

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SINEMA
ANABİLİM DALI

YILMAZ GÜNEY SINEMASINDA KADIN İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

Eren Yüksel

Ankara- 2006

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SINEMA
ANABİLİM DALI

YILMAZ GÜNEY SINEMASINDA KADIN İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

Eren Yüksel

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Ruken Öztürk

Ankara-2006

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SINEMA
ANABİLİM DALI

YILMAZ GÜNEY SINEMASINDA KADIN İMGESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Doç. Dr. S. Ruken Öztürk

.....

Doç. Dr. Nejat Ulusay

.....

Doç. Dr. Ayşe İnal

.....

Tez Sınavı Tarihi: 19.09.2006

Teşekkürler

Tez çalışmam sırasında bilgi ve deneyimini benimle paylaşan ve beni yönlendiren hocam Doç. Dr. Ruken Öztürk'e, eleştirileri ve önerileriyle teze katkı sağlayan hocalarım Prof. Dr. Nilgün Abisel, Doç. Dr. Nejat Ulusay ve Doç. Dr. Ayşe İnal'a, filmlerin kasetlerine ulaşmam konusunda yardımcı olan Kültür Bakanlığı'ndan Vahadullah Taş'a, ekonomik desteğinden dolayı Ankara İletişimliler Vakfı Öngören Burs Fonu'na, her zaman yanımda olan aileme, Evren'e, Meltem'e, Refika'ya, Özlem'e ve Hamiyet'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
1. FEMİNİST HAREKETİN GELİŞİMİ VE TÜRKİYEDEKİ ETKİLERİ.....	12
1.1. DÜNYADA KADIN HAREKETİ.....	12
1.1.1. Birinci Dalga Feminizm.....	12
1.1.2. İkinci Dalga Feminizm.....	14
1.2. TÜRKİYE’DE KADIN HAREKETİ.....	21
1.2.1. Kemalist Modernleşme Söyleminde Kadın İmgesi.....	21
1.2.2. 1950 Sonrasında Kadın.....	27
1.2.3. Türk Solunun Kadına Bakışı.....	31
2. YILMAZ GÜNEY SİNEMASI.....	39
2.1. YILMAZ GÜNEY’İN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ.....	39
2.1.1. Çirkin Kral Dönemi.....	39
2.1.2. Güney- Akad İşbirliği: Gerçekçi Çizgiye Yönelim.....	42
2.1.3. Devrimci Sinema Tartışmaları.....	45
2.2. YILMAZ GÜNEY’İN FİLMLERİ.....	55
2.2.1. Anlatı Yapısı.....	56
2.2.2. Tematik Yapı.....	62

3. YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA KADIN.....	73
3.1. ERKEKLİK OLGUSUNUN KADIN İMGESİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ.....	73
3.1.1. Hegemonik Erkeklik.....	73
3.1.2. Silah Fetişizmi.....	83
3.1.3. Erkek Dostluğu.....	88
3.2. KADIN İMGESİNİN KURULUŞU.....	93
3.2.1. Aşk ve Evlilik İlişkileri.....	93
3.2.1.1. Erkeksi Kadının Dönüşümü.....	94
3.2.1.2. Suç Dünyası ve Aşk/Aile Karşıtlığı.....	101
3.2.1.3. Aşkın Nesnesinden Tüketimin Nesnesine.....	108
3.2.2. Annelik.....	119
3.2.3. Kadın Dostluğu.....	129
3.2.4. Kadın Cinselliğinin Kuruluşu.....	133
3.2.5. Kadın Bedeninin Erotikleştirilmesi.....	140
3.2.6. Cinsel Şiddetin Sunumu.....	142
3.2.7. Çalışma Yaşamında Kadın.....	147
SONUÇ.....	159
KAYNAKÇA.....	167
EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ.....	176
ÖZET.....	184
ABSTRACT.....	185

GİRİŞ

Bu çalışma Yılmaz Güney'in 1966–1984 yılları arasında yönettiği filmlerde kadın imgesinin kuruluşunu ele almaktadır.¹ Çalışmanın amacı Güney'in filmlerinde kadına yüklenen değer, sembol ve sabitliklerin hangi anlamlandırma sistemlerine karşılık geldiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda Yılmaz Güney sinemasında kadın imgesinin sunumu feminist bir perspektif çerçevesinde ve Güney sinemasındaki iki farklı eğilim içerisinde (avantür filmlerde kadın ve toplumsal içerikli filmlerde kadın) değerlendirilecektir. Böylelikle Güney'in filmleri bakımından kadın imgesinde bir dönüşüm olup olmadığı araştırılacak ve bu filmlerdeki kırılma noktaları incelenecektir.

Çalışmanın temel varsayımı, toplumcu bir yönelim çerçevesinde egemen anlamların kırılmasını ve bu anlamların yeniden tanımlanmasını sağlayan Güney filmlerinin, kadın imgesinin kuruluşu bakımından dönemin muhafazakâr söylemine eklemlenerek, kadın imgesindeki güçsüzlük, ötekileştirme, eksiklik aracılığıyla erkek kimliğini “kadiri mutlaklık” çerçevesinde biçimlendirmeye çalışmasıdır. Yeğenoğlu'nun Riviere'den aktardığı gibi, hem kadın tarafından baştan çıkarılan, hem de kendisine yönelik alay ve tehdit algılayan erkek, kadına ilişkin bilgi eksikliğinin neden olduğu muğlâk arzuyu aşırı bir temsile dönüştürmektedir. Yani erkek kendi deneyimlediği denge kaybını kadına yansıtarak ve onun güvenilmez, aldatıcı bir cins olduğunu söyleyerek kendi durumundan kurtulmaya çalışmaktadır (Yeğenoğlu, 2003: 73). Bu durum, erkek öznenin simgesel düzende kadını bir fantazi

¹ Çalışmada Yılmaz Güney'in yönetmenliğini üstlendiği 22 film arasından ulaşılabilen 17 filmi değerlendirilmiştir. Güney'in yönetmenliğini üstlendiği son filmi olan 1983 tarihli *Duvar* ise çocuk mahkumlara odaklandığı için çalışma kapsamı dışında tutulmuştur.

nesnesi olarak görmesiyle de ilişkilidir. Wright’a göre simgesel düzene girişte erkek için artı *jouissance*, Lacan’ın *objet petit a* dediği şeyle yakalanmaktadır. Bu nesne öncelikle bütün öznelerce yoksunluk, eksiklik, simgesel düzene girişi izleyen bir yabancılaşma olarak hissedilmekte ve erkekler kadında fantazi arayarak bu eksiklikle başa çıkmaya çalışmaktadır (Wright, 2002: 33).²

Bu bağlamda çalışma, Annette Kuhn’un feminist bir film çözümlemesinde ataerkil iktidar ilişkilerini yapı bozumuna uğratmak için gerekli gördüğü şu sorular üzerinden biçimlendirilecektir: Kadınlar görsel olarak nasıl temsil ediliyor? Kadınlara ilişkin belli, sabit imajlara başvuruluyor mu? Eğer böyleyse bunlar film anlatısı aracılığıyla nasıl kuruluyor? Nasıl işlevsizleştiriliyor? Kadınlar filmde nasıl temsil edilmiyorlar? (Kuhn, 1982: 81). Ayrıca kadın üzerindeki eril iktidarın hangi yollardan kurulduğu ve kadınların ataerkil iktidar anlayışı karşısında bir direnme stratejisi oluşturup oluşturamadıkları da (örneğin kadın dostluğu, kamusal alandaki iktidar ilişkilerine eklemlenme pratikleri vb.) sorgulanması gereken temel noktalar arasındadır.

Feminist film çözümlemeleri, kadın bakış açısıyla film metnine odaklanmakla birlikte tek bir metodolojiye dayanmamakta ve çözümlemelerde farklı farklı yöntemleri benimseyebilmektedir. Psikanaliz, yapısalcılık, göstergebilim gibi çeşitli kuramsal perspektiflerden beslenen feminist film çalışmalarının temel ilgi odağı kadınların bir “anlamlar seti” olarak nasıl inşa edildiği olmuştur (Kuhn, 1982: 72).

² Jacqueline Rose erkek bütünselliğinin fantazi düzeyinde kurulduğunu belirtirken; erkeğin *objet petit a*’yı kadın imgesine taşıyarak onu fantazisinin temeline yerleştirdiğini vurgulamaktadır. Böylelikle kadını “mutlak öteki” olarak konumlandıran erkek özne, kendilik bilgisini ve hakikatini sağlamlaştırmaktadır (Yeğenoğlu, 2003: 63).

Feminist bir film çözümlemesinin, film metninin yanı sıra film metninin üretildiği dönemdeki toplumsal ilişki biçimlerini de dikkate alması gerektiğini belirten Kuhn, çözümlemenin hem metin, hem de bağlam üzerinden şekillenmesi ve bu ikisi arasındaki ilişkiye odaklanması gerektiğini vurgulamaktadır (Kuhn, 1982: 73). Bu çalışma da film metnini ve film metninin üretildiği dönemdeki toplumsal ilişkileri feminist bir perspektif çerçevesinde incelerken, hem sosyolojik bir bakıştan hem de psikanalizin farklılaştırdığı ve yeniden sorguladığı özne teorisinden yararlanacaktır.

Çalışmanın temel dayanaklarından biri olan sosyolojik bakış, Güney'in filmlerinin toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından dönemin egemen söylemleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu değerlendirmek için gerekli görülmektedir. Cumhuriyet döneminde kadına yüklenen anlamların ve sol hareketin 1970'lerde sergilediği muhalif söylemin kadın sorunu ile ilişkisinin kurulması, sosyolojik bakış açısından gereken çerçeveyi sunacaktır. Çalışmanın ikinci dayanak noktasını oluşturan ve filmlerdeki ataerkil tahakküm ilişkilerinin ortaya çıkarılması amacıyla yararlanılan psikanalitik bakış ise özellikle 1970'li yıllarda feminist film çözümlemelerini biçimlendiren Lacancı psikanalizin benimsediği "ayna teorisi", "Oidipus süreci" ve Mulvey'in ve Zizek'in popüler filmleri çözümlerken yeniden yorumladığı psikanalitik kavramlar aracılığıyla ortaya konulacaktır.³ Öte yandan yapısalcı dil çalışmalarının yararlandığı metafor (eğretileme) ve metonimi

³ Psikanalizin film çalışmalarında kullanılması 1970'li yıllarda *Screen* projesinin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Bu dergide yayınlanan makaleler Freud'un (ve Lacan'ın) "arzu ve yasak", "anlam ve anlamın kırılması" gibi zihinsel işleyişin yapısına ilişkin temel savlarından yola çıkarak filmlerin biçimsel ve anlatsal yapısına odaklanmış, sinema aygıtının metapsikolojisine dair bir açıklama sunmuştur (Cook ve Bernink, 2005: 341- 342). Ancak psikanalitik kavramların "eleştirel araçlar" ya da "politik silahlar" olarak düşünülmesi bir yana bırakılıp, bunların sorgulandığı yorumlayıcı bir pratiğe geçilmesiyle birlikte, psikanalizi filmi anlamak için kullanan yaklaşımların yerini, psikanaliz ve sinemanın karşılıklı etkileşim içinde kullanıldığı yeni yaklaşımlar almıştır (Cook ve Bernink, 2005: 351).

(düzdeğişmece), film çözümlemelerinde yararlı açılımlar sağlayan ve yeri geldiğinde kullanılacak diğer kavramları oluşturacaktır.⁴

1970’li yıllarda feminist film çözümlemelerine hakim olan Lacancı psikanaliz, bazı feminist kuramcılar tarafından fallusmerkezcilikle suçlansa da (Sarup, 2004: 46), ataerkil iktidar ilişkilerinin açıklanması bakımından feminist eleştiriye büyük katkı sağlamıştır. Lacan’ın savları hem ataerkil iktidar ilişkilerini, hem de bu ilişkilerin yeniden üretimine ilişkin kadın bakışını biçimlendirmiş; kadın üzerinde baskıya yol açan ekonomik, kültürel ve dilsel yapıyı feminist eleştirinin odağına yerleştirmiştir (Sarup, 2004: 46- 49). Lacan’a göre simgesel düzene giriş, oedipal olduğu için, dil erkeksi olana kadınsı olan üzerinde bir ayrıcalık atfetmektedir. Cinsiyetler arası farkın yalnızca biyolojik olana indirgenemeyeceğini söyleyen Lacan’ın deyimiyle cinsiyetler arasındaki fark, söylem ve anlamlandırma aracılığıyla şekillenmektedir (Humm, 1997: 23). Kişi, özne olarak dünyadaki yerini ancak simgesel düzene (dile ve kültüre) girişle kazanmakta, anne için duyulan arzuyu yasaklayan ve kastrasyon tehdidini fallusuyla simgeselleştiren baba, simgesel müdahaleyi gerçekleştirmektedir. Fallus simgesele girişi temsil eder. Ancak cinsel yasa ve öznellik, fallusa sahip kadın ve erkek için farklı işlemektedir. Buna göre, arzu teorisinde fallus kendisini temsil ettiği için ve annenin arzusu ile ilişkili olmadığından, kadınlar “kendinde özne” olamazlar, sadece bir simge ya da erkek ruhundaki semptom olabilirler (Chodorow, 1989: 188).

⁴ Yapısalci dilbilimin kullandığı metafor ve metonimi kavramları şu şekilde özetlenebilir: Metafor, benzerlik ve farklılıktan yararlanarak bilinmeyen bir şeyin bilinen bir şeyle aktarılmasıdır (Fiske, 1996: 123–124). Metonimi ise bir parçanın bütünü temsil etmesidir. Yani gerçekliğin bilinmeyen kısmı metonimi aracılığıyla inşa edilir (Fiske, 1996: 127–128).

Lacan’a göre “öznenin anlamlandırma zinciri içinde kendi yerini bulduğu” temel mekanizmalar ayna evresi ve kastrasyon kompleksidir (Coward ve Ellis, 1985: 192). Ayna evresi, beden hareketlerini kontrol edemeyen ve kendisini parçalar dizisi olarak algılayan bebeğin 6–18 ay arasındayken aynada imgesini görmesi ve imgeyle büyülenerek özdeşleşmesi sonucunda bir bütünlük yanılsaması oluşturması üzerine kuruludur. Ayna evresi imgesel olarak adlandırılan ve çocuğun eksiksizliğe, tamlığa ulaşmak için annesiyle özdeşleştiği, annesiyle bütünleşmeyi arzuladığı, annesinin arzusunun nesnesi olmayı arzuladığı bir evredir (Tura, 2005: 183). Çocuğun annesiyle olan ilişkisinde yalnızca onun ilgisini, sevgisini kazanma arzusunda olmadığını, farkında olmasa da ondaki eksikliği, fallusu tamamlama arzusu duyduğunu belirten Lacan’a göre “bu evrede çocuk özne değil, eksiklik” (Sarup, 2004: 20). Ancak anne ve çocuk arasındaki bütünlük ve çocuğun imgesel düzende deneyimlediği narsistik tamlık, babanın devreye girmesiyle birlikte parçalanmaktadır. Babanın çocuğu anneden kastre eden bir figür olarak öne çıkmasıyla⁵, çocuğun anne için her şey olma arzusu, fallus olmak halinde bilinçdışına kodlanmaktadır (Tura, 2005: 183- 186). Fallus başkası ile eksiksiz birleşmeye duyulan arzunun, eksiklik duygusu yaratan bütünlüğün gösterenidir (Sarup, 2004: 31). Kastrasyon kompleksinin aşılması, farklılığın öğrenildiği oidipus kompleksinin çözülüşünü ve öznenin gösteren tarafından biçimlendirilmesini (Coward ve Ellis, 1985: 198- 204) içermektedir. Böylelikle kastrasyon kompleksini aşan kız ya da

⁵ Tura’nın deyişiyle, “Burada söz konusu olan yalnızca simgesel bir kastrasyondur. Yani kastratör baba, sadece simgesel bir babadır, annenin söyleminde yer alan bir üçüncüdür. Babanın Adı’dır. Böylece çocuk ilk kez simgesel bir yasa ile karşılaşır. Bu yasa ailenin temeli olan enest yasasıdır... Babanın yasası fallus olarak çocuğu anneden kastre eder; anne ile dolaylımsız ilişkiye son vererek çocuğu kültürün dünyasına bağlayacak olan Oidipal özdeşleşme sürecini başlatır. Lacan bu sürece ‘insanlaştırıcı kastrasyon’ adını vermektedir.” Burada üzerinde durulması gereken konu, çocuğu oidipal üçgene bağlayanın, çocuğu babaya gönderenin annenin söylemi olmasıdır (Tura, 2005: 186).

erkek çocuk anne ve babayla özdeşleşme kurarak cinselleşmiş bireyler olarak kültürel düzende yerlerini alır (Coward ve Ellis, 1985: 197–198). Çünkü annenin erkeklik organına sahip olmadığı keşfiyle beliren kastrasyon kompleksi özneyi anneye olan bağımlılıktan uzaklaştırır ve öznenin kendisini simgesel düzene yerleştirmesini ve fallusun yapısal işlevini anlamlandırmasını sağlar (Coward ve Ellis, 1985: 203).⁶ Lacan’a göre öznenin kendisini gösteren aracılığıyla temsil etmesi hem simgesel düzenin kurallarını, hem de bilinçdışını yaratan bölünmeyi kabullenmesini içerir (Tura, 2005: 176). Çocuğun ayna evresinde annesiyle bütünleşme arzusu, Babanın Adı’nın devreye girmesiyle birlikte fallus göstereni ile damgalanarak bilinçdışı konumuna düşerken, arzu “kültüre uygun dileğin ardında metonimik bir artık olarak” varlığını sürdürür (Tura, 2005: 196–197).

Lacan’ın temel savlarını özetledikten sonra Mulvey’in ve Zizek’in Lacan’dan yararlanarak geliştirdiği film çözümleme yöntemini ele almak, çalışmanın kuramsal dayanaklarının ortaya konması bakımından yararlı olacaktır. 1970’lerde psikanaliz feminist film çalışmalarında kullanılan kuramlardan biri haline gelmiş ve Laura Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” başlıklı çalışması feminist eleştiri bakımından bir dönüm noktası olarak görülmüştür. Mulvey sinemada kadının görsel haz nesnesi olarak sunumuna dikkat çekerken, ataerkil bilinçdışının biçimlenmesinde kadının temel işlevlerine değinmiş

⁶ Lacan, cinsel farklılığın fallus göstereni üzerinden kurulduğunu ve kendisini fallusa sahip olma ya da sahip olmamaya göre düzenleyen farklılığın geriye dönük bütün farklılık belirtilerine eklemlendiğini vurgular. Cinsler arasındaki ilişkiler fallus olmak ya da olmamak; fallusa sahip olmak ya da fallusa sahip olmamak üzerinden tanımlanır (Coward ve Ellis, 1985: 204). Ayrıca fallusun iki anlamı vardır: Fallus hem öznenin simgesel düzene girebilmek adına vazgeçtiği ihtiyaçların, yani yokluğun arzuyu kışkırttığı şeyin göstereni, hem de ataerkil düzende erkeğin sahip olduğu kültürel ayrıcalıkların gösterenidir. Bu çerçevede fallusun ikinci anlamının kadın öznesinden yalıtıldığı ve “bir toplum içindeki erkeğin öznelliğini tanımlayan olumlu değerlerin bir göstereni” olarak kurgulandığı söylenebilir (Sarup, 2004: 42).

ve sinemasal kodlar aracılığıyla erkek üstünlüğünün üretilme biçimlerine işaret etmiştir. Cinsel dengesizliğin yönettiği dünyada bakmadaki hazzın aktif/erkek ve pasif/ dişi arasında bölündüğünü belirten Mulvey, sinemaya ait bakışın üç boyutu aracılığıyla (kamera, karakter, izleyici) kadın karakterin seyirlik bir nesneye dönüştürüldüğünü vurgulamaktadır. Mulvey'e göre kadının anlatıdaki temel işlevlerinden biri belirsiz, karmaşık görüntüsü ve cinsel cazibesiyle erkek karaktere penis eksikliğini hatırlatması ve kastrasyon endişesine neden olmasıdır. Bu noktada klasik sinema kastrasyon korkusunu iki yolla çözümlemektedir. Bunlardan birincisi anlatı düzeyinde kadının suçlu bulunması, kurtarılması diğeri ise kadın karakterin fetişleştirilmesidir (Mulvey, 1997: 41- 46).

Yukarıda özetlendiği gibi, psikanalitik kuram, kadın üzerindeki eril tahakkümün film biçimini nasıl yapılandığına çözümlemesinde feminist film eleştirisine büyük katkı sağlamıştır. Ancak Mulvey'in erkek izleyiciye odaklanması ve kadın izleyiciyi dikkate almaması sonradan çeşitli eleştirilerle karşılaşmış, Mulvey de bunun üzerine King Vidor'un *Duel in the Sun* (Güneşte Düello, 1946) filmi üzerine yaptığı çözümlemesiyle, kadın izleyicinin filmi maskülen bir pozisyonda, cinsiyet dönüşümlü (transseksüel) özdeşleşme aracılığıyla izlediğini belirterek, bu eleştirilere yanıt vermiştir. Ancak özdeşleşme çok boyutlu bir biçimde düşünülmesi gereken, karmaşık bir süreçtir. Bu noktada (Mulvey gibi feminist eleştiriye temel almasa da) Lacancı psikanalizi yeniden yorumlayan Zizek'in feminist çalışmalar tarafından da kullanılabilecek yararlı açılımlar sağladığı söylenebilir. Hitchcock'un benimsediği eril perspektifin açığa çıkarılmasında ve *film noir*'da kadın imgesinin değerlendirilmesinde feminist eleştiriye çeşitli katkılarda bulunan

Zizek'in temel yöntemi, Lacan'ın ve Freud'un kavramlarını Hollywood filmlerinin ve diğer popüler kültür ürünlerinin yorumlanması aracılığıyla açıklamaktır. Zizek, bir yandan film anlatısının çok boyutluluğunu ortaya koyarken diğer yandan da psikanalizi ve psikanalizin öznellik yorumunu gözden geçirmektedir (Cook ve Bernink, 2005: 351).⁷

Zizek'in "arzu", "histeri" ve "fantazi" kavramlarına yönelik saptamaları, Güney filmlerindeki erkek öznenin, simgesel düzendeki eksiklikle başa çıkmak için kadını nasıl ve ne şekilde konumlandırıldığını gösterebilmek açısından önemlidir. Zizek'e göre simgesel düzende kendi temel yetenekleri ile açıklanamayacak simgesel görevler üstlenen erkek özne, simgesel düzeni oluşturan dil yapıları tarafından biçimlendirildiği için, simgesel düzenin yönelttiği "che vuoi?" (Arzuladığın nedir? Aslında ne istiyorsun?) sorusunu yanıtlayamamaktadır. Çünkü dile girişle birlikte öznenin gerçek varlığı ile simgesel görevi arasında bir boşluk oluşmakta ve öznenin annenin bedeninden ayrılarak yaşadığı eksiklik simgesel düzende çeşitli nesneler

⁷ Zizek'e göre özne, bilinç bilgisinin azaltılması yoluyla "bilinçdışı tarafından daima üstesinden gelinen" olmaktan çok, "kendi etrafında dolaşan" bir özne olarak düşünülmelidir (Cook ve Bernink, 2005: 352). Zizek'in psikanalitik özne teorisine ilişkin saptamaları şu şekilde özetlenebilir: "Freud'un 'Kopernik Devrimi'nin hedefi, öznenin son tahlilde, kavrayamadığı meçhul güçlerin (bilinç dışı dürtülerin, vb.) elindeki bir kukladan ibaret olduğunu göstermek değildir. Bu naif, doğalcı bilinçdışı anlayışın yerine bilinçdışını, özneyi dilin kendisinin konuştuğu yer haline, yani merkezlessiz anlamlandırma mekanizmalarına tabi bir fail haline getiren 'büyük Öteki'nin söylemi' olarak gören daha karmaşık bir anlayış geçirmek de meseleyi halletmez. Lacan'ın bu yapısalcı anlayışı yankılayan bazı önermeleri olmasına rağmen, bu tür 'merkezlessleştirme' Lacan'ın 'Freud'a dönüş'ünün hedefini yakalayamaz. Lacan'a göre Freud.... Aydınlanmanın temel jestini koşulsuz benimser: Geleneğin dışsal otoritesini reddeder ve özneyi boş, biçimsel bir özilişki noktasına indirger. Sorun şudur ki kendi kendinin güneşi olarak 'kendi etrafında dönen' bu özerk özne kendinde 'kendinden fazla bir şey'le, merkezinde yabancı bir bedenle karşılaşır. Lacan'ın uydurduğu *extimité* terimi tam da bunu, mahremiyetin ortasındaki yabancıyı adlandırmayı hedefler. Özne, "tam da kendisi etrafında dönerek, 'kendinde kendinden fazla' olan bir şeyin, Lacan'ın Almanca *das Ding* sözcüğüyle atıfta bulunduğu travmatik keyif çekirdeğinin etrafında döner. Özne bu döngüsel harekete, çok yakınına yaklaşmayacak kadar 'sıcak' olan Şey'le arasındaki mesafeye verilen bir addan başka bir şey değildir belki de. Özne, işte bu Şey sayesinde ki evrenselleştirilmeye direnir, simgesel düzen içindeki bir yere- bu boş bir yer olsa bile- indirgenemez" (Zizek, 2005: 224- 225).

aracılığıyla giderilmeye çalışılsa da, arzu asla tam olarak doyurulamamaktadır. Öznenin bu boşluk karşısındaki tepkisinin histerikleşme olduğunu belirten Zizek, bu durumu, öznenin simgesel görevi üstlenme yeteneksizliğini ifade eden “Ben niye senin zannettiğin şeyim, niye böyle bir görevim var? Ben niye (öğretmenim, efendiyim, kralım) kısacası senin (büyük Ötekinin) söylediği şeyim?” (Zizek, 2004: 129) sorusu aracılığıyla formüle etmektedir. Bu soru bir yandan öznenin simgesel görevi koşulsuz üstlenme yeteneksizliğine işaret ederken, diğer yandan “çağrılmaya karşı koyan öznedeki nesnenin boşluğunu” açmakta ve “öznenin simgesel ağa dahil oluşunu” göstermektedir (Zizek, 2004: 130). Zizek’e göre öznenin simgesel bir senaryo yani bir fantazi yaratmasının nedeni de boşlukla başa çıkmak (Zizek, 2004: 135) ve “simgesel düzenin travmatik bir imkansızlık etrafında, simgeselleştirilmeyen bir şey yani *joussaince* gerçeği” etrafında yapılandırıldığı (Zizek, 2004: 141) gerçeğinden kaçınmaktır.⁸

Psikanalitik kuramın film çalışmalarına sağladığı açılımlar çerçevesinde Yılmaz Güney filmlerindeki kadın imgesini değerlendirmeyi amaçlayan çalışma, hem Türk sinemasında kadını ele alan çalışmalara bir katkıda bulunması bakımından, hem de Türk sinemasında etkili olmuş ancak akademik eleştiriye fazla konu edilmeyen bir yönetmenin dönemsel koşulları içinde ele alınması bakımından yararlı görülmektedir. Yapılan literatür incelemesinde Yılmaz Güney sinemasında kadını ele alan yalnızca iki makaleyle karşılaşmıştır. Bu çalışmalar; M. Şehmus Güzel’in “Yılmaz Güney’in Kadına Bakışı” ve Asuman Suner’in “Yol, Kadın Bedeni ve Tutsaklık Öyküleri” başlıklı makaleleridir. Ancak her iki çalışma da Yılmaz

⁸ *Joussaince* simgeselleştirme sürecinin artığı, kalıntısı, ürünü ve kendi başına var olmayan, ancak geri dönüşlü olarak inşa edilen bir imkansızlık olarak kavranmalıdır (Zizek, 2005: 178, 184).

Güney'in yönettiği filmlerinden çok senaryolarını değerlendirme ve Güney'in senaryolarını yazdığı filmleri Güney'e mal etme eğilimindedir. Yılmaz Güney'in senaryolarını yazdığı ve ulusal ve uluslararası alanlarda başarılar kazanan *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol* (Şerif Gören, 1981) gibi filmlerin Yılmaz Güney'e mal edilmesi Türk sinemasına ilişkin değerlendirmelerde genel bir eğilim olarak göze çarpmaktadır. Oysa Yılmaz Güney'in sinema üslubundan izler taşıyan bu filmler, Güney'in düşünsel gelişimi açısından önemli görülmekle birlikte, filmlerin “yönetmenin ürünü” olduğu gerçeğinden hareketle Güney'e yönelik çalışmalarda ikincil kaynaklar olarak ele alınmalıdır. Bu nedenle çalışmada Yılmaz Güney'in yönettiği filmler temel alınacak ve senaryosunu yazdığı filmlere yeri geldikçe başvurulacaktır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde feminizmdaki farklı yaklaşımlara ve feminizmin Türkiye'deki etkilerine yer verilecek; modernleşme sürecinde hem Kemalist söylemin, hem de sol söylemin kadına yüklediği sembolik değer ve kadınların politik amaçlar doğrultusundaki araçsallaştırılma biçimleri tartışılacaktır. Bu bölüm hem çalışmanın genel çerçevesinin çizilmesini sağlayacak, hem de çalışmayı toplumsal ve tarihsel bağlamla ilişkilendirerek Yılmaz Güney sineması ile Kemalist ve sol söylemin kadına yüklediği sembolik değer arasındaki bağlantıların kurulması açısından teorik bir altyapı sunacaktır. İkinci bölüm, Yılmaz Güney sinemasına dair genel bir çerçeve oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu bölümde Güney filmlerinin Türk sinemasındaki yeri ve önemi tartışılacak, filmlerin anlatı yapısı ve tematik yapısı değerlendirilecektir. Üçüncü bölümde ise öncelikle Yılmaz Güney'in filmlerinde erkek kimliğinin kadın imgesi üzerindeki şekillendirici rolüne

ve filmlerdeki “hegemonik erkek” imgesine dikkat çekilecek, daha sonra Yılmaz Güney’in yönetmenliğini üstlendiği *At*, *Avrat*, *Silah* (1966), *Bana Kurşun İşlemez* (1967), *Benim Adım Kerim* (1967), *Pire Nuri* (1968), *Seyyit Han* (1968), *Aç Kurtlar* (1969), *Canlı Hedef* (1970), *Umut* (1970), *Yedi Belalılar* (1970), *Vurguncular* (1971), *Yarın Son Gündür* (1971), *Umutsuzlar* (1971), *Acı* (1971), *Ağıt* (1971), *Baba* (1971), *Zavallılar* (Atıf Yılmaz’la birlikte, 1974) ve *Arkadaş* (1974) filmlerindeki kadın imgesi, ilk iki bölümdeki değerlendirmeler ışığında analiz edilecektir.

1. FEMİNİST HAREKETİN GELİŞİMİ VE TÜRKİYE'DEKİ ETKİLERİ

1.1. Dünyada Kadın Hareketi

1.1.1. Birinci Dalga Feminizm

Batıda birinci dalga feminist hareket, feodal bir düzenden kapitalist sisteme geçmekte olan ve eşitlik düşüncesini savunan burjuva geleneğinin bir parçası olarak 17. yy. İngiltere'sinde doğmuştur. Bu dönemde erkekler burjuva kamusal alanına dahil olurken, kadınlar dışlandıkları düşüncesiyle kendilerini toplumda ezilen bir grup olarak görmeye başlarlar (Mitchell, 1984: 33). İlk feminist kuramcılardan biri olan Mary Wollstencraft'ın 1792 yılında yazdığı *Kadın Haklarının Bir Savunusu (A Vindication of the Rights of Woman)* adlı eserde kadınların toplumda ezilmesinin nedeni onların toplumdaki aşağı statüsüne bağlanmakta (Donovan, 2001: 28), eşitlik insan hakkı olarak nitelendirilmekte ve her iki cinsin eşit eğitim hakkına sahip olması durumunda kadınların da erkekler gibi toplumdaki bütün görevleri üstlenebileceği düşüncesi savunulmaktadır (Michel, 1984: 111).

Birinci dalga feminist hareket, 19. yy. sanayi devrimi sırasında eşit oy hakkı mücadelesiyle şekillenmiştir. Sanayi devrimi sırasında meydana gelen ekonomik dönüşüm, aile içi üretimin önemini azaltmış ve kadınları üretim sürecinden koparmıştır. Josephine Donovan'a göre, sanayi devrimi kadını özel alanla sınırlayarak iş yeri-ev ayrımını getirmekte; erkekleri akılcılık ile özdeşleştirirken,

kadınları akıl dışılık ve ahlakla özdeşleştirmektedir (2001: 19). Fakat sanayi devrimi aynı zamanda kadınların ucuz işgücü potansiyeli olarak görülmesine neden olmuş ve üretim sürecine dahil olan kadınların, aile içi ilişkilerini ve toplumsal konumlarını sorgulamalarını sağlamıştır (Çaha, 1996: 42- 43). Donovan 18. ve 19. yy. feministleri için aydınlanmacı liberal feministler tanımını kullanırken, onların doğal haklar kuramına bağlı olduğunu ve erkekler gibi eşit birer yurttaş olabilmek için mücadele verdiklerini belirtmektedir (2001: 16–23).

I. Dünya Savaşı öncesinde kadınlar tarafından kurulan örgütler, kadınların siyasal, sosyal ve ekonomik haklarını elde etmek için uğraşmış ve kadınların oy hakkı mücadelesini desteklemişlerdir. I. Dünya Savaşı sırasında erkeklerin savaşa gitmesi ve silah fabrikalarında çalışmaya başlayan kadınların ekonomik özgürlüklerini elde etmeleri, kadın hareketinin daha da güçlenmesine yardımcı olmuş ve böylelikle kadınlar I. Dünya Savaşı'ndan sonra pek çok ülkede oy hakkını kazanmıştır. II. Dünya Savaşı ise bir önceki savaşta olduğu gibi kadınların kitlesel bir biçimde ekonomik yaşama katılmasını sağlamıştır. Fakat erkeklerin terhis olmasıyla birlikte kadınlar ya evlerine dönmek zorunda kalmış ya da düşük ücretle çalışmaya devam etmişlerdir (Michel, 1984: 113- 129). Michel'e göre,

II. Dünya savaşını izleyen 20 yılda, Batı'nın ve Doğu'nun gelişmiş ülkelerinde hükümetler, kadınlara araçsal bir açıdan bakma eğilimini değiştirmediler: Toplumun varoluş nedeni kadınların gizli kalmış yeteneklerini geliştirmek değildi; tersine, kadınların varoluş nedeni, toplumun üretim ve yeniden üretim ihtiyaçlarına cevap vermektir. Savaş zamanı onları üretimde ve orduda kullanan toplum, artık ihtiyacı kalmadığı dönemlerde onları gerisin geriye eve yollamakta hiç duraksamıyordu (1984: 133).

Nermin Abadan- Unat'ın da belirttiği gibi II. Dünya Savaşı sırasında kadın emeğine duyulan ihtiyaç, kadınların toplumda daha etkin bir konuma gelmelerini sağlamış ve böylelikle 1960'ların sonuna doğru ikinci dalga feminist hareket ortaya çıkmıştır (1998: 330).

1.1.2. İkinci Dalga Feminizm

İkinci dalga feminizm, 1960'lı yılların sonlarına doğru batıda toplumsal muhalefetin geliştiği, ezilen grupların seslerini yükselttiği bir dönemde, öğrencilerin, siyahların, çevrecilerin ve eşcinsellerin hareketlerine paralel bir biçimde gelişmiştir. Hobsbawn'a göre, evli kadınların eğitimlerine devam etmeleri ve çalışma hayatına atılmaları feminizmin canlanmasındaki etkenlerden biridir. Eğitimli bir kitle tarafından başlatılan kadın hareketi, kısa bir süre içinde büyük bir yankı bulmuş ve büyük bir güce ulaşmıştır (Hobsbawn, 1996: 362). İkinci dalga kadın hareketi eşitlik düşüncesini savunmakla birlikte, esas olarak kadınların kurtuluşu kavramına yönelmiştir. Kadınların cinsel özgürlük, kürtaj ve doğum kontrol taleplerini dile getiren feminist hareket, "özel alan politiktir" sloganıyla kamusal alan ve özel alan kavramları altındaki ideolojileri sorgulamaktadır.

1947 yılında Simone de Beauvoir tarafından yazılan ve evlilik kurumunun eleştirisini yapan *İkinci Cins* adlı eserle adımları atılan feminist kuram, asıl gelişimini 1970'li yıllarda tamamlar. 1960'ların sonunda gelişen kadın hareketinden beslenen feminizm temelde dört biçimde ortaya çıkmıştır: Liberal, Marksist / Sosyalist, Radikal, Psikanalitik.

Liberal feministlerin çıkış noktası, “eşitlik” fikridir. Kadınların da erkekler gibi eşit bir biçimde kamusal alana katılmasının önemine dikkat çeken liberal feministler, kadınların toplumda ezilmesinin nedenlerini açıklarken yasal, geleneksel sınırlamalar ile cinsiyetçilik konusu üzerinde durmaktadır. Onlara göre kadınların özel alana dahil edilmesinin nedeni kadınların yeteneklerine ve kapasitelerine ilişkin önyargılardır (Kandiyoti, 1995: 125). Bu çerçevede liberal feminizme yönelik eleştiriler kurumların ataerkil sistem tarafından yapılandırıldığına dikkat çekmekte ve kadınların bu kurumlarda ancak erkeklerin soluk birer yansıması olarak yer bulabileceklerini belirtmektedir (Donovan, 2001: 356). Radikal feministler ise kadınlarla erkekler arasındaki farklılıkları ortaya koyarlar ve ataerkil ideoloji tarafından yapılandırıldığına inandıkları toplumsal kurumları sorgularlar. Donovan’a göre radikal feminizm, “yeni sol” hareketinden gelen, fakat daha sonra dışlandıkları düşüncesiyle bu hareketten ayrılan, sol örgütlenme yapısının tersine katılımcı bir sistem getirmeye çalışan ve kadın üslubunu savunan kadınlar tarafından oluşturulmuştur. “Kişisel olan politiktir” sloganını benimseyen radikal feministler kadınların ezilmesinin nedenini ataerkil ideolojiye bağlarken, kadınların erkeklerle mücadele etmeleri ve kendi kültürlerini oluşturmaları gerektiğini savunmaktadır (Donovan, 2001: 268- 269). Radikal feminizm açısından en önemli iki eser Kate Millet’in yazdığı *Cinsel Politika* ve Schulamith Firestone’un yazdığı *Cinselliğin Diyalektiği*’dir. Millet aile, devlet ve toplumu ataerkilliğin üretildiği kurumlar olarak nitelendirirken (1987: 60), Firestone biyolojik ailenin cinsel eşitsizliği üreten bir kurum olduğunu belirtmekte ve yapay üreme araçları geliştirilmesini önermektedir (1993: 22–23). Radikal feministler arasında yer alan lezbiyenler ise evlilik ve ailenin

yanı sıra heteroseksüelliğin de ortadan kaldırılması gerektiğini savunmaktadır (Donovan, 2001: 305).

Feminist kuram içindeki diğer bir ayrım psikanalitik yaklaşımı benimseyen ve cinsiyet eşitsizliğini Freud ve Lacan'ın görüşlerinden yararlanarak açıklayan feministlerden kaynaklanır. Aralarında görüş ayrılıkları olmakla birlikte, Freud ve Lacan'ın geliştirdiği kuramların erkek merkezli olduğu konusunda birleşen feministlerden bir kısmı Freud'un yadsınması gerektiğini savunurken, bir kısmı da Freud'un kuramının kadınların nasıl baskı altında yaşamaya koşullandırıldığını gösterdiğini söylemekte ve bu nedenle dikkate alınması gerektiğini belirtmektedir. Penis kıskançlığı nosyonu ve kastrasyon karmaşasının erkek anatomisinin üstünlüğünün bir kanıtı olarak sergilendiğini belirten Millet, Firestone gibi feministlerin aksine; Freud ve Lacan'ın görüşlerinin kural koyucu değil tanımlayıcı olduğunu söyleyen Juliet Mitchell, Ellie Ragland Sullivan gibi psikanalitik yaklaşımı benimseyen feministler Lacan'ın kuramının ataerkil iktidar ilişkilerinin çözümlenmesi bakımından yararlı bulurlar (Sarup, 2004: 47- 49). Örneğin Nancy Chodorow *Anneliğin Yeniden Üretimi* adlı eserinde Freud'un kuramından yola çıkarak cinsiyete dayalı kişiliğin ailede geliştirildiği tezini ortaya atar (Donovan, 2001: 206). Elizabeth Grosz fallusun yüceltilmesini eleştirse de Lacan'ın iki noktada feminist kurama katkı sağladığını belirtir:

Lacan gerek ataerkil iktidar ilişkilerine gerekse bunların toplumsal yeniden üretimine ilişkin anlayışımızı temelden değiştirmiştir. Bu anlamda kadının maruz kaldığı baskılara yol açan tek başına erkek değil, daha çok ekonomik, toplumsal ve dilsel yapılardır. Bu yapılar biyolojiden tutun toplumsal-dilsel baba yasasına kadar

değiştirilemezdir. Kendisi her ne kadar ataerkil baskıcı yapıyı tanımasa bile, Lacan kadının maruz kaldığı baskının ruhsal içeriğinin tanımlanarak açıklanmasına önemli katkılarda bulunmuştur (Sarup, 2004: 49).

Fransız feministleri olarak adlandırılan Julie Kristeva, Helene Cixous, Luce Irigaray ise Lacan'ın görüşlerini (eleştirel bir yoruma tabi tutarak) Derrida'nın yapı çözücü kuramı ile birleştirirler ve ataerkil düzenin bir yansıması olduğuna inandıkları dil sisteminin tamamen dönüştürülmesi gerektiğini ileri sürerler. Onlara göre kadınlar ataerkil toplumda yaratılan kadın kimliğini sorgulamakla vakit harcamayıp kendi dil ve kültürlerini geliştirmelidir (Parla, 2004: 31).

Marksist / sosyalist feminist olarak adlandırılan feministler esas olarak ekonomik açıdan cinsiyet sömürüsü üzerinde odaklanmakla birlikte, kendi içlerinde birtakım gruplara ayrılmaktadır. Kadın sorununa Marksist tahlillerle çözüm bulmaya çalışan Clara Zetkin, Rosa Luxemburg, Alexandra Kollantai gibi ilk dönem Marksist feministleri, kadının kurtuluşunu toplumsal sorunun çözümüne bağlamaktadır. Onlara göre kadınların özgürleşmesinin koşulu; kadınların üretim sürecine dahil olmaları ve üretim alanının toplumsallaşmasıdır. (Donovan, 2001: 147). Kadınların tarih öncesi ilkel topluluklarda oldukça güçlü bir konumda olduğunu söyleyen Engels, özel mülkiyetin ve köleci toplumun ortaya çıkmasıyla birlikte bu gücün kadınlardan erkeklere geçtiğini belirtmektedir (Engels, 1977: 68-79). August Bebel'e göre anaerkillik kadın erkek eşitliğini getirirken, babaerkillik özel mülkiyet ve kadının tutsak olduğu bir düzenin kurulmasına öncülük etmiştir (1976: 39). Klasik Marksizm'de cinsiyet eşitsizliğinin temel nedeni kapitalizm ve kapitalizmin yarattığı cinsiyetçi işbölümüdür. Kapitalist sistem kadın üzerindeki sömürsünü, gerek düşük

ücret politikaları ile gerekse evdeki cinsiyetçi işbölümü ile sürdürmektedir. Kadınların evdeki geleneksel rolleri, toplumsal işbölümünün bedava yapılmasına neden olur. Bu nedenle alt yapıdaki dönüşüm, yani kapitalist sistemin ortadan kaldırılması, üst yapıdaki dönüşümü beraberinde getirecek ve sınıflı toplum yapısının ortadan kalkmasıyla kadınlar özgürlüklerine kavuşacaktır (Naiman, 1988: 16–17).

70’lerde kadın hareketi, kadın sorununu Klasik Marksizm’e eleştirel bir açıdan yaklaşarak ele alırken, kapitalizmin yanında ataerkilliği de kuramlarının merkezine yerleştiren sosyalist feministlerin ortaya çıkmasını sağlar. Sosyalist feministler radikal ve Marksist feministlerin görüşlerinden yararlanarak kuramlarını ortaya koyarlar. Sosyalist feministler, ataerkillik ve kapitalizmi birbiriyle bağlantılı fakat iki ayrı sömürü sistemi olarak ele almaktadır (Kandiyoti, 1995: 126). Çağdaş sosyalist feminizmin kadınlarla ilişkili temel çalışma noktaları; kapitalist sistemde kadının ev içinde ürettiği emeğin kapitalist toplumun sürdürülmesindeki rolü, ücretli kadınların konumu, kadın ve sınıf arasındaki bağlantı ve ev ile ailenin ideolojik toplumsallaşmadaki rolüdür. Marksistler kadınların ev içinde ürettiği emeğin kapitalizmin sürdürülmesi bakımından önemine dikkat çekerken, Barrett gibi sosyalist feministlerin çoğu, kapitalizm öncesinde de cinsiyete dayalı işbölümünün var olduğunu belirtmekte ve kapitalizmin sadece özel ve kamusal alan arasında katı bir ayırım yarattığını ileri sürmektedir (Donovan, 2001: 148–156).

1980’lerde postmodernizmin ve postyapısalcılığın feminizmle etkileşimi birtakım tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Anadamar feminist kuramları eleştiren postmodern feministler evrensel bir kadın kategorisinin olamayacağını

belirterek feminizm adı altında farklı sınıf, ırk, etnik köken ve cinsel yönelime sahip kadınların deneyimlerinin ihmal edildiği üzerinde durmuşlardır. Hatta bazı araştırmacılar doğu toplumlarına yöneldiklerinde, anadamar feminist kuramın emperyalist niteliklerine dikkat çekerler. Gayatri Spivak’a göre emperyalist dönemde ne tam bir kadın, ne de erkek olan bireyci kadın kendisini değişen ilişki ağlarına eklemleyebilirken, yerli kadın bunu başaramamaktadır (akt. Yeğenoğlu, 2003: 141). Yeğenoğlu’na göre erkek aklını temel alan aydınlanma düşüncesi evrensel kategoriler yaratırken kadını evrenselin alanından dışlar ve onu ikincilleştirir. İkincil olarak konumlanan kadın ise evrenselin alanına girebilmek için eril olanı taklit etmek zorunda kalmakta ve aynı zamanda farklılığını yadsımaktadır. Aydınlanma düşüncesinin feminist vurgusu batılı kadını, doğulu kadın karşısında görece kazanımlar elde etmiş ve özgür olarak tanımlarken, doğulu kadının batılı kadın gibi giyinmesinin ve davranmasının onu özgürleştireceğini söylemektedir. Bu nedenle doğulu kadınlar üzerine yazılmış etnografik metinler sömürgeci kuramın parçasıdır ve kadını görünür kılma ilkesinden hareket etmektedir (Yeğenoğlu, 2003: 125 –135).

Farklı kadın kimliklerinin göz önüne alınmasının gerektiği doğrudur fakat doğulu kadın üzerine geliştirilen feminist çalışmaları, emperyalist kuramın parçası olarak görmek ve batılı kadınların elde ettiği kazanımları görmezden gelmek de sorunlu görünmektedir. Toplumsal cinsiyetin saf bir kategori olmadığını, ırk ve sınıf gibi farklı kategorilerle değiştirilmeye açık olduğunu belirten Bordo’ya göre, beyaz ve beyaz olmayan kadınların farklı özellikleri olduğu gibi, ortak yanları olduğu göz önünde bulundurulmalıdır (Donovan, 2001: 384).

Görüldüğü gibi feminist teori kendi içinde farklı yaklaşımları barındırmakla birlikte kadınların ataerkil düzenden kaynaklanan ikincil konumlarını tartışmaya açmış ve onların bireysel ve cinsel kimliğini kazanması yönünde fikirler ileri sürerek kadın çalışmalarına önemli bir kuramsal altyapı kazandırmıştır. Bu çalışma feminizm içindeki farklı perspektiflerin ileri sürdüğü kuramsal açılımlardan beslenmekte ve bu bağlamda kadın üzerindeki eril iktidar baskısını analiz ederken feministlerin eleştirdiği toplumsal cinsiyet, ataerkil ideoloji, kamusal alan-özel alan karşıtlığı, kastrasyon süreci, fallus gibi temel kavramlardan yararlanmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ise kadın imgesinin tarihsel ve toplumsal bağlamla ilişkilendirilebilmesi için Türkiye’deki kadın hareketinin değerlendirilmesi gerektiği düşüncesinden hareketle, ilk olarak Kemalist modernleşme projesi bağlamındaki kadın imgesi ele alınacak, daha sonra ise 1950 sonrasındaki toplumsal hareketliliğin hem Türk toplumundaki kadına hem de kadın imgesinin algılanışına yönelik etkisi, “1950 sonrası kadın” ve “Türk solunun kadına bakışı” çerçevesinde çözümlemeye tabi tutulacaktır. Böylelikle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, kendisini Türk sol hareketine eklemleyen Güney’in filmlerindeki kadın imgesi ile Kemalist hareketin ve Türk sol hareketinin kadına bakışı arasındaki bağlantı noktalarının ortaya konması amaçlanmaktadır.

1.2. TÜRKİYE'DE KADIN HAREKETİ

1.2.1. Kemalist Modernleşme Söyleminde Kadın İmgesi

Batı'da birinci dalga olarak nitelenen feminist hareketin gelişimi 17. yy'a kadar gitmekle birlikte, asıl 19. yy'da sanayi devrimi sırasında eşit oy hakkı mücadelesi çerçevesinde şekillenmiştir. Ekonomik yaşamda meydana gelen dönüşümle birlikte kadınların üretim sürecine dahil olmaları, toplumda ezildiklerinin bilincine varmalarını sağlamış ve eşitlik talep eden kadın hareketinin adımları atılmıştır. Birinci dalga feminist hareketin Türkiye'deki etkileri ise Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, İkinci Meşrutiyet'in ilanıyla (1908) birlikte ortaya çıkmıştır.⁹

I. Meşrutiyet dönemindeki modernleşme çabalarının önemli noktalarından biri, kadının toplumsal konumunun sorgulanmasıdır.¹⁰ Kadınlar, reformcu ve

⁹ Şirin Tekeli'ye göre feminizmin birinci dalgası asıl, 1910'lu ve 1920'li yıllarda ağırlık kazanmış ve bu dönemden önceki 45 yıl, feminist hareketin gelişmesine yardımcı olmuştur (1998: 337). Bu yıllar, kadınların kamusal alanda etkin görevler üstlendiği ve peşinden gelen savaş döneminde işgal güçlerine karşı erkeklerle birlikte devrimci mücadeleye katıldığı yıllardır. Osmanlı kadınının statüsünün özellikle Kurtuluş Savaşı sırasında yükseldiğini söyleyen Berktaş, İstanbul'un işgali sırasında direniş gösterileri yapan kadınların, Anadolu'da "Milli Müdafaa İçin Anadolu Kadın Cemiyeti'ni kurduklarını belirtir (1994: 21). Fakat erkeklerin cepheye gitmesi üzerine onlardan boşalan kadrolara geçen ve kamusal yaşama dahil olan kadınlar, erkeklerin savaştan dönmesiyle birlikte yeniden evlerine çekilmişlerdir (Tekeli, 1988: 313). Daha önce de belirtildiği gibi batıda aynı durum II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında üretim sürecine dahil olan kadınlar, savaşın sona ermesiyle birlikte büyük ölçüde üretim sürecinden dışlanmış ya da düşük ücretlerle çalışmaya mahkum edilmişlerdir.

¹⁰ Bu yıllarda kadın derneklerinin yaygınlaşması ve çeşitli yayın organlarında seslerini duyurmaları, kadınların da mücadeleye etkin bir biçimde katıldığını göstermektedir. II. Meşrutiyetin getirdiği özgürlük ortamından yararlanan kadınlar, kendilerine yüklenen geleneksel rolleri eleştirmiş ve benimsedikleri yeni değerlerle toplumsal yaşamda etkin birer rol almaya çalışmışlardır. Fatmagül Berktaş'ın da belirttiği gibi, II. Meşrutiyet döneminde çoğu hayırsever amaçlarla kurulan kadın dernekleri, kadınların toplumdaki statülerinin iyileştirilmesi için mücadele etmiştir. Kadınların eğitimi, iş hayatına katılmaları, kıyafetlerinin modernleştirilmesi gibi konular kadın derneklerinin

aydınlanmacı erkekler tarafından toplumsal geriliğin taşıyıcısı olarak görülmüş ve kadınların toplumsal yaşamda daha etkin olmalarına yönelik vurgu artmıştır. Bu çerçevede Türkiye’de birinci dalga feminist hareketle ilgili yapılan tartışmaların daha çok erkeklerin kadın hareketine neden destek verdiği üzerine yoğunlaştığı ve bu tartışmaların Cumhuriyet döneminde de devam ettiği söylenebilir. Erkeklerin kadın hareketine destek vermesinin kökeninde, geleneksel toplum yapısından duydukları rahatsızlık yatmaktadır. Berktaş’a göre, Tanzimat sonrasında erkek yazarlar kadın haklarını savunurken, aslında Osmanlı aile sistemi ve dinsel sınırlamaların kendi üzerlerinde yarattığı baskıyı eleştirmekte, geleneksel mutlak otoriteye karşı çıkmaktadır. Bu nedenle babanın ve yaşlı kuşağın iktidarının yıkılması amacıyla “kız kardeşleriyle” ittifak yaparlar. Ancak bu ittifak oğulların kurduğu “erkek kardeşler rejimi” ile sonuçlanır ve kadınların rejim içindeki konumları erkek kardeşlerinin koydukları kurallar çerçevesinde belirlenir (2003: 106).

Cumhuriyetin ilan edilişinden sonra Türk toplumu büyük bir dönüşüm sürecinden geçer. Toplumdaki tüm kurumlar eskiyle bağı kalmayacak biçimde tepeden aşağı yenilenmiş, geleneksel olan sorgulanmış ve batılılaşma anlayışı ön plana çıkarılmıştır. Bu yeni dönemin en önemli ideolojileri “milliyetçilik” ve “medeniyetçilik”tir (akt. Göle, 1991: 85). Milliyetçilik ve medeniyetçilik ideolojileri birbiriyle çatışır gibi gözükse de, özellikle kadınlar üzerinden hayata geçirilmiştir. Nilüfer Göle’ye göre, “kadın hem medeniyet projesinde, hem de milliyetçilik

üzerinde durduğu konular arasındadır ve bu düşünceler feminist bir grup tarafından çıkarılan *Kadınlar Dünyası* adlı dergide de dile getirilmiştir (Berktaş, 1994: 20–21).

ideolojisiinde Kemalist hareketin harcı olmuştur” (1991: 90).¹¹ Meltem Ağduk Gevrek’in deyimiyle, “Cumhuriyet sonrası Kemalist ideoloji çerçevesinde şekillenen ‘kadın meselesi, Cumhuriyet öncesi Osmanlı kadın hareketi ile bağlantısı yok sayılarak yeni bir olguymuş gibi sunulmuş ve bu sunum, Kemalist ideoloji çerçevesinde geliştirilen toplumsal projelerin hepsini kapsayan ve 75 yıl boyunca öneminden neredeyse hiçbir şey kaybetmeyen milliyetçilik projesi ile göbekten bağlanmıştır” (2004: 301)

Cumhuriyetin ilk yıllarında kadınların siyasete katılıp parti kurma çabalarının engellenmesi de, Cumhuriyet yönetiminin izniyle kurulan Türk Kadın Birliği’nin feshedilmesi de tek parti yönetiminin ideolojisini ortaya koymaktadır. Kadınlar kendilerine sunulan cumhuriyet değerlerini içselleştirmiş ve böylelikle kadınların bağımsız bir hareket geliştirmelerinin önü kapatılmıştır. Tekeli’ye göre devlet feminizmi trajik (şizofrenik) bir kadın kimliğine yol açmıştır. Reformların yapıldığı yıllarda kendilerini seçkin öncüler olmanın heyecanına kaptıran kadınlar kimliklerini geri plana atmış ve yaşamlarını devlet tarafından kendilerine yakıştırılan kimliğe ve vazife duygusuna adanmıştır (Tekeli, 1988: 316). Milliyetçi ideoloji bir yandan kadınları “ulusal aktörler”, “öğretmen”, “işçi”, “savaşçı” kimlikleriyle modern yaşama katılmaya teşvik ederken, diğer yandan da kadınları “kültürel açıdan tasvip edilebilir” davranışlarla sınırlandırmıştır (Kandiyoti, 1997: 154). Geliştirilen milliyetçi proje kapsamında kadınlardan beklenen, batılı modeli temel alırken aşırıya kaçmamalarıdır. Kendi geleneklerine ve milli ruha saygı göstermeli ve

¹¹ Kemalist modernleşme projesindeki milliyetçilik ideolojisi sarayın batıcılığı ile Anadolu halkçılığını birleştirmiş, Anadolu kadını hem “kurtaran” hem de “kurtarılan” kimliği ile biçimlendirerek; kadına sembolik bir önem atfetmiştir. Bu bağlamda Anadolu kadını reformları yozlaşmaktan; reformlar da onu İslam dininin tabusundan kurtaracaktır (Göle, 1991: 91).

“batının getirdiği kültürel incelikleri otantik kültürü tehlikeye atmadan benimsemelidirler” (Yeğenoğlu, 2003: 172- 173). Bu çerçevede Cumhuriyet dönemi romanlarında kadının toplumsal yaşamdaki özgürlüğünün, kadının aşırı batılılaşmasına yönelik kaygılarla çerçeveslendiği ve aşırı batılılaşmanın yozlaşmış kadın figürü üzerinden anlatıldığı söylenebilir. Yeğenoğlu’nun deyimiyle; “çocuk bakımı, ev işleri gibi sorumluluklarını ihmal eden ve çökmekte olan Avrupailaşmış İstanbul’da avare bir yaşam sürdüren kadın figürü, aşırı Batılılaşmanın neden olduğu bir yozlaşmaya delalet ediyordu. Dahası aşırı özgürleşen ve medeniyet adına kendi özünü, doğasını ve görevlerini inkâr eder duruma gelmiş kadın bu romanların temel konularından biri olmuştu, çünkü kadının toplumdaki durumu, aşırı Batılılaşmanın neden olduğu ahlaki çürümenin dile getirilmesinde uygun bir gösterge işlevi görüyordu” (Yeğenoğlu, 2003: 167).

Cumhuriyet döneminde kadınlar, yeni kurulan medeniyetin önemli göstergesi olarak öne çıkmışlardır. Kadınların eğitimli, meslek sahibi olması ve kamusal yaşama katılmaları batılılaşma ideolojisi çerçevesinde yeni rejimin niteliğini göstermesi açısından önemlidir. Kadıoğlu’na göre kadınlardan beklenen geleneksel ve modern arasında denge kurmasıdır. Kadınlar bir yandan iyi bir eş ve anne olarak konumlandırılırken; diğer yandan ölkelerine faydalı, ahlaklı ve milli değerlerin taşıyıcısı bir kimlik kazanarak, “ulusu eğitim projesinin nesnesi” olurlar (Kadıoğlu, 1998: 93- 94). Bertay, Kemalist erkeklerin hayalindeki yeni kadın tipinin özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

Kemalist erkeklerin hayalindeki yeni kadın “ailevi”, “içtimai”, “milli” vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan bir varlıktı. Kadının en belirgin meziyeti, fedakârlığı ve feragatiydi (2003: 108).

Bu yeni kadın kimliğin oluşumunda kadınlara en büyük destek yine erkekler tarafından verilmiştir. Örneğin Durakbaşı, cumhuriyet döneminde Kemalist kadın kimliğinin kuruluşunda baba-kız ilişkisinin oldukça önemli olduğunu vurgular. Kadınlar babalarının, özellikle de cumhuriyetin kurucusu Atatürk’ün desteğini alarak kamusal yaşama katılmışlardır (Durakbaşı, 1998: 47). Cumhuriyetin ilk yıllarında kadınların kamusal alanda annelik rollerinin devamı olan hemşirelik, öğretmenlik gibi mesleklerde görev almaları, kadınlara milliyetçi ideoloji doğrultusunda kimlik kazandırma projesinin bir parçasıdır; çünkü kadınlar bu roller aracılığıyla tüm toplumun annesi olma görevini yüklenmektedirler. Göle’ye göre cumhuriyet döneminde kadınların meslek sahibi olma isteğinin temelinde, halkına ve milletine faydalı olma düşüncesi yatmaktadır (1991: 97).¹² Kandiyoti’ye göre ise kadınların kamusal yaşamda erkeklerle bir arada bulunabilmesinin koşulu cinsel ve bireysel kimliklerini bir kenara bırakarak, cinsiyetsiz hatta erkekleşmiş bir kimliğe bürünmesidir. Kadınlar bir yandan geçmişten gelen peçelerini çıkarırken, diğer yandan koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız yüz gibi yeni zırhlar edinmişlerdir. (1997: 179). Kadınların cinsiyetsizleştirilmesi, kadınların toplumsal alanda yer almalarının, “onların gerçek kadınca görevlerini yerine getirmelerine engel teşkil etmeyeceğinin ve bu nedenle yüklendikleri ulusun otantik kültürünü koruma sorumluluğunu tehlikeye sokmayacağının” bir garantisi olarak kullanılmaktadır

¹² Cumhuriyet döneminde ülkenin modernleşen yüzünü temsil eden eğitimli, meslek sahibi yeni kadın tipi, Güney’in *Ağır* filminde köylüleri modernleştirmeye çalışan, özellikle köy kadınları karşısında kurtulmuş kadını simgeleyen kadın doktor imgesi üzerinden şekillendirilmektedir.

(Yeğenoğlu, 2003: 174). Kadınların kamusal alana girişi, saygınlıklarının abartılması yoluyla meşrulaştırılmakta ve böylelikle kadınların toplum ahlakını tehdit etmedikleri gösterilmektedir (Göle, 1991: 111).¹³ Cumhuriyet döneminde kadın hareketinin savunucularından biri olan Halide Edip Adıvar'ın romanlarında da bu yeni kadın kimliği görülmektedir. Hem batılı hem de ulusal değerlere bağlı olan kadın kahramanlar aynı zamanda milli direnişin etkin birer üyesidir (Moran, 1990: 11).

Cumhuriyet dönemindeki modernleşme eğiliminin kadınlar üzerindeki etkisi konusunda kadın hakları savunucuları iki karşıt gruba ayrılmıştır. Şirin Tekeli gibi 80 sonrası kadın hareketi oluşumu içinde yer alan yazarlar, Cumhuriyet döneminde yapılan reformların kadının toplumsal konumunun iyileştirilmesi için değil, yeni kurulan devletin laik ve demokratik niteliğinin vurgulanması amacıyla yapıldığını söylerken, Nemin Abadan- Unat, Afet İnan gibi yazarların başını çektiği ve “eşitlikçi feminist” olarak nitelendirilen yazarlar Cumhuriyet döneminde yapılan reformların, kadınların hak ve özgürlüğe kavuşmasını sağladığını belirtmektedir. Tekeli'ye göre kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesinin nedeni, batının yönelttiği diktatörlük suçlamaları karşısında rejimin demokratik niteliğini kanıtlamak ve Türkiye Cumhuriyeti'nin diktatörlük olmadığını batıya göstermektir. Kadın hakları “uygar dünyayla aynı düzeye gelmiş olmanın simgesiydi, savaşların yükünü çekmiş cefakâr kadınlara ödenmesi gereken bir borçtu ama hepsinden daha da önemlisi teokratik Osmanlı devletine geri dönüşü olanaksız kılacak olan, din hegemonyasını temelinden yıkmaya yönelik en etkin bir politik-ideolojik adımdı” (Tekeli, 1982:

¹³ Kadınların davranışlarının ve giyimlerinin erkeklerin namusuna ilişkin bir sorun olduğunu belirten Nagel, kadın cinselliğinin hem kadınların ulusun yuvasını temsil etmelerinden ötürü hem de erkeğin eşi ve kızı olarak namusun taşıyıcısı oldukları için ulusal bir sorun haline geldiğini belirtir (2004: 86).

208- 214). Oysa Abadan-Unat, M. Kemal'in batılılaşma ve modernleşme doğrultusunda belirlediği fikirler olmasa, Türk toplum yapısının 1920'lerde kadın derneklerinin taleplerini desteklemeyeceğini söylemektedir (1998: 329). Fakat asıl sorun, II. Meşrutiyet döneminde toplumsal baskı oluşturan kadınların cumhuriyet döneminden sonra suskunluk içine girmeleri ve eleştireliliklerini yitirmeleridir. Durakbaşı'ya göre bunun nedeni II. Meşrutiyet dönemindeki kadın hakları söylemi ile cumhuriyet dönemindeki söylem arasındaki farkta yatmaktadır. Cumhuriyet dönemindeki söylemin erkek himayesinde olması ve 80'lere kadar bu söylem doğrultusunda hareket eden kadınların batı feminizminden uzaklaşmaları, erkeklerle olan mücadelelerinden vazgeçmelerine neden olmuştur (1998: 37). Arat cumhuriyet döneminde İslami ataerkilliğin yerini batı ataerkilliğine bıraktığını belirtmekte ve bu durumun Osmanlı dönemi ile Cumhuriyet Türkiye'si arasındaki sürekliliği gösterdiğini ileri sürmektedir (1998: 52).

1.2.2. 1950 Sonrasında Kadın

1950'li yıllarda Türk toplumu toplumsal, ekonomik ve siyasal açıdan bir dizi dönüşüm geçirmiştir. 1950 seçimlerinde Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarına son vererek yönetimi tek başına ele geçirir. Bu dönemin en önemli politikası, sanayi yatırımlarının artırılmasıdır. Sanayi yatırımları sonucunda kırsal kesimde yaşanan makineleşmenin el emeğine duyulan ihtiyacı azaltması ve kentlerin iş potansiyeli bakımından daha cazip hale gelmesi, köyden kente göç sürecini başlatmıştır. Köyden kente göç, köydeki gelenekselliğin çözülmesinin yanı sıra işsizlik ve gecekondulaşma gibi problemleri de beraberinde getirir. Tekeli'ye

göre kapitalistleşme, iç göç, şehirleşme ve 1960'larda etkili olan dış göç, Türkiye'de gelenekselliğin çözülmesine neden olmuştur (1995: 20). Gelenekselliğin çözülmesine neden olan süreç ise aynı zamanda cumhuriyet reformlarının toplum tarafından benimsenmesini sağlamaktadır. Kandiyoti, kapitalist pazarla bütünleşmenin özel alandaki ataerkilliği cumhuriyet dönemindeki reformlardan daha fazla yıprattığını söylemekte ve Türk Medeni Kanunu'nu buna örnek olarak göstermektedir: "1926'da kabul edilen laik Türk Medeni Kanunu, kapitalist ekonominin yaygınlaşmasının etkisiyle kırsal bölgelerde gerçek bir dönüşüm başlayana kadar fiilen işlemedi. Daha önce ücretsiz işgücü olarak hane içi ekonomisinde etkin olan kadınlar artık giderek artan sayılarda ücretli işgücüne katılmak zorundaydılar" (Kandiyoti, 1997: 163).

Kırsal alanda görülen sanayileşmenin diğer bir sonucu da geleneksellikten beslenen ataerkil ilişki ağının parçalanmasıdır. Patriarkal ilişki ağının temelini oluşturan büyüklere duyulan saygının azalması, yaşlı kuşağın genç kuşak üzerindeki denetimini yitirmesiyle sonuçlanmıştır. Babanın otoritesi azalmış ve erkek çocuklar kendi çekirdek ailelerini kurmak için evden ayrılmışlardır. Bu değişimin kadınlar üzerindeki etkisi, kadınların aile denetiminden kurtulması ve kendi evinin idaresini üstlenmesidir (Kandiyoti, 1997: 29- 56). Fakat kadınların kırdan kente göç etmesi ancak evlenmeleri ile mümkündür. Kadınların sosyal hareketliliğinin evlilik yoluyla erkeklere bağımlı olması, klasik ataerkil düzenin kapitalizme eklenmesidir (Özbay, 1995: 147). Tekeli'ye göre kapitalizmin kırsal alana girmesi, kadınların durumlarının iyileştiği anlamına gelmemekte, aile içi üretiminin çözülmesi, kadın ve erkekleri farklı şekillerde etkilemektedir. Erkekler hem tarım alanında hem de tarım dışı alanlarda ücretli işçiliğe geçerken, kadınlar ya aile işçisi olarak çalışmakta ya da

evlerine çekilmektedir. Bu durum ücretli işçiliğe geçmeyen kadınların üretim sürecinden kopmasına neden olmakta ve aileye olan bağımlılıklarını artırmaktadır (Tekeli, 1988: 317–319).

1950’lerde kırsal alana sermayenin girişi ataerkil yapı üzerinde tehdit oluştursa da, bu durum bütün erkeklerin iktidarının sona erdiği anlamına gelmez. Çünkü statü artık yalnızca aile, yaş, soy ya da akrabalık ilişkileriyle sağlanmamakta; eğitim, politika ve sermayeye erişim de önem kazanmaktadır. Yalnızca yaşlı ve eğitimsiz erkekler statü kaybetmişlerdir. Erkeklerin hâlâ evin reisi olmalarının nedeni ise kamusal alana kadınlardan daha rahat ulaşmalarından kaynaklanır (Kandiyoti, 1997: 176). Kırsal kesimde yaşayan ve Türkçe bilmeyen kadınların modern kurumlarla ilişki kurması zorlaşmıştır. Ertürk’e göre, ulusal bütünleşme ve modernleşme sonucunda, modern kurumlarla ancak erkekler aracılığıyla ilişki kurabilen kadınlar giderek marjinalleşmiş ve varlıklarını sürdürmek için yerel güç ilişkilerine maruz kalmıştır (1995: 203).

50’lerde köyden kente göç eden ve şehrin gecekondu bölgelerinde yaşamlarını sürdüren kadınlar kendi evlerinin denetimini almalarına karşın, kentteki istihdam olanaklarının sınırlılığı karşısında üretim sürecinden kopmak zorunda kalmışlardır. Kadınların çoğu evlerine çekilirken, bazıları da okuma yazma bilmedikleri ve vasıfsız oldukları için orta sınıftan gelen kadınların evlerinde düşük ücretlerle hizmetçilik yaparlar. Bu durum orta sınıftan gelen kadınların çalışmasına imkan tanırken, aynı zamanda kadınlar arasında sömürü ilişkisinin yaşanmasına neden olmuştur (Öncü, 1982: 258; Kandiyoti, 1997: 36–37). Fakat zaman içerisinde

kentte yeni iş olanaklarının açılması sonucunda kırsal kesimden gelen erkekler için yeni iş olanakları doğmuş ve hizmetçilik yapan kadınlar ya evlerine geri dönmüş ya da çok uzmanlık gerektirmeyen fabrika gibi sanayi alanlarında örgütsüz bir biçimde ve düşük ücret karşılığında çalışmaya başlamıştır (Şenyapılı, 1982: 278–280). Kentte çalışan kadınlar sosyal sınıflarına göre mesleklerde istihdam edilirler. Konfeksiyon, dokuma, gıda gibi sektörlerde işçiler; sekreterlik, bankacılık ve öğretmenlik gibi alanlarda orta sınıftan gelen kadınlar ve avukatlık, doktorluk gibi alanlarda ise üst sınıf kadınları çalışmaktadır (Tekeli, 1988: 320).

1950’li yıllardaki toplumsal hareketliliğe karşın, 1950–1980 arası dönem kadınların suskun kaldığı bir dönem olmuştur. Kadınlara özgü söylem ve politikaların geliştirilmediği bu dönemde, feminist düşünce tamamen yok olmakta, kadınlar ya Kemalizm ya da sosyalizm ideolojisi çerçevesinde hareket etmektedir (Çaha, 1996: 130). Tekeli bu dönem için, kadınların cumhuriyet reformlarının kendilerine tanıdığı olanaklar sonucunda görece seçkin bir konuma ulaştığını ve feminizme sırt çevirdiğini söylemektedir (1995: 31). Kadın dernekleri açısından duruma bakıldığında da aynı sonuç ortaya çıkmaktadır. 1935 yılında kapatılan Türk Kadın Birliği’nin II. Dünya Savaşı sonrasında açılması kadın hareketine bir ivme kazandırmamakta ve kurulan diğer kadın dernekleri de tek parti yönetiminin politikalarını benimseyen bir tutum içine girmektedir. Tekeli’ye göre kadın dernekleri, kadın haklarının genişletilmesinden yana bir tutum benimsemek yerine kadın haklarının korunmasına ve var olan statünün sürdürülmesine yönelik bir söylem benimsemişlerdir (1988: 330). Tekeli’nin deyişiyle;

Türkiye’de yalnız henüz eğitim olanağı bulamamış, onun için de yasaların tanıdığı hakları yeterince kullanamayan kırsal kesim kadınının hem üretimde hem evde çalışmak, ama hak ettiği saygıyı görememek gibi bir sorunu vardı. Kendileri ise kadının ezilmesi, erkeğe bağımlılığı gibi sorunların ötesindeydiler, bunları aşmışlardı: Onlar kurtulmuş kadınlardılar! (1995: 32).

Kandiyoti’nin Sirman’dan aktardığı gibi, Cumhuriyet sonrası modernleşme yanlıları durağanlığın, geriliğin ve geleneğin kaynağı olarak görülen köy yaşamını “köy kadını” çerçevesinde değerlendirmektedir. Köy kadını bir yandan “Cumhuriyet ideolojisinde önemli bir yer tutan islam öncesi Türk eşitlikçiliğinin taşıyıcıları” olarak idealleştirilirken”; diğer yandan da “onları cahil ve mağdur bırakan geleneklerin kurbanı olarak resmedilmektedir” (Kandiyoti, 1998: 104).

1.2.3. Türk Solunun Kadına Bakışı

1960’lı yılların sonuna gelindiğinde, batılı ülkelerde görülen sivil toplum hareketleri Türkiye’yi de etkisi altına almış; fakat öğrencilerin yanı sıra kadınlar ve siyahlar gibi toplumda ezilen diğer grupların eşitlik taleplerine tanık olan batının aksine, Türkiye’de sadece öğrenciler toplumsal muhalefet grubu olarak ön plana çıkmıştır. Bunda Türkiye’nin tarihsel gelişimi de etkilidir. Zürcher’e göre gerek Menderes iktidarının devrilmesinde, gerekse yeni anayasanın biçimlendirilmesinde önemli rol oynayan üniversiteler kendilerini toplumun itici gücü olarak görmeye başlamıştır. Üniversitelerin benimsediği politikalar aynı zamanda Kemalizmin toplumu yukarıdan aşağıya dönüştürme düşüncesiyle de bağlantılıdır (Zürcher, 1995: 371). Bu dönemde öğrenci gruplarıyla işbirliği içinde olan sol hareket, içinde farklı

görüşler barındırmasına karşın toplumda yükselişe geçen bir ideoloji haline gelmiştir. Sol muhalefetin yasal anlamda en önemli temsilcilerinden biri, 1961 yılında Mehmet Ali Aybar'ın önderliğinde kurulan Türkiye İşçi Partisi'dir. Toplumsal muhalefeti arkasına alan ve Marksist sol eğilimi temsili eden bu parti, 1965 genel seçimlerinde 15 milletvekili ile mecliste temsil olanağına kavuşmuştur. Ayrıca bu dönemde Türkiye İşçi Partisi'nin yanı sıra görüş farklılıkları nedeniyle birbirlerinden ayrılan irili ufaklı bir çok örgüt de bulunmaktadır. Türkiye İşçi Partisi, kitlesel bir işçi desteğiyle batılı anlamda sosyalist devrimin gerçekleştirilebileceğini savunurken, 1961 yılında kurulan *Yön Dergisi* etrafında toplanan diğer bir grup, Türkiye'nin azgelişmiş bir ülke olduğunu söylemekte ve Türkiye'de parlamenter sosyalizmin gerçekleştirilemeyeceğini ileri sürmektedir. Milli Demokratik Devrim adıyla Mihri Belli önderliğinde örgütlenen bir başka grup ise Türkiye'nin feodal özellikleri bünyesinde taşıdığını, Türkiye'de proletaryanın zayıf olduğunu ve devrimin aydın-subay işbirliği sonucunda gerçekleştirilebileceğini vurgulamaktadır. (Belge, 1998: 168- 169; Zürcher, 1995: 371–372). Türk solunda yaşanan ayrılıklar Sovyetler'in Çekoslovakya'yı işgali gibi gelişmelerin etkisiyle su yüzüne çıkarken, bazı sol grupların silahlı mücadeleyi benimsemesi Türkiye'de şiddet eylemlerinin yaşanmasına neden olacaktır.

Görüldüğü gibi 1960'lar Türkiye'sinde çeşitli bölünmeler olmakla birlikte, toplumsal muhalefet sol hareket içinden yükselmiştir. Bütün talepler sol içinde toplanırken kadınlar da bu gruplardan birini oluşturmuştur. Batı'da kadınların ikinci dalga feminist hareketi başlatmalarına neden olan süreç, erkeklerle aynı eğitim seviyesine sahip olmalarına karşın, sol örgütlerde karar alma mekanizmalarının

dışında kalmaları ve geleneksel kadınsı rollerle tanımlanmalarıdır. Türkiye’de ise, Cumhuriyet döneminde kadınlara atfedilen misyon cumhuriyet sonrasında da sürdürülmüş ve kadınların ezildiklerinin bilincine varmaları engellenmiştir. Kadınlar eğitim sürecinden geçtikten sonra önemli görevlere yükselmiş ve kendilerini toplumda ayrıcalıklı bir kesim olarak görmeye başlamıştır (Tekeli, 1988: 328). Bu nedenle kadınların 70’li yıllarda kurdukları örgütlenmeler, ister sol kökenli ister Kemalist bir çizgide olsun, salt kadınların cinsiyetinden kaynaklanan sorunları görmelerine engel olmuştur. 1970’li yıllarda Marksistler tarafından birçok kadın örgütü kurulmasına karşın, bu dernekler arasında en öne çıkan İlerici Kadınlar Derneği’dir. 1975 yılında kurulan İlerici Kadınlar Derneği (İKD) aynı zamanda en çok tartışılan kadın derneklerinden birisidir. İKD, amacını, kadınlara tanınan sosyal ve ekonomik hak ve özgürlüklerin günlük yaşamda uygulanması ve geliştirilmesi doğrultusunda, yasalar çerçevesinde çalışmalar yapmak olarak tanımlarken, tartışmalar örgütün bir kadın örgütü olup olmadığı üzerine yoğunlaşır. Bunun nedeni, örgütün Türkiye Komünist Partisi’nin önyak olması sonucunda kurulması ve partinin yan örgütü olarak nitelendirilmesidir. Bu dönemde sol içinde ayrı bir örgüt kurulması sol hareketi bölmeye yönelik bir girişim olarak değerlendirildiği için, İKD varlığının gerekçesini kadınların ezilmişliği olarak değil, kadınları devrimci mücadeleye çekmek olarak sunmuş ve bir burjuva hareketi olarak görülen feminizme karşı olduğunu belirtmiştir. Kadının aile içi statüsü, kürtaj gibi konular ilk belgelerinde olmasına karşın toplumun ve Türk solunun tutucu ahlak anlayışı sonucunda sonradan gündeme getirilmemiştir (Kılıç, 1998: 352–354). İKD’li kadınlar arasında yer alan Selma Atabek, İKD’nin 1994 yılında yayınladığı ve

geçmiş eleştirel bir değerlendirmeye tabi tuttuğu bir derlemede bu durumu şu şekilde ifade eder:

Sınıf bağları bağlamıştı gözlerimizi, düşüncelerimizi, yüreklerimizi bir kez. Bütün yaşadıklarını kadınların kapitalist sisteme bağlayıp, sınıf mücadelesine endekslmeye başarmıştık. Üstelik söyledığımız şeyleri, yaptığımız işleri o zaman, yaparken de ne çok mücadele etmiştik. Bizi pasiflikle suçlamışlar, komik bulmuşlar, ayrımcılık yaptığımızı söylemişlerdi erkek siyasetçiler. Bu kadar önemli sorunlar varken, bu talepler çok basit ve sıradan değil miydi? Siyasetle uğraşanlar, ülke sorunlarını toptan çözecek çözümlerle uğraşırken ve o çözümde kadınların sorunları da otomatik olarak çözüleceğine göre, ne gerek vardı bu sorunları dillendirmeye, çözümleri aramaya, v.b. Yakalamadığımız, yakalayamadığımız temel nokta özel alandı. O alanı hiç sorgulamadan, o geleneksel işbölümü ve erkek egemen ideolojiyi hiç görmeden kadınları toplumsal yaşama katılmaya çağırıyor ve örgütlemeye çabalıyorduk (Atabek, 1996: 272).

Ama bunun yanında, *Kadınların Sesi* adlı dergiyi yayınlayan İKD ülke çapında örgütlenerek geniş çaplı bir kadın hareketi yaratmıştır. Dernek, 1979 yılında hükümet tarafından kapatılana kadar “analar doğurur faşistler öldürür” sloganları eşliğinde ülke çapında gösteriler ve mitingler düzenlemiştir. İKD’nin Kurtuluş Savaşı’ndan sonra kadınların eyleme geçmesini sağlayan tek dernek olduğunu belirten Çaha, bu dernek aracılığıyla kadınlara kazandırılan ruhun, aynı zamanda 1980’lerde ortaya çıkan feminizmin arkasındaki itici gücü oluşturduğunu savunmaktadır (1996: 132). Tekeli ise İKD’nin geniş bir kitleyi arkasına aldığını kabul etmekte, fakat İKD’nin kadınları sol siyasete çekme amacında olduğunu ve

bunu yaparken de kadın sorunlarını geri plana iterek, işçi sınıfının sorunlarına ağırlık verdiğini ileri sürmektedir (1989: 36).

Türkiye’de solun kadın sorununa bakışı oldukça tartışmalı bir konudur. Türk solu 1970’li yıllarda kadın sorunlarını devrimin bir parçası olarak görmekte ve devrimin gerçekleştirilmesi ile birlikte kadın erkek eşitliğinin sağlanacağını düşünmektedir. Türk solu içerisinde öncelikli konu ise ülkenin her türlü feodal ve kapitalist kalınlardan temizlenmesi ve işçi sınıfı önderliğinde yeni bir düzen oluşturulmasıdır. Kadının kurtuluşuna yönelik stratejiler geliştirilmemiştir. Berktaş, 1980 öncesi Türk solunun gündeminde kadın sorunu olmadığını, feodal ilişkilerin kadın üzerindeki etkisinin tartışıldığını ve kadınların geri kalmasının nedeninin ülkenin geri kalmasına bağlandığını belirtmektedir (1995: 314–316).¹⁴ Fakat sol, bir yandan feodaliteyi tartışırken aynı zamanda bir takım feodal değerlerin de Türk toplum yapısında yaşatılması gerektiğini savunmaktadır. Berktaş’a göre Türk solu halkın değerlerini benimsemek adına, feodal değeri ve davranış kalıplarını benimsemiştir. Kadının denetim altına alınmasının nedeni, onun burjuvalaşmaya yatkın görülmesidir. Kadının bireysel ve cinsel kimliğini bastıran Türk solu, kendisini kadın cinselliğinden korumak için “bacı” klişesini ön plana çıkararak kadınlara devrimci yoldaş olma misyonunu yüklemiştir. Türk soluna göre cinsel açıdan özgür olma, halk değerlerinin kapitalizm tarafından yozlaştırılmasıdır: “Sol örgütler bağlamında da kadınların, toplumsal cinsiyet rollerinde ve yüklerinde

¹⁴ “Türk solunun resmi söyleminde erkekler ve kadınlar eşitti; ancak elbette bu teorik norm nadiren pratiğe yansdı ve çiğnendiğinde ise “gerçek sanık” hiçbir zaman şu ya da bu kişi, hele örgüt hiç olmazdı; suçlu daima o çok soyut ‘feodal kalınlılar’dı. İşte, ‘maalesef’ Türkiye hala geri bir ülkeydi ve öncü partideki en ileri insanlar (yani erkekler) bile etkilenebilmekteydiler. Dolayısıyla devrim kazanıp toplumsal yapı değiştirilmedikçe yapılacak hiçbir şey yoktu. Zaten ortada her zaman bu “psikolojik ve kişisel” sorunlardan çok daha önemli ve ciddi sorunlar vardı! Bu esnada ‘kadın yoldaşlar’ sabır göstermeli ve ciddiye alınacak devrimciler olduklarını kanıtlamalıydılar.” (Berktaş, 2003: 82).

herhangi bir değişiklik olmaksızın alçakgönüllü, saf ve fedakâr bacı/yoldaşlar olmaları gerekmiştir. Kadınlardan dişiliklerinden sıyrılıp fazla gülmemeleri – ‘kikirdeyip durmayın lütfen!’-, fazla yüksek sesle konuşmamaları, ‘öyle kadın gibi giyinmemeleri’, fazla öne çıkmamaları (‘yerinizi bilin!’- yerimizi bilmek aynı zamanda teoriye soyunmaya cüret etmemek demektir; ne de olsa ‘gerçek’ entelektüel faaliyet kadınların oynacağı olamazdı) istenmiştir. Ayrıca kadınlar, uyuşturucu ve alkolle birlikte, devrimci erkeklerin kaçınmaları gereken ‘zararlı’ şeyler arasındaydı.” (Berktaş, 1995: 316–317; 2003: 84). Ayrıca sosyalist örgütlerin kadına bakışının, “kadının erkeklere benzerliği” ve “kadın-erkek eşitliği” üzerinden şekillendiğini belirten Kadioğlu, uygulamada eşitliği savunan bu örgütlerin kadınları erkeksi bir görünüm kazanmaya ve erkek gibi davranmaya teşvik ettiklerini vurgulamaktadır (1998: 98).

Görüldüğü gibi Türk solu 1970’li yıllarda feminizmin gelişmesi bakımından bir zemin sağlayamamış; kadın hareketini bastırdığı ve kendi ideolojisi içerisinde erittiği gerekçesiyle, 80 sonrası feminist hareketin öncüsü olan kadınlar tarafından eleştirilmiştir. Türk solunun, kendi örgütlerindeki kadınların feminizme yönelmesini sınıf dayanışmasını bölen bir hareket olarak yorumladığını ve bu nedenle feminizme cephe aldığını söyleyen Tekeli’ye göre,

Türkiye’de solcu örgütler, kadınların kendi sorunlarını teşhis etmelerine ve ezilişlerine uygun bir mücadele stratejisi geliştirmelerine elverecek kadar demokratik değillerdi. Bu koşullarda feminizmin Türkiye’de ancak çok yakın bir tarihte, 1980 askeri darbesinin ardından gündeme gelmesi şaşırtıcı değildir... 1980 darbesinden sonra bütün politik partilerle birlikte solcu örgütlerin de

kapatılması, ne denli paradoksal görünse de özgürleştirici bir etki yaratmıştır
(akt. Kadioğlu, 1998: 97–98).

II. Meşrutiyet döneminde başlayan ve cumhuriyetin ilk yıllarında devam eden kadın hakları hareketi, cumhuriyetin ilanından sonra duraklama geçirse de 1980’lerde yeniden fakat farklı bir çehreyle karşımıza çıkmıştır. Kadın hareketinin batıda gelişen feminist hareketten on yıl sonra ortaya çıkmasının nedenlerinden biri, 1970’lerde Kemalist, solcu ve İslami ideolojiler doğrultusunda harekete geçirilen kadınların, salt cinsiyetlerinden kaynaklanan ezilmenin bilincine varmamaları olarak görülebilir (Tekeli, 1985: 60- 64). Fakat 70’li yıllarda sol örgütlerde görev alan kadınlar, 12 Eylül sonrasında feminizmi Türkiye’nin gündemine getirirler. Kadının cinsiyeti nedeniyle toplumda yaşadığı problemler dile getirilir ve kadınların cinsel ve bireysel kimliklerini geliştirmelerinin önündeki tüm engeller, özellikle de ataerkil ideoloji sorgulanır. Kadınların kendi bedenlerine sahip çıkma hakları olduğunu söyleyen feministler, kadına uygulanan şiddet, cinsel taciz, kürtaj hakkı gibi konuları yayınladıkları dergilerde, düzenledikleri gösterilerde ve kurdukları derneklerde tartışmaya açarlar. 1988 yılında yayınlanan feminist manifesto kadınların ortak amaçlarını dile getirmektedir: “ Kadınların bedeni, emeği ve kimliğine el konmuştur; dolayısıyla kadınların kurtuluşu için, erkek egemenliğini ve patriarkal ilişkileri kuran ve sürdüren bütün kurumlara; devlet, aile, eğitim sistemi, kitle haberleşme araçları, kapitalist ekonomi vb. savaş açılmalıdır” (Tekeli, 1998: 341).¹⁵

¹⁵ Ancak 1980’lerde gelişen kadın hareketi kadınların toplumsal, ekonomik ve hukuksal sorunlarına dikkat çekerek, bir kamuoyu oluşturmayı hedeflese de, feminist ideolojinin her zaman bu amaca ulaşabildiği söylenemez. Feminist ideoloji çeşitli gruplar tarafından radikal bulunmuş ve feminizm karşıtı, geleneksel çizgiye yaslanan oluşumlar ortaya çıkmıştır. Tekeli’nin de belirttiği gibi Semra Özal tarafından kurulan “Türk Kadını Tanıtma ve Güçlendirme Vakfı” gibi aileyi yücelten kurumlar aracılığıyla, kadınların geleneksel rollerinin güçlendirilmesi ve başkaldırısının engellenmesi amaçlanmıştır (Tekeli, 1989: 41).

Bu dönemde Türk sol hareketinin feminizme bakışı, feminizmi sınıf dayanışmasını bölme girişimi olarak yorumlayan 1980 öncesi solun kadın sorununa bakışı ile örtüşmektedir. Feminizm 12 Eylül pasifikasyonunun bir sonucu olarak değerlendirilmekte ve bir burjuva ideolojisi olarak görülmektedir. Fevziye Sayılan'ın deyimiyle bu durum bir uçta 'kadın sorunu yoktur, insanlık sorunu vardır' diğer uçta ise 'tamam kadın sorunu vardır, ama Marksizm kadın sorununu kapsar, feminizme gerek yoktur' ifadesinde somutlaşmaktadır (1995: 60).

Yukarıda söylenenler ışığında genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Cumhuriyet döneminden itibaren kadının modernleşmenin taşıyıcısı olarak sembolik bir işlev gördüğü söylenebilir. Kadın hem modernleşme isteğinin hem de modernleşmeden duyulan korkunun ifade edilmesinde önemli bir konum üstlenmiştir. Yani modernleşmenin çelişkili yapısını kadın kimliği üzerinden okumak mümkündür. Bir yandan "kültürel safiyetin seçkin taşıyıcısı" (Kandiyoti, 1997: 152); diğer yandan da yozlaşmanın, bozulmanın bir nedeni olarak görülür. Cumhuriyet döneminde kadına ilişkin benimsenen bu söylem 1950'li yıllarda ve 1960'li yıllardaki toplumsal hareketlilikten beslenen sol söylemce de devam ettirilir. Hatta politik gruplar kendi mücadelelerini halka benimsetmek amacıyla kimi kez kadın üzerinden popülizm yaparlar. Bu bağlamda kendisini sol ideoloji içinde konumlandıran Yılmaz Güney'in kadın imgesi bakımından aynı söylemi devam ettirip ettirmediği çalışmanın üçüncü bölümünde değerlendirilecektir.

2. YILMAZ GÜNEY SİNEMASI

2.1. YILMAZ GÜNEY'İN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ

Güney'in sineması değerlendirilirken, öncelikle siyasi görüşleri¹⁶, sanatçı yönü ve gerçek yaşamı çerçevesinde sürekli yeniden inşa edilen yıldız kimliğine bakmak gerekir. Yılmaz Güney'in sinemada edindiği “Çirkin Kral” unvanı onun yıldız kimliğini pekiştiren, halkla bütünleşmesini sağlayan ve onu bir mit kategorisine taşıyan en önemli unsurlardan birini oluşturur.

2.1.1. Çirkin Kral Dönemi

Sinemadaki ilk yıllarında kendisini Anadolu insanının bir temsilcisi olarak sunan Yılmaz Güney, modernleşme sürecindeki ekonomik, kültürel ve sosyal çatışmalar sonucunda isyan eden erkek kahramanın şiddet çerçevesinde gelişen öyküsünü anlattığı filmleriyle kitlesel bir başarı yakalar. İstanbul karşısında Anadolu'nun sesi olduğunu söyleyerek halktan destek istemiş, filmlerinde yarattığı tiplerle aracılığıyla kısa sürede bir yıldız haline gelmiştir. Örneğin *İkisi de Cesurdu* filminin İzmir'deki galasına katılan ve filmde küçük bir rolü olan Güney, halkın dikkatini çekmek için yaptığı konuşmayı şu şekilde aktarır: “Mecburum meşhur olmaya çünkü iyi şeyler düşünüyorum. Hayatımızı anlatacağım filmlerimde. Bir şeye ihtiyacım var. Yani İstanbul'da Anadolulu olduğum için horluyorlar. Bana

¹⁶ Yılmaz Güney'in siyasi çizgisinin sinemasında olduğu gibi parçalı bir yapı gösterdiğini söyleyen Scognamillo bunu şu şekilde ifade eder: Yılmaz bir gün Marksist'ti, öbür gün Maocuydu, sonra da Enver Paşa çizgisine girdi... (*Yeni İnsan Yeni Sinema*, 2004: 46).

sahip çıkın. Size söz veriyorum. Beni destekleyin, şunları şunları yapacağım. Bu sözlerim üzerine bütün İzmir ayağa kalktı” (Güney, 2003: 30)

Güney, Çirkin Kral unvanını edindikten sonra ticari açıdan başarı kazanan, intikam ve şiddet içeren, kahramanlığa dayalı filmlerde oynamaya devam etmiştir. Güney’in deyimiyle bu dönemde sinemasının temel özellikleri “kavga”, “dövüş”, “avantür” ve “kabadayılık”tır.¹⁷ Western, kara film, macera gibi türlerin etkisini taşıyan filmlerinde genellikle haksızlığa uğramakta ve bir süre sonra bu durum karşısında isyan eden bir kahramana dönüşmektedir. Bu filmlerde belli kalıpların tekrarlandığını söyleyen Scognamillo bu kalıpları şöyle sıralar: “Ezilen kişinin başkaldırısı, şiddetten doğan arınma, silaha sarılma zorunluluğu, çoğunluğa karşı tek kişinin sürdürdüğü (ya da sevilen bir kadının, güvenilir bir arkadaşın desteği ile) mücadele...” (1998, 365: 7).

Güney’e göre bu filmlerin ilgi toplamasının nedeni, toplumsal ve ekonomik sıkıntılara karşı koymak isteyen fakat buna cesaret edemeyen halkın isyana yönelik özlemidir. Seyirci sinemadaki kahramanla özdeşleşmekte ve bu kahramanla Güney’in gerçek kişiliği arasında bir bağlantı kurmaktadır (Coş ve Ayça, 1974: 7) Yüksel Aksu’ya göre Güney’in filmlerinde yarattığı isyancı tipi halkın geleneklerinden beslenmekte ve eşkıyalık mitiyle çakışmaktadır (1997: 93). Eşkıya miti ezilmiş ve yoksul halkın susmak yerine başkaldırma özleminden ve adalet

¹⁷ Ancak Güney bu özellikleri ‘halkın gerçeklerine yakın bir şekilde kullandığını ve filmlerinin dönemin diğer avantürlerinden farklı olduğunu belirtmektedir: “Bizim bunları getirip koyuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen birtakım şeyler vardı. Özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış; bütün bunlar halkla bağlar kuruyordu. Mesela ben oyuncu olarak halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum. Zaten olamazdım ki. Ben zaten kendimi oynuyordum. Şöyle bir durum var: Yaptığım bütün filmlerde benden bir parça vardır. Yani o kavgalı dövüşlü filmlerde, paçavra diye nitelendirilen filmlerde, hepsinde, benim daha önce yaşadığım hayattan çeşitli kesitler, parçalar vardır.” (Coş ve Ayça, 1974: 4).

dağıtan bir kahramana olan ihtiyacından doğmuş ve hikayelerden, destanlardan ve romanlardan beslenerek günümüze kadar ulaşmıştır (Moran, 2003: 105). Güney'in kahramanlığa dayalı filmlerinde de başlangıçta ezik ve güçsüz olan karakter zorluklara daha fazla dayanamaz ve kendisini kuşatan koşullara isyan eder (Atam, 2000- 2001: 9). Bu noktada Güney'in filmlerindeki isyancı karakterin Hobsbawn'ın tarif ettiği soylu eşkıya tiplemesi ile örtüştüğü söylenebilir: "...Soylu eşkıya suç işlediği için dağa çıkmaz, bir haksızlığa uğradığı için dağa çıkar ve eşkıya olur, yapılan haksızlıkları düzeltir, zenginden alıp fakire verir, ancak kendisini savunmak ve haklı olmak koşuluyla, öç almak için adam öldürür..." (akt. Moran, 2003: 10).

Güney'in filmlerinde isyan eden erkek kahraman, yıldız kimliğinin de üzerinde temellendiği sert erkek imgesi üzerinden şekillenmektedir. Güney silah fetişizmi ve zaman zaman toplumcu bir yönelim taşıyan bireysel mücadele aracılığıyla, hegemonik bir erkek kimliği yaratmakta; erkek karakterlerin güç ve iktidarla olan ilişkisi; eril değerlerin üstünlük kazanmasıyla sonuçlanmaktadır. Bu durumun Güney'in toplumcu bir yönetime sahip filmlerinde karakter- seyirci arasındaki özdeşleşmenin sürdürülmesinin nedenlerinden biri olduğu söylenebilir. Güney bu filmlerde "Çirkin Kral" mitosunu yıkmaya çalışsa da, mitosun temellendiği hegemonik erkek kahramanı farklı şekillerde- özellikle kadını ötekileştirme aracılığıyla- yeniden üretmektedir. Yani Güney'in iktidara yönelik başkaldırı aracılığıyla yarattığı muhalefeti, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde erkek lehine olan bir düzenleme aracılığıyla biçimlendirdiği söylenebilir.¹⁸

¹⁸ Güney sinemasında "hegemonik erkeklik" ve kadının bu çerçevedeki konumu çalışmanın üçüncü bölümünde geniş bir çerçevede ele alınacaktır.

2.1.2. Güney- Akad İşbirliği: Gerçekçi Çizgiye Yönelim

Güney 1960'lı yılların ortalarına doğru “avantür filmlerin yıldızı” tanımlamasından bir ölçüde sıyrılarak, oyunculuğu ile konuşulacağı daha gerçekçi filmlere doğru bir geçiş yapar. Sinemada edindiği şöhret Atıf Yılmaz, Lütfi Akad gibi önemli yönetmenlerle çalışmasını sağlamış ve Lütfi Akad'la *Hudutların Kanunu*, *Kızılırmak Karakoyun*, *Kurbanlık Katil*; Atıf Yılmaz'la *Kozanoğlu*, *Balatlı Arif* gibi filmlerde çalışma olanağı bulmuştur. *Hudutların Kanunu* Güney'in Çirkin Kral olarak ün kazandığı bu dönemde oyunculuk çizgisi açısından farklı bir anlam taşır.¹⁹ Kahramanlık mitosuna dayalı filmleriyle büyük bir ticari potansiyele ulaştığı bir dönemde, toplumsal ve ekonomik sorunlara yer veren filmlerle halkın karşısına çıkan Güney'in tutumundaki bu değişim, Güney-Akad işbirliğine bağlanabilir (Kayalı, 1994: 144). *Hudutların Kanunu*'nun ilk senaryosunu yazan Güney Akad'dan filmi çekmesini ister. Ancak Çirkin Kral filmlerinin izdüşümündeki senaryoyu okuduğunda bunun tipik bir Yılmaz Güney filmi olduğunu gören Akad, öyküye sosyal ve ekonomik boyutun eklenmesi gerektiğini belirterek senaryoyu tekrar biçimlendirir. Kendi seyircisinin böyle bir filmi kabullenemeyeceğini düşünen Güney başlangıçta tedirgin olsa da Akad'ın önerilerini kabul eder ve Akad-Güney

¹⁹ *Hudutların Kanunu* filmi aracılığıyla Yılmaz Güney-seyirci arasındaki ilişkiyi değerlendiren Engin Ayça, Güney ve seyirci arasında kurulan bağın Yılmaz Güney'in efsaneleşmiş kişiliği temelinde gerçekleştiğini ve bu durumun filmlerin toplumsal mesajını engellediğini belirtir. Ayça'ya göre *Hudutların Kanunu* filminde Akad'ın vermek istediği mesaj, Güney'in efsaneleşmiş kişiliği nedeniyle seyirci tarafından algılanamamaktadır:

Akad belli bir toplumsal gerçeğe eğilmekte, bunun çeşitli sorunlarını gösterirken, kendi deyimiyle marazı teşhis etmekte, seyirciyi ortaya konan maraz üstünde düşündürmeye çalışmaktadır. Seyircinin gösterilen toplumsal gerçekler karşısında etkilenmesi, düşünmesi ve bozuklukların giderilmesi, çözümlenmesi için harekete geçmesi istenmektedir. İşte burada Güney efsanesi ile Akad çatışmaktadır... Güney efsanesi pehlivan tefrikası gibidir. Güney'in kişiliği filmlerde değişmez (*Umut* bu genellemelerin dışında kalan tek film), devam eder gider. Çizdiği belli nitelikleri olan tip seyircinin hayal ettiği kişiyle bütünleşir... (Ayça, 1973: 6- 7).

işbirliğinin temelleri atılmış olur (Akad, 2004: 429–431). *Kızılırmak Karakoyun* filminin çekim süreci de benzer bir gelişim izler. Bu örnekler aracılığıyla “Çirkin Kral” mitosunu sürdürmeden de seyirciye ulaşabileceğini gören Güney *Umut*, *Seyyit Han* gibi yönetmenlik çizgisinde kırılma yaratan filmleri yapma cesaretini toplamış ve gerçekçi bir çizgi ortaya koymuştur.²⁰

Güney’in *Umut*, *Seyyit Han* gibi filmleri Akad’ın sinema üslubundan izler taşımaktadır. Sadelik, belgesele dayalı bir sinema dilinden kaynaklanan gerçekçilik etkisi, masalsı öğelerden ve folklordan yararlanma iki sinemacı arasındaki ortak özelliklerdir. Ancak Güney Akad’dan farklı olarak sinemaya politik bir işlev yüklemiştir. Güney’in insanları devrimci ideoloji doğrultusunda harekete geçirmeye çalışan filmleri ile Akad’ın toplumsal ve ekonomik sorunlara işaret eden ve çözüm üretmekten kaçınan filmleri iki sinemacı arasındaki farklılığa işaret etmektedir. Akad devrimci sinema yapmaktan kaçındığını ve çözüm üretmenin uzmanlara bırakılması gerektiğini belirtirken (Kayalı, 1994: 140), Güney’in filmleri, ideolojisini açıkça ortaya koyan ve çözüm üreten bir anlayışa doğru yönelmiştir. Akad’ın, Güney’in sınıf bilinci içerisinde film yaptığını ve halk sinemasına yönelmesi gerektiğini belirten açıklamaları da bu görüşleri doğrular niteliktedir (Evren, 2002: 67).

²⁰ Yılmaz Güney’in politik kimliği sinema kariyerini etkilemiş, bu çerçevede ortaya koyduğu sinema anlayışı Yeşilçam’dan bir kopuş olarak nitelendirilirken, Yılmaz Güney’den önce ve sonra gelen yönetmenler Yılmaz Güney sineması üzerinden tartışılmıştır. Örneğin Güney’in Akad’la olan ilişkisi, sinema eleştirmenleri arasında çeşitli görüş ayrılıkları yaratmıştır. Bazı eleştirmenler Akad’ın ara verdiği sinemaya dönmesini sağlayan kişinin Yılmaz Güney olduğunu, Atıf Yılmaz’ın (*Adak*, *Mağlup Edilemeyenler*) ve Lütfi Akad’ın 1970 sonrasında çektiği bazı filmleri (*Gelin*, *Düğün*, *Diyet*) Yılmaz Güney’in etkisiyle oluşturduklarını savunurken (*Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, 2000: 7; Dorsay, 1989: 18–19), bazıları ise Yılmaz Güney’in Türk sinemasında Akad’ın temsil ettiği sinema anlayışının takipçisi olduğunu iddia eder. Nijat Özön’e göre Yılmaz Güney Türk sinemasında Akad’ın çizgisini sürdüren, onun varisi sayılabilecek, “sinemacılar dönemi” ile “genç sinema” dönemi arasında köprü kuran bir yönetmendir (1993: 1895). Güney’in bu konudaki yorumu Özön’ü doğrular niteliktedir. Lütfi Akad’ın geliştirdiği ve Atıf Yılmaz’ın takipçisi olduğu sinema akımından etkilendiğini belirten Güney, bu etkinin 1970’lerde *Umut*’la birlikte yeni bir aşamaya varmasında rol oynadığını vurgulamaktadır (Güney, 2003: 40).

Güney'in gerçekçi bir çizgiye yönelmesinde Akad'ın yanı sıra dönemin gerçekçi köy romanları da etkilidir. Ancak Güney'in gerçekçilik anlayışı köy romanlarıyla bazı benzerlikler göstermekle birlikte, bazı açılardan da onlardan farklılaşır. Anadolu romanları, bir yandan daha gerçekçi bir tutumla, köyü içeriden eleştirinin konusu yaparken; diğer yandan çatışmaları iyi köylü-kötü ağa eksenine taşıyarak romantik bir bakış sergilemiştir.²¹ Benzer biçimde, Güney de bazı filmlerinde toplumcu gerçekçi köy romanlarının benimsediği bu romantik bakışı sürdürürken ("geri kalmış" köyü, "modern" kent yaşamı ve ilişkileri karşısında idealize eder); bazı filmlerinde köydeki ihbar mekanizmasına, ağalık düzenine, kan davasına, eşkıyalığa ve yoksulluğa dikkat çekerek köyü ve köylüleri içeriden eleştirinin konusu yapmıştır. Bu filmlerde köylüleri modernleşme sürecinin dışında kalmış kişiler olarak resmeden Güney, köy yaşamını idealize etmez ve eleştiriyi iktidara ve devlet kurumlarına yöneltir. Bu noktada, köylülerin kendilerine bakışını yansıtan Güney'in filmlerinde köylülerle simgesel bir özdeşleşme kurulduğu söylenebilir.²²

²¹ Örneğin Atilla İlhan, bu dönemde edebiyat alanındaki iyi köylü/kötü ağa karşıtlığının feodal ilişki ağından kurtulamayan bir toplumu eğitime amacına hizmet eden bir şematizm olduğunu söyleyerek eleştirirken, Kemal Tahir de benzer bir şekilde romantizmin gerçekçi edebiyatın ve gerçekçi bir bilginin karşısında olduğunu vurgulamıştır (Cantek, 2001: 197).

²² Zizek, Dickens romanlarında ve pastoral resimlerde "sıradan iyi insanlara" yönelik bir hayranlık bulunduğunu ve "onların yoksul ama mutlu, yakın, bozulmamış, iktidar ve para için verilen acımasız mücadeleden arınmış hayatlarıyla" imgesel bir özdeşleşme kurulduğunu söyler. Ancak Zizek'e göre burada bir sahtelik söz konusudur. Çünkü şiirsel olarak nitelendirilebilecek bu bakış, iktidar dünyasının bu sıradan insanlarla arasında kurduğu mesafeyi gizlemeye yardımcı olmaktadır (2004: 123). Zizek'in pastoral resimlerde ve Dickens romanlarında gördüğü mesafeli ve romantik bakışın, erken dönem köy romanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Oysa Güney'in filmlerinde, köylülerin kendilerine olan bakışıyla simgesel bir özdeşleşme kurulduğu, onların "sıradan iyi insanlar" olarak değil, "para, güç, iktidar" mücadelesi çerçevesinde ilişkiler kuran, daha gerçekçi tipler olarak resmedildiği söylenebilir.

2.1.3. Devrimci Sinema Tartışmaları

Yılmaz Güney sineması ele alınırken üzerinde durulması gereken bir başka nokta devrimci sinema tartışmaları ve Güney'in bu tartışmalar içindeki yeridir. Devrimci sinema tartışmaları ulusal sinema-devrimci sinema karşıtlığı çerçevesinde başlamış ve 70'li yıllarda Yılmaz Güney filmlerini de içine alarak etkisini sürdürmüştür. Tartışmanın merkezinde 1965 yılında Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı gibi kişilerin öncülüğünde kurulan *Sinematek Derneği* ve yayın organı olan *Yeni Sinema Dergisi* ile Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenlerin öncülüğünü üstlendiği *Türk Film Arşivi* yer almaktadır.²³ Yerli ve yabancı sinema eserlerinin arşivlenmesi, yayınlanması ve sinema tartışmalarının düzenlenmesi amacıyla kurulan *Sinematek Derneği* var olan sinema düzeninin yıkılması ve yeni oluşturulacak sinema düzeninin bir yandan Avrupa Sineması ve Üçüncü Dünya Sinemasının filmlerini örnek alarak sanat sineması ekseninde yapılandırılması gerektiğini belirtirken, diğer yandan emperyalizmin karşısında ulusal bir sinema geliştirmesi gerektiği düşüncesini savunmuş ve “devrimci sinema”yı önermiştir (Çakır Aydın, 1997: 19; Arslan, 1997: 45–48). Türk toplumunun sınıflı bir toplum yapısına sahip olduğunu vurgulayan “devrimci sinema hareketi” sinemaya toplumu değiştirecek bir araç gözüyle bakar. Yeşilçam sinemasının kahramanlık öyküleri ve belli uylaşımlar aracılığıyla, egemen ideolojinin çıkarlarını savunduğunu, çatışmaları ve çelişkileri gizleyen, halkı yabancılaştıran bir işlevi olduğunu vurgular. Yani dönemin sinemasına savaş açmakta ve Yeşilçam sinemasının yıkılması gerektiğini

²³ *Sinematek Derneği*'nin karşısında konumlanan gruplardan biri de “milli sinema” hareketini savunan Yücel Çakmaklı gibi yönetmenlerin başını çektiği gruptur. Başlangıçta ulusal sinema ve milli sinema arasında *Sinematek Derneği*'ne karşı bir ittifak oluşturulsa da, farklı ideolojileri benimseyen iki grup arasındaki ittifak, bir süre sonra ayrılıkla sonuçlanmıştır.

savunmaktadır.²⁴ Bu çerçevede, *Sinematek Derneği*'nin karşısında yer alan ulusal sinemacılar ise Yeşilçam sinemasına sahip çıkmış, *Sinematek Derneği*'ni batı odaklı olmakla ve yerli sinemayı yok saymakla suçlamışlardır. 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı içerisinde toplumsal sorunları ele alan Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler önceleri toplumsal gerçekçilik akımını benimserken, 1965'te özgürlükçü havanın baskıcı bir ortama dönüşmesiyle birlikte önce halk sineması tezini, daha sonra ise Kemal Tahir'in görüşlerinden yararlanarak ulusal sinema tezini ortaya atmışlardır (Çakır Aydın, 1997: 14- 15). Ulusal sinema tezi, "devrimci sinema söylemi"nin aksine, Türk toplumunun sınıflardan oluşmadığını ve modernleşme sürecinin batılı toplumlardan farklı bir şekilde geliştiğini ileri sürerken, Türk sinemasının klasik Türk sanatlarına dayanması gerektiğini savunmaktadır (Refiğ, 1971: 97- 74).²⁵

Daha önce de belirtildiği gibi, Güney filmlerinin devrimci sinema tartışmaları içinde nasıl konumlandırıldığına bakmak, onun sinemasını anlamak açısından önemlidir. *Umut* filmi bu noktada önemli bir referans oluşturmaktadır. Kurtuluş Kayalı'nın da belirttiği gibi, Güney'in yönetmenliğini üstlendiği *Umut* filmiyle birlikte yerli film izlemeyen aydınlardan oluşan seyirci topluluğu yerli film izler duruma gelmiştir (Kayalı, 1994: 189). Bu noktada Türk sinemasında teorik bir

²⁴ *Sinematek Derneği* zamanla hem sinema tartışmalarının hem de Türk solundaki ideolojik ayrılıkların etkisiyle bölünmüş ve ayrılanlar *Genç Sinema Dergisi* adı altında örgütlenmiştir. Mao'nun çizgisini benimseyen bu grup, militan sinemayı savunmaktadır (Çakır Aydın, 1997: 19-20).

²⁵ Halit Refiğ'in deyiimiyle; "Batının sanat eserleri ve estetik felsefesi batı toplumlarının ekonomik yapısı ve kendine özgü üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak düşünülmelidir. Köleliğe dayanan antik Yunan ve Roma toplumlarından, toprak köleliğine dayanan feodal batı toplumlarına geçen; toprakta özel mülkiyetten sonra, sanayi ve ticarete belli bir sınıfın egemenliğine dayanan batı toplumlarının sanatları ve estetik anlayışlarıyla; tarihin hiçbir devresinde genel olarak kölelik, özel olarak toprak köleliği bulunmayan, toprakta devlet mülkiyetine dayanan, hala egemen bir sanayi sınıfı yetiştirememiş Türk toplumunun sanatları ve estetik anlayışları farklıdır" (Refiğ, 1971: 65).

düşünce ile temellendirilmeyen devrimci sinema söylemi, Yılmaz Güney'in *Umut* filmiyle ve daha sonraki eleştirel nitelikli filmleriyle ilişkilendirilirken, tartışmanın ana eksenini "devrimci sinema nasıl olmalı, çözüm üretmeli mi, hangi kesime seslenmeli, ilerici unsurların olması devrimci sinema için yeterli mi" gibi sorular etrafında biçimlenmiştir.

Türk sinemasında oyunculuğu ve senaryo yazarlığı ile konuşulan Güney, 1968 yılında *Seyyit Han* filmiyle yönetmenliği ile de adından söz ettirmeye başlar. *Seyyit Han* tematik yapısı ve üslubu ile Türk sinema çevrelerince beğenilmesinin yanı sıra, iki karşıt eğilimin de aynı doğrultuda buluşmasını sağlar. Güney, *Seyyit Han* filmiyle, halk sinemasını savunan Kemal Tahir ile devrimci sinemayı savunan Onat Kutlar'ı ortak beğeni temelinde uzlaştırmış;²⁶ 1969 yılında çektiği ve *Sinematek Derneği* tarafından yeni sinema düzeninin öncüsü olarak nitelendirilen *Umut*'la karşıtlığın kutuplaşmaya dönüşmesine neden olmuştur. Nijat Özön, 1970

²⁶ *Sinematek Derneği*'nin kurucularından olan Onat Kutlar, *Seyyit Han* üzerine hazırladığı kapsamlı eleştiride, filmin belli bir kalitenin üzerinde olduğunu belirtirken Türk sinemasında yönetmen olarak Yılmaz Güney'in varlığına dikkat çekmektedir:

Daha ilk adımda, kişisel bir anlatımın olanaklarını deneyen, başkışısını ve konusunu bir mitos katına ulaştırmasını bilen, sade bir film yapabilmek için en usta yönetmenlerin bile beceremedikleri bir işin üstesinden gelen Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın bir türlü durdurulmayan yozlaştırma ilişkilerine ufalanıncaya kadar bize birkaç ilginç yapıt verecek sanıyorum (Kutlar,1997: 9).

Kemal Tahir ise halk sinemasının örneği olarak gördüğü filmi şu şekilde değerlendirir:

Seyyit Han karşısında ise büyük bir heyecan duydum. Bence halk sinemasının halka bir meseleyi nasıl anlatması gerektiğini en kaba, en kaba olduğu için de en kestirme yoldan gösteriyordu. Ulusal sinemamızın belli başlı ana yollarından birine işaret ediyordu... Biz bu dönemde teknik yanlışlar, en açık senaryo hataları, hatta yer yer uygulamalar üzerinde durmamalıyız. Filmin genel havası yüzde yüz Türk'tür. Sözelimi aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçekliğiyle sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı en iyi belirleyen sahnelerdir. Yılmaz Güney gerçekten halktan yetişmiş, halkın bir şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan benim bir aydın olarak öğreneceğim çok şeylerim olduğuna inanıyorum (Gürkan, 1969: 6).

yılında gösterime giren *Umut* filminin de etkisiyle, Yılmaz Güney'in Genç/Yeni Sinema Dönemini başlattığını söylerken (1993: 1895–1896)²⁷; ulusal sinemacılar *Umut*'un karşısında yer alırlar. Ulusal sinemacıların bu tutumu 1970'lere kadar çekilen Türk filmlerinin değersiz olarak dışlanması ve *Umut*'un bu filmler karşısında örnek gösterilmesiyle de ilişkilidir. Özellikle ulusal sinema tezini biçimlendiren Halit Refiğ ve Kemal Tahir, Güney'in filmleri özelinde devrimci sinemaya ve *Sinematek Derneğine* savaş açar. Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında “Çirkin Kral” diyerek alaycı bir biçimde hitap ettiği Yılmaz Güney'i mesleki dayanışmayı hiçe sayarak *Sinematek Derneği*'nin yanında yer almakla suçlamış, *Sinematek Derneği*'nin *Umut* filmine sahip çıkmasının nedenini, derneğe yöneltilen “yerli filmlere ilgi göstermedikleri” şeklindeki eleştirileri bertaraf etmek olarak açıklamıştır. Halit Refiğ'e göre *Umut* ezen-ezilen edebiyatına yaslanırken, Türkiye'de batıdan çok farklı gelişen ağa-köylü ilişkisini ve arabacılar arasında gerçekte var olan dayanışma ilişkisini verememiş, insanın kendi kaderiyle baş başa kalma temasını işleyerek Hristiyan öğretilerine yaslanmıştır. “Umut'ta ne eski Türk toplumlarının emeğe kutsal değer veren ruhu, ne de batının sınıf gücü inancı vardır.” (Refiğ, 1971: 152–155). Ulusal sinema tezinin biçimlendirilmesinde rol oynayan Kemal Tahir de filmin otomobil karşısında yok olmaya mahkum olan faytoncunun öyküsünü anlatmasını ve bundan da dramatik bir sonuç elde edilmesini yanlış bulmuştur (1990: 13).

²⁷ 1969'da *Aç Kurtlar* ve *Bir Çirkin Adam* filmlerini çeken Güney'in 1970 yılında yönettiği *Umut* belgesel üslubu ve gerçeğe yakın karakterleriyle hem Yılmaz Güney, hem de Türk sineması için yeni bir başlangıç olarak değerlendirilmiştir (Güçhan, 1992: 88, Oskay, 1990: 8). Film aynı zamanda Türk sinemasının dönemleştirmesinde bir kırılma noktasıdır. Güney yavaş yavaş siyasal kaygıların ön plana geçtiği sinemasını oluştururken, Türk sinemasında da kırsal kesimi ele alan ve toplumsal sorunlara duyarlı yapılarıyla dikkat çeken filmler ağırlık kazanmaya başlar (Özön, 1993:1899).

Umut filmiyle birlikte ağırlık kazanan devrimci sinema tartışmalarında Güney'in filmleri kahramanlık mitosunu sürdürüp sürdürmediği, sınıfsal sorunları ele alırken çözüm üretip üretmediği, filmlerde yer alan kişilerin ve seslendiği kitlenin sosyo-ekonomik konumu, işçi sınıfı ideolojisine uygun olarak olayların yansıtılıp yansıtılmadığı gibi başlıklar çerçevesinde sorgulanır. Devrimci sinema konusunda görüş ayrılıkları olsa da genel eğilim, filmlerin işçi sınıfının ideolojisi doğrultusunda olayları yansıtması ve işçi sınıfından karakterlere yer vererek bu sınıfa bir mesaj iletmesi gerektiği şeklindedir. Örneğin *Umut* filmini belgeselci eğilimi ve sınıfsal çelişkileri göstermesi nedeniyle toplumsal gerçekçi bir film olarak nitelendiren Nezh Coş, çözüm üretmediği gerekçesiyle filmi devrimci sinemanın örneği olarak değil, yalnızca adımlarından birisi olarak değerlendirir (Coş vd., 1974: 5, 20). Güney ise gelişen şartlar içinde küçük üretimin yok olması gerektiğini, *Umut*'ta amacının kapitalist üretim ilişkileri içerisinde bir arabacının yok oluş öyküsünü anlatmak olduğunu belirterek bunun proleterleşme yolunda bir adım olacağını vurgulamıştır (Coş ve Ayça, 1974: 14- 15).

Güney'in önceleri sınıfsal temele sahip olmayan görüşleri *Umut*'la birlikte sınıfsal bir perspektif kazanırken (Ergün, 1978: 125); *Umut*'tan sonra gerçekleştirdiği filmler ikili bir yönelim izler. Piyasa koşulları içerisinde ticari kaygıların belirgin olduğu bu filmleri, politik vurgu taşıyan ve politik vurgu taşımayan filmler olarak ikiye ayırmak mümkündür. Güney'in *Canlı Hedef*, *Yedi Belalı* gibi avantür filmlerinde politik bir içerik taşımayan olaylar ağırlık kazanırken; *Vurguncular*, *Acı*, *Ağır*, *Baba*, *Yarın Son Gündür* gibi filmlerinde bireysel kahramanın isyanı, toplumcu bir mücadeleyle pekiştirilmektedir. Ancak Türk solunun yükselişte olduğu ve bu

yükselişe paralel bir biçimde özellikle işçi ve öğrenci hareketleri ile gelişen toplumsal muhalefetin sesini yükselttiği 1970’li yıllarda filmleri dönemin politik atmosferinden unsurlar taşımakla birlikte -*Yarın Son Gündür* filminde bir burjuva ailesinin rehin tutulması, Yılmaz Güney’in deyimiyle Nihat Elrom’un kaçırılma olayından etkilenerek oluşturulmuş bir sahnedir (Coş ve Ayça, 1974: 16)- ekonomik ve toplumsal sorunlar *Umut*’ta olduğu gibi belgeselci bir çaba içerisinde verilmez. Macera duygusunun ve kahramanlığın ön plana çıktığı bu filmlerde toplumsal ve siyasal olaylar öykünün arka planını oluşturmakta²⁸ ve bu nedenle devrimci film taraftarlarınca eleştirilmektedir.²⁹

Devrimci film tartışmalarını seyirci bazında değerlendirmek de mümkündür. Örneğin Kurtuluş Kayalı Yılmaz Güney’in seyirci kitlesinin değişiklik gösterdiğini belirtirken, halkın ve aydınların Güney’in sinemasına bakışlarındaki farklılığa dikkat çeker. Ona göre Güney’in “halkın tuttuğu filmlerini aydın tutmamakta, aydının tuttuğu filmlerini ise halk tutmamakta, her iki kesimin tuttuğu filmlerde de konu değişik şekilde anlaşılmaktadır” (1994: 163). Bu görüş Türk sinemasında devrimci sinema-ulusal sinema tartışmaları ekseninde beliren, devrimci film / sanat filmi-halk

²⁸ Bu filmlere örnek olarak *Acı*, *Ağıt*, *Yarın Son Gündür* ve melodram olarak değerlendirilen *Baba*, filmleri gösterilebilir. *Acı*’da töreler, *Ağıt*’ta kaçakçılık, *Baba*’da Almanya’ya göç sorunu, *Yarın Son Gündür*’de burjuvazi eleştirisine yer verilirken, sorunların gerçekçi bir dille yansıtılmaması ve aksiyonun ön plana çıkması filmlerdeki eleştirel dozun düşmesine neden olmaktadır.

²⁹ Güney de bu eleştirilere katılır ve bunun düşünsel gelişimi ile ilgili olduğunu belirtir: “Genel olarak Türk filmlerinde çalışan insan yoktur. İnsanlar üretimden kopuk olarak anlatılırlar. Benim filmlerimde de bu böyle olmuştur. Benim ilk yaptığım filmlerde daha çok lümpen karakterli insanların anlatıldığı ortaya çıkıyor. Bunun bir uzantısı olarak hayatın çeşitli kesimleri sadece görüntü olarak, resim olarak yansıtılmıştır. Şimdi *Ağıt*’ta adamın dağa çıkış olayı yoktur. Üç beş lafla anlatılır. O bölgenin üretim ilişkileri resmin dışında yoktur. Eksiktir yani. Niye eksiktir? E çünkü o zaman, o eksikliği yaratan yetersizliği ben zaten içimde taşıyordum. Yoktu.” (Coş ve Ayça, 1974: 13).

filmi / popüler film karşıtlığını Yılmaz Güney filmleri özelinde ortaya koymaktadır. Yılmaz Güney'in ilk filmleri popüler, ticari filmler olarak yadsınırken; *Umut*'tan sonraki politik, ekonomik ve toplumsal sorunlara ağırlık veren filmleri gerçekçi denemeler, hatta devrimci sinemanın adımları olarak nitelendirilmiştir. Bu düşüncenin temelinde gerçeklikten beslenen bir sanat anlayışı vardır. Sinema yazarlarının “devrimci sinema” söylemini biçimlendirirken benimsedikleri bu anlayış, gerçekliğin toplumu değiştirmenin bir aracı olarak kullanılması gerektiğini savunmaktadır. Yani sinema yazarlarınca benimsenen ve dönemin genel eğilimini oluşturan anlayış, “sosyalist gerçekçilik” olarak nitelendirebileceğimiz sanat anlayışıdır. Bu anlayışın temel karakteristiği gerçekliğin, devrimci gelişme sürecinde, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek ele alınmasıdır (Moran, 1991: 48). Radek'in sözleriyle ifade edersek, “Gerçekçilik çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü yansıtmak değil sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekçiliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir. Toplumcu gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir” (Moran, 1991: 49).

Güney'in politik kimliğinin belirginleştiği³⁰ *Arkadaş*, yukarıda söylenenler ışığında, burjuvazinin çözülüşünü ve zenginlere yönelik öfkesini şiddet eylemleriyle gidermeye çalışan bir gencin devrimci mücadeleyle tanışma sürecini anlatması bakımından toplumcu gerçekçi bir film örneği olarak görülebilecekken; kullanılan melodramatik öğeler, slogancı tavır ve Güney'in yıldız kimliğinden getirdiği uylaşımlar filmdeki eleştirel yönü zayıflatmakta, devrimci unsurlar barındırdığı için Yeşilçam sinemasından farklılaştığı söylenen film, pek çok açıdan, özellikle kadına bakışındaki muhafazakâr tutumu nedeniyle dönemin Yeşilçam filmleriyle benzerlik göstermektedir.³¹ Bu çerçevede dönemin toplumsal ve siyasal hareketleri Güney'in filmlerinde gerek metaforik, gerekse betimleyici bir tarzda yer bulurken, belirleyici noktanın özgürlükten çok katı bir ahlak anlayışının varlığı olduğu söylenebilir. Bu durum aynı zamanda sosyalist hareketin Türkiye'de algılanma biçimiyle ilişkilidir.³²

³⁰ Güney'in politik kimliğinin belirginleşmesinde 1972 yılında THKP-C örgütüne yardım ettiği gerekçesiyle tutuklanması etkilidir. İki yıl süren cezasının ardından, Ecevit hükümetinin genel affıyla 1974 yılında özgürlüğüne kavuşan Güney, Marksizmi, devrimi ve revizyonizmi öğrendiğini söylemekte ve daha önce "halkçı" olarak tabir ettiği politik eğilimini "devrimci ideoloji" doğrultusunda yeniden biçimlendirdiğini vurgulamaktadır (Güney, 2003: 11). Ona göre sanat, dünyayı değiştirme mücadelesinin bir aracıdır. Her sanat eseri ideolojiktir. Gericici sınıfların ideolojisini yansıtan eserler ve ilerici hareketlerle bağ kuran eserler vardır. Güney bu ortamda amacını şu şekilde açıklar: "Tekelci burjuvaziye, emperyalizme karşı, ondan zarar gören sınıf ve tabakalarla birlikte ve emekçi ve yoksul halkımızla iç içe olmayı seçiyoruz. Taraflar her gün biraz daha berraklaşmaktadır. Bu berraklaşma toplumsal planda olduğu gibi, kültürel, sanatsal planda da kendisini göstermektedir... Tarafsızlık yoktur çünkü. Tarafsızlık da taraf tutmanın bir biçimidir. İşte bundan ötürüdür ki Yılmaz Güney sineması da tarafsız değildir." (Güney, 1974: 4).

³¹ Bu filmi devrimci sinema tartışmaları çerçevesinde değerlendirdiğimizde; Kayalı'nın belirttiği "her iki kesimin tuttuğu filmlerde konunun farklı şekillerde algılanması" görüşünün doğrulandığı ve dönemin politize ortamından etkilenen tartışmaların iki karşıt görüş etrafında toplandığı söylenebilir. Örneğin Güney'in *Arkadaş* filminde küçük burjuva dönüşümcülüğü ile devrimci dönüşümcülüğü karşılaştırdığını, bu karşılaştırmayı yapmak için de zengin-yoksul, köy-kent zıtlığının kullandığını ve filmin gelişiminin devrimci dönüşümcülüğü haklı çıkardığını söyleyen Mehmet Ergün'e karşılık (1978:146-147), Taylan Altuğ filmde ideolojik kalıplardan yola çıkıldığını, sınıfsal çelişkilerin ise çalışan ve çalışmadan lüks içinde yaşayanlar şeklinde bir karşıtlıkla anlatıldığını belirtir (1974: 180-181).

³² "68 hareketi patlak verdiğinde gençler geleneksel soldan uzak durmuşlardı, çünkü bu yeni hareketlerin ortak paydası olarak nitelediğim özgürlükçülük, bu solun yapısına aykırıydı. Buradaki bürokratik, merkeziyetçi tavırla çelişiyordu. Geleneksel sol, ayaklanan gençlerin hedef aldığı görenekssel, otoriter düzenin bir parçası gibi görünüyordu... Batı '68'i yaşarken, dünyadaki bürokratik, merkeziyetçi sosyalizmin varlığından haberdardı. Sovyetler Birliği'ni de, Avrupa'nın çeşitli

Çünkü Belge'nin de belirttiği gibi, 1970'li yıllarda dünyadaki sol muhalefetin özgürlük ve bireysellik eğilimine karşın Türk sol hareketi ülkedeki siyasi kültür çerçevesinde, milliyetçilik bağlamında şekillenmiştir:

Devrimci gençlik yerli bir ideolojiden etkilenmişti ve yapısı gereği etkilenmeye açık olacaktı. Bu kesimi belirleyen MDD ideolojisi varsayılmış bir yurtsever tipini kapitalist düzene karşı ajite etmeyi amaçlıyordu. Sosyalizmden çok antiemperyalizm sözcüğünü kullanıyordu. Böylece milliyetçi yanı ağırlıklıydı. İdeolojinin gerek komprador, ambalajcı ve montajcı burjuva öğeleri, gerekse demokratik yanını oluşturan 'anti-feodal' yanı, hem Türkiye'nin gerçek bir analizine dayanmıyordu, hem de çerçevesi son kertede gene burjuva olan geleneksel bir 'kalkınma' özleminden çok farklı bir içeriğe sahip değildi. Bütün bunlar geleneksel Kemalizm içinde ekleniliyordu. Kemalizm de, Batı'daki 68'in özgürlükçü, bireyselliğe önem veren yeni düşünce biçimlerine adanmaklılı uzaktı. Bütün bu öğeler bir arada düşünüldüğünde, eylemleriyle Türkiye'nin göreneksel kalıplarının bir hayli dışına çıkan gençliğin, kafasının içinde buradan fazlaca uzaklaşmadığı sonucuna varılabilir (Belge, 1988: 160).

Türk solunun ahlak anlayışının milliyetçi ve muhafazakâr bir söylemden beslenmesi, bu anlayışın kadın bedeni ve cinselliği üzerinden biçimlendirildiği Yılmaz Güney'in filmlerinde somut olarak karşımıza çıkmaktadır. Güney, sınıfsal

ülkelerindeki KP'lerde yansımalarını da izlemişti. Örneğin, Berlin'i ve Budapeşte'yi biliyordu; onun için Prag karşısında fazla şaşkınlık duymadı. Moskova mahkemelerini, Sovyet-Nazi Paktı'nı v.b biliyordu. Türkiye'de ise sosyalizm hiç 'olmamıştı' diyebiliriz. Bir avuç TKP' linin kural olarak acılı mücadeleleri dışında örgütlü bir sosyalizm yoktu, sosyalist düşünceyi anlatan kitaplar da yoktu. 1968'de kendilerini eylem içinde bulan ve sosyalizme merak duyan gençler dünya komünizminin somut tarihini de bilmiyorlardı... Türkiye'de olmayan, başka birçok şeyin yanı sıra, klasik soldu. Onun için 1968 potansiyeli bu boşluğa doğru aktı. Sosyalizm açısından bu akış olumluydu elbette; tek pürüz, sosyalizmin gerçek tarihinin bilinmemesi, dolayısıyla tarihten ders almış bir sosyalist hareketin kurulamamasıydı... Ama sorun herhalde yalnızca sosyalizm tarihinin iyi bilinmemesi değildi; Türkiye'nin siyasi kültürünün, yeni yerleşen sosyalist harekette ağırlığını duyurmasıydı aynı zamanda" (Belge, 1988: 158–159).

çelişkileri eril bir söyleme dayanarak biçimlendirmekte ve kadının namusunu temel aldığı filmlerinde ahlak anlayışı bakımından muhafazakâr ve milliyetçi bir söyleme eklenmektedir. Örneğin *Arkadaş* filminin getirdiği ahlak anlayışıyla milli sinema örneği olarak değerlendirilebileceği görüşünün ortaya atılması (Kayalı, 1994: 79) filmin devrimci ahlak anlayışıyla yakından ilişkilidir. Çünkü Güney’in *Arkadaş*’ta kadına yönelik olarak benimsediği cinsiyetçi tutum, kadın bedenini kullanarak erkekleri militarize etmeye yönelik Türk solunun kullandığı popülist söylemle bağlantılıdır. Anti-emperyalizmden beslenen Türk sol hareketinin, halkı yanına çekmek için zaman zaman kadın cinselliğini temel aldığını belirten Murat Belge bu tutumu şu şekilde ifade eder: “Altıncı Filo’yu denize dökmek gibi ulvi bir amaç söz konusu olunca, bu girişime halktan adam kazanmak için, bu deniz askerlerinin ‘Türk orospuları’ beceriyor olmasına dayalı ajitasyon yapmak, büyük bir deha eseri olarak görülebiliyordu” (Belge, 2003: 28). Popülizmin 1970’li yıllarda sol siyasetin temel uğrağı olduğunu belirten Necmi Erdoğan da, sol popülizm tartışmalarının odağında “halk” ve “halka ait olan”ın (popüler’in) yattığını vurgular (1998: 23). Erdoğan’ın deyimiyle popülizm “toplumsal, siyasal olanı popüler kesimler ile egemen kesimler, halk ile iktidar bloku arasındaki antagonistik ilişki ekseninde tanımlayan ve hegemonize etmeye çalışan bir söylemdir” ve ezen-egemen güçlerin ideolojisine karşı ezilen, sömürülen halka seslenmekte ve gelenek ve simgeleri kendisine eklemleyerek bir kitle seferberliğine soyunmaktadır (1998: 25). Bu bağlamda, Güney’in de yönetmenliğini üstlendiği *Arkadaş* filminde ve *İzin*, *Düşman*, *Bir Gün Mutlaka* gibi senaryolarında halkı devrimci mücadeleye kazandırmak için kadının ahlakı ve namusu çerçevesinde biçimlenen popülist bir söylem benimsediği söylenebilir. Ancak Güney’in filmlerinde popülizm Erdoğan’ın devrimci-yol söylemi

için kullandığı tanımlamayla bir uğraktır ve “popüler- demokratik bir karşı-hegemonik siyasete” bağlanmaktadır (1998: 24).

2.2. YILMAZ GÜNEY’İN FİLMLERİ

Bu bölümde Yılmaz Güney filmleri anlatı yapısı ve tematik özellikleri bakımından genel bir değerlendirmeye tabi tutulacak; filmlerin muhalif okumalara olanak sağlayan dönemin toplumsal koşullarıyla olan ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır. Çalışma bağlamında üzerinde durulacak bir başka nokta kadın karakterlerin anlatı yapısındaki yeri, anlatıda hangi amaçlar doğrultusunda hareket ettiği ve temalarla olan ilişkisidir. Bu ilişkilere değinmeden önce Yılmaz Güney sinemasıyla ilgili bir özelliğe dikkat çekmekte yarar bulunmaktadır. “Melodram”, “western”, “toplumsal gerçekçi”, “devrimci” gibi pek çok başlık çerçevesinde sınıflandırılmaya çalışılan Güney filmleri pek çok farklı türü bir arada bulundurmaktadır. Bu nedenle kategorik bir ayırım yapmak ya da dönemsel olarak filmleri sınıflandırmak oldukça zor görünmektedir. Bu çalışmada da daha çok avantür filmler³³ ve toplumsal içerikli filmler şeklinde ikili bir ayrıma gidilecek; melodramatik unsurlar taşıyan filmler ise yeri geldikçe belirtilecektir.³⁴

³³ 1966 yılında *At, Avrat, Silah* filmiyle yönetmenliğe geçiş yapan Güney’in yönetmenliğini üstlendiği avantür filmleri de ikili bir yönelim izlemektedir: *At Avrat Silah*, *Pire Nuri* (1968), *Canlı Hedef* (1970), *Yedi Belahlılar* (1971) gibi filmler daha çok macera öyküsüne yaslanırken; *Bana Kuşun İşlemez* (1967), *Benim Adım Kerim* (1967), *Aç Kurtlar* (1968), *Vurguncular* (1971) gibi filmlerde macera öyküsüyle birlikte metaforik bir anlatım ağırlık kazanır. İktidara yönelik bir başkaldırıyı açığa çıkaran bu filmler, politik bir vurgu barındırmaları bakımından Güney’in *Umut*, *Arkadaş*, *Acı*, *Ağıt*, *Yarın Son Gündür*, *Zavallılar* gibi devrimci unsurlar barındıran filmleriyle benzeşir.

³⁴ Melodramatik unsurlar Güney’in yönetmenliğini üstlendiği *Umutsuzlar* ve *Baba* filmlerinde ön plana çıkmakta ve diğer filmlerinde de sıkça kullanılmaktadır.

2.2.1. Anlatı Yapısı

Güney, filmlerini oluştururken hem destan, halk hikayesi, ağıt gibi halk kültürünün unsurlarından hem de melodram, kara film, western, macera gibi film türlerinden beslenmiştir. Örneğin *Seyyit Han* folklorik ve masalsi öğelerin bir araya geldiği destansı bir film olarak adlandırılırken (*Yeni İnsan Yeni Sinema*, 2000:7), *Umutsuzlar*, *Baba* melodram³⁵, *Bir Çirkin Adam* kara film, *Acı* ve *Yedi Belalılar* western türünün etkilerini taşıyan filmler olarak değerlendirilir (Dorsay, 1984: 12; Özgüç, 1995: 73; Mutlu, 2003: 86–87). Filmlerini oluştururken kafasında hikâyenin resim olarak belirdiğini, bu resimlerin birleşerek bir hikâyeye dönüştüğünü belirten (Demirkol, 1973: 3) Güney’e göre, öykünün gelişimi için her türlü olanaktan yararlanılmalı, her türlü unsur hatta melodram bile kullanılmalıdır (Güney, 2003: 49). Güney’in düşünsel gelişim çizgisi çerçevesinde; ilk filmlerinde masalların ve mitlerin etkisinin daha çok hissedildiği (tipleştirmelerin öne çıktığı filmlerde iyilerle kötülerin mücadelesi anlatılmaktadır) politik sinema anlayışının ağırlık kazandığı 70’li yıllarda ise gerçekçilik iddiasının öne çıktığı görülür. Bu doğrultuda çoğu filmde, anlatıda tiplerin yerini karakterler alırken; çevre tasvirleri, ayrıntılardan yararlanma ve olayların toplumsal, ekonomik ve siyasi bağlantıları gerçekçiliğin kurulmasına olanak tanır. Ancak Kayalı’nın da belirttiği gibi, esas öykü insan ilişkileri üzerinden anlatılmakta ve toplumsal yapı bir fon oluşturmaktadır (Kayalı, 1994: 190).

³⁵ Güney *Baba*’nın ikinci yarısının prodüktör İrfan Ünal’ın zorlamasıyla çekildiğini, bunun Güney Film olarak Beyoğlu sinemalarına girmek için verilmiş bir taviz olduğunu belirtir (Coş ve Ayça, 1974: 15).

Anlatı yapısı açısından değerlendirildiğinde, Yılmaz Güney'in hem avantür hem de toplumcu yönelime sahip olduğu filmlerinin klasik bir anlatı yapısına sahip olduğu görülür. Olaylar genellikle neden sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişmektedir. Başlangıçtaki denge durumu çeşitli çatışmaların devreye girmesiyle birlikte bozulur. *Seyyit Han*'da Seyyit Han'ın düşmanlarından kurtulduktan sonra Keje'yle evlenmek için köyüne gelmesi, *Acı*'da Çiçek Ali'nin hapisten çıktıktan sonra köyüne dönmesi, *Arkadaş*'ta Âzem'in tatil köyüne gelişi, *Canlı Hedef*'te Asım Manzer'in kızını görmek için düşmanlarının olduğu şehre gelişi, *Benim Adım Kerim*'de Kerim'in farklı bir şehre tayin olması çatışma yaratır ve dengenin bozulmasına neden olur. Anlatıda denge erkek kahramanların eylemleri nedeniyle bozulurken; kadınlar bu eylemlerin ve erkek iktidarının “pasif doğrulayıcıları” (Ryan ve Kellner, 1997: 219) olarak konumlanırlar. Genellikle kahramanların belirli bir amaçları vardır ve bu amaç doğrultusunda hareket ederler. Erkek kahramanlar intikam (*Aç Kurtlar*, *Acı*, *Baba*, *Vurguncular*, *Seyyit Han*), daha iyi bir yaşama kavuşma özlemi (*Umut*, *Ağır*, *Zavallılar*, *Arkadaş*, *Bana Kurşun İşlemez*, *Benim Adım Kerim*), aşk gibi çeşitli güdülerle (*Umutsuzlar*) hareket ederken; kadın karakterlerin amaçları erkeklerle bağımlı kılınmaktadır. Erkeklerin amaçları çoğunlukla şiddet, intikam, rekabet, iş bulma, aile geçindirme, devrimi gerçekleştirme gibi “kamusal alandaki sorunlarla ilişkiliyken” kadın karakterlerin amaçları erkeklerin amaçlarını gerçekleştirme-gerçekleştirmeme ikiliğine bağlı olarak açık ya da örtülü bir şekilde aşk (*Acı*, *Umut*, *Arkadaş*, *Bana Kurşun İşlemez*, *Yedi Belalılar*, *Pire Nuri*), evlilik (*Yarın Son Gündür*, *Umutsuzlar*) gibi “özel alanda gerçekleşen ilişkiler” çerçevesinde belirlenir. Abisel'in popüler yerli filmlerde kadın olmanın anlamına ilişkin saptadığı özellikler Güney'in filmleriyle örtüşmektedir. Ona göre yerli filmlerde “olumlanan kadın

modeli, erkeğin iktidarı içinde tek eşliliğe, boyun eğmeye ve edilgenliğe mahkumdur. Var olmakla erkeği tehdit ettiğinden, kendini ona ve onun kendisi için koyduğu kurallara adanmalı, bunlardan alacağı –mazoşistçe- hazla yetinmelidir” (2005: 195). Güney’in filmlerinde de kadın karakterler gerek fetişleştirme, kurbanlaştırma, kurtarma, yüceltme gerekse düşmana dönüştürme, cezalandırma gibi taktikler aracılığıyla iktidardan yalıtılmakta; erkek bütünlüğünün kurulmasına yardımcı olan bir araç konumuna indirgenmektedir.

Yılmaz Güney sinemasının anlatısal özellikleri değerlendirilirken dikkat edilmesi gereken önemli unsurlardan bir diğeri, filmlerdeki trajik öykü yapısıdır. Güney’in ilk dönem filmlerindeki masalsı trajikliğin, *auteur* dönemi filmlerinde yerini ekonomik ve sosyal konumlanışlara bıraktığını söyleyen ve filmlerin Anadolu’daki öykü geleneğinden beslendiği için trajik bir boyut kazandığını belirten Aksu’ya göre, öykü yapısındaki trajiklik, aynı zamanda trajik kahramanlarla da bağlantılıdır (1997: 96- 103). Güney filmlerinin kahramanları ya toplumun kıyısında yaşayan yoksul ve çaresiz kişilerden ya da yasa dışı yollardan yararlanarak güç sağlayan ve toplumsal düzenin karşısında yer alan hırsız, fahişe, katil, mafya babası gibi kişilerden oluşmaktadır. Ayrıca çatışmalar aracılığıyla ilerleyen öyküde, erkek kahramanlar kendilerini kuşatan sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel koşullardan çıkış yolu bulamayarak delirmekte (*Umut*), ölmekte (*Baba, Umutsuzlar, Aç Kurtlar, Acı, Ağıt, Yarın Son Gündür, Bana Kurşun İşlemez, Aç Kurtlar, Vurguncular, Yedi Belalılar, Seyyit Han*) ya da hapse girmektedir (*Zavallılar, Pire Nuri*). Ancak Güney’in *Umut, Ağıt*, ve *Zavallılar* dışındaki filmlerinde kullanılan trajik unsurlar erkek kahraman için bir yenilgi ya da başarısızlık olarak değerlendirilmemelidir.

Çünkü trajik erkek kahraman iktidara yönelik isyanıyla güce sahip olmakta; ölümü bile eril üstünlüğünü yeniden üreten bir stratejiye dönüşmektedir.

Arkadaş, *At Avrât Silah* ve *Benim Adım Kerim* filmlerinde ise olayların, erkek karakterler için olumlu bir biçimde sonlandığı söylenebilir. *Arkadaş*'ta Âzem, Cemil'i içine düştüğü yoz ilişkilerden kurtaramaz ancak Halil'i kurtarır ve onun devrimci mücadeleye katılmasını sağlar. *At Avrât Silah*'ta "avradını" bulmak için babası tarafından evden gönderilen Alicik "avradını" seçer ve silah ve atın yanı sıra kendi "avradına" sahip olarak gerçek bir erkek haline gelir. *Benim Adım Kerim*'de baba-oğul arasındaki düşmanlık, annenin düşmana dönüştürülmesiyle sonlanır ve baba-oğul arasında bütünleşme sağlanır.

Kadın karakterler açısından anlatının gelişimine bakıldığında ise şu şekilde bir sonuçla karşılaşılır: *Acı*, *Vurguncular*, *Seyyit Han* gibi filmlerde kadın karakterler ölür; *Umut*, *Acı*, *Yarın Son Gündür*, *Bana Kurşun İşlemez*, *Yedi Belalılar*, *Umutsuzlar* gibi filmlerde erkek karakterlerin delirmesi ve ölmesi kadın karakterlerin hem yalnız kalmasına (*Umut*, *Bana Kurşun İşlemez*) hem de suçlanmasına (*Umutsuzlar*, *Yarın Son Gündür*) neden olur. Yalnızca *At, Avrât, Silah* filminde kadın karakter Yusufçuk tarafından avrat olarak seçilir ve evlilikle "ödüllendirilir".

Anlatısal açıdan üzerinde durulması gereken bir başka nokta, eril şiddetin öykünün gelişimindeki işlevidir. Aksiyon ve dinamizmin öne çıktığı filmlerde kavga, dövüş, silahla çatışma, tecavüz, taciz, işkence gibi fiziksel şiddetin yanı sıra aşağılama, bağırma, hakaret gibi psikolojik şiddet türleri gerilimi tırmandırma ögesi

olarak kullanılmaktadır. Şiddetin erkekler tarafından hem bireysel hem de örgütlü olarak kullanıldığı filmlerde şiddet toplumu düşüncesi, ekonomik ve sosyal temelli çatışmalar aracılığıyla ortaya konur. Örneğin iyi ve kötü sınırının belirsizleştiği *Vurguncular* filminin kahramanları olan Cesi ile Kont şiddete karşı şiddetle cevap vermekte, mafyadan haraç keserek kazandıkları parayı yoksul mahallelerde dağıtmaktadır. Yasa dışı işler yapsalar da halkın yanında oldukları için mafyanın karşısında görece iyi olarak konumlanmakta ve kullandıkları şiddet haklılaşmakta ve doğallaştırılmaktadır. Bu filmlerde erkek kahramanın şiddet kullanmasının nedenleri bir yandan ekonomik ve sosyal problemlere bağlanırken diğer yandan da erkeğin ailesindeki kadınların tecavüze uğraması, “kötü yola düşmesi”, ölmesi gibi bireysel nedenlere bağlanmaktadır. Erkeğin fantazi çerçevesi, kadına yapılan kötülükler üzerinden tanımlanmaktadır. Yani kadınların tecavüze uğraması erkeğin simgesel düzen tarafından intikamcı bir figür olarak çağırılmasına neden olur. *Aç Kurtlar*’da sıradan bir öğretmenken karısının tecavüze uğrayıp kendisini öldürmesi üzerine eşkıya avcısına dönüşen Serçe Mehmet, *Canlı Hedef*’te kızı tecavüze uğradıktan sonra tekrar suç dünyasına giren Asım Mavzer, *Baba*’da tecavüze uğrayan karısı ve “kötü yola düşen” kızının intikamını alan Cemal, kadın dolayımıyla kahraman olma egosuna ulaşır; “efendi figürü” haline gelir. *Ağıt* filminde Çobanoğlu’nun eşkıyalık yapması, kan davası, kayaların yuvarlanması gibi pek çok etkenin yanı sıra sevdiği kadının ölümüne bağlanmakta, bu durum Çobanoğlu’nun sık sık mezarlıkta sevdiği kadını ziyaret etmesiyle somutlaşmaktadır. Benzer bir şekilde *Seyyit Han*’da da sevdiği Keje’nin ölümü Seyyit Han’ın intikam almasını gerektirmektedir. Ayrıca *Seyyit Han* filminin bir başka özelliği de kadın karakterin toprakla ilişkilendirilmesi bağlamında Anadolu öykü geleneğine yaslanmasıdır. Ancak bu romanlarda kadın

üretkenliği, doğurganlığı, bereketi simgelerken (Moran, 2003: 317); *Seyyit Han*'da kadın-toprak eşleştirmesi ölümü anlatmak için kullanılır. Filmin isminin yanı sıra (*Seyyit Han, Toprağın Gelini*), Keje'nin toprağa gömülmesi, Keje'ye yüklenen semboller, -“ben ince dalım, kuramazsam beklerim, üstümde çiçek açsa, ot bitse yine beklerim”- kadının toprağın uzantısı olarak tanımlanmasına neden olmuş; Yaşar Kemal'in bereketi simgeleyen “Toprak Ana”sı, Güney'de ölümü simgeleyen “Toprağın Gelini”ne dönüşmüştür.

Şiddetin yoğunluğu, öykü ve karakterlerdeki trajik boyut ve mutlu sonla kapanmama gibi özellikler Güney filmlerinin karamsar bir atmosfer kazanmasına neden olmuştur. Bu atmosferin oluşumunda mekanların da etkili olduğu söylenebilir. Güney'in filmlerinde mekan kullanımı üzerinde duran Roy Armes'a göre filmlerin yarattığı etki Türkiye'nin çeşitli görünümelerini yansıtan mekan seçimleriyle bağlantılıdır:

Umut'ta Cabbar ve ailesinin şehirde yaşadıkları çıplak odaların sefaleti, *Ağır*'ta çöken kayaların altına kondurulan terkedilmiş köy ve *Baba ile Zavallılar*'ın aşırı kalabalık hapisaneleri... Bu mekanlar ne yalnızca piyresk mekanlar ne de yalnızca sembollerdir (Ama *Ağır*'taki harap köy açıkça bir semboldür aynı zamanda). Güney'in yapıtlarındaki dinamizm büyük ölçüde böyle mekanların karşılıklı etkileşiminden kaynaklanır. Yoksulluğun yönlendirdiği insanlar sürekli hareket halindedir; ...kırdan hazine arar (*Umut*), kaçakçılık ve haydutlukla hayatını kazanmak için dağlara çıkar (*Ağır*)... (1998: 89).

Mekan, karakterlerin ekonomik ve sosyal konumlarının vurgulanması bakımından önemli bir işlev yüklenmektedir. *Arkadaş* filminde burjuvazinin ahlaki

öküntüsü tatil kasabasından yararlanılarak anlatılırken (tatil köyüne ait mekanlar ayrıntılı bir şekilde betimlenir), *Zavallılar*, *Baba ve Duvar* filmlerinde kahramanların hem hapishanede olmaktan hem de yoksulluk, işsizlik gibi ekonomik sorunlardan kaynaklanan kısıtılmışlık, yalnızlık duygusu hapishane atmosferi ile sağlanır. Örneğin *Baba*'da karakterler hem hapishanede hem de yalının bahçesinde demir parmaklıkların arkasına yerleştirilir. *Umut*'ta ise kent yaşamının ikiye bölünmüşlüğü, zengin ve yoksul semtlerin, evlerin karşıtlığı aracılığıyla sergilenir. Zenginler havuzlu sitelerde, apartmanlarda yaşarken; yoksullar tek odadan oluşan harap, eski evlerde oturur, aynı odada hep birlikte uyurlar.

Güney'in filmlerinde mekan kullanımı ve ayrıntılardan yararlanma hem gerçekçiliğin kurulmasına hem de simgesel bir anlatıma olanak sağlamaktadır. Örneğin zenginlerin kullandıkları nesneler onların karakter özelliklerini açığa çıkarır. *Arkadaş*'ta Ahu'nun evindeki oyuncak bebekler ile Ahu arasında kurulan eğretileme Ahu'nun süs bebek olarak sabitlenmesine neden olmuştur. Ayrıca tatil köyündeki burjuva kadınların saçlarını Anadolu'nun geleneksel giysisi eşarpla örtmeleri kapitalist tüketim kültürünün ve moda anlayışının geleneksel değerlere eklenmesine işaret etmektedir.

2.2.2. Tematik Yapı

Yılmaz Güney sinemasındaki belirleyici temalardan biri, Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı ekonomik, sosyal ve kültürel sorunlar ve bu sorunların insan ilişkileri üzerindeki etkisidir. *Umut*, *Baba*, *Zavallılar* gibi filmlerde,

kahramanlar modernleşme sürecinin getirdiği, yoksulluğun ve işsizliğin biçimlendirdiği kaotik bir dünyada yaşarlar. *Umut*'ta sanayileşmeyle birlikte üretim araçlarında ortaya çıkan dönüşüm ve bu teknolojik ilerlemeye uyum sağlayamayan yoksul insanların dramı, *Zavallılar*'da kapitalist ekonomi ve sömürü düzeninin neden olduğu yoksulluk sonucunda suça itilen kişiler, *Ağır*'ta yoksul köylülerden oluşan eşkıyalar, *Baba*'da yoksulluğun biçimlendirdiği kaotik dünyadan kurtulmak için Almanya'ya gitmek isteyen ancak bunun gerçekleşmemesi üzerine ailesinin bakımı karşılığında yanında çalıştığı zengin ailenin oğullarının suçunu üzerine alan Cemal'in yaşamı, hem melodram kalıplarından yararlanılarak hem de olayların maddi bağlantılarının kurulmasına neden olan ayrıntılardan, dönemin siyasi ve toplumsal olaylarından yararlanılarak anlatılır. Örneğin *Baba*'da Cemal'in Almanya'ya işçi olarak gitmek istemesi, Almanların Türkleri bir "katır" gibi dişlerine bakarak seçmesi, eski yalının yıkılması ve yerine apartman yapılması, ayrıntı çekimle gazetede "aşırı sol ve aşırı sağ dışındaki mahkumlara af" yazısının görüntülenmesi aynı anda hem 70'li yıllardaki anarşi ortamına hem de kapitalist üretim ilişkilerine gönderme yapmaktadır. Güney, kahramanlarını hem hapisanede hem de hapishane dışında parmaklıkların arkasına yerleştirerek onların kısıtlanmışlığına dikkat çeker. Köşkün bahçesinde tek odalı bir evde yaşayan yoksul ailenin köşkün demir parmaklıklarıyla kuşatılması, yoksullar için dışarıda olmakla cezaevinde olmak arasında bir fark olmadığını anlatır. Bütün bu ayrıntılar, *Baba*'nın diğer melodramlar arasından sıyrılmasına ve asıl öykünün gerisinde de olsa eşitsizlik, yoksulluk gibi pek çok sorunun sergilenmesine olanak sağlar.

Daha önce de belirtildiği gibi, Güney'in filmlerinde modernleşme sürecinde yaşanan ekonomik, kültürel ve sosyal dönüşümler değerlendirilirken üzerinde durulan noktalardan biri, insan ilişkilerinde yaşanan yabancılaşma ve iletişimsizlik sorunudur. Güney'in bütün filmlerinin Türkiye'de aynı anda var olan iki kötülüğü, kapitalizmi ve feodalizmi yansıttığını söyleyen Armes'a göre, kapitalizmin ve feodalizmin yarattığı şiddet, insanlar arasında sevgi ve şefkat temelinde kurulan ilişkileri zedelemektedir (1998: 93). *Umut* filminde hem feodal değerlerin hem de ekonomik gelişmenin neden olduğu yabancılaşmayı görmek mümkündür. Örneğin kırsal kesim insanının yardımlaşma ve güven duygusunu kent ortamında yitirışı, Cabbar'ın arabacı arkadaşları ve küçük esnafla olan ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır. Cabbar atı öldüğünde, ne arabacı arkadaşları ne de borçlu olduğu küçük esnaf tarafından teselli edilir; tam tersine, atının öldüğünü duyan küçük esnaf, borçlarını ödeyemeyeceği endişesiyle Cabbar'ın diğer atına da el koyar (Coş vd., 1974: 13- 14). *Zavallılar*'da Abu, Arap ve Hacı'nın cezaevinde her türlü zorluğa karşı kurdukları dayanışma, hapisneden dışarı çıktıkları gün, çıkara dayalı ilişkilerin hakim olduğu kent yaşamında bozulur. Bireysel kurtuluş sağlama düşüncesi arkadaşlık ilişkisinin önüne geçer. Hep birlikte gittikleri lokantadan hesabı ödeyecek paraları olmadığı için ayrılan Hacı ve Arap, Abu'yu lokantada kendi kaderine terk ederler. Yine aynı filmde, fahişelik yapan Naciye, kendisi için ölümü göze alan ve onu belalisinin elinden kurtaran Hacı'yı aldatır. Fabrikada çalışan genç bir kız, işten atılmasına neden olduğu Abu'yu fabrikada ustabaşıyla tanıştıracakını söylemesine karşı sözünü tutmaz. Bu noktada erkek karakterlerin umutsuzluğa düşmesinden sorumlu tutulan kadın karakterlerin, yabancılaşmış ilişkilerin hakim olduğu kent yaşamına uyum sağladığı söylenebilir. *Arkadaş*'ta zenginlerin aile yaşamlarındaki ikiyüzlülük

ve çıkar ilişkileri “burjuva kadınların fahişeliği” üzerinden temellendirilir. *Ağıt* filminde eşkıya çetesi jandarmayla çatışmaktan ziyade iç hesaplaşmaların etkisiyle dağılır; yöre halkının birbirlerine karşı acıma ve yardım etme duygularını yitirışı hem köylülerden birinin “bana ne silah seslerinden, kim kimi öldürürse öldürsün” sözü aracılığıyla; hem de jandarmayı atlatmayı başaran Çobanoğlu’nun, kendi köylüsü tarafından vurulmasıyla (Çobanoğlu’nu öldüren köylü “hayatımız kurtuldu avrat” diyerek sevinç çılgınlıkları atar) vurgulanır. Bu filmdeki tek olumlu ve yabancılaşmamış karakter, eğitimi tamamladıktan sonra köylüleri modernleştirmek için köyüne geri dönen kadın doktordur. Modernleşmenin öncüsü olan kadın karakter kurtarıcı kimlik üstlenmekte ve görevi nedeniyle kimlik kazanan Cumhuriyet dönemindeki kadın tiplerleriyle benzeşmektedir. Kadın doktorun eşkıya Çobanoğlu’nu jandarmaya ihbar etmeden önce onu ameliyat etmesi ve jandarmaya ifade verirken “Ben her şeyden önce doktorum. İnsanların sağlıkları, hastalıkları ilgilendirir beni, katillikleri, kaçaklıkları değil...” diyerek görevine bağlılığının gösterilmesi aracılığıyla somutlaşan bu durum, Çobanoğlu’nun doktorla vedalaşırken kullandığı “bizi yanlış anlama sana düşkünlüğümüz kara gözün, kara saçın için değil. Biz ilk defa insan kıymeti bilen birini görmüşüz” sözü aracılığıyla pekiştirilir.

Ağıt filminde insanlar arasındaki yabancılaşma ve düşmanlık köy içindeki ekonomik ilişkilere bağlanmakta, geçmişin cemaat ilişkilerine işaret eden köy, artık yabancılaşmanın ve bireysel kurtuluş sağlama düşüncesinin somutlaştığı bir yer olarak sunulmaktadır. Güney’in bazı filmlerinde köy geri kalmış, kurtarılması

gereken bir yer olarak yansıtılırken (*Ağıt, Aç Kurtlar, Arkadaş, Acı*)³⁶; bazı filmlerinde geri kalmış olmasına karşın kent karşısında yozlaşmamış ilişkilerin olduğu, dönülmesi gereken bir yer olarak sunulur (*Yarın Son Gündür, Benim Adım Kerim, Bana Kurşun İşlemez*). Bu durum Güney'in sinema anlayışının, özellikle 1960'lı yıllarda belirginleşen “köylüye” ve “köycülüğe” önem veren sol politik yönelimle iç içe geçmesiyle de ilgilidir. Bu dönemin edebiyattaki temsilciliğini yapan Yaşar Kemal'in Güney üzerinde etkisi olduğu düşünülebilir (Kutlar, 1988: 2375). Sinemaya başladığı dönemde, Yaşar Kemal'le birlikte senaryo çalışmalarını katılan Güney, onun fikirlerinden etkilenmiş ve “köyü” ve “köycülüğü” temel almıştır. Örneğin *Bana Kurşun İşlemez* ve *Yarın Son Gündür* gibi filmlerinde kentte yaşayan yoksullar için kapitalist ilişki ağından kurtulmanın yolu memlekete yani köye geri dönüş olarak belirir.

Yarın Son Gündür'de zengin bir çifti rehin alan Mavi Çocuk ve Kara Çocuk, aile bireylerinden birini kaçırmayı düşünürken, karı-koca arasındaki çıkar çatışmalarını görüp bu düşünceden vazgeçerler ve onların yerine patronlarını kurtarmak için hayatını tehlikeye atan hizmetçileri Zülfikar'ı kaçıırırlar. Çünkü ikiliden herhangi birini kaçırdıklarında, diğerinin parayı vermeyeceğini düşünmektedirler. Ancak zengin çift, hizmetçileri Zülfikar'ı kurtarmak için gerekli olan fidye parasını vermez ve durumu polise haber verir. Zülfikar'ın ağzından dile getirilen “Biz ekmek yediğimiz yerin kölesiyiz” sözüne karşılık, patronlarının onun için kılını kıpırdatmaması ve yaşam standartları düşünüldüğünde onlar için önemsiz

³⁶ Bu filmlerde köy ve kentin anlamı ekonomik ve politik ilişkiler çerçevesinde belirlenir. Ekonomik baskının ve geçim kaygısının yoğunlaştığı modernleşme sürecinde artık ne köye ne de kente olumlu bir işlev yüklenmiştir.

olan meblağı vermemesi sınıf sorununa işaret eder (Ayça, 1973: 50). Zülfikar, serbest kaldıktan sonra ilk iş olarak kendisini sömüren patronlarının yanından ayrılacak ve ailesini de yanına alarak memleketine dönecektir.

Bana Kurşun İşlemez filminde kent, gangsterlerin kendi düzenini oluşturduğu, suçluların kol gezdiği, köyden gelen kızların randevuevine düşürüldüğü, kadınların özgür cinselliğiyle tehlike oluşturduğu bir yer olarak sunulurken, köyden gelenlerin kente uyum sağlamasındaki güçlük, Yedigâr'ın köye dönme isteği ile somutlaşır. Köy, geri kalmış olmasına karşın özlem duyulan bir yer olarak sunulur.

Benim Adım Kerim'de ise hayatının anlamsız, amaçsız olduğunu fark eden ve başka dünyalara özlem duyan zengin kadın, köy işçisine dönüştürülür. Kerim, kadını içine düştüğü bunalımdan çıkarmak için ona zengin yaşantısının alternatifini sunar. Birlikte yoksul mahalleleri, köyleri gezerler. Filmin başında hayata küskün olan kadın, filmin sonunda Kerim'in yardımıyla hayatın anlamını keşfeder. Servetini dağıtır ve mutluluğu kendi emeğini kazanarak, köylülerle omuz omuza çalışmakta bulur. Ancak kadın karakterin köy işçisine dönüştürülmesi ona bir güç atfedilmesi anlamına gelmemekte, kadının sınıf sorunuyla bağlantısı kurulsa da asıl mücadeleyi yürütenin erkek olduğunun altı çizilmektedir.

Güney'in filmlerinde karakterler köylü-kentli, zengin-yoksul, burjuva-işçi, geleneksel-modern gibi ikili karşıtlıklar çerçevesinde temsil edilirler. 1974 yılında çekilen *Arkadaş* filmi, bu karşıtlıkların en belirgin biçimde gözlemlendiği filmlerden biridir. Sahil kentinde ailesiyle birlikte yaşamını sürdüren Cemil, kırsal kesimden

gelmesine karşın, zengin olunca sınıf değiştirmiş ve kendi sınıfına ve değerlerine yabancılaşmıştır. Filmde zenginlerin ve köy kökenli yoksulların ahlak anlayışları ve erdemleri arasındaki fark, sofradaki tavırlarından anlaşılmaktadır. Zenginlerin olduğu sofrada herkesin birbirini iğnelediği, açık saçık konuşmalar yapılırken, yoksulların sofrasında birlik ve dayanışma vardır. Hep birlikte cümbüş eşliğinde şarkılar söylenir. Nezih Erdoğan, Batılı yani şehirli ile köyden, alt sınıftan gelen kadın kahramanların dürüstlük, yalınlık gibi erdemleri arasında bir karşıtlık olduğunu belirtir. Bu görüş şehirlilerin, alt sınıftan gelen kişilerin erdemleri ile güç kazanacağı vurgusuyla güçlendirilmekte (Erdoğan, 1995: 188) ve (kadın-erkek yerine iki erkek arasındaki ilişkiye odaklanan) *Arkadaş* filminde, Âzem'in Cemil'i içinde bulunduğu yoz ilişkilerden kurtarma çabasına işaret etmektedir. Ancak Âzem Cemil'i kurtaramaz ve onun yerine zenginselere yönelik tepkisini bireysel şiddet eylemleri ile gösteren Halil'i kurtarır. *Arkadaş*'ta kaotik toplumsal düzenden çıkış yolunun devrimci mücadele olarak belirmesi, aynı zamanda geçmişte Güney tarafından benimsenen köylüyü ve köycülüğü temel alan söylemde bir kırılmaya işaret eder. Köy, *Benim Adım Kerim*, *Bana Kurşun İşlemez* gibi filmlerde olduğu gibi bir kurtuluş mekanı ya da yarına yönelik bir umut mekanı olarak sunulmaz. Daha önce de belirtildiği gibi, 70'li yıllarda Türk solunun içindeki ayrışmalar çerçevesinde biçimlenen bu tutum, toplumsal değişim projesinde köylüye öncü rol verilmesine ilişkin ortaya atılan romantizm ve gerçekçilik tartışmalarına eklenmektedir (Cantek, 2001:197). Örneğin Âzem sınıf değiştiren, tatil kentinde zevk ve sefahat içinde yaşayan Cemil'i kendi köyüne götürse de, Cemil'in yozlaşmış burjuva yaşantısından kurtulmak için köye dönme önerisi karşısında “herkes şehre akmak isterken biz neden köye dönelim. Geriye dönüş yok” diyerek olumsuz bir tutum

takınır ve romantik-pastoral eğilimin yansıması olan burjuva romantizmini mahkum eder (Boyacı, 1975: 6). Çözüm “köycülük” ideolojisinde değil, modernizmin kazanımlarını göz ardı etmemek üzerine kurulu bir mücadele anlayışındadır artık. Ayrıca modern olmaya yönelik özlem, Batı’nın Türk toplumuna yönelik oryantalist bakışının eleştirisi aracılığıyla vurgulanır. Turistlerin köyün ve köylülerin fotoğraflarını çektiği sahnede beliren oryantalizm eleştirisi hem görüntü düzenlemesi (renkli köy görüntülerin siyah beyaz fotoğraf karesine dönüşmesi ve görüntünün dondurulması) hem de Cemil ile Âzem arasında geçen diyalog aracılığıyla pekiştirilmiştir.

Cemil: Ne yapıyor bunlar?

Âzem: Sefaletimizin resmini çekiyorlar.

Cemil: O kadar tarihi, güzel yerlerimiz varken burayı niye çekiyorlar? Mani olalım.

Âzem: Biz sefaletimize mani olacağız. Bir gün gelecek sefaletimizin resmini çekemeyecekler.

Arkadaş filminde Batı’ya yönelik bir diğer eleştiri ise anti-emperyalizm çerçevesinde temellendirilir. Halil’in saçlarını uzatmasını halkın değerlerini yozlaştıran emperyalist kültürle ilişkilendiren Güney, film üzerine yaptığı bir söyleşide bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: “Halil’in saçlarını kestirmesi ondaki nitelik değişiminin başlangıcıdır. Çünkü emperyalizm insanların bilinçlerini esir alırken bir yığın silahla hücumla geçer. Halkı geleneksel bağlarından koparır. Estetiğini bile değiştirir. Değer ölçülerini parçalar. Ahlaksızlık, ahlak olur. Namussuzluk namus olur. Kapitalizm kendi kurallarını oluştururken, emperyalist kültür onun en büyük desteğidir” (Kutlar, tarihsiz: 10–11). Bu noktada Güney’in

politik filmlerinde kadınların fahişe olması da kapitalist üretim ilişkilerinin ve bu ilişkilerin getirdiği ahlaki yozlaşmanın toplum üzerindeki yıkıcı etkilerinden biri olarak değerlendirilebilir.³⁷

Emperyalizm eleştirisi, *Arkadaş* filminin yanı sıra *Ağıt* ve *Umut* gibi filmlerde de üstü kapalı bir şekilde ortaya konmaktadır. *Ağıt*'ta turist kadının yöreye gelişi ve yabancı plakalı arabayı kullanarak uzaklaşması (yöredeki kaçakçılığın örgütlenmesinde eşkıyaların, aracı kurumların yanı sıra yabancıların da payı olduğuna işaret eder), *Umut*'ta Cabbar'ın zenginlerin mahallesinde bir Amerikalıyla karşılaşması emperyalizm tehlikesine dikkat çekmektedir (Coş v.d., 1974: 16).

Yılmaz Güney sinemasındaki bir diğer tema, feodal düzenin temellerini oluşturan gelenek, görenek ve törelerin, insanlar üzerinde yarattığı baskıdır. Güney'in feodal çevrede geçen filmlerinde töreleri ve gelenekleri eleştirmesi, 1960'lı yılların sonlarına doğru belirginleşen siyasi yönelimle de ilişkilidir. Çünkü bu dönemde sol yükselen bir ideoloji haline gelmiş, Türk toplumunda aynı anda var olduğu söylenen feodal unsurların ve kapitalizmin tasfiye edilmesi gerektiği savunulmuştur. Bu bağlamda Güney'in feodal çevrede geçen, ataerkil aile yapısının görüldüğü filmlerde, töreler belirleyici bir rol oynamakta, kan davası, başlık parası, namus cinayeti ve feodal düzenin aile bireyleri arasında yarattığı uçurum eleştirilirken, bilgisizlik, hurafeler, batıl inançlar, dinin kötüye kullanılması gibi unsurların da halk üzerindeki olumsuz etkisi vurgulanmaktadır. Özellikle çıkış umudu bulamayan kişiler, çözümü batıl inançlarda ve dinsel unsurlarda aramaktadır.

³⁷ Kadınların fahişeleşmesi, Güney sinemasında kadın imgesinin değerlendirildiği üçüncü bölümde ele alınacaktır.

Acı'da kan davası, *Umut*'ta dinin olumsuz etkisi, *Aç Kurtlar* ve *Seyyit Han* filmlerinde ise töre cinayetleri feodal değerleri eleştirmek için kullanılır. *Umut*'ta atının ölümüyle birlikte iyice çaresizleşen Cabbar, arkadaşı Hasan'ın etkisiyle define bulmak için hocadan yardım ister. Nebihat Yağız'a göre *Umut*'ta dini dogmalar, hurafe ve büyü öğeleri yoğun bir biçimde sergilenirken, dinsel değerlerin alınıp satılan metaya dönüşmesi, Cabbar'ın hocayla olan ilişkisinde belirginleşmektedir (1998: 27). *Acı*'da kan davası, yörenin ileri gelenlerinden biri olan Haceli tarafından, köylülerin topraklarına el koymak için bir silah olarak kullanılır. *Seyyit Han* ve *Aç Kurtlar* filmlerinde ise törelere kurban edilen kadın motifi belirginleşir. Ancak filmlerinde feodal değerleri sorgulayan Güney, bazı değerleri eleştirirken bazılarını sahip çıkar. Örneğin kan davası, namus cinayeti gibi töreler sorgulansa da, ataerkil düzenin ahlak anlayışı genel olarak savunulur. Filmlerde kadının kırsal yaşamda, gelenek ve göreneklerin baskısı altında uğradığı şiddeti dile getiren Güney, bunu ataerkil düzenin meşruiyetini sağlayacak bir biçimde kullanır. *Seyyit Han*'da Keje ile toprak arasında kurulan özdeşlik, *Aç Kurtlar*'da kadının törelere kurban edilmesini eleştiren kahramanın, intikam için eşkıyalardan birinin karısına tecavüz etmesi, eleştirilen ataerkil değerlerin yeniden üretmesine neden olur.

Güney'in politik yönelime sahip olduğu filmlerinde, feodal sistem ve kapitalist sistemin açmazları ele alınırken, kişiyi baskı altına alan koşullardan sınıf bilinci ve işçi sınıfının önderliğinde kurulan yeni bir düzen ile çıkılabileceği vurgusu hakimdir. *Umut*'ta, gelişen kapitalizm karşısında çöküş sürecine giren arabacılar birinin, kurtuluşu arkadaşları ile birlikte mücadele etmek yerine define, piyango bileti gibi gerçek dışı çözümlere bağlaması (Coş vd., 1974: 17), kahramanın

delirmesiyle noktalanır. *Arkadaş*'ta tatil kasabasındaki işçilerden biri olan ve zenginlere yönelik öfkesini, araba tekerleklerini patlatarak dindirmeye çalışan Halil'in bireysel mücadelesinin olumsuzluğu gösterilir. Güney'e göre, filmlerinde insanların çıkış çabalarının yenilgiyle sonuçlanması, seyircide iki türlü etkiye neden olmaktadır:

...Burada iki durum söz konusu. Biri insanları pasifize eden bir durum. Çünkü karşısında devamlı yenilgi görüyor ve korkuya kapılıyor. Diyor ki 'biz nasıl olsa yenileceğiz, hiç bu işin içine girmeyelim' Tabii bu yenilgi, bunun dışında şu bilinci uyandıracaktır birtakım insanlarda uyandırmıştır da: Bireysel mücadelenin olumlu olmadığı. Çünkü filmlerde adam yenilmiş, hapse girmiş ya da ölmüştür. Sonuç yoktur. Zafer yoktur yani... (Coş ve Ayça, 1974: 9).

Sonuç olarak Güney'in filmleri anlatı yapısı ve temalar açısından genel bir değerlendirmeye tabi tutulduğunda gerek avantür filmlerinde gerekse politik filmlerinde köy-kent, zengin-yoksul karşıtlığı çerçevesinde biçimlendirilen toplumsal, ekonomik ve siyasi sorunların, dönemin muhalif atmosferi ile ilişkisinin kurulduğunu ve zaman zaman slogancı bir bir biçimde de olsa, iktidar karşıtı bir söylemin öne çıkarıldığını söylemek mümkündür.

3. YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA KADIN

3.1. ERKEKLİK OLGUSUNUN KADIN KİMLİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Yılmaz Güney'in filmlerinde kadın imgesinin kuruluşunun incelenmesi, erkek imgesinin de ele alınmasını gerektirmektedir. Çünkü Güney'in filmlerinde kadınlar erkek dolayısıyla tanımlanmakta ve erkeğin ötekisi olarak konumlandırılmaktadır. Ayrıca, erkek imgesinin değerlendirilmesi, Altınay'ın da belirttiği gibi, erkeklik kurgularının fark edilir kılınmasını, erkeklik ve kadınlık arasındaki ilişkinin tarihsel ve kültürel açıdan açığa çıkarılmasını sağlar. Dolayısıyla “..hangi süreçlerden geçerek erkek olduğunu, erkekliğin ne şekilde tanımlandığını ve farklı erkeklik kurgularını anlamak kadınlığı ve toplumsal cinsiyetin işleyişini anlamak açısından gerekli”dir (Altınay, 2004: 19- 20).

3.1.1. Hegemonik Erkeklik

Yılmaz Güney filmlerinde kadın imgesi üzerinde belirleyici olan en önemli unsurlardan biri, ataerkil toplum düzeninin göstergesi olan ve kadın kimliğinin kuruluşunu etkileyen “hegemonik” erkek kimliğidir. “Hegemonik” erkeklik herhangi bir dönemde ve herhangi bir yerde tanımlanan ve erkeklerin eylemlerini, düşünce yapılarını ve davranışlarını belirleyen standartlar bütünüdür. Doğallaştırılır ve idealden çok daha fazlasını içerir (akt. Nagel, 2004: 73). Herhangi bir ulusta tüm erkekler ve kadınlar arasında ideal erkek konusunda bir mutabakat olmadığını

belirten Nagel'in deyimiyile "Hegemonik erkeklik, genellikle diğ er sınıflardan, ırklardan ve cinsiyetlerden erkekliklerle bir karşıtlık ilişkisi üzerine kuruludur. İster saygı duyulsun ister k fredilsin, hegemonik erkeklik, diğ er erkekliklerin rekabet ettikleri ya da kendilerini ona göre tanımladıkları bir standarttır" (2004: 73). Yılmaz Güney'in filmleri hegemonik erkeklik bağlamında değerlendirildiğinde, Güney'in " irkin Kral" döneminden kaynaklanan avantür nitelikli filmlerinin temel olarak maço, sert erkek tipindeki "hegemonik" erkek kahramana dayandığı görülecektir. Uluyağcı, Yılmaz Güney'in Türk sinemasında sert erkek imgesini yaratan başlıca oyuncularından biri olduğunu belirtirken, hem fiziksel açıdan hem de davranış açısından sert erkek kahramanların özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: "Bu tip erkek esmer, bıyıklı ve orta boyludur. Namusludur. Karısına ve sevgilisine karşı olan duygularını zor belli eder. Kesinlikle kadın sözü dinlemez.  ocuklarına karşı iyi babadır. Ama sevgisini onlara pek göstermez. Evin geçimini o sağlar. Güçlüdür. Ailesini dışarıdan gelecek her türlü tehlikeye karşı korur" (Uluyağcı, 2001: 36). Güney'in g   kullanımıının  ne çıktığı, şiddetin intikam temelinde meşrulaştırıldığı avantür nitelikli filmlerinde hegemonik erkek kimliği, temel erkek kahramanın hem diğ er erkeklerden daha üstün olduğunu gösteren imgeler aracılığıyla, hem de görüntü düzenlemesi aracılığıyla kanıtlanmaktadır. Bu erkek tipi diğ erlerine oranla daha güçlü, daha dayanıklı, daha namuslu, daha dürüst ve daha korkusuz olarak tanımlanmaktadır. Erkek kahramanın yüzüne yapılan optik kaydırmalar, yakın çekimler, sık sık öznel çekime başvurulması seyirci-karakter özdeşleşmesi açısından etkili olmaktadır. Olaylar genellikle Güney'in canlandırdığı karakterin gözüyle izlenmekte, karakter-seyirci bütünleşmesi Güney'in yıldız kimliği çerçevesinde gerçekleşmektedir. Güney'in *Benim Adım Kerim* filminde canlandırdığı iki farklı

erkek karakter, erkeklığe ait kodların kurgulanması açısından önemlidir. Öldürölme korkusu taşıdığı için evden hiç dışarı çıkmayan, korkak, şüpheli, cinsel açıdan edilgen bir kişilikle temsil edilen Mustafa Bey kadınsı/efemine, onun yerine geçen ve alt sınıftan gelen güçlü ve cesur Yedigâr ise tam bir “erkek” olarak sunulmaktadır. Anthony Easthope popüler kültürün erkeklik mitlerine ilişkin araştırmasında erkeklığın düşmanları tarafından kuşatıldığını belirtir: “İçte kadınsılık ve eşcinsel arzu inkar edilmelidir, dışta kadın ve kadınsılık ikinci konuma düşürölmeli ve orada tutulmalıdır” (akt. Segal, 1992: 139). Film bu düşüneyi iki düzlemde (cinsellik ve şiddet) ele almaktadır. Mustafa Bey’in iktidarsızlığı karşısında Yedigâr’ın farklı kadınlarla sevişmesi ve kadınların sevişmeden aldıkları hazzın yakın planda göröntölmesi (kadınların erotikleştirilmesi), Mustafa Bey’le simgeleşen kadınsılaşıma korkusunun alaşağı edilmesini ve Yedigâr’ın cinsellik çerçevesinde bir üst kimlik oluşturmalarını sağlar. Erkek iktidarının temel göstergelerini cinsel performans ve şiddet eğilimi oluşturmaktadır. Bu bağlamda Yedigâr’ın saldırganlık/güç/iktidar gibi erkek değerleri ile ilişkisi kurulur. Mustafa Bey böceklerden (Mustafa Bey böcek gördüğünde korumalarını odasına çağırır ve karısının yanında küçük düşerek kadınsılaşıır), silahlardan, ani seslerden (patlayan bir şampanya sesinden bile) korkarken, Yedigâr’ın silahıyla uyuması, yatağına konulan zehirli yılanı korkusuzca dışarı atması, bir böceğı bile silahla öldürecek kadar sert olması “erkek” kimliğinin kuruluşu açısından önem kazanır.

Güney’in avantür nitelikli filmlerinin yanı sıra, politik dönemde yönetmenliğini üstlendiğı *Arkadaş* filminde de, erkek kahramanın hegemonik bir erkek kimliğı oluşturduğu söylenebilir. Bu filmlerde erkek kahraman otoritesini ve

üstünlüğünü hem kadınlarla, hem de erkeklerle ilişkisi çerçevesinde “namus” ve “devrimcilik” ekseninde kurar. *Arkadaş*’ta Güney’in “maço” imgesinden beslenen (kadınları doğru yola getiren, ahlaksızlığı cezalandıran ve fahişeyle yatmayan) Âzem karakterinin etrafındaki erkeklerden üstünlüğü, “A’nın üzerinde şapka var” esprisiyle somutlaşır.³⁸

Bu filmlerde erkekler arasındaki grup bağları güçlü olsa da, hegemonik erkeğin yaratılması için bireysel olarak hareket eden bir kahraman söz konusudur. Çünkü hegemonik erkeklik kadınlarla ilişkili olduğu kadar, ikincil duruma düşürülmüş çeşitli erkeklik biçimleriyle de ilişkilidir (Connell, 1998: 245). *Benim Adım Kerim* filminde Kerim polis şebekesinde çalışmasına karşın tek başına hareket eder, “polissiniz bu kadar cinayet çözdünüz, bir tanesi için daha kafa patlatırsınız” diyerek kanıtları diğer polislerle paylaşmaz, onlarla dalga geçer. Çok fazla konuşmadığı için yetkinliğinden şüphe edilir. Ancak filmin sonunda cinayetleri tek başına çözmesi ve kaçırıldığında fiziksel şiddete katlanma becerisi nedeniyle yüceltilir. *Ağıt* filminde, köyde kaçakçılık yapan bir çete reisinin lideri olan Çobanoğlu’nun çete üyeleri görüntülendikten sonra çerçevede tek başına belirmesi, tuzakları önceden sezmesi (hem jandarmayı hem de düşmanlarını sezgilerinden

³⁸ Güney’in politik dönemde yönetmenliğini üstlendiği *Arkadaş*’ın yanı sıra senaryosunu yazdığı *İzin* filminde de “devrim” ve “namus” ekseninde temellenen hegemonik bir erkek kahraman yaratılır. Örneğin İbrahim’in gerçek kimliği ortaya çıktıktan sonra fahişe kimliğine bürünen Fazilet’i (Fazilet şuh bir kahkaha patlatır ve vamp kadına dönüşür: “Marifetli karıym seni memnun edeceğimi sanırım, saza söze gerek yok; karşınızda zalim ve şuh dansöz” diyerek striptiz yapmaya başlar) otoriter ve sert bir bakışla cezalandırması ve aşağılaması “namuslu”, “dürüst”, “devrimci” kimliğinin bir göstergesi olarak kurgulanır. “Namuslu” İbrahim’in idealize edilmesi, ikilinin diğerleriyle buluştuğu sahnede iyice açığa çıkar. İbrahim, arkadaşlarından birinin kadınları kendi aralarında değiştiklerini söylemesi ve Fazilet’i de değiş tokuşa katmak istemesi üzerine onu bir yumrukla yere serer. Erkeklerin kendi aralarında kadınları değişmesinin onur kırıcı ve ahlaksız bir davranış olduğunu söyleyen İbrahim, fahişleri onurlarına sahip çıkmadıkları için eleştirir: “Haksızlığa direnmesi mümkünken susan, haksızlığa katlanan da aynı derecede suçludur benim için.”

yararlanarak atlatmayı başarır), zıplayarak düşmanlarının kurşunlarından kaçması ve ameliyat edilirken fiziksel acıya katlanma becerisi iktidarının hem fiziksel hem de zihinsel bir üstünlük etrafında kurulmasına neden olur. Ancak bu film aynı zamanda Güney'in *Umut*, *Zavallılar* gibi filmlerinde yarattığı anti kahraman imgesini önceler. *Ağır*'ta insanüstü özelliklere sahip Çobanoğlu, filmin sonunda sıradan bir köylü tarafından vurulur ve kaçmaya çalışırken hayatını kaybeder. Bu sahne filmin, erkek karakterin cesur ve yenilmez bir kahraman olarak tarif edildiği ve ölümünün üstünlük mitini yeniden ürettiği diğer Güney filmlerinden ayrışmasını sağlar.³⁹

Vurguncular'da Cesi (Yılmaz Güney) ve Kont (Fikret Hakan) hiç ayrılmayan ve birlikte soygunculuk yapan iki arkadaştır. Ancak ikiliden Yılmaz Güney'in canlandığı Cesi otorite konumundayken, Kont Cesi'nin aldığı kararlara tabidir. *Umutsuzlar* filminde bir gangster çetesinin başı olan Fırat (Yılmaz Güney), çete üzerinde otorite kuran bir lider olmanın yanı sıra halkın sorunlarını dinleyen bir yargıç konumunu üstlenir. Açık-karşı açık çekim tekniğiyle Fırat'ın üstünlüğünü kurgulayacak bir şekilde çekilen mahkeme sahnesinde, Fırat büyük bir masanın arkasında, taht benzeri bir koltukta, bel çekim ölçeğinde tek başına görüntülenirken, etrafındakiler ayakta ve diz çekim ölçeğinde görüntülenirler⁴⁰ (Abisel, 1994: 126).

³⁹ Arnes'a göre *Ağır*, Güney'in kahraman süpermenden savunmasız bireye dönüşüm çizgisi açısından önemli bir filmidir: "Ağır'ın eşkıya lideri, sırlarından arındırılmış bir kahramandır. Yetenekleri, gücü ve dürüstlüğü barizdir ama isyanının sınırları da öyle. Değil köylülerle tek başına toplumsal değişime yol açabilecek bir ilişki kurabileceği, küçük çetesini bile bir arada tutabilecek düşünce birikiminden yoksundur. Çete bir süre bir arada olabilir; ama kan davasına dayalı değer yargılarının olumsuz yönleri onları kaçınılmaz olarak böler ve yalnız başlarına ölürler. Burada lider için kahramanca bir son yoktur. Ödül alma umuduyla heyecanlanan bir köylünün uzaktan açtığı ateşle vurulur" (1998: 91).

⁴⁰ Filmde görüntü düzenlemesinin yanı sıra mahkemede geçen konuşmalar da Fırat'ın hegemonik kimliğini güçlendirir:

Fırat: Borcunu niye ödemedin Sabri?
Sabri: Ödeyeceğim ağabey.

Baba filminde “aile babası” olan Cemal, hapisten çıktığında arkadaşları tarafından “baba” tabiriyle çağrılır. Bu hitap biçimi, Cemal’in aile babasından kabadayıya dönüşümünü de içinde barındırmaktadır. Bu dönüşüme seyircinin özdeşleşme süreçleri açısından bakıldığında, simgesel özdeşleşmeden imgesel özdeşleşmeye doğru bir geçiş olduğu söylenebilir. Anlatının ilk yarısında güçsüz, zayıf Cemal’le kendi arasında paralellik kurarak onunla simgesel düzeyde özdeşleşen seyirci, anlatının ikinci yarısında güçlü Cemal’le imgesel düzeyde özdeşleşir. Filmde Cemal hem acı çekerek hem de başkalarının hakkını savunarak eril kimliğini oluşturur. Hapishanede arkadaşını el şakasıyla rahatsız eden bir grup mahkuma, “rahat bırakın adamı”, “artık bu adama dokunmayacaksınız” diyerek tepki gösterir ve hegemonik bir kimlik oluşturur. Cemal’in eril iktidarının diğer kurucu unsuru ise “tek başına acı çekmek” olarak sunulmuştur. Arkadaşı, Cemal’e karısının kayıp olduğunu, annesinin çocuklarını evlatlık verdiğini anlatır ve “her şeye karşın bütün acılara dayanmak zorundasın Cemal kardeş, hem de tek başına” diyerek onu yalnız bırakır. Sonraki çekimde Cemal tek başına görüntülenir, kamera optik kaydırmayla Cemal’in yüzüne

Fırat: Ne zaman?

Sabri: Müsaade ederseniz on gün sonra ağabey...

Fırat: Sana bir ay mühlet. Bay İstavri’ye parayı ödeyin, Sabri borcunu bize yatıracak...

Sabri: Baş üstüne ağabey....

Fırat: Sabri bir daha yanlış yaparsan n’olacak?

Sabri: Allah kuran çarpsın bir daha yapmam ağabey... Bu seferlik affedin. On gün sonra da borcumu öderim ağabey söz...

Fırat: Peki Sabri, hadi git.

Sabri: Eyvallah ağabey, sağol ağabey.

Erkekler üzerinde hegemonik bir konum elde eden Fırat’ın, aynı konumu kadınlarla olan ilişkisinde de sürdürdüğü ve “namus”, “ahlak” çerçevesinde yeniden ürettiği görülür:

Kadın: Aslanım benim, beni kurtarsan kurtarsan sen kurtarırısın. Bu Ramazan katilden beter. Hayırsız itin biri. Evde su içecek kap bile kalmadı. Çoluk çocuk sefil olduk. Sonunda ortanca kızım bile isyan etti. ‘Ben de orospu olacağım ablam gibi’ dedi.

Fırat: Ramazan’ı bulun. 5000 lira verin. Bu karyı boşasın bir daha da eve gitmesin.

Çocuğu yatılı okula verin. Orospu olaksa okumuş orospu olsun.

Kadın: Hayır, ben kocamdan ayrılmam, parayı ona vereceğinize bana verin.

doğru yaklaşır ve kare donar. Anlatıda donuk kare kullanılması hem öykünün akışını bozarak seyirciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatır, hem de dramatik zamanın ortadan kalkmasını sağlar. Film Cemal'in acısını, onu yaşanan ana sabitleyerek anlatır. "Erkek" acısını tek başına çekmelidir. Cemal acı çekerek güçlenecek ve ilerleyen sahnelerde Koray'dan intikamını alacaktır. Tek başına acı çeken erkek imgesi, *Acı*'da düşmanları tarafından kör bırakılan Çiçek Ali aracılığıyla sunulur ve Çiçek Ali'nin şu sözleriyle pekiştirilir:

Nerede olursa olsun ikiyüzlü, ahlaksız, kötü yürekli insanlara kin duyuyorum. Onlar yaşadıkça bize rahat yüzü haramdır. Bu dünyada Elmas gibi binlerce adam var, binlerce... Gözü en yakınlarının ırzında, namusunda... Haceli gibiler varken, onların elleri tetikte bekleyen hain cellatları varken rahat yaşamak mümkün mü?... Tanrım bana sabır ver. Öyle bir sabır ver ki, her türlü acıya dayanayım. Benim günahlarımı bağışla, bana ışık ver. Sadece bir gün için. Beni zalimlerin karşısında aciz bırakma.

Güney'in "hegemonik erkek" kahramanının en önemli özelliklerinden biri de düşmanlarının aksine (düşmanları her türlü hileye, yalan dolana başvurup, arkadan vurma, entrika çevirme gibi taktikler izlerlerken) şiddet araçlarını "namuslu" bir şekilde kullanması, adil bir şekilde dövüşmesidir. Hatta *Canlı Hedef* filminde Asım Mavzer kendisini öldürmek isteyen Çino ile düelloya girer; ancak kazanan taraf olmasına karşın onu öldürmez ve serbest bırakır. Bourdieu cinsiyet düzenini "rekabetin ciddi oyunlarının" oynandığı bir alan olarak tanımlarken, erkek habitusunun sadece erkeklere özgü alanlarda gerçekleşen ve rekabetin ciddi oyunları ile yapılandırılan alanlar olduğunu vurgular (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 32). Erkekler arası onur ve iktidar mücadelesinde üstünlüğü kanıtlama aracına dönüşen ve

erkeklik oyunları arasında tanımlanabilecek olan düello, *Canlı Hedef*'te Asım'ın düşmanının bile dostluğunu kazanan “hegemonik erkek” imgesini pekiştiren bir işlev üstlenmektedir. Çünkü filmin ilk bölümlerinde Asım'ın düşmanı olarak karşımıza çıkan Çino, düellodan sonra Asım'ın çevresinde yarattığı otoriteyi kabullenir ve Asım'ın etrafında kurulan erkek birliğine katılarak bu birliği genişletir.

Erkek kahramanların otorite figürü haline geldiği filmlerin temel özelliklerinden bir diğeri, kadınlar tarafından beğenilme arzusudur. Bu arzu erkekliğin sürekli kanıtlanmak zorunda olmasıyla da ilişkilidir. Erkek gibi yaşamak için sertlik, mücadele ve zafer gereklidir (Segal, 1992: 140). *At Avrat Silah* filminde “avradını” bulmak için şehre giden Yusufçuk yanlışlıkla bir bara gider ve buradaki kavgaya karışır. Kavga ederken aklından geçen düşünceler, iç ses aracılığıyla seyirciye iletilir: “Avratların yanında madara olursan yaşama”, “avratların içinde rezil olmak yakışmaz.” Bourdieu'nün vurguladığı gibi, erkekliğin biçimlendirildiği oyun alanlarında kadın, üstlendiği izleyici rolüyle sadece erkeklerin kendi güçlerini ve egemenliklerini görebilecekleri bir ayna konumuna indirgenmiştir (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 33). Kadınların bu filmlerdeki en önemli işlevi erkek kahramanın gücü, cesareti ve içinde bulunduğu tehlikelerle ilişkili sorular sormasıdır. Eril şiddetin onaylanmasını sağlayan bu sözler aynı zamanda “hegemonik” erkeğin yaratılmasına yardımcı olur. Bu soruları bazen kötü adamın sevgilisi, bazen de kahramana aşık olan ve hakkında bilgi edinmek isteyen kadınlar sorar.⁴¹ Böylelikle

⁴¹ *Canlı Hedef*'te, Çino ve Asım'a aşık olan öğretmen arasındaki konuşma ile Asım'ın düşmanı Bilal ve sevgilisi arasında geçen konuşmalar Asım'ın eril kimliğini pekiştirmek, onun gücüne ve üstünlüğüne işaret etmek için kullanılan anlatısal inşa tekniklerinden biridir:

Öğretmen: Kimdir bu adam? Nedir? Neden Kara Cellad'dır?

erkek kahramanın diğer erkeklerden ayrı bir üst kimlik oluşturmaya sağlanır.
Connell’a göre;

...hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılan kadınlık arasında bir tür uyum vardır. Bu uyumun imlediği şeyse erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini kurumsallaştıran pratiklerin korunmasıdır. Bu anlamda hegemonik erkeklik, kadınlarla ilişkide başarılı bir ortak stratejiyi cisimlendirmek zorundadır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin karmaşıklığı düşünülecek olursa, karmaşık olmayan ya da tek tip bir stratejinin mümkün olduğu söylenemez: Bir ‘karışım’ kaçınılmazdır. Öyleyse, hegemonik erkeklik, oldukça tutarlı bir biçimde, evcimenliğe yönelik açılımları ve şiddete yönelik açılımları, kadın düşmanlığına yönelik açılımları ve heteroseksüel çekime yönelik açılımları aynı anda barındırabilir. (1998: 249).

Canlı Hedef, *Pire Nuri* ve *Vurguncular*’da kadınların konuşması erkeğin gücüne ve üstünlüğüne işaret ederken, *Yarın Son Gündür*, *Umutsuzlar* gibi filmlerde konuşan kadınların “dırdırcı” olarak karikatürleştirildiği ve “dırdır ettikleri” için erkekler tarafından cezalandırıldığı görülür. *Yarın Son Gündür*’de kadının ev kadınlığı rolünü sorgulaması ve geçim sıkıntısından yakınması, erkeğin onu dövmesiyle ve evi terk etme tehdidiyle sonuçlanır. Kadının özlemleri toplumsal değişimle bağlantılıdır ve şikayetleri eril otorite için tehdit oluşturur. *Umutsuzlar*’da Fırat’ın halkın sorunlarını bir hakim edasıyla değerlendirdiği sahnede kocasını Fırat’a şikayet eden kadın, kocasından ayrılma ve çocuklarının elinden alınması

Çino: Çok adam öldürdü, çok kan döktü, çok ocak söndürdü gözünü kırpmadan, yüreği titremeden.

Kadın: Asım Mavzer’le uğraşma, başına iş açacaksın.

Bilal: Akıl mı veriyorsun bana?

Kadın: Sadece korkuyorum. Duyduğum kadarıyla tehlikeli bir adammış.

tehdidiyle karşılaşır. Bu sahneyi kadına yönelik sözlü şiddetin bir örneği olarak nitelendiren Eser Köker (1994: 151), Fırat'ın konuşmasına dikkat çeker: “Ramazan’ı bulun, beş bin lira verin bu karıyı boşasın, kızını da yatılı okula verin, olacaksa okumuş orospu olsun.” Kadınların söz söyleme olanağı bulduğu filmlerde “dırdırcı” olarak cezalandırılması, kadının sesinin bastırılmasına yönelik erkek tahakkümünü göstermesi açısından önemlidir. Ataerkil iktidara yönelik kadın tehlikesi sözlü ya da fiziksel şiddet aracılığıyla bastırılmış ve tehlike bertaraf edilmiştir.

Güney’in filmlerindeki hegemonik erkek kahramanın en önemli özelliklerinden biri de çok fazla konuşmamasıdır. Erkek kahraman, otoritesini sessizlik aracılığıyla kurar.⁴² Çevresindeki erkeklerin gereksiz gevezelikleri karşısında o yalnızca önemli bir şey olduğunda konuşur ve konuştuğunda, “mutlaka bir bildiği vardır” düşüncesi uyandırır. Hatta *Benim Adım Kerim*’de, “ben bilirim çünkü benim adım Kerim” esprisiyle bu durum somutlaşır. Konuşurken “biz” zamirini kullanması ise kendi kendisine üstünlük atfetmesi ile ilişkilidir. Çünkü sözleri bilgiçlik taslar, ders verir niteliktedir.

⁴² *Canlı Hedef*’te öğretmen ve Asım arasında geçen diyalog erkek otoritesinin sessizlik aracılığıyla kuruluşu bakımından önemli bir örnektir:

Öğretmen: Hep beni şaşırtıyorsun. Kimsin sen? Nesin? Seni tanıdığım günden beri benim için bilinmeyenlerle dolu bir adamsın. Bu vasiyetnamelerin, hayat sigortasının, mezarlıkların sebebi ne?

Asım: ...

Öğretmen: Konuşmayacak mısın? Hep susacak mısın? Elif’e duyduğun yakınlığın sebebi ne? Niçin bir başka çocuk değil de Elif? Çıldırtacaksın beni, konuş, anlat bir şeyler söyle.

Çino: O bir şey anlatmaz, susar, düşünür ve vurur.

Öğretmen: Siz kimsiniz?

Çino: Benim adım Çino, bu da Asım Mavzer.

Erkek kahramanın kadınlar üzerinde otorite kurmasının bir başka yolu ise kadınlarla, özellikle de zengin kadınlarla olan konuşmalarında alaycı, küçümser bir üslup takınmasıdır.⁴³ Güney'in avantür filmlerde zengin kadınlara karşı geliştirdiği bu alaycı üslup, 1970'li yıllarda sınıfsal vurgunun ön plana çıkarıldığı filmlerde nitelik değiştirmiş ve yerini burjuva kadınlarının eleştirisine bırakmıştır.

3.1.2. Silah Fetişizmi

Yılmaz Güney'in hem avantür filmlerinde, hem de daha gerçekçi eğilimler barındıran politik nitelikli filmlerinde vazgeçilmez bir nesne olan silah, erkekliğin kurucu unsurlarından biri olarak konumlandırılmıştır. Western filmlerinde silahın rolüne değinen ve silahı penis sembolü olarak nitelendiren Richard Wartley silahın eylemlerin merkezinde yer aldığını, silaha sahip olan kişinin yenilmez, ele geçirilmez bir kahraman olarak kurgulandığını vurgular. İyiler silahın haklı sahipleriymiş, kötüler onların silahını, yani iktidarını çalmaya çalışan kişilerdir (akt. Roloff ve Seeßlen, 1996: 301). Yılmaz Güney'in bazı filmleri de western anlatısıyla benzeşen yönleriyle, bu anlatının silaha verdiği sembolik önemi yeniden üretmektedir. Bu filmlerde silah başrol oyuncularından biri olarak konumlanır; genellikle erkeğin elinde görülen silah fallik bir öge olarak öne çıkar.⁴⁴ Yakın plan ya da ayrıntı planda erkeklerin elinde görüntülenen silahlar, gücün ve iktidarın erkeğe ait olduğunu

⁴³ Örneğin *Kaçaklar* filminde saf, akıllı bir karış havada zengin bir genç kız olan Elif'le, onu kaçırmaya gelen Osman arasındaki diyalog şu şekildedir:

Elif: Bu resmi ben yaptım.
Osman: Kendi aklınla mı yaptın?

⁴⁴ "Fallus penis değil, penisin iktidar ve arzu simgesi olarak temsil edilişidir. Biyolojik sahiplikten çok ataerkil söylemin ürünüdür. Fallus erkeklerin sahip olduğu bir şey değil, cinsel farklılığı ve babanın yasasını temsil eden, kadınları da erkekleri de esareti altına alan, zamandan bağımsız simgesel bir düzendir" (Segal, 1992: 122).

vurgulamaktadır.⁴⁵ *Vurguncular*'da şiddetin hüküm sürdüğü bir dünyada Cesi ve Kont'un yaşamak için silaha muhtaç olduğu vurgulanırken, ikilinin iyi silah kullanma özelliği, "Kont ve Cesi hiç affetmez" sözleriyle ortaya konur. Silahın mitleştirildiği filmde, "silahsızlanmanın hadım edilmekle bir olduğu görüşü" doğrulanır (French, 1993: 203). *Acı* filminde Avanos'un oğlu Yasin'i öldürdüğü için pişman olan ve öldürdüğü adamın ailesinden af dileyen Çiçek Ali, Avanos'un oğlu olmaya talip olur. Fakat bu durum Yasin'in öldürülmesini sağlayan adamların hoşuna gitmez ve çıkan çatışmada Avanos öldürülürken, Çiçek Ali de kör bırakılır. Olanlar karşısında Avanos'un kızı Zelha (düşmanlarının hem ağabeyinin hem de babasının ölümüne neden olmasına karşın) savaşmak/ meydan okumak yerine tevekkül içinde, kaçma yanlısı bir tutum takınırken; Çiçek Ali intikam yeminleri eder: "Dünyamızı karartanların dünyalarını karartacağız; kanımızı akıtanların kanlarını akıtacağız". Çünkü körlük bir eksiklik meydana getirmiştir. Film, bakmadaki hazzı tersine çevirir. Çünkü etkin erkek-edilgen kadın bakışı geçersizleşmiş⁴⁶; erkek, görmenin ayrıcalıklı konumundan yoksun kalmıştır. Erkek kör olduğu için, bu ayrıcalığa artık sahip olan kadındır. Bu nedenle, eril iktidarın kurulması için, kör de olsa erkeğin kadından güçlü olduğu ve erkekliğinin tükenmediği kanıtlanmalıdır. Bunu kanıtlamanın en önemli aracı ise erkeğin hala üstünlüğünü gösterebileceği tek alanda savaşması, yani fallus simgesi olan silahını kullanmasıdır. Böylece kör olan erkeğin başarı kazanması, "hegemonik erkek" mitini yeniden üreten bir strateji olarak kullanılır ve

⁴⁵ Güney, filmlerinde silahı fetişleştirmekte, silah kullanmadığı filmlerde ise silah üzerine söylevler vermektedir. Örneğin *Arkadaş*'ta Cemil Âzem'e, "...Sen silahtan anlarsın, nasıl beğendin mi?" dediğinde Âzem, "Güzel silah, yalnız ne zaman, ne için kullanmak gerektiğini iyi bilmeli" şeklinde yanıt verir.

⁴⁶ Kadının sinemadaki temsiline odaklanan Mulvey, cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada bakmadaki hazzın, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölüştürüldüğünü; anlatıda belirleyici olan erkek bakışının, kendi fantazisini uygun biçimde şekillendirilen dişi figürüne aktardığını belirtir (Mulvey, 1997: 41).

körlük iktidarsızlığın, güçsüzlüğün, aczin göstergesinden gücün, üstünlüğün göstergesine dönüşür. Erkek kör bile olsa silahı aracılığıyla hem kadın hem de diğer erkekler üzerindeki hegemonik egemenliğini devam ettirir. İntikamı “sağlıklı bir kadın” yerine “kör bir erkeğin” aldığı filmde, kadın intikamın alınmasında yalnızca aracı rolü üstlenir. Düşmanları geldiğinde Zelha, Çiçek Ali’nin sese olan duyarlılığını artırmak amacıyla kullandıkları çanları adamların üstüne atar, gözcülük yaparak Çiçek Ali’nin silahıyla düşmanlarını öldürmesine yardım eder. Zelha silahı yalnızca bir kere, o da Çiçek Ali’ye verme amacıyla eline alır. Kendisini korumak için bile olsa kadının silah kullanmasına gerek yoktur. Zelha düşmanla karşılaştığında ya kurtarılmayı bekler ya da kaçar.

Silah fetişizminin doruğu *Umutsuzlar* filmidir. Melodram anlatısından beslenen film, “arzunun imkansızlığı” üzerine kuruludur. Birbirlerine aşık olan Çiğdem (Filiz Akın) ve Fırat’ın kavuşmalarındaki en önemli engel, mafya babası olan Fırat’ın hayatta kalmak için “silahına mecbur olması” ve Çiğdem’in Fırat’ı, “ya silahın ya ben” şeklinde bir seçime zorlamasıdır. Erkeğin iktidarını simgeleyen silah, kadın ve erkek arasındaki en önemli sorundur. Fakat Fırat ne silahından ne de Çiğdem’den vazgeçmek ister. Abisel, yerli filmlerde erkek egemen yaşam düzeninin önem verdiği nesnelerden biri olan silahın ikon haline getirildiği filmlere *Umutsuzlar*’ı örnek gösterir:

Umutsuzlar filminde tabancanın görüntüde kaldığı süre kısa olmakla birlikte, varlığının sözle aktarılışı ve kurşun delikleri aracılığıyla kişilik kazandığı söylenebilir. Burada silah otoriter ve erkekçil yaşam biçiminin başrolünü oynamakta ve bu durum, ‘Silahın olsaydım’, ‘Üçümüz bir arada olamayız’, ‘Sen onu seçtin’,

‘Sen, ben ve silahım olamaz mıyız’, ‘Bizim kelimemize değerler biçilmiş, ben silahıma mecburum’ gibi sözlerle desteklenmektedir (Abisel, 1994: 129).

Çiğdem Fırat’ı “güç” ve “iktidardan” vazgeçirmeye çalışır. Fırat’ın silahtan vazgeçip Çiğdem’i yani aşkı tercih ettiği noktada ölmesi, erkeğin silahsız olamayacağının bir göstergesidir. Kadın erkek için tehdit edici bir varlıktır. Film süresince kadınların (hem Fırat’ın annesinin hem de Çiğdem’in) özlemini duyduğu aileyi/yuvayı temsil eden sevgi/bağlılık/ huzur/güven gibi değerler, Fırat’ı “imgesel alanda” tutma savaşına yöneliktir. Ancak Fırat imgesel alanda kalmayı seçerse babanın yasasına karşı gelecek ve hadım edilecektir. Fırat’ın çetesindeki arkadaşları babanın yasasını simgelerler. “Bizim için çok kadın var”, “Sen büyük ve kuvvetli Fırat’sın. Bu işler sana yakışmaz. Kendine gel”, “Bütün gün seni aramadığımız yer kalmadı. Okuldan kaçan küçük çocuklara benziyorsun. Bu kız davası yine mi başladı”, “Yanlış yoldasın, bu kız sana ölüm getirecek. Görüyorum ki aşk gözünü kör etti. Yirmi yılda dişinle tırnağınla hayatın pahasına bu yere geldin, bir kız için bunları feda etmeye değer mi”, “Görüyorsun ki büyük ve yenilmez Fırat değilsin artık. Namlunun ucundasın ve her an bu akılsız başın bir kurşunla delinebilir” sözleri, aşık olmanın erkekliği bozan, yaralayan bir şey olduğunu vurgulamakta ve erkeğe yasayı hatırlatmaktadır. Çiğdem’in ortaya çıkması Fırat’ın mafyadaki liderliğine ve otoritesine gölge düşürmüş, erkek birliğinden dışlanmasına neden olmuştur. Film süresince “büyük” ve “yenilmez” olarak tanımlanan Fırat, Çiğdem’e olan aşkı sonucunda histerik bir figür haline gelmiştir. Zizek histerikleşmeyi öznenin simgesel özdeşleşmeyi gerçekleştirme, simgesel görevi koşulsuz üstlenme yeteneksizliği olarak tanımlarken, Lacan’ın histerik soru formülasyonundan yararlanır. “Ben niye senin olduğumu söylediğin şeyim?”, “Bende Öteki’nin beni... (kral, efendi, karı)

olarak çağırmasına, ‘selamlamasına’ neden olan o artı- nesne nedir?” (Zizek, 2004: 130). Mafya babası olan Fırat Çiğdem’le ve arkadaşlarıyla yaptığı aşırı duygu yüklü, özlemden nefrete, aşktan kıskançlığa dönüşen teatral konuşmaların sonunda “büyük ve kudretli Fırat, büyük ve yenilmez Fırat, büyük ve yalnız Fırat” diyerek aynadaki yansımalarına ateş eder (Anlatıda, Fırat’ın sürekli aynalara ateş ettiği, “bu 40. ayna oldu” sözüyle desteklenir). Fırat’ın histerik tepkisi, kendisine acıyarak bakması filmin başından beri onu yalnız, güçsüz ve sevgisiz olarak tanımlayan annesi ve Çiğdem’in bakışıyla imgesel özdeşleşmesi sonucunda ortaya çıkar. Başat özdeşleşme anlayışının ideal egoları taklit etmeye dayalı olduğu düşünülse de, aslında özdeşleşilecek özelliğin her zaman başarı gibi şahane özellikler olmadığını belirten Zizek, ötekinin başarısızlığıyla, suçluluk hissiyle, zaafıyla da özdeşleşebileceğini vurgular (Zizek, 2004: 121–122). Yani “histerik nevrotik, kendini öteki için rol yapan biri olarak yaşantılar. İmgesel özdeşleşmesi ‘öteki için var’ oluşudur” (Zizek, 2004: 122).

Güney’in *Baba, Umutsuzlar* gibi filmlerinde erkek kahraman kendisiyle ayna önünde hesaplaşır. Psikanalitik kuramda çocuğun ilksel tamlığa ulaşma evresi olarak görülen ve narsisizmle ilişkilendirilen ayna evresi, Güney’in filmlerinde kahramanların başarısızlığını simgeleyen, “kadiri mutlaklık ve ilksel tamlık duygusunun kaybı”, “parçalanma halinin cisimleşmesi” olarak okunabilir. *Baba*’da bir dişi eksik olduğu için Almanya’ya gidemeyen Cemal, eksik dişine aynada bakar. Dişine bakarken yakın planda görüntülenen Cemal’in yüz ifadesi, boğulma ya da asılma eylemini çağırıştır. Psikanalitik literatürde iğdiş edilmişliği simgeleyen eksik diş (Freud, 2004: 87- 88), *Baba*’da Cemal’in Almanya’ya gitme hayalinin

imkansızlığını simgeleyen bir metafora dönüşür ve hadım edilmişliği anlatır. *Umutsuzlar*'da ise aynı şekilde, ilksel tamlik arzusuna ulaşamayan Fırat, aynaya ateş eder. Narsistik imgelemin kaybı, Fırat'ın aynaya ateş etmesi ve aynanın kırılması aracılığıyla anlatılır.

3.1.3. Erkek Dostluğu

Güney'in filmlerinde erkek karakterler, bir yandan acımasızlık, intikam, rekabet gibi duygularla yönlendirilirken, diğer yandan hemcinsleri ile sadakat, dürüstlük, güven çerçevesinde dostluklar yaşamakta ve bu dostlukların filmlerde yüceltilmesi ve idealize edilmesi yoluyla, erkekler arasında bir dayanışma/kardeşlik söylemi yaratılmaktadır. Michael Ryan ve Douglas Kellner erkek dostluğu filmlerinin, “cinsel toplumsallaşma kalıpları yüzünden kadınlar için mubah görülen yakın dostluklara erkekler arasında izin verilmeyen bir dünyada, lekelenme korkusu olmaksızın sahip olunamayan erkek birliğine ilişkin telafi edici fantaziler” olarak okunması gerektiğini belirtir. Ryan ve Kellner'a göre, erkek dostluğu filmlerini diğer film türlerinden ayırt eden şey, romantik aşkın olmaması ve kadınların ikincil rollerde görülmesidir. Erkek dostluğu filmlerinin 60'ların sonlarında yükselen feminizme karşı bir tepki olabileceğini ileri süren Ryan ve Kellner, erkekler arasında kurulan dostluğun, kadın-erkek ilişkilerinin yerine geçebilecek bir alternatif olarak da yorumlanabileceğini savunmaktadır (1997: 237). Güney'in, kadınların olmadığı bir dünyada, iki erkek arasında yaşanan dostluğa odaklanan *Vurguncular* filmi, erkek dostluğunun en belirgin olduğu filmlerden biridir. Kadınların yalnızca figüran konumunda olduğu filmde kadın-erkek arasındaki romantik aşk, yerini iki erkek

arasındaki “homofobik bağa”⁴⁷ bırakmıştır. Yoksul bir hayattan gelen ve aynı mahallede büyüyen Cesi ve Kont adındaki iki suçluya odaklanan film, gangster film türünün özelliklerini de taşır. Cesi ve Kont için sık sık “cehennem arkadaşları, birbirlerinden hiç ayrılmazlar” sözü kullanılırken, Cesi ve Kont’un aynı elbiseleri giymeleri, şapka, kemer takmaları, tabanca taşımaları gibi pek çok ortak özellik, ikisi arasındaki ortaklığı ve bir olma halini göstermektedir. Cesi ile Kont arasında geçen konuşmalar ise iki arkadaştan öte aşık bir çifti çağrıştırmaktadır. İkiliden Kont daha konuşkan, bağımlı, kandırılmaya müsait, onay bekleyen yapısıyla kadınsı olanı, Cesi ise başına buyruk, koruyucu, otoriter ve sessiz tavırları ile erkeksi olanı temsil etmektedir. Kont, bir yandan aşık bir kadın gibi Cesi’ye olan sevgisini gösterip, “Cesi kardeş Kont kardeşini canından çok seviyor değil mi, Kont kardeş de Cesi kardeşini çok seviyor” gibi konuşmalar yaparken, diğer yandan da birlikte yaşayacakları çiftliğin hayalini kurup, çiftlikle ilgili sorular yöneltmektedir: “Çiftlikte atlarımız, tavuklarımız, ördeklerimiz olacak mı?”, “Cesi bizim için, yaşamamız gereken her şey, çiftliğimiz için”. Çiftlik, ev/yuva kurmaya yönelik bir özleme karşılık gelir. Geleneksel olarak kadına ait olduğu düşünülen evin alanı, filmde erkeğin alanı haline gelmiş ve Kont’un efemine/kadınsı olarak sunumunu güçlendirmiştir. Cesi’nin Kont üzerindeki iktidarı, erkeğin kadın üzerindeki iktidarına karşılık gelmektedir. Kont Cesi’nin hoşlanmadığı bir şey yaptığında hemen savunmaya geçer, sürekli onaylanma ihtiyacı duyar. Örneğin vurgun parasıyla otelin kral dairesini tuttuğu zaman, Cesi’nin tepki göstermemesine karşın Kont huzursuz olur, yaptıklarından pişmanlık duyar. Çünkü otoritesini sessizliği aracılığıyla kuran Cesi, Kont üzerinde hegemonik bir üstünlük sağlamaktadır. Cesi ile olan ilişkisinde

⁴⁷ Erkek dostluğu filmlerini karakterize eden özelliklerden biri, eril toplumsal iktidarın sembolü olan “homofobik bağdır” (Ryan ve Kellner, 1997: 237).

güçsüz taraf olan Kont, yalnızca dışarıya karşı sert, güçlü bir görünüm çizmektedir. Cesi hem Kont, hem de diğer erkekler üzerinde bir iktidar kurar. Bu iktidarın iki temel unsuru vardır. Bunlardan birincisi diğer erkeklerden daha sert, daha güçlü, daha cesur olması, ikincisi ise vurgunculuk yapsa da toplumsal sorunlara duyarlı olmasıdır. Film süresince Nazım Hikmet'ten parçalar okuyan, günlük gazetelere göz gezdiren Cesi basit bir soyguncu değildir; soygunculuk yapsa da kazandığı parayı kendisine ayırmaz, yoksul mahallesinde dağıtır.

Filmde felaketler Cesi ile Kont'un birbirlerinden ayrılmasıyla başlar. Birbirlerinden hiç ayrılmayan Kont ve Cesi, kör bir kızın öldürülmesi üzerine intikam almaya karar verir (yani kadın figürü aracılığıyla simgesel düzen tarafından intikamcı bir figür olarak çağırılır) ve son günlerini yalnız geçirirler. Filmin başından itibaren ilk kez bir kadınla sevişirken görüntülenen Kont (ikili içinde kadınsı olanı temsil eden Kont'un heteroseksüel ilişki çerçevesinde tanımlanması, eşcinsellik korkusu ile ilişkilendirilebilir. Böylelikle, ilişkide daha yumuşak ve güçsüz olarak temsil edilen Kont'un erkekliği kanıtlanmış olur) kadınla birlikteyken bile Cesi'yi düşünür, Cesi ile birlikteymiş gibi, onun şerefine kadeh kaldırır: "İçelim, çünkü bizim ne atımız, ne çiftliğimiz olacak, yaşadığımız son gündür, şerefine Cesi". Cesi'nin yokluğunda (kendisini koruyan, kollayan "hegemonik erkekten" yoksun kalmıştır) kurnazca hareket edemeyen ve tehlikeleri göremeyen Kont, tuzağa düşürülüp öldürülür. Kont ölürken Cesi'nin ismini sayıklar ve Cesi'nin intikamı hissettirilir. Cesi Kont'un ve diğer dostlarının intikamını aldıktan sonra polise teslim olmaz, Kont gibi ölmeyi tercih eder. "Ölüm hem cinsel kavuşma için geleneksel bir

metafordur hem de karşılıklı fedakarlık yoluyla bağlanmanın birebir yüceltiliştir” (Ryan ve Kellner, 1997: 238).

Erkek dostluğunun öne çıktığı bir diğer film olan *Baba*’da, hapishanede kurdukları dostluğu tahliye olduktan sonra devam ettiren kişiler anlatılırken (arkadaşları hapishaneden çıktıktan sonra çocuklarını bulması ve intikamını alması konusunda Cemal’e destek olurlar), *Canlı Hedef*, *Vurguncular*, *Umutsuzlar*, *Yedi Belahlılar*, *Ağır* gibi filmlerde, kanundan kaçan ve inzivaya çekilen kişilerin kader birliği etmelerinden ötürü birbirlerine dostluktan da öte duygularla bağlanmaları ve bir aile oluşturmaları ele alınır.⁴⁸ Örneğin birbirleri için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan ve ölümü göze alan yedi kanun kaçağının anlatıldığı *Yedi Belahlılar* filminde Güney’in canlandırdığı karakter olan Banuş, kendisini arkadaşlarının hem annesi hem de babası olarak nitelendirir:

Ketaryum: Seni çok seviyorlar.

Banuş: Ben de onları çok seviyorum, hepsi çocuklarım gibidir. Birinin tırnağı taşa değse yüreğim acır.

Seyyit Han’da uzun yıllardan sonra köyüne dönen ve sevdiği Keje’nin köyün Bey’i ile evleneceğini öğrenen Seyyit Han, bütün acısını ve öfkesini Hidayet Emmi ile paylaşır. Seyyit’e tavsiyelerde bulunan Hidayet Emmi onun dert ortağı haline gelmiştir. *Arkadaş*’ta ise kapitalist ahlak anlayışının biçimlendirdiği kent hayatında yitirilen erkek dostluğu, yerini bu ahlak anlayışıyla savaştık yeni bir erkek

⁴⁸ Aynı zamanda, bu filmlerde erkeklerin birbirlerine lakaplarıyla hitap etmesi, erkek çetelerinin kendilerine özgü erkeklik değerleri geliştirmesini sağlayarak erkekler arasındaki birlik duygusunu pekiştirir.

dostluğuna bırakır. Cemil ve Âzem arasındaki dostluğun yerini, devrimci mücadele temelinde kurulan Âzem -Halil dostluğu alır. Âzem ve Halil'in el ele görüntülenmesi ve bu görüntünün ayrıntı planda vurgulanması, erkekler arasında kurulan dayanışmanın yanı sıra devrimci birlikteliğe işaret eder. Film, iki erkeğin önderlik ettiği ve devrimci kadının vitrin görevi üstlenerek sembolik bir rol üstlendiği toplumsal mücadeleye bir katılım çağrısı olarak yorumlanabilir. Üstelik bu mücadele, Halil'in uzun saçlarını kestirerek efemine görünümünü erkeksi bir görünümle değiştirmesiyle şekilci bir anlayışa dayandırılmış, devrimci mücadelenin cinsiyetçi kimliği, Halil ve Âzem'in ortaklaşa Necibe'nin namussuzluğunun izini sürüp Cemil'i uyarmalarıyla pekiştirilmiştir.

Erkek dostluğunun öne çıktığı filmlerde kadının en önemli işlevi, erkekler arasındaki dostluğa gölge düşürmektir. *Umutsuzlar* filminde Fırat'ın Çiğdem'e olan aşkı arkadaşlarıyla arasının açılmasına neden olurken⁴⁹, *Yedi Belalılar* filminde Ketaryum, erkeklerden oluşan çeteye ölüm getirir. Arkadaşları ve Ketaryum arasında kalan Banuş, ikisini de kaybetmeyi göze alamaz ve arkadaşları ile birlikte ölüme gider. Çetenin tüm elemanlarının ölmesi ve hayatta kalanın sadece kadın olması,

⁴⁹ Arkadaşlarının Fırat'ı yargılamak için toplandığı sahnede, Çiğdem erkekler arasında kurulan birliği bozan, kastre edici bir figür olarak öne çıkmaktadır:

Mehmet: Delikanlıyı üç şey bozar. Kumar, kadın, içki... Sen bizim kanunlarımızı çiğnedin. Bir kadın uğruna yanlış işler yaptın.

Memduh: Yaşadığımız hayat zor ve tehlikelerle doludur. Birimizin hatası, hepimizin hatası demektir. Senin için iki yol var. Ya kızı bırakır işine dört elle sarılırsın ya da bizi bırakıp kıza gidersin.

Mehmet: İkinci yolu seçersen Tahtabacak seni temizler...

Fırat: Bugüne kadar hep arkadaşlarım için yaşadım, arkadaşlarım için vurdum, vuruldum. Hapislerde büyük cezalar bitirdim, prangalar eskittim. Hayatımın tek bir gününü kendime ayırmadım. Lakin günün birinde hiç aklımızda yokken, çorak yüreğimizde ilk defa bir gül açtı. Bizim gözümüz hiç gül görmemiştir. Ve ilk defa yaşamamın ne olduğunu gördük...

Memduh: Yaşamak dediğin bu mu? Bir kadının elini mi tutmaktır yaşamak? Bizim için kadından bol ne var...

Hayati: Bir kadın için insan arkadaşlarından ayrılır mı, yakışır mı bu sana?

erkek dostluğunun yüceltilmesini sağlar. Çetenin elemanları birbirlerinden ayrılmamış olur ve arkadaşlıkları ölümsüzleşir. Kadının hayatta kalması ise kurtuluş olarak sunulmaz. Çünkü kadın tek başına, yalnız ve çaresiz kalmıştır. *Arkadaş*'ta ise Necibe, erkekler arasındaki dostluğun bozulmasına neden olur. Necibe yalnızca cinsiyetinden dolayı değil, temsilcisi olduğu yaşam tarzı nedeniyle de bu dostluğun bozulmasında etkili bir figürdür. Necibe'nin kendisini aldattığını öğrenen Cemil Âzem'in isteğiyle köyüne gider, köylülerin sefaleti karşısında kendi zengin yaşantısından utanır ve yaşamını dönüştürmeye karar verir. Ancak evine döndüğünde karısının cinsel cazibesine kapılır⁵⁰ ve sahip olduğu yaşam tarzından (para/tüketim/cinsellik/zenginlik) kopamayacağını anlar. Cemil dostu Âzem'in yerine kendisini aldatan karısı Necibe'yi seçer ve burjuva yaşantısına geri döner.

3.2. KADIN İMGESİNİN KURULUŞU

3.2.1. Aşk ve Evlilik İlişkileri

Yılmaz Güney'in filmlerinde kadınlar geleneksel kadın imgesine uygun biçimde fahişe, anne, vamp kadın gibi kalıplaşmış imgeler çerçevesinde ele alınırken, bu kadınların ortak özelliği olan erkeğe duydukları aşk, erkeklerin belirleyici olduğu iktidar ilişkilerinin doğallaştırılmasını sağlayan, kadını toplumsal cinsiyetinin gerektirdiği özellikler çerçevesinde sıradanlaştıran, farklı kadın kimliklerinin yaratılmasını engelleyen bir işlev taşır. Kadının sahip olduğu özellikler onu erkeğin

⁵⁰ Güney, filmde burjuva kadınının kocasını tekrar elde etmek için kullandığı taktiklere dikkat çeker. Önce şuh bir tavır takınan Necibe, kocası üzerinde etkisini tekrar geçerli kıldıktan sonra ağlayarak kocasından af diler.

hakim olduğu iktidar ilişkilerine bağımlı kılarken, kendisine güvenen ve hayranlık duyan narsistik bir erkek kahraman imgesinin yaratılmasına yardımcı olmaktadır.

3.2.1.1. Erkeksi Kadının Dönüşümü

Güney'in, kadınların seyirlik nesne olmaktan kurtulup aktif konuma geçtiği filmleri olmasına karşın, bu filmlerde de gerek kadın kimliğinin kuruluşu bakımından, gerekse kadının eninde sonunda aşk ilişkisi tarafından yönlendirilmesi ve erkek tarafından kurtarılması nedeniyle güçlü, aktif bir kadın imgesinden söz edilememektedir. Güney'in filmlerinde de erkekleşen güçlü kadın, dönüştürülmesi gereken bir figür olarak karşımıza çıkarken⁵¹, cinsiyetçi kalıpların erkekler açısından da geçerli olduğu görülür. Erkekler kadınsı davranışlarda bulunduklarında alaycı bir bakışla yargılanırken (Güney'in birçok filminde hadım edilmiş, efemine erkekler komedi unsuru olarak öne çıkar), erkeksi davranışlar gösteren kadınlar popüler Türk filmlerinde olduğu gibi ataerkil iktidara tabi hale getirilir. Özellikle avantür filmlerde de “güçlü/aktif” bir konum elde eden kadınlar rekabet, intikam, şiddet gibi “erkeksi” olarak nitelendirilen özelliklerden sıyrılır, silahlarını bırakır ve aşk/sevgi/evlilik/annelik çerçevesinde tanımlanır. Romantik aşkın, heteroseksüelliğin sınırlı olanaklarını yüceltmeye yarayan geleneksel bir temsil tarzı olduğunu belirten Ryan ve Kellner, bu temsil tarzının, “erkeğin iktidar fantazilerini dile getirmesi ve babaerkil aileyi biricik normatif sosyoseksüel ideal ve kurum olarak konumlaması

⁵¹ Cumhuriyet döneminde benimsenen ve 1950'li yılların popüler filmlerinde ve edebi metinlerinde yeniden üretilen “cinsel açıdan ulaşılamaz kadın anlamındaki ‘bacı’ teması” (Kandiyoti, 1998: 114), erkeksi kadın imgesinin yer aldığı filmlerin ortak özelliklerindendir. Kandiyoti, *Şöför Nebahat* filmi aracılığıyla bu kadın tipinin “her zaman namuslu olma anlamında kullanılan erkek kadın terimine karşılık geldiğini ve onu alt edebilen bir erkeğin egemenliği altına girerek dönüştürüldüğünü belirtirken, bunun modern kadına dair alegorik bir hikaye olarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesindedir (Kandiyoti, 1998: 114).

ölçüsünde muhafazakâr” olduğunu vurgulamaktadır (1997: 239). Köker’in de belirttiği gibi, popüler hikayelerde “hırçın kız” olarak tipleştirilen kadınların, evlilik ilişkileri aracılığıyla kendilerine atfedilen rollere bürünmesi, aşk ilişkilerinin demokratik kimlik oluşturmaları önünde engel oluşturduğunu göstermektedir. Çünkü aşk hikayesi, kadının bireysel kimliğinin önüne geçmekte ve erkeğin üstünlüğünün anlaşılmasıyla sonuçlanmaktadır (1994: 154). Hatta başlangıçta kadının güçlü olması bile erkeklerin korumasına ihtiyaç duydukları gerçeğini değiştirmez. *At Avrat Silah* filminde Alicik ismiyle çağrılan ve erkekler karşısında tek başına dövüşen kadın karakter (Nebahat Çehre) kavgada yenilirken son anda Yusufçuk (Yılmaz Güney) tarafından kurtarılır (Alicik erkeklerden dayak yer ve Yusufçuk’un kucığına düşer). Hatta kavgayı ayırmaya çalışan polisler erkekleri bela çıkardıkları için hapse atmakla tehdit ederken, Alicik’i “sen de elinin hamuruyla erkek işine karışma, otur oturduğun yerde” diyerek cezalandırırlar. Kadın erkekler gibi hapse atılmakla tehdit edilmez, yalnızca kamusal alanda yer aldığı için yargılanır, ev içi özel alanın temsilcisi haline getirilir. Erkek kahraman söz konusu olduğunda avantür filmlerin vazgeçilmez öğesi olan birçok kişiyle aynı anda savaşma (“üstün” erkek imgesi), kadın söz konusu olduğunda geçerli olmaz. Kadın hiçbir zaman “üstün” erkeğin tanımlandığı imgeyle tanımlanmaz. Örneğin *Yedi Belalılar* filminde Ketaryum erkekler kadar çevik, iyi silah kullanan bir kadın olmasına karşın (havada taklalar atarak düşmanlarıyla savaşır), Banuş ve çetesinin yardımıyla düşmanlarını bozguna uğratar. Ketaryum, kendisini kurtaran Banuş’un çetesine katıldıktan sonra ise, filmin başında sergilediği güçlü, kendine güvenen kadın kimliğinden sıyrılır. Aşk, karakterin temsilinde tek belirleyici olur. Çatışma sahnelerinde Banuş tarafından yönlendirilir, hülyalı bakışlarla Banuş’u seyreder. Erkekler silahlarını temizleyip bıçak bilerken, Ketaryum

çiçek toplar, tabancasının ucuna çiçek takar. *Pire Nuri* filminde ise gerek giyim tarzı gerekse davranışları ve konuşmasıyla erkeksi olarak nitelendirilebilecek özelliklere sahip olan Hacıhüsrevli Melahat (erkekler gibi pantolon giyer, barda erkelerle birlikte içki ve sigara içer, küfreder, erkeklerle dövüşür, silah kullanır), polisin ve kabadayılardan peşinde olduğu bir hırsız olmasına karşın *Pire Nuri* tarafından kaçırıldıktan sonra anlatı tarafından, aşık kadın imgesi çerçevesinde sabitlenir. *Pire Nuri*'nin gerçek ve güçlü bir kabadayı haline gelmesi kadının hayranlığını kazanmasıyla bağlantılandırılırken, başlangıçta kadın lehine olan güç ve iktidar ilişkilerini *Pire Nuri*'nin lehine dönüşüme uğratar. Üstelik kadın kimliğindeki dönüşüm, kadının kaçırılması ve alıkonulması aracılığıyla gerçekleştirildiği için güçlü kadın imgesi mazoşist kadın imgesiyle yer değiştirir ve kendine güvenen, bağımsız, aktif kadın erkeğe olan ilgisi nedeniyle onun otoritesine tabi hale gelir.

Yarın Son Gündür'de yeni bir yaşama başlama kararı alan Mavi Çocuk ve Kara Çocuk, peşlerine gangsterler düşünce tekrar suçun içine çekilirler. Polis ekipleri Mavi Çocuk ve Kara Çocuk'un peşindedir. Filmin ilk sahnesinde komiser diğer polislerle sabıkalılar arasında yer alan Kara Çocuk'u "belanın yedi türlü, her an suç işleyebilir" sözleriyle tarif ederken, Mavi Çocuk'u "Kara Çocuk'un sevgilisi" olarak tanımlar. Bir başka sahnede Kara Çocuk için "zorlu" Mavi Çocuk için "güzel" sıfatı kullanılır. Kara Çocuk olaylar karşısında cesareti ve acımasızlığı ile öne çıkarken, Mavi Çocuk'un yufka yürekliliği, peşlerindeki gangsterlerin ve polislerin tuzağına düşmeleriyle sonuçlanır. Kara Çocuk ve Mavi Çocuk'un atış talimi yaptığı sahne, etkin erkek-edilgin kadın imgesini kuran önemli sahnelerden biridir. Gangsterleri keskin nişancılığı ve zekası ile bozguna uğratan Kara Çocuk Mavi Çocuk'a, "Kolay

ölmemeliyiz, kurşunu boşa harcamamalıyız. Benim korkum sensin. Yine yufka yürekliliğin tutarsa karşıdakine acırsın. Acımayacaksın çocuğum, acımayacaksın. Düşmanına şans tanımayacaksın. Acırsan ikimiz de mahvoluruz. Kimseye acımayacaksın değil mi” diyerek Mavi Çocuk’un kadınsı duyarlılığının, başlarına birçok felaket getirdiğini vurgular ve onun şiddet dolu erkek dünyasıyla olan uyumsuzluğuna dikkat çeker. Filmde kadın karakter ve erkek karakter çocuk metaforundan yararlanılarak betimlense de,⁵² bu metafor tarafından biçimlendirilen asıl karakter kadındır. Hamile olduğunu öğrendiğinde özlemini duyduğu aileyi kurmak için teslim olmak isteyen, işledikleri suçların sonuçlarını kestiremeyen ve yaptıkları yasa dışı eylemleri bir oyun olarak nitelendiren Mavi Çocuk, yaşadığı dünyayı rasyonel olarak kavramaktan uzaktır.⁵³

Mavi Çocuk: Sana bir şey söyleyeyim mi, gel bu işlerden vazgeçelim biz... Teslim olalım. Bizim büyük suçumuz da yok.

Kara Çocuk: Adam öldürmek, kaçırmak suç değil mi?

Mavi Çocuk: Ne kaırması be... Biz oyun oynadık değil mi?

At Avrat Silah filminde Alicik kısıcık saçları, kasketi, pantolon, ceket gibi erkeksi kıyafetleri ve elindeki tüfeği ile “*cross- dressing*”⁵⁴ (karşı cinsin kılığına

⁵² Çocuk metaforu aynı zamanda dönemin gençlik hareketine, şiddet olaylarına gönderme yapmak için kullanılır. Çocukların saflığı ve masumiyetiyle, gençlik hareketinin masumiyeti arasında bağlantı kurulur.

⁵³ Filmin sonunda Mavi Çocuk, yardım sözü karşılığında polislerle işbirliği yapar. Ancak polislerin sözlerinde durmaması ve ateş açması Kara Çocuk’un ölümüyle sonuçlanır. Mavi Çocuk’un evlilik özleminin Kara Çocuk’un ölümüne yol açması, kadının suç dünyasındaki varlığının tehlikeli sonuçlarına işaret eder. Kadın ve suç dünyası arasında seçim yapamayan erkek karakter, kadınla kurduğu dolayimsız ilişki sonucunda suç dünyasındaki üstün konumunu kaybeder ve yasa tarafından kastre edilir.

⁵⁴ *Cross-dressing*, toplumsal cinsiyet çözümlemelerinde sıkça kullanılan kavramlardan biridir. Westernler, bu çözümlemeler açısından verimli bir alan oluşturmuş ve kavram Calamity Jane gibi

bürünme) kavramıyla tanımlanabilecek bir görünüm sergilemektedir.⁵⁵ Alicik, Güney'in erkek kahramanlarına özgü davranışları sergiler. Havaya atılan tabakları, şişeleri vurur, etrafındaki güçsüz erkeklerle (özellikle de palavralar atan amcası ve kendisiyle evlenmek isteyen Yorgan Hakkı'yla) dalga geçer. Bu sahnelerde Alicik etrafındaki bütün erkeklerden yüksekte, ya ahırın penceresinde ya da merdivenlerin tepesinde oturmakta, olayları kadiri mutlak üçüncü bir göz gibi izlemektedir. Hatta gerektiğinde silahını ateşleyerek etrafındaki erkeklerden üstünlüğünü kanıtlar. Alicik zaten erkek olmak istemektedir. Amcasının, “Anan seni silahla mı doğurdu? Kız mısın oğlan mısın köpoğulsu?” sözüne karşılık, “köpoğulsu dediğine göre oğlanım” diyerek durumundan memnun olduğunu gösterir. Köydeki kadınların aksine korkusuzca kasabaya iner, erkekler gibi kahveye giderek onlarla pişti oynar, silahıyla alacaklarını tahsil eder. Küfürlü konuşmasıyla, giyimiyle ve davranışlarıyla erkekler arasında tepki toplayan Alicik, kendisini cezalandırmak için namusuna hakaret edenleri onların yöntemiyle cezalandırır. Erkeklerin tepkisi üzerine, sinmek yerine eril iktidarı üreten konuşmalar yapar. Örneğin kendisine borcu olan Çakıroğlu'nun borcunu ödemek yerine “seni kendime avrat alayım” sözüne karşılık, “senin karın dün evde miydi? Dün bizim köyde delikanlılar karı oynattılar ona benzettim” diyerek karısının “namusuna” laf eder. Erkek dünyasında mücadele etmenin tek yolunun erkekleşme olarak sunulduğu filmde, erkek iktidarı açısından kaygı yaratan kadın aynı zamanda namusuna sahip çıkmadaki kararlılığı nedeniyle yüceltilir. Ancak eril

örnekler üzerinden tartışılmıştır. Bu bağlamda, erkek gibi giyinmenin kadının gücünü ve bağımsızlığını elde etmesinde bir araç olabileceği ve pek çok westernde kovboy giysileri giymenin kadın kahramanın değişen statüsünü ortaya koyduğu söylenmiştir (Tasker, 2000: 58).

⁵⁵ Filmde Alicik'in erkeksi özelliklere sahip olmasının nedeni, geleneksel aile ortamı içinde yetişmemesine bağlanmaktadır. Bir Çerkez kızı olan Alicik'in ailesi o çok küçükken kan davası nedeniyle hayatlarını kaybetmiş ve amcası tarafından yetiştirilen Alicik kadın rol modelinin yokluğunda erkeksi bir kimlik kazanmıştır.

kaygıların yatışması için kadının arzu nesnesi olara sabitlenmesi, erkeksi şiddet ve rekabet alanını yine erkeğe bırakması gerekmektedir. Filmde amcasının dile getirdiği, “Allah cezanı versin! Sen ne biçim kızsın be? Bir kısmetin çıksa da gitsen başımdan. Bakalım elin oğlu deli fişekliğine göz yumar mı?” sözleri Alicik’in gerçekten kabadayı olan, güçlü bir erkekle tanıştıktan sonra değişebileceğini vurgular⁵⁶ ve seyircinin Alicik’in değişimine yönelik beklentilerini harekete geçirir. Filmde Yusufçuk’un Alicik’i dayak yemekten kurtardığı sahne bir yandan tanışmalarını sağlarken diğer yandan da kadının güçlü de olsa erkeğin yardımına muhtaç olduğunu vurgular.⁵⁷ Bu tanışma Alicik’le Yusufçuk’un birbirlerine aşık olmaları ve “avradını bulmak için” yollara düşen Yusufçuk’un Alicik’i seçmesi ile sonuçlanır.⁵⁸ Zaten çevresindeki hadım edilmiş, efemine erkekler yerine “güçlü”, “gerçek” bir erkek modeli gören Alicik yavaş yavaş kimlik değiştirmeye, aşkın getirdiği kadınsı özellikleri kazanmaya başlar. Yusufçuk’la tanışmadan önce intikam, dövüş, kabadayılık çerçevesinde bir otorite figürü olarak öne çıkan Alicik, Yusufçuk ortaya çıktıktan sonra intikam, dövüş ve kabadayılık gibi erkeksi nitelikleri Yusufçuk’a devrederek kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin gerektirdiği nitelikleri

⁵⁶ Çünkü Alicik’le evlenmek isteyen erkeklerin korkak, güçsüz bir görünüm sergilemesi hem Alicik’in hem de Alicik’in evlenmesini isteyen amcasının teklifleri ciddiye almamasına neden olmaktadır.

⁵⁷ Başlangıçta Alicik’i (babalarını küçük düşürdüğü ve parasını aldığı için) dövmeye çalışan erkekler, Yusufçuk ortaya çıktıktan sonra Alicik’ten intikam almak yerine Yusufçuk’un peşine düşerler. İntikam erkekler tarafından erkeklerden alınmalıdır.

⁵⁸ Filmde Yusufçuk’un avradını bulmak için evinden ayrılıp yollara düşmesinin nedeni erkekliğini kanıtlama çabasıyla ilgilidir. Yusufçuk ilksel özdeşleşmeden, kadiri mutlak bir bütünlükten çıkarak babasıyla simgesel özdeşleşmesini tamamlamıştır. Onun gibi güçlüdür, silaha ve ata sahiptir. Ancak “erkek” olabilmek için kendi avradına sahip olması gerekmektedir. Çocukluğundaki ilksel tamlik duygusu, babanın “ego ideale” dönüştürülmesiyle sonuçlanmıştır. Ona kendi avradını bulma görevi veren de babasıdır zaten. Ancak baba figürü aynı zamanda yasaklayıcı, tehdit edici, kural koyucu süper egonun işlevlerini de karşılar (Koçak, 1996: 125). Yusufçuk’un kendi avradını bulma süreci aynı zamanda kadınlar karşısında küçük düşme, başarısız olma kaygılarıyla kesintiye uğramakta ve süper ego olarak baba figürü, Yusufçuk kendisini tehdit altında hissettiğinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin barda çıkan kavga sahnesinde “Avratların içinde rezil olmak bize yaraşmaz. Babam kızar sonra. Tanrı seni korusun” diyen Yusufçuk, yasa ve kuralları içselleştirdiğini göstermektedir.

kazanır ve “aşk, evlilik” ekseninde tanımlanmaya başlar. Alicik ile Yusufçuk arasında geçen konuşmalar da bu durumu özetlemektedir:

Alicik: Yusufçuk seni vurayım mı?

Yusufçuk: Sen beni vuramazsın.

Alicik: Tabii vuramam. (Bu sahneden sonra silahla görüntülenmeyen kadın, erkeğe olan aşkı nedeniyle silahtan yani iktidardan vazgeçer. Yusufçuk için böyle bir durum söz konusu değildir.)

Filmde kadınsı olmanın koşulları makyaj ve saç yaptırmakla, pantolon ve ceket gibi erkeksi kıyafetler yerine elbiseler giymekle, yani güzel görünmekle özdeşleştirilmiştir. Erkeğin bu sahnelerdeki temel işlevi kadını toplumsallaştırmak, kadını kadınsı görünümünün temel niteliklerine kavuşturmak olarak tanımlanabilir. Çünkü Alicik Yusufçuk’un, “çok pissin, yıkanmalısın” ve kuaförün, “bu saçlarla keçiye benziyorsun” sözleri üzerine güzelleşir. Kadın, karar alma mekanizmalarının dışında yer alır. Filmde Alicik’in güzelleştiği ilk sahne erkeğin öznel çekimi aracılığıyla görüntülenirken, kadın seyirlik bir haz nesnesi olarak konumlandırılır. Kadının bedeninin parçalandığı bu sahnede öncelikle kadının gözlerine odaklanılır. Gözler ayrıntı çekimle görüntülenir. Daha sonra kamera baş çekimde kadının etrafında dönerek güzelliğini, zarafetini ve büyüsunü vurgular. Kamera kadının bacaklarından yavaş yavaş yukarı doğru çevrinerek elbisesine odaklanır. Kadının bedensel bütünlüğü yoktur. Kadının vücudunun parçalarını tek tek vurgulayan kamera en sonunda onun bedensel bütünlüğünü kurar. Kadının bir bedene indirgendiği bu sahneler, onun daha önceki görüntülenme şekliyle karşıtlık oluştururken, bu kadar erkeksi bir kadının güzelleşmesi, aslında kadının filmlerdeki

tek işlevinin erkeğin bakışının nesnesi, erkeğin haz kaynağı olarak sunulması olduğu görüşünü destekler. Erkeklerle dövüşen, rekabet eden, kendine güvenen ve kendi ayakları üzerinde duran kadının özellikleri dönüştürülerek muhafazakâr bir tutum alınmış, kendine güvenen erkeksi kadın, erkeğin “avradı” haline gelmiştir. Alicik’in Yusufçuk’un beline sarılmış, atın üstünde dörtnala giderken gösterilmesi anlatısal kapanmayı gerçekleştirir.

Filmin sonunda Alicik’in tekrar eski görünümüne kavuşması ise kadınsılaşma gerçeğini değiştirmeyecektir. Çünkü erkeksi görünümün nedeni Yusufçuk’un Alicik’i diğer erkeklerden kıskanmasıdır. Yani değişim yine erkeğin kararıyla gerçekleştirilir. Ancak bu kez Alicik’in güzel bir kadın olduğu ve yalnızca kocası için güzelleşeceği vurgulandığı için, bu değişim tekrar erkeksileşme olarak sunulmaz.

3.2.1.2. Suç Dünyası ve Aşk / Aile Karşıtlığı

Nilgün Abisel’in, yerli filmlerde kadının temel işlevi, yarışmaya dayalı, başarı ve başarısızlığın, dostluk ve düşmanlığın geçerli olduğu erkek dünyası karşısında duyguların ve sevginin egemen olduğu bir düzenin, uygar davranış biçimlerinin temsilciliğini yapmaktır, savı (2005: 296), Güney’in filmlerinde “suç dünyası” “aşk” karşıtlığı ile desteklenmekte, toplumda bozulmamış manevi duygulara karşılık gelen aşk⁵⁹, aynı zamanda erkeği güçsüzleştiren, erkek açısından

⁵⁹ Güney’in senaryolarını yazdığı *Sürü*, *Yol* gibi filmlerde aşk, feodal düzende törelerin baskısı altında yaşayan kişilerin sığınacağı bir liman görevi üstlenir. Ancak aşk toplumdaki bozulmamış manevi duygulara karşılık gelse de düzenden çıkış yolu sağlayacak kadar güçlü değildir. Bu filmlerde kadınlardan ziyade erkeklerin aşkı öne çıkar. Kadınlar feodal koşulların baskısı altında daha çok

mutsuzluk getiren bir öge olarak konumlanmaktadır. Güney'in filmlerinde "suç dünyası" ile "aşk" arasında kurulan karşıtlık, erkeğin iki dünya arasında sıkışıp kalmasına ve bir parçalanmışlık hali, bir eksiklik duygusu yaşamasına neden olur. Hem eksikliği yaratan hem de ortadan kaldıracak olan kadındır. Ancak iki durum arasındaki bu uzlaşmaz çelişki kadının bir tehlike olarak, parçalanma halinin sorumlusu olarak ortaya çıkmasına neden olur. Kadın hem erkek için ulaşılmaması gereken bir arzu nesnesi, hem de tehdit edici bir varlık olarak sunulur. Armes'a göre Güney'in filmlerinde erkeğin bir kadına sahip olması, onu savunmasız hale getirmektedir. Kadın ya öldürülecek ya da ihanet edecek; her iki durum karşısında da erkek kahraman intikam almak zorunda kalacaktır (Armes, 1998: 91). Bu nedenle Güney'in bazı avantür filmlerinde (*Yedi Belalılar*, *Canlı Hedef* gibi) kadınlar güçlü, sert erkek karaktere aşık olurlar; ancak erkek karakterin yasa dışı işlerle uğraşması nedeniyle aralarında bir aşk ilişkisi yaşanmaz. Babaerkil kadın mazoşizm yoluyla, düzene bağlılıkla ve düzen aşkıyla kendini dengelerken, babaerkil erkek saldırganlaşır. Babaerkil erkeğe yönelik tehdit, şiddet ve zor davranışına dönüşür (Roloff ve Seeßlen, 1996: 41). Erkeklik değerlerini yücelten filmler, erkek gücünü ve üstünlüğünü mazoşist kadın imgesi üzerinden kurarlar. Bu kadınlar aşırı güvenli, kendisine hayran, narsistik bir kahraman imgesi yaratılmasına hizmet ederler. Filmlerin sonunda erkek kahramanın intikam aldıktan sonra ölmesi ve kadın kahramanın hayatta kalması ise güç ve iktidar ilişkilerini kadın lehine değiştirmez. Örneğin *Yedi Belalılar*'da erkek kahramanın ölümü bir yenilgi barındırmazken (erkek kahraman üstünlüğünü kanıtladıktan sonra ölür), kadının hayatta kalsa da

ezildiği için erkeğin aşkına yeterince karşılık veremez. *Sürü*'de Berivan Şivan'ın bütün çabasına karşın onunla konuşmaz, *Yol*'da ise Zine hapisteki kocasının dışarı çıkmasını bekleyemez ve evden kaçarak töreleri çiğner.

gözü yaşlı, çılgık çılgığa erkek kahramanın cansız bedenine sarılması bir yenilgi barındırır. Erkek kahraman için güç ve üstünlüğün gösterenine dönüşen acı çekme ve yalnız kalma, kadın için aczin ve yenilginin sembolü olur.

Kahramanlık mitlerinin etkisini taşıyan Güney filmlerinde erkek karakterler, destan ve söylence kahramanlarının yaşadığı ikilemle yüz yüze gelirler. Donna Rosenberg büyük destanların lider figürlerinin, kendi arzuları ile toplumsal ihtiyaçlar arasında kaldığını, kendi arzu ve ihtiyaçlarını toplumun önünde tutan kahramanların kişisel trajediyle karşılaştığını belirtmiştir (2000: 21). Güney'in melodram anlatısından beslenen *Umutsuzlar* filmi, kişisel trajediyle sonuçlanan bir aşk öyküsünü anlatması bakımından destanlarla benzeşen popüler bir anlatıdır. Filmin lider figürü Fırat kadın karşısında arzularına yenilmiş ve fallus işlevi gören silahtan vazgeçmesinin bedelini hayatıyla ödemiştir. Bu durum aynı zamanda erkek figürünün kastre edilmesini sembolize etmektedir. Çiğdem/annesi ile silahı yani mafya liderliği arasında kalan Fırat hangisini seçerse seçsin kaybedecek, mafyayı seçerse Çiğdem'i ve annesini (narsistik tamlığa ulaşma şansını) yitirecek, Çiğdem'i ve annesini seçse mafya liderliğini kaybetmesinin yanı sıra simgesel düzen tarafından kastre edilecektir.

Psikanalitik kuramda erkeğin kültürel düzene katılmasının iki yolu vardır. Bunlardan birincisi anne/kadınla kurulan dolaylı ilişkinin yasaklanması, diğeri ise kültürel savaş yoluyla bütünlüğün yeniden tesis edilmesidir. Örneğin kültürel bütünlüğün tesisine oldukça iyi bir örnek oluşturan *Savaş ve Barış* (Leo Tolstoy, 1864) romanında Prens Andrey, karısını çok sevmesine rağmen onu ardında

bırakarak Avrupa'nın kaderi için Napoleon'la savaşmaya gider. "Avrupa'nın kaderi için... büyük ideallerin, yüceltilmiş savaşın, erkeklerin dünyasında kendi cinsinin ideali karşısında bir düello kuralına göre tarafları denk kılacak imgesel özdeşleşmesine, kendi oedipal yazgısına gider. Kadınla dolayumsuz hazzın yasağına dayanan kültür, yüceltilmiş savaşta noktalanır" (Tura, 2005: 209). *Umutsuzlar*'ın erkek kahramanı Fırat ise kültürel yüceltimler dünyasında liderlik figürü kazansa da ilksel arzusuna ulaşmak için (kadınla kurulacak dolayumsuz ilişki) yüceltilmiş savaştan vazgeçer ve babanın yasası (dış dünyaya ait erkeklik kurallarının hüküm sürdüğü çete dünyasında) yani mafya tarafından kastre edilir.

Çiğdem Fırat'ın bastırıldığı, yasayla bütünleşebilmek adına baskıladığı kadiri mutlaklığın semptomudur. Film süresince Fırat'ın etrafında kurduğu üstün erkek mitini sorgulayan Çiğdem, bunun bir hayalden ibaret olduğunu gösterir. Zizek'e göre semptom keyfin gerçek çekirdeği olarak kavranan; bir fazla olarak varlığını sürdürüp onu, anlamını açıklamaya, ehlilleştirmeye ve ortadan kaldırmaya yönelik tüm girişimlere karşı geri dönen şeydir (Zizek, 2004: 84):

Semptom insana bir asalak gibi yapışp 'oyunu bozan' bir unsurdur, ama onu yok edersek durum daha da beter olur: Sahip olduğumuz her şeyi kaybederiz – semptomun tehdit ettiği ama henüz yok etmediği geride kalan şeyleri bile. Semptom karşısında her zaman imkansız bir seçim konumundayızdır... semptom budur işte: Bir sürü bela çıkaran, ama yokluğu daha da büyük bir bela, topyekün bir felaket anlamına gelecek bir unsur (Zizek, 2004: 94).

Filmde kadın “toplumsal yapıya dışarıdan düzensizlik, bozukluk ve yozluk sokan davetsiz bir misafir gibi görünür –ortadan kaldırılması istikrarı, kimliği/özdeşliği yeniden kurmamızı sağlayacak dışsal bir pozitif neden olarak görünür” (Zizek, 2004: 145).⁶⁰ Bu çerçevede Fırat’ın semptomla özdeşleşmek yerine semptomu yok etmeye yönelmesi (Fırat’ın Çiğdem’i seçerek yasa tarafından hadım edilmesi) semptomun karşıtı olan hiçlik’i açığa çıkarır. Semptomun yok edilmesi, “saf otizm, ruhsal bir intihar, simgesel evreni bütünüyle yıkma raddesine bile varacak ölçüde ölüm dürtüsüne teslim olmakla” (Zizek, 2004: 91) sonuçlanmış, öldürüleceğini bile bile silahını Çiğdem’e teslim eden Fırat, hem simgesel ölümünü hem de, pencereden bakan sevgilisi Çiğdem’in gözleri önünde kurşunlara hedef olarak gerçek ölümünü yaratmıştır.

Filmin kadın karakteri Çiğdem’in bu bağlamda bir tehdit/engel olarak öne çıktığı belirtilmelidir. Aslında Çiğdem karakteri için çok anlamlı bir okuma yapılabilir. Çiğdem’le Fırat arasında yaşanan gerilimde, Çiğdem’in Fırat’ın otoritesine yönelik tavrı direnen, erkeğin otoritesine karşı gelen, özgürleşmeye çalışan bir kadın olarak yorumlanabileceği gibi, Fırat’tan ayrılmaya çalışsa da bunu başaramayan, Fırat’tan uzaklaştığında bir başka erkeğin desteğine sığınan ve tek başına yaşamını kuramayan, kendisine acı çektiren mazoşist bir kadın olarak da okunabilir. Filmde iki bakış açısını da görmek mümkündür. Çiğdem’le ilişkisi Fırat’ın baskıcı kişiliğinin kırılmaya uğradığı noktalardır. Çiğdem bir yandan Fırat’ı bir seçim yapmaya zorlayarak aktif bir rol üstlenir; diğer yandan aşk/evlilik/çocuk özlemi karakterindeki temel belirleyiciler olduğu için aktif konumu sarsılır, bağımlı

⁶⁰ Zizek’in çözümlemesinde toplumsal yapıya dışarıdan düzensizlik, bozukluk ve yozluk sokan davetsiz misafir Yahudi figürüdür.

ve edilgen bir kimlik kazanır. Üstelik telefonun başında çaresizce Fırat'tan haber bekleyen, Fırat'la olan her konuşmasından sonra hıçkırıklara boğulan (kapılara ve duvarlara dayanarak çaresizce ağlar) Çiğdem'in görüntülenme şekli zayıflığını, çaresizliğini artırarak mazoşist bir kadın imgesi yaratır. Çiğdem'in her davranışı, her sözü, her eylemi erkeğe duyduğu aşkı ifade eder. Çiğdem'in içinde yer aldığı dans gösterisi, kavuşma-kavuşamama karşıtlığını ifade eden bir metafordur. Gösteride Çiğdem'i ve oyundaki sevgilisini çevreleyen kişiler aşıkların bir araya gelmelerini engellemektedir. Aşıklar birleştiklerinde ise erkek Çiğdem'i bıçaklamakta, yanlışlıkla sevgilisini öldürmektedir.

Fırat'ın otoriter tavrı ve Çiğdem'in bu otoriteye karşı tehdit oluşturması onları yaklaştırıp uzaklaştırırken, çatışmanın çözümlenmeden devam etmesine neden olur. Fırat ile Çiğdem arasında yaşanan ayrılık, arzunun daha da büyümesine ve Çiğdem'in bir fetiş nesnesi haline gelmesine yol açmıştır. Örneğin Çiğdem'in Fırat'ın evine geldiği sahne, kadının erkeğin gözünden tanımlandığı, fetişleştirildiği sahnelerden biridir. Fırat, evini Çiğdem'in fotoğraflarıyla donatmıştır. Filiz Akın yıldız kimliğinden gelen ışıltısı ve albenisinin yanı sıra Fırat'ın duvarlarını süsleyen fotoğraflarındaki güzelliğiyle nesneleştirilir. Agah Özgüç'ün deyimiyle, “sanki Filiz Akın tüm yakın planlarda bir ikonadır” (1990: 11). Bu sahnede kadın karakter aynı zamanda erkeğin hadım edilme kompleksini sezdiren bir tehdit unsurudur. Daha önce de belirtildiği gibi, psikanalitik çözümlemeden yararlanan Mulvey, kadının bu tehdit edici konumuna dikkat çekerken, erkek bilinçdışının hadım edilme tehdidinden kurtulmak için iki kaçış yolu olduğunu belirtmiştir. Bu yollardan ilki “suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (*film noir*'ın örneklediği bir

yoldur) ve onunla denkleştirilen travmanın yaşanmasıyla zihni yeniden meşgul etmek (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise, onun yerine fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültü) hadım edilmeyi topyekün yok saymaktır.” Birinci yol olan dikizlemecilik sadizmle bağlantılıyken; ikinci yol olan fetişistik gözetlemecilik nesnenin fiziki güzelliğini yüceltmektedir (Mulvey, 1997: 43). Filmde Filiz Akın’ın hem fotoğraflarındaki imgesi, hem de bu imgelere bakarken yakın planlarda görüntülenmesi aracılığıyla ikonlaştırılması fetişistik skopofiliyi (nesnenin fiziki güzelliğinin yüceltilmesi işlevi), Filiz Akın’ın fotoğraflarının kurşunlanması ise simgesel açıdan da olsa suçlu nesnenin cezalandırılması işlevini karşılar. Çiğdem fotoğraflarını seyrederek evde gezinirken, fotoğraflarından birinin bir sürü kurşunla delik deşik edildiğini fark eder. Fırat Çiğdem’i içinden söküp atmak için fotoğraflarını kurşunladığını ifade ederken, onun bu davranışı aynı zamanda iktidarına yönelik tehdit oluşturan sevgilisini simgesel alanda da olsa cezalandırma girişimi olarak yorumlanmalıdır:

Fırat: Sen gideli çok oldu Çiğdem. 467 gün oldu. Her kurşun deliği bir gün içindir.

Çiğdem: Neden kurşun?

Fırat: Söküp atmak, kurtulmak için belki. Lakin gördüm ki seni öldürme çabası boşmuş, sen ölmezmişsin. 467 gün seni her gün kurşunladım, en son kurşunu dün alnında denedim, öldüremedim ve anladım ki sensiz olmazmış.

3.2.1.3. Aşkın Nesnesinden Tüketimin Nesnesine

Güney'in *Umutsuzlar*, *Bana Kuşun İşlemez*, *At Avrât Silah*, *Pire Nuri* gibi filmlerinde romantik aşkın nesnesi olan kadınlar, 60'lı ve 70'li yılların politize ortamından etkiler taşıyan *Arkadaş*, *Umut*, *Benim Adım Kerim*, *Yarın Son Gündür*, *Baba* gibi filmlerde ekonomik ve kültürel dönüşümün nesnesi olarak sunulurlar. Toplumsal değişimin aile üzerinde yarattığı olumsuz etki ve bu etkinin neden olduğu aile içi sorunlar kadın karakterler üzerinden biçimlendirilir. Aşk, evlilik ilişkisi ile zengin-yoksul ikiliği arasında bir bağ kurulur ve ailenin parçalanması ve kadının aile içindeki rollerini sorgulaması ekonomik koşullarla ilişkilendirilir. Güney ekonomik sisteme yönelik eleştirisini hem burjuva kadınları hem de yoksul kadınlar aracılığıyla dile getirirken, melodram filmlerindeki iyi-kötü karşıtlığını zengin-yoksul; köylü-kentli; fahişe-aile kadını gibi pek çok karşıtlık çerçevesinde yeniden üretir. Bunun nedeni kapitalizmin neden olduğu ekonomik krizin erkeklik krizine yol açması, erkeklik değerlerinin ve kurallarının tehlike altında olmasıdır. Özellikle feodal düzenin kurallarının geçerli olduğu toplum yaşamında, modernleşme sürecinin erkek kimliğinde bir yarılmaya neden olduğu, yarılmanın ekonomik bir perspektife dayandığı, feodal değerler ile modern değerler arasında kalan erkeğin trajedisine odaklanıldığı görülür. Çünkü feodal düzenin parçalanması fallik kriz yaratmıştır. Erkeğin, kadının sunduğu takdir aracılığıyla gerçek bir erkek haline gelebileceğini ifade eden Bourdieu, erkek olma sürecinin, kadının erkeğe boyun eğmesi ile yapılandırıldığını ifade eder (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 35). Bu çerçevede, modernizm sürecinin yarattığı güvensizlik ve belirsizlik ortamında, ekonomik gücü zayıflayan erkekler kadınların takdirini ve desteğini beklerken, tam tersine eril

iktidarı sorgulayan kadınlarla karşı karşıya gelirler. Bu nedenle, eril krizin bertaraf edilmesi yani “hegemonik erkekliğin” yeniden tesis edilmesi için, popüler yerli filmlerde kullanılan bazı yöntemler geliştirilir. Bu yöntemler kadınların ev içi özel alana hapsedilip, kaderci bir yaklaşım çerçevesinde elindekiyle yetinen, ekonomik sıkıntılar karşısında kocasına destek olan, kanaatkâr, tevekkül sahibi “iyi” kadınlar olarak konumlandırılması (*Umut, Baba*), ev içi özel alanın dışına çıkmaya çalışan, aileleri ekonomik sıkıntı içinde olmasına karşın, kendisini düşünen, tüketim kültürünün nesnesi haline gelen, sınıf atlama özlemi içinde erkeğin iktidarını sorgulayan yoksul kadının ya da aşırı zengin olan ailelerde aşırı batılılaşmış ve modernleşmiş zengin kadınların düşmana dönüştürülmesi (*Benim Adım Kerim, Yarın Son Gündür, Arkadaş*), fahişelik yapan kadınların ötekileştirilmesi, kurban konumuna indirgenmesi ve kurtarılması aracılığıyla (*İzin, Arkadaş, Düşman, Zavallılar*) erkek üstünlüğünün yeniden tesis edilmesi olarak sıralanabilir.⁶¹ Çünkü Bourdieu’nün de belirttiği gibi, “takdir mekanizmasının kadınlar tarafından radikal ve tutarlı bir biçimde ortadan kaldırılması sonucunda ve ‘erkek egemenliğinin artık bir doğal kabul olarak algılanmadığı’ koşullarda, erkekliğin nasıl yapılandırıldığı sorusu gündeme gelmektedir” (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 35). Güney’in 1970 sonrasında yönetmenliğini üstlendiği *Arkadaş* ve senaryosunu yazdığı *Düşman, Bir Gün Mutlaka, İzin* gibi filmlerde bu yöntemlerin yanı sıra feodalizm ile kapitalizm arasında sıkışan erkeğe fallik krizden çıkış yolu olarak (erkekliğin nasıl yapılandırılacağına dair bir öneri) devrimci mücadelede önerilir. Bu filmlerde devrimci mücadele içinde yer almayan erkekler trajikleştirilip kurban konumuna indirgenirken, devrimci mücadelenin gerekliliği ile erkeğin hegemonik kimliğinin

⁶¹ Ancak bu iyi-kötü karşıtlığının melodram filmlerindeki gibi keskin zıtlıklara sahip olmadığı, iyi ve kötü kadın arasında geçişkenliklerin olduğu da eklenmelidir.

yeniden tesisi arasında paralellik kurulur. Erkeklerin trajik konumu, hem ekonomik kriz, hem de kadınların namussuzluğu temelinde biçimlendirilirken; fallik kriz devrimci mücadelede yer alacak ve kadının namussuzluğu ile mücadele edecek “üstün” ve “yüce” erkeklerin yeniden inşa edilmesi yoluyla bertaraf edilir.

Güney’in filmlerinde erkeğin kadın dolayımıyla yaşadığı fallik kriz ele alınırken ilk olarak yoksul kadınların tüketim kültürüyle ilişkisine bakmak gerekmektedir. Kadınların tüketim kültürünün nesnesi haline gelmesi, filmlerde beliren önemli bir izlektir. *Baba* filminde burnuna estetik yaptıran Saliha, *Benim Adım Kerim*’de Kerim’in 745 liralık polis maaşıyla geçinemeyen ve ailesini terk eden karısı, *Yarın Son Gündür* filminde üst kattaki komşularının televizyon alması karşısında kocasına ”Yukarıdakiler televizyon aldı bizim radyomuz bile bozuk” diyen kadın karakter, hız kazanan kapitalizmin biçimlendirdiği tüketim kültürünün temsilcileridir. Bu kadın karakterlerin bir kısmı erkek karakterlerin fallik üstünlüğü yitirdiği noktada fahişe olurken; *Yarın Son Gündür*’de erkek karakter denetimi eline alır ve sınıf atlama özlemindeki kadın karakteri eril şiddetle cezalandırarak eril iktidar krizini bertaraf eder. Filmde Kara Çocuk’un çocukluk arkadaşı olan ve onu yakalamakla görevlendiren Komiser Süleyman’ın, karısı ile birtakım sorunları vardır. Kadının özlemleri ve şikayetleri “dırdır etmek” biçiminde kurulurken, bütün gün evde kapalı kalmaktan ve çocuk bakmaktan sıkıldığını söylemesi, yeni kıyafetler istemesi erkek iktidarına yönelik bir tehdit olarak algılanır ve erkeğin mesleğine de alaycı bir tavırla yaklaşan kadına (“Komiser Süleyman Bey” diyerek kocasıyla alay eder) “bir ders verilmesi” şart olur. Öncelikle karısını “Yeter! Beni çileden çıkaracaksın”, “Bu dırdır bir gün seni mezara sokacak”, “Benimle dikkatli konuş

dedim sana”, “Beni evden soğuttun, böyle gidersen sonumuz belli bak” şeklinde tehdit eden Süleyman, karısının tehditlerini umursamaması üzerine, tokat atarak onu cezalandırır. Erkeğin eve daha az gelmesinin nedeni kadının “dırdır etmesi” ve erkeği soğutması olarak sunulurken, kadının eril iktidara yönelik tehdidi şiddetle bertaraf edilir.⁶² Bu filmlerde yoksul kadınların artist olma isteği de eril iktidarın denetimini yitirmesiyle ilişkilidir. Çünkü baba ya da koca denetiminden yoksun kalan genç kızlar, artist olma amacıyla evden ayrılarak “kötü yola düşmektedirler.”⁶³ Örneğin *Umutsuzlar*’da yargıç pozisyonunda halkın sorunlarını dinleyen Fırat, kendisinden yardım isteyen kızın annesine, artist olmak için evden kaçan kızını bulacağına söz verir.

Benim Adım Kerim’de Birsen’in ailesinden bahsedilmemesine karşın yoksul bir hayattan geldiği ve artist olmak için sevmediği bir adamla evlendiği vurgulanır. Artist olma isteğinin olumsuz bir çerçevede ele alındığı filmde bu isteğin mesleki anlamda olmasa da “fahişelikle” sonuçlandığı vurgulanır. Bu bağlantı kapitalistleşme süreci ile ilişki kurularak açıklanmaz⁶⁴; kadının evlilik dışı ilişkiler yaşaması ve

⁶² Filmde evli olmadığı halde bir eşten beklenen bütün rolleri yerine getiren Kara Çocuk’un sevgilisi Mavi Çocuk, Komiser Süleyman’ın karısı karşısında ideal kadın tipini temsil eder. Kadın ve erkek arasındaki işbölümü ataerkil iktidarın yansımasıdır. Mavi Çocuk yemek yapmayı bilmemesine karşın Kara Çocuk’un “Soğanı dörde böl, tuz koy, biber koy” gibi talimatlarından yararlanarak yemek yaparken, bir yandan da kapı çalındığında kapıya bakar. Kara Çocuk ise kapıyı açmak yerine tiyatro metni okumakta ve Mavi Çocuk’a “Çabuk ol da birlikte okuyalım” demektedir. Oysa Komiser Süleyman’ın evinde kadın, “otorite altına alınmamış olduğu için” kocasına kapıyı açmasını söyler.

⁶³ Güney röportajlarında da bu temayı destekleyen ifadeler kullanırken, kadınların artist olma özlemi ile emperyalizm tehdidi arasındaki ilişkiye dikkat çeker: “Ben Adana’dan hatırlıyorum. Amerikalıların ilk geldiği yılları... Bir yığın genç kız Amerikan hayranlığının kurbanı oldu. Çoğu İstanbul’a, şuraya, buraya, barlara filan düştü... Ahlaki çöküntü tek başına ahlaki çöküntü değil. Ekonomik yıkıntının yansıması bu... Öyle ele alınmalıdır” (Dorsay, 1988: 167).

⁶⁴ Senaryosunu yazdığı *Düşman* filminde kadınların artist olma tutkusunu kapitalistleşme süreci ile ilişkilendiren Güney, bu olguyu eril otoritenin kaybı ve kadının namusu üzerinden temellendirerek muhafazakâr bir tutum takınır. Filmde kitle iletişim araçlarına olumsuz bir işlev yüklenmekte, hem sinema hem de radyo (Naciye’nin evde sıkılması ve radyo dinlemek istemesi, evlerinin duvarlarını

kocasının bunu kabullenmesi ile gerekçelendirilir. Kadın kocasını aldatırken, kocası aldatıldığından şüphelenmesine karşın büyük bir tepki göstermez:

Ali Ağa: Yattın mı?

Nevin: O nasıl laf?

Ali Ağa: Hiçbir kadın yaptıklarını söyleyecek kadar cesur değildir. Bunu bile bile yalanlarına inanırız.

Arkadaş, Umut, Yarın Son Gündür gibi filmlerde ise ekonomik değişimin yarattığı eril iktidar krizi, burjuva aileleri aracılığıyla anlatılmaktadır. *Yarın Son Gündür*'de burjuva erkeğin yaşadığı fallik kriz ailede iktidarın kim olduğu üzerine çıkan tartışma çerçevesinde somutlaşır. Filmde polislerden kaçan Kara Çocuk ve Mavi Çocuk'un rehin aldığı zengin aileden hareketle zenginlerin yaşam tarzı, alt sınıf üzerindeki tahakkümü eleştirilir; karı kocayı bir arada tutan tek şeyin karşılıklı çıkar birliği, parasal kaygılar olduğu gösterilir. Kara Çocuk ve Mavi Çocuk zengin çifti rehin aldıktan sonra bilgi yarışması düzenler. Ancak "*Dokuzuncu Senfoni*"nin sonundaki şiir nedir?", "Electra kimdir?", "Avusturya'nın kayak merkezi neresidir?" gibi batı odaklı genel kültür sorularını rahatlıkla bilen zengin çiftin (özellikle kadının soruları bilmesi karşısında Mavi Çocuk, "vay şıllık nasıl da bildi" diyerek tepki gösterir. Zengin kadının kocasından daha çok soru yanıtlamasının nedeni, kadının olumsuz anlamda daha modern, daha Batılı olarak konumlandırılmasıyla ilişkilidir) hem "ekmek kaç gram, fiyatı nedir?", "zeytinin kilosu ne kadardır?" gibi gündelik, ev ekonomisiyle ilgili soruları hem de "Midyat hangi ile bağlı?" gibi kendi ülkelerine dair soruları yanıtlayamadığı görülür. Batı kültürüne ait soruları bilen zengin çiftin

sinema ve müzik endüstrisinin yıldızlarıyla donatması) Naciye'nin fahişelik yapmasına neden olan araçlar olarak konumlandırılmaktadır.

kendi kültürüne ve değerlerine yabancılaşması anlatılır. “Ailede kimin sözü geçer?” sorusu ise çiftin arasında kavga yaşanmasına neden olur. Ataerkil iktidara yönelik tehlikeleri mizahi bir çerçevede ele alan Güney, kadının “ailenin reisi benim” diyerek kavga çıkarmasını zenginlikle bağlantılandırır. Kadının ev içinde edilgen bir kimlik yerine aktif bir role soyunması olumsuzlanır. Hatta bu girişiminin neden olduğu erkeklik krizi, bir başka kadın tarafından dile getirilir: “Ulan bu ne biçim erkek be, kadın neredeyse dövecek.” Toplumsal değişimle birlikte ortaya çıkan servet eşitsizliği, aşırı zengin ailelerde babanın otoriter rolünü sarsmıştır. Ataerkil iktidar anlayışını tehdit eden zengin kadın ve eril iktidarı uygulayamayan, bir anlamda iktidarsız olarak çizilen zengin erkek, Mavi Çocuk’un sözlerinden hareketle yargılanır.

Umut’ta ise Fatma ile Cabbar’ın eski patronunun karısı arasında zengin kadın - fakir kadın karşıtlığı kurulur. Toplumdaki eşitsizliklerin, ekonomik dengesizliklerin ele alındığı bu sahnelerde, tüketim kültürünün nesnesi haline gelmiş ve fakir olana tepeden bakan zengin kadınların eleştirisi, sınıfsal sorunların sergilenmesini sağlar. Fatma ekonomik sıkıntılar içinde ailesinin karnını nasıl doyuracağını düşünürken, zengin kadınlar güneşlenme, havuza girme gibi eğlencelerle günlerini geçirirler. *Umut*’ta Cabbar’ın patronunun karısı bir yandan havuz kenarında güneşlenirken, bir yandan da kocasının Cabbar’la konuşması karşısında, “yüz verme bu adamlara” diyerek tepki gösterir. Zengin kadın ve fakir erkek karşı karşıya getirilir. Kadının kayıtsızlığı ve küçümseyici tavrı zenginliğin bir sonucu olarak değerlendirilirken, erkek karakter zengin kadın aracılığıyla hadım edilmiş bir figüre dönüşür. Köker’in de belirttiği gibi zengin kadınların anne ve yurttaş olarak sorumluluk üstlenmeyen bir

tip biçiminde sunulması ve alt sınıflara karşı geliştirdiği hükmedici tavır, iktidarı elinde tutan sınıfa karşı duyulan nefretin kadınlar aracılığıyla ifade edilmesini sağlamaktadır (1994: 161). Ekonomik ilişkilerin aktörleri erkekler olsa da, Güney bu ilişkileri ve zenginlerin alt sınıfa karşı geliştirdiği hükümler tavrı zengin, yozlaşmış kadın aracılığıyla somutlaştırmakta ve en olumsuz özellikleri kadınlara yüklemektedir. Bu durum, geleneksel Türk solundaki kadının, sırf kadın olduğundan dolayı burjuvalaşmaya daha yatkın görülmesiyle bağlantılıdır (Berktaş, 1995: 316). Berktaş’a göre Türk solunda kadının davranışlarına, giyim kuşamına verilen aşırı önem ve kadının denetlenmesi gerektiği tespiti tüm tek tanrılı dinlere sinmiş olan “kadının şeytana yakın” hatta “şeytanın ta kendisi” sayılmasının farklı bir ideolojiye uyarlanmış biçimidir (1995: 316).

Arkadaş’ta işçi, devrimci ve köylü kadınlar temsil ettikleri olumlu özelliklerle burjuva kadınlarının karşısına yerleştirilir.⁶⁵ Güney “iyi-kötü” kadın karşıtlığını “burjuva”-“devrimci/köylü/işçi” kadın karşıtlığı çerçevesinde yeniden üretir. Abisel popüler Türk filmlerindeki zengin kadınların “gezmeye tozmaya, içkiye, gece hayatına, kumara düşkün ya da en azından çocuklarına ilgi göstermeyen kadınlar” olarak temsil edildiğine dikkat çekerken (2005: 309); Köker de bu kadınların özelliklerini şu şekilde sıralar: “...zengin ev kadınları ev işleri ile ilgilerini kesmiş ve çocuklarının bakım, sorumluluklarını ele almayan, hizmetçilere emreden, yine de

⁶⁵ Örneğin *Arkadaş*’ta burjuva kadınların karşısında konumlanan Semra’nın yanı sıra Halil’in annesi ve Cemil’in kardeşi Muhittin’in karısı yoksul ancak erdemli kadın tipleridir. Bu kadınlar burjuva kadınlarının aksine kendi emeklerini kullanarak yaşamlarını sürdürürler. Halil’in annesi ilerlemiş yaşına rağmen zengin bir ailenin yanında hizmetçilik yaparken, Cemil’in yengesi tarlada kocası ile birlikte çalışır. Burjuva kadınları ile yoksul kadınlar arasında geleneksel değerlere verdikleri önem, misafire gösterdikleri özen açısından da farklılık vardır. Muhittin’in karısı, Cemil ve Âzem geldiğinde ellerini öper, onlar için sofrayı hazırlar ve örf ve adetler gereğince bu sofraya oturamaz. Oysa Cemil’in karısı Necibe Âzem’in gelişini umursamaz ve eğlencesine devam eder.

bunalım içindeki kadınlar olarak tanımlanmışlardır” (1994: 142). *Arkadaş* filmindeki burjuva kadınlarının temsili, Yeşilçam melodramlarındaki zengin kadınların temsili ile benzerlik gösterir. Cemil’in karısı Necibe ve çevresindeki burjuva kadınları, günlerini konken/içki/dans partilerinde geçirirlerken aynı zamanda arzuladıkları erkeklerle birlikte olurlar. Bu kadınlar herhangi bir işte çalışmayan, ailelerini düşünmeyen, çocuk sahibi olmayan ve hizmetçilerini sömüren kadınlardır. Kocalarının iktidarını sorgularlar, aile birliğini önemsemezler. Güzel, bakımlı olmak ve yaşam standartlarını sürdürmek onların tek amacıdır. Örneğin Necibe’nin bir erkekle buluşmadan önce bütün gününü güzellik merkezinde geçirmesi uzun uzun detaylandırılarak, farklı çekimler aracılığıyla anlatılırken (sahne ağda, manikür, pedikür yaptıran, saçlarını bigudilerle sardırان, elbise provası yapan Necibe’nin çeşitli planlardan görüntülediği bir dizi çekimden oluşur) kadının tüketim kültürünün nesnesi haline gelişini vurgulanır. Agah Özgüç’e göre Necibe, kocasını aldatan kent soylu bir fahişedir. Ama 1950’lerdeki yuva yıkan kadın tiplerinden farklıdır. Sahil yaşamında burjuva ahlak değerlerini simgelemektedir (Özgüç, 2000: 69). Mehmet Ergün de Necibe’nin davranışlarının hem Cemil’in içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarılmasının imkansızlığını vurgulayan bir motif olduğunu söylemekte hem de burjuva yaşantısının bir aynası olarak görülmesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre filmdeki bütün tipler gerçektir ve belli karmaşıklığa sahip kişiler olarak çizilmektedir (Ergün, 1978: 24- 25). Ergün’ün bu görüşünün filmdeki Cemil karakteri için geçerli olduğu söylenebilir. Onat Kutlar’ın da belirttiği gibi zengin burjuvayı kötü adam olarak gösteren filmlerin aksine, *Arkadaş* filmi Cemil karakterini sömürü düzeninin bir parçası olarak sunmakta ve ahlaksızlığın Cemil’in doğasından değil, üyesi olduğu sınıftan kaynaklandığını vurgulamaktadır (2002: 61).

Oysa yukarıda da belirtildiği gibi ne Necibe ne de çevresindeki burjuva arkadaşları gerçekçidir. Melodram filmlerinde kullanılan kalıplaşmış imgelerle tanımlanan bu kadınların, erkekleri tuzağa düşüren bir kimlikle sunulduğu ve Cemil'in içine düştüğü yozlaşmanın ve bu yozlaşmadan çıkış yolu bulamamasının nedenlerinden biri olarak konumlandırıldığı görülür. Filmde genelevde çalışan fahişelerin yanı sıra, başka erkeklerle birlikte olup kocalarını aldatan ya da cinselliği özgürce yaşayan burjuva kadınların da fahişe olduğu vurgulanmaktadır. Bu durum kadının cinsel özgürlüğüne karşı olan “namuslu” ve “devrimci” Âzem'in genelevdeki fahişeyle birlikte olmak yerine Necibe'nin kendisi gibi burjuva olan arkadaşı Ahu ile birlikte olmasıyla da ortaya konur. Ahu'nun güzel ve bakımlı bir kadın olması onun fahişelikle özdeşleştirilmesine ve erkeklerle birlikte olmayı alışkanlık haline getirdiği vurgusuna yol açmıştır. Ahu'yla seviştikten sonra Âzem'in bakış açısı çekimi aracılığıyla odadaki süs bebeklere yapılan kesmeler ve ayrıntı planda gösterilen süs bebeklerle Ahu arasında eğretilmeli olarak bağ kurulması, Ahu'nun kapitalist düzenin metalarından biri haline geldiğini anlatır. Mahmut Tali Öngören bu konuda şu düşünceleri ileri sürmektedir:

Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filmindeki öykünün ilerici kahramanı Âzem'in bir sosyete kadını ile kurduğu cinsel ilişki, kimi ilericilerce eleştirilmiştir... Sanat yapısından cinselliği silemezsiniz. Silmemeniz gerekir. *Arkadaş*'ta da gördüğümüz gibi, sömürülmekte olan bir fahişeyle yatmayan ve onu sömürmek istemeyen ilerici Âzem, bir sosyete kadını ile yatmakta çekince görmez. Çünkü Âzem de bir insandır ve bir insan olarak doğanın dürtülerinden uzak duracak değin de bağınaz değildir. Üstelik onun yattığı sosyete kadınının cinsel ilişkisi her canını çeken erkekle, sanki bu ilişki bir 'oyuncakmış' gibi gerçekleştirdiğini

de film bize bir görüntüsel anlatımla vermektedir... Kısacası *Arkadaş* filminde de cinsellik üzerinde durulmaktadır. Ama cinsellik sömürülmemektedir (1982: 8–9).

Öngören’in burjuva kadını ile ilgili bu tespiti, Yılmaz Güney’in burjuva sınıfını kadınlarının cinselliğinden yola çıkarak eleştirdiğini ve sınıfsal savaşı kadına yönelik savaşa dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu savaşta Güney görüşlerini ekonomik bir temelden çok ahlaki bir çerçeve doğrultusunda biçimlendirirken⁶⁶ burjuva kadınlarının “fahişeliğini”, erkeğin modernleşme süreci sonucunda yaşadığı fallik krizin bir göstergesi olarak kurgulamaktadır. Bu düşünce Necibe’nin görüntülediği sahnelerde iyice vurgulanır. Necibe ile genelevde çalışan fahişeler arasında bir ilişki kurulur. Necibe’nin, arkadaşı Yusuf’la birlikte olduğu sahne ile kocası Cemil’in fahişeyle birlikte olduğu sahne aynı görsel düzenlemeyle aktarılır. İki sahnede de sıralama şu şekildedir: Kadını yatakta uzanırken erkeğin omzundan gösteren yakın plan amors çekim, kadın ve erkeğin seviştikten sonra içkilerini yudumladıkları ikili çekim, sonra erkeğin göğüs plan çekimi ve tekrar çiftin yakın plan çekimi. Necibe’nin seviştikten sonra görüntülenme şekli de fahişelik uyuşmasına uygundur. Kamera önce ayrıntı planda yerdeki çanta, topuklu ayakkabı ve bir kadının yataktan sarkan kolunu görüntüler. Daha sonra yukarı doğru çevrinir ve Necibe’nin baş plan çekiminde sabitlenir. Necibe mutsuzdur; arkasını döner kameraya. Daha sonraki çekimde Yusuf’un ayakta düğmelerini iliklediği görülür. Konuşmazlar. Sanki bir fahişeyle yatmış gibidir Yusuf. Hatta sahne düzenlemesi Yusuf’un Necibe’ye para bırakacağı beklentisini yaratır. Yusuf Necibe’ye para bırakmaz ve sonraki sahnede el sıkışarak ayrılırlar. Böylelikle aralarındaki ilişkinin sırf cinsellik üzerine

⁶⁶ Mesut Uçakan’a göre Güney *Arkadaş*’ta ahlaki üst yapı kurumu-burjuva öğretisi olarak gören Marksizm’in aksine, ahlaka sığınmaktadır. Film emeğin sömürüsü konusunda yeterli bir açıklama sunmaz; genel anlamda burjuvazinin ahlaksızlığına değinir (1977: 103).

geliştiği, duygusal bir boyutunun bulunmadığı vurgulanır ve Necibe'nin fahişelerle özdeşleştirilmesi kolaylaşır. Film, sınıfsal eşitsizliklere dikkat çekerek iktidar yapısının sorgulanmasını sağlasa da, dönemin erkek egemen muhafazakâr, cinsiyetçi söylemine eklenmekte, kadının arzu nesnesi olarak konumlandırılmasını eleştirirken; bu eleştiriyi cinsiyetçi bir bakış çerçevesinde sunarak ataerkil değerleri yeniden üretmektedir.

Filmde burjuva erkeği ile burjuva kadınının aldatması arasında çifte standart yaratılmıştır. Erkeğin aldatması eleştirilse de çok sert bir tepki verilmezken; kadının aldatması “namussuzluktur”. Âzem Necibe'yi uyarmayı düşünmezken (Cemil de Necibe'yi fahişelerle aldatır); hem Cemil'i uyarır hem de onun yerine Necibe'yi tokatlayarak cezalandırır (Filmde aslında bunu “pezevenklikle” itham edilen Cemil'in yapması gerektiği beklentisi oluşturulmuştur). Necibe ise Âzem'in attığı tokat karşısında sessiz kalırken, intikamını filmin sonunda onu tokatlayarak alır. Ancak bu sefer de tokat yemesine karşın Âzem elini kaldırmaz ve yumruklarını sıkarak, “Bir gün bu tokadın hesabını mutlaka soracağız” diye yanıt verir. Bu hesap, “namussuz” kadından değil, “namussuz” burjuva kadınlarından sorulacaktır. Film namus-namussuzluk ekseninden, burjuva-emekçi karşıtlığına dönüşür. Burjuva kadını ile burjuva yaşam tarzı, kapitalist sistem arasında metonimik bir bağ kurulur. Erkek egemen toplumda namus anlayışını çiğneyen kadının cezalandırılması gerektiği düşüncesinin terk edilmesi, devrimci mücadeleye işaret eder.⁶⁷ Ahlakçı

⁶⁷ Güney'in senaryosunu yazdığı *Düşman* ve *Bir Gün Mutlaka* filmlerinde de aynı temayı görmek mümkündür. *Düşman*'da fahişelik yaparak biriktirdiği paralarla evden kaçan karısı Naciye'yi öldürmekten vazgeçen İsmail, kızını ailesinin yanına bırakarak İstanbul'a işçi olarak çalışmaya gider. İsmail'in işçi sınıfına katılma kararı karısının fahişeliği ile gerekçelendirilirken, feodal değerler ile kapitalist değerler arasında sıkışan erkeğe devrimci mücadele önerilir. İsmail için bulunan çözüm ataerkil kapanmayı gerçekleştirmiş, devrimci mücadele namus cinayetiyle yer değiştirmiştir. *Bir Gün*

bakış açısı, devrimin kadının namussuzluğuna çözüm olabileceği mesajı ile temellendirilir. *Arkadaş*'ta kadının namus sorunu, erkeğin fallik krizden çıkabileceği ve hegemonik kimliğini yeniden inşa edebileceği devrimci hareketin en önemli bileşkesinden biri haline gelir. Bu durum Yılmaz Güney sinemasında devrimci hareket ve milliyetçi hareket arasındaki bağlantıyı da göstermektedir. Güney'in filmlerinde kadınlar devrim temelinde kurulacak yeni topluluğun tanımlanmasında merkezi bir rol oynamaktadırlar. Kadınların bedenleri yalnızca kendilerine ait değildir, aynı zamanda ulusun namusunun da bir göstergesidir. Lale Yalçın-Heckmann ve Pauline Van Gelder'in da belirttiği gibi cinsiyet farklılıklarına ilişkin söylem, politik grupların kendini tanımlayışlarında, geliştirdikleri kültürel ve toplumsal projelerin inşa edilmesinde kullandıkları önemli stratejilerden biridir (2004: 328).

3.2.2. Annelik

Filmlerinde zaman zaman ekonomik, siyasal ve sosyal sorunların aile içi ilişkilerde yarattığı yabancılaşmaya yer veren Güney, eleştirilerini kadınlara yöneltirken, erkeklerin bu ilişkiler çerçevesinde yaşadığı iktidar krizine yer vermekte, maddi bağlantıları vurgulasa da ataerkilliğin üretildiği kurumların başında gelen ailenin işlevini sorgulamamakta, kadın ve erkeği toplumsal cinsiyet rollerinin uzantısında tanımlayarak, ailenin bütünlüğünü ve birliğini vurgulamaktadır. Güney'in filmlerinde ailenin bütünlüğü ve kutsallığı vurgulanırken bu düşünce mutlu

Mutlaka'da ise kız kardeşinin bir burjuva tarafından ifal edildiğini ve fahişelik yaptığını öğrenen Binali kız kardeşinin namusunu temizlemeye karar verse de onu bu kararından devrimci örgütteki arkadaşları vazgeçirir. Devrim bütün sorunları çözecektir.

ve birbirlerine destek olan aile bireyleri aracılığıyla değil; tam tersine birbirlerinden kopan, parçalanan ailelerde, bireylerin içine düştüğü kaosla sergilenir. Bu aynı zamanda babasızlıkla da bağlantılıdır. Güney'in *Baba*, *Umutsuzlar* ve *Zavallılar* gibi filmlerinde babanın yokluğu ailedeki otorite boşluğunu ve çocukların içine düştüğü histeriyi vurgulamak için kullanılır. Yetimlik, aile üyelerinin, özellikle erkeklerin suça sürüklenmesinde ve kadınların fahişeliğe itilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Güney'in *Pire Nuri* ve *Umutsuzlar* filmlerindeki erkek kahramanların ortak özelliği yetim olmaları⁶⁸ ve baba modelinin yokluğunda imgeselden simgele geçiş sürecini kendi kendilerine deneyimlemeleridir. Babanın kudretinden yoksun kaldıkları için, babayla özdeşleşmek yerine babanın yerini alma zorunluluğunu duyarlar. Ancak Oidipus sürecinin normal bir şekilde gelişmemesi birtakım semptomlara neden olur. Simgeselde yer almak için anne ve annenin yerine geçen kadından kopmak zorunda kalan erkek karakterler arada kalır. Hep bir eksiklik duyar. Bir yandan dilin, şiddetin, erkek kurallarının hüküm sürdüğü erkeklerin dünyasında kalmak ister diğer yandan annesine (*Bana Kurşun İşlemez*) ya da annesi yerine koyduğu sevgiliye dönmek ister (*Umutsuzlar*). *Pire Nuri* ve *Umutsuzlar*'da narsistik bütünlüğü "mafya babası" ego ideali ile ikame eden erkek öznelere bastırdıkları güçsüzlüklerin, yenilgilerin, her türlü duygunun kadın aracılığıyla geri döndüğü görülür. Erkek kahramanların çevrelerinde kurduğu baskı, otorite,

⁶⁸ Yetimlik Güney'in filmlerinde olduğu gibi, dönemin pek çok erkek filminde de karşımıza çıkmaktadır. Çocukluğu acılar içinde geçmiş, yetim kurtarıcı kahramanın 70'li yılların erkek filmlerini birleştiren unsurlardan biri olduğunu söyleyen Umut Tümay Arslan, ekonomik, toplumsal ve siyasi sorunlara karşı koyan ve mazlunun yanında yer alan erkek kahramanın eril şiddet, iktidar ve intikam arzusunu cisimleştirdiğini belirtmekte ve bu filmlerdeki esas meselenin baba-oğul arasındaki çatışmalı zeminde şekillenen erkeklik problemi olduğunu vurgulamaktadır. Arslan'ın deyişiyle, "Yeşilçam erkek filmleri, 70'lere egemen kolektif kaygıyı güçlü bir kurtarıcı- erkek figürüyle yatıştırmaya çalışırken, aynı anda bir eril cinsel kimlik krizini, erilliğin kaybına dair bir korkuyu açığa vurmaktadır" (2005: 10- 11).

hegemonya anne figürü aracılığıyla kırılır. Her iki filmde de güçlü, korkusuz olarak tanımlanan ve şiddet kullanan erkeklerin, annelerinin öfke patlamaları karşısında çaresiz kaldığı görülür. *Pire Nuri*'de erkek karakterin başının belaya girmemesi için didinen, onu kötülüklerden uzak tutmaya çalışan anne oğlunu sopayla döver, ona hakaret eder. *Umutsuzlar*'da ise anne oğlunu suçtan, beladan uzak tutmaya çalışsa da bunu başaramaz ve oğluna karşı şiddet kullanır. Anne, Fırat'ın "mafya babası" ego idealine ket vurarak, Fırat'ın babanın yasasıyla (erkeklik kurallarının hüküm sürdüğü mafya dünyası) özdeşleşmesini engellemeye çalışır. Fırat ve annesi arasındaki konuşma şu şekilde gelişir:

Anne: Yeter artık be oğlum, yeter. Bırak artık kötülüğü. Bütün ömrünü hapisanelerde çürüttün, yeter. Her sabah gazetelere bakmaktan hasta oldum. Hangi gazete yazacak öldüğünü. Ben seni zalim kurşunlar parçasın diye mi doğurdum, seni el alemin kötüsü olsan diye mi büyüttüm? Yeter artık yeter. Bu yüreğim acılara dayanamıyor artık. Bak bak bunlara...(çocuk giysilerini gösterir) Bunları hep sizin için hazırladım. Ben senin ananım anan. Gününü görmeye hakkım yok mu? Hep senin öldürüleceğini düşünerek mi yaşayacağım?

Fırat: Anam, güzel anam. Ben meraklı mıyım ölüme? Ben yaşamak istemez miyim? Nasıl büyüdük hatırlamaz mısın? Donsuz, gömleksiz, babasız... Acılar içinde. Simit satarak, gazete satarak, gazoz satarak... Sen el kapılarında çamaşır yıkarken, hatırlamaz mısın geçmiş günlerdeki oğlunu? Zayıf, kuru ve umutsuz. Sokak lambaları altında okumaya çalışırken babam hastane kapılarında ölmedi mi be ana? Biz onun bunun uşağı olmamak için ölümleri göze almadık mı be ana? Ha? Almadık mı?

Anne: Aldın da n'oldu? Kim seviyor seni. Herkes korkuyor senden, herkes nefret ediyor senden. Arkadaşların bile sevmiyor seni, ben bile...

Fırat: Yeter ana, yeter...

Anne: Ne yeteri be ne yeteri... Ben yeter derken sen mi yeter diyorsun?

Fırat: Yeter.

Anne: Öldürsünler seni, parçalasınlar seni. Sen adam olmayacaksın. Sen adam olursan yüzüme tükürsünler. Kabadayı Fırat' mış, tuh senin kabadayılığına...

Fırat: Yeter, yeter, yeter...

Anne: Seni el mi öldürecek, seni el mi parçalayacak. Seni ben öldüreceğim, ben parçalayacağım... Ben ben ben... (Fırat' ı birkaç defa tokatlar. Fırat ise başını duvara çevirerek ağlamaya başlar. Daha sonra annesi de dayanamaz ve ona sarılarak ağlar).

Güney'in filmlerinde erkek karakterler üzerinde baskı oluşturan otoriter anneler olumsuz imgelerle tanımlanmazken; ekonomik sıkıntılar sonucunda ailelerini bırakıp kaçan annelerin "bencil" ve "para düşkünü" olarak betimlendiği ve bu kadın karakterler aracılığıyla babalığın kutsallaştırıldığı görülür. Bu filmlerdeki anneler çocukları için yoksulluğa katlanmayan, daha çok kendisini düşünen kadınlardır. Bu durum modernleşme sürecinde evinden ayrılan ve bireysel davranan kadınların düşmana dönüştürülmesi aracılığıyla eril krizin bertaraf edilmesi amacına yöneliktir. *Benim Adım Kerim*'de (anne filmde gösterilmese de anlatıda belirleyici bir rol oynamaktadır) "kötü anne" figürü aracılığıyla erkek birliği kurulur; baba ile oğlun bir kadının varlığına ihtiyaç duymadan mutlu bir biçimde yaşamlarını sürdürebilecekleri gösterilir. Kutsallaştırılan baba, bütün fedakârlığı ve sevgisi ile oğlunun hem annesi hem de babası olmaya razıdır.⁶⁹ Bu durum modernleşme sürecinde eril kriz yaşayan

⁶⁹ Filmde baba-oğul arasında iletişimsizliğin, sevgisizliğin egemen olduğu ilişkinin, sağlıklı bir baba-oğul ilişkisine doğru yön değiştirmesi ele alınır. Karısı tarafından terk edilen ve çocuğuna tek başına bakmak zorunda kalan Kerim mesleği ve oğlu arasında kalmıştır. Kerim polis olduğu için oğlu ile birlikte sürekli şehir değiştirirken, oğluna polis olduğunu açıklamamakta, sümüklü böcek tüccarı olduğunu söyleyerek onu kandırmaktadır. Oğlu ise sürekli şehir değiştirdiği için çevresine ve arkadaşlarına uyum sağlama güçlüğü çekmekte, annesinin bu yaşama daha fazla katlanamayarak evi terk ettiğini düşünmekte (annesinin gidişinden babasını sorumlu tutar) ve babasının mesleğinden ve evde annesinin rollerini üstlenmesinden utanmaktadır. Babasından nefret etmesinin altında yatan en önemli nedenlerden biri de babasının "sümüklü böcek tüccarlığı" gibi "komik" ve "önemsiz" bir işinin olması ve toplumda geçerli erkek tanımına uymamasından kaynaklanır. Çünkü ona göre babasının

erkeğin babalık rolüne sarılmanın yanı sıra annenin görevlerini de üstlenerek aile içindeki belirleyici rolünü yeniden inşa etmesi şeklinde yorumlanabilir. Segal’ın de belirttiği gibi, “erkeklerin kadınlar ve çocuklar üzerindeki fiili iktidarının ve denetiminin azalmaya başladığı bir zamanda babalığın gitgide önem kazanması anlamlıdır” (1992: 53).

Filmde “yarınlara yönelik mücadelenin” (yani devrimci mücadelenin) önündeki engel de anne metaforu aracılığıyla betimlenir. Kadınlar ve sümüklü böcekler arasında eğrileme kurulurken, “daha fazlasını isteyen”, “toplumsal rollerine uygun davranmayan” kadınların sümüklü böcek olmaktan kurtulamayacağı anlatılır.⁷⁰ Anneye yönelik suçlamalardan hareketle hem kadın düşmanlığı yapılır hem de baba-oğul birlikteliği çerçevesinde şekillenen, kadınların içinde yer alamayacağı devrimci mücadele vurgulanır:

Çocuk: ...Anamdan niye ayrıldın?

Kerim: Ben ayrılmadım yavrum, anan ayrıldı. Daha doğrusu 745 liralık polis maaşıyla geçinemedi. Kadınlar isterler oğlum, sadece isterler ve hiçbir zaman da aldıklarıyla yetinmezler. Hak edip etmediklerini düşünmeden daima isterler. İsterler, isterler, isterler. Oysa mühim olan vermesini bilmektir. Yakındakilere, uzaktakilere, bütün insanlara yardım için varlığını ortaya koyunca kişiliğini bulur insan oğlum,

yemek yapması ve bulaşık yıkaması “karı kılıklı” olduğunu göstermektedir. Kerim, güçlü, otoriter gözükmeyi için oğlu tarafından reddedilir. Anneye yönelik özlem ise babanın yadsınmasından ileri gelmektedir. Çünkü Kerim tam olarak ne anne ne de babalık figürünü karşılamaktadır. Otoriteden yoksundur. Bütün bu nedenler Kerim’in oğlunun, babasını sevmediğini söyleyerek evden ayrılmasına ve yatılı okula gitmesine neden olur. Baba oğul arasındaki anlaşmazlık, Kerim’in polis olduğunun ortaya çıkmasıyla (polis olduğu ortaya çıktıktan sonra Kerim oğluna esas gücünü kanıtlamış, erkekliğini ve otoritesini yeniden kurmuştur) ve annenin düşmana dönüştürülmesiyle sona erer.

⁷⁰ Filmde Yedigöller’in suçluları yakalamak için kullandığı kötü adamın karısı rolündeki Sevgi, elindekiyle yetinmeyi bilmeyen bir diğer kadın örneğini oluşturur. Yoksulluktan kurtulma ve artist olma hayalleriyle evlilik yapan Sevgi filmin sonunda kocasıyla birlikte tutuklanarak cezalandırılır. Bu cezalandırma elindekiyle yetinmeyen, daha fazlasını talep eden kadınların kötü sonuna işaret eder.

büyür, değer kazanır, sümüklü böcek olmaktan kurtulur, kutsallaşır ve yaşantısını hak eder. Yarının dünyası böyle insanların çoğunlukta olduğu bir dünya olacak. Kendini ona göre hazırla ve yarının daha doğru, daha mutlu dünyasının geliş şartlarını değiştiren, yarını uzaklara itmek isteyen hastalıklı bünyelerle, sümüklü böceklerle savaşmakla kendi payına düşeni yapmaya çalışan babanı sana gereken ilgiyi göstermediği için hoş gör ve affet.

Çocuk: ...Sana söz veriyorum bundan sonra sümüklü böceklerle karşı savaşında bedenimle olmasam bile yüreğimle yanında olacağım...

Kerim: ...Şimdi nereye gidelim, Malatya'ya mı? Diyarbakır'a mı?

Çocuk: ...Her yere yetişmeni istiyorum. Bütün sümüklü böcekleri yok edelim. Büyümek istiyorum baba, güçlenmek, bedenimle ve kafamla yanında olmak istiyorum.

Kerim: Yarın çok güzel olacak oğlum. Yarın çok güzel olacak...

Filmde erkekler devrimci mücadelede etkin bir rol alırken; elindekiyle yetinmesini bilen, kendi emeği ile geçinen tek kadın karakter, zengin bir yaşantı sürdürmesine karşın mutsuz olduğu gerekçesiyle Kerim tarafından köy işçisine dönüştürülen Birsen bile devrimci mücadeleye katılmaz. Birsen yalnızca “yarınlara yönelik mücadelenin” yaratılmasında emeğin, dayanışmanın önemini vurgulayarak sembolik bir işlev yüklenir ve herhangi bir aşk ilişkisiyle gündeme gelmeyerek öteki kadınların neden olduğu tehlikenin bertaraf edilmesini sağlar.⁷¹ Filmin sonunda

⁷¹ Filmde Kerim'in oğluyla birlikte şehirden ayrılmadan önce Birsen'in çalıştığı köye giderek ona veda ettiği sahne hem Birsen'le Kerim arasındaki dostluğa dayalı ilişkiyi vurgulamakta hem de devrimci mücadelenin üzerinde temelleneceği emek, dayanışma gibi kavramların altını çizilmektedir.

Kerim: Kolay gele.

Birsen: Sağol.

Kerim: Gidiyorum, bir eyvallah demek istedim.

Birsen: Sağol.

Kerim: Seni iyi gördüm bu sefer.

Birsen: İyiyim. Şimdi daha kuvvetliyim. Çalışıyorum, terliyorum, emeğimle geçiniyorum bak. Bak toprağa ne güzel kokuyor.

Kerim: Evet, toprak güzel kokar.

erkekler devrimci mücadeleyi gerçekleştirmek için yola koyulurken, Birsen köyde kalır. Böylece devrimci mücadeleye aktif olarak katılmayan kadının bu mücadeledeki edilgin rolü bir kez daha vurgulanır.

Benim Adım Kerim'de düşmana dönüştürülen anne figürü, *Baba*'da zenginlerin aile içi ilişkilerinin yargılanması bakımından belirleyicidir. Filmde oğullarının yerine Cemal'in hapse girmesine neden olan Refik Kemal Bey ve karısının temsili farklılık gösterir. Refik Kemal Bey vicdanen rahatsızlık duyarken, karısı en ufak bir pişmanlık bile göstermez. Onun tek isteği oğlunu kurtarmaktır. Oğlunun cinayet işlemesi ya da onun yerine suçsuz birinin hapse girecek olması umurunda değildir. Refik Kemal Bey oğlunun işlediği cinayetin sorumluluğunu anneye yükleyerek onu şu sözlerle yargılar: “Onu bu kadar şımarık ve kendini bilmez hale sen getirdin. Her işime karıştın; bir günden bir güne yaptıklarının hesabını soramadım. Nihayet başımıza bu işler geldi. Daha neler gelecek bakalım...”

Babanın sözleri ve Koray'ın cinayet işledikten sonra annesine sığınması, Koray'ın çocuk-anne bütünselliğinin kurulduğu imgeselde takılı kaldığını gösterir ve Üst Ben'in⁷² kurulamadığı, başarısız bir Oidipus'a işaret eder. Oidipus sürecinde çocuğun simgesel düzenle bütünleşmesinin koşulu, babanın yasasıyla özdeşleşmesidir ancak bu özdeşleşme anneden gönderimle kurulur. Çünkü “Her ne kadar Üst Ben'in oluşumunda babanın yasası temel rol oynuyorsa da bu simgesel

Birsen: Hayatımda ilk defa yaptığım bir işten memnunluk duyuyorum. İnsanları seviyorum. Onlar da beni seviyorlar. Dediğin insanları buldum galiba, omuz omuza çalışacağım insanları.

Kerim: Yaşamının tek yolu budur. Yan yana, el ele omuz omuza olmak...

⁷² “Üst Ben temelleri anal dönemde atılmakla birlikte, asıl Oidipus döneminin mirasçısıdır. Özellikle ensest yasağının içselleştirilmesi, babanın yasağının tanınması ile başlayan bu süreç giderek diğer kültürel ahlak değerlerinin içselleştirilmesiyle tanımlanır” (Tura, 2005: 60).

yasayı çocuğa kabul ettiren, babaya gönderimde bulunan ‘anne’dir. O halde Üst Ben ancak annenin babayı naklettiği ölçüde üst ben olabilir.” (Tura, 2005: 88). Filmde de Koray’ın cinayet işleyen, kadınlara tecavüz eden bir “keyif tutsağı” olmasının nedeni annenin, babanın yasasına ket vuran bir konum almasından kaynaklanır. Koray’ın narsistik tamlık duygusundan kopamaması, ahlak, otorite, yasa gibi kültürel değerleri içselleştirememesi sonucunu doğurur.

Umut’ta anneliğin biçimlendirilmesinde etkili olan şey yoksulluktur. Fatma zaman zaman yoksulluk nedeniyle kocasından ve çocuklarından yakınıp onları evi terk etmekle tehdit etse de, simgesel düzende tek yer alma biçimi olan anneliği adeta bir görev duygusuyla devam ettirir ve sorumluluklarını büyük bir özveriyle üstlenir. Fatma’nın karakterindeki belirleyici unsur, Zizek’in “fedakâr anne” tanımlaması ile örtüşür. Zizek’e göre “fedakâr anne”, oynadığı pasif rolle hem simgesel, toplumsal ağ tarafından biçimlendirilen hem de bu sistemi aktif olarak ayakta tutan bir nesnedir. Aile üyeleri tarafından sömürüldüğünden yakınsa da “sessiz fedakârlık” onun kimliğine tutarlılık veren imgesel özdeşleşmesidir. Fedakâr anneyi kuran temel söylem şudur: “Beni sömürmeye devam edin! Fedakârlığım hayatıma anlam veren tek şey. Her şeyden vazgeçmeye, her şeyi feda etmeye hazırım... Bir tek fedakârlığın kendisini feda edemem” (Zizek, 2004: 228).⁷³ *Umut*’ta Fatma, Cabbar’dan yediği dayaktan sonra “bıktım artık, bana gün yüzü göstermedin, alıp başımı gidicem valla” demesine karşın evini terk etmez. Aile içi şiddetin eleştirildiği sahnede vurgunun

⁷³ Zizek bu özdeşleşme şekillerinin ideal ego ile ego ideali ayırımına karşılık geldiğini belirtir: “İdeal-imgesel ego düzeyinde ‘güzel ruh’ kendisini narin, pasif bir kurban olarak görür; bu rolle özdeşleşir; onda kendisini sever, kendisine hoş biri gibi görünür, bu rol ona narsistik bir haz verir; ama asıl özdeşleşmesi, onu bu rolü üstlenmeye teşvik eden özneler arası alanın biçimsel yapısıyla olan özdeşleşmesidir. Başka bir deyişle, özneler arası alanın (aile alanının) bu şekilde yapılanması onun simgesel özdeşleşme noktasıdır, oynadığı imgesel rolde kendi kendine hoş görünebilmek için kendi kendini gözlemlediği noktadır” (Zizek, 2004: 229).

anneninin öfkesinden babanın kadiri mutlaklığına kayması, hem simgesel düzen tarafından biçimlendirilen hem de varlığıyla onun biçimlendirilmesini sağlayan kurbanlaştırılmış, pasif, fedakâr anne figürünü açığa çıkarır. Tuz alması için verdiği parayla oğlunun bisiklete binmesi karşısında çileden çıkan Fatma oğlunu döverken, bu sırada eve gelen Cabbar karısının otoritesini çiğneyerek çocuklarına tekrar bisiklete binmeleri için para verir. Kocasının bu davranışına oldukça sinirlenen ve parayı oğlundan almaya çalışan Fatma “inşallah hepiniz ölürsünüz ben de kurtulurum” diyerek çocuklarını dövmeye devam eder. Cabbar’ın karısına tepkisi ise daha şiddetli olacak ve karısını dövmesiyle sonuçlanacaktır. Bu sahne yoksulluğun neden olduğu sorunlara dikkat çekmenin yanı sıra aile içinde otoritenin baba olduğunu da vurgular. Çocuklar annelerinden korkmalarına karşın ona karşı gelmekten çekinmezler. Oysa babanın çocuklar üzerindeki otoritesi mutlaklıdır.⁷⁴

Zavallılar filminde ise anne -oğul arasındaki ilişki köy-kent karşıtlığı çerçevesinde belirlenir. Filmde annenin temel işlevi kent hayatının yozlaşmış, cinsellik içeren ilişkileri karşısında köydeki geleneksel değerlerin temsilciliğini yapmaktır. Oğlunu evlendirmek için köyünden İstanbul’a gelen anne, köydeki ataerkil kuralları kentte uygulamaya çalışır. Sevdği kızı köyden İstanbul’a kaçırarak Arap, kızla birlikte vakit geçirmek, flört etmek isterken, annesi onları yalnız bırakmaz ve kızın namusunun koruyuculuğunu üstlenir. “Kızı kaçırıp sana teslim ettik. Bir de senden mi kaçıracağız?”, “ya ne biçim anasın sen be? Kız anası mısın

⁷⁴ Babanın aile içindeki otoriter konumu çocukların tekrar bisiklete binme kararı ile pekiştirilir:

Kız çocuk: Hadi bisiklete binelim

Erkek çocuk: Anam döver bizi.

Kız çocuk: Hayır dövemez, babam da onu döver.

oğlan anası mısın bi türlü anlayamadık”, “allahtan çok iyi koruyorsun. Bütün gün odasıdaydım”, “İstanbul burası, İstanbul, başka İstanbul yok uyan artık” diyen oğluna karşılık annenin “senin anansam onun da anasıyım. Bir halt etmiş düşmüş senin gibi ipsizin ardına düşmüş. Onu korumak bana düşer bana”, “nikah kıymadan kapıdan dışarı kaçıramazsın kızı”, “İstanbul’unuza da başlarım şinci ha” sözleri hem ahlaki bir çerçevede köy-kent karşıtlığı yaratır hem de yaşlı köylü kadının, köyden gelen gençlerin kent yaşamına uyum sağlama çabası karşısındaki olumsuz tavrını gösterir. Filmde İstanbul batılı/modern bir kent olarak cinsel özgürlük vaat eden ve bu nedenle ahlaksızlığı üreten bir kent olarak tanımlanırken, modern dünyanın karşısında yer alan yaşlı annenin temsilcisi olduğu geleneksel değerler ve ahlak anlayışı idealize edilir.

Arkadaş’ta ise temel kadın karakterler annelik rolüyle tanımlanmamıştır. Annelik yoksul ve fedakâr olma özellikleriyle burjuva kadınının karşısında konumlandırılan yoksul kadınların bir özelliği olarak kullanılır. Örneğin bireysel çıkarların, cinsel arzuların yönlendirdiği, anne olmayan ya da annelik görevini üstlenmeyen burjuva kadınlarının karşısında, yaşlı olmasına rağmen hizmetçilik yaparak geçimini sağlamaya çalışan Halil’in annesi ve yalnızca kendi çocuklarının değil başka çocukların da annesi olma misyonunu üstlenen “Tabiat Ana” idealleştirilmiş anne modelleridir. Tabiat Ana yalnızca ismiyle bile dikkat çekici bir figürdür; kadın-doğa eşleştirmesini anımsatır ve burjuva kadınının yapaylığı karşısında konumlandırılır.

3.2.3. Kadın Dostluğu

Güney'in filmlerinde kadınlar arasında dostluktan ziyade düşmanca, rekabete dayalı, kıskançlık içeren ilişkiler söz konusudur. Erkekler arasındaki dayanışmacı söylem kadınlar arasında kurulmaz. Kadınlar ya tek başlarına diğer kadınlardan yalıtılmış olarak gösterilirler (*Seyyit Han*, *Acı*, *Yedi Belalılar*) ya da kadınlar arasında dostluk kurulsa da bu ilişkinin karşılıklı çıkar, bencillik içerdiği, sağlam temellere dayanmadığı vurgulanır ve kadınların birbirlerine güvenmesindeki güçlük sergilenir (*Umutsuzlar*, *Arkadaş*, *Bana Kurşun İşlemez*, *Canlı Hedef*).⁷⁵

Umutsuzlar filminde Çiğdem Fırat'la yaşadığı sorunları birkaç kez dansçı arkadaşıyla paylaşırsa da iki kadın arasında birlik duygusu yaratılmaz. Arkadaşı, Çiğdem'e destek olmaktan çok onu, “sen bu adamla mutlu olamazsın. Gecesi gündüzü belli olmayan uygunsuz adamla sonun nereye varacak?” diyerek yargılar. Yine aynı filmde Çiğdem, Fırat'ın annesi ve Fırat'ın kız kardeşi arasında bir dayanışma kurulur ancak bu dayanışma acılara ortak olmaktan, sorunları paylaşmaktan çok hepsinin ortak amacı olan evliliğe yönelik özlemle şekillenir. Fırat'ın annesi ve kız kardeşi, Çiğdem'i Fırat'la evlenecek ve onu mafyadan uzaklaştıracak bir “kurtarıcı” olarak görür. *Canlı Hedef*’te “kötü kadın” figürü kendisini kurtarmak için arkadaşını kaderine terk eder ve kendi suçlarının cezasını arkadaşına ödetir. Asım Mavzer evi bastığında saklanan kadın karakter, Asım

⁷⁵ Güney'in senaryosunu yazdığı filmlerde ise erkek karakterler, kadınlar arasında kurulan dostluğu engellemeye çalışır. Örneğin *Sürü*'de Şivan'ın kardeşi, Berivan'ın hasta olduğunu söyleyen karısını boğma girişiminde bulunur. *İzin* filminde “devrimci” İbrahim'in devreye girmesiyle Fazilet ile diğer fahişeler arasındaki dostluk ilişkisi ve dayanışmacı söylem tersine çevrilir ve kadının yalnızlığı ön plana çıkarılır. *Düşman*'da kadınlar arasında kurulan dostluk tehlike getirir. Komşuları ve bohçacı kadınla kurduğu yakın ilişki, kocasının söylediği gibi Naciye'nin “kötü yola” düşmesine neden olur.

Mavzer'in arkadaşına yaptığı işkenceler karşısında sessiz kalır. *Arkadaş* ve *Bana Kurşun İşlemez* filmlerinde zengin kadınların arkadaşlık ilişkilerindeki yüzeysellik ve ikiyüzlülük vurgulanır. Tek ortak noktaları erkekler ve cinsellik olan bu kadınlar, bir yandan arkadaşlık ilişkilerini devam ettirirken, diğer yandan arkadaşlarının kocalarını baştan çıkarırlar. Örneğin *Arkadaş*'ta Necibe evli olmasına karşın, hem kız kardeşinin hem de arkadaşı Ahu'nun hoşlandığı, kocasının arkadaşı Âzem'i baştan çıkarmaya çalışır.

Zavallılar, *At Avrat Silah*, *Arkadaş*, *Yarın Son Gündür* gibi filmlerde ise kadınlar birbirleriyle ancak rekabet ve kıskançlık içeren ilişkiler kurabilirler. Bu filmlerde kadınların birbirleri için kullandığı “haspa”, “orospu”, “sürtük” gibi tanımlamalar kadınların ataerkil iktidarı içselleştirdiklerini gösterir. bell hooks'un da belirttiği gibi kadınlar arasındaki düşmanlık ilişkisi, kadınların cinsiyetçi bir düşünce doğrultusunda toplumsallaştırılmalarıyla bağlantılıdır. hooks'un deyimiyle ataerkil düşünce kadınları, “kendisini erkeklerden daha aşağı gören, ataerkinin gözüne girmek için birbiriyle kıyasıya rekabet eden, kıskançlık, korku ve husumet besleyerek birbirini hor gören kadınlar” olarak sosyalleştirirken; cinsiyetçi düşünce kadınların birbirini merhametsizce yargılayıp acımasızca cezalandırmasını öğretmiştir (2002: 14).

Zavallılar'da Abuzer'in öyküsündeki lunapark sahnesi, kadınlar arasındaki düşmanlık ilişkisini ve kuşak farkından kaynaklanan çatışmaları anlatmaktadır. Ataerkil düzenin namus baskısını içselleştiren kadınlar, buna uyum sağlamayanları yargırlarlar: Yaşlılar, geleneksel değerleri savunurken, gençler özgür giyimleri ve

serbest tavırları ile geleneksel değerlere karşıt bir görünüm çizerler. Atlıkarıncanın dolmasını beklemeden yanında kardeşi ile gelen genç bir kızı atlıkarıncaya bindiren Abuzer, etrafındaki yaşlı kadın ve torununun bekleyişine aldırmadan atlıkarıncayı birkaç tur döndürür. Genç kız mini etekli, makyajlı görünümüyle ve güzelliğiyle Abuzer'in "aklını başından almıştır." Yaşlı kadın birkaç kez Abuzer'den atlıkarıncayı durdurmasını istemesine karşın yanıt alamayınca, Abuzer'e yöneltmesi gereken öfkesini genç kıza yönlendirir. Bu durum erkeğin değil, onu "ayartan", "aklını başından alan" kadının suçlanmasıyla sonuçlanır. Çünkü genç kız hem giyimi hem de davranışlarıyla öteki kadınlardan farklıdır. Yaşlı kadının, "hanımın özel salıncağı galiba", "oğlum 'orospu' olmak lazım bu devirde", "kızını başını açmış" gibi sözlerine karşılık genç kızın, "kart karı güzelliğimi kıskandın de mi", "çatla da patla kel Fatma", "oh canıma değsin kızımı da açarım başımı da" şeklinde yanıtlar vermesi durumu bir anda mahalle kavgasına çevirir. Abuzer'den kaynaklanan sorun, "namuslu"- "namussuz" olarak etiketlenen iki kadının kavgasına dönüşür. Erkekler ise kavgayı ayırmak bir yana iki kadını ortalarına almış, gülerek onları izlemekte ve "vur vur" şeklinde tezahüratlar yaparak kavgayı kışkırtmaktadır. İki kadının kavgası erkekler için bir eğlenceye, seyirlik bir gösteriye dönüştürülür. Hatta erkeklerden biri "İnsan böyle fıstığı bir saat döndürür kucağında" diyerek genç kızı taciz eder. Bu, ataerkil sistemin meşruluğunun kurulması açısından kullanılan önemli stratejilerden biridir. Kadın gerek davranışları, gerekse giyimiyle kurallarının dışına çıktığında taciz, hakaret gibi yöntemlerle cezalandırılır.

Zavallılar'da kadınlar arasında yaşanan düşmanlığın diğer bir örneği ise Hacı'nın öyküsünde karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar arasındaki rekabetin ve

kavganın nedeni, kadınsı bir duygu olarak sunulan kıskançlıktır. Fahişelik yapan Naciye, belalıının kendisini bırakması üzerine, belalıının yanındaki diğeri fahişeye saldırır. İki öyküde de kavgaların nedeni erkekler olmasına karşın, kadınlar suçlu birbirlerine yüklerler. *At Avrat Silah*'ta kadınların karşı karşıya geldiği tek sahne kıskançlık çerçevesinde kurulur. Yusufçuk'tan hoşlanan fahişe, Alicik'i Yusufçuk'la evli olduğunu söyleyerek kandırır; Alicik'le Yusufçuk'un ayrılmasına neden olur. *Yarın Son Gündür* ve *Arkadaş*'ta ise zengin ve yoksul kadınlar karşı karşıya getirilir. Kadınlar arasında sınıfsal temelleri olan bir düşmanlık ilişkisi kurulur. *Yarın Son Gündür*'de Mavi Çocuk rehin aldıkları ailedeki zengin kadın için "haspa", "sürtük" gibi sözler sarf ederek onun ev içindeki etkin konumunu yargılarken, *Arkadaş*'ta Semra Melike için "güzel ama o kadar, hiçbir şeyden habersiz bir bülbül kuşu" diyerek küçümseyici bir tavır takınır.

Sonuç olarak Güney'in filmlerinde erkekler arasındaki dostluğun idealleştirilmesine, erkekler arasında bir kardeşlik söylemi yaratılmasına karşın, kadınların birbirleriyle olan ilişkisinin düşmanlık çerçevesinde değerlendirilmesi kadınların eril iktidara yönelik direnme stratejilerinin engellenmesine neden olur. Kadınların sorunlarını, amaçlarını, beklentilerini paylaşmasını engelleyen bu tutum, eril iktidarın kadın üzerindeki denetimini sürdürmesi amacına hizmet eder. Çünkü feminist kuramcılar da belirttikleri gibi kadın dostluğu kadın özgürlüğünün geliştirilebilmesi ve eril iktidar tanımları dışında kalan kadın öznenin kurulabilmesi açısından son derece önemlidir. Karşılıklı tanıma, özdeşleşme ve yorumlama gibi süreçler çerçevesinde gelişen kadın dostluğu, kadın öznenin kendisini tanıması ve yeniden şekillendirmesi sürecinin bir parçasıdır (Abel'den akt. Hollinger, 1998: 15).

3.2.4. Kadın Cinselliğinin Kuruluşu

Güney'in hem avantür filmlerinde hem de politik yönelime sahip olduğu filmlerde cinsellik konusunda geleneksel bir bakış açısının hakim olduğu görülür. Eril iktidara yönelik kadın tehdidini, kadın cinselliğini küçülterek, aşağılayarak bertaraf eden Güney, kadın bedeni üzerinde bir tahakküm oluşturmaktadır. Bu durum feministlerin, “cinselliğin toplumsal cinsiyetin kurgulanması bakımından belirleyici olduğu” savı ile bağlantılıdır. Mackinnon'a göre toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki bağlantıda erotikleştirilmiş egemenlik erkekçe özellikleri, erotikleştirilmiş bastırılmışlık da kadınca özellikleri tanımlamaktadır. Buna göre;

...kısıtlanma, zorlanma, eğilme, kölelik, teşhir, kendine zarar verme, kendini güzel bir nesne olarak sunma mecburiyeti, zorlanan pasiflik ve küçümsenme gibi kadının ikinci sınıf konumunun belirgin pek çok özelliği kadın için cinsellik kapsamı içine sokulmuştur. Bunun temelinde kadının cinsel kullanım aracı olması yatmaktadır (2003: 153).

Güney'in filmlerinde cinsellik konusunda ikili bir yapı gözlemlenmektedir. Erkek kahraman bir yandan sınırsız cinselliğiyle haz nesnesi olarak konumlanan kadınlarla ilişki kurarken, diğer yandan bu kadınlara karşı alaycı bir tutum takınır ve ideal aşkı olumlar. 70'li yılların ikiye bölünmüş görünümü, Güney'in filmlerinde 60'lı yılların sonunda ortaya çıkmakta ve aynı anda birlikte var olmaktadır.⁷⁶

⁷⁶ Nurdan Gürbilek 80'li yıllarla özdeşleşen arzu patlamasının 70'li yılların bir devamı olduğunu söyler. Ona göre 70'ler kendi içinde ikiye bölünmüştür:

Bir yandan, hiçbir zaman doyurulamayacak arzusun verdiği enerjiyle iktidarla rekabeti göze almış, insanları büyük kentin kışkırtıcılığına kapılmamaya, bugünden değil uzak yarından bir şeyler beklemeye çağıran bir ses vardı. Diğer yanda ise

Örneğin *Bana Kurşun İşlemez*'de kenti terk edip köyüne dönmek isteyen kahraman, kadın cinselliği ile özdeşleşen kent yaşamının olanaklarından da sınırsızca yararlanır. Anlatı bir taraftan köylü kız ve Yedigâr arasındaki “kutsal aşka” odaklanırken, diğer taraftan Yedigâr ve kentli kadınlar arasındaki cinsel birleşmeye indirgenen sevişme sahnelerini gösterir. Köylü Kezban'ın Kerim'e olan aşkı cinsellikten arındırılarak idealize edilirken⁷⁷, cinselliği içgüdüsel bir doyum aracı olarak yaşayan kadınlar her an sevişmeye hazır görünüşleriyle (kadınların kıyafetleri, bakışları, hareketleri cinsel imalarla yüklüdür) kendilerini teşhir etmekten hoşlanan para düşkünü, entrikacı, mazoşist “fahişeler” olarak sunulur. Örneğin Yedigâr'ı kocası sanan Sevgi erotik gerilim filmlerinin kadın kahramanlarıyla benzer.⁷⁸ Yedigâr'ı öldürmek için odasına saatli bir bomba yerleştiren Sevgi onu oyalamak için sevişme girişiminde bulunur. Ancak Sevgi'nin hareketlerinden şüphelenen Yedigâr bombayı fark eder ve patlamasına az bir süre kala bombayı dışarı atar. Yedigâr'ın kendisine komplo hazırlayan kadını cezalandırması beklenirken, kadını öncelikle öpmesi kadınlardan erkeklere yönelen şiddet ihtimalinin erkekler için cinsel bir uyarı kaynağı oluşturduğunu gösterir.

feragate razı olmayan, buna zaten imkanı da olmayan, arzularının kadını uğruna yasayla çatışmaktansa kendini baştan çocuksu taleplerle sınırlandırmayı, müstehcen ve komik olmayı kabul etmiş ikinci bir ses (Gürbilek, 2001: 20).

⁷⁷ Kezban dört yıl süresince Kerim'den haber alamasa da ona sadıktır ve Kerim'in köye döneceği günü beklemektedir. Köyde birçok talibi olmasına karşın onları kabul etmemesi ve kendisiyle evlenmek isteyenlerin davranışlarını “kötülük” olarak yorumlaması ahlakını vurgulamaktadır. Yedigâr'ı bulmak için kente geldiğinde, kendisini Yedigâr'a götüreceklerini söyleyenlere inanacak kadar kentin tuzaklarına yabancısıdır.

⁷⁸ Linda Ruth Williams “Erotik Gerilim Filmleri ve Ahıksız Kadınlar” başlıklı makalesinde kadınların lezbiyenliğinin ve kadınlardan erkeklere yönelen şiddet ihtimalinin erkekler için cinsel uyarı kaynağı oluşturduğunu, erkeğin imha edilme riskinin tahrik edici bir ihtimale dönüştüğünü vurgular. Erkeğin içinde bulunduğu cinsel ve yaşamsal tehdit şiddetlendikçe, cinsel rolü önem kazanmaktadır (1995: 13).

Filmde kadınların cinselliğin kölesi olarak konumlandırılmasının en büyük nedeni kent hayatının temsilcisi olmasıdır. Kente içkin anlamlar (yozlaşma, tehlike, sömürü düzeni) özgür kadın cinselliğine yönelik korku aracılığıyla ifade edilir. Köyden gelen ve köydeki erkekler karşısında namusunu başarıyla koruyan Kezban, kente adım atar atmaz geneleve düşer. Geneleve düşme yani “fahişeleşme” kente ait anlamların metaforu haline gelir. Filmin sonunda Yadigâr’ın gerçek kimliği anlaşıldığında Sevgi Yadigâr’a kentte birlikte yaşamayı teklif etse de onun köye dönme arzusu karşısında pes etmez ve ondan kendisini de köyüne götürmesini ister. Ancak köy ve kent karşıtlığının keskin sınırlarla çizildiği filmde ne köyden gelenlerin kente, ne de kentlilerin köye uyum sağlayabileceği anlatılır. Yadigâr’ın şu sözleri köy ve kent yaşamı arasındaki kutuplaşmayı belirler: “Ben nasıl buralarda yapamıyorsam sen de oralarda yapamazsın.”

Güney’in avantür filmlerinde olduğu gibi toplumcu yönelime sahip olduğu filmlerde de, modernleşme sürecinin ve kent hayatına içkin anlamların, kadınların cinselliği aracılığıyla dillendirildiği görülür. Ancak bu filmlerde eleştiri noktası köy-kent karşıtlığından işçi, köylü-burjuva karşıtlığına dönüşmüş ve sınıfsal düşmanlık, cinsel açıdan etkin bir rol üstlenen burjuva kadınlarının “fahişe” olarak konumlandırılmasıyla biçimlenmiştir. Örneğin *Arkadaş* filminde kadını cinselliğe indirgeyen olumsuz bakış, onun denetlenmesi gereken bir nesne olarak sabitlenmesiyle pekiştirilir. Filmde, modernleşme sürecinde ortaya çıkan “ahlak-ahlaksızlık”, “namus-namussuzluk” gibi ikilikler köy/kent; zengin/yoksul karşıtlığı çerçevesinde kadın bedeni üzerinden tanımlanır. Sınıfsal düşmanlığı burjuva kadınlarının ahlaksızlığı aracılığıyla dillendiren Güney, kadın imgesinin kuruluşuna

ilişkin temsil stratejileriyle, daha önce de belirtildiği gibi 70’li yıllarda Türk soluna hakim olan özgür kadın cinselliğine yönelik korku ve kaygıyı paylaştığını gösterir ve Türkiye’de solun halkın değerlerini benimsemek adına feodal önyargı ve davranış kalıplarını benimsediği (Berktaş,1995: 317) savını doğrular.

Filmde toplumu dönüştürme misyonu üstlenen “devrimci erkek özne”, kadiri mutlak bir iktidarın söylemiyle konuşur. Âzem’in filmdeki sesi, Yücel Kayıran’ın Türk şiirinde erkek imgesini araştırırken, Mehmet Akif Ersoy ve Nazım Hikmet’in şiirlerinde saptadığı “kurtarıcı/cumhuriyetçi/devrimci” erkek öznenin sesiyle örtüşür. Kayıran’a göre bu şiirleri birleştiren ortak özellik; temel görevi toplumu, içinde bulunduğu yoksulluk ve karanlıktan kurtarmak, emperyalizme karşı mücadele vermek ve toplumu yeniden kurmak olan erkek öznenin sesinin bir mutlakiyet kazanmasıdır (2004: 116). Filmde de devrimci erkek özne Âzem, hem kadınlar hem de erkekler üzerinde oluşturduğu otoriteyi, üstlendiği vatan kurtarma misyonundan edinir.

Güney, *Arkadaş* filmini “erkeklik söylemi”⁷⁹ üzerinden biçimlendirirken, eril iktidarın modernleşme sürecinde otoritesini yitirmesinden duyduğu kaygıyı modernleşme/batılılaşma eleştirisi çerçevesinde değerlendirir; kadının, erkeğin namusu olarak görüldüğü halk kültürünün/geleneklerin kaybolmasıyla gerekçelendirir. Çünkü kadın üzerindeki denetimin yitirilmesiyle eril iktidar kendisini meşrulaştıracağı, iktidarını kuracağı bir alanı kaybetmiştir. Erkek özne

⁷⁹ Kayıran, 70’li yıllarda Türk şiirine egemen olan “erkeklik söylemi” içinden konuşan erkek imgesinin kendisini solcu, toplumcu, sosyalist olarak tanımlayan şairlerin şiirlerinde ortaya çıktığını belirtirken, bu söylemin kadını edilgenlikle betimleyen imgelerden, onu cinselliğe indirgeyen bakış tarzından oluşturulduğunu vurgular (2004: 122). 70’li yıllarda toplumcu şiirlere egemen olan bu söylem dönemin toplumcu sinemacısı Güney’in *Arkadaş* filminde yeniden üretilir.

kimliğini nesne olan kadınla karşıtlık ilişkisi çerçevesinde kurduğu için kadının nesne konumundan kurtulmasını ve özneye dönüşmesini onaylamaz. Bu nedenle Güney’in devrimci erkek öznesi, modernleşme sonucunda krize giren erkekliği devrim sürecinde yeniden yapılandırmaya ve kadın kimliğini denetlemeye çalışır.

Cemil ve Necibe’nin arkadaşlarıyla yemek yedikleri sahnede Necibe’nin Âzem’e yönelttiği “seks problemlerinizi nasıl hallediyorsunuz?” sorusu, etraftaki erkeklerin kahkahalarıyla karşılanırken, “devrimci erkek özne” Âzem’in tepkisini toplar. Toplantıda karısının sözlerini açık fikirlilik olarak değerlendiren Cemil ise, “karısı güzel olanlar karımı öpebilir, baldızı güzel olanlar baldızımı öpebilirler, ödeşmesi kolay olur çünkü” sözleriyle “ahlaksızlığı” pekiştirir. Bu konuşmaları daha sonradan Cemil’le birlikte değerlendiren Âzem, “açık fikirlilik” ya da “medenileşme” olarak doğallaştırılan bu düşüncelerin yozlaşmanın bir sonucu olduğunu belirterek Cemil’i uyarır:

Âzem: Bak arkadaş, senin tutum ve davranışlarında, aile ilişkilerin hiç iyi değil. Biz arkadaşsak açık konuşmak zorundayız. Evet. Durumun pek hoş değil Cemil. Arkadaşların bu işe medeni olmak diyorlar. Sen de açık fikirlilik diyorsun. Bana kalırsa bu medeni olmak değil. Dejenere olmaktır bu tavrın adı. Yozlaşmaktır. Ne demek karısı güzel olan karımı öpebilir, baldızı güzel olan baldızımı öpebilir. Yakışır mı hiç sana? Bir adam geliyor karını öpüyor sen de katıla katıla gülüyorsun.. Bu ne biçim iştir, benim aklım ermiyor, nerden geldin sen buraya Cemil? Eskiden beş yüz metreden yanındaki kadına baksalar sen bozulurdun. Hatırlıyor musun?

Cemil: Arkadaşımdır Erdoğan, şakacıdır. Kötü bir niyeti yoktur.

Âzem: Her şakanın bir parça da ciddi yanı yok mudur?

Güney, *Arkadaş*'ta toplum yaşamına tehdit oluşturan ekonomik dengesizlik, işsizlik, kadın cinselliği gibi gösterenlerin anlamını “ahlak” anlayışıyla sabitler. Ahlak bir düğüm noktası işlevini görür. Bu nedenle burjuva kadınları arasında yer alsada Melike daha farklı bir şekilde temsil edilir. Melike korku romanları okuyan, moda defilelerine katılan, bilgisi ve görgüsü artsın diye Avrupa'ya gönderilen ama ülke sorunlarını ve gerçeklerini bilmeyen, Doğu'da su olmadığını öğrendiğinde “aaa... Ben denizsiz duramam... Peki siz nasıl duruyorsunuz?” diye şımarıkça tepkiler gösteren aşırı modernleşmiş bir kadın olarak sunulsa da, burjuva kadınları gibi özgür cinselliğiyle tehdit oluşturmadağı ve Âzem'e aşık olduğı için olumlanır. Melike'nin aşkı Âzem'in kahraman egosunun tatmin edilmesini, narsistik imgeleminin kadın aracılığıyla kurulmasını sağlar.⁸⁰ Melike Âzem'e yöneltilen sorular karşısında, “A'nın şapkası var... Senin şapkan var mı?” diyerek Âzem'in iktidarını ve üstünlüğünü yeniden üretir. “A'nın üzerinde şapka var” esprisi⁸¹, film

⁸⁰ Güney, Melike karakterini şu şekilde değerlendirmektedir: “Çürümenin içinde kurtuluş umudu taşıyan ama ne olacağı bilinmeyen bir unsur vardır: Melike (Kutlar, tarihsiz: 9).” Ancak Melike kurtuluş umudu taşısa da Güney'in filmde canlandırdığı Âzem karakterinin Melike ile kurduğu arkadaşlık sınıfsal bir çerçevede değil, duygusal yakınlaşma düzeyindedir. Âzem alt sınıftan gelen Halil'le kurduğu arkadaşlık sonucunda onu bilinçlendirmeye çalışırken, Melike ile kurduğu arkadaşlık böyle bir çabayı içermez. Halil'e devrimle ilgili kitaplar verirken, Melike'ye *Hasretinden Prangalar Eskittim* adlı şiir kitabını verir; kitaptaki şiirlerden birini okuyarak onu “aşık kadın” imgesinde sabitler ve kendisine olan aşkını pekiştirir.

⁸¹ Hep birlikte yemek yenilen sahnede burjuvaların Âzem'e işçilerle ilgili yönelttiğı sorular “A'nın üzerinde şapka var” esprisiyle yanıtlanır:

Firuzan: ...İşçiler de öyle değil mi? Her gün gırtlığımızı çöküyorlar, zam zam diye...

Ne yaparlar bilmiyorum bu kadar parayı aklım almıyor. Doymak nedir bilmiyorlar inanın. İşleri güçleri nifak sokmak, ortalığı karıştırmaktır.

Şenol: Beyefendi, siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

Âzem: Beyefendi değil, Âzem...

Şenol: Ne?

Âzem: Â-zem. A'nın üstünde şapka var.

Hülya: Neyin üstünde şapka varmış?

İlknur: A'nın üstünde şapka varmış.

Firuzan: Âzem bey, siz bizim işçilerimizle ne konuşuyorsunuz?

Cemil: Çocuklar ben sizin yerinizde olsam Âzem'le tartışmaya girmem.

Firuzan: Neden?

Melike: Neden olacak, A'nın şapkası var, senin şapkan var mı?

süresince Âzem'in etrafındakilerden ayrılmasını sağlar ve onun "devrimci" ve "kurtarıcı" bir figür olarak sunulma arzusunu gerçekleştirir.

Burjuva kadınların karşısında konumlandırılan asıl kadın karakter ise cinsellikten arındırılmış olan Semra'dır. Kemalist dönemde modern Türk toplumunun simgesi olan ve bireysel kimlik oluşturmaları engellenen kadınlar, Türk sol düşüncesinde de sosyalist devrimin nesnesi konumuna indirgenmiştir. *Arkadaş* filminde, kullandığı didaktik dil, oturuşundaki ve duruşundaki ciddiyet, giyinişindeki sadelikle (uzun, düz, kahverengi saçları, makyajsız yüzü, gömlek ve uzun bir etekten oluşan kıyafetiyle 70'lerin militan kadınlarıyla benzeşir⁸²) burjuva kadınlarının aksine cinsellikle ilişkisi olmayan bir kimlik çerçevesinde temsil edilen Semra karakteri, 70'lerde Türk solunun benimsediği devrimci ideolojideki, kadının cinsiyetinden ötürü devrimci mücadeleden sapmaya yatkın görülmesi nedeniyle geliştirilmiş, bireyselliği ve cinselliği öne çıkmayan kadın arkadaş tipi olan 'bacı'

Bir başka sahnede Cemil Necibe'yi Âzem'le tanıştırırken, yine aynı espriyi kullanır:

Cemil: İşte benim muhteşem karım Âzem'ciğim. Şunun boyuna, posuna, ihtişamına bak. Bu da benim arkadaşım Âzem..

Necibe: Merhaba. Dün tanışmıştık.

Cemil: Âzem kardeşim bizde kalacak. Bir ay izinli. Dikkat et A'nın şapkası var.

⁸² Bu dönemde sol örgütler içinde yer alan kadınlar erkeklerin koyduğu sınırları ve kuralları içselleştirdikleri için cinsiyetsiz bir görünüme bürünürler, hatta arkadaşlarından birisi bu kuralların dışına çıktığında onu yargılama hatta dışlama eğilimi gösterirler. İKD'li kadınların deyimiyle;

Naran: ...kısa kollu giymiştim, grev yerine gidiyorum. Latife dedi ki bana, ben olsam böyle bir kıyafetle gitmezdim greve, işçileri yanına. Ben de yerin dibine girdim utançtan. Gittik grev yerine, ikide birde kollarımı çekiştiriyordum. Hatta hamileyim, üstümde hamile elbisem var.

Şeyda: ..Nermin ablanın evine gitmiştik, o da bizi kırmızı bir şortla karşılamıştı. Genç üyelerden biri, "böyle bir burjuva evinde eğitim yapmasak" demişti...

Şeyda: ...Sosyalist kadın imajına uyup uymadığına insanlar kendileri karar veriyor, otosansür yapıyorlardı... Özgül'ü ele alalım, önce makyajlı gelirken sonra derneğe makyaj yapmadan gelmeye başlamıştı. Yani, bizim niye makyaj yapıyorsun dememize gerek yoktu (Atabek, 1996: 80).

‘arkadaş’ rolünü karşılar (Berktaş, 1995: 316). Âzem’le tartışmalar yapan, toplumsal sorunlara duyarlı militan, devrimci kadın tipini temsil eden Semra, hem geleneklerine, hem de devrimci mücadeleye olan bağlılığıyla, ideal devrimci kadının nasıl olması gerektiğine ilişkin bir örnektir.⁸³ Semra, hem ailesiyle birlikte pikniklere katılarak geleneksel değerlere bağlılığını gösterir, hem devrimci kitaplar okur, hem de Âzem’in Cemil’i dönüştürme sürecine eleştirel bir tavırla yaklaşır. Ancak olayların gelişiminde doğru tahminler yapmasına karşın Semra filmde etkin bir rol oynamaz. Filmin son sahnesi, kadının yalnızca sembolik bir rol oynadığını gösterir. Devrimci mücadele, kadının içinde yer almadığı, erkekler arası kardeşlik söylemi çerçevesinde idealize edilmektedir.

3.2 5. Kadın Bedeninin Erotikleştirilmesi

Güney’in avantür filmleri başta olmak üzere çoğu filminde kadın bedeninin erotikleştirilmesi aracılığıyla kadınların nesneleştirildiği görülür. Özellikle vamp kadınların, burjuva kadınların ve fahişelerin bedenleri yakın plan çekimlerle parçalanır; kadınların zevk aldığını gösteren baş çekimleri, kadını erotikleştiren göğüs, kalça, bacak çekimleri yapılır. Bu kadınlar cinsel açıdan aktif ve “namussuz” oldukları için seyirlik haz nesnesi olarak konumlandırılır. Oysa erkek bedeni nesneleştirme işlevi taşımaz (Mulvey, 1997: 42). Sevişme sahnelerinde kadınlar çıplakken, erkeklerin ya üstleri çıplaktır ya da bu erkekler tamamen giyiniktir.

Erkekler genellikle kameranın görüntüsünü kaplayacak şekilde, sırtları kameraya

⁸³ Filmin gösterime girdiği dönemde filmle ilgili yapılan tartışmalarda Semra’nın şematik bir tip olduğu, Güney’in onu özellikle filme yerleştirdiği söylenmiştir. Ender Kamil Boyacı’ya göre filmde TDK Türkçesi ile konuşturulan Semra emekçi halkla bütünleşememiş devrimci tipinin bir örneğidir (1975: 6–7). Oysa Yılmaz Güney Semra’nın ilerici bir tip olarak kullanıldığını, eleştirel ve dinamik bir rol oynadığını belirtmekte (Coş ve Ayça, 1974: 4) ve Semra’yı devrimci mücadelenin temsilcisi olarak kullanmaktadır.

dönük bir konuma yerleştirilirken, kameranın odak noktası erkek kahramanın sırtından kadının çıplak bedenine kayar ve baş çekimle kadının orgazm anına yoğunlaşır. Flugel'e göre cinsel farklılığın önemli göstergelerinden biri, cinsel libidonun kadınlarda erkeklere oranla daha geniş bir alana yayılmasıdır. Flugel'in deyimiyle "...kadınlarda bedenin tamamı cinselleştirilmiştir, erkeklerdeyse libido daha çok genital bölgede yoğunlaşır ve bu... Hem kadın bedenini göstermek hem de ona bakmak açısından geçerlidir. Dolayısıyla kadının bedeninin herhangi bir bölümünün teşhiri, erkeğin buna denk düşen bölümünün teşhirinden daha erotik bir etki yapar- bir tek cinsel organların teşhiri dışında" (akt. Silverman, 1998: 189).

Güney'in avantür olarak nitelendirilebilecek *Bana Kurşun İşlemez* filminde hem sevişme sahnelerinde hem de sevişme sahneleri dışında kadınlar haz nesnesi olarak konumlandırılır. Kadınların anlatıdaki tek işlevi, kendilerini erkeklerin bakışına sunmak ve teşhir etmektir. Filmde sigortacının karısı film süresince çıplak vücudunu örten bir bornozla erkeklerin arasında dolaşır. Yine başka bir sahnede merdivenlerden yukarı doğru çıkan hizmetçi alt açıyla görüntülenir ve seyirci röntgenci bir konum almaya zorlanır. *Ağıt* filminde kısacık bir şort giyen turist kadın yöredeki erkeklerin bakışına maruz kalır (Çobanoğlu'nun çetesindeki erkeklerin öznel çekimi aracılığıyla turist kadının bacakları ve kalçası yakın planda nesneleştirilir) ve kendisine bakılmasından hoşnut olarak gülümser. *Acı* filminde Zelha giysilerini yıkarken üstü ıslanır ve bluzu saydamlaşır. Zelha çerçevenin ortasında tek başına, göğüs planda görüntülenir ve saydamlaşan bluzunun altından göğüsleri nesneleştirilir. *Yarın Son Gündür*'de erkek karakterler bir masanın etrafında konuşurlarken, kadın karakter masanın üstüne oturmuş, kameraya doğru

uzattığı bacaklarını sallayarak dergi okumaktadır. *At Avrat Silah* filminde konsomatris kadının barda gerçekleştirdiği striptiz sahnesinde kadının bedeni parçalanır. Kadının teker teker giysilerini çıkarışı, ayrıntı planda göğüslerini okşaması ve göğüslerini ellerinin arasına alması, baş planda isterik bir şekilde haz alması, kendi kendini tatmin etmesi görüntülenir. Yine aynı filmde olay örgüsü ile ilgisi olmayan, kadınların çıplak olduğu bir hamam sahnesi gösterilir. Kamera röntgencidir, kabinlerde soyunan kadınları dışarıdan gözetler. Daha sonra kahramanla birlikte kabine girer. Bir kadın yüzüstü çıplak yatmaktadır (sadece kalçası çarşafı ile örtülmüştür) ve kabine giren Yusufçuk’tan kendisine masaj yapmasını ister (onu hamamdaki kadınlardan biri sanmıştır). Yusufçuk masaj yapmaya başladığında ise inilti çıkarır ve “tıpkı erkek eli gibi” der (Kadının orgazm olması için erkeğin masaj yapması bile yeterlidir).

3.2.6. Cinsel Şiddetin Sunumu

Güney’in filmlerinde karşılaşılan bir başka önemli unsur, popüler Türk filmlerinde olduğu gibi, kadınların tecavüz, dayak, öldürme, yaralama, cinsel taciz, hakaret, aşağılama, zor kullanma ve kaçırılma gibi pek çok sözlü ve fiziksel şiddet eylemine maruz kalmasıdır. Abisel’in, yerli gangster filmlerinde çete reisi, kiralık katil ya da polis olan erkek kahramanların intikam peşinde koştuğu saptaması (1994: 90), Güney’in filmlerinde geçerlilik kazanır. “Kurtarıcı erkek”-“kurtarılan kadın” ikiliğinin öne çıktığı bu filmlerde zorla alıkonulan kadınlar tecavüze uğramakta, işkence görmekte, dayak yemekte, öldürülmekte (Armes, 1998: 90) ve ancak erkeğin yardımı ile kurtarılmaktadır. Bu filmlerde erkek kahramanın işkence gördüğü

sahneler onun fiziksel açıdan yetkinliğini gösterecek bir şekilde düzenlenirken⁸⁴; kadınların işkence görmesi onların nesne olarak kullanımlarına işaret eder. Kadına yönelik işkence sahneleri gerilimi sağlama ve eril şiddeti tırmandırmaya yöneliktir. Örneğin *Canlı Hedef*’te kadınların temel rolü eril şiddetin nesnesi olmaktır. Filmde entrika çeviren, şehvet düşkünü kötü kadın karakter Asım Mavzer tarafından ölümle cezalandırılırken,⁸⁵ Asım Mavzer’in düşmanları onun yerini öğrenebilmek için etrafındaki kadınların yüzlerini jiletler.

Güney’in filmlerinde kadınlara karşı uygulanan şiddet eylemleri arasında en başta gelenler, cinsel taciz ve tecavüzdür. Bu şiddet türleri bir yandan dış dünyanın kadınlar açısından tehlikelerine dikkat çekerek kadınların korunmaya muhtaç, zayıf ve güçsüz yaratıklar olduğu, davranışlarının eril denetime tabi tutulması gerektiği geleneksel savını yaygınlaştırırken, diğer yandan kadınları fetişleştirir ve erkeğin hadım edilme kompleksinin bertaraf edilmesine, “hegemonik erkek kimliği”nin kadına yönelik şiddet temelinde yeniden kurulmasına neden olur. Çünkü Güney’in filmlerinde kadına yönelik tecavüz, bir erkeğin bir başka erkeğe karşı işlediği suç olarak, onun kadınının ırzına geçme olarak yorumlanmakta (Millet, 1987: 79) ve eril şiddeti intikam temelinde meşrulaştırmaktadır. Bu filmlerde kadınların öldürülmesi, tecavüze uğraması erkeğin kadiri mutlaklık ihtiyacının bir sonucu olarak yorumlanmalıdır. Erkek kendisini “kurtarıcı” bir figür çerçevesinde erkekleşen özne

⁸⁴ *Ağır*’ta Çobanoğlu’nun bedeninden kurşun çıkarılması, *Benim Adım Kerim*’de Kerim’in tekerleğe bağlanması ve kırbaçlanması, *Canlı Hedef*’te Asım Mavzer’in ayaklarından ipe köprüye asılması hegemonik erkek kahramanın acıya katlanma becerisini ve dayanıklılığını sergileyen sahnelerdir.

⁸⁵ Olayların gelişiminde aktif bir rol üstlenen kadın karaktere uygulanan eril şiddet, onun Asım Mavzer’in kızı Elif’in kaçırılması fikrini ortaya atmasıyla ilişkilendirilmiştir. Elif’in tecavüze uğramasına neden olduğu ve tecavüz sırasında kahkahalarla güldüğü için kadının uğradığı şiddet “hak edilmişlik” çerçevesinde doğallaştırılır ve sıradan hale getirilir. Böylece şiddetin sorgulanması engellenir.

olarak sunar. “Mücadele, çatışma, savaş bir erkeklik ritüelidir ve sonuna kadar dayanma mentalitesi, hem erkeğin kendi erkekliğini ispat etmesine, hem de başkalarının gözünde erkekliğin ifade edilmesine hizmet eder” (Onur ve Koyuncu, 2004: 40). Yani kadına zorla sahip olma yalnızca haz sağlamaya yönelik bir eylem değildir. Aynı zamanda farklı iktidar mekanizmalarını içerir. Bu durum iki ülke arasındaki savaşta askerlerin fethettikleri ülkelerin kadınlarına tecavüz etmeleri ile bağlantılıdır. Üstünlük / güç / sahip olma / kazanma / intikam kadına tecavüz aracılığıyla tanımlanır. Ancak erkeklik sunumunun bu aşırı halleri aynı zamanda bir erkeklik krizine işaret etmektedir. Zizek bunun fallik tersine çevirmenin mantığı olduğunu söyler: “Yapamıyorsa yapamıyordur; ama yapabiliyorsa bile, onun gücünden dem vuran her türlü tanıklık bir inkar olarak –yani temeldeki iktidarsızlığın maskelenmesi olarak, hiçbir şey yapamayacağını, negatif yoldan olumlayan basit bir teşhir olarak- işlemeye mahkumdur. Ne kadar tepki verirse, gücünü de o kadar göstermiş, ama iktidarsızlığı da o kadar onaylanmış olacaktır” (Zizek, 2004: 171).

Aç Kurtlar’da hem “kötü” eşkıyalar, hem de bu eşkıyaların karşısında “iyi” olarak konumlanan eşkıya avcısı Serçe Mehmet kadınlara tecavüz eder. Eşkıyalar tecavüzü haz sağlamanın yanı sıra yöre halkını sindirme politikasının bir parçası olarak kullanırlarken, Serçe Mehmet tecavüzü intikam alma, cezalandırma amacıyla kullanır. Filmde tecavüz, anlatısal çatışmanın kuruluşunu biçimlendirir. Eskiden öğretmenlik yapan Serçe Mehmet’in dağlara çıkarak eşkıya avcısı olmasının nedeni, karısının eşkıyalar tarafından kaçırılıp tecavüze uğraması ve bu utanca dayanamayarak intihar etmesidir.⁸⁶ Filmde kadınlar, erkekler arası iktidar ve güç

⁸⁶ Dağlarda yaşayan Serçe Mehmet’in yörede korku salan, insanların malı, parası dışında “ırzına” ve “namusuna” göz diken eşkıyaları öldürmesi, kişisel intikamın ötesinde yöre halkına faydalı bir hizmet

ilişkilerinin sergilenmesinde bir araç olarak konumlanırlar. Kadınların varlığı namus üzerine kuruludur; tecavüz, intihar, öldürölme de onlar için söz konusudur. Tecavüze uğrayan kadınlar ya intihar eder ya da kocası tarafından öldürölür. Serçe Mehmet'in kaçırılan ve dağlarda eşkıyalarla mahsur kalan karısı intihar eder. Köyün ağası, tecavüze uğrayan karısının eline silah tutuşturarak onun intihar etmesine neden olur. Serçe Mehmet'in tecavüz ettiğı eşkıyanın karısı kocası tarafından öldürölür. Filmde tecavüze uğradığı halde intihar etmeyen ya da kocası tarafından öldürölmemeyen tek kadın karakter ise kocası tarafından kabul edilmeyerek aşağılanır. Dağda eşkıyalarla kalan kadınları kabul etmeyen erkekleri "asıl erkeklik, zor durumdayken yardım etmek" diyerek eleştiren ve eril değerlere karşıt bir görünüm çiziyormuş gibi görünen eşkıya avcısı Serçe Mehmet'in kadına sahip çıkması ve kurtarıcı bir role soyunması ise sonradan yaptığı eylemlerle çelişki oluşturur. Çünkü tecavüze uğrayan kadınları aşağılayan, kabul etmeyen ya da öldüren erkekleri yargılayan Serçe Mehmet, eşkıyayı tuzağa düşürmek için karısına tecavüz eder.

70'li yıllarda erkek izleyiciyi hedefleyen Yeşilçam filmlerinin tecavüz sahnelerini artırdığını, sürelerini uzattığını ve daha ayrıntılı sunarak haklılaştırma olmasa da kaçınılmazlık sağladığını belirten Abisel'e göre erkek filmlerindeki tecavüz sahneleri şu uylasimler aracılığıyla görüntölennmektedir: "Direnen kadına atılan dayak, giysilerin bedeni teşhir edilecek biçimde açılışıyla uzatılır. Kadın bedeni ve uzuvlarının erkek bakışıyla çakışan açılardan yapılan yakın çekimlerle parçalanarak teşhiri bu sahnelerin pornografik niteliğini iyice açığa çıkarır ve filmin

olarak sunulur. Çünkü eşkıyaların kadınlara yaptığı zulüm karşısında ne köylöler ne de jandarma bir çözüm bulabilmekte, kadınların tecavüze uğraması, dağa kaldırılması onların ölümüyle sonuçlanmaktadır.

tecavüz olgusuna yer vererek dramatik çatışma yaratma niyetinin ötesine geçtiğini gösterir” (2005: 328- 329).

Canlı Hedef'te tecavüz sahnesi, kadını kurbanlaştıran ve şiddetin nesnesi olarak sunan çekim teknikleriyle eril otoriteyi onaylar, erkeğin kadiri mutlaklığını pekiştirir. Filmde erkek filmlerinde geçerli olan uylaşımlar kullanılır ve tecavüz sahnesi pornografik bir nitelik taşır. Asım Mavzer kızına tecavüz eden düşmanlarının yerini öğrenebilmek için onlarla birlik olan kadının cinsel organına yılan sokar ve yılanı ileri geri hareket ettirerek bundan sapıkça bir haz sağlar. Eril şiddetin kadının bedenini aşağılayarak, kadını küçültmek için kullanıldığı sahnede erkeğin bakışıyla özdeşleşme kurulur. Eylemin yakın ve ayrıntı çekimler aracılığıyla görüntülenmesi, acı çeken ve bağırarak dışında hiçbir sözlü ya da fiziksel şiddet eylemine başvurmeyen kadın karakterin histerik kadın figürüyle yer değiştirmesi, erkek gücünün ve üstünlüğünün yüceltilmesine eşlik eder; “eril zevkin kurban etmeye, sömürmeye ve incitmeye bağlı olduğunu, eril sistem içinde zevkin egemenlikle eş anlamlı olduğunu gösterir” (Mackinnon, 2003: 164). Zizek'in de belirttiği gibi, “pornografi bünyesi gereği sapıkçadır; sapıklığı sonuna kadar gidip bize bütün ayrıntıları göstermesi olgusundan ileri gelmez; bu sapıklık kesinlik biçiminde kavranmalıdır. Pornografide seyirci sapıkça bir konum işgal etmeye zorlanır. Bakış görülen nesnenin tarafında olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer...” (Zizek, 2005: 150).

3.2.7. Çalışma Yaşamında Kadın

Feminist teori kadın üzerindeki eril iktidar baskısını ele alırken, kamusal alan-özel alan ayrımına özel bir önem atfeder. Batı felsefe ve siyasi düşünce geleneğinin bu ayrım üzerinden yapılandırıldığına dikkat çeken feministler, bu ikiliğin ataerkil iktidar ilişkilerinin eşitsiz doğasını gözler önüne serdiğini vurgular. Bu bağlamda kadın duygusallık, fedakârlık, doğallık gibi özellikler çerçevesinde özel alanda konumlandırılırken; erkekler bağımsızlık, rasyonalite, savaşıklık gibi özellikler çerçevesinde kamusal alanda konumlandırılır (Alkan, 2000: 76–73). Kadının cins olarak toplumsal iktidarın dışında tutulmasının en önemli nedeni cinsiyete dayalı işbölümünde çocuk bakımı, ev işleri gibi faaliyetlerle sınırlandırılması olarak görülür. Sorgulama alanlarından birini, siyasetin kamusal alanda yapılandırılması üzerine kuran feminist kuram, “kişisel olan politiktir” söylemiyle bir yandan kadınların kişisel seçimler, aşk ya da bireysel uyuşmazlıklardan yola çıkarak açıklamaya çalıştıkları ayrımcılığa politik bir önem atfederken, öte yandan farklı iktidar mekanizmalarına dikkatleri çekerek kadınların ev içi üretim faaliyetlerinin görünürlük kazanması, ailenin sorgulanması, cinsel şiddet gibi alanlarda çalışmalar yapar (Bora, 2004: 531).

Güney’in filmlerinde kadının kamusal alan-özel alan karşıtlığı içindeki konumuna baktığımızda, kadınların toplumsal ilişkilerden çok bireysel ilişkiler çerçevesinde ele alındığı, kadınların toplum hayatından soyutlanmış, erkekler aracılığı ile toplumsal hayata katılan bağımlı kişiler olarak sunulduğu gözlemlenir. Judith Williamson’ın da belirttiği gibi kadınlar hayatın tarihin dışındaymış gibi

görünen yanını (kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik) temsil etmektedirler: “Kadın ev, aşk ve cinsellik anlamına geliyorsa, anlamına gelmediği şeyler genel olarak para, iş, sınıf ve siyasettir” (1998: 139). Güney’in çoğu filminde kadınlar çalışmamakta ve ev içinde, özel alanda konumlandırılmaktadır. Kadınlar ev işleri ve çocuk bakımı gibi işlerle uğraşırken, erkekler kamusal mekanda yer alırlar. Örneğin *Acı* filminde erkekler tarlada çalışırken, Zelha onlara tarlada yardım etmek yerine evde yemek yapar, onlara su ve yemek taşıma dışında evden çıkmaz. *Baba*’da ise filmin ilk yarısında evde, çocuklarına annelik yaparken gösterilen kadın karakter, filmin ikinci yarısında (kocasını hapse girdiği için) yanlarında çalıştıkları Bey’in konağında hizmetçilik yaparken görüntülenir. Ancak kadının kendi evinin sınırları dışına çıkması aile için olumlu sonuçlanmaz, kadın karakter kocasının yokluğunda tecavüze uğrayarak “ailenin namusunu kirletir”. Kadınların ev içi özel alan dışına çıkarak çalışma yaşamına katılmaları başta fahişelik olmak üzere konsomatrislik, hizmetçilik, doktorluk, dansçılık, öğretmenlik gibi meslekler aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Canlı Hedef ve *Umutsuzlar* filmlerinde kadınların mesleklerinin tek başına bir önemi yoktur, kadınlar mesleklerinden ziyade erkek karakterlerle olan aşk ilişkileri doğrultusunda temsil edilirler. *Canlı Hedef*’te kadın karakterin Asım Mavzer’in kızının bulunduğu okulda öğretmenlik yapması ve kızıyla kurduğu yakın ilişki⁸⁷, Asım’la tanışması ve ona duygusal yakınlık duyması ile sonuçlanır. Zaten kadın, öğretmenlikten çok annelik görevini üstlenmiştir. Elif’in kaybettiği annesinin

⁸⁷ Filmde öğretmenlik mesleği annelikle iç içe geçmiş, kadın karakter ailesi olmayan, bebekliğinden beri yurttan kalan Elif’in annesi olma görevini yüklenmiştir.

yerini alan kadın karakter Elif'e sevgi ve şefkat gösterir, onu babasının yokluğunda teselli eder. *Umutsuzlar* filminde kadın karakterin balerin olmasının, kadın ve erkeğin tanışmalarını sağlama ve filmle ilgili anlamsal metaforlar oluşturma dışında tek başına bir önemi yoktur. *At, Avrat, Silah* filminde kadınların meslekleri köy-kent karşıtlığı çerçevesinde fahişelik ekseninde belirlenir. Ailesinin isteği üzerine köyünden kendisine “avrat” bulmak için ayrılan Yusufçuk, kente gittiğinde çıkan çatışmalar sonucunda karakola düşer. Komiser Yusufçuk'un kente geliş nedenini öğrendiğinde, şehirdeki “avratların” ona uymayacağını söyler ve kendi köyünden bir “avrat” bulması gerektiğini belirtir. Köylü kadınlar erkeğin “avradı” olabilecek nitelikteki “iyi aile kızları” olarak yansıtılırken; kentli kadınlar konsomatrislik, dansçılık gibi işler yapan “fahişeler”⁸⁸ olarak konumlandırılır.

Ağır'ta kadın karakterin mesleği, kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin uzantısında olan fedakârlık, bakım, şefkat, ilgi gibi kavramlarla ilişkilendirilebilecek doktorluk mesleğidir. Armes'a göre Güney'in filmlerindeki tek aktif kadın karakter bu filmdeki doktordur. Köyde kendisine ait bir yaşam kuran doktor, ne eşkıyalara yardım etmekten, ne de eşkıyalara yardım ettikten sonra onları polise ihbar etmekten çekinir. Ancak bu korkusuzluğuna karşın eşkıyaların lideri olan Çobanoğlu'na duygusal açıdan yakınlık beslemesi, onun aktif kadın kimliği ile çelişki oluşturmakta ve kadın karakter duygusal açıdan korunmasız olarak tasvir edilmektedir (Armes, 1998: 90). Mesleğini korkmadan başarıyla tamamlayan doktorun kaçakçılık yapan Çobanoğlu'nu ziyaret ettiği sahnede erkeğin korumasına ihtiyaç duyduğu düşüncesi

⁸⁸ Yusufçuk fahişelik yaparak geçimlerini sağlayan bu kadınları alaycı bir bakışla seyirciye şu şekilde tanıtır: “Bu kadın lokmacı hem de obur. Masrafı çok yükü ağır. Adamın ocağını batırır.”; “Bu garibim de üşüyor, ısıtmak gerekir, ama nasıl?”, “Ve de gözlüklü avrat adamı en iyisinden görür”; “Bu avrat da kuş cinsinden”; “Bu da avradın dertlisi. Oğlum Yusuf Tanrı seni dertli avratlardan korusun”...

yaratılır ve obanoğlu’nu ameliyat ederek edindiği aktif rol (obanoğlu’nu ameliyat ettiği sahnede iradesi etrafındaki erkeklerden ve obanoğlu’ndan üstün kılınmıştır) bertaraf edilir. Kayalar yuvarlanırken doktorun korkuyla yaralı olan obanoğlu’na sarılması ve obanoğlu’nun kendi gövdesini kadına siper etmesi (kadını tehlikelerden koruması) etkin erkek-edilgin kadın imgesini yeniden geçerli kılar. Kadın imgesindeki değişim, kadının görüntüsü aracılığıyla da pekiştirilmiştir. obanoğlu’nu ziyarete giderken saçını atkuyruğu biçiminde toplayan kadın karakterin obanoğlu’yla karşılaştığı sahnede saçının açıldığı, beline kadar uzanan saçlarıyla kadınsı bir görünüme kavuşturulduğu görülür. Ancak kadının erkeğe olan ilgisi hissettirilse de anlatının sonunda “sana olan düşkünlüğümüz kara saçın, kara gözün için değil biz ilk defa insan kıymeti bilen birini görmüşüz ” diyen obanoğlu’nun, onu bir arzu nesnesi olarak görmediğinin altı çizilmekte ve kadının erkeğe duyduğu aşk karşılıksız bırakılarak, kadının asıl işlevinin, bireysel istek ve arzularını feda ederek modernleşme sürecindeki nc rolünü gerçekleştirmek olduğu vurgulanmaktadır.

Kadın doktor, birinci bölümde üzerinde durulan Cumhuriyet döneminin hedeflediği modern ve batılı kadın tipinin bir örneğidir. Daha önce de belirtildiği gibi, Osmanlı’dan kopan ve Batı’ya eklemlenme abasinda olan Türkiye Cumhuriyeti, rejimin niteliğini göstermek için kadınlara modern Türk devletinin simgesi olma misyonunu yüklemiş, onlardan modern ve geleneksel arasında köprü oluşturmalarını beklemiştir. Bu doğrultuda eğitim alan ve çeşitli meslek dallarında yer alan kadınlar, kendilerini ülkenin hizmetine adanmıştır. Meslek sahibi olmalarının temelinde bireysel istekten ziyade, halkına ve milletine faydalı olma düşüncesi

yatmaktadır (Göle, 1991: 97). *Ağıt* filminde köyde yetişen ve öğrenimini tamamladıktan sonra halkına faydalı olabilmek için köyüne dönen kadın doktor, köylüleri sağlık alanında bilinçlendirmek ve eğitmek için çaba sarf eder. Kami Suveren doktoru şu özelliklerle tanımlar: “Doktor hanım gençtir, güzeldir. Bir salonda, kaloriferli evde mutlu bir hayat kurabilir. Ama bu toprağın insanına inanmıştır. Bu toprağın gerçek kızıdır” (Güney, 1976: 120). Kadınlara, içme suyunun kaynatılmadığı takdirde zararları, çocuklara zamanında aşı vurulması gerektiği gibi konularda bilgiler verirken aynı zamanda hurafelerle savaşıyor.⁸⁹ Doktor köylü kadınlarla konuşurken kamera, sırtında küfe taşıyan köylü kadını takip eder. Modern kadın-geleneksel kadın karşıtlığının yaratılmasına neden olan bu sahne, köylü kadını modernleştirilmesi ve kurtarılması gereken bir kadın imgesi çerçevesinde sunarken, kadın sorununun Kemalist devlet politikaları tarafından biçimlendirilen, ezilmiş kadın/ülkenin geri kalmış yapısı ve modern kadın/gelişmiş Türkiye bağlantısı aracılığıyla kurulduğunu gösterir.

Güney’in filmlerinde kadınların en çok tanımlandığı meslek fahişelik olsa da filmlerde fahişeliğin bir meslek olarak ele alınmadığı, daha çok ”namus-namussuzluk” ikiliği çerçevesinde eril iktidarı yeniden üreten bir strateji olarak kullanıldığı görülür. Fahişelik yapan kadınları kapitalist sistemin “kurbanları”, “korunmaya muhtaç”, “güçsüz” yaratıklar olarak gören Güney, muhalif sinemasını bu kadınları ötekileştirerek oluşturur. Güney’in ilk filmlerinde fahişeliğin nedenleri

⁸⁹ Kadın doktor, yöre kadınlarını şu şekilde bilgilendirir: “Analarım, bacılarım, sağlığınızın temeli temizliktir. Şu içtiğimiz, kullandığımız sular var ya... İşte o sularda her türlü hastalığın mikrobu bulunur. Mesela tifo, kolera, dizanteri, çocuk felci hastalıkları hep bu sulardan geçer. Fakat biz bu suları iyice kaynatırsak mikroplarını kırmış oluruz. Sonra helâların yanına kuyu açmak çok tehlikelidir. Çocuklarımıza iyi bakmalıyız. Memleketimizde doğan her bin çocuktan yüz altmış ikisi daha süt çocuğu devresindeyken ölür. Çocuklara zamanında aşı yapılmalıdır. Kızamıkta iğne yapılmaz derler. Bu hiç doğru değildir. Bu yanlışlık yüzünden her yıl binlerce çocuk ölür.”

üzerinde durulmazken, 1970 sonrasında olaylara politik bir perspektif doğrultusunda yaklaştığı bazı filmlerinde ve senaryolarında siyasi mesajların fahişelik yapan karakterler aracılığıyla verildiği görülür.

Güney’in *Arkadaş*’tan itibaren senaryosunu yazdığı filmlerde, fahişelik yapan kadınlarla kapitalist sistem arasında kurduğu ilişki, onun sineması ve politik görüşleri arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Fahişelik yapan kadınlar sadece ticari kaygılarla ele alınmamakta, aynı zamanda fahişelerin toplumsal sistem içindeki yerleri de sorgulanmaktadır. Ancak bu sorgulama geleneksel kodlarla ve ahlak anlayışıyla biçimlendirilmekte, fahişelere yönelik cinsel sömürünün eleştirisi fahişelerin “namuslu”-“namussuz” olarak konumlandırılmalarıyla ilişkilendirilen iyi-kötü kadın karşıtlığı üzerinden kurgulanmaktadır. Nagel, milliyetçi hareketlerde kadınların cinselliğine ve cinsel davranışlarına özel bir önem verildiğini, gelenekçi erkeklerin kendilerini ulusun namusunun koruyucusu olarak gördüklerini ve kadının, hem ailenin hem de ulusun namusunu temsil ettiğini vurgular. Nagel’in deyiimiyle “kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır” (2004: 84). Anti-emperyalizmden beslenen ve milliyetçi bir çerçevede şekillenen geleneksel Türk sol hareketinin (Belge, 1988: 160) Türk sinemasındaki temsilcisi olan Güney’in, filmlerinde kadının namusuna neden özel bir önem atfettiği ve fahişeliği neden sorguladığı bu bağlamda düşünüldüğünde anlam kazanır. Filmlerinde açık ya da örtülü bir şekilde devrimci mücadeleye çağrı yapan Güney, milliyetçi, İslamcı ve laik söylemlerin yaptığı gibi kadının bedenini temel alır, kadın bedenini ülkenin namusu ile özdeşleştirir. Çünkü modern ulusal tahayyül şekilleri, toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümü gerektirmektedir: “Koruyucu, güçlü erkek, tam karşıtı bir

kategori, yani korunmaya muhtaç, zayıf kadınlar olmadan inşa edilemez. Kadınların bedenleri ulusun gösterenleridir, ulusal anlatının üzerine yazıldığı bedenlerdir” (Saigol, 2004: 242). Bu durum aynı zamanda erkeklik imgesinin tutarlılığını kazanması, erkeğin kendisini “kurtarıcı” figür çerçevesinde doğallaştırması amacına yöneliktir. Tecavüz ve fuhuş, birçok erkeğin milliyetçi dava kurgularında önemli bir rol oynamakta; erkeklere, “kadınsılaştırılan ulusun kendilerini kurtarıcı olarak çağırdığı kurgusunu yaratma olanağı vermektedir”. Bu tarz milliyetçi ve cinsiyetçi senaryoları birleştiren diğer bir ortak özellik ise kadınların yalnızca erkekler üzerinde bir infial yaratmak için kullanılması ve kadınların bu senaryoda yalnızca sembolik bir rol oynamasıdır (Saigol, 2004: 216). Güney’in filmlerinde kadınların kurtarılması-kurtarılmaması sorununa indirgenen⁹⁰ temsil tarzı (bazı filmlerde fahişeler “namuslu” erkekler tarafından kurtarılırken⁹¹, bazı filmlerde fahişeler için çıkış yolu olmadığı gösterilir, ‘kadınlar ancak devrimle kurtulacaktır’⁹²) fahişeleri ikincilleştirip, pasif kurbanlar olarak resmederken, erkeği kadını kurtaracak

⁹⁰ Fahişelerin bedeni denetim altına alınırken, bunun gerekçesi fahişeleri kurtarma olarak sunulmuştur. Fahişelik yapan kadınların kendi yaşamlarına dönüştürebilecek güç ve kararlılıktan yoksun “cinsel nesneler” olarak sunulması kadının özgürlüğü ve bireyselliği bakımından olumsuz bir yaklaşımdır.

⁹¹ *Baba*’da babası tarafından kurtarılan Saliha “namuslu” hale gelir. Namuslu hale geliş şekli önemlidir. Saliha babasının isteğiyle her şeye tövbe etmeyi kabul eder. Bundan sonraki sahne duvar görüntüsüyle açılır. Kamera sola doğru kaydırma yaparken çerçevede hamam taşları belirir. Bir yandan su sesi diğer yandan bir kadının 29, 30, 31... diye sayı sayması işitilir. Saliha kurnanın başında oturmaktadır. Saliha’nın başından aşağı 41 kere su dökülür. Hamamda yıkanma sahnesi “kirden” yani “fahişelikten” arınmayı temsil eder. Temizlenen ve “namuslu” hale gelen Saliha ellerini yukarı doğru açarak dua eder: “Büyük Tanrım sen beni kurtardın, geride kalan benim gibileri de kurtar ya Rabbim. Beni bir daha o yollara düşürme.”

⁹² *İzin*’de İbrahim, Fazilet’in kurtulma isteğine karşın onu “kurtaramayacağını” söyler. Kapitalist sisteme yönelik eleştirinin fahişelik üzerinden ele alındığı filmde, erkekler tarafından kurtarılmanın yani bireysel çözümlerin anlam taşımadığı, fahişelerden bir tanesi kurtulurken sistemin bir bütün olarak kadınları fahişelik yapmaya zorlayacağı mesajı İbrahim’in ağzından verilir:

İnsanın, insan onurunun, namusun, her şeyin parayla alınıp satıldığı toplumda bugün binlerce kız, yüzlerce genç kadın senin durumundadır. Önümüzdeki günlerde binlercesi daha çıkacaktır. Gazetesi, dergisi, sineması ve düşüncesi ile bu çark yenilerini üretecektir.

“hegemonik” bir konuma yerleştirir, onu idealize eder. Filmde fahişler arasında ikili bir ayrım yaratılması da bu düşünceyi destekleyen bir unsurdur. Çünkü fahişelerin “iyi”-“kötü” karşıtlığı çerçevesinde sunulması, filmlerin amacının fahişenin kapitalist düzende bir sömürü nesnesi olduğunu vurgulamaktan çok, idealize edilmiş bir devrimci figür yaratmak, onun iradesini etrafındakilerden üstün kılmak olduğunu gösterir.

Güney’in filmlerinde kadınların fahişe olma nedenleri çeşitlidir. Tek başına, “sahipsiz” “babasız” kalan kadının “kötü yola” düşmesinin yanı sıra (*Baba*) ekonomik ve sosyal nedenler de kadınları fahişeliğe zorlamaktadır (*Arkadaş, Zavallılar, İzin, Düşman*). Ancak ekonomik sorunlar nedeniyle ya da tecavüz gibi nedenlerle fahişelik yapmak zorunda kalan kadınlar olumsuz olarak sunulmazken, fahişelik yapmaktan rahatsız olmayan, erkeklerle birlikteyken isterik davranan ve zevk alan kadınlar olumsuzdur. Fahişeler arasında ikili bir ayrım yaratılır. Birincisi fahişelik yapan ve ruhu da fahişe olan “namussuz” fahişeler, ikincisi sistem tarafından düşürülen, “namussuz” da olsa ruhu temiz kalan fahişeler. Örneğin *Baba*’da kadının fahişe olmasının nedeni bekaretini kaybetmesiyle gerekçelendirilirken⁹³, Saliha’nın yaptığı işe katlanabilmek için sürekli içki içmesi

⁹³ Güney’in ilk filmlerinde “yalnız” kadınların fahişe olması olgusu, kadınların “kötü yola düşme” tehlikesi altında yaşadığı bir toplumsal sisteme karşılık gelir ve kadınların erkekler tarafından denetlenmesi gerektiği mesajını barındırır. Her “namuslu” kadını bekleyen bir tehlikedir fahişelik. *Baba* filminde çocuklarına daha iyi bir gelecek sağlamak için işlemediği bir suç üzerine alan Cemal’in hapse girmesiyle birlikte aile dağılır. Filmde babasızlık ile kadınların fahişeliği arasında paralellik kurulur. Uluyağcı’nın da belirttiği gibi babasız kalmakla filmdeki umutsuzluk arasında bir bağlantı vardır. Babanın yokluğu ailenin karşılaştığı bütün felaketlerin temel nedenidir. Anne tecavüze uğramış ve bu utanca dayanamayarak çocuklarını bırakıp kaçmış, çocuklar evlatlık verilmiş, Cemal’in kızı fahişe olurken, oğlu yasa dışı işlere bulaşmıştır (Uluyağcı, 1997: 68). Cemal hapisten çıktığında öncelikle çocuklarını bulmaya ve ailenin birliğini yeniden kurmaya çalışır. Kızı Saliha’yı genelevden kurtaran Cemal, gerçek kimliğini söylemez. Cemal kızıyla birlikte kızının fahişeliğe itilmesinde rol oynayan gece kulübüne gider. Gece kulübü gençlerin tuzağa düştükleri batakhaneler olarak

(mutsuzluğu) ve kurtulmak için namuslu bir erkeğe gereksinim duyması olumlu temsilini güçlendirir.⁹⁴

Zavallılar'da ailesine bakmak için fahişelik yapan ve kurtulmak isteyen Naciye'nin ezilen, haksızlığa uğrayan kurbandan⁹⁵ Hacı'yı arkasından vuran, ona ihanet eden bir "femme fatale"a dönüşümü ölümle cezalandırılır. Film süresince fahişenin etrafındaki erkekler için tehlike kaynağı olduğu, "Naciye insanın başına bela getirir" sözüyle vurgulanırken, bu söz Hacı'nın fahişeyi kurtarmak için onun eski belasıyla kavga etmesi, belasının intikam amacıyla Hacı'yı dövmesi ve Hacı'nın otel odasına döndüğünde Naciye'yi belasıyla yakalamasıyla kanıtlanır. Hacı Naciye'yi öldürür ve hapse girer. Filmde Hacı'nın Naciye'yi ard arda sapladığı bıçak darbeleriyle öldürmesi, korku filmlerinde açık cinselliği ile tehdit oluşturan kadınları öldürmeyi hedefleyen katillerin kendilerinden geçercesine, adeta bir tapınma şeklinde gerçekleştirdikleri cinayet sahneleriyle benzeşir. Dworkin kadınların ikincil konumuyla eril cinsel kullanımın nesneleri olarak

yansıtılırken, Saliha ve Cemal arasındaki şu diyalog babanın iktidarı temelinde kurulmayan toplumsallaşmanın kadın açısından yarattığı tehlikeleri vurgular:

Saliha: İşte bütün hayatım burada çürüdü. Her şeyimi burada kaybettim. Burnumu, benliğimi, her şeyimi.

Cemal: Bir daha buraya gelmeyeceksin.

Saliha: Gelmeyeceğim. Babam olsa, yuvam olsa gelmezdim.

Cemal: İstersen ben senin baban olurum.

⁹⁴ Güney'in senaryosunu yazdığı *İzin*'de ise Fazilet'in ailesinin geçimini temin etmek için fahişelik yapması, yaptığı işten utanması ve aşk yaşamaya özlem duyması, onun diğer fahişelerden ayrılmasını sağlar. Ergün'e göre fahişenin isminin Fazilet olması bile tek başına bir farklılığa işaret etmektedir (Coş vd. 1975: 15). Diğerlerinin ise yüzeysel bir şekilde daha çok para kazanmak için fahişelik yaptıkları ve durumlarından hoşnut oldukları vurgulanır. Fazilet'in arkadaşı Şekerim'i aradığında Şekerim'in dalgacı bir sesle, "şimdi meşgulüm şekerim bulaşık yıkıyorum" diyerek sevişmeyi ima etmesi fahişeler arasındaki karşıtlığı belirginleştirir.

⁹⁵ *Zavallılar*'da kendisini terk eden eski belasının yanındaki kadına saldıran ve belası tarafından öldürülmeye dövülen Naciye, Hacı tarafından kurtarılır. Naciye'nin Hacı'ya aşık olduğunda dünyanın en namuslu kadını olacağını söylemesi, Hacı'yla birlikte otele gitmeden önce kızı ve annesine para bırakması ve kızının namusuna laf gelmemesi için Hacı'yı evine almaması hem Naciye'nin ailesinin geçimini sağlamak için fahişelik yaptığını gösterir hem de kurtulma isteğini sergiler.

cinselleştirilmelerinin aynı süreç ve içerik olduğunu ifade ederken, mekanizmanın zor kullanma olduğunu ve bunun bir ölüm aracı olduğunu vurgular. Ona göre ölüm en son cinsel olgu, bir insanı nesneye çeviren son eylemdir (akt. Mackinnon, 2003: 164). Bu bağlamda fahişenin ölümü, cinsellik-şiddet ilişkisini ortaya koymaktadır. Kadının cinselliği yaşamasının tek yolunun evlilik olarak görüldüğü ataerkil toplumsal sistemde, cinsel sınırların ve kuralların dışına çıkan fahişenin ölümü (üstelik fahişe kendisini kurtarmak isteyen ve kendisiyle evlenmek isteyen erkeği sırtından vurmuştur), eril iktidarın devamlılığını sağlama amacına hizmet eder.

Arkadaş'ta fahişelerin sunumu, “iyi kadın”-“kötü kadın” karşıtlığı çerçevesinde biçimlendirilmiştir. Filmde kurbanlaştırılan Özden'in aksine, Aslı isterik davrandığı ve cinsel ilişkiden hoşlandığı için “namussuz” bir kadın olarak konumlandırılır.⁹⁶ Cemil'le birlikte olan Aslı isterik bir biçimde kahkahalar atarken, Âzem'in karşısına çıkan Özden'in hem düştüğü durumu hem de dünyayı sorgulayan konuşmaları, ağlayarak yazdığı şiirleri okuması mutsuzluğunu vurgular. Bu iki sahne paralel kurgu ile birleştirilirken, çekimler iki kadın arasındaki farkı ön plana çıkaracak bir şekilde düzenlenmiştir. Cemil ve Aslı nesnel çekimle sevişme sonrası birlikte yüz üstü uzanırken görüntülenirler. Keyif sigarası içmektedirler. Oysa Âzem ve Özden aynı karede yer almazlar. Özden tek başına Âzem'in öznel çekimi aracılığıyla görüntülenir. Âzem fahişeye güvenli bir mesafeden bakarak içkisini yudumlarken, Özden ağlayarak yazdığı şiirleri okur. Âzem'in para vermesine karşın

⁹⁶ Aslı'nın “namussuz” olarak konumlandırılmasında görüntü düzenlemesinin yanı sıra sevişirken Cemil'e sarf ettiği sözler etkilidir:

Aslı: Erkeklerle karşı büyük bir zaafım var. Hoşuma giden bir erkek gördüm mü beraber olmak istiyorum... Tıfıl çocuklardan hiç hoşlanmam. Toy onlar... Olgun erkekleri tercih ederim her zaman. Esmer, bıyıklı erkekleri severim.

kendisiyle yatmaması üzerine “niye? niye? niye?” diyerek bağırır ve kendisine acıyan histerik bir figüre dönüşür. Özden’in histerik tepkisi ötekinin bakışıyla, Âzem’le imgesel özdeşleşmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Özden, “devrimci erkek özne” ideal egosunu “kurtarıcı” figürü çerçevesinde doğallaştıran, onun “iki ölüm arasında yer alan yüce nesne”⁹⁷ olmasını sağlayan bir fantazi nesnesidir. Lacan “che vuoi” sorusunun, yani “azuladığın nedir?”, “aslında ne istiyorsun?” sorusunun cevabının fantazi olduğunu söyler. Fantazi, ötekinin arzusunun açtığı boşluğu dolduran bir inşa olarak, simgesel senaryo işlevi görür. Böylelikle Öteki’nin bizden ne istediği sorusu pozitif bir çağrı, bir görevle özdeşleşilerek yanıtlanır (Zizek, 2004: 131). Yani “kurbanlaştırılan fahişe figürü” Âzem’in simgesel görevi koşulsuz üstlenme yeteneksizliğine karşı yarattığı bir fantazi nesnesidir. Âzem kendisini “ezilen”, “kurban” fahişe sayesinde devrimi gerçekleştirecek “kurtarıcı” bir figür olarak kurar. Güney’in devrimci figürü, kendi bedensel ihtiyaçlarına ve cinsel libidosuna karşı koyabilen, cinsel arzusuna söz geçirebilen “yüce bedene sahip” bir efendi imgesi etrafında şekillenir. Âzem ihtiraslardan ve zaafılardan kurtulmuş, gündelik yaşamın döngüsünden çıkmış, yani fahişeyle birlikte olmayan “iki ölüm arasında yer alan yüce nesne” olarak konumlandırılır. Oysa fahişelik yapan kadınlar kendi başlarına bir gösterene sahip değildir. Kadın imgesi erkek bütünselliği ile karşıtlık oluştururken, onu denetleme amacına yönelik eril iktidar tarafından, 70’li

⁹⁷ Zizek iki ölüm arasındaki yerin, (hem yüce bir güzelliği hem de korkunç canavarları içinde barındırabilen) simgesel düzenin ortasındaki gerçek-travmatik çekirdeğin yeri olduğunu vurgularken, Stalinist bakış açısından Komünistlerin sıradan insan ihtiraslari ve zaafılarından kurtulmuş “demir iradeli insanlar” olarak iki ölüm arasındaki yeri doldurduğunu söyler. Zizek’e göre; Stalinist Komünistler “yaşayan ölümlerdir bir bakıma; hâlâ hayattadırlar ama doğal güçlerin sıradan döngüsünden çoktan çıkmışlardır- yani sıradan fiziksel bedenini ötesinde bir başka bedene, yüce bedene sahiptirler” (Zizek, 2004: 160).

yıllardaki sol söylemde olduğu gibi “sosyalizm” ya da “kapitalizm” ideolojisiyle sabitlenmektedir.⁹⁸

⁹⁸ Güney’in senaryosunu yazdığı *Düşman*’da da *Arkadaş* filminde olduğu gibi “devrimci erkek özne” kadının fahişeliği üzerinden yaratılır. Modernleşme sürecinin neden olduğu eril kriz “yarına yönelik mücadele” aracılığıyla bertaraf edilir. Filmde İsmail’in karısı Naciye’nin ekonomik sıkıntılar, artist olma özlemi, kadınlarla kurduğu yakın ilişkiler sonucunda fahişelik yapması modernleşme sürecinde erkeğin kadın bedeni ve davranışları üzerinde kurduğu denetimi kaybettiği erkeklik krizine işaret ederken, erkeklik krizinden çıkış yolu (kadınların fahişeliğiyle mücadele etme) “namus cinayeti” yerine “işçi sınıfına katılma” olarak belirlenir. Namus cinayeti sorgulanmaz, namus cinayeti devrimci mücadeleyle yer değiştirir. İsmail filmin sonunda evden kaçan karısı Naciye’yi öldürmekten vazgeçer; kızını ailesinin yanına bırakarak İstanbul’a işçi olarak çalışmaya gider.

SONUÇ

Bu çalışmada Yılmaz Güney filmlerindeki kadın imgesi, psikanalitik kuramın getirdiği yeni açılımlar ışığında, dönemin toplumsal koşulları göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir. Çalışma, feminist bir perspektif doğrultusunda biçimlendirildiği için ilk olarak feminist hareketin gelişimi ve feminist hareket içindeki farklı kuramsal yaklaşımlara dair genel bir çerçeve sunulmuş, daha sonra bu kuramsal çerçeve ekseninde feminizmin Türkiye'deki yansımaları, feminizm üzerinde etkili olan Kemalist modernleşme projesi ve Türk solunun kadına bakışı ele alınmıştır. Böylelikle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Kemalist modernleşme projesi ve Türk solunun kadına bakışı ile Yılmaz Güney filmlerindeki kadının sunumu arasındaki bazı ortaklıkların ortaya konulması sağlanmış ve Güney'in, bu hareketlerin kadına attığı sembolik önemi yeniden ürettiği gösterilmiştir.

Çalışmada Yılmaz Güney filmlerinin Türk sinemasındaki yeri ve filmlerdeki anlatısal ve tematik özellikler değerlendirilerek, filmlerin iktidara yönelik bir başkaldırıdan beslendiği vurgulanmış ve anlatısal açıdan erkeğe kadın üzerinde bir üstünlük attığı açığa çıkarılmıştır. Ayrıca bu bölümde Güney'in devrimci bir yönelime sahip olduğu filmlerdeki kadına bakışı ile Türk solunun erkekleri militarize etmek için kullandığı popülist söylem arasındaki paralellikler ortaya konmuş, filmlerdeki ahlak anlayışının, kadın bedeni ve cinselliği üzerinden biçimlendirildiği sergilenmeye çalışılmıştır. Yani toplumsal, ekonomik ve siyasi sorunları gerek metaforik gerekse gerçekçi bir dille ele alan Güney filmlerinin, toplumcu bir yönelim

çerçevesinde egemen anlamların kırılmasını sağladığı, ancak toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından muhafazakar bir söyleme eklemlendiği açığa çıkarılmıştır.

Çalışmada Yılmaz Güney, avantür ve toplumcu yönelime sahip olduğu filmler çerçevesinde değerlendirilirken, bu filmler arasında bazı kırılmalar görülmekle birlikte, temel bir farklılaşmadan söz edilemeyeceği saptanmıştır. Bu durum hem egemen anlamların kırılmasını sağlayan muhalif bakış hem de muhafazakar bir söyleme eklemlenen toplumsal cinsiyet ilişkileri aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu noktada çalışma, Güney’in filmlerinde kadının, “erkek olmayan”, “öteki” olarak olumsuz bir bakış çerçevesinde tanımlandığını, filmlerdeki eril değerlerin ve erkek üstünlüğünün hegemonik erkek kahraman, erkek dostluğu ve silah fetişizmi aracılığıyla sürdürüldüğünü saptamıştır. Bu durum Güney’in avantür filmlerinden toplumcu bir yönelime sahip olduğu filmlere kadar devam ettirilirken, *Ağıt*, *Umut*, *Zavallılar* gibi filmlerde kırılmaya uğramış (hegemonik erkek kahraman anti- kahramanla yer değiştirir) ancak Güney’in yönetmenliğini üstlendiği *Arkadaş* ve senaryosunu yazdığı *İzin*, *Bir Gün Mutlaka* gibi filmlerde “devrim” ve “namus” ekseninde yeniden üretilmiştir.

Güney’in filmlerinde kadın imgesi üzerinde en etkili unsurlardan biri olan hegemonik erkek kahraman, sınırsız bir iktidarın temsilcisi olarak konumlandırılır. Erkek kahramanın iktidarı bir yandan silah kullanma becerisine ve cinsellik çerçevesinde bir üst kimlik oluşturmaya bağlanırken (*At Avrat Silah*, *Benim Adım Kerim*); diğer yandan halkın sorunlarına çözüm bulan bir lider figür olarak sunulmasıyla biçimlendirilmektedir. Kadının erkeğin iktidarını pekiştiren bir ayna

konumuna indirgendiği bu filmlerde temel izleklerden biri silah fetişizmi, diğeri ise erkek dostluğudur. Erkeğin elinde görülen silah, gücün ve iktidarın erkeğe ait olduğunu vurgulamakta, silah bir fallus simgesi haline gelmekte ve silaha sahip olmayan ya da silahla ilişkisi engellenen kadın, iktidar ve güçten yalıtılmaktadır. Ayrıca suç dünyası içinde konumlanan erkekler arasındaki dostluğun idealize edilmesi ve erkekler arasında bir kardeşlik söylemi yaratılması, kadının zaman zaman dostluğu engelleyici bir yabancı, engel olarak görülmesine neden olmakta (*Yedi Belalılar*, *Umutsuzlar*) ve kadının erkek dünyasıyla uyumsuzluğuna dikkat çekilmektedir.

Çalışmada kadın üzerindeki eril iktidar analiz edilirken, kadın imgesinin güçsüzlük ve ötekileştirme aracılığıyla kurulduğu ve erkek kahramanın narsistik kimliğinin ve bütünlüğünün kadınların aşık, mazoşist kadın olarak sabitlenmesi, anneliğin idealize edilmesi, kadın cinselliğinin denetlenmesi, iyi kadın- kötü kadın karşıtlığının köylü-kentli, zengin-yoksul, fahişe-aile kadını gibi karşıtlıklara eklenmesi, kadınların şiddetin ve cinselliğin nesnesi olarak sunulması, özel alanla sınırlandırılması ya da kamusal alana çıktığında görev kadınına dönüştürülmesi ve kadın dostluğunun engellenmesi gibi stratejiler çerçevesinde üretildiği gösterilmiştir.

Güney'in filmlerinde kadınların temel işlevi daha önce de belirtildiği gibi aşk ve evlilik gibi kişisel ilişkilerin temsilciliğini üstlenmektir. Bu bağlamda kadın karakterlerin erkeğe duydukları aşk, bazı filmlerde onların iktidarı erkeğe devretmesine (*At Avrat Silah*, *Pire Nuri*, *Yedi Belalılar*) ya da mazoşist kadın imgesiyle sabitlenerek güçsüzleştirilmesine neden olurken (*Canlı Hedef*); bazı

filmlerde ise tam tersine, erkeğin güçsüzlüğünün ve eksikliğinin cisimleştirilmesine neden olmaktadır (*Umutsuzlar*, *Yarın Son Gündür*). Erkek, suç dünyası ile aşk/aile arasında kalmakta ve bu iki dünya arasındaki çelişki erkeğin tutarlılığının parçalanmasıyla sonuçlanmaktadır. Çünkü kadın hem bir arzu nesnesi hem de tehdit edici bir varlıktır. Bu filmlerde suç dünyası yerine kadını seçen (*Umutsuzlar*) ya da herhangi bir seçim yapamayan erkek (*Yarın Son Gündür*), kadınla kurduğu dolayimsız ilişki nedeniyle yasa tarafından kastre edilirken (kadının aile kurma arzusu, erkek kahramanın ölümüyle sonuçlanır), aşık oldukları erkekleri suç dünyasından uzaklaştırmaya çalışan ve onları güçsüzleştiren kadın karakterler, anlatı tarafından yalnız bırakılarak cezalandırılmaktadır. Bu çerçevede kadının aşık kadın imgesiyle sabitlendiği bu filmler arasında bazı kırılmalar olmakla birlikte, kadının eninde sonunda eril iktidarı yücelten bir konum aldığı görülmüştür.

Bu noktada, kadının aşık kadın imgesiyle bile anlatıda yer almadığı *Aç Kurtlar*, *Vurguncular* gibi bazı Güney filmlerinin temel işlevinin, erkeği kadın tehlikesinden korumak olduğu söylenebilir. Yani kadının şiddetin nesnesi kılınarak anlatı tarafından pasifleştirilmesi iki amaca yöneliktir. Bunlardan birincisi psikanalitik kuramdan kaynaklanan, kadının farklılığıyla yarattığı tehdidin bertaraf edilmesi, diğeri ise erkek kimliğine bir kurtarıcı misyon atfedilmesi aracılığıyla erkek bütünlüğünün inşa edilmesidir. Çünkü bu filmlerde kadına yapılan kötülükler bir yandan erkeğin intikamcı bir figür olarak simgesel düzen tarafından çağrılmasına neden olurken, diğeri yandan da bazı filmlerde bireysel mücadelenin toplumcu mücadeleyle pekiştirilmesi sağlanmakta ve erkek karakterler bir halk kahramanına dönüşmektedir. Örneğin *Aç Kurtlar*'da eşkıyalar tarafından dağa kaldırılan ve bu

utanca dayanamayarak intihar eden karısının intikamını almak için eşkıyalarla hesaplaşan Serçe Mehmet, aynı zamanda yöre halkına faydalı bir hizmet gerçekleştirmektedir. Halkın can güvenliğini ve namusunu koruyan Serçe Mehmet'in, eşkıyaları öldürdükten sonra jandarma tarafından bir kahvede sıkıştırıldığında tek başına yanarak ölmeyi tercih etmesi ve duvardaki seçim afişlerinin de onunla birlikte yanması iktidara yönelik başkaldırıcı cisimleştirmektedir.

Güney'in filmlerinde kadın imgesinin kuruluşu bakımından değerlendirilmesi gereken bir diğer unsur, modernleşme sürecinde aşırı batılılaşmaya yönelik eleştirilerin ya da devrimci bir mücadelenin gerekliliğine yapılan vurgunun, özellikle kadın karakterlerin ötekileştirilmesi aracılığıyla biçimlendirilmesidir. Bu durum Nurdan Gürbilek'in belirttiği gibi, kadının özel alandaki varlığının bir sonucudur: "Medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği cemaatin manevi simgesi, mahrem alanın doğal uzantısı olarak görüldüğü için yani 'dış'a karşı 'iç'le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan oldu hep kadın..." (Gürbilek, 2004: 29).

Modernleşme süreci ve kapitalist ekonomi anlayışı erkek kimliğinde bir yarılmaya neden olmuş ve bu ortamda erkek kahraman kadınların desteğini beklerken, tam tersine iktidarını sorgulayan, fallusa sahip olmak isteyen zengin ve yoksul kadınlarla karşı karşıya gelmiştir. 1960'lı ve 1970'li yıllardaki toplumsal sorunları sergileyen ve dönemin politize ortamına gönderme yapan filmlerde melodram anlatısındaki iyi-kötü kadın karşıtlığının zengin-yoksul, köylü-kentli, iyi

fahiş-kötü fahişe gibi karşıtlıklar aracılığıyla yeniden biçimlendirilmesinin nedeni, hegemonik erkek kahraman kimliğinin kurulmasıyla ilişkilidir. Örneğin *Arkadaş*, bu çerçevede ele alınması gereken filmlerden biridir. Bu filmde aşırı ve özgür cinselliği ile modernleşme sürecinin ve kapitalist ekonomi anlayışının toplum üzerindeki yıkıcı etkilerini sergileyen burjuva kadınları fahişelik yapan kadınlarla özdeşleştirilirken (yani burjuva sınıfı “namussuz” burjuva kadınlarından yola çıkılarak yargılanır), erkeklere bu kadınların namussuzluğuyla başa çıkmak için “devimci bir mücadele” önerilmektedir. Çünkü “devrimci mücadele”, feodal değerler ile kapitalizm arasında sıkışan erkeğe fallik krizden bir çıkış yolu sunmakta ve erkekliği “devrim” ve “namus” ekseninde yeniden yapılandırmaktadır. Bu çerçevede fahişeliğin de erkeğin hegemonik konumunu tutarlılaştıran bir dayanak noktası sağladığı söylenebilir. Fahişeler arasında, kurtulma isteği ve cinsel ilişkiden haz alma bağlamında “iyi kadın”-“kötü kadın” karşıtlığı yaratılırken, “iyi fahişe” devrimciye tutarlılığını veren, onun fahişeyi sömürmediğini göstererek kurtarıcı bir figür olarak sunulmasını meşrulaştıran, yani onu “yüce bir bedene yerleştiren” önemli bir işlev görmektedir. Yani kadınlara devrimci bir mücadelenin yaratılmasında sembolik bir önem atfedilmekte ve kadının cinsel davranışlarını ulusun namusu ile özdeşleştiren bu tutum (erkeklerin kendilerini ulusun namusunun koruyucusu olarak konumlandırımları aracılığıyla) (Nagel, 2004: 84) erkeklerin militarize edilmesini amaçlayan milliyetçi düşünce geleneğine eklenmektedir.

Bu filmlerde değerlendirilmesi gereken bir diğer nokta ise Kemalist modernleşme projesinde yaratılan ve Türk solu tarafından bazı farklılıklar çerçevesinde yeniden üretilen “görev kadını”nın Güney’in filmlerinde de karşımıza

çıkması ve bu kadınların idealize edilmesi aracılığıyla “doğru kadın davranışının sınırlarının” (Berktaş, 2003: 155–156) çizilmesidir. Güney’in *Ağır* filmi, feodal koşulların etkili olduğu Anadolu köyünde kendisini bölge halkını modernleştirmeye ve kurtarmaya adanmış kadın doktorun mücadelesine dikkat çekerek *Arkadaş*, devrimci mücadele içinde yer alan militan kadını olumlu bir öge olarak burjuva kadınlarının karşısında konumlandırmakta ve ona sembolik bir önem atfetmektedir. *Benim Adım Kerim*’de ise zengin kadın modernleşme sürecinde erkek kimliğinin krize girmesine neden olan kadınların arasından sıyrılarak, köy işçisine dönüştürülmüştür. Bu filmlerdeki kadınlar kamusal alandaki mücadeleye katılırken, bireysel kimliklerini bastırmakta ve öteki kadınların yarattığı tehlikeyi bertaraf etmektedir. *Arkadaş*’ta hemen hemen bütün kadınlar Âzem’in cazibesinden etkilenirken, yalnızca Semra ona bir ağabey gözüyle bakar. *Ağır*’ta kadın doktor eşkıya liderine duygusal bir yakınlık beslese de görevini ön planda tutar. Böylelikle kadınların hangi koşullarda kamusal alana katılabileceği gösterilmekte ve ideal kadının ahlakı ile üstlendiği misyon arasında bir bağlantı kurulabilmektedir. Ancak bu filmlerde birçok ortak noktanın yanı sıra bazı kırılmaların da olduğu söylenebilir. Örneğin avantür nitelikli *Benim Adım Kerim*’de zengin bir kadının köy işçisine dönüştürülmesi aracılığıyla sınıflar arası geçiş sağlanırken, 1974 tarihli dönemin siyasi ve toplumsal olaylarına gönderme yapılan *Arkadaş* filminde geçiş yadsınır.⁹⁹ Filmde işçi sınıfı ve burjuva sınıfı arasındaki karşıtlık vurgulanırken, cinselliği ile tehdit oluşturmaya da Melike’nin devrimci mücadeleye dahil edilemeyeceği vurgulanır. Üstelik bu durum devrimci Semra’nın Melike için söylediği “hiçbir

⁹⁹ Bu filmler arasında politik anlamda da bir kırılmadan söz edilebilir. *Benim Adım Kerim*’de zengin bir kadının kurtuluşu köylülerle birlikte çalışmakta araması olumlanırken; 1974 tarihli *Arkadaş*’ta Cemil’in kapitalist ilişki ağından çıkış yolu bulmak için köyde kalma isteği olumsuzlanır. Artık köy bir kurtuluş mekanı olarak sunulmamaktadır.

şeyden anlamayan bir bülbül kuşu” tanımlamasıyla pekiştirilir ve iki kadın arasında sınıfsal çerçevede bir karşıtlık kurulur. *Arkadaş* filminde kadınların kamusal alanda cinsiyetsizleştirilmesinin yanı sıra kadınlar arasındaki ilişkilerin olumsuzlanması, kadınların eril iktidar anlayışına eklemlenmelerine, bu iktidar anlayışını yeniden üretmelerine neden olmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi, Güney’in filmlerinde erkekler arasında bir kardeşlik söylemi yaratılmasına karşın kadınlar arasındaki ilişkiler rekabet ve düşmanlık çerçevesinde kurulmakta ve kadınların dış dünyayla olan bağlantısı, erkek karakterler aracılığıyla biçimlendirilmektedir. *Zavallılar*, *At Avrat Silah*, *Yarın Son Gündür* ve *Arkadaş* filmlerinde kadınlar arasındaki ilişkiler düşmanlık ya da kıskançlık çerçevesinde belirlenirken; *Bana Kurşun İşlemez*, *Canlı Hedef* gibi filmlerde ise kadınlar arasındaki dostluğun temellerinin sağlam olmadığı, bu dostluğun çıkar ilişkilerine dayandığı vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak Güney’in filmleri, popüler Türk filmlerinde kullanılan bazı yöntemler aracılığıyla kadına birtakım değerler ve sabitlikler yüklerken, modernleşme sürecindeki çelişki ve çatışmaların toplumsal cinsiyet üzerinden okunması bakımından yararlı açılımlar sağlamaktadır. Güney filmlerindeki temel yönelim, erkeğin kendi eksikliğini kadına yansıtması ve kendi bütünselliğini kurmak için onu araçsallaştırmasıdır. Yani kadını düşmana dönüştürme ile kadını yüceltme aynı işlevi karşılamakta, kadın karakterler hegemonik erkek kimliğinin sürdürülmesi bakımından önem bir işlev yüklenmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün (1994), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge.
- Abisel, Nilgün (2005), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Phoenix.
- Akad, Lütfi (2004), **Işıkla Karanlık Arasında**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, Umut Tümay (2005), **Bu kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul: Metis.
- Atabek, Selma v.d. (1996), **Hep Birlikte Koştuk...**, Hamit Erdem (der.), İstanbul: Açı.
- Bebel, August (1976), **Kadın ve Sosyalizm**, çev. Sabiha Zekeriya Sertel, Ankara: Toplum.
- Berkday, Fatmagül (2003), **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul: Metis.
- Chodorow, Nancy J. (1989), **Feminism and Psychoanalytic Theory**, New Haven and London: Yale University Press.
- Connell, R. W. (1998), **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
- Cook, Pam ve Mieke Bernink (2005), **The Cinema Book**, London: British Film Institute.
- Coward, Rosalind ve John Ellis (1985), **Dil ve Maddecilik**, çev. Esen Tarım, İstanbul: İletişim.
- Çaha, Ömer (1996), **Sivil Kadın: Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın**, Ankara: Vadi.
- Donovan, Josephine (2001), **Feminist Teori**, İstanbul: İletişim.
- Dorsay, Atilla (1988), **Yılmaz Güney Kitabı**, İstanbul: Varlık.
- Dorsay, Atilla (1989), **Sinemamızın Umut Yılları: 1970- 1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul: İnkılap.
- Engels, Friedrich (1977), **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol.
- Ergün, Mehmet (1978), **Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney**, İstanbul: Doğrultu.

- Firestone, Schulamith (1993), **Cinselliğin Diyalektiği**, çev. Y. Salman, İstanbul: Payel.
- Fiske, John (1996), **İletişim Çalışmalarına Giriş**, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat/ Ark.
- Freud, Sigmund (2004), **Düşlerin Yorumu 2**, çev. Dr. Emre Kapkın, İstanbul: Payel.
- French, Marilyn (1993), **Kadınlara Karşı Savaş**, çev. B. Eyüboğlu, İstanbul: Metis.
- Göle, Nilüfer (1991), **Modern Mahrem, Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul: Metis.
- Güçhan, Gülseren (1992), **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara: İmge.
- Güney, Yılmaz (1976), **Ağıt**, İstanbul: Güney Filmcilik.
- Güney, Yılmaz (2003), **İnsan, Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney**, İstanbul: Güney Filmcilik.
- Gürbilek, Nurdan (2001), **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004), **Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: Metis.
- Hobsbawn, Eric (1996), **Kısa 20. Yüzyıl: 1914- 1991 Aşırıliklar Çağı**, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Sarmal.
- Hollinger, Karen (1998), **In The Company of Women: Contemporary Female Friendship Films**, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- hooks, bell (2002), **Feminizm Herkes İçindir**, İstanbul: Çitlenbik.
- Humm, Maggie (1997), **Feminism and Film**, Edinburgh: Edinburgh University Press; Indiana: Indiana University Press.
- Kandiyoti, Deniz (1997), **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul: Metis.
- Kayalı, Kurtuluş (1994), **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara: Ayyıldız.
- Kuhn, Annette (1982), **Women's Pictures: Feminism and Cinema**, London: Routledge and Kegan Paul.
- Mackinnon, Catherine A. (2003), **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, çev. Türkan Yöney; Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis.
- Michel, Andree (1984), **Feminizm**, çev. Şirin Tekeli, İstanbul: Kadın Çevresi.
- Millett, Kate (1987), **Cinsel Politika**, İstanbul: Payel.
- Moran, Berna (1990), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1**, İstanbul: İletişim.

- Moran, Berna (1991), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: Cem.
- Moran, Berna (2003), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2**, İstanbul: İletişim.
- Naiman, Joanne (1988), **Marksizm ve Feminizm: İki Ayrı Kuram**, İstanbul: Amaç.
- Öngören, Mahmut Tali (1982), **Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü**, Ankara: Dayanışma.
- Özgüç, Agah (1990), **Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney**, İstanbul: Afa.
- Özgüç, Agah (1995), **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul: Afa.
- Özgüç, Agah (2000), **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, İstanbul: Parantez.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997), **Politik Kamera**, İstanbul: Ayrıntı.
- Refiş, Halit (1971), **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket.
- Roloff, Bernhard ve Georg Seeßlen (1996), **Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, çev. Veysel Atayman, İstanbul: Alan.
- Rosenberg, Donna (2000), **Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, Ankara: İmge.
- Sarup, Madan (2004), **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Scognamillo, Giovanni (1998), **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı.
- Segal, Lynne (1992), **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, çev. V. Ersoy, İstanbul: Ayrıntı.
- Tasker, Yvonne (2000), **Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema**, New York: Routledge.
- Tekeli, Şirin (1982), **Kadınlar ve Siyasal-Toplumsal Hayat**, İstanbul: Birikim.
- Tura, Saffet Murat (2005), **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, İstanbul: Pusula.
- Uçakan, Mesut (1977), **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Düşünce.
- Yeğenoğlu, Meyda (2003), **Sömürgeci Fantaziler: Emperyalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul: Metis.
- Wright, Elizabeth (2002), **Lacan ve Postfeminizm**, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Everest.
- Zizek, Slavoj (2001), **Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'ın Kayıp Otoban'ı Üzerine**, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: Om.
- Zizek, Slavoj (2004), **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Zizek, Slavoj (2005), **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Zürcher, Erik Jan (1998), **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İstanbul: İletişim.

Makaleler

Abadan-Unat, Nermin (1998), “Söylemden Protestoya: Türkiye’de Kadın Hareketlerinin Dönüşümü”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu (der.), İstanbul: Tarih Vakfı, 323- 336.

Abisel, Nilgün (1994), “Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Oğuz Onaran vd. (der.), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 74- 132.

Ağduk-Gevrek, Meltem (2004), “Cumhuriyetin Asil Kızlarından 90’ların Türk Kızlarına... 1990’larda Bir Türk Kızı’: Tansu Çiller”, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim, 297- 324.

Aksu, Yüksel (1997), **Türk Sinemasında Trajik Öykü Anlayışı Örnek: Yılmaz Güney Sineması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Ü., SBE, İzmir.

Alkan, Ayten (2000), “ ‘Özel Alan- Kamusal Alan’ Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekan”, **Kültür ve İletişim**, 3(1): 71- 95

Altınay, Ayşe Gül (2004), “Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm.” **Vatan, Millet, Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim, 15- 32.

Altuğ, Taylan (1974), “Bireysel Mitostan Devrimcilik Mistifikasyonuna: Arkadaş”, **Türkiye Defteri**, 4: 179- 182.

Arat, F. Zehra (1998), “Kemalizm ve Türk Kadını”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu (der.), İstanbul: Tarih Vakfı, 51- 70.

Armes, Roy (1998), “Yılmaz Güney”, çev. Yasemin Duru, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, 5: 87- 93.

Arslan, Savaş (1997), “Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu”, **25. Kare**, 20: 45- 53.

Atam, Zahit (2000–2001), “Yılmaz Güney: Topraksız Köylünün İsyanı ya da Salon Filmlerinden Beyazperdeye Sıkılan Kurşun”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, 8: 77–114.

- Ayça, Engin (1973), “Hudutların Kanunu- Y. Güney L. Akad- Seyirci”, **Yedinci Sanat**, 4: 6- 7.
- Ayça, Engin (1973), “Yarın Son Gündür”, **Yedinci Sanat**, 4: 49-50.
- Belge, Murat (1988), “68 ve Sonrasında Sol Hareket” **Toplum ve Bilim**, 41: 153-166.
- Belge, Murat (1998), “Sol”, **Geçiş Sürecinde Türkiye**, İrvin Cemil Schick ve Ertuğrul Ahmet Tonak (der.), İstanbul: Belge, 159-188.
- Belge, Murat (2003), “Milliyetçilik ve Sol” **Birikim**, 165: 27- 30.
- Berktaş, Fatmagül (1994), “Türkiye’de Kadın Hareketi: Tarihsel Bir Deneyim”, **Türkiye’de Kadın Hareketinin Kurumsallaşması, Fırsatlar ve Rizikolar**, İstanbul: Metis, 18- 27.
- Berktaş, Fatmagül (1995), “Türkiye Solunun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Şirin Tekeli (der.), İstanbul: İletişim, 313- 326.
- Bora, Aksu (2004), “Kamusal Alan Sahiden Kamusal mı?”, **Kamusal Alan**, Meral Özbek (der.), İstanbul: Hil, 529- 538.
- Boyacı, Ender Kamil (1975), “Yılmaz Güney ‘arkadaş’ ve ‘endişe’”, **Yansıma**, 38: 4- 12.
- Cantek, Levent (2001), “Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri”, **Toplum ve Bilim**, 88: 188- 200.
- Coş, Nezih ve Engin Ayça (1974), “Yılmaz Güney’le Konuşma-1: Yılmaz Güney Arkadaş’ı Anlatıyor”, **Yedinci Sanat**, 18: 3- 7
- Coş, Nezih ve Engin Ayça (1974), “Yılmaz Güney’le Konuşma-2” **Yedinci Sanat**, 19: 3- 17.
- Coş, Nezih, vd. (1974), “Umut Filmi Üstüne Tartışma” **Yedinci Sanat**, 15: 5- 20.
- Coş, Nezih, vd. (1975), “İzin Filmi Üstüne Tartışma”, **Yedinci Sanat**, 22: 6- 29.
- Çakır Aydın, Mukadder (1997), “1960’lar Türkiye’sinde Sinemadaki Akımlar”, **25. Kare**, 21: 12- 20.
- Demirkol, Altan (1973), “Yılmaz Güney”, **Milliyet Sanat**, 14: 3.
- Dorsay, Atilla (1984), “Yılmaz Güney’in Sinemasına Genel Bir Bakış” **Milliyet Sanat**, 104: 12- 14.

- Durakbaşı, Ayşe (1998), “Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ayşe Berktaş Hacımırzaoglu (der.). İstanbul: Tarih Vakfı, 29- 50.
- Erdoğan, Nezi (1995), “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”, **Toplum ve Bilim**, 67: 178- 198.
- Erdoğan, Necmi (1998), “Demokratik Soldan Devrimci Yol’a: 1970’lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar”, **Toplum ve Bilim**, 78: 22-37.
- Ertürk, Yakın (1995), “Doğu Anadolu’da Modernleşme ve Kırsal Kadın”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Şirin Tekeli (der.), İstanbul: İletişim, 199- 210.
- Evren, Burçak (2002), “Ö. Lutfi Akad: Ustasız Bir Usta”, **Altyazı**, 4: 66- 69.
- Güney, Yılmaz (1974), “Yeniden Başlarken”, **Yedinci Sanat**, 16: 3- 4.
- Gürkan, Turhan (1969), “Kemal Tahir ile Konuşma”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 19.06.1969, 6.
- Güzel, M. Şehmus (1994), “Yılmaz Güney’in Kadına Bakışı”, **Yazın**, 62: 15–21.
- Kadıoğlu, Ayşe (1998), “Cinselliğin İnkarı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ayşe Berktaş Hacımırzaoglu (der.), İstanbul: Tarih Vakfı, 89- 100.
- Kandiyoti, Deniz (1995), “Çağdaş Feminist Çalışmalar ve Ortadoğu Araştırmaları”, çev: Neslihan Cangöz, **Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem**, Serpil Çakır ve Necla Akgökçe (der.), İstanbul: Sel, 23- 140.
- Kandiyoti, Deniz (1998), “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmasında Eksik Boyutlar”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), İstanbul: Tarih Vakfı, 99- 117.
- Kayran, Yücel (2004), “Türk Şiirinde Erkek İmgesi”, **Toplum ve Bilim**, 101: 104–126.
- Kılıç, Zülal (1998) “Cumhuriyet Türkiye’sinde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ayşe Berktaş Hacımırzaoglu (der.), İstanbul: Tarih Vakfı, 347–360.

- Koçak, Orhan (1996), “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, **Toplum ve Bilim**, 70: 94- 152.
- Köker, Eser (1994), “Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Oğuz Onaran vd. (der.), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 133–166.
- Kutlar, Onat (tarihsiz), “Yılmaz Güney ile Konuşma”, **Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur ve Süreyya Duru ile Konuşmalar**, İstanbul: Sinematek/ Eskişehir İtia.
- Kutlar, Onat (1988), “Yılmaz Güney ve Sinemamız”, **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, 7: 2375.
- Kutlar, Onat (1997), “Seyyithan Üzerine”, **Sinema Yazıları**, Seçil Büker (der.), Ankara: Doruk, 9–21.
- Kutlar, Onat (2002), “Arkadaş Filmi ve Bazı Yanılgılar Üzerine”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, 11: 60- 62.
- Mitchell, Juliet (1984), “Kadın ve Eşitlik”, çev. Fatmagül Berktaş, **Kadın ve Eşitlik**, J. Mitchell ve A. Oakley (der.), İstanbul: Kaynak, 23- 50.
- Mulvey, Laura (1997), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, çev. Nilgün Abisel, **25. Kare**, 21: 38–46.
- Mutlu, İlker (2003), “Güney Westerni”, **Sinema**, 104: 84- 87.
- Nagel, Joane (2004), “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, **Vatan, Millet, Kadımlar**, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim, 65- 101.
- Nazik, Yağmur (1999), “Türk Sinemasında Akımlar Aldatmacası”, **25. Kare**, 28: 38- 43.
- Onur, Hilal ve Berrin Koyuncu (2004), “Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler”, **Toplum ve Bilim**, 101: 31- 49.
- Oskay, Ünsal (1990), “Umut’ta Entelektüel Boyut ile Popüler Boyutun Başarılı Bütünleşmesi Üzerine”, **Beyazperde (Yılmaz Güney Eki)**, 4: 5- 7.
- Öncü, Ayşe (1982), “Uzman Mesleklerde Türk Kadını”, **Türk Toplumunda Kadın**, Nermin Abadan-Unat (der.), İstanbul: Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları ve Türk Sosyal Bilimler Derneği, 253- 267.

- Özbay, Ferhunde (1995), “Kadınların Eviçi ve Evdışı Uğraşlarındaki Değişme”, **1980’ler Türkiye’inde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Şirin Tekeli (der.), İstanbul: İletişim, 129- 158.
- Özön, Nijat (1993), “Türk Sineması”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul: İletişim, 1878-1907.
- Parla, Jale (2004), “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, **Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, Sibel İrzık ve Jale Parla (der.), İstanbul: İletişim, 15- 33.
- Saigol, Rubina (2004), “Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri”, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim, 227- 259.
- Sayılan, Fevziye (1995), “Feminist Hareket ve Sosyalistler”, **Birikim**, 79: 60- 62.
- Silverman, Kaja (1998), “Moda Bir Söylemden Parçalar”, çev. Nurdan Gürbilek, **Eğlence İncelemeleri**, Tania Modleski (der.), İstanbul: Metis, 179-194.
- Şenyapılı, Tansı (1982), “Metropol Bölgelerinin Yeni Bir Ögesi Gecekondu Kadını”, **Türk Toplumunda Kadın**, Nermin Abadan Unat (der.), İstanbul: Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları ve Türk Sosyal Bilimler Derneği, 269- 291.
- Tahir, Kemal (1990), “Türkiye’de ve Dünyada Filmin Yankıları: Umut Üzerine...”, **Milliyet Sanat**, 235: 12- 13.
- Tekeli, Şirin (1988), “Türkiye’de Feminist İdeolojinin Anlamı ve Sınırları Üzerine”, **Kadınlar İçin Yazılar 1977- 1987**, İstanbul: Alan, 307- 334.
- Tekeli, Şirin (1989), “80’lerde Türkiye’de Kadınların Kurtuluş Hareketinin Gelişmesi”, **Birikim**, 3: 34- 41.
- Tekeli, Şirin (1995), “1980’ler Türkiye’inde Kadınlar”, **1980’ler Türkiye’inde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Şirin Tekeli (der.), İstanbul: İletişim, 15- 50.
- Tekeli, Şirin (1998), “Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırılmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Ayşe Berktaş Hacımırzaoglu (der.), İstanbul: Tarih Vakfı, 337- 346.
- Uluyagıcı, Canan (1997), “Çirkin Kült Oyuncu: Yılmaz Güney”, **25. Kare**, 20: 65- 68.

- Uluyağcı, Canan (2001), “Sinemada Erkek İmgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış”, **Kurgu**, 18: 29- 39.
- Yağız, Nebihat (1998), “Umut Filmi ve Zihniyet Üzerine Bir Deneme”, **Sinemasal**, Kış: 24- 29.
- Yalçın-Heckmann, Lale ve Pauline Van Gelder (2004), “90’larda Türkiye’de Siyasal Söylemin Dönüşümü Çerçevesinde Kürt Kadınların İmajı: Bazı Eleştirel Değerlendirmeler”, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (der.), İstanbul: İletişim, 325- 355.
- Yeni İnsan Yeni Sinema (2000), “Söz Düellosunda Namluda Duran Yılmaz Güney”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, 7: 4–11.
- Yeni İnsan Yeni Sinema (2004), “Giovanni Scognamillo 1970’li Yılları Anlatıyor: 1970’lerin Umut’u Bugüne Neler Bıraktı?”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, 15: 43- 49.
- Williams, Linda Ruth (1995), “Erotik Gerilim Filmleri ve Ahlaksız Kadınlar”, çev. Özlem Nudralı; Alev Erkmen, **25. Kare**, 11: 8–13.
- Williamson, Judith (1998), “Kadın Bir Adadır: Dişilik ve Sömürgecilik”, çev. Nurdan Gürbilek, **Eğlence İncelemeleri**, Tania Modleski (der.), İstanbul: Metis, 135-155.

EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ

AT AVRAT SİLAH

Yıl: 1966

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Vedat Akdikmen

Oyuncular: Yılmaz Güney (Alicik), Nebahat Çehre (Yusufçuk), Tuncel Kurtiz, Danyal Topatan, Tuncer Necmioğlu, Cahit Irgat, Sami Tunç, Nezihe Güler, Sedef Türkay, Necati Er, Aydemir Akbaş, Enver Dönmez, Hüseyin Zan, Cevat Kurtuluş, Cemal Gonca, Lütfi Engin, Yaşar Şener, Mehmet Ali Büyükgüngör

Yapımcı: Kazankaya Film, Hasan Kazankaya

BANA KURŞUN İŞLEMEZ

Yıl: 1967

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Cengiz Batuhan

Oyuncular: Yılmaz Güney (Mustafa ve Yadigar), Mine Mutlu , Sevgi Can (Sevgi), Nihat Ziyalan (Nihat), Abdullah Ataç, Tuncel Kurtiz (Cengiz), Naci Erhun, Orhan Elmas , Feridun Çölgeçen, Behçet Nacar, Sami Tunç, Meltem Mete, Hicret Gürsoy, Mehmet Büyükgüngör, Zeki Sezer, Faik Coşkun, Gönül Öner, Hasan Ceylan, Süheyl Eğriboz, Yaşar Şener, Serap Olguner.

Yapımcı: Şafak Film, Alaeddin Perveroğlu.

BENİM ADIM KERİM

Yıl: 1967

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Oyuncular: Yılmaz Güney (Kerim), Birsen Menekşeli (Birsen), Tuncel Kurtiz (Halil), Erol Taş, Ali Şen, Tuncer Necmioğlu, Levent Özdilek, Danyal Topatan, Sami Tunç, Çetin İnanç, Mete Mert.

Yapımcı: Şahinler Film, Nami Dilbaz.

PİRE NURİ

Yıl: 1968

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Oyuncular: Yılmaz Güney (Pire Nuri) , Nebahat Çehre (Hacıhüsrevli Melahat), Nihat Ziyalan (Asil), Danyal Topatan (Bit), Hüseyin Zan (İstanbul'lu Parlak Selami), Enver Dönmez, Çetin Başaran, İhsan Gedik, Ahmet Koç, Sami Tunç, Ahmet Köse.

Yapımcı: Kurtuluş Film, Sadık Kurtuluş.

SEYYİT HAN (TOPAĞIN GELİNİ)

Yıl: 1968

Yönetmen ve Senaryo Yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (Seyyit Han) , Nebahat Çehre (Keje), Hayati Hamzaoğlu (Haydar Bey), Nihat Ziyalan (Mürşit), Danyal Topatan (Hidayet Emmi), Sami Tunç,

Hüseyin Zan, Enver Dönmez, İhsan Gedik, Necla Akbaş, Yusuf Çağatay, Ahmet Koç, Selahattin Geçgel, Osman Öğretmen, Ali Sudun, Hasan Kapılı, Seyfi Sudun.

Yapımcı: Güney Film, Yılmaz Güney.

AÇ KURTLAR

Yıl: 1969

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Oyuncular: Yılmaz Güney (Serçe Mehmet), Hayati Hamzaoğlu (Kara Aziz), Bilal İnci, Sevgi Can, Türkan Ağralı (Zehra), Enver Güney, İhsan Gedik, Bahri Özkan, Hakkı Kıvanç, Yusuf Sezer, Osman Oymak, Savaş Eşici, Çino, Mine Hoş, Çetin Dağdelen, Ahmet Köse.

Yapımcı: Güney Film, Yılmaz Güney

CANLI HEDEF

Yıl: 1970

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver

Oyuncular: Yılmaz Güney (Asım Mavzer), Hülya Darcan, Yıldırım Gencer (Korsan Kemal), Bilal İnci (Bilal), Erdoğan Vatansever (Cino), Tarık Şimşek, Danyal Topatan (Aspirin), Melek Görgün, Hülya Şengül (Elif), Osman Han, Bekir Çetiner, Şerif Gören

Yapımcı: İrfan Film, İrfan Atasoy

UMUT

Yıl: 1970

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Oyuncular: Yılmaz Güney (Cabbar), Gülsen Alınışık, Tuncel Kurtiz (Hasan), Osman Alyanak (Hoca Efendi), Sema Engin, Sevgi Tatlı, Enver Dönmez, Kürşat Alınışık, Hicret Gürsoy, Nizam Ergüden, Ahmet Koç, Lütfi Engin, Kemal Tatlı, Mehmet Eken

Yapımcı: Güney Film, Yılmaz Güney

YEDİ BELALILAR

Yıl: 1970

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (Banuş), Ketayum (Ketayum), Bilal İnci, Erdoğan Vatansever, Atilla Ergün, Danyal Topatan (Sevapçı), Yavuz Selekman (Saksağan), Faruk Panter, Şeref Gürsoy, Enver Güney, Ahmet Koç, İhsan Gedik, Ahmet Köse

Yapımcı: İrfan Film, İrfan Atasoy

VURGUNCULAR

Yıl: 1971

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (Cesi) , Fikret Hakan (Kont), Orhan Günişiray (Bulut), Nazan Şoray (Nazan), Hayati Hamzaoğlu, Erol Taş, Muzaffer Tema, Bilal İnci, Feridun Çölgeçen (Leoni), Hüseyin Zan, Danyal Topatan, Şerif Gören, Melek Görgün.

Yapımcı: Güney Film, Yılmaz Güney

YARIN SON GÜNDÜR

Yıl: 1971

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver

Oyuncular: Yılmaz Güney (Kara Çocuk) , Fatma Girik (Mavi Çocuk) , Süleyman Turan (Komiser Süleyman), Nihat Ziyalan (Cazip Bey), Erol Taş (Zülfikar), Bilal İnci, Feridun Çölgeçen, Nüket Egeli, Gökben, Yavuz Selekman, Oktay Yavuz, Doğan Argun, Muammer Gözalan, Meral Kurtuluş, Nizam Ergüden, Mustafa Yavuz
Yapımcı: İrfan Film, İrfan Atasoy

UMUTSUZLAR

Yıl: 1971

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (Fırat), Filiz Akın (Çiğdem), Hayati Hamzaoğlu, Nihat Ziyalan, Memduh Ün, Kazım Kartal (Tahtabacak), Tuncer Necmioğlu, Mehmet Büyükgüngör, Şükriye Atav, Ceyda Karahan, Yeşim Tan, Hikmet Taşdemir, Refik

Kemal Arduman, İhsan Gedik, Hakkı Kıvanç, Asım Nipton, Mustafa Alabora, Gani Turanlı, Nizam Ergüden, Mustafa Yavuz

Yapımcı: Akün Film, İrfan Ünal

ACI

Yıl: 1971

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (Çiçek Ali), Fatma Girik (Zelha), Hayati Hamzaoğlu (Haceli), Mehmet Büyükgüngör (Avanos Dayı), Oktay Yavuz, Osman Han, Dünder Aydınli, Niyazi Gökdelén, Şahin Dilbaz, Nizam Ergüden, Kudret Karadağ

Yapımcı: Başak Film, Üveyiz Molo

AĞIT

Yıl: 1971

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (Çobanoğlu), Selmin Hürmeriç, Hayati Hamzaoğlu, Bilal İnci, Atilla Olgaç, Yusuf Koç, Şahin Dilbaz, Nizam Ergüden, Tülay Arkun, Oktay Yavuz, Osman Han, Dünder Aydınli

Yapımcı: Güney Film, Yılmaz Güney

BABA

Yıl: 1971

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (Cemal), Müşerref Tezcan, Kuzey Vargın (Koray), Yıldırım Önal (Refik Kemal Bey), Ender Sonku, Nedret Güvenç, Tuncer Necmioğlu, Aytaç Arman (Ali), Nimet Tezel, Feridun Çölgeçen, Mehmet Büyükgüngör, Güven Şengül, Yeşim Tan, Muammer Gözalan, Faik Coşkun, Osman Han, Ali Seyhan, Mehmet Yağmur, Mustafa Yavuz, Ahmet Karaca, Cemal Tezer, Oktay Demiriş (Ali), Saliha Demiriş (Saliha), Ahmet Turgutlu, Reşit Çıldam, Süheyl Eğriboz

Yapımcı: Akün Film, İrfan Ünal

ZAVALLILAR

Yıl: 1974

Yönetmen ve Senaryo Yazarı: Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı, Kenan Ormanlar

Oyuncular: Yılmaz Güney (Abuzer), Yıldırım Önal (Hacı), Güven Şengil (Arap), Seden Kızıltunç (Naciye), Göktürk Demirezen, Kamuran Usluer, Hülya Şengül (Fidan), Mehmet Şahiner, Birtane Güngör, İhsan Baysal, Süha Doğan, Hüseyin Kutman, Feridun Çölgeçen, Hakkı Kıvanç, Ajlan Aktuğ, Asım Nipton, Nizam Ergüden, Ali Seyhan, Yaşar Şener, Osman Alyanak, Mustafa Yavuz, Mehmet Bahadır, Celalettin Yonal, Faik Coşkun

Yapımcı: Güney Film, Yılmaz Güney; Süha Pelitözü

ARKADAŞ

Yıl: 1974

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Oyuncular: Yılmaz Güney (), Melike Demirağ (Melike), Kerim Afşar (Cemil), Azra Balkan (Necibe), Semra Özdamar (Semra), Ahu Tuğbay (Ahu), Civan Canova (Halil), Nizam Ergüden (Muhittin), Yusuf Tunalıoğlu, Özden Yüce (Özden)

Yapımcı: Güney Film, Yılmaz Güney

ÖZET

Bu çalışmada Yılmaz Güney filmlerindeki kadın imgesi, feminist bir perspektif çerçevesinde çözümlenmiştir. Çalışma film metnine odaklanmakla birlikte, filmlerin üretildiği dönemdeki toplumsal ilişkileri de göz önünde bulundurmuş ve psikanalizin temel kavramlarından yararlanarak kadına atfedilen değerlerin, kadın imgesindeki güçsüzlük ve sabitliklerin hangi anlamlandırma sistemlerine karşılık geldiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu bağlamda Güney filmlerinin kadın imgesinin sunumu açısından cinsiyetçi bir kapanma yarattığı varsayımı, Güney'in yönetmenliğini üstlendiği 17 film çerçevesinde araştırılmış ve şu tür sonuçlara ulaşılmıştır:

Güney, bazı avantürler dışında filmlerinde ele aldığı olayları ve karakterleri gerek metaforik düzeyde gerekse betimleyici bir çerçevede siyasi ve toplumsal bağlamla ilişkilendirerek sunmakta ve toplumsal iktidara başkaldırıyı cisimleştiren filmler ortaya koymaktadır. Ancak muhalif okumalara olanak sağlayan bu filmler, kadın imgesi söz konusu olduğunda gerek cezalandırma, şiddet uygulama, fetişleştirme, düşmana dönüştürme, yalnızlaştırma aracılığıyla gerekse yüceltme, değer verme, sembolik bir işlev yükleme gibi taktiklerle kadını araçsallaştırarak muhafazakâr bir söyleme eklemlenmekte ve bazı kırılmalar görülmekle birlikte - *Umut*, *Ağıt*, *Zavallılar* filmlerinde üstün erkek kahraman anti-kahramanla yer değiştirdiği için hegemonik erkeklik parçalanmıştır- erkek kimliğindeki yarılmanın gizlenmesine olanak sağlamaktadır.

ABSTRACT

The purpose of this study was to analyze the woman image in Yılmaz Güney films in terms of feminist perspective. While focusing on the film texts and also considering the social relationships of the period in which the films produced, this study aimed to explore which interpretation systems the values attributed to women, the weakness and stabilizations in the woman image coincide with in light of the fundamental concepts of psychoanalysis. In this context the hypothesis that Güney's films created a sexist seclusion in terms of the presentation of the woman image was researched in 17 films directed by Güney. The following findings were reached:

Güney, except in some of his adventures, presented the events and the characters in his films relating them with the political and social context both on a metaphoric level and in a descriptive framework and his films materialized the rebellion against the social authority. However, his films, which allow opposing interpretations, considered women as a means through punishment, torture, turning them into a fetish and an enemy, confining them in a solitude and also honouring, valuing and attributing a symbolic function to them and therefore he followed a conservative discourse and despite some deviations in his films, *Umut*, *Ağır*, *Zavallılar*, hegemonic male status was broken into pieces as a result of anti-hero's substitution for the superior hero and thus he can be said to provide a concealment of a split in male identity.