye gibi kişilerin sermayelerini kapitalist sistemin hizmetine sunarak düzenin değişmezliğine ve sisteme hizmet etmek zorunda olduklarının altı çizilmiştir. Erkek egemen toplum yapısında kadın imgesine seçme şansı tanınmayan toplumun iki yüzlü ahlak anlayışı sorgulanmıştır. Ezilen, sömürülen, cinsiyet ayrımcılığı, sınıfsal farklılıklar gibi alt konular Goldman'ın tabiriyle kadının cinsiyetine göre muamele görmesi ve yargılanması kapitalist düzendeki zihniyetin sonucudur. Dolayısıyla kapitalist sistemde bir meta olan kadının bu sistemle uyumlanabildiğinde "yaşamının sırrını öğrendiğine" ve kurtuluşunun gerçekleştiğine gönderme yapmaktadır. Sınıf ve kimlik bilincine sahip anlatıcı Selo/Selâhattin başından beri Seniye Hanım'ın yüzeysel önerilerinin Asiye'yi kurtarmayacağını farkındadır çünkü Seniye'nin bulunduğu, ait olduğu ve temsil ettiği sınıf bilinciyle konuya yaklaşacağını, sınıf bilincine sahip olmayan Asiye'nin onun önerdiği yolları zaten yaşamak zorunda kalacağı dolayısıyla da Seniye'nin çözüm önerilerinin nafile olduğunu kendisiyle çelişkiye düşürerek izleyicinin de farkında olacak şekilde gestus'larıyla yansıtır. Seniye'nin, Asiye'ye

sunduğu çözüm önerileri ona yardımcı olmamasına karşın kendisinden sürekli namuslu ve ahlaklı olmasını beklemektedir. Buradaki mesele Seniye'nin burjuva sınıfının temsilcisi konumunda sorunların kaynağını görmezden gelerek Asiye'ye yüzeysel ve göstermelik önerilerde bulunması, onu hayat kadınlığına iten sorunların bozuk sistem ve toplum düzeninden kaynaklandığını görememesidir.

Toplumsal cinsiyetin önyargılı yapısı, kadınları çeşitli değerler doğrultusunda kategorize etmektedir. Bu kategorizasyon sonucu kadınlar, ikincil konumda varlıklar olarak özel alanda ve kamusal alan ayrımına sokulmuştur. Feminist bakış açısı, cinsiyetler arasındaki bu eşitsizliğe karşı çıkmaktadır. Fahişeler ekonomik, toplumsal ve sosyal koşullara bağlı olarak çaresizlikten, sahipsizlikten ötürü bu yola düşmüş, düşürülmüş kadınlardır. Ataerkil sistemin, sınıfsal eşitsizliğin ve sömürüye dayalı kapitalist düzenin içindeki bu kadınlar bedenleriyle sömürülmektedir. Asiye, fahişelik yaparken ezilmiş, sömürülmüş ve bu durumdan kurtuluş yolu kamusal alandaki çalışma hayatında sermayesini kullanarak, zengin, servete kavuşmuş saygın bir kadın ve patroniçe olarak olmuştur. Dolayısıyla Asiye, kapitalist döngüde toplumsal saygınlığa ancak para kazanınca ulaşabilmiştir. Atıf Yılmaz bu filmde feminist perspektiften bir bakışla kadının özel alandaki konumunu değişime uğratmış, filmin sonunda Asiye'yi genelev patroniçesi olarak eril bir alanda kamusal mekânda var etmiştir. Asiye kendi genelevinin patronu olmuş, kazandığı paraları ironik bir şekilde Fuhuşla Mücadele Derneğine bağışlayarak aslında kendi katharsisini sağlamıştır. Genelevin yerine otel yapılmak üzere kapatılmasıyla izleyiciye iyimser bir mesaj verilmiş ve fahişeliğin bu bağlamda sonlandırılması pozitif bir bakış açısı geliştirmeyi mümkün kılmıştır. Fahişelerin ataerkil yapı ve erkek egemen söylemlerin etkisinde “öteki”leştirilerek, Smelik'in (1998, s. 93) de görüşüne paralel şekilde “genelev, kadınların “ikinci cins” konumuna tabi tutulduğu erkek egemen bir toplum için metafor haline gelir.” Asiye'nin kamusal alandaki iktidarı ve gücü genelev patroniçeliğiyle pekiştirilmiş böylece “ikinci cins” konumunu aşağı etmiştir. Asiye toplumsal cinsiyet bağlamındaki rolü, ekonomik, sosyal bağlamda söz sahibi bir kadına dönüşmüş, saygın bir kadın olarak toplumsal bağlamda da değişen konumu, bir erkeğin koruması, himayesi ya da boyunduruğu altına girmeden geldiği nokta ki bunun bedeli genelev patroniçeliği olsa dahi kadın temsiline çizildiği çerçeveyi değiştirmiş ve dönüşüme uğratmıştır. Sonuçta Asiye, Seniye Hanım'ın söylemiyle anladığı bir işe yönelmiş ve para kazanıldıktan sonra hangi işten kazanıldığının bir önemi olmadığı

fikrini benimseyerek yaşamının sırrını öğrenmiş, eril iktidar alanında varlığını sürdürebilmiştir.

Atıf Yılmaz filmlerinde kadına uygulanan şiddete de dikkati çekmiş, bedeniyle, cinselliğiyle, kimliğiyle, yaşam tarzıyla, seçimleriyle özgürleşmeye çalışan kadınların cinsel taciz, sömürü, zor kullanma, psikolojik, fiziksel ve duygusal olarak aşağılanması, hakarete uğraması vb. şiddet içeren konuları işlemiştir. Asiye, film boyunca erkeklerin tacizine, aşağılamalarına, hakaretlerine maruz kalmış, tecavüze uğramıştır. Dolayısıyla fahişe olmadığında dahi ona fahişe muamelesi yapan erkekler onun bedeni üzerinde hâkimiyet kurmuş ve ona namuslu kadının karşısında cinselliğiyle tanımlanan eril bakışın haz nesnesi gözüyle bakmışlardır. Fahişeliğe sürüklenmesinin nedeni erkekler tarafından bir şekilde taciz edilmesi olmuş ve “her taraftan tıkadınız yolumu” söylemiyle örtüşen bir şekilde “herkesin ondan istediğini vermeye” mecbur bırakılmıştır. Pekerman’ın (2012, s. 58) söylemiyle “ataerkil düzenin adını kötüye çıkardığı ya da yok saydığı bu kadınlar çoğunluğun kendilerine doğrulttuğu silahlara ne boyun eğmeler ne de kendilerine benzer silahlar edinmeye çalışırlar. Bu kadınların hedefi ellerine güç geçirmek ya da intikam almak değil sadece kendilerine oldukları gibi var olacak bir yer açmaktır.” Asiye de kendisine doğrultulan silaha boyun eğmemiş ancak düzenin istediği döngüye de girmemiştir. Görünürde sermaye sahibi olarak Asiye’leri sömürerek para kazanmış ancak Seniye Hanım gibi çözümsüz kalmamış, genelevi yıktırarak gerçek bir değişim ve dönüşüm yaratmıştır. Asiye yaşamının sırrını öğretenlerden bu sırrı öğrenerek var olmuş, hayatta ve sağ kalmıştır. Yeşilçam sinemasında şehir yaşamı, yozlaşmayı, tehlikeyi, kötülükleri, güvensiz, tekinsiz ortamları sembolize etmekte, şehirli kadında genelde eğer sahipsizse ve evlilik dışında bir yaşam sürüyorsa kötü kadın olmanın karşılığı olmaktadır. Dolayısıyla Asiye ve onun gibileri bu bağlamda şehir yaşamının metaforu olarak düşünebiliriz.

Sınıfsal açıdan üstün ve ayrıcalıklı olduğunu düşünen Seniye Hanım, doğru ve namuslu yaşamak konusunda kendi yaşam standardı ve görüşüne paralel bir hayli fikir sahibidir. Dolayısıyla bu bağlamda insanların yaşamlarını yargılama ve müdahale etme misyonunu üst sınıf ayrıcalığından da güç alarak dernek başkanlığı adı altında kendisine yüklemiştir. Yaşam pratiğinden uzakta fahişeleri “namussuz ve zavallı” olarak tanımlayan Seniye Hanım bu bağlamda hem sınıf hem de cinsiyet ayrımcılığı yapmaktadır. Atıf Yılmaz, Seniye Hanım aracılığıyla hayat kadınlarını yargılayan

toplumu ve düzeni eleştirmiştir. Hayat kadınlarına karşı mevcut önyargı görünenin ardındaki görülmesiyle kırılmıştır. Ataerkil düzenin içinde kadınların var olmasının kolay olmadığına dikkat çekilmiş, Asiye üzerinden çarpık düzen anlatılmaya çalışılmış, sistemle uyumlu olmayanların düşecekleri durumlar işlenmiştir. Genelevler erkek egemen düzende bir kurum, fahişelerde bu kurumun çalışanlarıdır. Sermaye odaklı kapitalist düzenin temel taşı olan bu kurumların, kadınların cinselliğini metalaştıran, bedenlerini ticari bir mala dönüştürerek sömüren bir sistematiği vardır. Millett (1987, s. 201), fahişeliğin ekonomiden ziyade ruhsalimsel temele dayandırıldığında devletin hem yasaklama hem düzenleme biçimindeki işe el koymanın anlamsızlığını vurgular. Fahişeliği ortadan kaldırmakta ancak ekonomik olanaklarda, ekonomik ve ruhsalimsel davranışlarda meydana gelebilecek değişimlerin rol oynayabileceğini belirtmiştir. Dolayısıyla bu bakış açısıyla, ekonomik ve ideolojik temelli sorun çözüme ulaştırılmadıkça bu düzende gerçekten bir değişim yaşanması ve bu kadınların da gerçek anlamda kurtuluşu ermesi mümkün görünmemektedir. Bu tarzda bir hikâyeye yer vermeyen Türk sinemasında oldukça etkileyici bir film olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

Tarih boyunca kadın imgesi, ataerkil toplum düzeninin içinde toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında konumlanmıştır. Kadınlar, erkek egemen söylemin, eril öznenin bakışından değerlendirilmiş ve bir nesne konumunda yansıtılmışlardır. Erkek egemen sistemin ve toplumsal normların düzenlediği imgeler olarak sürekli haklarını aramak durumunda kalmışlardır. Ataerkil değerler içerisinde var edilen kadın, erkek taraflı kameranın hâkimiyetindeki sinema sektöründe, egemen değerler doğrultusunda, bu yapının ve düzenin içinde tanımlanmıştır.

Toplumlara özgü olan toplumsal cinsiyet rolleri de her toplumun kendi içindeki değerleri ölçüt olarak kadınlık ve erkeklik rollerini tanımlar. Bu sebeple sinemada kadın ve erkek kurgusu bu bağlam içerisinde yapılır. Türk toplumunun erkek egemen zihniyeti kadını, toplumsal cinsiyet rollerine göre kurgularken kendi iktidar alanını kadınlara yer vermeyecek şekilde tasarlamıştır. Türk toplumunun ataerkil yapısından ötürü kadın imgesi, namus ve ahlak kavramları içerisinde idealize edilmiş, kadınları edilgen ve ikincil imgeler olarak özel alanda konumlandırmıştır. Toplumsal cinsiyet ve rollerin göze çarpan unsuru, kadın ve erkek arasındaki ayrımın özel ve kamusal alanda sınırlarının net bir şekilde çizilmiş olmasıdır. Çünkü aile kavramının yüceltildiği toplumumuzda kadının özel alandaki cinselliğinin denetimini ve kontrolü sağlamak bu yolla mümkün olmaktadır.

Genel olarak kadın imgesinin toplumsal cinsiyet ve feminist kuram çerçevesinde ele alındığı bu çalışmada, özelde Türk toplumunda ve tarihsel süreçteki kadın imgesinin Türk sineması içerisinde toplumsal cinsiyet odaklı temsilinin yanı sıra tarihsel değişimlere paralel feminist perspektifteki yaklaşımları açısından da ele alınmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda Türk sinemasında kadın, ataerkil düzen içinde erkek egemen toplum formasyonunda eril söylem ve bakış açısından değerlendirilmiştir. Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da başlangıçtan bu yana erkek egemen zihniyetle kurgulanan kadın filmlerde nesne konumunda temsil bulmuştur. Bu açıdan bakıldığında özellikle 80’li yıllara kadar Türk sinemasında kadının iyi-kötü karşıtlığı filmlerin anlatı evreninde egemen bir konumlandırma olarak karşımıza çıkmış ve kalıplaşmış temsilleri bu çerçevede işlemiştir. Bu bakış açısıyla Türk sinemasında egemen söyleme göre konumlanmış kadın imgesi bu bağlamda “iyi” kadını, namuslu anne/eş, sevgili olarak konumlandırmış buna karşın “kötü” kadını ise, erkekleri yoldan çıkaran cinsel obje olan vamp ya da femme fatale imge olarak

tanımlanmıştır. Elbette ki her kötü kadın tipolojisi femme fatale olmayacağı gibi iyi kadının da kötü özelliklere sahip olabileceği ya da kötü kadının da iyi özellikleri barındırabileceği göz ardı edilmemelidir.

1980 öncesi Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten ve kadının konumunu “iyi” ya da “kötü” kadın karşıtlığı içerisinde sınırlayan erkek egemen bir söylem söz konusuydu. 1960’lı yılların sinemasında hâkim anlatı türü melodram kalıpları içinde ideolojik temsiller olarak kurgulanan kadın imgesinin temsili, ataerkil anlayış içerisindeki erkek egemen zihniyetin eril söylemiyle oluşturulmuş değerleri ve sembolleri doğrultusunda olmuştur. Bu düşünceden hareketle, eril bakışın kadın bedenini cinsel arzu nesnesine dönüştürdüğü, kadınlarında erkeğin bakışını ve arzularını ele geçirerek erkeği ehlileştirdiği özel alandaki toplumsal cinsiyet rolünü sürdürmesi temeline dayanmaktaydı. Bu temele göre kadın, faziletli anne/eş ya da el değmemiş sevgili melek olarak idealize edilmiş bu yaklaşımın dışında kalanlar şeytansı niteliklerle özgür, meşum, kötü, fahişe, vamp kadın terminolojisiyle anılmışlardır. Yapılan bu ayrımla iyi kadın melekeleriyle erkeğini yüceltmış, kötü kadın ise erkeğin zaafını ya da gücünü ortaya çıkaran korku ve düşlemine sembolize etmiş bu sebeple de fallustan yoksun kadını eril olmayan “öteki” olarak stereotip kalıbına sokmuştur.

Tez çalışmasının kavramsal çerçevesi, sinemada kadınlar ataerkil ideolojinin ve erkek egemen düzenin eril bakış açısıyla temsil edilmişlerdir düşüncesine dayanmaktaydı. Bu bağlamda sinemada kadınlar genellikle “iyi” ve “kötü” kadın çatısı altında kategorize edilmişlerdir. 1950 sonrası Türk sinemasında femme fatale olarak anılan kadın imgelerinin ideolojik söylem doğrultusunda görünürlüğü artmıştır. Femme Fatale kadınlar, fattan, çekici, kötü alışkanlıkları olan, kötü sonuçlara neden olan, yoldan çıkmış, baştan çıkaran, erkekleri tuzağa düşüren, zeki, şehvetli, arzulu, cinselliklerini özgürce yaşayan ve zekâlarını bir silah olarak kullanan kadın arketipleridir. Toplumsal cinsiyet rolleri içinde, özel alanda, erkek egemen söylemi yücelten iyi kadın profili aile temeli içerisinde kurgulanmış, cinselliğinden arındırılmıştır. Türk sinemasının melodram kalıplarındaki kadın imgesi hayatın içerisinde var olan cinselliklerini yaşamayan, soyunmayan, sevişmeyen, öpüşmeyen, yatağa girmeyen roller içinde temsil edilmişlerdir. Buna karşın femme fatale kadınlar ise tamamıyla cinsellikleriyle öne çıkartılmış, eril hazzın arzularının ve erkek tüketimine yönelik eğilimlerin cinsel nesneleri olmuşlardır.

Bu tez çalışmasında üzerinde durulan sorun, kötücüllüğün imgesi konumundaki femme fatale kadınları kötücüllüğe sevk eden unsurların görmezden gelinmesi ve onların sadece cinselliği üzerinden tanımlanmış olmalarıydı. Femme fatale kadınlar, Lilith'den bu yana bağımsız ve çağdaş kadını simgelemekteydi. Bu sebeple de ataerkilin düşünce yapısına, eril söyleme başkaldıran, erkeğin hegemonyası altına girmeyi reddeden, erkeğe itaat etmeyen, boyun eğmeyen, eşitlik ve özgürlük arayan kadınlar olarak geçmişten günümüze negatif algının göstergesi olmuşlardır. Toplumsal cinsiyet rollerinde itaat eden iyi kadına karşı başkaldıran kötü kadın olmuşlar dolayısıyla ahlak eksenindeki olumsuz tanımın içine yerleştirilmişlerdir. Böylece femme fatale imgelerin cinselliği üzerine temellenen görüş ideolojik bir anlayışla geliştirilmiştir denilebilir.

Çalışmada femme fatale kadın karakterinin özellikle üzerinde durulmasının nedeni, stereotipleşen ve ataerkilin ideolojisine karşı gelmeyen/gelemeyen “iyi” kadın karakteri karşısında konumlandırılan “kötü” kadın diğer bir deyişle, “femme fatale” kadın şehveti, arzusu, kendine güveni, cinselliği ve baştan çıkarıcı özelliğiyle erkeği tehdit eden bir unsur olmaları düşüncesine dayanmaktaydı. Cinsel güç olarak tehlikeli bir figür olan femme fatale kadın, erkeklerin korumaya çalıştıkları toplumsal iktidarı sarsacak niteliktedir. Toplumsal cinsiyet rollerini yerine getiren kadınlar iyi kadın olmuş, bu rolleri yerine getirmeyen kadınlarsa erkeğin iktidarını/gücünü sarstığı için fallus odaklı erkek imgenin kaygılarını ve korkularını tetiklemiş, bu nedenle de erkek hegemonyasının tehdit unsuruna dönüşmüştür. Bu düşünceyle kadın imgesi, erkek özne tarafından toplum dışına itilerek fetiş bir obje haline getirilmiş, kendisine yaratacağı sıkıntılar ve tehdit unsurları cezalandırarak ya da öldürerek bertaraf edilmiştir. Böylece ataerkil düzen femme fatale kadının tehlikesine ve kötücüllüğüne vurgu yaparak, iyi kadına toplumsal cinsiyet kurgusunun dışına çıktığı takdirde başına gelecekleri hatırlatmıştır. Dolayısıyla bu tezin sorunsalı olan femme fatale imgeler gerçekten kötü müdür yoksa erkek egemen iktidara tehdit oldukları için mi kötü olarak nitelendirilirler? sorusunun cevabı karşılanmıştır. Toplumsal yaşamdaki iktidarın efendisi erkektir dolayısıyla femme fatale karakterler onun iktidarını sarsacak niteliktedirler. Öte yandan seksi, baştan çıkarıcı, cazibe dolu kadınlardır. Bu sebeple erkeğin hem arzuladığı hem de onun iktidar alanını sarsacak olmasından dolayı aynı zamanda korktuğu kadınlardır. Böylece femme fatale kadınlar 1980'lere kadar eril bakış açısıyla erkek fantazmasını memnun edecek şekilde temsil edilerek hem

arzulanan hem de günahkâr kadınlar olarak egemen yapının dilemması olmuşlardır. Çünkü kadın bedeninin ve onun sinemadaki temsilinin iktidar söylemleriyle olan ilişkisinde femme fatale kadınlar özne olmaktan çıkarılıp nesnelleştirilmiş ve “kötü” kadınlar olarak nitelendirilmişlerdir. Egemen iktidarın gücünü sarsacak nitelikte kadınlar olduğu için de tehdit olarak algılanmışlardır.

Ancak Türk sinemasında 1980 sonrası kadına bakış açısının değişmesiyle birlikte eril zihniyette kabuk değiştirmiş ve artık kadını eril dille kurgulamanın ve nitelendirmenin ötesinde bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu düşünceden hareketle, femme fatale kadın karakterinin sahip olduğu kötücül özellikleri artık bir tehdit unsuru olarak olmaktan çıkmıştır. 1980 öncesi ikincil rollerde yer alan kötü kadına atfedilen cinsellik, 1980 sonrası Atıf Yılmaz’ın kadın filmlerinde artık kötü ya da vamp kadın özelliği olmaktan çıkmış ve onun başrol oyuncularını da kadının cinselliğini, bedenini, haz duygusunu, sevişmesini görünür, gerçekçi ve doğal kılmıştır sonucunu çıkarabiliriz.

Türk sinemasında “femme fatale” kadın imgeleri ve 1980 sonrası Atıf Yılmaz sinemasındaki temsili konulu bu çalışmada, öncelikle 1950-1980 arasındaki femme fatale özelliğini taşıyan kadın imgelere bakılmıştır. İlk vamp kadın karakterinin tohumları 1950’li yıllarda Melahat İçli, Emine Adalet Pee, Luiza Nor, Pola Morelli gibi isimlerle atılmış olduğu tespit edilmiş ancak bu karakterlerin kalıplaşmış oyunculuk ekseninden çıkamadıkları için yeni bir prototip oluşmadığı gözlemlenmiştir. Türk sinemasının baştan çıkarıcı, fetan, cinselliğini kullanan, erkekleri tuzağına düşüren, kötü alışkanlıkları olan ikincil rollerin öldüren cazibesi femme fatale ya da vamp kadının gerçek anlamdaki temsilcileri; Leyla Sayar, Neriman Köksal, Sevda Ferdağ, Suzan Avcı, Lale Belkıs, Yeşilçam sinemasında bu arketipe hayat veren kadınlar olarak tespit edilmiştir.

Leyla Sayar baştan çıkarıcı femme fatale kadın arketipine doğal güzelliğiyle farklı, değişik ve yenilikçi bir yaklaşım getirmiştir. Başrol oyuncularının altında ikincil rollerde yer alan vamp kadın karakterinin boyutlarını değiştirip yıldızlaştırmıştır. Sayar’ın en dikkate çeken özelliği dişiliğini doyumsuz ve saldırgan şekilde sergilemesinin yanı sıra cinselliğini de korkusuzca yaşaması, örümcek maskesi ve erotik iç çamaşırlarıyla fetiş tutkuların vamp sembolü ve erotik simgesi olmuştur. Neriman Köksal, baştan çıkarıcı vamp kadın imgesinin güzelliğiyle öne çıkan diğer bir ismi olmuştur. İri kıyım yapısı, dolgun vücudu, kıvrıkcık sarı saçlarıyla kötü kadın

kişiliğinin yeni ve değişik profili olarak zihinlerde yer etmiştir. Zaman zaman erkek kadın tipine vurgu yapan Köksal, siyah kombinezonu, afili bakışı ve sigara içişiyle kötü kadın tipine farklı bir olgunluk kazandırmış “hükümet konağı” gibi kadın olarak nitelendirilmiştir. Sevda Ferdağ, kötü kadın rolleriyle pek çok film çevirmiş diğer önemli bir isimdir. Onun bir farkı hem masum hem de kötü kadın rollerini canlandırmış, masum kadın rollerinin kendisine göre olmadığı gerekçesiyle sinema kariyerine vamp kadın rolleriyle devam etmiştir. Toplumsal yapının aksine bu meşum kadın rollerini daha gerçekçi bulduğunu vurgulayarak seçimini kötü kadın rollerinden yana yapmıştır. Suzan Avcı vamp kadın rolleriyle bütünleşmiş, önemli rollerin altından kalkmış ve kötü kadın olarak sinemamıza damgasını vurmuştur. Avcı, Ferdağ gibi masum kız rollerinde oynamış ancak bu tiplere ısınamamıştır. Seksi şuh bakışları, siyah jartiyerli iç çamaşırları ve sigarasıyla femme fatale imgenin ikonografik tüm unsurlarını kendisiyle bütünleştirmiştir. Lale Belkıs, femme fatale imge olarak tarihi filmlerde baştan çıkarıcı Bizanslı kadın olarak beyaz perdede yer almıştır. Lale Belkıs zengin erkeği baştan çıkarıcı, tuzağa düşüren, yuva yıkan vamp kadın olarak izleyiciyle buluşmuştur.

Bu kadınlardan bazıları sarışın bazıları esmerdir dolayısıyla iyi kadınlar esmer, kötülerse sarışındır klişesinin ideolojik temelli yapılandığı görülmektedir. Burada kadınların fiziksel görünümü üzerinden sınıf ayrımcılığı vurgulanmıştır. Üst sınıf kadının sarışın, alt sınıfın ise esmer olduğu vurgusuyla iyi kadın-kötü kadın bir kalıba sokulmuştur. Üst sınıf burjuva, alt sınıf ise proleter bir yapıyla ilişkilendirilmekte dolayısıyla bu yapı içindeki kadının da üst sınıftaki kadının özelliklerini ve yaşam tarzını sergilemeyeceği yönünde ideolojik bir algı yaratılmıştır. Dolayısıyla kötücül özelliklerdeki kadın imgesinin sarışın olduğu gerçeği bu yolla topluma dayatılmıştır. Böylece femme fatale imgenin dışsallaştırılması amacıyla sınıfsallığına yapılan vurgusu öne çıkmıştır. Sonuçta 1950-1980 arasındaki döneme bakıldığında tespit edilen tüm kadın karakterlerin femme fatale imgenin tüm özelliklerini taşıdıkları söyleyebiliriz.

Erkek egemen zihniyette kadın, eril söyleme uyumlanmış cinsel bir nesne olarak sunulmuş ve bedeni erkek özne için fetiş objesi olmuş, “öteki” olarak tanımlanmıştır. Yeşilçam sinemasında “iyi” kadının cinsellik sınırları namus ve ahlakla belirlenmiş, cinsel arzular ve cinselliğin yaşanması günah ve şehvet unsurları olarak “kötü” kadına yüklenmiştir. 1980 sonrası sinemada kadının konumundaki

değişimle ataerkinin sınırlarından azade olmuş böylece Yeşilçam'ın zıt kutuplardaki kadının temsili farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu yeni kadın tipolojisi Yeşilçam'ın kötü kadının özelliklerini taşımasının yanı sıra iyi kadının özelliklerini de taşıyarak tek bir kadında tüm hatlarıyla var olmuştur. Bunun en önemli nedeni, 1980 sonrası tarihsel değişimlere paralel toplumsal, sosyal, ekonomik ve kültürel yapının değişmiş olmasıdır. Bu yeni toplumsal formasyonda yaşam kırsaldan kentlere kaymış, daha modern yaşam biçimi ve anlayışı gelişmiştir. Dolayısıyla toplumsal yaşam daha demokratik bir forma girmiştir. Değişen toplumsal yapıya kadında ayak uydurmuş, cinsiyet ve cinsellik bağlamında kurulmuş olan kalıplaşmış geleneksel ideolojiyi sorgulamaya başlamıştır. Bu değişimlere sinema endüstrisi kayıtsız kalmamış, odağını bireye yöneltmiştir. Bu gelişmeler neticesinde toplumsal algı artık kadına Yeşilçam'ın kalıp yargılarıyla değerlendirmenin dışına çıkmış, mevcut klişe kodları kırılmıştır. Bu bakış açısıyla artık toplum kadına sadece iyi-kötü kadın ya da melek-şeytan olarak değil bir birey olarak görmeye başlamıştır. Sinemada bu tarz temsilin en önemli mimarı Atıf Yılmaz bu açıdan 1980 sonrası filmlerinde kadının özgürleşme çabalarını feminist yaklaşımla içselleştirerek kadınların tüm seçimlerini özgürce yapmasına ve toplum içinde kamusal alanda etkin birer varlıklar olarak temsil edilmesine büyük katkı sağlamıştır. Bu bağlamda femme fatale imgeleri artık dışsallaştırılmadan toplumda üreten, çalışma hayatına dahil olan, kamusal alanda varlık gösteren kadınlar olarak da değerlendirmek mümkündür ki incelen üç filmde de ana karakterin kamusal yaşamda varlık gösterdikleri bir temsil şekli görülmüştür. Atıf Yılmaz, toplumsal formasyonda dayatılan kalıpların dışına çıkarak, Yeşilçam sinemasında kurgulanan kadın imajını değiştirmiş, kadının özneliği üzerinden temsil edildiği filmleri yapmayı amaçlamıştır.

Sinemada kadının konumundaki olumlu olarak nitelendirilebilecek bu gelişmeler Yeşilçam sinemasında da dönüşüm yaratmış, kadın oyuncular güncel eğilime göre yeniden düzenlemiştir. Mevcut klişedeki iyi kadın-kötü kadın, melek-şeytan, ideal-vamp gibi zıtlıklardan azade kadının tüm özelliklerini tek bir kişide toplayan bireyci bir yaklaşım ortaya çıkmış, en kayda değer örneklerini Müjde Ar ortaya koymuştur. Müjde Ar'ın canlandığı rollerde kadın sadece “melek” ya da sadece “şeytan” değildir. Dolayısıyla “iyi” ve “kötü” kadın kategorisinde değerlendirilen kadın imgesi bu iki karşıtlık arasındaki savaşına son verir ve özneliğini kazanarak birey olma mücadelesinden de hak ettiği karşılığı olarak çıkar.

Kadının yıllarca bilinçaltındaki bastırılmış duygularının ve cinselliğinin baskılanmasının yüzeye çıkmasının öncülü olan Müjde Ar, iyi ve kötü kadının özelliklerinin tek bir kadın özelinde var olduğunun, vamp kadının kötü özelliği olduğu gibi, iyi kadının da kötü özellikleri olabileceğinin vurgusunu yaparak bir anlamda vamp kadını kötü özelliğinden de aklamıştır. Böylece vamp kadın artık cinsel nesne olmaktan azade, özne olarak özgürleşmiştir. Diğer bir deyişle artık kadın, cinsel seçimlerini, beklentilerini, isteklerini birey olarak, kötü kadın damgası yemeden ve bir erkeğe tabi olmadan özgür iradesiyle yapmaya başlamıştır. Müjde Ar iyi kadınlığı sergileyen hanımefendi oyuncu klişesini kırmış, onun açtığı yolda öpüşmeyen, sevişmeyen, yatağa girmeyen starlar kötü kadının cinselliğini öne çıkartan rollerde oynamaya başlamışlardır. Bu bağlamda kötü kadın ilan edilen vamp kadının üzerine yapışmış olan tüm bu nitelikler artık iyi kadınlar nezdinde de yaşanır olmuştur. Kötü kadının cinsel kimliğini günahla, utançla, şehvetle ya da fahişelikle ilişkilendiren bir temsilden uzaklaşmıştır. Böylece Müjde Ar kötü kadın imgesinden özgürlükçü bir kadın tipolojisini ve dolayısıyla özne kimliğini var etmiştir.

Türk sinemasında femme fatale kadın/kötü kadın fahişedir ya da seks objesidir görüşünden hareketle fahişeyle eş tutulmuş cinsel nesneler olarak görülmüşlerdir. Femme fatale ve fahişe erkek kahramanın hayatına tersine çevirecek, güçlü, özgüvenli kadınlar oldukları için birbirleriyle örtüşür. *Asiye Nasıl Kurtulur?* fahişelikle eş tutulan femme fatale kadın tipolojisine güzel bir örnek olmuştur. Sinemamızda *Pençe* filmiyle başlayan Leman ve Feride adlı iki fahişe karakterle ilişkilendirilen, *Mürebbiye* filmindeki Anjel karakteriyle devam eden 1950 sonrasında ise Leyla Sayar vd. ile devam eden femme fatale kadın olgusu ikinci kadınlıktan başrol oyunculuğuna geçişine ve bu bağlamdaki temsiline değişimine Müjde Ar öncülük etmiştir. Bu değişimi 1980 sonrası tarihsel perspektifteki toplumsal dönüşümlere bağlamak doğru olacaktır. Kırsaldan kentlere göçün başlamasıyla yaşam tarzları ve ölçütleri de değişmiş, dolayısıyla geleneksel ideolojiyle yoğrulmuş toplum yapımız bu değişime ayak uydurmuş, hızla kabuk değiştirmiştir. Toplumsal zihniyet daha demokratik ve bireyselliği ön planda tutan bir eğilim göstermiştir. Bunun sonucu olarak da toplumsal formasyonda kadına bakış iyi-kötü, melek-şeytan yaklaşımdan uzaklaşmış ve kadının da bir birey olduğunun ayırdına varmıştır. Hayatın pek çok alanındaki değişikliklere öncü olan sinematik yaklaşımları ve toplumsal yapıyı besleyen temel araç olan televizyonun etkisini büyük olduğunu belirtmek doğru olacaktır. Böylece yaşanan toplumsal

değişim beyaz perdede de güncelleme sağlamış, televizyon da bu değişimi hızlandırmıştır. Bu değişimlerin yansımaları sinemada Atıf Yılmaz'ın feminist film yaklaşımıyla yorumladığı filmlerde görüyoruz.

Atıf Yılmaz, “kötü” kadın olarak yansıtılan gerçekliğe farklı bir yaklaşım getirmiş ve onların gerçekliğine, hayatlarına değinmeye çalışmıştır. Böylece filmlerinde kadın sadece iyidir ya da kötüdür anlayışının görünmeyen yüzüne ayna tutmuş ve bu yaklaşımla ortaya koyduğu filmleriyle kötü kadın ya da femme fatale kadın gerçeği de farklı bir boyutta tartışılır olmuştur. 1980'lere kadar cinselliğiyle ön planda olan kötü kadınlar aynı cinsel özgürlüğe iyi kadını da ortak etmişler, böylece üzerlerine yapışan bu kimliği tek başlarına taşıma yükünden de kurtulmuşlardır. Baş kadın oyuncuların ikiye bölünmüş iyi-kötü nitelikleri tek bir kadında toplanmış ve ikincil rollerdeki kötü kadınlar başrollere geçiş yapmıştır. Böylece 1950-1980 arasındaki vamp kadınların ataerkil düzendeki erkek egemen ideolojiye karşıt tutumları ve değerleriyle kötücüllüğüne yapılan vurgunun ve “öteki” olarak stereotipleşmesinin, 1980 sonrasındaki temsilleri egemen zihniyette ve geleneksel toplum yapısındaki kırılmalar neticesinde farklı bir format kazanmıştır. Bu bakış açısıyla feminist film eleştirisinin ataerkil düzendeki kadının bireyselliğini kazanması, özgürlüklerinin ve özne kimliğinin tanınması, erkek egemen diskurları dışıl söyleme çevirmesi, eril bakışın nesneleştirdiği konumdan kurtulması, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği sınırlardan çıkması, eşit haklara sahip olması yönündeki görüşleriyle örtüşmektedir.

Toplumsal değişim ve feminist hareketlerde göz önüne alınarak bu tez çalışmasının konusu, 1950 ve 1980 arasında görünür olan femme fatale kadın imgesinin, 1980 sonrası tarihsel sürecin değişim parametreleri doğrultusunda değişen temsilini ve kimlik olgusunu irdelemektir. 1980'lerin kadın hareketi feminizm akımının etkisiyle kadın ve onun temsil şekillerine olan yaklaşım değişmiştir. 1980'ler sonrası tarihsel akış içerisinde Türk toplumundaki gelişmeler ve değişimler sinemanın da alacağı formu belirlemiş ve bu durum kadın ve erkeğin toplum içinde birey olarak ayrı ayrı rollerini oluştururken özellikle kadının 1980 öncesindeki toplum yapısına göre söz sahibi olabilen bir birey olma süreci içine sokmuştur. Bireyselliğin öne çıkmasıyla kadınlar ikincil konumdan özne konumuna geçmiş artık filmlerin erkek ana karakter olgusu değişmiş, kadınlar ana karakterler olarak var olabilmektedir. Kadınlar artık birey olduklarının ve cinsel kimliklerinin farkındalığında, özgüvenli, kamusal

alana açılmış, özgür ve bağımsız kadınlar olarak temsil edilmişlerdir. Atıf Yılmaz'ın incelenen üç filmdeki ana karakter başrol oyuncusu kadınlar tanımlanan bu niteliklerle birebir örtüşmektedir.

Feminist kuramcılar kadınların eril bakış açısıyla cinsiyetçi/ayrımcı sunumuna karşıdır. Atıf Yılmaz feminist kuram temelli yaklaşımında kadını, toplumsal cinsiyetin belirlediği cinsiyetçi/ayrımcı zihniyetin ötesinde değerlendirmiş ve toplumsal formasyonda bu yaklaşımın benimsenmesini sağlamıştır. 1980 sonrası Türk sinemasında bireyci bir yaklaşımın olmasından dolayı sinemada kadına yaklaşım filmlerin içeriğinde de kendisini göstermiştir. Atıf Yılmaz kadına bakış açısındaki dönüşümü feminist teoriyle sentezleyerek sinemaya ve filmlerine uyarlamıştır. Böylece ataerkil zihniyetteki iyi kadın-kötü kadın kurgusu ve erkek egemen söylemde eril bakışla oluşturulan femme fatale imge kavramının keskinliği törpülenmiş, bu yeni tip sinema yaklaşımları içerisinde femme fatale karakter olgusu tanımlarından azade olmuş ve bu bağlam içinde dönüşmüştür denilebilir. Diğer bir deyişle, aslında genelde değişen kadına bakış ve yaklaşımıdır ancak Yeşilçam'ın temsil şekillerindeki sınıflandırma anlamını yitirmiştir. Dolayısıyla kötü kadın femme fatale imgeye atfedilen kötücül özellikleri iyi kadının da gösterebildiği gerçeğiyle yüzleşilmiştir.

Bu tez çalışmasındaki amaç, Türk sinemasında 1950-1980 yılları arasında kötü kadın olarak “femme fatale” kavramıyla karakterize edilen ve cinselliğin nesnesi olarak temsil edilen kadınların, 1980 sonrası Atıf Yılmaz sinemasında nesne temsilinin ötesinde özne kimliğindeki temsilini ortaya koymak ve aynı zamanda iyi-kötü zıtlığının dışında birey oldukları gerçeğini zihinlerde sorgulatmaktır. Bu noktadan hareketle, 1980 sonrası cinselliği üzerinden nesneleştirilen kadın -ki bunlar femme fatale imgeler olarak görünür olmuştur- özgürleşmiştir. 1980 sonrası kadın konularında bireysellik ve cinsellik anlayışının ön plana çıkmasıyla femme fatale imgeye yüklenen kötücül özellikleri artık iyi rollerin başrol oyuncularının da taşıdığı oynadıkları roller özelinde yansıtılmıştır. Bunun en güzel örneklerinin öncüsü Müjde Ar, Atıf Yılmaz'ın kadın filmlerinde vermiş onu Yeşilçam'ın namus abideleri olarak addedilen, Türkan Şoray, belli bir ölçüde de Hülya Koçyiğit ve Gülşen Bubikoğlu izlemiştir. Böylece femme fatale imgeye atfedilen bu özelliklerin artık sadece kötü kadınları kapsamadığını dolayısıyla da kötü kadınla ilişkilendirilen tüm terminolojinin dönüştüğünü görüyoruz. Bu sebeple de artık toplumdan dışlanan bir imge değil de özneleşmiş bireyler olarak görülmüşlerdir.

Yılmaz, Türk sinemasında geleneksel anlatı evreninde kadınla özdeşleşen ahlak ve namus kavramı çerçevesinde cinsiyetçi yaklaşımlara farklı bir bakış açısı getirmiş, femme fatale imgeye cinselliği üzerinden atfedilen “kötü” kavramını normalleştirerek vamp kadını özgürleştirmiştir. Bu noktada Navaro’nun (2018, s. 84) “ataerkil anlayış, kadın cinselliğini denetim altında tutmaya çalışarak, kadınların özgürlüğünü doğrudan cinsel özgürlükle bağdaştırır. Günümüzde de ‘özgür ve bağımsız kadın’ tanımında, akla gelen ilk çağrışım, kadının birey olarak özgürlüğü değil, öncelikle cinselliğini özgürce kullanabilen kadın tanımıdır” görüşüne yer vermemiz yerinde olacaktır. Bu görüşten hareketle, geçmişte cinselliğini özgürce kullanabilen kadınlar femme fatale kavramıyla özdeşleştirilmiştir. Bu bakış açısıyla, kötü kadın fahişe, seks objesi, cinsel nesne terminolojisiyle cinsel metaya indirgenmiştir. İncelenen filmlerde kadının cinsel nesne olarak temsili ve metaya indirgenmesi farklı şekillerde işlenmiştir. *Adı Vasfiye* de Vasfiye, eril hazzın merkezinden anlatı evrenine girmiş ve Sevim adlı bir pavyon şarkıcısının hikâyesi üzerine temellendirilmiş, *Aaahh Belinda* filminde Serap reklam oyuncusu olarak bedeni ve cinselliği ön plana çıkartılmış, kapitalizmin sömürgeci zihniyetinde metaya indirgenmiş, *Asiye Nasıl Kurtulur?* da ise Asiye düşmüş/düşürülmüş fahişe olarak temsil edilmiştir. Her üç filmde de kadın nesne konumuna indirgenmiş ancak üç ana karakter de mücadele ederek eril dilin ahlak ve namus söylemini kendi gerçeklerine ortak ederek kırmış, kendilerine biçilen toplumsal cinsiyet rollerinin dışında imgeler olarak bedeller ödeyerek dahi olsa özgürlüklerini elde etmişler ve bağımsız kadınlar olarak bu mücadeleden çıkmışlardır. Ataerkil zihniyetin cinsel nesne konumuna düşürdüğü kötü kadınlar artık onun bakış açısıyla özgür özneler olmuşlardır.

Bu tez çalışmasının hipotezi, 1950 sonrası Türk sinemasında cinselliğin nesnesi olmuş femme fatale karakterler 1980 sonrası özne kimliklerini kazanmış bireylere dönüşmüşlerdir önermesidir. Cinselliğin nesnesi olarak karakterize edilen kadınlar femme fatale ancak artık sadece onlar cinsellikleriyle ön plana çıkmadıkları ve iyi addedilen başrol oyuncularına da bu bağlamda bir performans sergiledikleri için bu ayrımcı yaklaşım dönüşmüştür. Vamp kadın cinselliğine yapılan vurgudan, kötü addedilen femme fatale imge üzerine damgalanan tanımlardan, eşit olmayan ve toplumda ikinci sınıf olarak görülen indirgemeci yaklaşımlardan da kurtulmuştur. Cinselliğin nesnesi olma yaftasından azade olmuşlar ve dışsallaştırılmadan, özgür bireyler olarak özne kimliklerini var etmişlerdir. Özgür bireyler olmaları sadece

cinselliklerini özgürce yaşayan kadın tanımına vurgu yapmıyor çünkü onlar zaten bu anlamda özgür imgeler olarak tanımlanıyorlardı. Aslında 1980 sonrası tüm kadınlar özgürleşiyor ancak cinselliğin nesnesi olmakla ilişkilendirilen kadınlar femme fatale imgeler olduğu için ve iyi kadınlarda bu bağlamda artık cinsellikleri sergilemekten kaçınmadıklarından dolayı femme fatale kadınlar artık bu üzerine yaftalanan tanımdan ve bu yükü tek başlarına taşımaktan kurtulmuş oluyorlar. Böylece ikinci kadın olmaya mahkûm edilen femme fatale imgeler artık başrol oyuncusu olarak birincil konumda özne olabiliyorlar şeklinde bir sonuca varmamız mümkündür. Bu noktada iyi kadınlar da özne olarak var olmuşlardır sorusu akla gelebilir ancak onlar hiçbir zaman cinselliğin nesnesi olarak görülmemiş ve değerlendirilmemiş oldukları için bu bağlamdaki özgürleşme ve öznellik femme fatale imgeyi kapsamaktadır. Böylece femme fatale imgenin temsilindeki dönüşümü sağlanmıştır. Lilith'den bu yana sömürüye, ezilmeye, ikincil konuma, eşitsizliğe başkaldıran ve femme fatale olarak nitelenen kadın tipolojisinin özelliklerinin, incelenen filmlerdeki ana kadın karakterlerde mevcut olduğu görülmüştür. Filmlerin sonunda üç kadın karakterin de eril dilin esaretinden özgürleştikleri gözlemlenmiştir. Böylece özgür ve bağımsız kadın tanımı cinselliğini özgürce kullanan femme fatale imgeye yakıştırılan bir “öteki”leştirme olmaktan çıkmıştır. 1980 öncesinde “özgür ve bağımsız kadın” tanımının altında aranan art niyetli anlam arayışı ve bu tanımlara yüklenen olumsuz manalar/değerler, artık 1980 sonrasında femme fatale kadını suçlayıcı ya da aşağılayıcı yaklaşım olmaktan çıkmıştır.

Feminist film pratikleri, sinemada, toplumsal formasyon içindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliğini olumlayan, erkek egemen zihniyeti yansıtan ve yeniden üreten algıları yıkmak için mücadele etmiştir. Erkek egemen değerlere başkaldıran, toplumsal cinsiyet formasyonunun içinde konumlanmak istemeyen femme fatale arketipleri hak, özgürlük ve eşitlik talebinde olmuşlar ve bu bağlamda ataerkin kendisine biçtiği değerlerin içine sıkışmış iyi kadın imgelerinin de bu mücadeledeki sembolleri haline gelmişlerdir. Kötü, meşum, vamp, femme fatale vb. terminolojilerle anılmadan ve cinsel nesne olarak damgalanmadan yaşam haklarını elde etmek istemişlerdir. Feminist sinemadan ataerkin kuralların yeniden üretildiği eril sinema dil ve biçimini değiştirmek amaçlı çeşitli yenilikler önermesi beklenir. Mesela, kadınların fetiş nesnesine dönüşmesini eril bakışı yapı bozuma uğratıp kadının cinselliği olan bir özneye dönüşmesini sağlayarak önleyebilmelidir. Bir özne olarak cinselliğinin

farkında olan kadın bu noktada eril bakışa ve hazza sunulan bir nesneden ziyade kendi eylemliliğini sahiplenen bir özne olarak temsiliyet bulur (İnceoğlu, 2015, s. 93). Bu bakış açısıyla Vasfiye/Sevim, Serap/Naciye, Asiye/Nazlı karakterleri cinselliklerinin farkında olan, toplumsal normlar gereği cinselliklerini bastırma ihtiyacı duymayan, hatta bu uğurda sosyal kabulün dışına itilmeyi dahi önemsemeyen, cinselliğini kendi istedikleri, arzuladıkları şekilde özgürce yaşayıp, sahiplenen bir özne olarak temsil edilmiş olması açısından farklı bir temsilin ve dönemin geldiğinin örnekleri olmuşlardır. Bu karakterler gündelik yaşam içindeki var oluşlarını geleneksel bağlamdan azade çağdaş bir tarzla bütünleştirmişler, eril zihniyete baş kaldırarak ve mevcut ataerkil düzeni ve toplumsal cinsiyet rollerini alaşağı ederek kendileri için yaşayan, toplumsal, sosyal ve ekonomik perspektifteki rolleri yeniden tanımlayan, erkek egemen sistemin devamlılığına hizmeti reddeden, feminist teorinin tanımladığı kadın tipolojileriyle örtüşen kadın arketipleri olmuşlardır. Atıf Yılmaz, ataerkil ideolojinin toplumsal cinsiyet temelindeki cinsiyetçi yaklaşımı ve bu bağlam içindeki kadın konusunu kadın filmlerinde ana tema olarak işlemiştir. Yeşilçam sinemasının kadına dair sınıflandırmasını ve femme fatale imgenin eril egemen söylemdeki temsilini artık erkeğe eşit ya da daha çok eşit konumda görülen ve değer görmelerini hak eden bir bakış açısına çevirmiştir ki bu bağlamda feminist teorinin mücadele ettiği amaçla da örtüşmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. (2. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1987).
- Adler, A. (2017). *Cinsiyetler Arasında İşbirliği: Kadın-Erkek, Aşk-Evlilik ve Cinsellik Üzerine Yazılar*. (4. Baskı). (S. Selvi, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Adorno, T. W. (2012). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. (7.Baskı). (O. Koçak, A. Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (İlk Basım Tarihi: 1998).
- Afşar, S. T. (2010). Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu: Örnek Film İncelemeleri. F. Çoban Döşkaya (Ed.), *21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme*. Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi Bildiri Kitabı, Cilt:4. (1. Baskı, Nisan 2010) (415-429). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayını. İzmir: Dinç Ofset.
- Akbulut, H. (t.y). *Film Çözümlemeleri* (Ders Notları). İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Lisans Programı.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akiner, N., Eren, Ş. (2013). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Evlilik Programları. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 2-20.
- Aksoy, İ. (2016). Toplumsal ve Siyasal Süreçte Türk Kadını. *Yasama Dergisi*, (32), 7-20.
- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30 (1), 53-72.
- Aktaş, Ö. (2016). Türkiye’de 1980’li Yıllarda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sinemaya Yansımaları: Teyzem Filmi Örneği. *İdil*, 5 (23). 775-792.
- Akyıldız Ercan, C. (2013). Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea. *Zfd Wdt Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 5 (1), 89-103.

- Alıcı, S. (2018). Ataerkil Sistemde Kadının Varoluşu “Şalvar Davası”. *Turkish Studies*, 13 (5), 45-54. DOI Number: [10.7827/TurkishStudies.12597](https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.12597)
- Altay, S. (2019). Ataerkillik ve Kadının İkincilliği; Kuramsal Bir Analiz. *E-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, (S. Altay, Çev.). C:11, 1 (23), 417-427. Sultana, A. (2010-2011). Patriarchy and Women’s Subordination: The Theoretical Analysis, *The Arts Faculty*, 1-18. (Orijinal Çalışma Tarihi: 2010-2011). DOI:<https://doi.org/10.3329/afj.v4i0.12929>
- Altın Akkaya, M. (2022). Sanatta Lilith Miti’nin Dönüşümü. *Journal of Arts*, 5 (19), 35-52. <https://doi.org/10.31566/arts.5.1.0>
- Altınsay, İ. (1985 Mayıs). Yatağa Giren Starlar ve Sevişmenin Estetiği. *Gelişim Sinema Dergisi*, (8), 18-21.
http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/01/Gelisim_Sinema_08.pdf
Erişim Tarihi: 12.05.2022
- Ar, M. (2020). Mekânsal Açıdan Sinemada Kadın Temsili: Suffragette (Diren!) Filminin Feminist Bir Eleştirisi. *ESAM Ekonomik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (2), 151-172.
- Aras, G. (2014). Sinemada Kadın Temsili ve Kadına Yönelik Şiddetin Sinemadaki Yansımaları: Yatağımdaki Düşman, Doğuştan Katiller ve Forrest Gump, *Uluslararası Hakemli Beşerî ve Akademik Bilimler Dergisi*, 3 (10), 117-125.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC’si*. (2. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Arık, H. (2009). Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi. A. Alkan (Der.). *Cins Cins Mekân*. (168-200). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergi Feminist Eleştiri*, 11 (1), 140-154.
URL: http://cins.ankara.edu.tr/21_11.pdf
- Arslantep, M. (2010). Sinemada Feminist Teori. 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*. 28-30 Nisan Selçuk Üniversitesi, 1-8.

- Arslan. U. T. (2022). Eril Bakış. *Feminist Bellek.org*. <https://feministbellek.org/eril-bakis/> Erişim Tarihi: 19.04.2022.
- Aslan, M. (2019). Sinemada Kadın: Başka Dilde Bir Aşk Filmi Üzerine İnceleme. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 12 (1), 199-215. <http://dx.doi.org/10.18094/josc.457945>
- Atabek, G., Atabek, U. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek: İçerik, Öğretimbilim ve Sonuçlandırma Yöntemi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ataman, Ö. E. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Bakır. B., Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (1), 89-102.
- Baran, B. H. (2019). James W. Messerschmidt / Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 2 (2), 295-303. DOI:10.33708/ktc.636955
- Barış, J. (2017). Bakışın Gücü ve Sinemasal Etkileri. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (8), 33-40.
- Basmacı, P. (2021). Feminizm Bağlamında Lilith Efsanesi ve 9 Kere Leyla Filmi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 11 (3), 965-980. <https://doi.org/10.48146/odusobiad.969266>
- Baş, E. (2011). *Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri*. [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı Uygulamalı Sosyoloji Bilim Dalı].
- Baş, E. (2019). Türk Melodram Filmlerinde İdeal Kötü Kadın İmgesi: Bir Demet Menekşe Film Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (65), 568-579. DOI: [10.17719/jisr.2019.3469](https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3469)
- Batuk, C. (2009). Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar. *Milel ve Nihal İnanc, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), 27-53.

- Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri* (24. Baskı). (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1972).
- Berktaş, F. (1996). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hristiyanlıkta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2004). Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye. *Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları*, No:7. *Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Biber Vangölü, Y. (2016). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20 (3), 871-883.
- Bilgin, R. (2016). Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26 (1), 219-243.
- Birincioğlu, Y. D. (2017). Görsel Hazzın Dişil Örüntüleri: Mavi Kod (Cod Blue). *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2 (4), 288-302.
- Bolat, N. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı].
- Boz, M. (2014). Sinemayla Geçen Bir Ömür: Atıf Yılmaz Batıbeki. *Egeden Ege Üniversitesi Rektörlüğü Yayını*, 6 (20).
- Butler, A. M. (2005). *Film Studies*. ABD, Vermont: Pocket Essentials.
- Büker, S. ve Topçu, Y. G. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bülbül, H. (2014). Sinemada Kötü Kadın Kimliği, H. Kuruoğlu, B. Aydın (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*. (1. Baskı) (238-251). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Bronfen, E. (2004). Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire, *New Literary History*, 35 (1), 103-116. <https://www.jstor.org/stable/20057823>
- Caner, E. (2017). *Kutsal Fahişeden Bakire Meryem'e: Toprak ve Kadın* (2.Baskı). İstanbul: Su Yayınevi.

- Castiello, R. (2010). Xenogenesis: Lilith the ‘Other’ and the Alien Origin Story in the Fiction Saga of O. E. Butler. A. Ruthven, G. Mádlo, (Ed.). *Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine*. (233-241). Oxford United Kingdom: Inter Disciplinary Press.
- Cemiloğlu, M. (2021). *2010-2020 Arası Türk Sinemasında Kadınların Ürettiği Filmlerde Kadın Temsilinin Feminist Perspektiften Analizi*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı].
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Chandler, D. ve Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü*, (B. Taşdemir, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Curry, Peggy L. (1994). *Representing the Biblical Judith in Literature and Art: An Intertextual Cultural Critique*. [Doctor of Philosophy, University of Massachusetts – Amherst, Massachusetts]. Open Access Dissertations. 725. https://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/725
- Çağlıyan, Ç. E. (2017). Toplumsal Cinsiyet Kalıplarında Farklılaşma mı? *Hung* Dizisinde Sunulan Erkek Kimliği, H. Kuruoğlu, B. Aydın (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*. (1. Baskı) (203-212). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Çağrııcı, A. (2014). *Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980’ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim/Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı].
- Çakır, D. (2021). Ataerkil Kültürün bir Yansıması Olarak Femme Fatale (Ölümcül Kadın) Temsili: *Gone Girl* Filminde ‘Medea’ Miti. F. Kasap (Ed.). *Kültür-Sinema İlişkisi ve Sinema Dilinde Kültür Bildiri Kitabı*. (86-95). Lefkoşe/KKTC: Yakın Doğu Üniversitesi Yayınları.
- Çakır, S. (1994). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakır, S. (2007). Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi. B, Öz (Ed.), *Modern Siyasal İdeolojiler*. (412-475). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Çalışkan, S. (2006). *Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon-Sinema Ana Bilim Dalı].
- Çelik Cinçınar, G. (2010). *Türk Sinemasında Brechtyen Anlayış ve Bir Örnek: “Asiye Nasıl Kurtulur?”* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Ankara].
- Çetin Özkan, Z. (2012). Türkiye Sineması’nda Kadının Değişen İmgesi, *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 5 (2), 79-81.
- Çevirgen, A. (2021). The Seductive Feminine Beauty in Dante Gabriel Rossetti’s Sonnet “Lilith” and Painting Lady Lilith. *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 61 (2), 1054-1068.
<https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2021.61.2.19>
- Çınar, A. (2018). Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça’nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni. *Bilimname*, (35), 363-395.
<https://doi.org/10.28949/bilimname.381879>
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Degorska, M. (2010). Neo-Victorian Sapphic Femme Fatales: Manipulation and Double Game in Sarah Water’s Affinity. A. Ruthven, G. Mádlo, (Ed.). *Illuminating the Dark Side: Evil, Women and the Feminine*. (81-89). Oxford United Kingdom: Inter Disciplinary Press.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. The MacMillan Press.
- Demircioğlu, Z. (2015). İletişim Sürecinde Amaç ve Niyeti Farklılaştıran Egemen Bir Öge Olarak Maske. *Atatürk İletişim Dergisi*, (8), 157-182.
- Depeli, G. (2016). “Emine, Mine hepsi sensin be kızım”: Yeşilçam Sinemasının Eril Fantezisi. *Fe Dergi*, 8 (29), 125-137.
https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000170
- Derman, D. (t.y.). *Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.

- Demiray, E. (1987). *Atıf Yılmaz'ın Mine, Bir Yudum Sevgi ve Dul Bir Kadın Filmlerinde Kadın Olgusu*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler].
- Demiray, E. (1991). Atıf Yılmaz'da Kadın. *Kurgu Dergisi*, 9 (1), 117-122.
- Doane, M. A. (2013). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge. <https://books.google.com.tr/>
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Duyan, Y. (2013). 1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: *Adı Vasfiye* Filmi Üzerine Bir inceleme. *II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design*, 334-338.
- Elçi, E. (2011). Türkiye'de "Kadın Olmak" Söylemi: Kadınlarla Yapılmış Bir Söylem Çalışması. *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 31 (2011), 1-28.
- Elmacı, T. (2015). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (33), 185-202.
- Elpeze Ergeç, N. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla *Mustang* Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem değerlendirilmesi: Dijital Hikâye Anlatım Atölyesi. *SineFilozofi Dergisi*, 4 (7), 10-27.
- <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.514971>
- Emir, Z. G. (2022). Türk Sinemasının Kadın Yüzü. <http://www.kameraarkasi.org/> Erişim Tarihi: 26.03.2022.
- Erdal, P. (2008). *Türk Sinemasında Etnik Kimlikler: 1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Etnik Kimlikler*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı].
- Erdi Es, B. (2018). Metafor Olarak Ayna. *İdil Dergisi*, 7 (52), 1473-1480. DOI: 10.7816/idil-07-52-01
- Erus, Z., Gürkan, H. (2013). Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış, *Selçuk İletişim*, 7 (3), 206-217.

- Esen, Ş. (1985). *Atıf Yılmaz Batıbeki ve Genç Türk Sineması*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Farrimond, K. (Ed.). (2018). *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. New York and London: Routledge.
- Fedai, Ö. (2012). Tanzimat Romanında Lilith'in Ruh İkizi Bir "Femme Fatale" Olarak Zehra. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 4 (7), 79-93.
- Federici, S. (2012). *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*. (Ö. Karakaş, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 2004).
- Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi*. (H. Uğur Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (4. Baskı). (I. Ergüden, O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Birinci Basım: 2000).
- Gedik, E., Kadayıfçı, E. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. *Almıla Fikir ve Kültür Dergisi*, (24), 126-135.
- Gevher Öz, G., Seçen, D. (2019). Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6 (1), 467-486. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.460827>
- Goldman, E. (2006). *Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir*. (N. Bayram, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gök, G. (2014). Les Vampires (1915) & (1916-1917) – Louis Jean Feuillade. *Cine Ritüel*. <https://www.cinerituel.com/louis-jean-feuillade-ve-iki-basyapit-les-vampires-1915-judex-1916-1917/> Erişim Tarihi: 17.03.2022.
- Göker, N., Göker, G. (2014). Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24 (2), 221-237.
- Görgülü, E. (2017). Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirmesi. *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Afro-Avrasya Özel Sayısı*, 1 (1), 78-88.
- Güçhan, G. (1991). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması -Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. [Yayınlanmış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskişehir].

- Güçhan, G. (1993). Sinema ve Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, (12), 51-71.
- Gülaçtı, N. (2012). Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1 (2). 76-91. DOI:[10.7816/idil-01-02-06](https://doi.org/10.7816/idil-01-02-06)
- Gülcan, N. Y. (2010). Eski Yunan Mitolojisinde Kadın İmgesi. F. Çoban Döşkaya (Ed.), *21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar: Değişim ve Güçlenme*. Uluslararası Mültidisipliner Kadın Kongresi Bildiri Kitabı, Cilt:2. (1. Baskı, Nisan 2010) (111-118). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayını. İzmir: Dinç Ofset.
- Gültepe, N. (2008). *Türk Kadın Tarihine Giriş: Amazonlardan Bâciyân-ı Rûm'a*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Güngör, N. (2016). *İletişim/ Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1992).
- Güven Ak, K. (2020). Sanatın Kimliği, Kimliğin Sanatı. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (48), 601-620. Doi: 10.7816/ulakbilge-08-48-10
- Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015). Sinemada Eril söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, (9), 55-76.
- Hooks, B. (1987). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika*. İstanbul: bgst Yayınları.
- Işık, M., Eşitti, Ş. (2015). Türk Sineması'nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona. *Kadın/Woman 2000*, 16 (1), 119-141.
- Işıklar, U. (2013). Tür Filmi ve Psikanalitik Eleştiri Çerçevesinde Türk Korkusu: *Musallat*. E. Rıza (Dizi Ed.), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. Lale Kabadayı. (1. Baskı). (171-188). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Işıklar, U. (2014). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsilleri. H. Kuruoğlu, B. Aydın (Ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Medya*. (1. Baskı). (267-299). Ankara: Detay Yayıncılık.
- İlkkaracan, P. (Der.). (2003). Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik. T. Güney (Ed.). *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. (E. Salman, Çev.). (11-33). İstanbul: İletişim Yayınları.

- İmançer, D. (2006). Toplumsal Cinsiyet Oluşumuna İlişkin Kuramsal Yaklaşımlar. D. İmançer (Ed.), *Medya ve Kadın*. (1.Baskı). (1-22). Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- İmançer, D. (2006). Feminizm ve Yeni Yönelimler. D. İmançer (Ed.), *Medya ve Kadın*. (1. Baskı). (23-38). Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- İmançer, D. (2006). Feminizm ve Türk Toplumunu. D. İmançer (Ed.), *Medya ve Kadın*. (1.Baskı). (39-46). Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- İmançer, D. (2006). Cinsiyet Rolü Temsili: Medya Kültürü, Feminizm, Televizyon ve Seriyaller. D. İmançer (Ed.), *Medya ve Kadın*. (1.Baskı). (47-66). Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- İmançer, D. (2006). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. D. İmançer (Ed.), *Medya ve Kadın*. (1.Baskı). (145-162). Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- İmançer, D., Gürses, İ. ve Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Temsili: Yeşim Ustaoglu ve “Pandora’nın Kutusu”. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (13), 181-210.
- İmançer, D. (2019). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 77-95.
- İnceoğlu, İ. (2015). Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga Filminin Feminist İncelemesi. *Fe Dergi*, 7 (2), 87-94.
https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000145
- Jackson, S. E. (2015). Embodied Femme Fatales: Performing Jutith and Salomé on the Modernist German Stage. *Women in German Yearbook*. (31), 48-72.
<https://library.yasar.edu.tr/>
- Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film ‘90’lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalkan, F., Taranç, R. (1988). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*. (1. Baskı) İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. (B. Aksu ve diğ. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kanlı, İ. (2011). *1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Kadın Temsillerinin Kültürel-Politik Okuması*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı].
- Kaplan, E. A. (2001). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London and New York: Routledge. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1983).
- Kaplan, F. N. (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 2 (2), 149-173.
- Kaplan, G. (2003). Yeşilçam Melodramları ve Kadın. *Bianet Bağımsız İletişim Ağı*. <https://m.bianet.org/bianet/kultur/21103-yesilcam-melodramlari-ve-kadin> Erişim Tarihi: 14.04.2022.
- Karabulut, N., Daşdemir, F. (2020). İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserinin Oluşumu. *Ekev Akademi Dergisi*, 24 (82), 231-244.
- Karacan, N. (2016). Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları. *İdil*, 5 (24), 1079-1093. DOI: 10.7816/idil-05-24-02
- Karagöz, B. (2008). Türkiye’de 1980 Sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve “İkinci Dalga” Uğrağı. *Memleket, Siyaset, Yönetim*, 3 (7), 168-190.
- Krom, İ. (2014). Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 29, 125-137. DOI: [10.9761/JASSS2551](https://doi.org/10.9761/JASSS2551)
- Kasap, F., Dolunay, A. ve Solman, A. (2018). Toplumsal Cinsiyet Roller ve Türk Sinemasında Kadının Sunumu Temelinde Mustang Film İncelemesi. *The Turkish Online Journal Design Art and Communication*, 8 (4), 627-646.
- Kaya, M. (2011). Türk Mitolojisinde Kadın. *Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları*, <https://www.altayli.net/turk-mitolojisinde-kadin.html> Erişim Tarihi: 20.03.2022

- Kaymal, C. (2020). Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Sinemanın İççeliği: Yeşilçam Filmlerindeki Kadın Karakterler Üzerine Bir Analiz. *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (4), 284-298.
- Keskin, S. (2010). *Tarantino Sinemasında Kadın Sunumu*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Kırel, S. (2009). Pelin Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri. *Kültür ve İletişim*, 12 (19), 127-159).
- Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. (2. Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kotan, S. (2015). *Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema AnaBilim Dalı].
- Kula, O. B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno: Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kundu, P. (2013). Muse Turned "Femme Fatale" in D.G. Rossetti's Painting and Poetry. *Journal of Literature Art Studies*. 3 (12), 772-786.
- Künüçen, H. (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu Dergisi*, (18), 51-64.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül. *Birikim Dergisi.com*, (138). <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-138-ekim-2000/2330/turk-sinemasinda-12-eylul/2873> Erişim Tarihi: 03.04.2022
- Markus, R. (2006). Femme Fatale at the Turn of the 20th Century. *Tel Aviv: Tel Aviv Müzesi*, 188-179. <https://en.ruthmarkus.com/articles/> Erişim Tarihi: 06.03.2022.
- Masdar, F. (2012). 80'lerden Günümüze Sinemada Kadın Temsilleri. M. Taşkaya, E. Uçar İlbuğa (Ed.), *Sinemada Kadın*. (43-68). Antalya: AKSAV.
- Mercure, M. (2010). The "Bad Girl" Turned Feminist: The Femme Fatale and the Performance of Theory. *Undergraduate Review*, (6), 113-119. https://vc.bridgew.edu/undergrad_rev/vol6/iss1/22/ Erişim Tarihi: 03.03.2022

- Michel, A. (1978). *Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. (S. Selvi, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1969).
- Mitrani, E. (2020). Türk Sinemasına Genel bir Bakış 2. Bölüm. *Orta Koltuk*. <https://ortakoltuk.com/film-fragmanlari/turk-sinemasina-genel-bir-bakis-2-bolum> Erişim Tarihi: 06.05.2022.
- Mora, N. (2014). Reproduction of Patriarchal Hegemony in Media Texts. *Electronic Journal of Social Sciences*. 13 (48), 131-147.
- Moore, S. J. (2006). Myth and Motif: Lilith in Jewish Tradition. <https://www.academia.edu/> Erişim Tarihi: 06.03.2022.
- Mulvey, L. (t.y.). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. (N. Abisel, Çev.). 18-24.
- Navaro, L. (2018). *Tapınağın Öbür Yüzü*, (13.Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Nelmes, J. (2012). Gender and Film. J. Nelmes (Ed.). *Introduction to Film Studies: Fifth Edition*. Routledge. (Orijinal Çalışma İlk Basım Tarihi: 1996).
- Nochlin, L. (2008). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok. A. Antmen (Ed.), (A. Antmen, Bölüm Çev.). (E. Soğancılar, A. Antmen, Çev.) *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. T. Gouma, P. Mathews (Sunuş), (119-159). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, Ö. (2010). Kadın ve Sanat. *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. (4), 137-141.
- Oktan, A. (2012). *Türk Sineması'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı].
- Oktan, A. (2013). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları, *Selçuk İletişim*, 5 (2), 152-166.
- Okumuş, F. (2003). Sıradışı Cinsel Yaşantılarımız ve Sinemamız, *Kurgu Dergisi*, (20), 183-204.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (1. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (2. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.

- Onur Akveran, İ., Erdal Aytekin, P. (2020). Adı Vasfiye ve Dağınık Yatak Filmlerinin Carl Rogers'ın Kişilik Kuramı Bağlamında İncelenmesi. *SineFilozofi Özel Sayı*, (2), 130-147. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.680707>
- Orta, N. (2007). Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004). *Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 0 (18), 125-143.
- Orta, N. (2013). *Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı].
- Özbay, E. (2013). Âdem-Havva-Lilith Figürleri İzleğinde Bir Olanaksızlık Miti: Aşk. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2 (10), 40-58. DOI: [10.7816/idil-02-10-04](https://doi.org/10.7816/idil-02-10-04)
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirilerinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özdiñç, T. (2020). Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (73), 176-186.
- Özen, Y. (2017). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı].
- Özgenç, N. (2011). Günümüz Resim Sanatında Kadın Bedeninin Büyüsel Kullanımı. *Kadın ve Sanat/Women&Art, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. Özel Sayı (1), 127-136.
- Özgüç, A. (1988a). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. Sinema Dizisi 2. İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (1988b). *Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın*. Sinema Dizisi 3. İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi Yayınları.

- Özgüç, A. (2006). Bizim ‘Öteki’ Kadınlarımız... *Milliyet Sanat*.
<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/bizim-oteki-kadinlarimiz-532154>
Erişim Tarihi: 10.04.2022.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Horizon International.
- Öztürk, R. ve Tural, N. (2001). Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi? *İstanbul Üniversitesi İletişim Dergisi*, (10), 101-126.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın “Dişil” Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti’den Emily Dickinson’a Sanat ve Çöküş*. (A. Hazaryan, F. Demirci, Çev.). Ankara: Epos Yayınları. (Orijinal Baskı Tarihi: 2001).
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Yayınları.
- Parkan, M., Aksu, Y. (2002). Brecht Estetiği. *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, (10).
<http://yenifilm.net/2002/12/brecht-estetigi/> Erişim Tarihi: 26.06.2022.
- Parsa, A. F., Akçora, E. (2016). Ses Dergilerinde Eril Bakış Altında Nesneleştirilen Kadın İmgeleri. Z. Sağlamtimur Özel (Ed.), *Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf*. (37-56). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.
- Parsa, A. F., Akçora, E. (2017). Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu. A. Göztaş (Ed.), *İletişimde “Serbest” Yazılar*. (15-39). Literatürk Akademia: Nüve kültür Merkezi.
- Pekerman, S. (2012). *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Place, J. (1998). Women in Film Noir. E. A. Kaplan (Ed.), *Women in Film Noir: New Edition*. (47-68). BFI Pub: Palgrave Macmillan. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 1978).
- Powell, J. L. (Ed.). (2013). *Feminism: Social Perspectives in the 21 th Century*. New York: Nova Science Publishers, Inc. <https://library.yasar.edu.tr/>

- Roloff, B., SeeBlen, G. ve Weil, C. (1996). *Erotik Sinemanın Estetiği: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (2. Baskı). (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Šafrancová, H. (2015). *The Femme Fatale and Her Portrayel in Angela Cartes's Works*. [Unpublished Master's Diploma Thesis, Masaryk University Faculty of Arts Department of English and American Studies, English Language and Literature, Brno].
- Sakallı Turan, H. (2013). *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema ve Televizyon AnaSanat Dalı].
- Sancar, F. (2013). Sinemada “Kadın Filmleri” İçinde “Özne Kadın”. <http://www.sosyalistfeministkolektif.org/> (Erişim Tarihi: 26.03.2022).
- Sankır, H. (2010). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin Kadın Sanatçı Kimliğinin Oluşum Sürecine Etkileri, *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, 1-26.
- Sankır, H. (2017). Sanatın Öznesi ve Nesnesi Olarak Kadın. *Kesit Akademi Dergisi*, 3 (11), 184-199. DOI: [10.18020/kesit.1293](https://doi.org/10.18020/kesit.1293)
- Sarı Aksakal, B. (2020). Neoliberal & Feminist İdeoloji ve Türk Sinemasında Evrilen Kadın İmgesi: Melodram Kadınlarından Özgür Kadınlara. *Journal of Social Humanities Sciences Research*, 7 (55), 1645-1667. <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1907>
- Saydam, B. (t.y.). Atıf Yılmaz Batıbeki. *Türk Sineması Araştırmaları*. <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/385/atif-yilmaz-batibeki> Erişim Tarihi: 20.04.2022.
- Saygılıgil, F. (2016). Feminist Film Kuramı. Z. Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*. (2. Baskı). (143-165). İstanbul: Su Yayınevi.

- Saygılıgil, F. (2020). Feminizm. F. Saygılıgil, N. Berber (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, (Cilt 10). (15-21). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Serbest Yılmaz, B. (2017). Avrupa Resim Sanatında Ölümcül Kadın Figürler. *İdil*, 6 (30), 667-688. DOI: 10.7816/idil-06-30-08
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sevin, V. (2003). *Anadolu Arkeolojisi*. (3. Baskı). İstanbul: Der Yayınları.
- Sıkık, B. (2016). A Victorian Femme Fatale: Swinburn’s “Faustine”. *Interactions* (1300574X), 25 (1/2), 161-169). <https://library.yasar.edu.tr/>
- Simkin, S. (2014). *Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora’s Box to Amanda Knox*. London: Palgrave MacMillan.
- Simmel, G. (2016). *Kadınlar, Cinsellik ve Sevgi*. (O. Kuzgun, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Sözen, M. (2014). Tek Mekânlı Filmlerde Anlatımın Biçimlenişi ve Örnek Çözümlemeler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3 (4), 2-16. DOI: 10.17680/akademia.v3i4.1005000221
- Söylemez, M. (2011). Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), 1-10.
- Sully, J. (2010). Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de Siècle Art and Early Cinema. H. Hanson, C. O’Rawe (Ed.), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. (46-59). London: Palgrave MacMillan.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Smelik, A. (1998). *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. New York: St. Martin’s Press.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi*. (İkinci cilt 1960-1986). İstanbul: Metis Yayınları
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, Ç. Asatekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stott, R. (1992). *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Dead*. New York: Palgrave MacMillan.

- Şaşman Kaylı, D. (2017). Kadın Bedeninin Annelikle İmtihani: Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısının, Annelik Kurgularıyla İlişkisi. D. Altun, H. Toker (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet: Farklı Disiplinlerden Yaklaşımlar*. (1. Baskı) (61-78). Ankara: Nika Yayınevi.
- Şentürk, R. (2014). *Türk Sinemasının Durum Analizi (2005-2010)*. İstanbul Ticaret Odası Yayınları. İstanbul: Özkaracan Matbaacılık.
- Şentürk, B. (2016). Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü. *Fe Dergi*, 8 (2), 149-169. https://doi.org/10.1501/Fe0001_0000000172
- Taraç, R., Tomak, M. (2021). Adı Vasfiye ve Uzun Bir Gece Filmlerinde Necati Cumalı'nın Sinemasal Yorumları. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, Necati Cumalı Özel Sayısı, 178-192. DOI: 10.46372/arts.952669
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3 (5), 163-175.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi-Birinci Cilt*. (3.Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları. (Orijinal Çalışma Basım Tarihi: 2005).
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. M. İri (Der.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (2. Baskı). (157-182). İstanbul: Derin Yayınları.
- Tokdemir, K. (2019). Kötü Kadın/İyi Kadın Zıtlığı: Batı ve Doğu Masallarında Cadı Prototipinin İncelenmesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 38-50.
- Ulusal, D. (2018). Modern İran Sineması'nda Ayna Metaforunun Kullanımı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (58), 783-789. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2018.2592>
- Ulusoy, N. (2009). Two Against To One: Women Interdependence in Turkish Cinema After 80's. *Journal of Yaşar University*. 4 (16). 2779-2792.
- Uluyağcı, C. (2002). 1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar. *Kurgu Dergisi*, (19), 1-8.

- Ünal, A. (2017). Yahudi Geleneğinde Kadının Yaratılışı ve Lilith Efsanesi. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17 (2), 103-115.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019). Tolga Karaçelik'in Kelebekler Filminde Güçlü Kadın İmgesi Bağlamında Kadının Temsili. 5. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi (11-14 Temmuz 2019/Bandırma), *Bildiri Tam Metin Kitabı* Cilt:2, (629-652). Ankara: Assos Yayınları.
- Yağız, N. (2006). 1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı. [Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Ana Sanat Dalı Sinema TV Programı İstanbul].
- Yazıcı, Ç. (2013). Konuşmadan Anlaşmak: *Başka Dilde Aşk*. E. Rıza (Dizi Ed.), *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. Lale Kabadayı. (1. Baskı). (239-245). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yerebakan, E. (2016). Beni Görün: İnsandaki Aynalanma İhtiyacı. *Tavsiye Ediyorum.com*. https://www.tavsiyeediyorum.com/makale_17474.htm Erişim Tarihi: 09.06.2022
- Yeşildal, H. (2010). Türkiye'de 1960'larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi. *Folklor/Edebiyat*, 16 (61), 213-226.
- Yeter, S. C., Özcan, K. (2022). 'Lilith' Figürü Üzerinden Mitoloji ve Dinlerdeki Kadın Algısına Feminist Perspektiften Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (26), 506-525. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1073969>
- Yıldırım Sağlam, B. (2021). Vasıf Öngören'in Asiyeye Nasıl Kurtulur? Oyunu ile Atıf Yılmaz'ın Aynı Adlı Uyarlamasına Anlatıbilimsel Bir Bakış. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6 (2), 351-367.
- Yolcu, M. A. (2013). Havva'nın Öyküsü: Kozmolojik ve Antropogonik Mitlerden Kadın Yaratımına Senkretik Bir Yaklaşım. *Folklor/Edebiyat*, 19 (73), 185-196.
- Yurtkulu, E. (2010). Güncel Sanat Üretiminde "Fantastik Erotik Kadın". *Yedi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. (4), 118-124.

- Yücel, Ş. (2012). 80'lerden Günümüze Sinemada Kadın Temsilleri. M. Taşkaya, E. Uçar İlbuğa (Ed.), *Sinemada Kadın*. (43-68). Antalya: AKSAV Antalya Kültür Sanat Vakfı.
- Yüksel, S. D. (2010). Sinemada Ulusal Kimliğin Pekiştiricisi Olan Kadınlar. *Selçuk İletişim*, 6 (3), 85-99.
- Zaman, S. (2015). *Türk Sinemasında Kadının Sunumu (Atıf Yılmaz 'ın 1980'li Yıllarda Kadın Konusunu Ele Aldığı Film Örnekleri)*. [Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Zengin, B. (2015). Ataerkil Sistemin Yapısökümü Olarak Meltem Arıkan'ın “*Yeter Tenimi Acıtmayın*” Başlıklı Romanı. Prof. Dr. G. Ağrıdağ (Ed.), *Türkiye'de ve Dünyada Kadın Araştırmaları*. (63-68). Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

Oxford Learner's Dictionaries, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

Erişim Tarihi: 28.02.2022

Reverso, <https://context.reverso.net/> Erişim Tarihi: 28.02.2022

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2022). *Türkiye'de Sinema*. Sinema Genel Müdürlüğü. <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html>

Erişim Tarihi: 29.03.2022

Türk Dil Kurumu Sözlükler, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 18.06.2022

https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rda_%C3%96%C4%9Fle_Yeme%C4%9Fi

Wikipedia, Erişim Tarihi: 28.03.2022

<https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/664/adi-vasfiye> Erişim Tarihi: 17.05.2022

GÖRSELLER

Görsel 1: <https://www.polisiyedurumlar.com/femme-fatale/> Erişim Tarihi: 05.03.2022

Görsel 2: <https://onedio.com/> Erişim Tarihi: 05.03.2022

Görsel 3: <https://artsygone.tumblr.com/> Erişim Tarihi: 10.03.2022

Görsel 4: https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith_E.T Erişim Tarihi: 12.03.2022

Görsel 5: <https://bible-women.blogspot.com/2009/11/judith-as-femme-fatale.html>

Erişim Tarihi: 13.03.2022

Görsel 6: Erişim Tarihi: 28.03.2022

https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rda_%C3%96%C4%9Fle_Yeme%C4%9Fi

Görsel 7: Türk Sinemasında İlk Vamp Kadın: *Madam Kalitea* Erişim Tarihi: 12.04.2022- Kaynak: Özgüç, 1990, s. 20

Görsel 8: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/664/adi-vasfiye>

Erişim Tarihi:17.05.2022

Görsel 9: https://tr.wikipedia.org/wiki/Aaahh_Belinda Erişim Tarihi: 01.06.2022

Görsel 10: Erişim Tarihi: 22.06.2022

https://tr.wikipedia.org/wiki/Asiye_Nas%C4%B1l_Kurtulur%3F_%28film,_1986%29

FİLMLER

Adı Vasfiye (1985). https://www.youtube.com/watch?v=CUtv9P_Xm1o

Erişim Tarihi: 18.05.2022

Aaahh Belinda (1986). <https://www.youtube.com/watch?v=tEBfVDRuNyY>

Erişim Tarihi: 01.06.2022

Asiye Nasıl Kurtulur? (1986). <https://www.youtube.com/watch?v=UpViZMFzZNg>

Erişim Tarihi: 22.06.2022