

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**1980-1990 ARASI TÜRK SİNEMASINDA KENTSEL AİLEDE
KADININ KONUMU**

Yüksek Lisans Tezi

Ash Ekici

Ankara-2007

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

**1980-1990 ARASI TÜRK SİNEMASINDA KENTSEL AİLEDE
KADININ KONUMU**

Yüksek Lisans Tezi

Ash Ekici

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. S. Ruken Öztürk
Doç. Dr. Nejat Ulusay**

Ankara-2007

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

1980-1990 ARASI TÜRK SİNEMASINDA KENTSEL AİLEDE
KADININ KONUMU

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Doç.Dr. S. Ruken Öztürk
Doç.Dr. Nejat Ulusay

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof. Dr. Oğuz Onaran.....

.....

Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı.....

.....

Doç.Dr. S. Ruken Öztürk.....

.....

Doc. Dr. Nejat Ulusay.....

.....

Doç. Dr. D. Beybin Kejanlıoğlu.....

.....

.....

.....

Tez Sınavı Tarihi: 30.05.2007

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞEN AİLE KURUMU	5
1.1. Aile Kavramı.....	5
1.1.1. Klasik Aile Sosyolojisinde Aile	7
1.1.2. Aile Kurumuna Alternatif Yaklaşımlar: Feminist Söylemde Aile ...	11
1.2. Batı Toplumunda 1980 Sonrasında Aile	18
1.3. Türkiye’de Değişen Aile Yapısı	23
1.3.1. 1980 Öncesi Türkiye’de Aile	23
1.3.2. 1980’lerde Türkiye’nin Ekonomik, Kültürel ve Toplumsal Hayatı .	26
1.3.3. Türkiye’de 1980’lerle Birlikte Değişen Aile Yapısı	31
2. YEŞİLÇAM ve SONRASINDA TÜRK SİNEMASINDA AİLE ve KADIN.....	41
2.1. Bir Tür Olarak Melodram.....	42
2.2. Yeşilçam Melodramları: Kadının Ailedeki Konumu	45
2.2.1. Melodramlarda Annelik	47
2.2.2. Cinsellik, Aşk ve Evlilik	50
2.2.3. Çalışan Kadınlar	56
2.2.4. Kadınlara Yönelik Şiddet.....	57
2.3. 1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kadının Ailedeki Konumu.....	60
2.3.1. Meslek Sahibi Kadınlar	61
2.3.2. Cinsellik, Aşk ve Evlilik.....	73
2.3.3. Ailede Kadına Yönelik Şiddet	78
SONUÇ	84

KAYNAKÇA	89
EKLER: İNCELENEN FİMLER.....	98
ÖZET	103
ABSTRACT	104

GİRİŞ

Aile pek çok toplumda olduğu gibi Türkiye’de de temel bir kurum niteliği taşımaktadır. Ataerkil düzenin kadını biçimlendirmek için en rahat işleyebileceği yerlerden birisi ailedir. Ataerkil yapı toplumsal yaşamda olduğu gibi aile içerisinde de kadını baskı altına almaya çalışmaktadır. Aile toplumun değerlerine, sosyal yapısına ve normlarına bağlı olduğu için, toplumdan topluma ve zaman içerisinde aynı toplumda gözlenen değişiklikler, ailede de değişimlere neden olmaktadır. Zaman içinde ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerle beraber aile yapısı, aile içindeki roller de değişime uğramış ve bu değişim içerisinde ataerkil yapı kökten bir değişim geçirmese bile bazı kırılmalar yaşamıştır. Çalışmanın temel varsayımı, Türkiye’de 1980 sonrasında ortaya çıkan ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerle birlikte aile yaşamındaki değişimle, sinemada kadının aile içerisindeki konumu arasında belli bir paralelliğin ortaya konabileceği üzerine kurulmuştur. Türk sinemasıyla ilgili literatürde kadınlar üzerine yapılmış araştırmalar bulunurken, kadınların aile içindeki konumuyla ilgili bir incelemenin sınırlı sayıda olması nedeniyle ve toplumsal cinsiyetin kuruluşuna ilişkin olarak feminist çalışmalara bir katkı yapabileceği düşünüldüğünden çalışma, son derece önemlidir.

Türk sinemasında 1980-1990 arasında çekilen filmler üzerine yapılan bu çalışma, kadının kentsel ailedeki konumu açısından filmlerin Yeşilçam melodramlarından farkını ortaya koyarak genel bir değerlendirmeye ulaşmayı ve filmlerin üretildikleri dönemin egemen söylemlerini ne ölçüde temsil ettiklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Çalışmada 1980 sonrasında değişen ekonomik,

toplumsal ve kültürel ortamla beraber aile içinde kadına karşı şiddete bakışın, kadının çalışma hayatına girmesiyle birlikte aile içinde kadının konumunun farklılaşmasının Türk sinemasında nasıl temsil edildiğini görmek amacıyla farklı yıllarda farklı yönetmenlerin çektiği ve dönemin özelliklerini yansıtan Yeşilçam melodramlarıyla, 1980-1990 arasında çekilen ve kadın filmleri olarak adlandırılan Türk filmleri örnek olarak seçilmiştir. Kadının aile içindeki konumunda gündeme gelen değişimleri görmek amacıyla seçilen filmler belirlenen temalar çerçevesinde incelenmiştir. Bu bağlamda çalışma 1980-1990 arası çekilen ve kent ailesini konu alan filmlerle sınırlıdır ve filmler seçilirken öncelikli olarak bunların kadının aile içinde sergilendiği bir anlatı yapısına sahip olmalarına dikkat edilmiştir. İncelemek için seçilen filmler toplumsal cinsiyetin kuruluşuna ilişkin feminist çalışmaların altını çizdiği noktalara eğilen filmlerdir. Bu noktada filmler “toplumun aynası” olarak değil, içinde bulundukları dönemin nasıl anlamlandırıldığını ifade eden birer temsil sistemi olarak nitelendirilmiştir. Michael Ryan ve Douglas Kellner’ın *Politik Kamera*’da ifade ettiği gibi, kültürel temsiller toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceği, toplumsal yaşama ve kurumlara dair hangi tanımların, sınırların, figürlerin baskın çıkacağı konusunda önemli bir rol oynar (1997: 37). Filmlerdeki temsiller de o dönemin kültürel ortamına egemen olan temsilleri açığa vurur. İncelenen Yeşilçam melodramları *Artık Sevmeyeceğim* (Muzaffer Aslan, 1968), *Fadime* (Türker İnanoğlu, 1969), *Ankara Ekspresi* (Muzaffer Arslan, 1970), *Umutsuzlar* (Yılmaz Güney, 1971), *Utanç* (Atıf Yılmaz, 1972), *Bir Demet Menekşe* (Zeki Ökten, 1973), ve *Zambaklar Açarken* (Nejat Saydam, 1973) filmleridir. 1980-1990 arası Türk sinemasında ayrıntılı olarak çözümlenen filmler *Dünden Sonra Yarından Önce* (Nisan Akman, 1987) ve *Aah Belinda*’dır (Atıf Yılmaz, 1986). Dönemin dikkatleri

eken *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz, 1987), *Yarın Cumartesi* (Bilge Olgaç, 1988), *Güneşin Tutulduğu Gün* (Şerif Gören, 1983) adlı filmlerine de çalışmada değinilecektir.

1980 sonrasında çekilen filmlerin incelenmesinin nedeniyse, 1980 askeri müdahalesi sonucu bu dönemde siyasal bir tavır olarak yalnızca feminizmin gündeme gelmiş olması ve 1980’lerle birlikte Türkiye’de kadınlar açısından yeni bir dönemin başlamış olmasıdır. Kadınlar, 12 Eylül askeri müdahalesiyle birlikte değışen toplumsal yapı içerisinde yükselen kadın hareketiyle, kadının özne konumuna geçmesini ve kadınların sorunlarını tartışmaya başlamışlardır. Bu tartışmaların da etkisiyle 1980’li yıllardan sonra kamuoyunda kadın haklarına yönelik belli bir duyarlılık gelişmiştir. Serpil Sancar Üşür’ün de ifade ettiğı gibi, kadınları demokratik yeni bir düzen kurmanın aktif öğeleri sayan ve onların kendi adına konuşması üzerine kurulu feminist hareket, kadınları toplumsal düzenin temeli olan ailenin, milletin ve devletin bekasının sembolik sürdürücüsü Türk anası olarak tanımlayan muhafazakâr görüşün karşısında konumlanmıştır (1998: 535). Kadının toplum içerisindeki konumuna ilişkin bakış açısındaki farklılıklar, toplumsal hayattaki bütün bu değışimler aile kurumunun algılanışı üzerinde de etkili olmuştur.

Çalışma temel olarak iki bölümden oluşmaktadır. Konuya netlik kazandırması için aile, anahtar kavram olduğundan, çalışmada “Geçmişten Günümüze Değışen Aile Kurumu” başlığı altında ele alınan birinci bölüm, konu ile ilgili görülen kaynakların taranması ve bugüne kadar yapılmış çalışmaların incelenmesiyle hazırlanmıştır. Bu bölümde klasik aile sosyolojisinin aileyi nasıl tanımladığına ve

daha sonra 1960’lardan itibaren feminist hareketin aileye getirdiği alternatif yaklaşımlara ve bu yaklaşımın 1980 sonrasında Batı toplumunda aileyi nasıl etkilediğine değinilecektir. Daha sonra, 1980’lerle birlikte dünyadaki ve Türkiye’deki gelişmelerle birlikte ailede yaşanan dönüşüm ve aile içinde kadın rollerinin farklılaşması ele alınacaktır. Çalışmanın araştırma evreni Türk sinemasıdır. Çalışmanın ikinci bölümünde, “Yeşilçam ve Sonrasında Türk Sinemasında Aile ve Kadın” başlığı altında, film çözümlemeleri yapılmakla birlikte, birinci bölüm örnekler üzerinden yeniden değerlendirilerek önemli noktalar tekrar tartışılacaktır. Seçilen filmler çerçevesinde Yeşilçam melodramları belirlenen başlıklar altında incelenecek, ardından 1980-1990 arası Türk sineması meslek sahibi kadınlar, cinsellik, aşk ve evlilik, ailede kadına yönelik şiddet gibi konular açısından ele alınarak, filmlere ilişkin ortak noktalar ve temel çatışmalar belirlenecektir.

1. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞEN AİLE KURUMU

1.1. Aile Kavramı

Aile, tanımlanması en zor olan kavramlardan birisidir. Toplumdan topluma ve zaman içinde aynı toplumda değişiklikler gösterir. Ailenin tek ve evrensel bir tanımlamasını yapmak zordur. Aile, toplumdaki en eski ve en temel kurumlardan birisi olarak, toplumun en küçük ve en temel birimidir. İçinde yaşanılan toplumun kuralları, inançları, değerleri çocuklara doğumdan itibaren aile içerisinde öğretilmektedir ve böylece aile, insan yaşamındaki ilk toplumsallaşma kurumu olmaktadır.

Ailenin kökeni ve ilk şekilleri zamanımıza kadar pek çok araştırmaya konu olmuş ve değişik fikirler ileri sürülmüştür. Bununla beraber ailenin belli bir kaynaktan çıktığı hakkında kesin ve açık bilgilere ulaşılamamıştır. Özellikle tarihi gelişim içinde, insanların bilinçli ihtiyaçlarının, karmaşık arzularının değişik koşullar altında, değişik biçimlerde karşılandığı görülmektedir. İnsanlığın ilk çağlarından bu yana ailenin olmadığı bir dönem yoktur. Aile toplumu, toplum da aileyi yaratmıştır. Aile içerisinde insanlar, cinsiyete dayalı iş bölümü, toplumsal cinsiyet¹ ve sınıf konularında inanç kazanmaktadırlar. Bu durum feminist olsun ya da olmasın,

¹ Toplumsal cinsiyet, biyolojik anlamdaki “cinsiyet”in kültürel olarak ifade edilmesidir ve kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları, beklentileri ifade etmektedir. Erol Mutlu, toplumsal cinsiyeti “kadın ile erkek arasındaki kültürel farklılaşım” olarak tanımlamaktadır (1995: 330). Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı yakın zamanlara ait bir kavramdır ve 1968’de toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten (sex) nasıl farklı olabileceğini göstermek için Robert Stoller tarafından ortaya atılmıştır (Segal, 1992: 98).

eleştirel analizlerde ailenin neden merkezi bir konuma yerleştirildiğini açıklamaktadır (Baber ve Allen, 1992: 3).

Aile kurumunun tarihi üzerine ilk bilimsel çalışmalar, J. J. Bachofen'in *Analık Hukuku* adlı eserinin 1861'de yayınlanmasıyla başlamıştır (Engels, 1998 -ilk basıldığı tarih 1884- : 16). Bu eseri J. F. Mac Lennan ve Lewis Henry Morgan'ın çalışmaları izlemiştir (Gökçe, 1990: 210). Morgan uzun yıllar süren saha araştırmalarının sonunda 1877'de yayınladığı *Eski Toplum* adlı eserinde ailenin evriminden bahsetmiştir. Morgan kitabında tek eşli ailenin özel mülkiyet temeline dayanarak oluşup geliştiğini ve çocukların soyunun belirlenebilmesi, verasetin yasallık kazanmasını tek eşli ailenin sağladığını söyler (1998, ilk basım 1877, 125, 144). L. H. Morgan bu kitabıyla 1880'de Marks'ın dikkatini çeker. Engels ise 1883 yılında Marks'ın *Eski Toplum*'la ilgili aldığı notlara dayanarak Morgan'ın çalışmasını tanıtmak üzere *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'ni yazar. Engels'in bu eseri, aile kurumunu eleştirel bir bakış açısından ele almasından dolayı çok değerlidir. Engels, kitabında tarihteki ilk sınıf çatışmasının karı-koca evliliği ve ilk sınıf baskısının da dışı cinsin erkek cins tarafından baskı altına alınması olduğunu belirtmektedir:

Modern karı-koca ailesi, açık ya da gizli, kadının evsel köleliği üzerine kurulmuştur ve modern toplum, salt karı-koca ailelerinden –moleküller gibi- meydana gelen bir kütledir. Günümüzde, erkek, çoğunlukla, hiç değilse varlıklı sınıflarda, ailenin dayanağı olmak ve onu beslemek zorundadır; bu durum ona hiçbir hukuksal ayrıcalıkla desteklenmeyi gereksinmeyen, egemen bir otorite kazandırır. Aile içinde, erkek, burjuvadır; kadın, proleterya rolünü oynar (Engels, 1998: 87).

Engels gibi aileye alternatif bir bakış açısıyla yaklaşan düşünürleri ele almadan önce, klasik aile sosyolojisinin aileye bakış açısına bakmak faydalı olacaktır.

1.1.1. Klasik Aile Sosyolojisinde Aile

Tarihin her döneminde aile kurumuna ilişkin farklı bakış açıları yer almıştır. Bunlardan biri olan sosyolojik bakış açısı, aileyi sosyo-ekonomik konum, kültür ve tarih bağlamına oturtmuş olması açısından önem taşımaktadır (Kağıtçıbaşı, 1998: 105-106). Sosyolojik literatürde aile, genellikle toplumsal kurumlar içerisinde incelenmektedir. Bu anlayışa göre aile, evlilik, devlet ve hükümet birer toplumsal kurumdur. Bazı sosyologlara göre ise aile bir toplumsal yapı örneğidir. Sosyologların aile konusundaki bu değişik yaklaşımları, bir yandan ailenin sosyoloji bilimindeki yerini kesin olarak belirtmeye imkân vermemekte, bir yandan da ailenin toplum için ne denli önemli bir unsur olduğunu göstermektedir (Gökçe, 1990: 206-207).

Klasik aile sosyolojisi geleneğinde, yerine getirdiği işlevler açısından aile, bütün toplumlar için merkezi önemde olan, son derece gerekli ve vazgeçilemez bir kurumdur. Bu gelenek içerisinde olan yapısal işlevselci kuramlar, ailenin işlevselliğine vurgu yapmışlardır. Yapısal-işlevselci yaklaşım, belirli aile biçimlerinin belirli görevleri yerine getirdiği, belirli görevlerin aile içi ilişkileri, rol ve statüleri yaratarak aile yapısını şekillendirdiği ve bu yapının içinde yer aldığı daha geniş sisteme (toplum) işlevsel bağlarla bağlı olduğunu göstermeye çalışır (Timur, 1972: 5). Bu yaklaşımı kullanan yazarlar arasında ABD’de Talcott Parsons, Kingsley Devis, Robert Merton, George Homans, Marion Levy, W. Goode, R. Winch, Fransa’da A. Girard, Levi Strauss, feminist sosyologlardan S. Rowbotham,

M. Menston, D. Surth ve C. Delphy sayılabilir (Sayın'dan aktaran Özen, 1987: 402). Yapısal-işlevselci yaklaşımda aile kurumunun temel olarak üreme yoluyla toplumun işleyişini ve sürekliliğini sağladığı düşünülmektedir (Schuz'dan aktaran Özen, 1987: 400). Bu yaklaşımla aile, toplumsal bir alt sistem, toplum için belirli işlevleri yerine getiren toplumsal sistemin çok sayıdaki bileşenlerinden biri olarak düşünülmektedir. Yaklaşım, aileyi, toplumsal sistemi ayakta tutmak anlamına gelen roller ve statüler ağına uygun olarak hareket eden bireylerden meydana gelmiş bir birim olarak görmektedir (Sayın, 1987: 533). Bu yaklaşımı benimseyenler ailenin evrensel bir kurum olduğunu ve toplumun devamı için gerekli işlevleri karşılaması gerektiğini belirtmektedirler.

Bu noktada sosyoloji alanında yapısal-işlevselci kuramın önde gelen temsilcilerinden Amerikan sosyoloğu Talcott Parsons'ın bu konudaki görüşlerine değinmek yerinde olacaktır. Parsons'un aile ile ilgili analizi, özellikle de “dışavurumsal” ve “araçsal” roller arasındaki ayrımı, 1950'ler ve 1960'larda Amerikan toplumbiliminde muhafazakâr toplumsal cinsiyet sosyolojisinin temelini atar. Aile ve cinsiyet rolünün bir bütün olarak ele alınmasıyla birlikte sürdürülen araştırmaların çoğunun asıl odak noktası “eş” ve “anne” olarak kadınlardır. Bu geleneğe göre anne, baba ve evlenmemiş çocuklardan oluşan çekirdek aile gereklidir ve aileyi koruma altına almak esastır (Connell, 1998: 58-59).

Talcott Parsons *Essays in Sociological Theory* (Sosyolojik Teoride Makaleler) isimli kitabında bir ailenin üyelerinin mesleki statüleri arasında en önemli olanın babanın statüsünü olduğunu çünkü ailenin gelirinin asıl kısmını onun oluşturduğunu

ve topluluk içinde ailenin statüsünün temeli olduğunu söyler. Erkeğin başlıca rolünün ailenin geçimini sağlamak olduğunu, bu rolün sonucu olarak erkeğin, karısı ev işleriyle ilgilenirken pek yardımcı olamadığını ve çocukların bakımının hâlâ kocasıyla arasındaki temel iş bölümünde yetişkin kadınların rolü olduğunu belirtmektedir (1954: 191). Parsons evin dışında çalışan evli kadınların büyük çoğunluğunun mesleklerinde kendi sınıflarından erkeklerle statülerinin eşit olmadığını söyler (1954: 80). Parsons’a göre yetişkin bir erkeğin uygun bir mesleki rol içerisinde geçimini sağlayamaması, toplum içinde saygısını kaybetmesine neden olur; kadının başlıca statüsü ise kocasının karısı ve çocuğunun annesi şeklindedir.

Parsons’a göre, aile insan türünün devamını sağlayarak çocukların toplumsallaşmasında etkilidir ve üyelerinin psikolojik yönden doyuma ulaşmalarını sağlar. Böylece “geleneksel aile” olarak da adlandırılan ve çok sayıda çekirdek ailenin aynı çatı altında oturmasıyla oluşan bir aile tipi olan geniş aileye göre çekirdek aile uzmanlaşmış bir ailedir. Parsons, ailenin sağladığı güven ortamının gündelik hayatın insan üzerinde yarattığı gerilimi hafiflettiğini, bu sayede dışarıda çalışan erkeğin psikolojik yönden korunmasının sağlandığını ve aileden başka hiçbir kurumun bu işlevleri yerine getiremeyeceğini söyler (Parsons’dan aktaran Morgan, 1975: 27). Parsons ve onunla aynı görüşü savunan düşünürler, ailenin olumlu yanları üzerinde durup, olumsuz yanlarını görmezden gelmişlerdir. Onlara göre, aile yaşamı bireylerin ev dışında sağlayamadıkları doyum ve huzuru sağlamaktadır (Ecevit, 1993: 14).

Parsons'a göre aile, toplumsallaşmanın aracıdır; eski kuşağın değerlerini yeni kuşağa aktardığı için önemlidir. Böylece toplumsal düzeni güvence altına almaktadır (Poster, 1989: 113). Parsons, çekirdek ailenin modern sanayi toplumunun tipik aile biçimi olduğunu vurgular. Deniz Kandiyoti'nin de ifade ettiği gibi, çekirdek ailenin Sanayi Devrimi'nden önce egemen aile tipi olarak ortaya çıkması Parsons'un yaklaşımının ekonomik yapı/aile yapısı arasındaki birebir ilişki varsayımını çürütür (1984: 18). Yapılan araştırmalar, çekirdek ailenin, ekonomik evrimin ve özellikle sanayileşmenin bir sonucu olmadığını göstermiştir. En ilkel toplum türü olan avcı ve toplayıcı toplumlarda da, çekirdek aile tipi egemendir (Tolan, 1990: 495).

Klasik aile sosyolojisi geleneğinin eleştirilmeye en açık yanlarından birisi, kadının konumunu sürekli aile kurumu kapsamında ve ona bağlı olarak ele almasıdır. Parsons, erkeğin araçsal kadının da anlamsal rolleri üstlenmesi gerektiğini ileri sürer. Erkek, aile içinde olduğu kadar dış dünya ile kurduğu ilişkileri açısından da incelenmiş fakat kadın, sadece aile içindeki konumu ile gündeme gelmiştir. Bu bakış açısı erkeği gelir sağlamadan ve ailenin geçiminden birinci dereceden sorumlu kişi olarak görmektedir. Mark Poster'a göre, Parsons erkek egemenliğinin tarihi kaynaklarını görmezden gelir ve babanın anneye göre öncülüğünü kabul eder. Bunu yaparken de erkek egemenliğini hiç sorgulamaz (1989: 114). Cinsiyete bağlı ailesel roller kavramı ile tanınan Parsons'ın bu yaklaşımı, ailelerde var olan davranışların karmaşıklığını gizlemesi açısından eleştirilir.

1.1.2. Aile Kurumuna Alternatif Yaklaşımlar: Feminist Söylemde Aile

Aileye alternatif bir bakış açısı getiren yaklaşımlar, klasik aile sosyolojisinin çizdiği sınırların dışına çıkması ve aile içindeki kadın ve erkek rollerini yeniden tanımlaması açısından önem taşımaktadır. Kadınlar tarih boyunca görmezden gelinmiş ve baskı altında tutulmuştur. Eser Köker'in de belirttiği gibi kadınlar, var olan demokratik düşünce ve toplumsal yapılarda en çok zarar gören kesimler arasında yer almaktadır (1994: 135). Daha önce de bahsedildiği gibi, 1950'lerin "kutsal aile" anlayışında hakim olan görüş, erkeğin evin mali gereksinimini sağlaması ve kadının da ev kadınlığı rolünü benimsemesidir. Belkıs Kümbetoğlu'nun (1997: 113) Scolnick ve Scolnick'den aktardığı gibi, ailenin "altın çağ"ını yaşadığı 1950'lerde çağrıştırdığı aile mutluluğu, sıcak aile atmosferi özellikle 1960'lardan itibaren, cinsel özgürlük talepleri ve feminist hareketlerle bağlantılı olarak sarsıntıya uğramıştır².

1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren klasik aile sosyolojisi geleneğindeki aile anlayışı kadınlar ve erkekler arasındaki güç farklılıklarını gizlemesi açısından sorgulanmaya başlanır. Aile hakkında yeni görüşlerin ortaya atıldığı bu dönemde

² 1960'lardan önce de feminist hareket gündeme gelmiştir. 18. y.y. feministleri, o dönemde Batı dünyasını etkisi altına alan devrim dalgasından etkilenirler. Donovan'ın da ifade ettiği gibi, *Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi* (1776) ve insanların doğuştan eşit olduğu görüşünü savunan Fransa'nın *İnsan Hakları Bildirgesi* (1789) feministler üzerinde etkili olur ve erkeklerin sahip oldukları hakların aynısına sahip olma konusunda ümit beslemelerini sağlar (1997: 16). Fransız Devrimi, Yeniçağ'ın en önemli belgesi sayılan *İnsan Hakları Bildirgesi*'ni ortaya koyduğunda, soylu bir Fransız kadın olan Olympe de Gouge kadınlara da eşitlik, özgürlük ve kardeşlik haklarının tanınmasını ister. Bu amaçla 1791'de yazdığı *Kadın ve Kadın Yurttaşların Hakları Beyannamesi*'nde kadınlara siyasi hakların verilmesini ister (Abadan-Unat, 1998: 6). 1791-1792 yılları arasında hem Fransa'da hem İngiltere'de, "erkek hakları"nın hemen ardından "kadın hakları"na ilişkin bildiriler yayınlanır. Sarah Grimké, aileye dair ilk önemli feminist eleştiriyi yapan kişidir. Grimké'ye göre özel alan evli kadınlar için bir tiranlıktır, erkek kocalığa has karakteri ile kadının üstünde sınırsızca ve zalimce tüm iktidarını kullanır (Grimké'den aktaran Donovan, 1997: 25). 1930'larda ise Virginia Woolf, ataerkil İngiliz ailesini faşizmin bir prototipi olmakla suçlar. Woolf, erkeklerin kadınlar ve çocuklar üzerinde ekonomik temelli güç uygulayarak despotluk yaptıklarını ifade etmektedir (Okin, 1997: 15).

feminist hareket canlanır. Erkek egemen toplum yapısı kadının toplumsal ve bireysel ilişkilerinde çok belirleyici bir rol oynamaktadır. Feministler, toplumsal cinsiyetin (*gender*) hemen hemen tüm toplumlarda bir baskı aracı olarak kullanıldığını ileri sürmektedirler. Yeni doğan çocuğun biyolojik bir cinsiyeti vardır, ama henüz toplumsal bir cinsiyete sahip değildir. Çocuk büyürken, toplum da çocuğun önüne cinsiyetine uygun kurallar ve davranış modelleri koyar (Connell, 1998: 255). “Toplumsal cinsiyet” (*gender*) terimi feminizm içinde iki farklı ve gerçekte birbiriyle çelişen anlamda kullanılmaktadır. Birinci anlamda biyolojik olarak verili olduğu kabul edilen “cinsiyet”in tersine toplumsal olarak kurulanı göstermek için kullanılır. İkinci anlamda ise erkek bedenini kadın bedeninden ayıran yapılar da dahil olmak üzere erkek/kadın ayrımıyla ilgisi olan her tür toplumsal yapıyı içerir (Nicholson’dan aktaran Kandiyoti, 1995: 127).

Feministler aile içinde oluşturulan, sürdürülen ve kadını ikincil konuma getiren toplumsal cinsiyet temeli üzerine kurulan eşitsizlikler ve aile içi rol dağılımındaki güç dengesizliklerini araştırdılar. Feministler kadını ve bakış açısını merkeze alarak kuramlarını geliştirdiler. Feministler, aileyi kadının aile içindeki konumu üzerinden yeniden ele almakta ve bu konumu kadın açısından olumsuz görmektedirler. Aile, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin kaynağı olarak görülmüş ve aile içerisindeki ilişkiler eleştirilmiştir. Feminist kuram, aileyi eril egemenliğin³

³ Erkek/eril egemenliği, ataeril düzen, patriarka anlamında kullanılmaktadır. Kadın erkek arasındaki toplumsal statü açısından farklılaşmanın yüzyıllardır süregelen bu ataeril düzen gereği olduğu bilinmektedir. Ataeril düzen, toplumsal hiyerarşide cinsiyet farklılaşması temeline dayanmaktadır. Klasik ataerkilliğin en açık örnekleri Kuzey Afrika’da, Türkiye, Pakistan ve İran’ı da içine alan Müslüman Ortadoğu’da, özellikle Hindistan ve Çin başta olmak üzere Güney ve Doğu Asya’da bulunmaktadır (Kandiyoti, 1997: 119). Ataeril toplum düzeninin İ.Ö. 4000 dolaylarında Mezopotamya’da kent devletlerinin ortaya çıkışıyla birlikte görüldüğü ve bu tarihten sonra yeryüzüne yayıldığı tahmin edilmektedir (French, 1993: 14-16). Ancak aralarında feministlerin de bulunduğu bazı tarihçiler, yörede erkek egemenliğinin kent devletlerinin ortaya çıkışından önce başladığını

bir birimi olarak kabul etmektedir. Feminist hareket, ataerkil düzene başkaldırır. Ataerkillik kavramıyla, feminist literatürde kadının erkeklerce ikincilleştirildiği, baskı altında tutulduğu bir toplumsal yapılanma kastedilir (Nişancı, 2006: 109). Feministler aileyi, ataerkil söylemin yeniden kurulduğu ve erkek egemenliğinin kadınlar üstündeki baskısının meşrulaştırıldığı bir kurum olarak tanımlamaktadırlar. Lynne Segal'ın kadınlar ve çocuklar üzerindeki heteroseksüel erkek otoritesinin yasalar ve göreneklerle onaylandığı aile olarak tanımladığı ataerkil çekirdek aile (1992: 135) erkeği geçimi sağlayan, kadını ise ev işlerinden sorumlu kişi olarak tanımlamıştır. Morgan *Eski Toplum* kitabında ataerkil aileyi “sınırlı bir geçerliliği olduğu için insanlığın geçmişi üzerinde fazla bir etkisi olmamıştır” (1998, ilk basım 1877, : 152) diye ifade etse de ataerkil aile yapısı bugün de hala geçerlidir.

Feministler için evlilik, kadınlara eziyet etmenin temel formülleştirilmesidir (Donovan, 1997: 271). Bu bakış açısıyla feministler, heteroseksüel aşkı bir tuzak gibi görmekte, romantik cılası soyulduğunda ailenin bir erkek iktidarı alanı olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadırlar (Phillips, 1995: 133). Feministler, ev işi ve çocuk bakımının kadınların doğal rolleriymiş gibi görülmesine karşı çıkmaktadırlar (Jagger ve Wright, 1999: 7). Feministler, aile içerisindeki cinsiyet açısından iş bölümünü ve

belirtmektedirler. Ataerkil aile, mülkiyetin miras yoluyla babadan oğula geçmesini güvence altına alır ve kadınların cinselliğinin denetimini erkeklere verir. Kadınların cinselliği erkeklerin (öncelikle babanın, sonra da kocanın) malı olarak belirlenir. Kadının cinsel “saflığı” fahişeliğin ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum cinselliği ve doğurganlığı yalnızca bir tek erkeğe ait olan “saygın” kadın ile cinselliği herkese ait olan “fahişe” arasında kesin bir ayrımın doğmasına yol açar. Ataerkil aile, devlet güvencesine kavuşturularak kurumsallaşır (Berktaş, 1996: 80-81). Mezopotamya’da, kent devletleri arasındaki mücadeleler sonucunda bir kentin yerine diğeri egemen oldukça erkek egemenliği iyice kurumsallaşmaya başlar. Bunun sonucunda ataerkil aile ile ilgili yasalar değişmeye başlar ve giderek kadınlar açısından daha baskıcı ve sınırlayıcı bir şekle dönüşür. Kent devletleri boyunca Mezopotamya’da iktidar ve otoritenin kaynağı baba ve kocadır, kadınlar ve çocuklar ise bu otoriteye itaat etmekle yükümlüdürler (Berktaş, 1996: 82). Patriyarka terimi, yeni feminist teoride kadınları tarih öncesinden bugüne ideolojisi, gelenek, görenek ve yasaları ile sistematik olarak ezen ve sömüren erkek egemen düzeni tanımlamak üzere kullanılmaktadır (Millet, 1973: 23).

kadınların ev içi alanla sınırlı görülmelerini kadınların eşitsiz konumlarının kökeni olarak değerlendirmektedir (Jagger ve Wright, 1999: 5). Engels de *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı eserinde ailenin kökenini ve kadının aile içindeki konumunu şöyle tanımlamaktadır:

Başlangıçta *familia* sözcüğü, günümüzdeki darkafalı burjuvaların duygusallık ve karı-koca ciltvelerinden yapıma aile anlayışını dile getirmez; Romalılarda, her şeyden önce, hatta karı-koca ile bunların çocukları için değil, yalnızca köleler için kullanılır. *Famulus* “evcil köle” anlamına gelir ve *famula*, bir tek adama ait bulunan kölelerin bütünü demektir (Engels, 1998: 69).

1960’lardaki kadın hareketleriyle gelişen feminist hareket üç temel yaklaşım biçiminde ortaya çıkmıştır: Liberal, Marksist/sosyalist ve Radikal feminist hareket. Marksist/sosyalist feministlere göre aile, piyasanın elinde tuttuğu güçlere karşı bir sığınak ve supabı işlevi görmektedir. Bu görüşe göre, kapitalizmde aile bir çelişkinin ifadesidir. Marksist/sosyalist feministler, kapitalizm ile patriarkayı iki ayrı, fakat birbirine bağlı sömürü sistemi olarak görürler (Kandiyoti, 1995: 126) ve ekonomik açıdan cinsiyetin sömürülmesi üzerinde dururlar. Kadınların üretimin toplumsal alanına girmelerini ve özel üretim alanının toplumsallaşmasıyla kadınların özgürleşeceğini savunurlar. Kadının ev içindeki emeği ve bunun kapitalizme katkısını tartışır (Donovan, 1997: 147-148). Geleneksel sosyalist yaklaşım, kapitalist toplumda aileyi ve piyasayı karşıt uçlarda görmektedir. Ayrı bir özel yaşam ortamına, sıcaklığa olanak sağlayan aile, piyasa ortamı ile tam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Marksistlerin görüşüne göre ev ve aile, iç dinamiği piyasa tarafından belirlenip yeniden üretilen, kapitalist toplumsal ilişkiler için bir örnek üretim alanı oluşturan küçük bir dünyadır. Bu yaklaşımda anne ve eş olmayla ilgili

geleneksel roller eleştirilmez. Kadınların bu rollerden dolayı istismar edildiğine değil, bu rollerin sermaye tarafından istismar edildiğine inanılmaktadır. Marksist/sosyalist feministler, toplumsal cinsiyet çelişkilerinin sınıf çelişkilerinden doğduğunu iddia etmektedirler (MacKinnon, 2003: 82-84). Buna göre,

Erkek işçiler, ailelerine karşı duydukları sevgi ve sorumluluktan dolayı, sermayeye hizmete zorlanır; evdeki kadınlar erkek erkeğe mücadelede, savaş ganimeti gibi, ödül olarak sunulur onlara. Bu sayede erkekler, aile geçindirme zorunluluğu ve özel dünyalarında (kendileri için) sağlanan telafi edici olanaklar adına, uysal ve itaatli işçiler haline gelerek, iş yerindeki sömürüyü kabul etmeye hazır olurlar. Böylece kapitalizm erkeğe sistem içinde bir pay vererek erkek egemenliğini akılcı hale getirir... Kadının, kapitalist sistemin iktidar aracı olan para bakımından erkeğe bağımlılığı, sermayenin her iki cins üzerindeki iktidarına aracılık eder ve gizem verir. Ücret sistemi kadını evde erkeğe bağımlı hale getirerek, işçi sınıfını da iş yerinde sermayeye bağımlı kılar ya da tersine, iş yerindeki bağımlılık aracılığıyla evdeki bağımlılığı oluşturur. Böylece cinsiyetçilik, ev dışındaki sermayenin iktidarını sağlamlaştırmak amacıyla ev içinde işlev kazanır (MacKinnon, 2003: 88).

Juliet Mitchell ve diğerleri kadınların iş hayatındaki ücretli çalışmaları ve ev içerisindeki ücretsiz emekleri ile kapitalizm altında iki kez sömürüldüklerini belirtmektedirler (Okin, 1997: 16). Marksistler, aynı zamanda ataerkilliğin, aileler tarafından bütün toplumlarda sürdürüldüğünü ifade etmektedirler ve bu durum da kadınları ikincil konuma getirmektedir. Liberal feminist hareket ise kadınların ezilmelerinin sebeplerini, kadınların kamusal alana girmelerini engelleyen geleneksel ve yasal sınırlamalar ile kadınların kapasitelerine ilişkin önyargılarda görmektedir (Kandiyoti, 1995: 125). Liberal feministler, “eşitlik” fikrinin altını çizer ve kadınların da erkekler gibi eşit olarak kamusal alana katılmalarına önem verirler.

Feminist hareket içerisinde bir diğer yaklaşım olan radikal feminist hareket, kadınların baskı altına alınmasının ve ezilmesinin nedenini ataerkil ideolojiyle bağlantılandırır ve kadınların kendilerine baskı uygulayan erkeklerle mücadele etmeleri gerektiğini savunurlar (Donovan, 1997: 268). Radikal feministler, cinselliklerinin kontrolü ve doğurganlık yoluyla, bir grup olarak kadınların baskı altında tutulmasını sürdüren erkek egemenliğinden bahsederler. Mark Poster da *Eleştirel Aile Kuramı* kitabında bu durumu destekler doğrultuda Batı’da annecilik ideolojisinin kadınlara kabul ettirilmesinin sonucunda kadınların üremeye ilgili görevlerini tamamladıktan sonra iş hayatında erkeklerle eşit olarak rekabet edemediklerini söylemektedir (1989: 180).

1960’larda Amerika’daki radikal feministler, çok sayıda boşanmış insanın yaygın olduğu bir dönemde (Huber, 1993: 53) biyolojik aileyi gündeme getirirler. Radikal feministlerden Shulamith Firestone, teknolojik gelişmelerin hamilelik ve annelik konularında kadınları özgürleştireceğini savunmuştur. On dokuzuncu yüzyılda Kuzey Amerika’da Emma Goldman ve yirminci yüzyılda Rusya’da Alexandra Kolontal gibi aşırı radikal feministler, liberal feministlerin bütün alanda sosyal dönüşüm kampanyalarını reddetmekte ve ataerkil çekirdek aileyi ortadan kaldırıp, onun yerine “serbest aşk”ı getirmeyi savunmaktadır. Her ne kadar radikal feministler ailenin gerekliliğine sık sık meydan okusalar da aile kurumunun ortadan kaldırılması uçta kalan bir durumdur.

Feministlerin bu çalışmaları bizlere ataerkil çekirdek aile ve annelik görevlerinin tarihsel ve kültürel açıdan gelenek olarak inşa edildiğini göstermektedir

(Jagger ve Wright, 1999: 4). Feministler ailenin güvenilir ve sağlam olduğu mitini çürütmüştür (Baber ve Allen, 1992: 1). Yıldız Ecevit'in de ifade ettiği gibi, geleneksel aile çalışmalarında aile yaşamı “düzen”, “uyum”, “denge”, “anlayış”, “eşitlik” kavramları kullanılarak tanımlanmaktadır. Kadın ve aile üzerine yapılan yeni çalışmalarla farklı bakış açıları sunulmuş ve aile içindeki ilişkilerin her zaman “dengeli” ilişkiler olmadığı gözler önüne serilmiştir. Aile, kaynakların eşit paylaşılmadığı, güç dengesinin kadın aleyhine bozulduğu, kocaların karıları üzerinde otorite kullandığı bir alan da olabilmektedir (Ecevit, 1993: 28). Ev içi, idealleştirilmiş sevgi ve ahengin hakim olduğu “sıcak yuva” özelliğinin yanı sıra, bazen de çocuk suçluluğunun oluştuğu, çeşitli ruhsal rahatsızlıkları besleyen şiddet duygusunun öğrenildiğı ortam olarak görülmeye başlanmıştır (Hareven ve O'Connell'den aktaran Kümbetoğlu, 1997: 113). Aile, artık içerisinde hep dengeli ilişkilerin olduğu “kutsal” yuva olarak görülmemekte, kimi zaman şiddetli gerilim ve çatışmaların kaynağı kimi zaman da kötü muamele gören çocukların, duygusal ve cinsel doyumsuzlukların da aile yaşamının gerçek yönleri olabileceğinin farkına varılmıştır.

Aile, insanlara her zaman ideal olarak sunulsa da tehlikenin sadece aile dışından değil, aile içinden de gelebileceğinin ayırdına varılmasıyla, evin dışındaki dünya artık kadınlar için soğuk, çirkin, tehdit edici olarak görülmemeye başlanmıştır. Kümbetoğlu'nun da ifade ettiğı gibi aile değerlerinin, kadın ve erkeğin aile içi rollerinin, evlilikle oluşan sosyal bağ ve ilişkilerin anlamı her kültürde, her sosyal grupta ve cinsiyete bağlı olarak değişmektedir. Yeni bakış açılarının ışığında kadınların aile içindeki konumu yeniden ele alınmaktadır. Bu bağlamda aile ve

evliliğin sağladığı fırsatlar kadar yarattığı sorunları sorgulayan yaklaşımlar, ailenin her üyesi için aynı tatmin, beklenti ve yararı sunup sunmadığını tartışmaktadır (Kümbetoğlu, 1997: 117).

Aile kurumuna farklı bir bakış açısıyla yaklaşan feminist kurama baktıktan sonra, çalışmanın 1980 sonrası üzerine kurulması açısından 1980'lerden sonra Batı'da aile kurumuna yaklaşımın nasıl olduğunu görmek ve Türkiye'deki gelişmeleri bu değişimin ışığında değerlendirmek önem kazanmaktadır.

1.2. Batı Toplumunda 1980 Sonrasında Aile

Batı'da 1970'li yıllar, enflasyon, işsizlik ve işçi hareketlerine karşı oluşan tepki nedeniyle birçokları için ciddi bir ekonomik kriz ve maddi sıkıntı devridir. Bu süreci, 1970'li yılların ortaları ve 1980'li yılların başlarında daha da şiddetli ekonomik krizlerin yaşandığı yeni bir süreç izler (Ryan ve Kellner, 1997: 29). 1980'de dünyada “Yeni dünya düzeni”⁴ ve Batı'da 2. Dünya Savaşı sonrasında kurumsallaşan refah devleti pratiklerinin başarısızlıklarına karşı bir tepki olarak gündeme gelen bir dizi sağ siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel pratikler bütününe işaret eden bir kavram olan (Özkazanç, 1998: 4) ve 1970'lerde yaşanan dünya ekonomik krizi ile ortaya çıkan, 1980'lerde iktidar olma şansını yakalayan “yeni sağ dalga” egemendir. “Yeni dünya düzeni” olarak adlandırılan Soğuk Savaş

⁴ Yeni Dünya Düzeni'nin ne olduğuna ilişkin ABD eski Başkanı George Bush, eski düzenin sona erdiğini ve dünya tarihinde yeni bir dönemin başladığını, bu yeni dönemde yeni bir düzene ihtiyaç duyulduğunu belirtmiş ve şöyle bir açıklama yapmıştır: Soğuk savaş aşan bir yeni uluslar ortaklığı düşünüyoruz: Uluslararası yükümlülüğün eşit şekilde paylaşılmasıyla desteklenen bir ortaklık, demokrasiyi, refahı, barışı yaygınlaştırmak ve silahları azaltmak amacıyla olan bir ortaklık (Taşar, 2001: 66).

sonrası dönemde ABD'nin algılamalarına dayalı politika, genel hatlarıyla artık dünya üzerindeki tüm alanları ABD'nin, yani “yeni dünya”nın yöneteceği düşüncesine dayanmaktadır.

Yeni Sağ hareketi, 1970’li yılların sonlarında Sovyet yayılmacılığına, Vietnam’ın “kaybı”na tepki olarak beliren ve her an parlamaya hazır bekleyen yurtseverlik idealleriyle yakından ilgilidir. Yeni düzen, erkek üstünlüğüne dayalı, çocukların disiplin altında yetiştirildiği ve kadınların erkeklere itaat etmek için var olduğu aile yapısına ve köktendinci değerlere geri dönüşü amaçlamaktadır (Ryan ve Kellner, 1997: 32). Muhafazakâr ideoloji, aileden toplumun temeli olarak söz etmektedir. Susan M. Okin, 1970’lerden bu yana Amerika’da güçlü bir şekilde yeniden dirilen muhafazakârlık ile gündeme gelen Yeni Sağ’ın “aile değerleri”ni benimsemeyi merkezde yer alan amaç olarak görerek, kürtajı yasa dışı sayarak, boşanmaları zorlaştırarak, gayri meşru hamilelikleri cezalandırarak “güya” geleneksel aileyi yeniden canlandırmayı amaçladığını söylemektedir. Yeni Sağ, kadını ve çocuğu yeniden erkeğin kontrolü altında tutmak istemektedir (1997: 22-23).

Kümbetoğlu’nun da ifade ettiği gibi aile, evlilik, nikâh kavramlarının içeriklerinin yeni oluşumlara göre yeniden tartışılmaya açılması 1980’li yılların sonundan itibaren yoğunluk kazanmıştır. Çok erken yaşta anneliğin yaygın hale gelmesi ve yalnız yaşayan annelerin artması, gelişmiş ülkelerin çoğunda “Aile kurumu red mi ediliyor?”, “Aile, yeni bir biçim mi alıyor?” sorularının daha sıkça sorulmasına neden olmuştur (1997: 111). Seksenli yıllar Batı’nın aile kurumunun

yepyeni bir tarifini yaptığı dönemdir. Bu döneme hakim olan geleneksel anlayışı anlamak açısından Amerika’da Ronald Reagan’a ve dile getirdiği söyleme bakmak önem kazanmaktadır.

Ronald Reagan, Amerika’da 1980 seçimleriyle başkan seçilir. Zillah Eisenstein, 1980 seçimlerinin temasının aileyi, ekonomiyi ve orduyu sağlamlaştırarak güçlü bir Amerika yaratma ihtiyacı olduğunu, muhafazakâr yeni sağın, Amerikan demokrasisindeki krizi ailedeki otorite krizi olarak analiz ettiğini ve bu problemin yanıtını geleneksel ataerkil aileyi güçlendirmekte bulunduğunu belirtmiştir (1984: 32). Eisenstein’e göre, insanlar Reagan’a muhafazakâr oluşu, anti-feminist ve aile taraftarı duruşundan dolayı oy vermişlerdir ve değişim süreci yaşayan bir toplumun siyasal ve toplumsal gelişmelere karşı oluşturduğu tepkiyi yansıtmaktadırlar. Ayrıca Reagan’ın seçilmesi anti-feminist güçlerin, Amerikan halkının büyük bir çoğunluğunun “zaferini” temsil etmektedir (1984: 22-23). Ryan ve Kellner, o dönemi şöyle anlatmaktadır:

Geleneksel ailenin hakimiyetini yeniden tesis etmeye yönelik muhafazakar girişim kapsamında, dönemin cinsel devrimlerine karşı- kürtaj, eşcinsel hakları, doğum kontrolü- birkaç cephede birden mücadele veriliyordu. Ailenin itibarını iade etmeyi amaçlayan muhafazakâr hamle, bazı bakımlardan, gençliğe cinsel disiplini yeniden dayatmak ve bağımsız kadın cinselliğinin önüne geçmek için kullanılan bir bahaneden başka bir şey değildir. Erkeklerin muhafazakâr eril toplumsallaşma ile- pazarda, orduya ve politikaya ilişkin konularda- saldırganlık ve rekabetçiliğe yöneltilmesi, buna eşlik edecek itaatkâr dişil toplumsallaşma biçimlerini gerekli kılıyordu. (1997: 259).

Muhafazakâr model, aile ile dünya arasında kurulan içerisi/dışarısı karşıtlığına dayalıdır. Aile, bir mahremiyet sığınağıdır ve “dışarıdan” gelecek hiçbir

tecavüzü kabul etmeyen bir yüz yüze yakınlık mekânıdır. “Dışarı”, ailevî yakınlığın bozulması olarak tanımlanmaktadır ve muhafazakârların boşanma, tekli yaşam, cinsel hastalıklar, kürtaj, kadınların çalışması gibi toplum için tehlikeli bulunduğu bir dizi durumla bağlantılıdır (Ryan ve Kellner, 1997: 255-256). Reagan’ın anti-feminist duruşu, kadını anne olarak tanımlayıp, toplumun temeli geleneksel ataerkil aileyi yeniden inşa ederek geleneksel aile görüşünü savunmuştur (Eisenstein, 1984: 34).

Yüzyıllar boyunca, evlilik ve aile, Amerika ve İngiltere’de feminist hareket tarafından eleştirilen kurumların en başında gelmektedir. Daha önce de söz edildiği gibi Yeni Sağ, kadınların eşitlik taleplerine karşı bir tutum sergilemiştir ve bu sebeple feministler, yeni sağı reddetmektedirler. Ryan ve Kellner’in de ifade ettiği gibi feminist hareket, yetmiş ve seksenlerde beyaz erkek muhafazakârların kendi geleneksel imtiyaz ve iktidarlarına yapılan tecavüze karşı saldırıya geçmeleri ile büyük tartışma ve mücadelelere neden olacak başarılar kazanacaktır (1997: 58). Geleneksel aile yapısına alternatif yaklaşımlar gündeme gelmiştir. Aileye alternatif yaşam biçimlerinin sebebi Batı’nın sanayi toplumlarında geleneksel aile ve evlilik kavramlarının yerlerini bireysel mutluluk arayışlarına terk etmesidir (Michel’den aktaran Kandiyoti, 1984: 29). Evlenmeden birlikte yaşayan iki ayrı cinsiyetten veya eşcinsel çiftler, tek ebeveynli aileler, işlerinden dolayı ayrı oturan evli çiftler ve gönüllü bekârlık aileye alternatif yaşam biçimleri arasında yer almaktadır (Kandiyoti: 1984: 29). Muhafazakâr harekete rağmen Amerikan toplumunu dönüştürmekte feminizmin başarısı seksenli yılların ortalarında anlaşılmıştır. Bu feminist hareket, kamusal tartışmanın parametrelerini değiştirmiş ve muhafazakârların o güne kadar

görmezden gelinen bazı hak ve ilkelerin geçerliliğini kabul etmesini sağlamıştır (Ryan ve Kellner, 1997: 217).

1980’lerde evrensel bir kadın kategorisi sunan anadamar feminist kuram, her ırk, sınıf ve kültürden feministin onaylayacağı bir genel feminizmin yerine geçebilecek bir feminist ilke ve anlayış bütünlüğü bulunmadığını düşünen diğer feministler tarafından eleştiri oklarına tutulur. Eleştirilerini kadın ve erkeklerin deneyimleri, istekleri, çıkarlarının her sınıf, ırk ve kültüre göre değişim gösterdiği üzerinden kurarlar. Bu dönemde feministler, çok sayıda aile çeşidinin olduğunu bilincine varmışlardır (Okin, 1997: 25). Amaçlar, hedefler ve uygulamalar açısından kadın hareketi homojen bir yapı sergilememektedir. 1970’li yılların ortalarından başlayarak üçüncü dünya ülkelerindeki feministler, liberal feminizmin “benzerlik” üzerine kurulu anlayışını eleştirmeye başlamışlardır. Okin’in de belirttiği gibi, çağdaş feministler aileyi eleştirmeye devam etmekle birlikte geçmişteki feministler gibi aileye toplu olarak bakmamakta, ailenin çok çeşitli formlarını dikkate almaktadırlar (1997: 15).

Yapılan araştırmalar, bugün gelişmiş ülkelerde bir “psikolojik devrim” yaşanmakta olduğunu ve bu ülkelerde insanların giderek artan oranda kendilerine ve iç dünyalarına dönmekte, geleneksel rollerin yerine getirilmesinin temelden değişmesi ile “geleneksel aile”den uzaklaşmakta olduklarını göstermektedir (Kümbetoğlu, 1997: 112-113).

Geleneksel toplumlarda evliliklerdeki gerginlikler, akrabalar ve yakın çevre (cemaat) baskıları ile giderilebiliyor, aynı zamanda evlilikte mutluluk ve romantizm gibi duyguların olmazsa olmaz özelliği en az

beklenilen yanı olabiliyordu. Geleneksel beklentiler ailenin üyelerinden kadını sadece devamlı olarak hamile, çocuk bakım ve evle ilgili işleri üstlenen konumda görürken, kadın rollerine ilişkin yeni beklentiler, var olan sosyal gerçeklikteki kültürel değer ve tutumları tartışılır kılmıştır (Kümbetoğlu, 1997: 114).

Günümüzde Batı'da ataerkil düzenin yerini, cinsler arasında giderek artan bir eşitlik almaktadır. Bu durumun doğal sonucu olarak da aile içinde kadın ve erkeğin belirlenmiş cinsiyet rol kalıpları değişmektedir. Eve ve çocuklara bakmak artık sadece kadının görevi olmadığı gibi, para kazanmak ve ev dışında toplumsal bir yaşam sürmek de sadece erkeğe özgü değildir.

1.3. Türkiye’de Değişen Aile Yapısı

1.3.1. 1980 Öncesi Türkiye’de Aile

Aile toplumun sosyal yapısına, değerlerine ve normlarına bağlı olduğu için toplumdan topluma ve zaman içerisinde aynı toplumda gözlenen değişiklikler, ailede de değişimlere neden olmaktadır. Farklı aile tiplerinin zaman içinde bir diğerine dönüşebilmesi, aile yapılarının durağan olmadığını göstermektedir. 1980’lerde aile yapısındaki değişimleri daha iyi anlayabilmek için geçmişten 1980’lere kadar Türk toplumunda aile kurumunun geçirdiği değişimlere kısaca değinmek gerekmektedir.

Türkiye tarihinde siyasal ve ekonomik gelişmelere paralel olarak farklı dönemler karşımıza çıkar. 1923’te Cumhuriyet’in kuruluşu ve tek parti dönemiyle gelen bir yeniden yapılanma döneminde Türk ailesinde değişimin önemli temelleri, İsviçre Medeni Kanunu’ndan örnek alınarak oluşturulan Türk Medeni Kanunu’nun 4

Ekim 1926'da yürürlüğe girmesi ile atılır. Türk Medeni Kanunu, 152. maddesindeki hükümle kocayı aile birliğinin reisi saymış ve ona aile birliğinin temsili gibi haklar tanımış, eş ve çocukların geçimi ile yükümlü tutmuştur (*Büyük Ansiklopedi*, 1999: 103). Kocanın aile birliğinin reisi olması yasal ve kültürel olarak uzun yıllar kabul görmüştür fakat Medeni Kanun'un erkeği ailenin reisi kabul etmesi ve aile içindeki ilişkilerde hüküm süren ataerkillik kadınlar tarafından hiç eleştirilmemiştir. Bu yasayla çok eşli evlilikler yasa dışı kabul edilir, evlilik için resmî nikâh zorunluluğu getirilir, kızların evlenme yaşı sınırlanır, geleneksel miras hukukunun yerine kadın ve erkeğe eşitlik getiren düzenlemeler yapılır, taraflara eşit boşanma hakkı tanınır, çocukların gözetimi ana-babanın her ikisine birden verilir. Böylece yeni aile hukuku ile Türk evlenme biçimlerinin Avrupa normlarına uyum sağlamasını öngören ilk adım atılır (Vergin, 1990: 314). Bu kanun özel alanda önemli düzenlemeler yaparak ve kadın erkek eşitliği konusunda radikal değişiklikler getirerek kadınların önünü açar. Serpil Sancar'ın da ifade ettiği gibi, Türk modernleşme projesi modern bir Türk ailesi yaratma fikri üzerinden kurgulanmıştır. Türk ailesinin kuruluş süreci ise çağdaş Türk kadını imgesine dayanmaktadır (2004: 202). Tekeli, Cumhuriyet döneminde yapılan bu reformların kadınların toplumdaki statülerini iyileştirmek yerine, yeni toplum düzeni ve laik devletin devamı için gerekli görüldüğünü belirtmekte ve bu dönemdeki feminizmi “devlet feminizmi” olarak nitelemektedir⁵ (1995: 30-31).

⁵ Türkiye’de feminist hareketin ilk çıkış noktasını Osmanlı İmparatorluğu’nun II. Meşrutiyet (1908) dönemine götürmek mümkündür. II. Meşrutiyet’in ilan edildiği yıllarda modernleşme çabaları söz konusudur. Türkiye’de kadın hareketinin tarihi modernleşmeyle paraleldir. Kadınlar, II. Meşrutiyet Dönemi’nin bu modernleşme çabalarından ve getirdiği özgürlük ortamından faydalanırlar. Şirin Tekeli’nin de ifade ettiği gibi bu dönemde, kadınların özellikle aile içinde, eş ve annelik rolleriyle sınırlandırılmalarını eleştiren ve eğitim, çalışma, toplum hayatına katılma istekleriyle ortaya çıkan güçlü bir kadın hareketi vardır (1995: 30). Bu dönemde kadınlar kurdukları dernekler ve çıkardıkları yayınlarla seslerini duyurmaya başlarlar.

Barlas Tolan'ın da belirttiği gibi, 1945-50 yılları Türkiye'nin toplumsal yapısında köklü bir dönüşümün başladığı bir dönemdir. 1945-50'lere kadar oldukça durağan bir özellik taşıyan aile yapısı, bu yıllardan itibaren hızla değişmeye başlar. Tarımda makineleşme ile geleneksel tarımsal üretim kurumlarının hızla çözülmeye ve aile temeli üzerine kurulu küçük işletme biçimlerinin tasfiye edilmeye başladığı görülmektedir (Tolan, 1990: 498). 27 yıl süren tek parti döneminden sonra Demokrat Parti, 1950 seçimleriyle iktidara gelir. İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda kentleşme ve endüstrileşme süreçleriyle birlikte Türkiye'nin toplumsal yapısında hızlı bir değişim yaşanır. Bu dönemde tarımda makineleşme, köyden kente göçü başlatır. Aile de bu değişimlerden etkilenir. Nur Vergin hem kentleşme ile istihdamın hizmetler sektörü lehine gelişmesinin ve hem de Türk toplumunda yepyeni bir olgu olarak çocukların ve gençlerin sayısal olarak hakim duruma gelmesinin, ailede köklü değişiklikler meydana getirecek nitelikte yapısal faktörler olduğunu söylemektedir (1990: 309). Artık çocuk ekonomik bir değer olarak görülmemekte, bağımsız bir varlık olarak düşünülmektedir. 1950'ler bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de muhafazakâr-liberal ideolojinin yükseldiği dönemdir ve bu dönemde Cumhuriyet'in ideal kadın tipi az çok belirlenmiştir. Bu kadınlar eğitimi, giyimi, kuşamı, güzelliği, yaşam tarzı ile modern; namusu, sadakâti, aile ilişkileri ile geleneksel ve evcil kadınlardır (Maktav, 2003: 275).

Cumhuriyet'in ilk yarım yüzyılı kadınlar açısından ataerkinin çok az sorgulandığı yıllar olur. Kadınlar bir yandan içinde yer aldıkları ideolojinin kadınlara yüklediği rolleri oynar, milletin öğretmenleri, modern toplumun simgeleri olur; bir yandan da iffetli anneler, yuvanın melekleri olmaya devam ederler (Ağduk-Gevrek,

2000: 289). Joane Nagel'in de ifade ettiği gibi "kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır (Nagel'den aktaran Aslan, 2001: 69). Erkekler ailenin veya ulusun koruyucuları, kadınlar ulusun namusunun temsilcileridir.

1.3.2. 1980'lerde Türkiye'nin Ekonomik, Kültürel ve Toplumsal Hayatı

1970–1980 dönemi, Türkiye'nin totaliter bir üslubun egemenliğinde, dünyada yaşanan gelişmelerden uzak kaldığı karanlık yıllar olarak görölmektedir (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 43). 1970'lerde az gelişmişlik, dışa bağımlılık, gelir ve fırsat eşitsizliği, sınıflararası uçurumlar gibi yapısal sorunlar gündeme gelmiştir. Ayrıca eşitsizlik ve sömürü kavramlarının belirlediği bu yıllarda kadınlar için yasalarda var olduğu iddia edilen eşitliğe karşın, eşit olmadıkları bilinci doğar. Bu dönemin ardından 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi gelir. 1980 Askeri Müdahalesi, o dönemin toplumsal yapısına damgasını vuran en önemli gelişme olarak, toplumun her alanını derinden etkilemiştir. Alev Özkazanç'ın ve Süreyya Tamer Kozaklı'nın da ifade ettiği gibi, şiddetli bir toplumsal, kültürel parçalanma ve çatışma sürecinin sonunda gelen 1980 askeri müdahalesi, Türkiye için önemli bir dönüm noktasını ifade etmektedir (1997: 41).

12 Eylül askeri müdahalesi sonrasında ekonomi, 24 Ocak Kararları'nın mimarı olan Turgut Özal'a teslim edilir⁶. Özal, 1980 ihtilalinden sonraki askeri

⁶ 1970'li yılların sonuna gelindiğinde, dönemin hükümeti gelişen krizi atlatmayı sağlayacak kredileri, IMF ve Dünya Bankası'ndan almak için bir dizi ekonomi politikaları içeren bir paket hazırlar. Paket,

hükümette ekonomiden sorumlu devlet bakanı ve 1983 seçimleriyle de başbakan olacaktır. Ülkeyi 1980'deki duruma sürüklemekten tüm siyasi partiler sorumlu tutulur ve 12 Eylül yönetiminin siyasal partiler yasasıyla birlikte Eylül 1980'den önce siyasette yer alan siyasetçiler, on yıl süreyle siyasetten men edilir. Böylece, Özkazanç'ın da ifade ettiği gibi 1980'li yıllara ihtilalden sonra damgasını vuran ikinci dönüm noktasına gelinir: ANAP (Anavatan Partisi) iktidarı ve Turgut Özal (1998: 3).

Bu dönemde ANAP, 24 Ocak Kararları'nın uzantısındaki dışa açılma operasyonunu genişleterek sürdürürken, bir yandan da dışa açılan kapıdan yeni değerler içeri girmektedir (Kozanoğlu, 1992: 91). 1980'li yıllarda Türk ekonomisi Batı'ya açılır. Yabancı sermayenin ülkeye girişi kolaylaştırılır, yurt dışında yatırım umutları doğar (Kozanoğlu, 1992: 68); dünya pazarları ve uluslararası para piyasalarıyla bütünleşmek amaçlanır. Sol eğilimlerin gerilemesi, yükselen yeni sağ, küreselleşmeyle gündeme gelen yeni değerler, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkili olur. Özal, o yıllarda Thatcher-Reagan gibi liderlerin etrafında şekillenen ve tüm dünyada yaygınlaşan liberal ekonomik politikaların Türkiye'deki temsilcisidir.

12 Eylül, toplumsal, siyasal ve ekonomik alandaki değişimlerle birlikte, Türkiye'nin kültürel yapısında da değişimlere itici bir güç oluşturmuştur. Bu dönemde Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren modernleşmek adına bastırılmış, tâbi kılınmış, kültürel ifade imkânlarından mahrum bırakılmış yaşantılar 1980'lerde açığa

ekonomiyi serbestleştirme yolundaki politika araçlarından oluşur. Bu paket, ekonomik ve toplumsal tarihimize geçmiş olan 24 Ocak Kararları'dır. 24 Ocak Kararları'yla kapitalist dünya ile eklemlenme hedeflenir (Erman, 2004: 89). Turgut Özal, 24 Ocak Kararları'nın alındığı ve uygulandığı dönemde başbakan yardımcısıdır.

çıkmaktadır; yani bastırılmış olan geri döner. Bu geri dönüş sürecinde cinsellik de yer almaktadır. 1980’lerde cinsellik bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. Kozanoğlu’nun da vurguladığı gibi, 1980’lerde bazı tabular yıkılmasa bile gerçekten yıpratıcı darbeler almıştır. Cinsellikle ilgili tartışmalar, farklı cinsel kimliklere tavır alınmamasını savunan yaklaşımlar artık gündemde yer alabilmektedir (Kozanoğlu, 1992: 106). Bu sayede kadınlar, eşcinseller ve o zamana kadar kültürel ortamda sağlıklı bir şekilde ifade olanağı bulamayan diğer “ötekiler”, kendi dillerine kavuşurlar. Özkazanç, 1980’lerde daha baskın bir şekilde söze dökülen cinselliği, siyasi ve ekonomik sıkıntılardan kaçışın bir göstergesi olarak nitelendirmektedir (1998: 322).

Daha önce mahrem sayılan özel hayat, Türkiye’de ilk defa 1980’lerde kamuoyunda açıkça konuşulabilir bir alana dönüşür (Gürbilek, 2001: 54). İnsanlar özel hayatlarıyla ilgili olarak yüksek sesle konuşmaya kısıktırılır, özel hayat temsil edilebilir bir bölgeye dönüşür. 1980’lerde “gündelik yaşam” ve “özel alan” insanların “en gerçek” yanı olarak sunulur ve gündelik yaşam gündeme yerleşir. Aile cinayetlerinden yolsuzluklara, intiharlardan cinsel tacize kadar pek çok olgu haber/drama programlarında seyirlik hale getirilir (Kozaklı ve Özkazanç, 1997: 42-45).

Eser Köker 1980 sonrasında temel hak ve özgürlüklere sınırlamalar getiren değişikliklere rağmen Türkiye’de demokratik hak ve özgürlüklerin, yasal bir düzeyde genel kabul gördüğünü söylemektedir (1994: 138). Şirin Tekeli de, 1980 askeri müdahalesinin bütün siyasi kuruluşlara ve özellikle Marksist sola indirdiği darbe ile feminizmin gündeme gelmesi açısından olumlu olduğunu düşünmektedir. Feminist

hareket, 1980 askeri müdahalesine karşı oluşan demokratik muhalefetin öncü hareketi olduğundan, hareketin toplumun demokratikleşme arayışında temel bir işlev gördüğü söylenebilir (1995: 33). Kadınlar, 12 Eylül askeri müdahalesiyle birlikte değişen toplumsal yapı içerisinde yükselen kadın hareketiyle kadının özne konumuna geçmesini ve kadın sorunlarını tartışmaya başlarlar. Kadınların toplumsal alandaki ikincil konumları 1970'lerde daha çok kadın erkek eşitsizliği bağlamında tartışılırken; 1980'lerin ortalarından itibaren, kadının toplumsal konumunda değişimi yaratacak olanın kadınların güçlenmesi olduğu ana tezi gerek kadın çalışmalarında gerekse uluslararası oluşumların kadınla ilgili birimlerinde ortaya çıkmaya başlar (Ertürk'ten aktaran Kümbetoğlu, 2002: 167). Nurdan Gürbilek'in de ifade ettiği gibi, kadınlar, kendilerine ait bir dil geliştirmeyi en çok 1980'lerde denerler, ama kadınlık denen bölge de en çok bu dönemde bir söz siyasetinin kuşatması altına girer, keşfedilip adlandırılmaya çalışılır ve yeni bir alan olarak kodlanır (2001: 14).

Kadınları özgürleşme ve demokratik yeni bir düzen kurmanın aktif öğeleri sayan ve kadınların kendi adına konuşması üzerine kurulu feminist hareket, onları toplumsal düzenin temeli olan ailenin, milletin ve devletin bekasının sembolik sürdürücüsü Türk anası olarak tanımlayan muhafazakâr görüşün karşısında konumlanır. Bu tartışmaların da etkisiyle 1980'li yıllardan sonra kamuoyunda kadın haklarına yönelik duyarlılık gelişir. (Üşür, 1998: 535). Selma Acuner 1980'lerdeki Türkiye'deki feminist hareketi şöyle değerlendirmektedir:

Türkiye'de 80'lerden sonra ivme kazanan yeni feminist hareket, toplumsal, siyasal ve kültürel yapının ataerkil zihniyetinde fazlaca bir değişiklik yaratamamış olmasına rağmen ideolojik anlamda azımsanamayacak bir etki yaratmıştır. Kadın hareketi bir taraftan ataerkil değerler ve kalıpları sorgularken diğer taraftan, kadın ve erkek

kimliklerini mercek altına alarak, farklı kadın kimliklerinin tanımlanması ve kadınların önündeki seçeneklerin çoğaltılması gibi konularda gündem oluşturmuştur (Acuner, 2002: 155-156).

1980'lerden sonra liberal devlet, kadın erkek eşitliğini gerçekleştirme konusuna farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Liberal devletin tarafsızlığı erkeklerin gücünü arttırırken, kadınları gittikçe daha güçsüz kıldığı düşüncesi, devletin kadınların konumunu iyileştirmek için somut önlemler almasını gündeme getirmiştir (Dal, 2001: 26). Bu amaçla 1981 yılında yürürlüğe giren Birleşmiş Milletler Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi'ne (CEDAW) taraf olan devletler, cinsiyete bağlı olarak yapılan her türlü ayırım, mahrumiyet ve kısıtlamaların önlenmesini sağlayacak bir politika izlemeyi kabul eder. Türkiye, bu sözleşmeyi 1985 yılında imzalamıştır ve sözleşme 19 Ocak 1986'da yürürlüğe girmiştir. Böylece erkeklere ve kadınlara siyasal, ekonomik ve kültürel haklardan eşit olarak yararlanma hakkı sağlanır. CEDAW Sözleşmesi'nin temel amacı: toplumsal yaşamın her alanında kadın-erkek eşitliğini sağlamak amacıyla, kalıplaşmış kadın-erkek rollerine dayalı önyargıların yanı sıra geleneksel ve benzer tüm ayrımcılık içeren uygulamaların ortadan kaldırılmasını sağlamaktır. Bu doğrultuda, sosyal ve kültürel davranış kalıplarını değiştirmek için gerekli tüm geçici ve özel önlemlerin alınması bu sözleşme ile hükme bağlanmaktadır. Türkiye, Türk Medeni Kanunu'nun evlilik ve aile ilişkilerini düzenleyen bazı hükümleri ile çeliştiği için sözleşmenin bazı maddelerine çekince koyarak sözleşmeye taraf olmuştur⁷. Türkiye, Ekim 2002'de Kadın Hakları Sözleşmesi Ek İhtiyari Protokolü'nü onaylamıştır. Bu protokolle Kadın Hakları Sözleşmesi'nde güvence altına alınan hakları ihlal edilen kadınlara,

⁷ Türkiye'de kadın erkek eşitliğinin sağlanması doğrultusunda yürütülen gelişmeler, bu çekincelerin kaldırılmasını gerekli kılmamasından dolayı Türkiye, 20 Eylül 1999 tarihi itibarıyla sözleşmeyi onaylarken koyduğu aile hukukunu ilgilendiren 15. ve 16. maddelerine ilişkin çekinceleri kaldırmıştır.

doğrudan uluslararası düzeyde giderim talebinde bulunma yolu sunmaktadır. Böylece Türkiye bu protokolü imzalayarak, Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Komitesi'ni, sözleşme ile koruma altına alınmış haklarının ihlal edildiğini iddia eden birey ve grupların şikayetlerini ele almakla yetkili kılmıştır⁸.

1.3.3. Türkiye’de 1980’lerle Birlikte Değişen Aile Yapısı

1980’lerdeki feminist hareket, kadın ve erkeğin aile içindeki rollerinin yeniden tanımlanmasını gündeme getirmiştir. Kadının toplum içerisindeki konumuna ilişkin bakış açısındaki farklılıklar, toplumsal hayattaki bütün bu değişimler “aile” üzerinde de etkili olmuştur. Beylü Dikeçligil, 1980 sonrasındaki çok boyutlu değişimin yansımalarının en fazla gözlemlenebileceği sosyal birimlerden birisinin aile olduğunu söylemektedir (1995: 19). Türker Alkan aile konusunun özellikle değişim zamanlarında önem kazandığını belirtmektedir. Çünkü aile, bir toplumsallaştırma aracı olarak verdiği değer yargıları ile toplumsal değişime katkıda bulunabileceği gibi, tutucu bir tavır sergileyip değişimi yavaşlatıcı etkide de bulunabilir (Alkan, 1981: 101). Kongar, ailenin Türkiye’de değişmekte olan toplumsal kurumların en güzel örneklerinden birisi olduğunu ifade etmektedir. Toplumun değişme süreci, aileyi doğrudan etkilemektedir (1998: 598).

1980’lerde kapitalizmin gelişmesiyle birlikte ekonomik işlevlerin aile biriminden soyutlanması ailenin dışsal işlevlerini azaltmış, duygusal doyuma ve anlaşılmaya dayanan bir kurum haline gelmesini kolaylaştırmıştır. Böylece aile giderek kişisel

⁸ www.amnesty-turkiye.org sitesine 13.05.2006 tarihinde erişildi.

mutluluğun aracı, duygusal ve cinsel yönden tatmin kaynağı olarak şekil ve anlam değiştirmeye başlamıştır. Bu durumda Kandiyoti'nin belirttiği gibi, toplumda artan bireycilik eğilimleri de etkili olmuştur (1984: 19). Türkiye'de sınırlı da olsa evlilik kurumunun geleneksel temelleri sarsılıyor, yerini yeni tip birlikteliklere bırakıyor, çeşitli toplumsal tabakalarda farklı düzeylerde de olsa, rol dağılımı yeniden tanımlanıyor ve egemenliğin kadın ve erkek arasında eşit bir biçimde paylaşıldığı otorite tanımları yapılıyorsa da esasında Türk toplumunda aile güçlü bir kurum olma özelliğini korumaktadır. Aile güçlü bir kurum olmaya devam ederken aynı zamanda geleneksel olma özelliğini de sürdürmektedir. Türkiye'deki çağdaş çekirdek aile, hâlâ geleneksel yapının izlerini taşımaktadır. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü ile TÜİK 10 Haziran-29 Ağustos 2006 tarihleri arasında ve 24 bin 647 kişiyle görüşerek gerçekleştirdiği araştırmanın sonucunda Türkiye'nin aile profilini çıkarır. Buna göre ev işleri kadının görevidir, ailelerin en çok gerçekleştirdiği etkinlik komşu ve akraba ziyaretidir⁹. Mübeccel Kıray'ın da ifade ettiği gibi yaşam tarzı değişikliklerine rağmen Türkiye'de büyük kentlerde hâlâ kişileri kollayan, en çok ve sıkı ilişkilerin sürdürüldüğü toplumsal kurum herkes için ailesi olmaktadır (1984: 78). Türkiye ve benzeri toplumlarda ailesel ve sosyal etkileşim, kişilerarası bağlılık ve karşılıklı bağımlılığa dayanmaktadır. Bu durum da bireylerin yaşam biçimlerine, davranışlarına ve ilişkilerine yansımaktadır. Çekirdek ailede bile bu tür insan ilişkisi devam etmekte ve modern aileyi etkilemektedir. Türkiye'de yapılan bazı araştırmalar, geniş aile bağlarının yakınlığını ve devamlılığını göstermektedir. Alan Duben, *Sex Roles, Family and Community in Turkey (Türkiye'de Cinsiyet Roller, Aile ve Toplum)* kitabında yer alan *The*

⁹ Radikal Gazetesi, 29 Aralık 2006, s. 6.

Significance of Family and Kinship in Urban Turkey (Türkiye’de Kentlerde Aile ve Akrabalığın Önemi) adlı makalesinde, Türkiye’de üniversite mezunu kişilerin ailelerinde bile belirgin bir özerkliğin söz konusu olmadığını, kentleşme ve sanayileşmeyle hısım-akrabalık ilişkilerinin azalmadığını vurgulamaktadır (Duben’den aktaran Kağıtçıbaşı, 1998: 255). Çiğdem Kağıtçıbaşı yeni bir model geliştirdiği çalışmasında, ailenin toplumsal değişme ile birey arasında önemli bir köprü vazifesi gördüğünü ifade etmektedir. “Karşılıklı duygusal bağlılık modeli”ne göre, toplumsal değerlerin ve kuralların aktarılması sürecinde, birey ile aile arasındaki ilişki bağımsızlaşma temelinde değil, duygusal açıdan karşılıklı bağımlılık yönünde gelişmektedir. Maddi alanda hem birey, hem aile düzeyinde bağımsızlık söz konusu iken, duygusal alanda karşılıklı bağlılık görülmektedir (Kağıtçıbaşı, 1998: 121).

Aile açısından görülen bu bağımsızlaşma kapitalist sistemin gereklerinden biridir. Kapitalizm ve tüketim ideolojisi, çekirdek aileyi temel tüketim birimi olarak görmekte ve tüketicinin artması için aileye ihtiyaç duymakta, aileyi daha çok tüketmeye teşvik etmektedir. Ailenin daha çok tüketebilmesi için daha çok paraya ihtiyaç duyulmaktadır. Kadınlar “eş” olmanın yanı sıra “çalışan kadın” olarak da tanımlanarak ailenin bu tüketimine katkıda bulunmaktadır. Serpil Sancar, kapitalizmle birlikte değişen aile yapısını şöyle anlatmaktadır:

Türkiye’de siyasal merkezin Türk milliyetçiliğine dayalı aile düzenleme stratejileri, artık küresel kapitalizmin yeni gereksinimleri ile karşılaşmakta ve çatırdamaktadır. Şimdiki zaman kapitalist işgücü piyasasında para kazanma becerisi ile aileye destek olabilen “çalışan kadın” imgesinin geçerli olduğu bir zamana doğru hızla ilerlemektedir. “Münevver eş” yerini “para kazanan eş”e bıraktığı zaman, otoriter modernliğin mazbut anne ve eş kimliği nasıl dönüşecektir? Batı ile aramızdaki farkı cinsel ahlâk üzerinden tanımlamaya çalışan milliyetçi modernizm, kadınların çalışınca kazandığı paralar üzerinden

tanımlanan farklarla karşılaşmaya ve yüzleşmeye doğru gitmektedir (2004: 210-211).

Kadınlar arasında ekonomik özgürlüğün daha geniş bir kitleyi kapsamaması ve “iş kadınları”ndan sıkça söz edilmeye başlanması, büyük kentlerde kendi iradesiyle yalnız yaşayan kadın sayısında artışa neden olmuştur (Kıray, 1984: 71-72). Evlenmeden birlikte yaşamayı denemek gibi birliktelikler de, bireylerin evliliğe göre daha az sorumluluk ve görev sahibi olmalarını sağlaması yönünden cazip gelmektedir.

Bütün bu gelişmelerin ışığında Türkiye’de aileye dikkat çeken ilk hukuki düzenleme bu dönemde oluşturulan 1982 Anayasası’dır. Aileye pek çok atıfla birlikte 1982 Anayasası’nın 41. maddesi “Ailenin Korunması” başlığı altında şu hükümleri getirmiştir: “Aile, Türk toplumunun temelidir. Devlet, ailenin huzur ve refahı ile özellikle ananın ve çocukların korunması ve aile planlamasının öğretimi ile uygulamasını sağlamak için gerekli tedbirleri alır, teşkilatı kurar.” Bu madde ile aile alanında çalışacak bir kurumun oluşturulması gerektiği özellikle belirtilmiştir. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu¹⁰, 29 Aralık 1989 tarihinde 396 sayılı kanun hükmünde kararname ile kurulmuştur¹¹.

¹⁰ Kurum, 13.09.1993 tarihine kadar Aile Araştırma Kurumu olarak çalışmalarına devam etmiştir. 13.09.1993 tarihinde Resmi Gazete’de yayınlanarak yürürlüğe giren 514 sayılı Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı’nın Teşkilat ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararname ile Aile Araştırma Kurumu, mezkur Müsteşarlık bünyesinde Aile Araştırma Genel Müdürlüğü’ne dönüştürülmüştür (www.aile.gov.tr/tarih.asp). 1989 yılında Aile Araştırma Kurumu’nun (AAK) kurulması ile aile konusunun sosyal politikalar açısından merkezi önemi daha açık hissedilir olmuştur. AAK’nın kuruluşundan sonra kısa zaman zarfına sığdırdığı çalışmalarla ailenin her türden toplumsal sorunu yaşayan/çözümleyen temel yaşama ünitesi olduğu gerçeği bütün boyutlarıyla açıklık kazanmıştır. Geçen zaman zarfında çeşitli hukuki sorunlar yaşayan kurum, 13 Kasım 2004 tarihinde 5256 sayılı yasa ile Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü olarak yeniden yapılandırılmıştır (www.aile.gov.tr/genel.asp).

¹¹ www.aile.gov.tr/tarih.asp sitesine 10.04.2006 tarihinde erişildi.

Bu dönemde Türkiye'nin toplumsal hayatındaki değişimlere paralel olarak aile içi şiddet söyleminin değişime uğramış olması da üzerinde durulması gereken bir başka konudur. 1980 sonrasında dünyada olduğu gibi Türkiye'de de aile içi şiddete yönelik yaklaşım değişmeye başlamıştır. Türkiye'de aile içi şiddet çalışmalarının sosyolojik araştırma alanına girişı 1980'li yıllardan sonra kamuoyunda kadın ve çocuk haklarına yönelik duyarlılığın gelişmesiyle birlikte başlamıştır (Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Özel İhtisas Komisyonu Raporu'ndan aktaran Tılıç, 1998: 119). Mevcut aile içi şiddet araştırmaları çoğunlukla kadına yönelik şiddeti kapsamaktadır (a.k). Kadına uygulanan şiddet, yaygın olarak rastlanılan kadının insan hakları ihlallerindendir. Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi 1986'da yürürlüğe giren “Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi” (CEDAW) aile içi şiddet açısından temel bildirge sayılmaktadır¹². Bu sözleşmede tanımlanan şiddet kavramı, “Birleşmiş Milletler Kadına Yönelik Şiddetin Yok Edilmesi Bildirisi”nde daha geniş bir tanıma kavuşmuştur. Bu bildiriye göre şiddet, cinsiyete dayalı ve kadınlarda fiziksel, cinsel, psikolojik herhangi bir zarar yaratmaya yönelik, özel yaşamda veya kamu yaşamında gerçekleşebilen her türlü davranış, tehdit, baskı ve özgürlüğün keyfi biçimde engellenmesidir¹³. Aile içinde yaşanan şiddet artık yabancılardan gizlenip sineye çekilmemektedir. Eskiye oranla, aile içi şiddeti “mahremiyet”in¹⁴ bir parçası olarak gören kadınların sayısında bir azalma

¹² Türkiye, 5-9 Haziran 2000 tarihleri arasında New York'da gerçekleştirilen “Kadın 2000: 21. Yüzyıl İçin Toplumsal Cinsiyet Eşitliği, Kalkınma ve Barış” başlıklı Birleşmiş Milletler Genel Kurulu Özel Oturumu'na bir heyetle katılır. Erken ve zorla evlendirme ile namus cinayetlerinin kadına karşı şiddet kapsamında yer alması, evlilik içi tecavüzün kadınlara yönelik şiddet türleri arasında yer alması, şiddet uygulayanların yasal kovuşturmayla uğramasına yönelik koruyucu önlemlerin geliştirilmesi gibi aile içi şiddetle ilgili maddelerin sonuç belgesinde yer almasında Türkiye de rol oynamıştır.

¹³ www.aile.gov.tr/raporlar/Aile%20ve%20toplum8.pdf sitesine 26.06.2006 tarihinde erişildi.

¹⁴ “Mahremiyet, toplumsal ve bireysel yaşamın temel yanlarından birisidir ve tek başına olmak veya yalnız kalmaktan, yakınlık duyduğu kimselerle bir grup içinde yaşamaya ve kamusal yaşama katılmaya kadar uzanan çeşitli görünümeler içerisinde olabilir. Mahremiyet, tanımlanması ve

görülmektedir. Ecevit'in de belirttiği gibi, şiddetle ilgili yeni çalışmalar, şiddeti fiziksel gücü çok olanla, zayıf olan arasındaki ilişkiyi temel alarak açıklayan biyolojik determinist yaklaşımlara karşı çıkmıştır ve şiddetin toplumsal yapılanması ve ideolojik olarak meşrulaştırılması boyutlarına eğilmiştir. Bu çalışmalar şiddet sorununun kişisel, özel ve gizli bir sorun olmadığını, aksine kadınların çok yaygın ve ortak sorunu olduğunu göstermiştir (Ecevit, 1993: 28). Kadına uygulanan aile içi şiddet, kadın erkek ilişkilerinde eşitliğin sağlanması, özel ve kamusal alan arasındaki uçurumun kapatılması için çözülmesi gereken temel konulardan birisidir. Aile içi şiddetin kamuoyunda tartışılması, kurumsal çözümler getirilmesini sağlamıştır. Aile danışma merkezleri ve kadın sığınakları bu kurumsallaşmanın en önemlilerindendir.

Türkiye'de 1980'li yıllardan itibaren aile hayatına yönelik düzenlemelere baktığımızda ise karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır:

- 27 Mayıs 1983'te, 10 haftaya kadar olan gebeliklerin kürtajla sona erdirilmesi ve gönüllü cerrahi sterilizasyon yöntemlerine izin verilmesi Nüfus Planlaması Hakkında Kanun'da yapılan değişiklikle sağlanır. Kürtaj yaptırmak için evli kadınlara kocasından izin alması koşulu getirilir.
- 29 Kasım 1990'da, kadının çalışmasını kocasının iznine bağlayan Medeni Kanun'un 159. maddesi Anayasa Mahkemesi'nce iptal edilir.

sınırlarının belirlenmesi oldukça güç bir kavramdır. Mahremiyetin bu çok anlamlılığı ve belirsizliği tanımlama girişimlerini zorlaştırmaktadır. Mahremiyet, herkes için aynı anlama gelmediği gibi, mahremiyet duygusunun yoğunluğu da içinde bulunulan zamana, ortama ve koşullara göre değişiklik göstermektedir" (Yüksel, 2003: 75-80).

- 1990 yılında tecavüz mağdurunun hayat kadını olması durumunda cezanın indirilmesini öngören Türk Ceza Kanunu'nun 438. maddesi Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından yürürlükten kaldırılır.
- 22 Mayıs 1997'de, kadının evlendikten sonra kocasının soyadını almakla birlikte, kendi soyadını da kullanabilmesi Medeni Kanun'un 153. maddesinde yapılan değişiklikle sağlanır.
- 19.11.1997'de, Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü'nün önerisi üzerine İçişleri Bakanlığı'nca nüfus cüzdanlarında medeni hal kısmında “evli/bekar/dul/boşanmış” gibi ifadelerin yerini sadece “evli” veya “bekâr” ifadelerinin kullanılmasını düzenleyen genelge yayınlanır.
- 23 Haziran 1998'de, Anayasa Mahkemesi kadının zinasını suç olarak düzenleyen Türk Ceza Kanunu'nun 440. maddesini, anayasanın eşitlik ilkesine aykırı olduğu gerekçesiyle iptal eder.
- 17 Ocak 1998'de, aile içi şiddete uğrayan kişilerin korunması için gerekli tedbirlerin alınmasını düzenleyen 4320 sayılı Ailenin Korunmasına Dair Kanun yürürlüğe girer¹⁵.

1 Ocak 2002 tarihinde de, kadının aile içinde ve toplumsal hayattaki konumunu güçlendiren Yeni Türk Medeni Kanunu yürürlüğe girer. 1926'da yürürlüğe giren Medeni Kanun, zaman içinde yeni gelişmeler doğrultusunda yetersiz kalmıştır. 1935'lerden bu yana süren reform çalışmaları, yeni kanun ile yasal olarak ifadesini bulur. Eski kanunda aile reisliği kurumu vardı ve ailenin reisi kocaydı. Yeni Medeni Kanun'da aile reisliği kaldırılmış ve eşlerin evlilik birliğini beraberce

¹⁵ www.kssgm.gov.tr sitesine 11.04.2006 tarihinde erişildi.

yönetecekleri yazılmıştır. Eski Medeni Kanun’da evlilik birliğinin temsil yetkisi çoğunlukla kocaya aittir. Yeni Medeni Kanun ile temsil yetkisi eşlerin her ikisine birlikte verilmiştir. Evin seçimini kocanın yapacağı hükmü değiştirilerek, eşlerin oturacakları evi birlikte seçecekleri hükmü getirilmiştir. Kadına, önceki soyadını, kocasının soyadından önce gelmek üzere kullanabilme hakkını 1997 yılında yapılmış olan değişiklik ile veren yeni düzenleme, Yeni Medeni Kanun’da aynen benimsenmiştir. Eski Medeni Kanun’a göre eşlerin velayeti birlikte kullanacağı, anlaşmazlık halinde ise babanın reyunin üstün olacağı hükmü değiştirilerek eşlerin velayeti birlikte kullanacakları şeklinde düzenleme yapılmıştır. Anlaşmazlık halinde ise hakim karar verecektir. Yeni Medeni Kanun’da eşlerden birinin meslek ve iş seçiminde diğerinin iznini almak zorunda olmadığı hükmü getirilmiştir. Bu düzenleme ile eşler, mesleklerini diğer eşten izin almadan sürdürebileceklerdir. (Zaten, Eski Medeni Kanun’un 159. maddesinde yer alan kadının çalışabilmesi için kocasının iznini alacağı şeklindeki hüküm 1990 yılında Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilmiştir.) Eski Medeni Kanun’a göre diğer rejimlerden biri seçilmemişse geçerli olan kanuni mal rejimi “mal ayrılığı” iken, Yeni Medeni Kanun’da “edinilmiş mallara katılma” rejimi getirilmiştir. Her eşin kendi adına kayıtlı olan mallara sahip olmaya devam etmesi denilen mal ayrılığı yerine, yeni rejime göre yine eşler evlenirken başka bir rejim seçmemişlerse evlilik birliğinin kurulmasından sonra her eşin karşılığını vererek elde ettiği edinilmiş mallar, evliliğin sona ermesiyle eşit olarak paylaşılır. Kişisel mallar ise sahiplerinde kalır. Eski Medeni Kanun’a göre evin ve çocukların geçimi kocaya ait iken, Yeni Medeni Kanun’da eşler birliğin giderlerine güçleri oranında emek ve mal varlıklarıyla katılırlar şeklinde düzenleme yapılmıştır. Yeni Medeni Kanun ile evlenme yaşı,

kadın ve erkek için eşitlenerek yükseltilmiştir. Aile izni ile evlenme halinde 17 yaşını doldurmak, mahkeme kararıyla evlenme durumunda 16 yaşını doldurmak şartı getirilmiştir. Eski Medeni Kanun’a göre, aile izniyle evlenmede erkek 17, kadın ise 15 yaşını doldurmuş olmalı, mahkeme kararıyla evlenmede erkek 15, kadın ise 14 yaşını doldurmuş olmalıydı. Daha önce evlenmek için müracaat yeri, erkeğin oturduğu yerde olan evlendirme memurluğu iken Yeni Medeni Kanun’da kadın veya erkeğin oturduğu yer evlendirme memurluğu olarak düzenlenmiştir. Yeni Medeni Kanun’da evlat edinme konularında da önemli yenilikler getirilmiştir. 30 yaşını dolduranlar evlat edinebilirler. Evlat edineceklerin çocuğunun olmaması şartı kaldırılmıştır¹⁶. Fakat Medeni Kanun’da yapılan yeniliklerin Avrupa Birliği’ne uyum sürecinde gündeme getirilmesi dikkat çekici bir durumdur.

Liberal akımın yapılandığı bu değişimler aslında kadının sosyalleşmesinin sonucunda kazanmış olduğu sisteme uygun olmayan bazı feodal alışkanlıkların törpülenerek, bir yandan kendini özgür hissedene, bir yandan da sisteme yabancılaşmayan “yeni kadın profili”nin ortaya çıkması için gerekli olan değişimlerdir. Bu “yeni kadın profili” var olurken erkeklik tanımının şekillendirilişi özünde ataerkil yapısını korumuştur. Çünkü kapitalist ekonominin gelişim şablonu incelendiğinde kadının meta olarak sunumu kadın iş gücünün erkek iş gücüyle eşit olarak tanımlanmayışı ve kadının evdeki iş gücünün sistem için hala değer taşıması; sistemin şekillenişinin önemli faktörleri olarak devam etmektedir. Aile içerisinde erkeğin otoritenin kaynağı olmadığı, kadının da aile içerisindeki bu otoriteyi erkekle beraber paylaştığı yanılsaması yaratılarak 1980 sonrası Türkiye’de de egemen olan

¹⁶ www.dic.gov.tr/tkba/mevzuat.htm.banner sitesine 20.05.2006 tarihinde erişildi.

kapitalist sistemin kendi kendini gerçekleştirmesi sağlanmıştır. Aile, egemen ideolojinin toplumda yaygınlaşmasına hizmet ederek, mevcut kurumsal düzenin devamını ve egemen ideolojinin yeniden üretilmesini sağlar. Louis Althusser *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabında devletin tek bir baskı aygıtı olmasına karşın, birçok ideolojik aygıtı olduğunu söylemektedir. Althusser’e göre devletin baskı aygıtı tümüyle kamu alanında yer almasına karşın, devletin ideolojik aygıtlarının büyük bir bölümü özel alandadır ve aile de devletin ideolojik aygıtlarından biridir (2003: 54, 169).

Tekeli’nin de ifade ettiği gibi kapitalistleşmeyle birlikte erkekler açısından patriyarka anlam değiştirmiş ve bu süreçte ortaya çıkan modern çekirdek aile patriyarkanın sonu gibi algılanmış, çekirdek ailenin içindeki ilişkilerin niteliğine bakılmadığı için bu durum yüzeysel ve yanıltıcı olmuştur (1995: 48). Eisenstein’ın da belirttiği gibi ataerki hiç değişmemiştir. Kapitalizme geçişle birlikte ataerki, zedelenmek yerine liberal terimler içinde yeniden tanımlanmıştır (1993: 251).

2. YEŞİLÇAM ve SONRASINDA TÜRK SİNEMASINDA AİLE VE KADIN

Türk toplumunda önemli bir kurum olan aile, Türk sinemasında da önemli bir yere sahiptir. Nilgün Abisel'in de ifade ettiği gibi, "yerli filmlerimiz bilinçli ya da sezgisel, varolan değer ve normları aktarmakta, bunlarda beliren sarsıntıları sergilemektedir" (1994a: 72). Filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini sinemasal anlatılar biçiminde şifrelemektedir. Buna göre sinema, dışarıdaki gerçekliğin yansıtıldığı bir araç değildir, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirmektedir (Ryan ve Kellner, 1997: 35). Abisel yerli filmlerin olay örgüsü, ortamı, dramatik çatışma anlarının duygusal yoğunluğunu sağlayan melodramatik öğeler, ağdalı konuşmalarla ve temelde de karakterleri aracılığı ile siyasal, ideolojik gizil amacın seyirciye ulaştığını söyler (1994a: 192). Böylece filmsel anlatı, sürekli yeniden üretilen kültürel temsiller sistemi içinde yerini alır. Kültürel temsiller, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

1980 askeri darbesi sonucu Türkiye'nin toplumsal hayatında meydana gelen değişimler sonucu aile hayatında görülen farklılaşmalar Türk sinemasında ailenin ve aile içinde kadının ele alınışını da etkilemiştir. 1980 sonrasında aile içerisinde gerek otorite gerekse rol dağılımı açısından değişimleri görmek amacıyla 1980 öncesi filmlerde aile içerisinde kadına bakmak yararlı olacaktır. 1980 öncesi filmleri ele alırken o dönemin ağırlıklı olan Yeşilçam sineması incelenecektir. 1980 sonrası filmlerde aile kurumunun ele alınışının 1960-1975 yıllarında en parlak dönemini yaşayan Yeşilçam melodramlarından farklılaşması çalışma açısından anahtar

konumdadır. Yeşilçam sineması hakkında yapılan çalışmalar aracılığıyla aile kurumu ve bu kurum içerisinde kadının rolüne bakılacaktır. Melodram sineması geleneği belli anlam haritalarının üretilmesine katkıda bulunmuştur. Melodramı bir tür olarak ele almanın yanında, bir anlamlandırma biçimi olarak kabul etmek toplumun anlam mekanizmalarını çözümlemeyi mümkün kılacaktır.

2.1. Bir Tür Olarak Melodram

Melodram, dünyanın her köşesinde yaygınlık kazanmış, dramatik bir türdür. Sadece sinemada değil; edebiyatta, müzikte, tiyatrodada da varlığını sürdürmektedir. Yunanca *melos* (şarkı) ve *drama* (eylem) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen melodram sözcüğünü ilk kez kavram olarak kullanan kişi, Jean Jacques Rousseau'dur. Rousseau 1770'te sahnelenen *Pygmalion* adlı oyunu İtalyan operasından ayırmak ve dramın sözselsel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için bu kavramı kullanmıştır (Drotner, 1991: 64).

Melodramın Avrupa ve ABD'deki gelişimine baktığımızda ise karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır: Avrupa ve ABD'nin farklı toplumsal, siyasal ve kültürel geçmişe sahip olması, melodramın Avrupa ve ABD'deki gelişimini ve yüklendiği işlevi de farklılaştırmıştır. Avrupa'da 19. yüzyılda kapitalizmle birlikte yeni bir sınıfın, burjuvazinin çıkması söz konusudur. Bir yanda aristokrasinin değerler sistemi, ahlak anlayışı, bir yandan da ortaya çıkan yeni sınıfın tehdidi vardır. Bu yüzden ahlaki değerlerin oluşturulması gerekmektedir. Bu dönemde kadınlar ve çocuklar fabrikada çalışmaya başlar. Bu noktada, melodram Fransız Devrimi,

modernleşme, sanayi devriminin oluşmasıyla önemli bir tür olarak gündeme gelir. Burjuvazi için en önemli araç aile olur. Aile içinde oluşan ahlaki değerler, aristokrasinin değerleri karşısına koyulur. Segal'in de ifade ettiği gibi yuva tek eşli burjuva ailesini istikrarlı, çalışkan bir toplumun temeli yapmak için gerekli ahlâki gücü sağlayacaktır ve evin “kadınsı” ortamıyla piyasanın kamusal, “erkeksi” dünyası arasında gittikçe artan bir uçurum oluşur. Böylelikle kadın için ekonomik bağımlılık artmış, evlilik içi cinsellik, evlilik dışı cinselliğe karşıt olarak önemi daha çok vurgulanmıştır (Segal, 1992: 141). Kapitalizmin ortaya çıkardığı yabancılaşmanın erkek için tatmin edileceği yer, “ev” olarak kurulur. Ama bu durum, kadının bir tür ‘fedakârlık’ yapmasını da beraberinde getirir. Bu fedakârlık hem emek (çocuklara bakması) anlamında, hem de cinselliğin bastırılması anlamındadır. Böylece melodram, cinsellikle aile konusundaki ideolojik çelişkiler için bir emniyet supabı olur (Mulvey’den aktaran Onaran, 1994: 37).

Mark Poster *Eleştirel Aile Kuramı* kitabında burjuva ailesindeki kadınların şehvetten yoksun, melek gibi masum, cinsiyetsiz yaratıklar olarak aşağılandıklarını söylemektedir:

Burjuva ailesindeki ilişkiler katı cinsel rol bölüşümü tarafından düzenleniyordu. Koca, ailedeki egemen otoriteydi ve fabrikada ya da pazarda çalışarak ailenin geçimini sağlıyordu. Daha az akılcı ve yeteneksiz olduğu düşünülen karısı, kocanın toplumsal statüsüne uyması için kendisini bütünüyle, bazen hizmetçilerin yardımıyla temizlediği ve dekore ettiği evine vermişti. Koca, kadının bağımlı olduğu özerk bir varlık, özgür bir vatandaş olarak düşünülüyordu. Burjuva kadınları, benlik duyguları kocalarının dünyadaki konumundan kaynaklanan göreceli varlıklardı (1989: 200).

Poster rekâbetçi kapitalizmin aileyi sıcak, duygusal ilişkilerin mekânı olarak tanımladığını, ailenin özel küçük bir dünya olduğunu ve kutsanmış odalarına hiçbir yabancıların girme hakkının olmadığını söyler. Burjuva kadınları daha önce görülmemiş bir şekilde yaşamlarının önemli bir bölümünde eve kapatılmış ve çevrelerinde meydana gelen büyük politik ve ekonomik dönüşümleri bir yana bırakarak çocuklarını büyütmüşler, evin bakımını sağlamışlar ve kocalarının yemeklerini hazırlayarak servis yapmışlardır (Poster, 1989: 200-201). Melodramlarda da bu tipte kadınlar çizilir. Her türlü çatışma ve mücadeleye rağmen, sonunda sisteme boyun eğen yapısıyla melodramlar, erkek söyleminin kadını kendi zihinsel ölçütleri çerçevesinde ele alır (Tunalı, 2006: 20).

ABD’de melodramın gelişimine baktığımızda ise ABD’nin tarihsel yapısı bakımından bir farklılık göze çarpmaktadır. Çünkü ABD’de yükselen burjuvazi ile savaşıması gereken yerleşik bir aristokrasi yoktur. Böylece Aslı Tunç’un da ifade ettiği gibi Avrupa melodramlarının içerdiği sınıf karşıtlıklarına, melodramın ABD uyarlamalarında rastlanmamaktadır. Avrupa melodramlarındaki sınıf çatışmaları, ABD versiyonunda şehir/kasaba ikilemine kaymıştır (1996: 44). 1950-60 yıllarında ABD, hem siyasal hem de sosyal açıdan güçlükler yaşamaktadır. Komünizm düşmanlığı olarak bilinen Mc Carthy’cilik doruktadır. Soğuk Savaş bütün hızıyla sürmektedir. Toplumsal kurumlar hiç 1950’lerde olduğu kadar sorgulanmamıştır. ABD’nin iş yerlerine akan kadınlarla aile yapısı değişmeye başlar. Daha önce dokunulmaz sanılan cinsiyet rolleri sarsılır. ABD ideolojisinin ahlaksal kimliğini yeniden kurabilmesi için melodrama gereksinimi vardır (Tunç, 1996: 44-45). Laura Mulvey’in de ifade ettiği gibi Hollywood, “etkin erkek” ve “edilgin dişi” imgeleri

üretmiş ve belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini dışı figüre aktarmıştır (1997: 41). Melodramlarda kadın açısından aile için mücadele meşrudur ama kadının kendi özbenliği, kimliği ve yaşamı için savaşımına asla izin verilmez.

2.2. Yeşilçam Melodramları: Kadının Ailedeki Konumu

Melodram Batı'ya ait bir kavram olmasına karşın; Türkiye, Mısır, Hindistan gibi ülkelerde, o toplumun kendi kültürel içeriğiyle oluşturduğu bir tarz olarak, üretilme ve seyredilme kapasitesini elinde bulundurur. Bu bağlamda yakın coğrafyaya ait ülke sinemalarını ticari bakımdan etkilemiştir (Tunalı, 2006: 24). Türkiye'de kesin bir sınır çizilmemekle birlikte ortaya çıkışı 1950'lere dayandırılan, 1960'lar ve 1970'lerin başında doruk noktasına ulaştığı görülen melodram Hollywood melodramlarının yanı sıra Hint melodramlarından da etkilenmiştir. II. Dünya Savaşı sırasında Avrupa pazarıyla olan temasın kopması sonucunda birçok Mısır ve Hint filmi ithal edilmiştir. Mısır'dan ithal edilen filmler arasında kimi Hollywood yapımları da vardır. Savaştan sonra doğrudan ABD'den ithal edilen Hollywood melodramlarının da Yeşilçam melodramları üzerinde belirli etkileri olmuştur (Sarıkartal, 2002: 76). Rosie Thomas, (1985) Hint melodramlarının Hollywood melodramlarından “gerek tema, gerekse yapı” bakımından belirgin bir biçimde ayrıldığını belirtir. Ravi Vasudevan (1989) da Hint filmlerinin özünde Aristotelesçi bir çizgi sürdüren Batı estetiğini izlemediğini, felsefi ve etik değerlere verilen önem, duygusal aşırılık, komedi, şarkı ve dans öğelerine geniş yer verilmesi gibi bakımlardan farklılaştığını belirtir. Thomas ve Vasudevan'ın Hint melodramlarına ilişkin saptadığı bu farklılıkların, 1960'lı ve 1970'li yıllarda üretilen

Yeşilçam melodramları için de büyük ölçüde geçerli olduğu gözlenir (Thomas ve Vasudevan'dan aktaran Sarıkartal, 2002: 73). Melodramın kökeni Batı'da Ortaçağ ahlaki oyunları, masallar ve yöresel şarkılar gibi sözlü anlatılardır. Türkiye'de de folklör, anonim, sözlü edebiyat ve İslami edebiyat melodramın kökenini oluşturmaktadır. Hint melodramlarıyla Yeşilçam melodramları arasında tarihsel gelişimleri ve beslendikleri kaynaklar açısından da benzerlik görülmektedir.

Engin Ayça'nın da belirttiği gibi Yeşilçam sinemasının, tasarlanmış düşünsel bir temeli olmamıştır. Yeşilçam, uygulama içinde, deneye deneye, el yordamıyla kendisini var etmiş, tanımlamıştır. Kendi yazısız kurallarını, kalıplarını belirlemiş ve uygulamıştır. Buradaki birincil ölçüt, filmleri halkın tutmasıdır (Ayça, 1996: 139). Yeşilçam, bu yolla para kazanmış ticari bir sinemadır.

Merkezinine kadınla erkek arasındaki heteroseksüel aşkı koyan melodram, içinde ataerkil topluma ait değerleri barındırır. Bu şekilde yerli melodramlar kadınlara ataerkinin değerlerini ve bakma biçimlerini sunar. Ruken Öztürk'ün de dediği gibi bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan geleneksel sinemada, kadının temsili ataerkil ideolojiyle uyumludur (2000: 99). Gülseren Güçhan'ın da ifade ettiği gibi, Türk sineması için bir cinsel rol vermek mümkün olsaydı, onun 'katıksız erkek' olduğunu söylemek yanlış olmazdı. Bu filmlerde erkekler fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlandılar. Erkekler, toplumsal yaşamda olduğu gibi filmlerde de 'önemli' olmaya devam ettiler.

Kadınlarsa erkeklerin yanında değil, çoğu kez arkasındaydılar, erkekler için varoldular (Güçhan, 1996: 32).

Abisel, popüler yerli filmlerin aile ve benzeri küçük gruplar etrafında, ‘ev içi’ atmosferde geçtiğini, ailenin mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde, tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak sağlayan, çok elverişli bir ortam olduğunu kaydeder (1994a: 190). Yeşilçam melodramlarının en parlak dönemini yaşadığı 1960’lar ve 1970’lerin ilk yarısında çekilen filmlerde, kadınlar ailenin temel yapı taşı olarak sunulurlar ve bu nedenle anlatıda ön planda yer alırlar. Kadınlar, evin, ailenin içinde varolur. Bu kadınların bireysel istekleri ailenin çıkarlarının gerisindedir.

2.2.1. Melodramlarda Annelik

Erkek egemenliğine dayanan ataerkil yapı, kadını belli roller içinde tanımlar. Bu roller arasında en önemli olan ise anneliktir. Yeşilçam sinemasında annelik, kadın için olumlu olarak karşılanmakta ve aile içerisinde annelik toplumsal cinsiyetle ilişkili olarak kadınlara atfedilen bir değer olarak görülmektedir. Gittins’in de ifade ettiği gibi kadının annelik rolü aracılığıyla toplumsal yaşam içinde belli bir statü kazanması ataerkil ideolojinin temel düşüncesidir (1985: 96). Abisel de birçok filmde kadın karakterlerin toplumsal varlığının anneliğe bağlandığını ve anneliğin yüceltilişinin en güçlü melodramatik mekanizmalardan birisi olarak kullanıldığını söyler (2000: 176). Annenin konumu, kapitalist toplumsal ilişkilerle ataerkil söylemin sürmesi açısından önemlidir (Onaran, 1994: 37). Yeşilçam melodramları,

Nejat Saydam'ın yönettiği *Ayşem* (1968) ve Mehmet Dinler'in yönettiği *Sana Dönmeyeceğim* (1969) filmlerinde olduğu gibi, evlenmeden çocuk sahibi olan kadınlarla doludur. Evlilik gerçekleşmeden çocuk sahibi olan bu kadınların bir kısmı zaten evleneceklerini düşünerek ve sevdiği erkeğin ısrarlarına dayanamayıp cinselliği yaşar (*Arım Balım Peteğim*, Arslan, 1970; *Sezercik Yavrum Benim*, Önal, 1971), bir kısmı ise sevdiği erkek tarafından tecavüze uğrar (*Kınalı Yapıncak*, Aksoy, 1969; *Ayşem*, Saydam, 1968). Fakat filmlerdeki bu saldırı eğer kadının sevdiği erkek tarafından gerçekleşiyorsa, tecavüz de aklanır. Çünkü erkek dönüp dolaşıp asıl sevdiği kadının tecavüz ettiği kız olduğunu anlayacak ve onu karısı yapacaktır. Böylelikle esas kadın karakter, aşık olduğu erkekle evlenmeden cinsel bir birliktelik yaşayıp çocuk sahibi oluyorsa, filmin sonunda çocuğunun babası olan adamla evlenir. Böylece evlilik olmadan gerçekleşen cinsellik meşru bir zemine oturtulur. Zaten izleyici de melodram sinemasının uyuşumlarından dolayı kadın ve erkek arasında evlenmenin gerçekleşeceğini bilmektedir. İzleyicinin ilgisini ayakta tutan ise bu evlenmenin ne zaman ve ne şekilde olacağının merak edilmesidir.

Çocuk sahibi ol(a)mayan kadınlar filmin anlatısı içinde olumsuz olarak gösterilirler. Kadın demek aile, aile demek de çocuk demektir. Bu filmlerde annelik, kutsal bir ideal olarak sunulmaktadır. Filmsel anlatı içerisinde çocuk istemeyen kadın, 'kötü' olarak nitelendirilmektedir. Böyle bir kadınla evli olan esas erkek karakterin hayatına bir başkasının girmesi meşrulaştırılmaktadır. Boşanma olgusuna ancak bu tip olumsuz ilişkileri vurgulanan ailelerde rastlanır. Zeki Ökten'in yönettiği *Bir Demet Menekşe*'de (1973) karı ve kocanın yemek masasında yemek yedikleri sahne bu durumu örneklendirmektedir. Erkek kameraya arkası dönük olarak

oturmaktadır. Kadının ise yüzü kameraya dönüktür ve kadehinden içkisini yudumlarken konuşmaya başlar. Kocasının evde yokken çok yalnız kaldığını ve oyalanmak için bir köpek almak istediğini ve çocukları gibi bakacağını söyler. Erkeğin “Oysa bir çocuğumuz olabilirdi” sözleri çocuk sahibi olma özlemini dile getirmektedir. Kadınsa çocuktan nefret ettiğini söyler ve köpek için “Dokuz ay beni sömürecek bir et yığınının çok daha sevimli” diyerek çocuğa bakış açısını gözler önüne serer. Fondaki müzik masadaki gerilimin altını çizer. Bu yemek masasında geçen sahneden sonra erkeğin evli olduğu halde hayatında karısından başka bir kadının, Nesrin’in, olması meşru hale gelir. Çünkü karısı bir erkeğin karsından “doğal” bir beklentisini bile karşılamamakta ve ona baba olma duygusunu yaşatmamaktadır.

Filmlerde kız çocuk ve erkek çocuğun ailedeki yeri birbirinden farklıdır. Erkek çocuk annenin hayatında çok önemli bir yer oynar. Erkek çocuk anneyi toplum karşısında kaldığı güçsüz durumdan koruyacak fallustur. Erkek çocuk hem anneye toplumda bir statü sağlamak hem de anneye güç kazandırmaktadır. Kız çocuk ise annenin kendisi gibi eziktir. Muzaffer Arslan’ın yönettiği *Artık Sevmeyeceğim* (1968) filminde Cem (Ömercik) her ne kadar eve gelen Nesrin’i (Türkan Şoray) ilk gördüğü sahnede onu çok sevse de, “Ben herkesten fazla sevdim sizi. Hem de birden görür görmez” “Hayalimde yaşattığım annemi görüyor gibiyim” diyerek sarılsa da babasıyla evlenip öz annesinin yerini alacağını hissettiğinde kadına karşı tavırları bir anda değişir. Önceden bakışları kesişirken ve çerçeve içerisinde birbirlerine yakın olarak konumlanırlarken, Cem artık çerçeve içinde kadınla göz göze gelmemekte, ona arkasını dönmekte ve davranışlarıyla belli ettiği hislerini -melodram sinemasının

önemli bir ögesi olan- “Hiçbir kadın annemin yerini alamaz”, “Sen annemin yerini çalmaya uğraşan bir hırsızısın” sözleriyle de sık sık dile getirmeye başlar. “Hiçbir çocuk anasının yerini bir başka kadın alsın istemez” diyerek kadın da Cem’in sözlerini ve davranışlarını onaylamaktadır. Abisel’in de ifade ettiği gibi filmlerdeki çocuklar da her zaman kendilerine bakıp büyütenleri değil kan bağı olanları seçerek öz anne ve babalığın önemini vurgularlar (1994a: 83).

Annelik, ilk bölümde de bahsedildiği gibi toplum içerisinde kazanılan toplumsal cinsiyet sonucu kadınlara atfedilir. Filmlerde annelik sürekli bir başkası tarafından tanımlanır ve böylelikle annelik idealize edilir ve “iyi” anne olmanın özellikleri belirtilir. *Artık Sevmeyeceğim* filminde Cem “Çiçekler kadar güzel, melekler kadar temizmiş annem” diyerek ataerkil söylemde bir annenin sahip olması gereken özelliklerini tanımlamaktadır. Kadın bu şekilde kendini geliştirme ihtiyacını karşılayamayarak, dışarıya kapalı dünyasının içine hapsedilir. Kadın, bireysel arzularının yerine kendini anneliği ve “eş” olma durumu üzerinden tanımlar.

2.2.2. Cinsellik, Aşk ve Evlilik

Kadınlar toplumsal cinsiyeti olduğu kadar, cinselliği de toplumsallaşma sürecinde öğrenirler. Erkek egemen görüş, kadınların cinselliğini bastırır. Geleneksel söyleme göre kadının bedeni denetlenmelidir, kadınların kendi bedenlerinin, arzularının sahibi olmaları bir tehlike olarak görülür ve namus kadının bekâretiyle hemen hemen aynı anlama gelir. Yeşilçam melodramlarındaki fedakâr kadınlar, ilk bölümde de bahsedildiği gibi Cumhuriyet’in modernleşme projesinin merkezinde yer

alan “yeni Türk kadını” imgesiyle pek çok anlamda örtüşür. “Fedakâr” ve “iyi” annelerin cinsel arzuları yoktur. Bu filmlerde cinsellikten uzak bir anlatım vardır. Kahramanlar en fazla el ele tutuşurlar, yanak yanağa gelirler. Öpüşecekleri zaman ya görüntü flulaşır ya da kamera masanın üzerindeki vazodaki çiçeklere çevrilir. Abisel’in de ifade ettiği gibi filmlerde kadınlar yuva kurup anne olmasının dışında bedenlerini cinselliğe kapatırlar (2000: 176).

Romantik aşk söylemi kullanılarak kadının cinselliğine vurgu yapmaktan kaçınılmış ve evlilik dışı cinsellik onaylanmamıştır. Bu filmlerde cinsellik ‘şehvet’ olarak kaldığı sürece “kötülük” ve “ahlâksızlık” olarak sunulmuştur. “Erkeği”ne derin bir sadakât ve aşkla bağlı olmayan, evinin kadını, çocuklarının anası olma amacı taşımaksızın cinselliği yaşayan, varlığını ve cinselliğini kocasına ve ailesine adamayan kadınlar ‘kötü kadın’dır (Maktav, 2003: 283-284). Maktav’ın da ifade ettiği gibi bu filmler cinsiyetçi bir ideolojinin sözcülüğünü yaparlar. Melodram kadını, erkek egemen sistemin üzerinde görüş birliğine vararak yarattığı bir ‘sembol’dür (Maktav, 2003: 290).

Melodramatik anlatı temel bir çatışma etrafında hareket eder. Bu çatışma kadınla erkeğin kavuşma-kavuşamama gerilimi üzerine kurulur. Dilek Tunalı’nın da ifade ettiği gibi Yeşilçam melodramlarının büyük çoğunluğunda aşk ana temadır ve bu aşkın karakterlerin çektiği derin acılarla hissettirilmesi söz konusudur (2006: 277). Aşk bu filmlerin temel mutluluk kaynağıdır. Popüler anlatı olan Yeşilçam melodramları aileye ve ona giden romantik aşka kaçınılmaz olarak ağırlık verir. Çünkü ilk bölümde de bahsedildiği gibi egemen sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin

kendilerini gizleyerek en rahat işleyeceği ortam ailedir. Aşk da doğrudan kişisel ilişki biçimi olduğundan, toplumsal çatışmaları duygusal düzeye aktarmak açısından son derece elverişlidir (Abisel, 1994a: 190).

Heteroseksüel romantik aşkı konu edinen Yeşilçam melodramlarında, erkek kahramanın rastlantı sonucu kadın kahramanın hayatına girmesi, onun hayatını değiştirecek bir kırılmaya neden olur. Evlilik, kadın karakterle özdeşleştirilen namus anlayışı çerçevesinde anlatsal bir sorun haline gelir (Behçetoğulları, 1999: 64). *Bir Demet Menekşe* filminde sürekli bir *leitmotiv* olarak gelinlik gösterilmiş ve Oğuz Onaran'ın da ifade ettiği gibi gelinlik, bir kızın düşleyebileceği en yüce mutluluk olarak gösterilmiş, evlenememiş olmanın bir kadında yarattığı sıkıntı Nesrin'in "evde kalmış" teyzesi aracılığıyla sık sık dile getirilmiş ve nişanlısı kendisini bırakan kız (Nesrin) da acı çekmek zorunda kalmıştır (Onaran, 1994: 29-30). Abisel de filmde sık sık yer verilen gelinlikle, kadının yaşamındaki bağımlı rolünü nasıl özlemle beklediğini simgelediğini söylemektedir (1994b: 131).

Yerli melodramların merkezi kadın karakterlerinin hayatlarında tek bir aşka yer olması uylaşımı hakimdir. Kadın "sahibi" olacak uygun erkeği beklerken, erkeğin aradığı kadını bulana kadar birçok kadınla birlikte olması doğal karşılanır. Abisel'e göre "cinsiyetçi ideoloji açısından kadının, tenselliğini bastırması ve kendini tek doğru erkek için saklaması" gerekmektedir (1994a: 167). Faruk Kalkan da bu filmlerdeki kadın karakterlerin, gerçek yaşamla ilişkileri olmayan katı melodramların sınırları içinde "erkek toplum"un düşlerindeki "faziletli anne" ve

“dokunulmamış sevgili” olarak, tek boyutlu, sonuna kadar iyi ya da kötü olduklarını söylemektedir (1993: 20).

Romantik sürecin “mutlu son”la kapandığı filmlerde kadınla erkeğin kavuşmaları gerçekleşir; bunun da doruğu evliliktir. Eğer kadının bütün iyi niyetine rağmen “namusu”, bir başka erkek tarafından kirlenmişse, onu seven erkek bile artık onunla evlen(e)meyecektir. Çünkü o artık, “düşmüş” bir kadındır. Böyle durumlarda melodramlar da “mutsuz son”la biter. Ya ayrılık olur, evlenemezler ya da kadın ölümle cezalandırılır. Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Utancı* (1972) filminde böyle bir öykü işlenmektedir. Fabrika işçisi Bahar (Filiz Akın) ve Kemal (Kadir İnanır) aynı çevreden gelir ve birbirlerini severler. Fakat Bahar’ın tecavüze uğraması sonucu birleşmeleri imkânsız hale gelir. Bahar’ın utancını da ancak ölüm silebilir. Filmin sonunda Bahar ve Kemal, bir cami minaresindedirler. Kemal’in elinde bıçak vardır ve Bahar’a doğru tutmaktadır. Bahar’ın arkası dönüktür. Daha sonra Bahar Kemal’e döner ve ona sarılır. Mutluluk içerisinde sevgilisinin kollarında ölür. Çünkü artık utancı temizlenmiştir.

Maktav’ın da ifade ettiği gibi evlenene dek bekâretin korunması melodram kadınlarının birinci vazifesidir. Ataerkil ideoloji erkek kahramanda en çok “şeref” kavramıyla hayat bulur; şeref bir fenomen olarak pek çok melodramda kadın kahramanın hikayesi çerçevesinde onun hayatı ve bedeni üzerinden kurgulanır. Bu kurguda filmin erkek kahramanının dışında bir erkekle birlikte olan –olmak zorunda kalan- kadın için ölümden başka kurtuluş yoktur, bütün sorunlar çözümlense de “kirlenen” namus ölümle temizlenir (Maktav, 2003: 284). Bu noktada dış dünya

kadınlar için tehdit dolu bir yer olarak resmedilir. Kadının namusunu “kirletecek” tehlikeler dışardan gelir. Bu nedenle kadınlar erkekler tarafından sürekli olarak koruma altında tutulurlar. Suç, adaletsizlik, acımasızlık evin dışındaki dünya ile; dayanışma, huzur, güven evin içindeki dünya ile temsil edilir Gerek diyaloglar, gerek mekân kullanımı gerekse müzik izleyiciye bu iki dünya arasındaki ayrımı çok net duyumsatmaktadır.

Yeşilçam filmlerindeki kadınlar görünüşleri, giyim kuşamları, konuşmalarıyla modern ama namusu, sadakati, aile ilişkileriyle geleneksel kalıplar içerisinde bir masumiyete sahiptirler. Yeşilçam filmlerinde kadınlar güzellikleriyle erkeğin dikkatini çeker. Önceleri bakımsız olan kadın güzelleşip değiştikten sonra erkeği kendisine aşık ederler. Erkekler, dış görünüşüyle güzel, modern kadınlara aşık olurlar. Türker İnanoğlu’nun yönettiği *Fadime* (1970) filminde, Fadik (Filiz Akın), yoksul ve sokak şarkıcısıyken Erol’un (Kartal Tibet) aşık olacağı kadının özelliklerine tam olarak sahip değildir. Fakat tesadüf eseri, Fadik bulduğu paralarla bir prenses gibi güzel kıyafetler içerisinde Erol’un karşısına çıktığında, Erol onun dişiliğinden etkilenmiş olsa bile, temizliği, iyiliği kısacası öteki kadınlardan “farklılığı” nedeniyle aşık olmuştur. Çünkü dış görünüşüyle Fadik moderndir ve hâlâ yoksul insanların sahip olduğu iyiliğe ve masumiyete sahiptir. Melodramlarda aşık olunan erkek ise yakışıklıdır ve “öteki” erkeklerden daha çekicidir. Esas erkek karakterler filmin anlatısı içinde kariyer sahibi ve güçlü olarak çizilir.

Romantik aşk anlatısı melodramlarda hakim olmasına rağmen, romantik aşk hiçbir zaman tek başına yeterli değildir. Kahramanların duygusal iniş çıkışları

romantizm kadar tutkulu aşktan da beslenmiştir. Kadın, erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer alır. Kadın tutkulu bir aşkla sever ama bu aşk ilk ve sondur. Bu durum “kutsal” ailenin ve kadını sadece aile içinde görmek isteyen cinsiyetçi ideolojinin zaferidir (Maktav, 2003: 280-281). Arus Yumul’un da ifade ettiği gibi Yeşilçam filmlerinde aşk, evliliğin ilk şartı gibi gösterilmektedir. Yeşilçam filmleri, bir yandan evlilikle sonuçlanan aşkları kadının bir başarısı gibi göstermekte, öte yandan aynı aşklarla kadının özgürlüğünü kısıtlayıp, erkek egemenliğini pekiştirmektedir. Sevdigiyle evlenen kadın, evlendikten sonra ataerkil aile düzeninin normlarına uygun davranmak zorundadır (Yumul, 2001: 51). *Fadime* filminin sonu, kadının evlenince özgürlüğünün kısıtlandığı görüşünü destekler niteliktedir. Fadime, gelinliğiyle kameraya bakarak şöyle der: “İşte böyle sayın seyirciler, Fadik sonunda kafese girip gelin oldu. Böyle kafes dostlar başına. Ben rüyalarımındaki erkeğe kavuştum”.

Filmlerde sadece meşru aşklar, mutlu sonla biter. Nejat Saydam’ın yönettiği *Zambaklar Açarken* (1973) filminde toplumsal ve kültürel koşullar açısından farklı bir aşk ilişkisi vardır ve aşıklar yaşça da birbirlerine denk değillerdir. Aslında filmde aşkları bir ölçüde haklılaştırılır ve melodramik öğelerle seyirci ikna edilir. Ama filmde alışılanın, varolanın dışına yönelen beklentiler, istekler, davranışlar baskı altında tutulmalı görüşü hakimdir. Anlatının dramatik çatışması da zaten bu çelişki üzerine kurulmuştur. Perran (Filiz Akın) ve Oğuz (Kartal Tibet) birbirlerini sevmektedirler. Fakat Perran, Oğuz’un öz oğlu zannettiği Mete (Aytaç Arman) ile nişanlıdır ve Perran’ın Oğuz’la evlenmesi ataerkil söyleme uymaz. Bu nedenle Oğuz

ve Perran birbirlerine kavuşamazlar ve aralarındaki aşk ilişkisi evlilikle sonuçlanmaz. Filmin sonunda Perran ölür.

Yeşilçam filmlerinde masumiyetini bekâretinden alan, mutluluğu erkeğin yanında evinde yakalayan ‘olumlu’ kadın tipleri sunulmuştur. Bu filmlerde evlilik kadınların hayatında önemli bir aşama olarak gösterilmiş ve her genç kızın evlenip bir “yuva” kurması gerektiği vurgulanmıştır.

2.2.3. Çalışan Kadınlar

Yeşilçam melodramlarında olumlu değerler alt sınıfa, olumsuz olanlar üst sınıfa atfedilir. Abisel’in de ifade ettiği gibi sınıfsal çatışmaların yumuşatılması amacıyla, zengin sınıftan olmak olumsuzlanır. Bu çevrelerde yaşayanlar, mutsuz gösterilir. Çünkü onların dünyasında aile ilişkileri gevşektir. Para her şeyden önemlidir, cinsellik aşıkardır ve özgürce yaşanır (1994a: 206).

Modern kadınlar kamusal mekân ve ilişkilerden soyutlanarak, sadece giyim kuşamları, aşkları, aile ilişkileri veya yaşadıkları ev/köşk-yalı ile tasvir edilmişlerdir. Melodramlarda kadınların bireysel olarak özgürleşerek kazanacakları hayatlar ve mekânlar yoktur, ait olunan durumlar ve yerler vardır (Maktav, 2003: 276). Yeşilçam melodramlarında kadınların çalışma yaşamları, birkaç istisna dışında, uzmanlık gerektiren alanlara yönelik değildir. Dolayısıyla, kadınların meslekleriyle kurdukları ilişki zayıflatılmakta, meslek kolayca ikinci plana itilmektedir (Köker, 1994: 140). Maktav’ın da ifade ettiği gibi kadın, hikayesinin sonunda sahneden inecek ve

romantik aşkın ona vaat ettiği yere, “yuva”ya dönecektir. Nihai kimliğini evinde, ait olduğu ve sonsuza dek ait olacağı kocası ile çocuğunun yanında bulan kadın artık “ideal kadın”dır (2003: 282-283). Ayrıca kadınlar “iyi hayat” tercihleri için değil, ailenin çıkarları için zorunluluktan çalışmaktadırlar (Köker, 1994: 144). Kadının çalışması, bir kariyerinin olması, Yeşilçam melodramlarında karşımıza çıkmamaktadır. Kadın meslek sahibi olarak tanımlanmaz. Çalışsa bile hemşirelik, sekreterlik gibi “kadınlığın devamı olan” hizmete dayalı ya da şarkıcılık, mankenlik gibi seyirlik işlerde konumlanır. Muzaffer Arslan’ın yönettiği *Ankara Ekspresi*’nde (1970) Hilda (Filiz Akın) karşımıza gündüz doktor, geceleri şarkıcı olan, bir Alman casus rolünde çıkar. Binbaşı Seyfi (Ediz Hun) ise bir Türk subayıdır. Aralarında geçen konuşma da buraya kadar söylenenleri bir anlamda özetler biçimdedir: Hilda’nın “Güzel kadınlar doktor olamaz mı?” sorusuna Seyfi “Güzel kadınlar doktor, avukat olamazlar çünkü erkekler onları rahat bırakmazlar,” diye cevap verir. *Bir Demet Menekşe*’de mahalledeki kadın “çalışan kızların on parmağında on marifetleri var” diyerek terzilik yapan Nesrin’i kötü gözle görmektedir. Abisel’e göre Yeşilçam melodramlarındaki diyaloglarda cinsiyetçi bir tutum gözler önüne serilmektedir. Söz aracılığıyla erkeklik yüceltilirken, kadınlık aynı ölçüde küçültücü bir nitelik kazanmaktadır (Abisel, 1994b: 123).

2.2.4. Kadınlara Yönelik Şiddet

Aile içi şiddet, aile üyelerinden biri tarafından aynı ailedeki bir diğer üyenin yaşamını, fiziksel veya psikolojik bütünlüğünü tehlikeye sokan, kişiliğine ve kişilik gelişimine ciddi boyutlarda zarar veren eylem veya ihmaldir. Kadınların bu şekilde

engellenmeleri ve sınırlandırılmaları yaşam alanlarını daraltmakta ve kendilerini geliştirmelerini önlemektedir. Dayak, tecavüz gibi fiziksel şiddet türleri gibi psikolojik baskı, sözle taciz de birer şiddet türüdür. Bu nokta da kadınların cinselliğinin eril bakış tarafından denetlenmesi de kadınlar üzerindeki denetim mekanizmalarından biridir ve bir baskı mekanizmasıdır. Kadının cinselliği erkek bakış açısından tanımlanmaktadır. Kadının bedeni üzerindeki bu denetim, erkeklerin kadın bedeni üzerinde bir iktidar sahibi olmasını gündeme getirir. Kadın vücudunu “erkeği” için saklar. “El değmemiş” bedenini erkeğe sunarak, erkeğin iktidarını pekiştirir.

Yeşilçam melodramlarında kadınlara yönelik uygulanan şiddete baktığımızda karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır: Abisel’e göre, yerli melodramlarda “tokatlanan kadın” sahnelerine sıklıkla yer verilmesi, cinsiyetçi ideolojinin çok açık bir yansıması olarak ilgi çekici bir anlatısal formüldür (1994a: 195). Abisel’in de ifade ettiği gibi “esas erkek karakterlerin sevgililerine, eşlerine yönelttikleri şiddet eylemlerinin nedenleri arasında önemli yer tutan yanlış anlamalarda, açıklama yapmasına fırsat verilmeyen kadın karakterler bile, erkeğin şiddet kullanışını, sevginin ve erkekliğin açıklaması olarak görmekte, yanlış anlaşılmış haliyle bu durumun cezalandırılmasını doğal karşılamaktadır” (Abisel, 2000: 201). Dayak, bu filmlerde onuru kırılan ve öfkesini denetleyemez hale gelen erkek karakterlerin sıradan davranışlarından biri olarak sergilenmektedir. Benzer nitelik taşıyan tüm tokat sahnelerinde şiddet bu yolla sıradanlaşıp doğallaşmaktadır. Bu filmlerde kadın affetmeye ve kabullenmeye hazırdır. Yediği tokadın hesabını hiç sormaz. Filmlerdeki kadınlar da zaten bu şiddeti hak eder biçimde sunulurlar. Erkekler sahiplendikleri

kadınları koruma “görev”lerini ve bu amacı gerçekleştirmek üzere gerekli gördükleri disiplini sürdürmek için kadınları cezalandırırlar (Abisel, 2000: 190, 192).

Sözle şiddet uygulanmasına Yılmaz Güney’in 1971’de yönettiği *Umutsuzlar* filminde de rastlanır. Kumarbaz kocasını, filmin baş kahramanı Fırat’a (Yılmaz Güney) şikayete gelen kadın, Fırat’ın “Ramazan’ı bulun, 5000 lira verin, bu kariyı boşasın, kızını da yatılı okula verin, olacaksa okumuş orospu olsun,” sözleriyle karşılaşır. Kadının kocasından şikayet etmesinin cezası biçilmiştir. Kadınların şikayetini böylesi bir kararla karşılayan Fırat, sevgisini de sevgilisine şiddetle gösterir (Köker, 1994: 151). Çiğdem’in (Filiz Akın) duvarda asılı boy fotoğrafını kurşunlamıştır ve şöyle der: “Resmini 467 gün kurşunladım, yokluğunda 467 kurşun”. Bir şiddet biçimi olan sözle şiddete *Bir Demet Menekşe* filminde de rastlanılır. Mahalleli tarafından nişanlısından ayrıldığı için “kötü” olarak görülen Nesrin’e sık sık sözle taciz edilir. Abisel’in de ifade ettiği gibi “bu nitelikteki baskı, temelinde geleneksel olanın korunmasına, iktidar ve otorite ilişkilerinde olabilecek değişimleri önlemeye yöneliktir. Dolayısıyla alışılanın, var olanın dışına yönelen beklentiler, istekler, davranışlar baskı altına alınmaktadır” (Abisel, 1994b: 91-92).

Kadına yönelik aile içi şiddet, tarih boyunca her toplumda karşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam melodramları evlilik ve aile kurumunu ve erkeklerin bu kurum içerisindeki üstünlüğünü ve aile içi şiddeti sorgulamazlar. Filmlerde kadınlara sunulan kadınlık modelleriyle bir kadında olması gereken ‘olumlu’ özellikler çizilir ve böylelikle Yeşilçam melodramlarındaki kadınlar idealize edilir.

2.3. 1980-90 Arası Türk Sinemasında Kadının Ailedeki Konumu

İlk bölümde filmlerin çözümlemesine yardımcı olacak aile kavramı klasik aile sosyolojisinde ve feminist söylemde ele alınmış, kadınların 1980 sonrasında aile içerisindeki konumlarındaki farklılıkları görebilmek amacıyla toplumsal arka plan aktarılmaya çalışılmıştır. 1980 askeri müdahalesini izleyen dönemde Türk sinemasında sinema anlayışı ve içerik açısından değişimler göze çarpar. Abisel'in de ifade ettiği gibi yeni değerler, toplumda yerleşik bir hal aldıktan sonra filmlere aktarılır (1994a: 95). 1980 sonrasında oluşan yeni kültürel yapı çerçevesinde toplumsaldan bireysele geçiş, sinemada da karşılığını bulur. Aydın üzerine yoğunlaşan ve “kadın filmleri”¹⁷ olarak adlandırılan filmler, 1980 sonrasında bireyselliğe dikkat çeker. Kurtuluş Kayalı'nın da ifade ettiği gibi, bu dönemde Türk sinemasında kadın filmlerinin yoğun olarak yapılmış olması, ilk bölümde sözü edildiği gibi, Türkiye'deki kadın araştırmalarının belli bir aşamaya gelmiş olduğunu gösterir¹⁸ (2001: 140). 1980 sonrasında Türk sinemasında adından sıkça söz ettiren “kadın filmleri”, değişen toplumsal yaşamla birlikte kadının özel ve kamusal alanda farklılaşan rolünü, aile ve iş yaşamını ele alır. Yeşilçam filmlerinde genellikle çatışma, evliliğin ne zaman ve nasıl gerçekleşeceği üzerine kuruluyken ve evlilikle

¹⁷ “Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran hatta yapıbozumuna uğratan ya da dışıl söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir” (Öztürk, 2004: 12). Kadının bakışını öne çıkaran, aşk, annelik, ihanet gibi kadınlara atfedilen meseleleri içeren filmlerdir. Bu filmlerde kadına anlatıda önemli bir pozisyon atfedilir ve kadının filmde aktif bir rol oynaması söz konusudur. Genellikle filmin temel çatışması, kadına atfedilen rol ile arzuları arasındaki ikilem üzerine kurulmuştur.

¹⁸ Kayalı, 1980 öncesinde de kadın filmlerinin çekildiğini, Halit Refiğ'in 1968 öncesi çektiği filmlerle Giovanni Scognamillo tarafından “kadın filmleri yönetmeni” olarak nitelendirildiğini, Metin Erksan'ın da özellikle *Ölmeyen Aşk* (1966) ve *Kuyu* (1968) filmleriyle kadın sorunlarına eğildiğini belirtmektedir (2001: 140).

birlikte film sona ererken, bu dönemde çekilen filmlerde artık evlilik gerçekleştikten sonraki sorunlar üzerine çatışma kurulur.

Türkiye'nin 1980 sonrasında değişen ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısı Türk sinemasında aileye bakışta ve filmlerde ailenin ele alınmasında da değişikliğe yol açar. Abisel'in de ifade ettiği gibi kadının temel işlevini yerine getirmesi, erkeklerin ise aşık oldukları için evlendiği Yeşilçam melodramları (1994a: 76), yerini 1980 sonrasında aile içinde kadının yerinin önceki döneme göre farklılaştığı filmlere bırakır. 1980'lerden itibaren kadınlar aile içerisinde söz sahibi olmaya başladı mı? Kadın açısından cinsellik ve aşk nasıl temsil ediliyor? Aile içerisinde kadın ve erkeğin rol dağılımı açısından eskiye oranla bir farklılık oldu mu? Ailede kadına yönelik şiddet nasıl temsil ediliyor? Bu sorulara yanıt bulmak amacıyla cinsellik, aşk ve evlilik; meslek sahibi kadınlar ve ailede kadına yönelik şiddet başlıkları altında seçilen filmler incelenecektir. Atıf Yılmaz'ın *Aah Belinda* (1986) ve Nisan Akman'ın *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) filmleri ayrıntılı olarak çözümlenecek, dönemin dikkatleri çeken *Mine* (Yılmaz, 1982), *Kadının Adı Yok* (Yılmaz, 1987), *Yarın Cumartesi* (Olgaç, 1988), *Güneşin Tutulduğu Gün* (Gören, 1983) filmlerine de bakılacaktır. Filmlerde anlatılmak istenen her şey büyük ölçüde sözlerle açıklandığı için, filmler sinematografik açıdan çok konuşmalara dayanarak incelenmiştir.

2.3.1. Meslek Sahibi Kadınlar

Yeşilçam melodramlarında kadın iyi bir eş ve anne, evlilik bağı içerisinde çocuk sahibi olma gibi özelliklerle donatılıp, kariyer sahibi olması ikinci plana

itilirken, 1980 sonrasında bu durumda değişim gözlenir. Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi, Türkiye’nin dışa açıldığı bir dönem olan 1980 sonrasında ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimle birlikte kadınlar da çalışma hayatına aktif olarak katılmaya başlar. Kadının çalışmasına verilen değerde, 1980 sonrası çekilen filmlerde, önceki dönemlere göre olumlu yönde bir artış vardır. Şükran Esen, 1980’li yıllarda yaşam içerisinde aktif olarak yerini alan, haklarının bilincinde olan ve insan olarak kendisini erkekle eşit gören “özgür kadın” tipinin gözden kaçırılmaması gereken bir olgu olduğunu belirtmektedir (2000: 21). Çağdaş kentsel yaşam, kadının toplum içindeki yerinin ve rolünün değişmeye başlamasını sağlamış; kadının çalışma yaşamına katılması, evin geçimine katkısı da ailedeki ilişkilerde yeni yapılanmalara yol açmıştır (Güçhan, 1996: 32). Toplumda yaşanmaya başlayan bu değişim sinemada da izlerini bulur. 1980 öncesinde Türk sineması kadına muhafazakâr bakarken, 1980’lerden sonra kadın, daha özgür bir ortam içerisinde ele alınmıştır. 1980’lere kadar evinde “erkeği”nin baktığı kadın, 1980’lerde para kazanmayı öğrenir ve ev yaşamında da “erkeği” ile eşit koşullarda olmayı arzu eder. Esen’in de ifade ettiği gibi, 1980’lerde kadının birey olabilme sorunu, evlilikte erkekten beklentileri ve toplumun kadına bakışına değinen filmler dikkat çekecek kadar artmıştır (Esen, 2000: 41).

Bu bölümde, 1980 sonrasındaki bu gelişmelerin Türk sinemasında 1980-90 yılları arasında çekilen filmlerde nasıl temsil edildiği, filmlerde çalışan kadınların yer alıp almadığı, çalışıyorlarsa işlerinin belli bir eğitimi gerektirip gerektirmediği, kadının çalışmasının aile yaşamına etkileri incelenecektir. Filmlerde çalışan kadının nasıl bir bağlam içerisinde sunulduğu ve nasıl temsil edildiği önem taşımaktadır. Bu

noktada çalışan kadının sadece para kazanarak ekonomik özgürlüğünü mü gerçekleştirdiği, yoksa aynı zamanda özgüven geliştirerek bireyselleşmesini de mi sağladığı sorusu önem kazanmaktadır. Çalışan kadının filmin anlatısı içerisinde olumlu ya da olumsuz, nasıl temsil edildiği konusu da üzerinde durulması gereken önemli bir durumdur.

Onaran'ın da belirttiği gibi, 1980'lerde çekilen filmlerde kadınların ezilmişliği kadar, özgürleşmeye çalışan kadınlar da gösterilmektedir. Ekonomik bakımdan erkeğe bağımlı olmayan, evlenerek bir erkeğin koruması altına girmek istemeyen bağımsız kadına ancak 1980'lerde yapılan filmlerde rastlanmaktadır (1994: 21, 25). 1980 sonrası dönemde kadın filmleriyle anılan Atıf Yılmaz'ın 1986'da yönettiği *Aaah Belinda*'da bu durumu örnekleyen bir kadın karakter bulunmaktadır. Filmin tanıtma yazıları, *Vive Les Femmes* (yaşasın kadınlar) yazısının altında bir kadın ve bir erkeğin yer aldığı bir karikatürle başlar. Kadın ağzında sigarasıyla, önünde pijamalarıyla duran erkeği elle taciz etmektedir. Görüntünün üzerinde de filmin ana kadın karakteri olan Serap'ı canlandıran Müjde Ar'ın ismi vardır. Film böylece jenerikten itibaren kadınlardan yana bir tavır alacağını belli etmiş olur. Tiyatro oyuncusu Serap (Müjde Ar), bir şampuan reklamı için kamera karşısına geçer ve kendini canlandığı karakterin dünyasında bulur. Atıf Yılmaz bu filmde aynı oyuncu üzerinden iki farklı hayatın içinde yer alan kadını vererek evli ve iki çocuk annesi bir kadınla, yalnız yaşayan, meslek sahibi bir kadın arasındaki karşıtlıkları daha çok vurgulamış olur. Serap, reklam filminde Naciye isminde gündüzleri bankada çalışan, akşamları evinin kadını olan iki çocuklu bir kadındır.

Naciye'nin kocası Hulusi (Macit Koper) bir devlet dairesinde kısım şefidir. Orta sınıf bir ailedirler.

Film çalışan kadının evlilik kurumu içerisinde hem iş, hem de ev yaşamında nasıl ezildiğini gösterir. Her ne kadar çalışan bir kadın olsa da Naciye'nin yaptığı iş, önceden de bahsedildiği üzere Yeşilçam melodramlarındaki çoğu kadının yaptığı iş gibi kendini geliştirmek amaçlı değildir. Naciye evin geçimine katkı yapmak için çalışır. Çalışma yaşamında gösterilen kadının işini zevk alarak yapmadığı ve kültürel anlamda kendisine artı bir şey kazandırmadığı anlaşılır. Filmin anlatısında inşa edilen dünyaya yönelik tavır görsel olarak da verilir. Naciye'nin iş yeri genel çekimle görüntülenir. Bankada bilgisayar başında çalışan kadınlar ve erkekler, bankoda sırada bekleyen insanlar kalabalık ve karmaşık bir şekilde görüntülenir. Naciye bu kalabalığın arasında çerçevenin gerisindedir. Kesmeyle Naciye'nin kullandığı bilgisayarın ayrıntı çekimine geçilir. Tekrar kesme ile, bel çekim ölçeğinde bilgisayar başında çalışan Naciye gösterilir. Naciye imzalaması için evrak getiren erkeğin amors çekiminden üst açıyla görüntülenir. Naciye'nin çalıştığı ortamdaki ezilmişliği, işi aracılığıyla kendini ifade edemediği ve iş hayatı içerisindeki sıkışmışlığı görüntü diliyle de ifade edilir. Kullanılan müzik de anlamı pekiştirmektedir.

Filmde, aile içindeki rol dağılımında dengesizlik vardır. Aile içinde toplumsal cinsiyet temeline dayalı bir eşitsizlik söz konusudur ve kadın her ne kadar iş yaşamında yer alsın da, ev içinde kocasının ve çocuklarının ondan beklentileri söz konusudur. Kocasını gibi bütün gün dışarıda çalışıp yorulan kadın eve geldiğinde

kocası gibi ayaklarını uzatıp gazetesini okuyamamakta, her Şeyin önüne hazır gelmesini bekleyememektedir; kocasını işe, çocuklarını okula yolladıktan sonra kahvaltı sofrasını toplamak da yine Naciye'nin görevidir. Birinci bölümde bahsedildiği gibi, Marksist feministler kadınların iş hayatındaki ücretli çalışmaları nedeniyle ve ev içerisindeki ücretsiz emekleriyle kapitalizmde iki kez sömürüldüğünü belirtirler. Bu bağlamda aile kadını baskı altına almakta, erkeğin kadın üstündeki egemenliğini meŐrulaŐtırmakta ve ataerkil söylemi yeniden kurmaktadır. Böylece erkek, kadının toplumsal ve bireysel ilişkilerinde belirleyici bir rol oynar. Serap, Naciye kimliğiyle, kocası izin vermediği için tiyatrodan oynayamamaktadır. Bu noktada kadının çalışmasında son szn kocasında olduğu anlaŐılıyor. Naciye'nin bakmakla yükümlü olduğu çocukları da geç saatlere kadar sahnede prova yapmasına engeldir. Çocuğa bakma sorumluluğu kadını ev içerisinde ve diğer sosyal ortamlardan sınırlarken, erkek politik ve ekonomik alanlarda kontrolü elinde bulundurduğu için güç elde etmektedir (Lamphere ve Rubin'den aktaran Carden, 1984: 10). Ev işi, bulaŐık, çamaŐır, çocukların bakımı Naciye'nin sorumluluğundadır. Naciye'nin iş arkadaşı ve komşusu olan Feride (Füsun Demirel) iŐten eve dönüŐte, “Hiç içimden gelmiyor Şu eve girmek. Şimdi ortalığı topla, bulaŐıĐı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla, sonra da Osman bey'i rahatlat” diyerek iş dönüşü eve yorgun gelen çalışan bir kadını evde bekleyen işleri sıralar. Naciye'den ev içerisinde geleneksel roller beklenir. Aile büyükleri olan kaynanası ve kayınbabasına karşı saygılı olması gerekir. Aile yelerinin Naciye'ye karşı tutumları ataerkil yaklaşıma uygundur. Onaran'ın da ifade ettiği gibi, “Naciye, hem bireysel hem toplumsal yaşam koşullarının hiç sorgulanmadığı, kadınla erkeğin aile ve toplum içindeki yerlerinin toplumdaki egemen ideoloji tarafından belirlendiği,

kadının özgürleşmek için gerekli kaynakları bulamadığı bir ortamın kadını"dır (1994: 26).

Naciye'nin ailesinin yaşadığı ev, maddi olanakları ne olursa olsun temiz, düzenli olarak verilmiştir ve çağın tüketim anlayışı bu eve girmeyi başaramamıştır. Elbise, ayakkabı, moda, makyaj, alışveriş gibi değerler bu ailede yerleşik hale gelmemiştir. İlk bölümde de bahsedildiği gibi 1980 sonrasında kapitalizm ve tüketim ideolojisi, çekirdek aileyi temel tüketim birimi olarak görür, tüketimin artması için aileye ihtiyaç duyar ve aileyi daha çok tüketmeye teşvik eder. Tüketim alışkanlıkları her ne kadar Naciye'nin ailesinin dışında kalmış olsa da, salonun baş köşesinde yer alan televizyondaki programlarla, en çok da reklamlar aracılığıyla, tüketmek aile üyelerine hatırlatılır. Aile üyeleriye televizyondaki reklamlarla verilen bu tüketme durumunun dışında kalmıştır. Bu dışarıda kalış ailenin ekonomik ve sosyal koşullarının bir sonucudur. Bu durum yeni tüketim kültürünün ve alışkanlıklarının uzağında olduklarının bir göstergesidir. Serap Naciye karakterindeyken evin temizliği için kadın istediğinde ya da akşam yemeği için pirzola pişirdiğinde kocası Hulusi şaşırır. Kadının hayatını kolaylaştırmak için hiçbir istekte bulunmaya hakkı yoktur.

Serap'ın evindeki banyo aydınlık ve bakımlıyken, kendisini Naciye'nin yaşamında bulduğu banyo sahnesinde ışık kullanımı son derece loştur. Banyo, Serap'ın öznel bakış açısından bakımsız; banyo kapısı, ayna eski ve puslu olarak verilmiştir. Adeta yıllardır bu evde kimse aynaya bakmamıştır. Aynanın pusu ve bozukluğu bu insanların iç dünyaları ve kendileriyle ilgili vazgeçmişliklerini de

simgelemektedir. Ailenin üyeleri kendilerine küskün insanlardır. Reklam filmi çekimine ara verip yemek yedikleri sahnede Serap’la konuşan kadınların sözleri de bu durumu örneklemektedir: “Bizim artık kendimiz için istediğimiz ne olabilir ki?”, “Öyle! Bizim için artık varsa yoksa çocuklar!”. Reklam filmi çekimleri sırasında, “Naciye Hanım sıcak aile yuvasında. Şimdi o yalnız evinin kadını” diyen üst ses de geleneksel toplum yapısının kadına yüklediği rolü ve ailesine adanmışlığını bir kez daha vurgulamış olur. Aile ataerkildir, büyüye saygı ve itaat esastır, kadının evde ev işleriyle uğraşması, eşi ve çocukları için özveriyle çalışması görevidir. Serap’ın oynadığı reklam filminin yönetmeni Serap’ı makyözün yanına götürdüğünde “Şöyle hanım hanımcık, gündüzleri işinde, geceleri evinde, çalışkan, fedakâr, bakımlı, hem güzel hem alçak gönüllü” görünmesini isteyerek ataerkil düzenin kadından beklentisini ifade etmiş olur. Bu söyleme göre kadın hem güzel, bakımlı hem de ailesi için çalışkan, fedakâr ve alçak gönüllü olmalıdır. Abisel’in de ifade ettiği gibi, kadın aile içinde “kanaatkâr, sevgiye, özveriye, dayalı sade bir yaşam isteğiyle” sınırlanmıştır ve “kendini aşma, başarı, çevreyi değiştirme isteği”ne sahip olmamalıdır. 1980’lerde ise Yeşilçam melodramlarındaki kadın tipleri yerlerini daha “talepkâr” karakterlere bırakmıştır (Abisel, 1994b: 99) ve bu açıdan Serap karakteri talepkârdır.

Naciye çalışan bir kadın olsa da onun için hayattaki tek amaç kocası ve çocuklarına hizmet etmektir; Serap ise kendisini “Tiyatrocuyum ben, sanat bütün hayatım benim” diye tanımlar ve hayatında öncelik verdiği şeyin mesleği olduğunu vurgular. Serap’ın kendisini geliştirmesine olanak sağlayan bir mesleği vardır. Birinci bölümde de ifade edildiği gibi, 1980’lerden sonra toplumda yalnız yaşayan

kadınların sayısındaki artış filmde Serap’la temsil edilir. Serap yalnız yaşayan, bakımlı, kendine güvenen ve kendi ayakları üzerinde duran bir kadındır. Geçimini kendi sağlar. Kendini ifade edebildiği bir mesleği vardır: tiyatro oyuncusudur. Kazandığı para üzerinde denetim kurabilir. Spor merkezine gitmek gibi parasını istediği yönde harcayabilir, gece geç saatlerde sevgilisi Suat (Yılmaz Zafer) ve iş arkadaşlarıyla vakit geçirebilir. Serap, “Reklamlara da çıkacağım. Gerekirse fotoroman da çevireceğim. Köşeyi dönmek için değil, daha doğru yaşayabilmek için. Kafama koyduğum şeyleri daha iyi yapabilmek için” sözleriyle bağımsız kişiliğini ve kendine olan inancını gözler önüne serer. Serap, hem tiyatrodan hem de reklam filminde oynayan işinde aktif bir kadındır. *Aah Belinda*, Abisel’in de ifade ettiği gibi geleneksel bir kurum olan ailenin kadından beklentileri ve kadının istekleriyle zıtlaşmasını çok iyi aktarır (1994b: 90). Bu noktada film Yeşilçam melodramlarından da önemli ölçüde farklılaşır. Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi aile için her şeyden vazgeçen ve ailenin isteklerini kendi isteklerinin önüne koyan kadın, *Aah Belinda* da tam tersi bir duruma yönelir ve kendi isteklerini ön plana alır.

Serap’ın, “Tımarhaneye mi dönsem acaba?” diye kendi kendisine sorarak tımarhanede yaşamayı evde kadın olarak yaşamaktan daha rahat bulduğunu ifade etmesiyle film evlilik kurumuna olan yaklaşımını da dile getirir. Filmin anlatısı içinde evlilik ve aile olumsuz birer kurum olarak verilir. Film, Naciye karakteriyle temsil ettiği dünyayı olumlamaz ve kadının geri planda kalarak geleneksel rolüne uygun davranıp erkeğin otoritesine kesin olarak rıza göstermesini eleştirir. Filmde aile hayatı kadınlar için kendilerini gerçekleştiremeyecekleri bir alandır, feminist kuramın eleştirdiği eril egemenliğin bir birimidir ve kadın aile içinde ikincil bir

konumdadır. Film çalışıp bağımsızlaşan kadını onaylar. Abisel de, *Aah Belinda* filminin kadınların yaşam alanının genişlemesinden ve yükünün azaltılmasından yana olduğunu söyler (1994b: 108).

Dönemin kadın yönetmenleri arasında yer alan Nisan Akman'ın 1987'de yönettiği *Dünden Sonra Yarından Önce* adlı filminde Gül (Zuhal Olcay¹⁹) ve Bülent (Eriş Akman) evli bir çifttir, fakat her ikisi de iş hayatlarının yoğunluğu yüzünden evde bir araya gelememektedir. Gül, TRT'de yapımcı; kocası Bülent ise reklam filmi yönetmenidir. Çiğdem Kağıtçıbaşı'nın bir önceki bölümde anılan "karşılıklı duygusal bağlılık" modeli, Gül ve Bülent'in kurduğu aileye uymaktadır. Gül ve Bülent maddi anlamda birbirlerinden bağımsız ve kendi ihtiyaçlarını kendileri karşılayabiliyorken, duygusal açıdan birbirlerine bağlı, aşık bir çifttir. Film ayrıntı çekimde kurgu yapan bir erkek eliyle başlar. Kesmeyle Gül ve kurgucuyu kurgu masasında çalışırken bel çekim ölçeğinde arkadan görürüz. Filmde Gül ilk kez görüldüğü sahnede, montaj stüdyosunda yanındaki erkek kurgucuyla beraber, çektiği belgeselin montajını yapmaktadır. Evli bir kadın olan Gül'ün rolü ev içerisindeki ilişkilerle sınırlı değildir. Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi, evin dışındaki dünya kadın için güvensiz bir yer olarak temsil edilmez. Filmin ana kadın karakteri Gül, evin dışında kendini ifade edebilen, erkeklerin dünyasında mesleki bilgisi ile ayakta durabilen özgür bir kadındır, eğitim gerektiren bir meslek sahibidir ve mesleğinde mücadeleci, başarılı biri olarak resmedilir.

¹⁹ Sergilediği oyunculukla 3. Ankara Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu ödülünü alır.

Ev işi, kadının yerine getirdiği en verimsiz, en acımasız, en zor iştir ve kadının gelişmesini herhangi bir yönden destekleyebilecek hiçbir şey içermez. Kadının erkekle gerçek eşitliği için toplumsal kurumlara, kadının genel üretici işe katılmasına gereksinim vardır (Lenin, 2002: 227). Gül'ün toplumsal statüsü, eğitim düzeyi ve mesleği aracılığıyla oluşur, ekonomik özgürlüğünü aile ilişkileri ya da kocası aracılığıyla değil, kendi başına elde eder. Gül'ün ekonomik özgürlüğünün doğal sonucu olarak, kadına atfedilen geleneksel roller sarsıntıya uğrar. Ryan ve Kellner'ın ifade ettiği gibi, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak görülen kamusal alan ile özel alanı ayıran sınırın ve ataerkil sınırların aşılması, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişme, yasanın ihlali olarak görülür (1997: 220). Geleneksel toplum kadını öncelikle eş ve anne rolleriyle koşullandırır ve bu görevleri yerine getirmekle yükümlü kılar. Böylece kadının iş hayatında kariyer yaparak toplumsal statü elde etme isteği ikinci plana atılır. Bülent, filmde her ne kadar modern, aydın bir karakter olarak çizilse de, kadını ev ile özdeşleştiren eril bakışa sahiptir ve Gül'ün bu kadar aktif olarak iş hayatında yer almasını evliliklerinin önünde ciddi bir tehdit olarak görür. Filmin çatışma noktası da bu durum üzerine kuruludur: Gül evini ve kocasını mı hayatının merkezine koyacaktır, yoksa mesleğini mi? Bülent, karısının kendisine ve evine daha çok zaman ayırabileceği bir işte çalışmasını ister. Gül'ün işi dolayısıyla gittiği çekimlerden döndüğü gün Bülent'le beraber yedikleri öğle yemeği sahnesi bu açıdan önem taşır. Gül, masada çerçevenin seyirciye göre solunda bel çekim ölçeğinde, sağında ise Bülent yer alır. Kesmeyle göğüs ölçeğinde Gül'e, ardından kesmeyle Bülent'e geçilir. Tekrar kesmeyle Gül'ü görürüz. Açık-karşı açık bu çekimler, Gül ve Bülent arasındaki gerginliği diyaloglar aracılığıyla olduğu kadar görüntü diliyle de aktarır. Geriye kaydırmayla Bülent de çerçevenin içine girer.

Bülent'in amors çekiminden konuşma devam eder. Bülent, "Sonra artık çocuğumuz olmalı. Sence hakkım değil mi bu?", "Ancak çocuğumuz olduğunda bir aile olacağız. Yoksa evliliğimizin hiç önemi yok" sözleriyle çocuk özlemini dile getirir ve Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi çocuğun ailedeki önemine vurgu yapar. Gül'den daha düzenli saatlerde çalışabileceği, kendine ve kocasına daha çok zaman ayırabileceği bir işte çalışmasını ister. Kocasının, "Çok şükür paraya ihtiyacımız yok. Zevk için çalış. Hobi gibi yani" sözleri de Gül'ün çalışmasına gerek olmadığını ve kadının geçim sıkıntısı amacıyla iş yaşamında yer almasını onayladığını ifade eder.

Bülent ve Gül'ün ortak arkadaşları Selda, "Evliliğinize olan inancını yitiriyor. Bir şeyler yapman gerekiyor" sözleriyle ataerkil anlayışın kadından beklediğini, yani "yuvayı dişi kuş yapar" yaklaşımını dile getirir. Selda'ya göre Gül, "kutsal" evlilik bağı için işini bırakmalı ve önceliği evliliğine vermelidir. Çünkü kendisi de öyle yapmıştır. Antika dükkânı olan Selda, tam da Bülent'in Gül'e dediği gibi, önceliği iş yaşamına değil, ailesine, kocasına ve çocuklarına vermiştir. Gül, çok zor karar alarak mesleğinin doruğundayken işinden ayrılır. Filmdeki ilk kırılma noktası da bu andan itibaren başlar. Filmde, kadının iş yaşamında aktif olarak yer alması olumludur, kocasının isteği üzerine işini bırakması ise filmin anlatısı içerisinde olumsuz olarak gösterilir. Gül iş yaşamındayken sahip olduğu kendine güvenini yitirmeye başlar. En basit durumlarda bile karar alamaz. Selda'nın verdiği davete giderken giyeceği kıyafeti seçmekte zorluk çeker. Bu sahnede çerçeve yatak odasının kapısıyla bölünmüştür. Genel çekimde yatak odasını görürüz. Yatağın üzeri Gül'ün giyip çıkarttığı kıyafetlerle doludur. Kamera kaydırmayla Gül'ü izler, Gül aynada kıyafetine bakar ve yakışıp yakışmadığına dair kocasından onay bekler.

Filmde ikinci kırılma noktası, Bülent'in kendi işi hakkında söylediği sözlerle ortaya çıkar. Bu konunun yer aldığı sahnede, Gül ve Bülent genel çekim ölçeğinde yatak odasında görüntülenirler. Bülent reklam çekimine gitmek için giyinmektedir. Bülent'in, "Gül, önemli olan para değil, her işi yapmak da değil. İstedğim işi yapmalıyım, sevdiğim işi yapmalıyım. Yoksa ben var olamam. Kimse var olamaz" sözlerinden sonra Gül başını öne eğer ve kısık bir sesle, "Haklısın" der. Kocasıyla arasında geçen bu konuşma Gül'ün hayatından çıkarttığı işinin kendisinde yarattığı eksikliğin farkına varmasını ve işine geri dönmesini sağlar. Bu andan itibaren anlatıda bir kapanma yaşanır; Gül mesleğine geri döner ve filmin açılış sahnesinde olduğu gibi kendinden emin, güçlü görünür.

Gül, Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi, ekonomik zorunluluktan, evin geçimini sağlamak için değil, ekonomik yönden bağımsızlığını sağlamak ve kendini geliştirmek amacıyla eğitim gerektiren bir işte çalışır. Öztürk'ün de ifade ettiği gibi, *Dünden Sonra Yarından Önce*'yle birlikte iş ve evlilik çatışması ilk kez bu kadar net ve doğru olarak yansıtılır (2004: 175). Filmin yönetmeni Nisan Akman da kadının her zaman ekonomik özgürlüğünü kazanması gerektiğini, böylelikle kadınla erkeğin şartlarının eşit olacağını ve erkeğin gücünü kaybedeceğini söyler (Akman'dan aktaran Öztürk, 2004: 175). Yeşilçam melodramlarında, kadınlar içinde yaşadıkları dünyayı tanıma olanağı bulamamış, ilişkileri çözememiş, yaşamlarını denetleyemeyen insanlar olarak temsil edilmekte ve bu nedenle de dış dünya kadınlar için tehlikeli bir yer olarak sunulmaktayken (Abisel, 1994b: 78), 1980 sonrası filmlerde dış dünya kadınlar için tehditkâr bir yer olarak gösterilmemiş ve kadın çalışma yaşamına katılarak toplumsal alandaki konumunu güçlendirmiştir.

2.3.2. Cinsellik, Aşk ve Evlilik

Geleneksel toplumda cinsellik genellikle namus kavramıyla birlikte düşünülür. “Namuslu olma” kavramı evlilik dışı cinsel ilişkinin gerçekleşmemesi anlamına gelir. Yeşilçam melodramlarında genç kızlar için cinsellik, baskı altına alınması ve yok sayılması gereken, hem kendileri hem de aileleri için tehlike oluşturan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktayken, 1980’lerde cinsellikle ilgili tartışmaların artık gündemde yer alabildiği bir toplumda, filmlerde de cinselliğe yaklaşım ve ahlâk anlayışı değişim geçirir. İlk bölümde bahsedildiği gibi, feminizmi oluşturan etkenler sinemada kadının sunumunun şekillenmesini de etkiler. Kadınlara farklı bir yaklaşım sergileyen filmlerde kadın artık “insan”dır. Esen’in de ifade ettiği gibi, iyi özellikleri de kötü özellikleri de bünyesinde barındırabilir. Düşünür, başkaldırır, cinsel istek duyar. Bu filmler, kadına ve sorunlarına değişik açılardan bakmayı amaçlar (2000: 41-42). 1980 sonrasında, Yeşilçam anlatısında olduğu gibi “ideal” bir kadın modeli çizilmez; yanlışları, çelişkileri, istekleri bulunan kadınlara yer verilir. Kadın karakterlerin iç dünyaları da içerdiği çelişkilerle birlikte sunulur. Burçak Evren’in de ifade ettiği gibi bu filmlerde kadınlar, olumlu olumsuz yanlarıyla perdeye yansıyan ve zaman içinde çevrenin de etkisiyle değişebilen “insan”lar haline gelirler. Bir “tip” olmaktan öte farklılıklar, kişisellikler taşımakta ve toplumla olan aykırı yanları ve çatışmaları öne çıkmaktadır (Evren, 1990: 21).

1980’lerde evlilik ve aile, Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi yüceltilmez (Onaran, 1994: 29). *Dünden Sonra Yarından Önce*’de aile, her türlü toplumsal ilişkinin önünde, önceliği olan bir yer tutmaz. Gül, işi ve kocası arasında bir seçim

yapma noktasına geldiğinde önceliği işine verir ve kocasını ikinci plana atar. Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982) filminde, Mine (Türkan Şoray) ve Cemil'den (Selçuk Uluergüven) oluşan, çocuksuz bir çekirdek aile bulunmaktadır. Mine ev hanımı, kocası Cemil ise istasyon şefidir. Filmde evlilik olumsuzlanır. Mine'nin kocasıyla arasında sağlıklı bir iletişim yoktur. Filmin anlatısı içinde Cemil, karısına karşı çok anlayışsız ve kaba davranan bir adamdır. Film, kadına, Mine'ye, özgürlüğü *Aah Belinda*'daki Serap gibi tek başına kendi çabalarıyla değil de, kasabada öğretmenlik yapan Perihan'ın (Hümeysra Akbay) ağabeyi İlhan (Cihan Ünal) aracılığıyla yani bir erkek aracılığıyla vaat eder.

Mine filmi gibi Atıf Yılmaz'ın *Kadının Adı Yok* (1987) filminde de evlilik kurumuna olumsuz yaklaşılır. Işık (Hale Soygazi) küçük bir çocukken babası annesini evdeki hizmetçi kadınla, evlendiğinde de kocası Gürkan (Arif Akkaya) onu başka bir kadınla aldattır. Işık da kocasını iş yerinden arkadaşı olan evli ve çocuk sahibi Mehmet'le (Tarık Tarcan) aldattır. Filmde aşk idealize edilmez. Işık aşık olduğu Mehmet'e “Ben değiştim görmüyor musun? Her şey değişiyor” diyerek ondan ayrılmak ister ve Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi bir ömür tek bir aşk yaşamaz. Filmin ana kadın karakteri Işık'ın annesi, “Babalar para kazanır, eve getirir. Çocuklarını en iyi biçimde okutur büyütürler”, “İstesek biz de çalışırız ama vakit yok. Sonra sizi kim büyütecek?” gibi sözlerle Işık daha küçük bir çocukken ataerkil söylemin bir kadından beklediklerini kızına aktarsa da, Işık genç bir kadın olduğunda kadına dayatılan geleneksel rolleri annesi gibi kabul etmez ve sorgular. Meslek sahibi kadınlar başlığı altında incelenen Atıf Yılmaz'ın *Aah Belinda* filminde de evlilik yüceltilmez ve kadın evlilik kurumu içerisinde ezilmiş olarak gösterilir.

Bilge Olgaç'ın 1988'de yönettiği *Yarın Cumartesi* filminde de evlenmek ve çocuk doğurmak bir kadın için mutlak değerlermiş gibi sunulmaz. Çocuk ve kadın sağlığına ilişkin projeler, aile planlaması kampanyaları, 1980'lerde gündeme gelmiştir. Filmin ana kadın karakteri Nurten'in çocuğunu aldırmasıyla, ilk bölümde bahsedildiği gibi, 1983'te yasal olarak da ifadesini bulan gebeliğin kürtajla sona erdirilmesine izin verilmesi konusuna değinilir. Yeşilçam melodramlarında boşanmış bir esas kadın karakter yer almazken, *Yarın Cumartesi*'de Nurten ve Tarık boşanırlar. Filmdeki boşanmış bir kadın karakter aracılığıyla toplumda boşanmış kadınlar olduğu gerçeği ifade edilmiş olur.

Kadınlar cinsel nesne olma durumundan, cinselliğini yaşamaya başlayan cinsel özneye doğru farklılaşır (Dorsay, 1995: 19). Onaran'ın da ifade ettiği gibi, evlenmeden bir erkekle cinsel ilişkide bulunan kadının “kötü” görülmediği filmler 1980'lerde yapılmaya başlanır (1994: 29). Filmlerde kadın, artık gerçeküstü bir sadakât içinde değildir (Abisel 1994a: 95). Genç kızlar için bekâret, evli kadınlar içinse sadakât aranmaz. Kadınlar, bir ömür boyu tek bir aşk yaşamaz, tek bir erkeğe sadık kalmazlar. Filmlerde aşk, kadınlar için önemli olmakla birlikte, yaşamlarına yön verecek kadar büyük bir öneme sahip değildir. Kadının aşk ve bireysel mutluluğu, toplumsal sorumluluğunun önünde yer alır ve kadınlar her ne olursa olsun aileleri için kendilerini feda etmezler. Yeşilçam anlatılarında ihanete uğradığında kadından her türlü fedakârlığı gösterip buna göğüs germesi beklenirken, 1980 sonrasında bu tutum değişir. Artık ihanete uğrayan kadın, kocasını terk eder ve bu durum filmin anlatısı içinde olumlu olarak gösterilir. *Dünden Sonra Yarından Önce* filmi bu durumu örnekler. TRT'de yönetmenlik yapan Gül, iki gece üst üste eve

gelmeyen, onu asistanı Pelin’le aldatan kocasının eşyalarını bir valize doldurur ve Pelin’in evine götürür. Gecenin karanlığında caddenin ortasında tek başına yürümeye başlar. Genel çekimle görüntülenen Gül, kameraya doğru yürür. Kamera sağdan sola çevrinerek Gül’ü takip eder. Yolun her iki tarafı ışıklandırılmış ağaçlar ve sokak lambalarıyla çevrili bir yolda yürümeye devam eden Gül’ün karanlık caddeden aydınlığa doğru yürümesi Gül’ün bundan sonraki yaşamının da aydınlık geçeceğinin bir göstergesidir. Filmin müziğinin sözleri de bu durumu destekler: “Ne güzel bir gece, sanki daha aydınlık; sanki bir kapı, yarınlara aralık”. Gül mesleği konusunda kendisini desteklemeyen ve onu aldatan kocasını terk ederek kendine yeni bir yol çizer. Gül’ün caddenin ortasından yürümesi kendine güveninin, hayatına hakim olduğunun ve o güvenden kaynaklanan merkeziyetçi tutumunun göstergesidir. Caddenin ortasından yürümesi bir güç göstergesidir. Yüzünde de kendine güvenen bir ifade vardır.

“Seksen sonrasında aşkın cinsellik boyutunu belli ölçüde kazanmış olması, aşkla ilgili beklentinin niteliğinin değişmesinde, kadının özerkliğinin peşine düşmesiyle bitişerek etkili olmuş; aynı şekilde kendini tanıma, geliştirme ve ifade etme arayışı, kadın karakterlerin cinselliklerini farklı biçimde değerlendirmelerine olanak vermiştir” (Abisel, 1994b: 98). *Aah Belinda*’da bu durumu örnekleyen bir karakter karşımıza çıkar. Serap kendisi gibi tiyatrocı olan Suat’la sevgilidir. Yeşilçam melodramlarında cinsellik, yalnızca ima edilirken, *Aah Belinda*’da bu ilişki gösterilir. Serap ve Suat’ın evlenmeden beraber yaşamaları, ilk bölümde de bahsedildiği gibi ikisine de evliliğe göre daha az sorumluluk yükler. Serap, Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi cinselliğini bastırmaz, cinsel bakımdan etkin olarak

sunulur ve cinselliğini yaşamının tek yolu evlilik olarak verilmez. Abisel'in ifade ettiği gibi, Yeşilçam melodramlarında sevenlerin birbirlerine kavuşmalarının tek yolu evlilik, aşk evlilik kurumunun bir aracısı ve evlilik de aile ile eş anlamlı görülürken (1994b: 98), *Aaahh Belinda*'da Serap evlenmeden sevdiği adamla cinselliği yaşar.

Giovanni Scognamillo, Bilge Olgaç'ın 1988'de yönettiği Güner Sümer'in oyunundan uyarlanan *Yarın Cumartesi* filmini her ne kadar “klasik kadın, kocası ve sevgilisi üçlüsü etrafında dönen bir aşk öyküsü” (2003: 408) olarak nitelendirse de, film, kadının cinselliğini yaşaması ve kocasının bu duruma yaklaşımı açısından Yeşilçam melodramlarından farklılık taşır. Nurten (Duygu Asena), kocası hapisteyken kocasının (Erdal Özyağcılar) erkek kardeşi Fikret'le (Bülent Bilgiç) beraber olur ve ondan hamile kalır. Nurten, kocasını bekle(ye)meyip, ona sadık kal(a)mayıp, cinselliğini dizginle(ye)mez. Birbirlerine aşık oldukları için değil, bir sıcaklık aradıkları ve yan yana oldukları için beraber olurlar. Cinselliğini dizginle(ye)meyen kadının, kocası tarafından cezalandırılmaması Yeşilçam geleneğinin uylaşımlarından farklılık gösterir. Tarık, Fikret'e, “Hiç tanımadığım bir kızla da yirmi gün evli kaldım. Bu yirmi günlük evli olduğum kız beni altı yıl bekleyemezdi. Bunu ondan istemek hakkına sahip değildim. Döndüm ve her şeyi umduğum gibi buldum”, “Çünkü bu altı yıl içinde Nurten'i değil bir kadınla, dışı bir köpekle aldatabileceğim gün oldu. Acılar çeke çeke, utana utana bir kadını çağırdığım geceler yaşadım. O beni bir erkekle aldatmış, evet” gibi sözlerle bu durumu kabul ettiğini ve doğal karşıladığını ifade eder. Film, Tarık ve kardeşi Fikret arasında geçen bu konuşmayla erkek egemen söylemi sorgular ve Nurten'i filmin anlatısı içerisinde haklı kılar. Tarık olanları öğrendikten sonra Nurten'e yazdığı

mektupta duygularını şöyle ifade eder: “Ne sendeki bir değeri tanıma sevincini yaşayabildim ne de kendimdeki güzellikleri sana sunma fırsatım oldu. Sevebilmeyi, aşık olabilmeyi bile kaybettim yazık. Sen bulabildiysen ne güzel. Bu güzel yolda yürü, korkma”.

Şerif Gören’in kadın karaktere dayanan ve temel çatışma noktası kadın karakterin ekonomik zorunlulukları nedeniyle toplumsal çevresiyle yaşadığı gerilim üzerine kurulu olan *Güneşin Tutulduğu Gün*’de (1983) karşımıza çıkan Sevgi (Müjde Ar) karakteriyle, Ali Karadoğan’ın da ifade ettiği gibi, cinsellik rahatlıkla yaşanabilen, hiçbir engele boyun eğmeyen ve aşktan farklı bir alan olarak tanımlanır (2005: 61).

İncelenen filmlerde bekâret ve namus kavramı, eski Yeşilçam anlatılarından farklı ele alınır: Kadının bedeni cinselliğe kapalı ve kadınların cinselliklerini yaşamalarının tek alanı evlilik sonucu kurdukları aile değildir. Bekâret kutsanmaz, el değmemiş olmak yüceltilmez. Filmlerde aşklar idealize edilmez ve cefa dolu aşkın sonunda kurulan aileye yer verilmez.

2.3.3. Ailede Kadına Yönelik Şiddet

Toplumda ailenin dışında gerçekleşen şiddet için toplum sorumlu tutulmakta, aile içinde oluşan şiddet ise gizli kalmakta, özel hayat olarak kabul edilmekte ve çoğu zaman da olağan karşılanmaktadır. Abisel’in de belirttiği gibi hemen her biçimiyle, her ilişkide ve her kurumda rastlanılan şiddete özellikle de aile içinde

başvurulur (1994b: 94). McFarlane ve Parker, fiziksel şiddetin kadınlarda küçük yaralanmalardan kalıcı bedensel sakatlanmalara, hatta ölümlere yol açtığını ve düşük özgüven, kaygı, depresyon, psikosomatik rahatsızlıklar ve travma sonrası stres bozukluğu gibi psikolojik sorunlara yol açtığını belirtir (aktaran Öztürk, Erdur-Baker, 2006). Dobash ve Dobash çalışmalarında, kadınlara karşı şiddetin ataerkil aile sisteminden kaynaklanan köklü bir sosyal sorun olduğunu ve kocanın karısı üzerindeki otoritesinin evlilikte özel bir güç ilişkisi doğurduğunu, bu ilişki içinde ise kadınların anne ve eş olarak alt sırada bir konuma sahip olduklarını belirtmişlerdir (Dobash ve Dobash'dan aktaran Ecevit, 1993: 29).

İlk bölümde bahsedildiği gibi, 1980 sonrası Türkiye'de feminist hareketin dile getirdiği “şiddete hayır, bedenimiz bizimdir” sloganı, Türkiye'deki kadınları bu yönde harekete geçirmiştir. *Dünden Sonra Yarından Önce*'de çalışan kadın ana temasının yanında bir yan tema olarak aile içi şiddet ele alınır. Gül'ün evinde çalışan Mübeccel, kocasından sürekli dayak yemektedir. Film boyunca şiddet görüntülerini açıkça görmeyiz ama sözlerle ve Mübeccel'in moraran gözüyle fiziksel şiddetin varlığından haberdar edilirik. Mübeccel kendi isteğiyle yaşamını düzenleyemeyen, kadercı, geleneksel bir kadındır ve kocasının onu dövmesini haklı görür. Çünkü Mübeccel'e göre yaşam koşulları, kocasını böyle hırçınlaştırmakta ve uyguladığı şiddeti meşrulaştırmaktadır. Mübeccel, kocasının kendisine uyguladığı şiddet karşısında edilgindir. Mübeccel'in kocası, ilk bölümde de vurgulandığı gibi, işsizliğin yaygınlaştığı ve enflasyon değerlerinin giderek yükseldiği bir dönem olan 1980 sonrasında işsizdir. Böylece Mübeccel, aile içerisinde kendini gücün ve iktidarın sahibi olarak gören kocasının uyguladığı şiddetin yeniden üretilmesine

yardımcı olur. İki farklı sınıfsal yapıya sahip ailedeki iki farklı kadının, Gül ve Mübeccel'in, aile içerisinde farklı deneyimlere sahip olmaları ve aile içindeki konumlarının farklılığı nedeniyle şiddete bakışları da aynı değildir. Gül ve Mübeccel arasında geçen konuşma, aile içi şiddete bakışlarındaki farklılığı ortaya koyar:

Gül: Kocan mı dövdü yine? Niye dövüyor seni?

Mübeccel: Çok sinirli. Bir sürü şeye kafası bozuluyor. Benden alıyor hıncını.

Gül: Ne iş yapıyor?

Mübeccel: Çalışmıyor, iş bulamıyor bir türlü.

Gül: İçki içiyor mu?

Mübeccel: O içmesin de kim içsin hanımefendi? Çok sıkılıyor. Benim elime bakıyor. Bu da onu kahrediyor.

Gül: Peki içki için parayı nereden buluyor?

Mübeccel: Benden alıyor tabii. Birkaç kez dayanamadım anamın evine gittim.

Her seferinde gelip eve götürdü beni. Evde de sopayı yedim tabii.

Gül: Olamaz!

Yapılan araştırmalara göre erkek, ev içerisinde kendisini ekonomik ve sosyal açıdan güçlü hissediyorsa şiddet uygulamaz. Eğer eşler arasındaki statü farkı kadının lehine ise erkek evde şiddet uygular. Çevresel faktörlerden ekonomik stres, iş stresi, işsizlik aile içinde erkek eşin kendini güçsüz hissetmesine yol açar ve şiddet uygulamasına neden olur²⁰. Filmde de Mübeccel'in kocasının ona şiddet uygulamasının altında yatan neden kendini ekonomik yönden güçsüz görmesi ve karısına şiddet uygulayarak karısı karşısında kaybettiği gücünü ve iktidarını pekiştirme isteğidir.

²⁰ www.aile.gov.tr/raporlar/Aile%20ve%20toplum8.pdf sitesine 26.06.2006 tarihinde erişildi.

Gül'ün Mübeccel'in kocasından şiddet görmesine tepkisiz kalmadığı sahnede diyaloglar kadar görüntü diliyle de Mübeccel'in kocası karısına şiddet uygulamasından dolayı suçlu gösterilir. Genel çekimle salon görüntülenir. Çerçevenin gerisinde solda Gül ayak ayak üstüne atmış kanepede oturur. Çerçevenin solundaysa Mübeccel ve kocası Gül'ün karşısında ayakta dikilir. Oturma eylemi Gül'e bir iktidar kazandırır. Kesmeyle göğüs çekim ölçeğinde Mübeccel ve kocasının görüntüsüne geçilir. Tekrar kesmeyle Gül bel çekim ölçeğinde görüntülenir. Çerçevede sadece Gül vardır. Beden dili de Gül'ün otoritesini pekiştirir. Mübeccel'in kocasıysa ellerini önünde kavuşturmuş ve başı öne eğik olarak Gül'ün söylediklerini sessizce dinler. Film, kadının aile içi şiddete maruz kalmasını olumlu karşılamamakta ve ataerkil toplumun cinsiyetçiliğe dayalı iktidar ilişkilerini eleştirmektedir.

Filmde Gül de, bir şiddet biçimi olan psikolojik şiddete maruz kalır. Gül'ün TRT'deki yönetmenlik işinden ayrılması ve eviyle ilgilenmesi konusunda kocası tarafından uygulanan baskı da fiziksel şiddet gibi bir şiddet biçimidir. Gül, kocası tarafından işini bırakması yönünde psikolojik yönden baskı altındadır. Kadınların bu şekilde engellenmeleri ve sınırlandırılmaları yaşam alanlarını daraltmakta ve kendilerini geliştirmelerini önlemektedir. Gül işini çok sevmesine rağmen, kocasından ayrılmak ve işi bırakmak gibi iki seçenek arasından ikincisini seçer. Kocasını, evde karısının kendisini beklemesini, kendisine çocuk yapmasını ister. Kocasının bu beklentisi de ilk bölümde bahsedildiği gibi ataerkil söylemin kadından talebini yansıtır. Kocasını çok seven Gül, onun uyguladığı bu psikolojik baskı

karşısında başarılı olduğu ve çok sevdiği işini bırakır. Alışmaya çalıştığı yeni hayatı onu mutsuz kılar, depresyona girer, özgüvenini yitirir.

Güneşin Tutulduğu Gün'de ana kadın karakter Sevgi anne ve babasından şiddet görür. Bu gördüğü şiddetin çıkış noktası da halasının onu erkek arkadaşıyla beraber yolda yürürken görmesidir. Aynı şekilde Sevgi'nin kız kardeşi de erkek arkadaşıyla görüşmemesi için erkek kardeşinden şiddet görür. Aksu Bora ve İlknur Üstün'ün de ifade ettikleri gibi, fiziksel şiddet ve şiddet tehdidi kadın üzerindeki denetim araçlarından birisidir. Mekânsal sınırlama, evden çıkışın kocanın ya da babanın iznine bağlı oluşu, karşı cinsle herhangi bir toplumsal temas ihtimalinin engellenmesi de kadın üzerinde denetim sağlamanın aracıdır ve bir şiddet türüdür (Bora ve Üstün, 2005: 25).

Karakterleri diledikleri bir şeyi yapmaya ya da yapmamaya zorlayan baskının arkasında paylaşılan ortak değerler olduğu için, uygulayıcıları da bir kişiden daha fazla olabilmektedir. *Aah Belinda*'da Hulusi'nin anne ve babasıyla ilişkileri devam eder. Naciye'nin kocası Hulusi ve Hulusi'nin ailesi Naciye'den kocasının ve çocuklarının hizmetçisi olmasını ister. Otoriter bir kişilik olan babaanne oğlunun evine geldiği zamanlarda gelini üzerinde denetim kurmak ister (Abisel, 1994b: 91). Filmde aile içi şiddete de yer verilir. Naciye'nin hem iş yerinden arkadaşı hem de komşusu olan Feride'ye kocası Osman (Tarık Papuççuoğlu), karısının Naciye ile beraber iki gece üst üste sokağa çıkmasına izin vermez ve ona fiziksel şiddet uygular. Serap da Abisel'in ifade ettiği gibi akıl hastanesine kapatılarak bir zorlamaya maruz kalır (1994b: 91).

Yeşilçam melodramlarının tamamında kadınların cinsiyetçi bir baskı altında olduğu ve bu baskının çoğunlukla tanımlanma çabasına girilmeksizin tümüyle kabul edilip rıza gösterildiği görülürken (Abisel, 1994b: 95), incelenen filmlerde bu durumun değiştiği gözlenmiştir. 1980 sonrasında değişen aile yapısıyla birlikte aile içi şiddet ilk bölümde sözü edildiği gibi yasada da yerini alır. Artık aile içi şiddet, gizli tutulması gereken, özel alana ait bir olgu olarak görülmemekte, bütün toplumu ilgilendiren sosyal bir sorun olarak görülmektedir. İncelenen filmlerde aile içinde şiddetin yer aldığı fakat Yeşilçam melodramlarıyla kıyaslandığında şiddet söyleminin değiştiği ve filmlerde aile içi şiddete olumsuz bakıldığı sonucuna varılmıştır.

SONUÇ

Aile içinde kadınlara erkeklerden farklı olarak bir takım görev ve sorumluluklar yüklenmiştir. Toplumun değişen ekonomik, kültürel ve toplumsal hayatıyla birlikte kadınlardan beklenen roller de bir ölçüde değişime uğramıştır. 1980 askeri müdahalesi Türkiye için önemli bir dönüm noktasını ifade eder. Bu dönemde toplumsal, siyasal ve ekonomik alandaki değişimlerle birlikte, Türkiye'nin kültürel yapısında da değişimler gözlenmiştir. 1980'lerle birlikte ifade olanağı bulan feminist hareket, kadınları geleneksel söylemin içerisinde konumlandıran muhafazakâr görüşün karşısında yer alır. 1980'lerdeki feminist hareket, kadın ve erkeğin aile içindeki rollerinin yeniden tanımlanmasını gündeme getirir ve 1980'li yıllardan sonra kamuoyunda kadın haklarına ilgi gösterilir. Kadın hakları, cinsellikle ilgili tartışmalar yapılır. 1980'lerde cinsellik bir tüketim nesnesi haline gelir.

“1980-90 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu” başlıklı tez çalışması temel olarak iki bölümden oluşmaktadır. “Geçmişten Günümüze Değişen Aile Kurumu” başlığı altında ele alınan birinci bölümde aile kurumu ele alınmıştır. Klasik aile sosyolojisi geleneği içerisinde yer alan yapısal-işlevselci yaklaşıma göre aile yerine getirdiği işlevler açısından vazgeçilemez bir kurum, kadının aile içindeki öncelikli görevinin kocası ve çocuklarıyla ilgilenmesi ve başlıca statüsü kocasının karısı ve çocuklarının annesi olarak görülürken, yeni bakış açılarının ışığında kadınların aile içindeki konumunun yeniden ele alındığı sonucuna varılmıştır. Aileye alternatif bir bakış açısı getiren feminist yaklaşım aile içinde kadın ve erkek rollerini yeniden tanımlar. Ailenin altın çağını yaşadığı 1950'lerin sıcak aile atmosferi 1960'lardan itibaren cinsel özgürlük talepleri ve feminist

hareketlerle sarsıntıya uğrar. 1980’lerde Soğuk Savaş sonrası dönemde Yeni sağ hareketi geleneksel aileyi yeniden canlandırmayı amaçlar ve kadınların eşitlik taleplerini reddeder. Muhafazakâr harekete rağmen feminizm Amerikan toplumunu dönüştürmekte etkili olur.

Dünyadaki gelişmelerle bağlantılı olarak Türkiye’ye bakıldığında ise, Türk ailesinde değişimin önemli temellerinin İsviçre Medeni Kanunu’ndan örnek alınarak oluşturulan Türk Medeni Kanunu’nun 1926’da yürürlüğe girmesi ile atıldığı görülür. Bu yasayla çok eşli evliliğin yasa dışı kabul edilmesi ve evlilik için resmi nikâh zorunluluğu getirilmesi, kızların evlenme yaşının sınırlanması, kadın ve erkeğe eşit boşanma hakkının sağlanması kadın hakları için olumlu adımlardır. Fakat Medeni Kanun’un, kocayı aile birliğinin reisi kabul etmesi ve aile ilişkilerinde hüküm süren ataerkillik, bu dönemde kadınlar tarafından hiç eleştirilmemiştir. Cumhuriyet döneminde yapılan reformların amacı modern bir Türk ailesi yaratma fikridir. 1950’ler Türkiye’de muhafazakâr-liberal ideolojinin yükseldiği dönemdir. 1980 askeri müdahalesiyle birlikte değişen ekonomik, toplumsal, kültürel ortamla beraber 1980’li yıllarda Türk ekonomisi Batı’ya açılır, dışa açılan kapıdan yeni değerler içeri girer. Yükselen yeni sağ, küreselleşmeyle gündeme gelen yeni değerler, Türkiye’de de etkili olur. Kapitalist ideolojinin temelinde aile kurumunun korunması yatmaktadır. Aile kurumsal düzenin devamını ve egemen ideolojinin yeniden üretilmesini sağlar. Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte aile temel tüketim birimi olarak görülür ve ailenin daha çok tüketebilmesi için daha çok paraya ihtiyaç vardır. Kadınlar iş yaşamında yer alarak ailenin tüketimine katkıda bulunurlar. Toplumda bu “yeni kadın profili” gündeme gelirken, erkeklik tanımı özünde ataerkil yapısını korumuştur.

Tez çalışmasının “Yeşilçam ve Sonrasında Türk Sinemasında Aile ve Kadın” başlığı altında ele alınan ikinci bölümde Yeşilçam melodramları ve Türk sinemasında 1980-90 arası dönemin özelliklerini yansıtan filmler incelenmiştir. 1980-90 arası dönemde çekilen filmlerde kadının cinselliğine bakış açısı Yeşilçam melodramlarından farklılık taşımaktadır. Yeşilçam melodramlarında genç kızlar için cinsellik, baskı altına alınması ve yok sayılması gereken, hem kendileri hem de aileleri için tehlike oluşturan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktayken, 1980’lerde cinsellikle ilgili tartışmaların artık gündemde yer alabildiği bir toplumda, filmlerde de cinselliğe yaklaşım ve ahlâk anlayışı değişim geçirmiştir. Kadınlar cinselliklerini yaşamının tek yolu olarak evliliği görmemektedirler. Filmlerde kadınların erkeklerle beraberlikleri Yeşilçam anlatısında olduğu gibi sözle geçirilmez, görsel olarak da verilir. 1980-90 arası ele alınan filmlerde “ideal” bir kadın modeli çizilmemekte, kadınlar katıksız iyi ya da kötü olarak nitelendirilmemektedir.

1980 sonrası incelenen filmlerde, aile Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi korunması gereken toplumsal değerler arasında yer almamakta ve evlilik kurumu yüceltilmemektedir. Kadınlar, evlilik kurumu ve aile içinde olumlu olarak temsil edilmez, ailenin temel yapı taşı olarak gösterilmez ve aile kurumunu yücelten bir mizansen içerisinde sunulmazlar. Yeşilçam melodramlarında kadın iyi bir eş ve anne, evlilik bağı içerisinde çocuk sahibi olma gibi özelliklerle donatılıp, ailenin içinde var olurken ve kadının iş hayatında kariyer sahibi olması ikinci plana itilirken, 1980 sonrasında incelenen filmlerde filmin anlatısı içinde olumsuz olarak verilmeyen çocuksuz ve meslek sahibi kadınlar bulunmaktadır. Yeşilçam melodramlarında kadınların çalışma yaşamları genellikle uzmanlık gerektirmezken, 1980-90 arası

Türk sinemasında eğitim gerektiren bir mesleğe sahip ve çalışma yaşamına katılarak toplumsal alandaki konumunu güçlendiren kadınlar bulunmaktadır. Bu kadınlar Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi ekonomik zorunluluktan, evin geçimini sağlamak için değil, daha çok ekonomik yönden bağımsız olabilmek için çalışırlar ve toplumsal statülerini, eğitim düzeyi ve meslekleri aracılığıyla elde ederler. Bu bağlamda, söz konusu filmlerde dış dünya kadınlar için Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi tehditkâr bir yer olarak verilmemekte, kendilerini ifade edebilecekleri bir alan olarak sunulmaktadır.

İncelenen filmlerde aşklar idealize edilmemekte, kadınlar bir ömür boyu tek bir aşk yaşamamakta, tek bir erkeğe sadık kalmamaktadır. Filmlerde cefa dolu bir aşkın sonunda kurulan aileye yer verilmemektedir. Filmlerde aşk, kadınlar için yaşamlarına yön verecek kadar büyük bir öneme sahip değildir. Kadının aşkı ve bireysel mutluluğu, toplumsal sorumluluğunun önünde yer almaktadır ve kadınlar her ne olursa olsun aileleri için kendilerini feda etmemektedirler. Yeşilçam anlatılarında ihanete uğradığında kadından her türlü fedakârlığı gösterip buna göğüs germesi ve bireysel isteklerini ailenin çıkarlarının gerisine alması beklenirken, 1980 sonrasında bu tutum değişmiştir. Artık ihanete uğrayan kadın, kocasını terk edebilmekte ve bu durum filmin anlatısı içinde olumsuz olarak verilmemektedir.

Yeşilçam melodramları erkeklerin aile içindeki üstünlüğünü, kadınların gördüğü şiddeti sorgulamadan, doğal kabul ederken, adeta kadın bu şiddeti “hak ediyormuş” gibi verilirken, 1980 sonrasında aile içi şiddete bakış Yeşilçam melodramlarından farklılık taşımaktadır. 1980’lerde değişen aile yapısıyla birlikte

aile içi şiddet yasada da yerini almıştır. Türkiye’de aile içi şiddet çalışmalarının sosyolojik araştırma alanına girişi 1980’li yıllardan sonra kamuoyunda kadın haklarına yönelik duyarlılığın gelişmesiyle birlikte başlamıştır. 1986’da yürürlüğe giren “Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi” (CEDAW) aile içi şiddet açısından temel bildirge sayılmaktadır. Artık aile içi şiddet, gizli tutulması gereken, özel alana ait bir olgu olarak görülmemekte, bütün toplumu ilgilendiren sosyal bir sorun olarak değerlendirilmektedir. 1980-90 arası incelenen filmlerde aile içinde şiddet konusu üzerinde durulmakta, ancak Yeşilçam melodramlarıyla kıyaslandığında şiddet söyleminin değiştiği ve şiddetin eleştirildiği sonucuna varılmaktadır.

Sonuç olarak gerek toplum içinde gerekse sinemada kadına biçilen rollerin altı çizilir. 1950’ler Türkiye’sinin ideal kadın tipi Yeşilçam melodramlarında yer alan olumlu kadın tipiyle benzerlikler taşımaktadır: giyimi, kuşamı, güzelliği ile modern; namusu, sadakâti, aile ilişkileri ile geleneksel. Bu dönem kadınlar açısından ataerkilliğin çok az sorgulandığı yıllardır. 1980 askeri ihtilâliyle değişen ekonomik, kültürel ve toplumsal ortamla beraber toplum içerisinde daha aktif olarak yer alan kadınlar, 1980-90 arası çekilen filmlerde temsil olanağı bulur. Artık dış dünya kadınlar için tehditkâr bir yer olarak verilmemektedir, kendilerini özgürce ifade edebilecekleri bir alandır. Kadın, eğitim gerektiren mesleklerde gösterilir, cinselliğini aile kurumunun dışında da “özgürce” yaşar, aile içinde kendisine uygulanan şiddete baş kaldırır.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, Nermin (1998). “İdeoloji Açısından Kadın Araştırmaları”, **20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek**, editör: Oya Çitci, Ankara: TODAİE, s. 3-11.
- Abisel, Nilgün (a) (1994). **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Kitabevi.
- _____ (b) (1994). “Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, Ankara: Kültür Bakanlığı, s.74-132.
- _____ (2000). “Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet”, **Televizyon, Kadın ve Şiddet**, Der: Nur Betül Çelik, Ankara: Kiv, s.173-212.
- Acuner, Selma (2002). “90’lı Yıllar ve Resmî Düzeyde Kurumsallaşmanın Doğuş Aşamaları”, **90’larda Türkiye’de Feminizm**, Der: Aksu Bora, Asena Günel, İstanbul: İletişim, s.125-158.
- Ağduk-Gevrek, Meltem (2000). “Cumhuriyet’in Asil Kızlarından 90’ların Türk Kızlarına... 1990’larda bir ‘Türk Kızı’: Tansu Çiller”, **Vatan, Millet, Kadınlar**, Der: Ayşe Gül Altınay, İstanbul: İletişim.
- Alkan, Türker (1981). **Kadın Erkek Eşitliği Sorunu**, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi.
- Althusser, Louis (2003). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki.
- Arslan, Umut Tümay (2001). **1970’li Yıllarda Yeşilçam ve Türkiye’nin Kültürel Hayatı**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

- Ayça, Engin (1996). “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz.: Süleyma Murat Dinçer, Ankara: Doruk, s.129-148.
- Baber, Kristine M., Allen, Katherine R. (1992). **Women and Families: Feminist Reconstructions**, New York: The Guilford Press.
- Behçetoğulları, Pembe (1999). “Melodram: Kadınsı Bir Film Türü”, **Yıllık 1999 Mahmut Tali Öngören’e Armağan**, Ankara: A.Ü. BYYO Yayınları, s. 55–75.
- Berktaş, Fatmagül (1996). **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, İstanbul: Metis.
- Bora, Aksu; Üstün, İlknur (2005). **Sıcak Aile Ortamı: Demokratikleşme Sürecinde Kadın ve Erkekler**, İstanbul: Tesev.
- Büyük Ansiklopedi (1999). Cilt: 1, İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Carden, Maren Lockwood (1984). “The Women’s Movement and the Family: A Socio-Historical Analysis of Constraints on Social Change”, **Women and the Family: Two Decades of Change**, Editors: Beth B. Hess and Marvin B. Susman, London: The Haworth Press, s. 7-17.
- Connell, R.W (1998). **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Çev., Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
- Dal, Yeşim Özer (2001). “Liberal Eşitlik Anlayışı ve Ulusal Mekanizmalar”, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 7, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, s. 21-30.
- Dikeçligil, Beylül (1995). “Türk Toplumunda Aile Tipleri”, **Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt: 11, İstanbul: İletişim, s. 106-116.

- Donovan, Josephine (1997). **Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri**, Çev., Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim.
- Dorsay, Atilla (1995). **12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar**, İstanbul: İnkılap.
- Drotner, Kirsten (1991). “Intensities of Feeling: Modernity, Melodrama and Adolescence”, **Theory, Culture and Society**, sayı: 8(1), s. 57–87.
- Ecevit, Yıldız (1993). “Aile, Kadın ve Devlet İlişkilerinin Değerlendirilmesinde Klasik ve Yeni Yaklaşımlar”, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, İstanbul: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, s. 9-34.
- Eisenstein, Zillah R. (1984). **Feminism and Sexual Equality: Crisis in Liberal America**, New York: Monthly Review Press.
- _____ (1993). “Ataerkil Sistem, Annelik ve Kamusal Hayat”, Çev: Nilüfer Timisi, **A.Ü. İlef Yıllık**, s. 245-260.
- Engels, Friedrich (1998, ilk basıldığı tarih 1884). **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Çev: Kenan Somer, Ankara: Sol.
- Erman, Bircan (2004). **1980 Sonrasında Türkiye’de Sosyal Haklar**, Lisansüstü Uzmanlık Tezi, Ankara: Türkiye ve Ortadoğu Amme İdaresi Enstitüsü Kamu Yönetimi Uzmanlık Programı.
- Esen, Şükran (2000). **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul: Beta.
- Evren, Burçak (1990). **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, İstanbul: Broy.
- French, Marilyn (1993). **Kadınlara Karşı Savaş**, Çev., Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis.
- Gittins, Diana (1985). **Aile Sorgulanıyor**, Çev: Tuna Erdem, İstanbul: Pencere.

- Gökçe, Birsen (1990). “Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme (1976)”, **Aile Yazıları 1 Temel Kavramlar, Yapı ve Tarihi Süreç**, Bilim Serisi 5/1, Der., Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, s. 205-223.
- Güçhan, Gülseren (1996). “Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz: Süleyma Murat Dinçer, Ankara: Doruk, s.31-48.
- Gürbilek, Nurdan (2001). **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, İstanbul: Metis.
- Huber, Joan (1993). “Gender Role Change in Families”, **Family Relations: Challenges for the Future**, Edited by: Timothy H. Brubaker, California: Sage Publications, s. 41-58.
- Jagger, Gill; Wright, Caroline (1999). **Changing Family Values**, Edited by: Caroline Wright and Gill Jagger, London: Routledge.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (1998). **Kültürel Psikoloji: Kültür Bağlamında İnsan ve Aile**, İstanbul: Yapı Kredi.
- Kalkan, Faruk (1993). **Sinema Toplumbilimi. Türk Sineması Üzerine Bir Deneme**, İzmir: Ajans Tümer.
- Kandiyoti, Deniz (1984). “Aile Yapısında Değişme ve Süreklilik: Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”, **Türkiye’de Ailenin Değişimi: Toplumbilimsel İncelemeler**, Yay. Haz., Türköz Erder, Necat Erder v.d., Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği, s. 15-30.

_____ (1995). “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Yay. Haz: Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim, s. 367-382.

_____ (1997). **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Çev., Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, İstanbul: Metis.

Karadoğan, Ali (2005). **Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması’nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı**, Ankara: Phoenix.

Kayalı, Kurtuluş (2001). “Türk Sineması Yeniden mi Yapılanıyor Yoksa Temel Mecrasında Seyretmeye Devam mı Ediyor”, **Yıllık 1999, “Mahmut Tali Öngören’e Armağan”**, Ankara: BYYO Basımevi, s. 135-146.

Kıray, Mübeccel B. (1984). “Büyük Kent ve Değişen Aile”, **Türkiye’de Ailenin Değişimi: Toplumbilimsel İncelemeler**, yay. haz.: Türköz Erder, Necat Erder v.d., Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği, s.69-78.

Kongar, Emre (1998). **21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, İstanbul: Remzi.

Kozaklı, S. T.; Özkazanç, Alev (1997). “1980’lerde Gündelik Yaşam”, **Mürekkkep**, Sayı: 8, s. 41-49.

Kozanoğlu, Can (1992). **1980’lerden 90’lara Türkiye ve Starları: Cilalı İmaj Devri**, İstanbul: İletişim.

Köker, Eser (1994). “Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, Ankara: Kültür Bakanlığı, s. 133-166.

- Kümbetoğlu, Belkıs (1997). “Aile, Evlilik, Nikâh: Farklılaşan Kavramlar”, **Toplum ve Bilim**, İstanbul: Birikim, s. 111-126.
- _____ (2002). “Kadınlara İlişkin Projeler”, **90’larda Türkiye’de Feminizm**, Der: Aksu Bora, Asena Günel, İstanbul: İletişim, s. 159-181.
- MacKinnon, Catharine (2003). **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, Çev., Türkân Yöney, Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis.
- Maktav, Hilmi (2003). “Melodram Kadınları”, **Toplum ve Bilim** 96,s.273-293.
- Marx, Engels, Lenin (2002, ilk basım 1976). **Kadın ve Aile**, Çev: Arif Gelen, Ankara: Sol.
- Millet, Kate (1973). **Cinsel Politika**, Çev., Seçkin Selvi, İstanbul: Payel.
- Morgan, Lewis Henry (1998, ilk basım 1877). **Eski Toplum II**, Çev: Ünsal Oskay, İstanbul: Payel.
- Morgan, D.H.J. (1975). **Social Theory and The Family**, London: Routledge&Kegan Paul.
- Mulvey, Laura (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” , Çev: Nilgün Abisel, **25.Kare**, Sayı 21, s.38-46.
- Mutlu, Erol (1995). **İletişim Sözlüğü**, Ankara:Ark.
- Nişancı, Ensar (2006). “Modern Türkiye’de Kadının Kimlik Tasarımı”, **Kadın Çalışmaları Dergisi**, cilt: 1, sayı: 1, s. 106-116.
- Okin, Susan Moller (1997). “Families and Feminist Theory: Some Past and Present Issues”, **Feminism and Families**, Edited by: Hilde Lindemann Nelson, New York: Routledge, s.13-26.

Onaran, Oğuz (1994). “Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri: Türk Filmleri ve Demokrasi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, Ankara: Kültür Bakanlığı, s. 15-73.

Özen, Sevinç (1987). “Aile Kurumuna Bazı Sosyolojik Yaklaşımlar”, **Aile Yazıları 1 Temel Kavramlar, Yapı ve Tarihi Süreç**, Bilim Serisi 5/1, Der., Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, s. 397-408.

Özkazanç, Alev (1998). **Türkiye’de Siyasi İktidar ve Meşruiyet Sorunu: 1980’li Yıllarda Yeni Sağ**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Anabilim Dalı.

Öztürk, Semire Ruken (2004). **Sinemanın ‘Dişil’ Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler**, İstanbul: Om.

_____ (2000). **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**, İstanbul: Alan.

Öztürk, S. R. ve Erdur-Baker, Ö. E. (2006). “Kadına Yönelik Şiddetin 1990 Sonrası Türk Sinemasında Temsili”, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kadın Çalışmaları Araştırma ve Eğitim Merkezi, Tabuları Aşmak Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Kıbrıs.

Parsons, Talcott (1954). **Essays in Sociological Theory**, New York: Free Press.

Phillips, Anne (1995). **Demokrasinin Cinsiyeti**, Çev., Alev Türker, İstanbul: Metis.

Poster, Mark (1989). **Eleştirel Aile Kuramı**, Çev., Hüseyin Tapınç, İstanbul: Ayrıntı.

Radikal Gazetesi, 29 Aralık 2006.

- Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1997). **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev., Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- Sancar, Serpil (2004). “Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Yıl 7, Sayı 29, s. 197-211.
- Sarıkartal, Çetin (2002). “Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit’in Ataerkil Düzene ‘Haddini Aşan’ Cevabı”, **Toplum ve Bilim 94**, s.70-85.
- Sayın, Önal (1987). “Aile İçi İlişkilerin Toplum ve Birey Boyutunda Çözümlemesi”, **Aile Yazıları 4 Evlilik Kurumu ve İlişkileri**, Bilim Serisi 5/4, Der., Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, s.531-548.
- Scognamillo, Giovanni (2003). **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı.
- Segal, Lynne (1992). **Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler**, Çev: Volkan Ersoy, İstanbul: Ayrıntı.
- Taşar, Mustafa (2001). **Türkiye’nin Düşünce Gündemi**, İstanbul: Eser Sahibinin Kendi Yayını.
- Tekeli, Şirin (1995). “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Yay. Haz: Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim, s. 15-50.
- Tılıç-Rittersberger, Helga (1998). “Aile İçi Şiddet: Bir Sosyolojik Yaklaşım”, **20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek**, Editör: Oya Çitci, Ankara: TODAİE.
- Timur, Serim (1972). **Türkiye’de Aile Yapısı**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

- Tolan, Barlas (1990). “Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru: Dünyada ve Türkiye’de Aile Yapısının Evrimi”, **Aile Yazıları 2 Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme**, Bilim Serisi 5/2, Der.: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, s. 493-505.
- Tunalı, Dilek (2006). **Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram: Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı’na Bakış**, Ankara: Aşina.
- Tunç, Aslı (1996). “Soğuk Savaşa Gözyaşı Panzehiri. 1950-1960 Dönemi Amerikan Toplum Yapısında Aile Melodramının Yeri”, **25. Kare**, Sayı 14, s.41-47.
- Üşür, Serpil Sancar (1998). “Siyasal Alanda Cinsiyetçilik ve Kadınların Söylemsel Kuşatılmışlığı”, **20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek**, Editör: Oya Çitci, Ankara: TODAİE, s. 531-542.
- Vergin, Nur (1990). “Toplumsal Değişme ve Türkiye’de Aile”, **Aile Yazıları 2 Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme**, Bilim Serisi 5/2, Der.: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, s. 309-320.
- Yumul, Arus (2001). “Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, Yayına Haz: Deniz Derman, İstanbul: Bağlam, s.47-54.
- Yüksel, Mehmet (2003). “Modernleşme ve Mahremiyet”, **Kültür ve İletişim Dergisi**, 6(1), Kış, s. 75-108.
- www.aile.gov.tr/raporlar/Aile%20ve%20toplum8.pdf.
- www.amnesty-turkiye.org
- www.kssgm.gov.tr
- www.die.gov.tr/tkba/mevzuat.htm.banner

EKLER: İNCELENEN FİLMLER

ARTIK SEVMEYECEĞİM (1968)

Yönetmen: Muzaffer Aslan

Senaryo: Burman Bolan, Muzaffer Aslan

Görüntü Yönetmeni: Necati İlkaç

Müzik: Metin Bükey

Oyuncular: Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Önder Somer, Münir Özkul, Ömercik

Sine Film

FADİME (1970)

Yönetmen: Türker İnanoğlu

Senaryo: Fuat Özlüer

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Oyuncular: Filiz Akın, Kartal Tibet, Cihangir Gaffari, Sevgi Can, Gülgün Erdem,

Necdet Tosun, Kayhan Yıldızoğlu, Sevdâ Nur, Mualla Sürer, Faik Coşkun,

Erlar Film

ANKARA EKSPRESİ (1970)

Yönetmen: Muzaffer Arslan

Senaryo: Bülent Oran

Eser: Esat Mahmut Karakurt

Görüntü Yönetmeni: Cengiz Tacer

Oyuncular: Filiz Akın, Ediz Hun, Leyla Sayar, Kadir İnanır, Kayhan Yıldızoğlu,
Bülent Oran, Hüseyin Kutman

Sine Film

UMUTSUZLAR (1971)

Yönetmen: Yılmaz Güney

Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Müzik: Yalçın Tura

Oyuncular: Yılmaz Güney, Filiz Akın, Hayati Hamzaoglu, Nihat Ziyalan, Memduh
Ün, Tuncer Necmioğlu, Şükriye Atay, Kazım Kartal, Eriş Akman

Akün Film

UTANÇ (1972)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ayşe Şasa

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca, Çetin Gürtop

Müzik: Yalçın Tura

Oyuncular: Filiz Akın, Kadir İnanır, Ülkü Ülker, Bülent Kayabaş, İhsan Gedik, İhsan
Yüce, Mümtaz Ener

Akün Film

ZAMBAKLAR AÇARKEN (1973)

Yönetmen: Nejat Saydam

Senaryo: Nejat Saydam

Eser: Kerime Nadir

Görüntü Yönetmeni: Melih Sertesin

Müzik: Bora Ayanoglu

Oyuncular: Filiz Akın, Kartal Tibet, Aytaç Arman, Suzan Avcı, Yedigâr Kırmızıgül,

Nezihe Güler, İsmail Varol, Vahit Volkan, Nuri Altınok.

Acar Film

BİR DEMET MENEKŞE (1973)

Yönetmen: Zeki Ökten

Senaryo: Selim İleri

Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver

Oyuncular: Kartal Tibet, Hale Soygazi, Lale Belkıs, Muazzez Kurdoğlu, Güle Ökten,

Yeşim Tan

Er Film

MİNE (1982)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Necati Cumalı, Deniz Türkali, Atıf Yılmaz

Eser: Necati Cumalı

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Müzik: Cahit Berkay

Oyuncular: Türkan Şoray, Cihan Ünal, Hümeysra Akbay, Kerim Afşar, Belkıs Dilligil, Selçuk Uluergüven
Delta Film

GÜNEŞİN TUTULDUĞU GÜN (1983)

Yönetmen: Şerif Gören

Senaryo: Barış Pirhasan, Turgay Aksoy

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Müjde Ar, Bülent Bilgiç, Selahattin Fırat, Gülşen Girginkoç, Günay Girik, Fatoş Çelik, Fatma İpek, Tuncay Akça
Anadolu Filmcilik

AAH BELİNDİ (1986)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Barış Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Onno Tunç

Oyuncular: Müjde Ar, Macit Koper, Yılmaz Zafer, Füsün Demirel, Fatoş Sezer, Mehmet Akan, Güzin Özipek
Odak Film

DÜNDEN SONRA YARINDAN ÖNCE (1987)

Yönetmen: Nisan Akman

Senaryo: Eriş Akman

Görüntü Yönetmeni: Erol Sayıbaşı

Müzik: Onno Tunç

Oyuncular: Zühal Olcay, Eriş Akman, Sedef Ecer, Güzin Özyağcılar, Sacit Onan,

Dilaver Uyanık, Uğur Kıvılcım

Eks Film Yapımı

KADININ ADI YOK (1987)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Barış Pirhasan, Atıf Yılmaz

Eser: Duygu Asena

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Esin Engin

Oyuncular: Hale Soygazı, Aytaç Arman, Tarık Tarcan, Şahika Tekand, Selen

Şenbay, Sevdâ Aktolga, Mehmet Akan, Arif Akkaya

Odak Film

YARIN CUMARTESİ (1988)

Yönetmen: Bilge Olgaç

Senaryo: Bilge Olgaç

Eser: Güner Sümer

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Müzik: Fahir Atakoğlu, Istvan Leel-Össy

Oyuncular: Duygu Asena, Bülent Bilgiç, Erdal Özyağcılar, Güzin Özipek

Emek Film Yapımı

ÖZET

Bu çalışma, Türkiye'nin ekonomik, toplumsal ve kültürel hayatında yaşanan değişimleri ve bu değişimlerin toplumsal alanda nasıl ifade olanağı bulunduğunu incelemek için Türk sinemasının elverişli bir alan olduğunu savunmaktadır. Türkiye'de 1980 öncesi ve sonrasının benzer ve farklı yanlarının çalışmadaki öneminden dolayı, dönemin özelliklerini temsil eden Yeşilçam melodramları ve 1980-90 arası Türk sinemasından örnek filmler çözümlenmiştir. Ele alınan filmlerde aile içindeki kadın temsillerinin dönemin toplumsal ortamındaki yeri bulunmaya çalışılmıştır.

Çalışmada çözümlenen Yeşilçam melodramlarında kadınları geleneksel söylemin içerisinde konumlandıran muhafazakâr görüş ağır basmaktadır. 1980 askeri müdahalesi sonrasında ise ifade olanağı bulan feminist hareket, kadın ve erkeğin aile içindeki rollerinin yeniden tanımlanmasını gündeme getirir. Kadının aile içindeki geleneksel rollerine alternatif bir bakış açısı getiren feminist yaklaşımın yanı sıra, 1980'lerde kapitalizmin gelişmesiyle birlikte dünyadaki gelişmelere paralel olarak Türkiye'de de yaşanan ekonomik değişimler ve tüketim ideolojisi, kadının iş yaşamında aktif olarak yer almasıyla birlikte aile içindeki konumunda da değişimler gözlenmiştir. Kadının cinselliğini yaşama biçimi ve aile içi şiddet söyleminde de Yeşilçam melodramlarına göre farklılık görülmüştür.

ABSTRACT

This study asserts that Turkish cinema is favorable in order to examine the changes which are experienced in the economical, social and cultural life of Turkey and how these changes accentuate themselves in social area. Due to the importance of the similar and different aspects of Turkey before and after 1980, Yeşilçam melodramas representing the properties of the period and sample movies of Turkish cinema during 1980-1990 were analyzed. In the movies which are elaborated, place of the women representatives within the family in the social environment of the period was strived to be found out.

In the melodramas which are analyzed in the study, conservative standing is predominantly felt which position the women in the conventional expression. Following 1980 military intervention, feminist movement which found the possibility to articulate itself brings up redefinition of roles of men and women within the family. Besides the feminist approach which brings an alternative view to the traditional roles of women within family, consumption ideology and economic changes which were undergone in Turkey in parallel to the global changes during 1980s by growth of capitalism, changes were also observed in positioning of women in family after it became an active participant in business world. Furthermore, format of experiencing of their sexuality by women and their expression of domestic violence showed differences compared to Yeşilçam melodramas.