



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**YEŞİLÇAM VE YEŞİLÇAM DÖNEMİ SONRASI ATIF
YILMAZ SİNEMASINDA AŞK FELSEFESİ: CEMİLE (1968)-
İBO İLE GÜLLÜŞAH (1978)- MİNE (1983) ve KADININ ADI
YOK (1988) FİLMLERİNİN AŞK FELSEFESİ
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Gözde TİNÇ

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

HAZİRAN- 2022



**YEŞİLÇAM VE YEŞİLÇAM DÖNEMİ SONRASI ATIF YILMAZ
SİNEMASINDA AŞK FELSEFESİ: CEMİLE (1968)-İBO İLE GÜLLÜŞAH
(1978)- MİNE (1983) ve KADININ ADI YOK (1988) FİLMLERİNİN AŞK
FELSEFESİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Gözde TİNÇ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN- 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Gözde TİNÇ

03.06.2022

**YEŞİLÇAM VE YEŞİLÇAM DÖNEMİ SONRASI ATIF YILMAZ SİNEMASINDA AŞK
FELSEFESİ: CEMİLE (1968)-İBO İLE GÜLLÜŞAH (1978)- MİNE (1983) ve KADININ
ADI YOK (1988) FİLMLERİNİN AŞK FELSEFESİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

GÖZDE TİNÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Haziran 2022

ÖZET

Bu araştırmanın amacı Atıf Yılmaz sinemasının Yeşilçam öncesi ve Yeşilçam sonrasında seçilen toplam dört filminin aşk felsefesi bağlamında incelenmesi ile birlikte araştırmanın alt amacını ise filmlerin kadınların yaşamış sosyal sorunlar açısından da irdelenmesi oluşturmaktadır. Örneklem seçiminde “amaca yönelik örneklem” kullanılmış olup Yeşilçam döneminden *Cemile (1968)* ve *İbo ile Güllüşah (1978)* filmi Yeşilçam sonrasında ise *Mine (1983)* ve *Kadının Adı Yok (1988)* filmleri ele alınmıştır. Araştırmada, filozofların aşk felsefesine ilişkin görüşleri veri çözümleme yöntemlerinden "tematik kodlama" yöntemi ile ele alınarak nitel analiz uygulanmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda filozoflar için aşkın güçlü bir duygu olduğu gözlemlenmiştir. Bununla birlikte aşk konusunda birçok ortak fikir ve yaklaşım olsa da bireysel tutumların da öne çıktığı tespit edilmiştir. Aşkın güçlü bir duygu olmasının getirdiği en önemli farklılık ise -incelenen dört filmde de- aşkı yaşayan, izleyiciye aktaran karakterleri değiştirmesi olmuştur. Felsefenin en önemli ilkelerinden birisi olan kendini bil-kendini tanı ilkesinin bireysel olarak işlenmesinde aşkın rolünün de etkin olduğu gözlemlenmiştir. Nitekim incelenen filmlerdeki kahramanların aşk yoluyla kendi sınırlarının ve yapabileceklerinin farkına vardığı tespit edilmiştir. Kendilerine dayatılan toplumsal normları ve toplumsal cinsiyet baskılarını aşk sayesinde yıkan filmdeki ana karakterlerin; film içindeki en büyük kazanımı bilinçli varlıklarını ve özgürlüklerini kazanmaları olmuştur. Kadınların özneleşme süreçlerinde toplumsal cinsiyet normlarını yıkmaları kadar kendilerine olan güvenlerinin de kazanılması öne çıkmıştır. Felsefi olarak yaşanan bu özgürleşme ve özneleşme sürecinin motivasyonunu ise aşk sağlamıştır.

Bilim Kodu : 41202
Anahtar Kelimeler : Atıf Yılmaz, Aşk Felsefesi, Sinema ve Felsefe, Sinema Felsefesi
Sayfa Adedi : 81
Tez Danışmanı : Serdar ÖZTÜRK

**THE PHILOSOPHY OF LOVE IN ATIF YILMAZ CINEMA AFTER YEŞİLÇAM AND
YEŞİLÇAM PERIOD: CEMİLE (1968) -İBO and GÜLLÜŞAH (1978) - THE
INVESTIGATION OF MINE (1983) AND WOMEN'S NO NAME (1988) FILMS WITHIN
THE LOVE PHILOSOPHY**

(Master Thesis)

GÖZDE TİNÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

June 2022

ABSTRACT

The aim of this research is to examine the four films of Atıf Yılmaz cinema, selected from before and after Yeşilçam, in the context of the philosophy of love, and the sub-purpose of the research is to examine the films in terms of the social problems experienced by women. "Purposeful sampling" was used in the selection of the sample, *Cemile* (1968) and *İbo and Güllüşah* (1978) movies from the Yeşilçam period and after the Yeşilçam period movies *Mine* (1983) and *Kadının Adı Yok* (1988) were discussed. In the research, the views of philosophers on the philosophy of love were handled with the "thematic coding" method, one of the data analysis methods, and qualitative analysis was applied. As a result of the evaluations, it was observed that love was a strong emotion for philosophers. However, although there are many common ideas and approaches about love, it has been determined that they stand out in their individual attitudes. The most important difference brought about by the fact that love is a strong emotion -in all four films- is that it changes the characters who experience love and convey it to the audience. It has been observed that the role of love is also effective in the individual processing of the self-know principle, which is one of the most important principles of philosophy. As a matter of fact, it has been determined that the heroes in the films examined are aware of their limits and what they can do through love. The main characters in the movie, who destroy the social norms and gender pressures imposed on them, thanks to love; The biggest gain in the movie has been their conscious existence and freedom. In the process of subjectivation of women, gaining their self-confidence as well as breaking the norms of gender has come to the fore. Love motivated this philosophical liberalization and subjectivation process.

Science Code : 41202

Key Words : Atıf Yılmaz, Love Philosophy, Cinema and Philosophy, Cinema
Philosophy

Page Number : 81

Supervisor : Serdar ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Araştırmam süresinde çalışmalarına her türlü yol gösterici olan, bilgi birikimiyle çalışmama farklı açılardan bakmamı sağlayan ve öğrencisi olmaktan her zaman gurur duyduğum danışmanım Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK hocama çok teşekkür ederim.

Ayrıca yoğun çalışmalarım sırasında göstermiş olduğu sabır, destek ve özverisi için nişanlım Okan SEVEN'e çok teşekkür ederim.

Son olarak tüm hayatım boyunca yanımda olan, aldığım kararları her zaman destekleyen ve bana her zaman güvenen babam Mustafa TİNÇ'e, annem Buket TİNÇ'e ve abim Cansın TİNÇ'e sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLoların LİSTESİ.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. TÜRK SİNEMASI VE ATIF YILMAZ.....	5
2.1. Atıf Yılmaz'ın Yaşamı.....	5
2.2. Atıf Yılmaz'ın Türk Sinemasındaki Yeri	6
2.3. Atıf Yılmaz Filmlerinin Anlatı Yapısı	9
2.4. Atıf Yılmaz Filmlerinin Sinema Üslubu	14
2.5. Türk Sinemasının Yeşilçam Dönemi ve Atıf Yılmaz Sineması	16
2.6. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Atıf Yılmaz	20
3. AŞK FELSEFESİ	23
3.1. Sinema ve Felsefe İlişkisi.....	23
3.2. Felsefede Aşk Kavramı	25
3.2.1. Sokrates Düşüncesinde Aşk.....	25
3.2.2. Platon Düşüncesinde Aşk	26
3.2.3. Kant Düşüncesinde Ödev Etiği ve İlişkilerde Sorumluluk	28
3.2.4. Nietzsche Düşüncesinde Aşk.....	29
3.2.5. Erich Fromm Düşüncesinde Aşk.....	30
3.2.6. Gabriel Marcel Düşüncesinde Sadakat ve Aşk.....	32
3.2.7. Deleuze Düşüncesinde Aşk	33
3.2.8. Wilhelm Schmid Düşüncesinde Aşk.....	35

4. FİLMLERİN TANITIMI VE AŞK FELSEFESİ BAĞLAMINDA

İNCELEMESİ..... 37

4.1. Cemile Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi	38
4.1.1. Cemile Filmi ve Künyesi (1968)	38
4.1.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti	39
4.1.3. Cemile Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi	41
4.2. İbo İle Güllüşah Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi	47
4.2.1. İbo İle Güllüşah Filmi ve Künyesi (1978)	47
4.2.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti.....	48
4.2.3. İbo İle Güllüşah Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi.....	50
4.3. Mine Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi.....	55
4.3.1. Mine Filmi ve Künyesi (1983)	55
4.3.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti	55
4.3.3. Mine Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi.....	58
4.4. Kadının Adı Yok Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi.....	64
4.4.1. Kadının Adı Yok Filmi ve Künyesi (1988).....	64
4.4.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti.....	64
4.4.3. Kadının Adı Yok Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi.....	66

5. SONUÇ 73

KAYNAKLAR..... 77

ÖZGEÇMİŞ 81

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 1. 1980 Öncesi Atıf Yılmaz Yönetmen Filmleri	18
Tablo 2. 1980 Sonrası Atıf Yılmaz Yönetmen Filmleri	21



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel	Sayfa
Görsel 1. Cemile Filmi Afişi	39
Görsel 2. İbo ile Güllüşah Filmi Afişi.....	47
Görsel 3. Mine Filmi Afişi.....	55
Görsel 4. Kadının Adı Yok Film Afişi.....	64



1. GİRİŞ

Toplumsal değişimlerin dinamiklerinden olan siyasal ve sosyo-kültürel (aile yapısının değişmesi, kadınların ekonomiye daha çok katılması, değişen toplum yapısı vs.) değişimler birçok sosyal kurumu etkilediği gibi sinema gibi sanat dallarını da etkilemektedir. Bu bağlamda sinemanın iki farklı şekilde değiştiği gözlemlenebilir. Öncelikle yaşanan teknik değişimler sinemanın bu tekniklerle ele alınmasını gerekli kılmıştır. Ancak bu araştırma özelinde etkili değişim ise sosyo-kültürel değişimlerdir. Nitekim toplumsal yapının değişmesi yönetmenlerin de ele aldıkları konuları belirlemiştir (Bayrakdar, 2011, s. 42). Bu doğrultuda değerlendirildiğinde Atıf Yılmaz sinemasının kadını ele alması da sosyo-kültürel değişimler bağlamında olmuştur. 1980 sonrası yaşanan kadının özgürleşmesi ya da özgürleşmemesi sorunu (toplumsal hayattaki ve iş hayatındaki durumları göz önüne alındığında) sinemada da kendine yer bulmuştur. Atıf Yılmaz sinemasında da kadın sorununa hem sosyolojik bağlamında yer verilmiş hem de kadının hayattaki nesne konumundan özne konumuna yükselişine yer verildiği görülmektedir. Kadının nesne olarak görülmesi onun duygularının ve kendi bireysel var oluşunun göz ardı edilmesine neden olmuştur. Atıf Yılmaz ise kadının var oluşuna yer vererek onun insan olması bakımından değerine işaret etmiştir. Nitekim kadın sadece eril toplumun bir nesnesi de değildir. Kadının kendi tercihleri, duyguları ve istekleri ile betimlenmelidir. Bu dönemde kadın eril toplum içinde değersiz olarak görülmekle birlikte iş hayatında da erkek tahakkümü nedeniyle sosyal problemler yaşamıştır.

Toplumun kadına bakış açısından kaynaklanan sorunların ele alındığı birçok farklı yaklaşım öne çıkmaktadır. Bunların başında kadınların hak itibariyle ya da sosyal konumlar bakımından ele alındığı feminist yaklaşımlar yer almaktadır (Derman, 2001, s. 51). Felsefi yaklaşımlar sinemayı sadece feminist kuram üzerinden de belirlememiştir. Nitekim sinema ve felsefe ilişkisi çok daha derindir. Felsefe insanın birçok duygusal varoluşuna (yalnızlık, aşk, ölüm tedirginliği vs.) yöneldiğinden sinematografik açıdan da sinema alanına konu sunabilmektedir. Bu araştırmada ise aşk felsefesi bağlamında seçilen Atıf Yılmaz filmlerindeki kadının dönüşümü sinematik yönleriyle ele alınacaktır. Kadının dönüşümü konusunda ele alınması gereken en önemli ilişkilerin başında kadın-erkek ilişkileri bakımından analiz edilmesidir (Çağrı, 2014, s. 23). Aşk gibi güçlü bir duygunun sadece erkek

üzerinden ele alınması kadının duygularının ise göz ardı edilmesi aşkın da doğru anlaşılmasına neden olmaktadır. Ancak kadının da aşkın en belirleyici öznelerinden birisi olduğu gerçeği, sanat eserleri ve özelde de filmler bağlamında öne çıkmaya başlamıştır. Bu noktada kadın ve erkeğin sadece hukuki ya da sosyal şartlar bakımından eşitliği değil, duygusal yönden de eşitliği öne çıkarılmaktadır.

Kadın ve erkek arasında aşkın karşılıklı yaşandığı duygusal yoğunlukta bile kadın edilgen bir konumda bırakılmaktadır. Bu tutum ise aşk duygusunun doğru anlaşılmadığını ya da eksik anlaşıldığını göstermektedir. Araştırmada özelinde örnekleme alınan dört filmde de (özellikle Yeşilçam sonrası Atıf Yılmaz sinemasında) kadının bir birey olarak ele alınması ataerkil bakış açılarının sorgulanmasını sağlamıştır. Sinema sayesinde ataerkil bakış daha görünür olmuş ve bu durum izleyenlerde fark yaratmıştır. Bu fark anı örnekleme alınan filmlerde aşk sayesinde oluşmaktadır.

Bu araştırmada, Atıf Yılmaz sinemasında Yeşilçam öncesi ve sonrasında kadının ele alınması özgürleşmesi bağlamında irdelenmektedir. Ancak aşk gibi güçlü bir duygunun tek taraflı ele alınmaması gerekmektedir. Bu yaklaşım hem filmlerin eksik anlaşılmasına hem de aşk duygusunun işlenmesinde eksiklikler yaşanmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda filmlerin aşk felsefesi bağlamında incelemesi yapılacağından düşünürlerin aşk fikirlerine de yer verilmektedir. Aşkı felsefi bağlamında ele alan düşünürlerin birçok farklı yaklaşımı öne çıkmaktadır. Nitekim bir filozof sadakatin önemini ortaya koyarken bir başkası aşkın duygusal ve karşılıklı duygu olması bakımından değerlendirmesini yapmaktadır.

Literatür incelendiğinde Atıf Yılmaz sinemasındaki filmlerin kadının değişen konumu bağlamında ya da feminist yaklaşımlar doğrultusunda analiz edildiği görülmektedir (Çalışkan, 2006; Çağrı, 2014; Koç, 2014; Kotan, 2015; Süme, 2018). Bu araştırma ise Atıf Yılmaz sinemasından alınan örnekleme filmleri aşk felsefesi bağlamında değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bununla birlikte araştırmanın bir diğer alt amacını ise filmlerin kadının toplumsal hayattaki konumunu incelemek oluşturmaktadır. Çalışma, Atıf Yılmaz filmlerini aşk felsefesinde incelemesi bakımından önem taşımaktadır. Nitekim literatürde bu yaklaşımla yapılan bir başka akademik araştırma olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda yapılan araştırma literatüre zenginlik katmakla birlikte Atıf Yılmaz sinemasına yeni bir yorum

getirmektedir. Araştırma bu önem bağlamında, Yeşilçam ve Yeşilçam dönemi sonrası Atıf Yılmaz sinemasında *Cemile* (1968)- *İbo ile Güllüşah* (1978)- *Mine* (1983) ve *Kadının Adı Yok* (1988) filmlerinin aşk felsefesi bağlamında incelenmesini amaçlamaktadır. Filmlerin daha önce çoğunlukla feminist kuram üzerinden analiz edildiği gözlemlenmektedir. Aşk felsefesi üzerinden yapılan bu inceleme ise filmlere yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Nitekim aşk felsefesi insan varoluşuna dair önemli ipuçları barındırmaktadır. Filmlerdeki senaryo ve davranışlar ise aşkın felsefi görünümleri olarak ele alınmaktadır.

Araştırma için seçilen örnekleme dört film yer almaktadır. Bilindiği üzere Atıf Yılmaz sinemasında birçok film (geniş bir evreni) bulunmaktadır. Bu film evreninde ifade edilen dört filmin seçilmesinde amaca yönelik örneklem kullanılmıştır. Ayrıca seçilen filmlerin ikisi Yeşilçam döneminden (*Cemile* (1968)- *İbo ile Güllüşah* (1978)) diğer ikisi ise Yeşilçam sonrası (*Mine* (1983) ve *Kadının Adı Yok* (1988)) tercih edilmiştir.

Atıf Yılmaz filmlerinden alınan dört film örnekleme ise ayrı ayrı aşk felsefesi bağlamında sinematik felsefi analize tabi tutulmuştur. Sinematik felsefi analiz, Film-yapımı felsefe yaklaşımını temel alarak çalışılmıştır. Film-yapımı felsefede katı tez ve ılımlı tez olmak üzere iki yaklaşımdan söz etmek mümkündür. (Öztürk, 2017, s. 41). Araştırma özelinde, örnekleme alınan filmlerin Paisley Livingston'un ılımlı tez yaklaşımı bağlamında incelenmesi yapılmıştır. ılımlı tez yaklaşımı, sinemanın daha önceden üretilmiş felsefi tartışmaları, fikirleri yaratıcı ve özgün bir şekilde işleyerek farkındalık yaratabileceğini ve sorular üretebileceğini ifade etmektedir. Film- yapımı felsefe yaklaşımı bağlamında, sinemanın kullandığı kendine özgü araçları ile (kamera çekim açısı, ses, ışık, kostüm vb.) felsefe yaptığı görüşünden yola çıkarak Atıf Yılmaz sinemasında aşk kavramıyla nasıl felsefe yapıldığı ele alınmıştır. Sinemada aşk felsefesi konusunda farklı dönemlerde aşka yönelik fikirler öne süren filozofların düşüncelerine başvurulmuştur. Bu filozofların başında Platon, Nietzsche, Kant, Sartre ve Deleuze gibi düşünürler gelmektedir. Örnekleme filmlerin tanıtımının ardından filmler ilgili düşünürlerin aşka yaklaşımları bağlamında incelenmektedir.

Üç ana bölümden oluşan araştırmanın ilk bölümünde Yeşilçam ve Yeşilçam sonrası *Cemile* (1968)- *İbo ile Güllüşah* (1978)- *Mine* (1983) ve *Kadının Adı Yok*

(1988) filmleri bağlamında Atıf Yılmaz sinemasının genel bir incelemesi ve tanıtımı yapılmaktadır. Araştırmanın bu bölümünde Atıf Yılmaz'ın yaşamına ve Türk sinemasındaki yerine, Atıf Yılmaz sinemasının diline ve anlatı yapısına değinilmektedir.

Araştırmanın ikinci ana bölümünde ise bir grup düşünürün aşka dair yaklaşımları incelenmiştir. Sinemanın felsefeyle olan ilişkisine ve felsefedeki aşk kavramına yer verilen bu bölümde; sekiz farklı düşünürün aşka yönelik fikirleri irdelenmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde Sokrates'in, Platon'un, Nietzsche'nin, Erich Fromm'un, Deleuze'un ve Wilhelm Schmid'in aşka dair yaklaşımları aktarılmaktadır. Bununla birlikte Kant düşüncesinde ödev etiği ve ilişkilerdeki sorumluluğa ve Gabriel Marcel'in aşkın sadakat bağlamındaki incelemesine de değinilmiştir. Aşk felsefeleri incelenen bu düşünürler farklı dönemlerden tercih edilmiştir. Marcel ve Sartre'ın egzistansiyalist bağlamında ele aldığı aşk felsefesi, Fromm düşüncesinde psikolojik olarak incelenmiştir. Bu bağlamda aşk felsefesine yönelik farklı yaklaşımlar çeşitli bir biçimde sunulmuştur.

Araştırmanın üçüncü ve son ana bölümünde ise bulgular ve yorum bölümüne yer verilmiştir. Örnekleme alınan filmlerin aşk felsefesi bağlamında incelemesine geçilmeden önce araştırma için seçilmiş olan dört filmin künyesi, konusu, kısa özetleri yer almaktadır. Araştırmada, filozofların aşk felsefesine ilişkin görüşleri veri çözümleme yöntemlerinden "tematik kodlama" yöntemi ile ele alınarak nitel analiz uygulanmıştır.

2. TÜRK SİNEMASI VE ATIF YILMAZ

2.1. Atıf Yılmaz'ın Yaşamı

Sinema filmi senaristliği ve yönetmenliği gibi sosyal hayattan ve konulardan beslenen kişilerin hayatlarının incelenmesi de önem kazanmaktadır. Nitekim yönetmenlerin ya da senaristlerin yaşamlarındaki bazı ana hatlar ya da deneyimler de filmlerin konusunu etkilemektedir. Bu doğrultuda Atıf Yılmaz sinemasının daha iyi anlaşılabilmesi adına yönetmenin hayatına kısa bir şekilde değinilmektedir.

Mersin'de 1926 yılında dünyaya gelen Atıf Yılmaz'ın tam adı Atıf Yılmaz Batıbeki'dir. Ancak sinema hayatında Atıf Yılmaz ismiyle tanınmış ve bu isim üzerinden markalaştığı da söylenebilir. Babası memur ve annesi öğretmen olan Atıf Yılmaz ilk ve orta öğrenimini Mersin'de tamamlamıştır. Atıf Yılmaz'a daha ilk ve orta öğrenimi sırasında arkadaşları tarafından rejisör lakabının da takıldığı aktarılmaktadır. Mersin'de ilköğretim eğitimini tamamlayan Yılmaz, lise eğitimi için Adana'ya gitmiştir. Liseyi İstanbul'da tamamlamak üzere İstanbul Işık Lisesi'ne gitmiş olsa da ailesinin maddi imkanlarından dolayı Mersin'e geri dönmüştür (Gürmen, 2006, s. 33).

Atıf Yılmaz lisede eğitim görürken edebiyat öğretmeni tarafından İstiklal Savaşı'nda yaşanan bir olayı kompozisyon olarak yazması istenmiştir. Bu istek üzerine bir senaryo yazan Atıf Yılmaz daha sonra bu senaryoyla setlere uzanan sürece başlamıştır. Atıf Yılmaz'ın film senaryosu yazma ya da yönetmenliğini yapma süreci 1949 yılında Hukuk eğitimiyle birlikte başlamıştır. Yılmaz bu dönemde hem hukuk eğitimi almış hem de güzel sanatlar akademisinde bir süre eğitim görmüştür.

İstiklal Savaşı'nı anlatan senaryosu yapım şirketleri tarafından olmaz cevabı alan Yılmaz, bu süreci film sektöründen insanlarla tanışarak değerlendirmiştir. Devam eden süreçte hukuk eğitimini sonlandıran Atıf Yılmaz, öğrenci kaydı olmadan güzel sanatlar akademisinde resim eğitimi görmüştür. Bu süreçte Nuri İyem'in resim atölyesinde de çalışmalar yapmış ve Tavanarası Ressamlar Grubunu kurmuştur.

İyi bir edebiyat okuru olan Atıf Yılmaz Türk sineması bağlamında düşünüldüğünde de en fazla edebiyat uyarlaması yoluyla film yapan yönetmenlerden birisi olarak öne çıkmaktadır. Sinema hayatına asistan olarak başlayan Atıf Yılmaz

ilk deneyimini de Semih Evin'in *Allah Kerim* (1950) filmi ile yaşamıştır. İlk yönetmenliği ise *Kanlı Feryat* (1951) filmi ve *Mezarımı Taştan Oyun* (1951) filmleri ile yapmıştır (Arslan, 2007, s.11).

Atıf Yılmaz hem yapmış olduğu sinema filmleriyle hem de yetişmesine katkıda bulunduğu sinema sanatçıları ile Türk sinemasının mihenk taşlarından birisi olmayı başarmıştır. Bu doğrultuda Yılmaz'ın Zeki Ökten, Şerif Gören ya da Yılmaz Güney gibi isimlerin de gelişmesine katkıda bulunduğu söylenebilir (Özyazıcı, 2006,s.40).

119 filmin yönetmenliğini, 27 filmin yapımcılığını ve 52 filmin senaryosunu yazan Atıf Yılmaz; özellikle Yeşilçam döneminin en fazla sinema eseri üreten sanatçılar arasında yer almaktadır. 2006 yılında vefat eden Atıf Yılmaz, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en çok ödül alan yönetmen unvanına da sahip bir isim olarak öne çıkmaktadır (Zaman, 2015, s. 56).

2.2. Atıf Yılmaz'ın Türk Sinemasındaki Yeri

Türk sinemasında 1950'li yıllara kadar önemli bir etkisi olan Muhsin Ertuğrul sonrasında birçok yeni genç yönetmen ortaya çıkmıştır. Bu genç yönetmenlerden birisi de Atıf Yılmaz olmuştur. Bu bağlamda Atıf Yılmaz kendi döneminin genç kuşak temsilcilerinden birisi olarak öne çıkmaktadır. Edebiyat eserlerini sinemaya uyarlaması ile dikkati çeken Yılmaz, 1953 ve 1957 yılları arasında piyasadaki birçok edebi eseri perdeye aktarmıştır. Sinemanın halkın önemli bir etkinliği olduğunu belirten Yılmaz, halkın sinemaya olan yönelimi nedeniyle sinema filmi üretmeye yöneldiğini aktarmaktadır (Görüntü, 1997, s. 65).

Atıf Yılmaz sinemasının Türk sinemasındaki yeri değerlendirildiğinde Yılmaz'ın üç farklı dönemden geçtiği gözlemlenmektedir. Bu dönemlerden birincisi 1950'li yıllara denk gelen daha çok melodram türünde filmler çektiği dönemdir. Bu dönemdeki ürettiği filmlerle beğeni kazanan Atıf Yılmaz devam eden süreçteki sinema filmleri öncesinde de önemli bir kredi kazanmıştır. Roman türündeki edebi eserleri sinemaya aktaran Yılmaz, melodram türünde de başarılı eserler sunmuştur. Bu bağlamda Kerime Nadir'in eserlerini sinemaya aktardığı görülmektedir. Bu eserlerdeki konular ise daha çok pembe dizi olarak ifade edilen klasik hikâyelerden oluşmaktadır. Örneğin; bu dönemdeki aşk ilişkilerinde fakir bir kız ile zengin bir adamın ilişkisi konu edinilmiş, köyden şehre gelen bireylerin yaşam öyküleri ele

alınmış ya da kısa sürede hanım efendi ya da beyefendi olan profillere yer verilmiştir. Bu yaklaşımların önemli bir kısmı ise romandan hareketle sinemaya uyarlanmıştır (Kart, 2006, s. 23).

Atıf Yılmaz sinemasının ikinci dönemi ise Türkiye’deki sinemanın ulusal olmasının tartışıldığı dönemlere denk geldiği görülmektedir. Bu dönem 1980’li yıllara kadar devam etmiş uzun bir süreci kapsamaktadır. Atıf Yılmaz’ın ikinci döneminde ise daha çok köy sorunlarının ele alındığı gözlemlenmektedir. Kırsal sorunların anlatıldığı bu filmlerde toplumsal içeriklerde yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte bu dönemde sinema tekniği açısından da yeni denemelerin yapıldığı görülmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan filmlerden olan *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971) için bu tekniği ifade eden Yılmaz şunları aktarmaktadır: “Ulusal sinemanın bir nevi biçimsel denemesini yapayım dedim. Yani üçüncü boyutu kaldırdım. Mizansenin iki boyutlu kurdum. Bütün bir filmi bir tek objektifle çektim, minyatür usulüne yakın olsun diye. Ama bunu bir filmle nihayet deneme olarak yaparsınız, hikâye de buna müsaittir; yoksa sürekli yapmanın imkânı yok. Bir de sinemada biçimi biraz öz belirliyor. Yani grameriniz size ait bir gramer olmalı” (Görüntü, 1997, s. 65).

Atıf Yılmaz’ın bu ifadeleri ile film bazında farklı denemelerin yapılabileceğini göstermektedir. Senaryonun farklı olması çekim tekniklerinin ona göre üslup farkını doğurması muhtemeldir. Bu bağlamda özgün bir sinema üslubu da ortaya çıkabilmektedir. Nitekim Atıf Yılmaz evrensel bir sinema anlayışının oluşmasında öncelikle dikkat edilmesi gereken husus ulusal dinamiklerin yerli yerinde kullanılması gerekliliğidir. Bu doğrultuda bakıldığında da Yılmaz’ın sinema üslubunda yerel ve evrensel temaların sentezi söz konusudur (Özgüç, 1993, s. 65). Bu sentezin sağlanması adına birçok filminde farklı sinema dillerini kullanmaya tercih eden Atıf Yılmaz; denediği her yeni üslupla birlikte kendini de geliştirme alanı bulmuştur.

Atıf Yılmaz sinemasının üçüncü döneminde ise daha çok kadın konulu ya da kadının özne olarak ifade edildiği filmlere yöneldiği görülmektedir. Bu dönemdeki sinema senaryosu tercihleri ya da konular dönemin siyasal ve sosyo-kültürel ortamlarından da etkilenmiştir. Atıf Yılmaz sinemasının üçüncü dönemi denilen dönem 1980 sonrası modern sinema yıllarına ya da Yeşilçam sonrasına denk

gelmektedir. Bu yıllarda Türkiye'nin dış dünyaya daha fazla açıldığı ve 80 darbesinin de izlerinin görüldüğü bir dönemdir. Bununla birlikte 80 sonrası dönemde ortaya çıkan bir diğer sosyal hareketi de kadın hakları hareketi oluşturmuştur. Bu yıllar feminizm de yayıldığı yıllar olarak öne çıkmaktadır. Feminizm birçok farklı alanda (sosyal, hukuki ya da kültürel) etkisini gösterdiği gibi sinemayı da senaryoların gelişim sürecini de etkilemiştir. Bu doğrultuda Atıf Yılmaz filmlerinin de kadın konusunu ele aldığı görülmektedir (Yaraman, 2006, s.45). Atıf Yılmaz, Türkiye'nin değişen sosyolojik yapısının kendi senaryolarını ve filmlerini etkilediğini aktarmaktadır. Bu dönemde yönetmeni olduğu *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmi ise Türk sinema tarihinin başyapıtlarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Bu filmle birlikte devam eden süreçte de kadın sorunlarına ve kadının merkezde olduğu filmlere daha fazla ağırlık vermiştir (Görüntü, 1997, s. 67).

Feminizmin tarihsel arka planı 17. yüzyıla götürülebilse de önemli şekildeki etkilerinin 1960'lı yıllarda görülmeye başlandığı aktarılmaktadır. Bu yıllar İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni akımların revaçta olduğu ve yeni arayışların toplumsal anlamda kabul gördüğü yıllara denk gelmektedir. Bununla birlikte kadınların da hem siyasi hem de sosyal anlamda etkin olmaya başladığı yıllardır (Öztürk, 2000, s. 58).

Atıf Yılmaz'ın kadın temalı filmlere yoğunlaşması da bu 1980'li yıllara denk gelmektedir. Bu bağlamda feminist etkilerin görülmesi de olasıdır. Nitekim Yılmaz'ın sinemasındaki feminist etkilerin daha önceki akademik araştırmalarda ele alındığına değinilmişti. Kadına yönelik toplumsal bakış sorununun sinema perdesine yansıtılması sadece sinema alanında ya da senaryo alanında bir yenilik de değildir. Günümüzde de devam eden kadının toplumsal konumu sorunlarının gündeme getirilebilmesi bakımından önem taşımaktadırlar. Atıf Yılmaz sinemasında kadının sadece ekonomik özgürlüğü üzerinde de durulmamıştır. Bununla birlikte kadının kamusal alandaki konumu, aile içindeki yeri, erkeklerle olan aşk ilişkilerindeki duygularına yer verildiği gözlemlenmektedir.

Atıf Yılmaz sinemasının kadına yönelik toplumsal bakış sorunlarına yönelik en etkili filmleri verdiği görüldüğünden filmlerin aşk felsefesi bağlamında da değerlendirilmesi önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda incelendiğinde Atıf Yılmaz'ın en başarılı yapıtları arasında öne çıkan *Ah Güzel İstanbul* (1966) adlı filmde kırsaldan kente göçle gelen kadınların sorunlarının kültürel yaşantılardaki sorunların

çözümüyle aşılabileceğini göstermektedir. Genç kızların sosyal hayattaki dramlarının aşılmasında toplumsal ön yargıların düzelmesi gerekliliği de öne çıkmaktadır.

Bu araştırmada örnekleme alınan filmlerden olan *Mine* (1983) filminde de duygusal olarak kadının bağımsızlığından söz edilirken; kadının toplum içinde nasıl taciz edildiği de gözler önüne serilmektedir. Ancak bu toplumsal sorunun öznesi kadın değildir; kadını neredeyse bir meta olarak gören ataerkil toplum yapılanmasıdır. Sonuç olarak Atıf Yılmaz, kadına olan toplumsal bakışın başka sorunların içinde anlaşılmasını değil; başlı başına bir konu olarak ele alınmasını vurgulamaktadır (Kayalı, 1994, s. 25).

Atıf Yılmaz Türk sinemasının bu sorunlarından başka teknik sorunlarından bahsetmektedir. Bu bağlamda Atıf Yılmaz'a göre Türk sineması kendisinden beklenen potansiyelin de altında kalmıştır. Bu durumun başlıca sebeplerini bütçelerin kısıtlı olması ve sansür yaklaşımları oluşturmaktadır. Sinema filmi üretmenin zorluğundan bahseden Yılmaz için “Yönetmen bu geminin kaptanıdır. Sonucu belli olmayan bir yolculuğa çıkacak bir kaptan. Bütün güvencesi inançlı çalışan tayfalarıdır. Her filmin yani her yolcuğun başlangıcında bir korku sarar içimi” (Yılmaz, 2002, s. 52) ifadelerini kullanmaktadır. Sinema filmi üretmenin kendinden kaynaklı zorlukların yanında bir de bütçelerin kısıtlı olması işlerin ortaya çıkmasını daha da zorlaştırmaktadır.

2.3. Atıf Yılmaz Filmlerinin Anlatı Yapısı

Atıf Yılmaz sineması genel olarak incelendiğinde birçok farklı türde filmler ortaya koyduğu görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde macera, aşk ya da komedi türünde eserler verildiği gözlemlenmektedir. Farklı türdeki eserlerle birlikte sosyolojik yapının değişmesi dönemsel olarak Atıf Yılmaz'ın anlatı yapısını etkilemiştir.

Atıf Yılmaz sinemasının ilk dönemlerinde diyalogların iç içe geçmesi bu dönemdeki sinema anlatısının temel özelliğini oluşturmaktadır. Bununla birlikte Yılmaz'ın ressamlık geçmişi de olduğundan bu dönemdeki filmlerinde biçimci bir anlatı yapısına sahip olduğu söylenebilir. Kendisinin de ifade ettiği üzere sinema filmlerinin anlatı yapısında öykülerden daha çok biçimler öne çıkmaktadır (Çapan, 1984, s. 36).

Roman uyarlamalarıyla dikkati çeken Yılmaz sinemasının anlatı yapısında edebi türlerin etkisi de yadsınamaz. Nitekim Yılmaz, Yaşar Kemal'den Necati Cumalı'ya kadar birçok yazarın eserini perdeye taşımıştır. *Mine* filmi de Necati Cumalı'nın Aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Atıf Yılmaz sinemasının roman uyarlamaları 80 öncesinde ve sonrasında devam etmiştir.

İlk dönem filmlerinde görülen anlatı yapısının bir diğer özelliğini ise mizah oluşturmaktadır. Nitekim bu dönemde toplumsal sorunlara ya da gündelik olaylara mizah yönüyle yaklaşıldığı da görülmektedir. Atıf Yılmaz sinemasının güldürü özellikleri dönem filmlerinde de yer yer devam etmiştir. Örneğin bu araştırmanın örnekleminde yer alan *İbo- ile Güllüşah* filminde de komedi sahneleri görmek mümkündür. Bu şekilde anlatımın daha akıcı bir nitelik kazandığı da söylenebilir. *Hasip ile Nasip* (1976) filminde de komedi sahnelerinin olduğu görülmektedir. Mizah anlatısının zirve yaptığı filmlerinden bir diğer örneğini ise Türk sinemasının yapıtlarından birisi olan *Kibar Feyzo* (1978) filmi oluşturmaktadır. Bu filmde birçok farklı (sendika, işçi hakları, kadın hakları vs.) sosyal sorun işlense de mizah da anlatının önemli bir parçası olmuştur.

Atıf Yılmaz'ın bu filmlerinde öne çıkan konu, işçilerin hakları ya da ağılık rejimi olsa da filmin içinde ciddi anlamda kadın sorununa da yer verilmektedir. Özellikle kır yaşamındaki kadının bir meta görülmesi ve bir mal gibi alınıp satılması vurgulanmıştır. Bu doğrultuda *Kibar Feyzo* filminde de bir aşk söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak kadın tamamen edilgen olduğundan istek ve arzuları neredeyse yok sayılmaktadır. Nitekim ilgili filmde Bilo karakteri daha fazla parayı verdiği takdirde kadına sahip olma şansına da sahiptir. Kadına yaşam hakkının sadece erkeğin tanıdığı bir hak görüldüğü bu yerde Atıf Yılmaz'ın mizahi anlatım tarzıyla zenginlik kazanmıştır (Kalkan, 1988 s. 103).

Atıf Yılmaz sinemasında öne çıkan bir diğer anlatı tarzı ise Brecht'ten hareketle kullanılan epik tiyatro stilidir. Brecht' in Epik tiyatro anlayışına göre amaç, izleyicinin oyuna eleştirel bir biçimde bakabilmesini sağlamaktır. Bu amaçla da sergilenecek karakterler ve içinde bulundukları toplumsal ilişkiler yabancılaştırma efekti ile sunulur (Brecht, 2011, s. 13). Bu doğrultuda filmi izleyenlerin filmdeki kahramanlarla özdeşleşmemesi gerekmektedir. İzleyicinin kendisini dışarıda tutarak eleştiri hüviyetini kazanması için ortam hazırlanır. Yılmaz'ın filmlerinde de filmin

içinde küçük aralar verilerek mini korolar olabilmektedir. Bu koro şarkıları anlatımı zenginleştirirken izleyicinin de eleştirel bir tutum sergilemesini sağlamaktadır (Zaimoğlu, 2007, s. 45).

Anlatımın dış ses aracılığıyla ya da önceki yaşanan olayların etkili sunumu da Yılmaz sinemasında anlatım tekniklerinden birisi olarak öne çıkmaktadır. Nitekim bu yaklaşım *Selvi Boylum Al Yazmalım* ve *Cemile* filminde etkin bir şekilde kullanılmıştır. Cemile filmindeki dış ses anlatımları ve karakterlerin önceki yaşantılarını anlatımı izleyicinin filmi daha net anlamasını sağlarken; karakterlerin analizinde önemli bir veri sağlamaktadır. Nitekim araştırmanın devam eden bölümlerinde Cemile filmindeki Osman karakteri ve aşk duygusu detaylı analiz edilecektir. Bu noktada aşk duygusunun ortaya çıkmasında Osman'ın çocukluk yaşantılarının da etkisi olduğu söylenebilir.

1980'li yıllara gelmeden önceki sinema anlatı yapısında toplumsal sorunlar genel olarak ilişkiler ağında ortaya çıkarken; 80'li yıllarla birlikte bireysel konuların ağırlıklı olduğu senaryolara geçildiği de söylenebilir. Atıf Yılmaz'ın 80'li yıllara yaydığı filmlerindeki bireysel konuların başında ise kadın gelmektedir. Konuların değişmesi Atıf Yılmaz'ın anlatım tarzını da değiştirmiştir. Nitekim kadın karakterler üzerine kurulu bir filmdeki anlatımda kadının iç dünyasına yönelik psikolojik çözümlemelere yer verilmektedir. Bu durum anlatımın durağanlaşmasına yol açsa da anlamın da yoğunlaşmasını sağlamaktadır (Esen, 2000, s. 51). *Mine* filmi bu anlatım tarzının önemli bir örneğini oluşturmaktadır. Duygular, gelenekler ve ön yargılar arasında sıkışan bir kadın olan Mine, duyduğu aşk ve karşılıklı sorumluluklar arasında kalmıştır. Böylece anlatımın duygusal ve psikolojik olduğu kadar sosyolojik bir anlamını da öne çıkarmıştır.

Atıf Yılmaz'ın, kadının ahlakın tek unsuru olarak ele alınmasına eleştirel bir anlatımı söz konusudur. Nitekim ahlak, toplumsal bir norm bütünüdür ve erkek de; kadın ilişkileri bağlamında ahlak merkezinde değerlendirilmesi gereken bir taraftır. Ahlak sadece kadının değil, erkeğin de sahip olması gereken bir şey iken ataerkil toplumda ahlaki tutum kadın davranışları üzerinden anlaşılmıştır. Filmlerde de bu ahlaki durumun işlendiği gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda gerek Necati Cumalı'nın eserinden uyarlanan *Mine* filminde gerekse de Duygu Asena'nın eserinden uyarlanan *Kadının Adı Yok* filminde benzer anlatım tarzlarının olduğu

söylenbilir. Bu anlatım tarzı ile ifade edilmek istenen şey kadının özgürleşmesi, duyguları ve varoluşsal anlamdaki duygularıdır (Çakır, 2005, s. 217).

Kadınların ana kahraman olduğu filmlerde anlatım da kadının etrafında toplanmaktadır. Bu bağlamda işlenen sorunlar kadının ekonomik sorunları, erkekler karşısındaki durumları vs. olmuştur (Arslantepe, 2010).

Ahlak denilince akla ilk gelen unsurlardan olan cinsellik de Atıf Yılmaz'ın işlediği konulardan olmuştur. Bir toplumsal tabu gibi ele alınan cinsellik; ahlak söz konusu olduğunda ise en başta akla gelen insani dürtülerdendir. Atıf Yılmaz sinemasındaki filmlere de bu merkezde bakılabilir. Atıf Yılmaz sineması erkek karakterler açısından değerlendirildiğinde kadınları kullanan erkekler ön plana çıkmaktadır. Buradaki temel motivasyon cinsellik olabilmektedir. Kadının eril tahakküm içinde kalması duygularının da baskı altında kalmasına neden olmaktadır. Bu durum ise kadının kendini ifade etme becerisini ikinci plana atabilmektedir. Ancak Yılmaz bunun tam tersi bir şekilde kadının psikolojisini, istek ve arzularını da öne çıkarmıştır. Erkeklerin belirlediği ahlak normları üzerinden kadının nesne olarak anlaşılması kadının kendi özüne de yabancılaşmasına neden olmaktadır (Sunar, 2005, s. 294). Yılmaz bütün bu unsurları kadın dünyası üzerinden anlatmaktadır. Kadın kahramanların anlatım tarzında ise mesajlarını bazen net bir biçimde verildiği görülmektedir. Kadının sorunları ve eril tahakküm hem *Mine* hem de *Kadının Adı Yok* filmlerinde net repliklerle ifade edilmektedir. Ancak aynı sorunlar örtük bir biçimde de vurgulanabilmektedir.

Kadın karakterlerin eril söyleme olan tepkileri net bir şekilde ifade edilmektedir. Kadının kendi ayakları üzerinde durarak kendi bedensel kararlarını alması ve bunun yarattığı psikoloji anlatımlarda da zengin bir şekilde kullanılmaktadır. “Kadınlar bu bağlamda yalnızlıkları, bunalımları, sevgileri, beraberlikleri, cinsel kimlik arayışları ile filmlerin narrative yapısı içerisine dâhil oluyorlar. Filmlere ilişkiler açısından bakıldığında ise genellikle aşk, evlilik, kadınlar arası arkadaşlık ilişkileri çerçevesinde kurulduğu dikkat çekmektedir” (Kotan, 2015, s. 52).

Atıf Yılmaz sinemasının anlatım tekniklerinden bir diğerini ise kadın kahramanları anlamlandıran kişilerin erkek olmasıdır. Kadınların erkeklerin hayal ettiği şekliyle algılanması da kadınların sorunlarından birisidir. Bu durum anlatım

tarzının da olumlu anlamda karmaşılaşmasına neden olmuştur (Dorsay vd, 2001, s. 67). Duyguların karmaşıklığı anlatımı daha da zenginleştirmiştir. Bölünmüş kadın ya da hayal edilen kadın arasındaki gelgitlere yer verilen anlatım tekniğinde melodram tarzında da diyalogların olduğu görülmektedir. Bu şekliyle kadın, sevgi ve cinsellik olarak ikiye bölünmüştür (Abisel, 2005, s. 49).

Filmlerdeki eril tahakkümün eleştirisini birçok farklı şekillerde yapan Atıf Yılmaz, net bir şekilde -olay üzerinden değil doğrudan bir şekilde repliklerle aktarmaktadır. Bu söylem, izleyicinin toplumdaki kadın algısını sorgulamasını ve daha doğru eleştiriler yapmasının önünü açmaktadır. Örneğin araştırmamızda incelenen filmlerden birisi olan *Kadının Adı Yok* filmindeki başrol oyuncusu Işık'ın çocukken annesi ile olan aşağıdaki diyalogu bu anlatım tarzını örneklendirmektedir.

"Kız: Anne benim memem olmayacak mı, memeler ne işe yarar anne?"

Anne: Süt vermeye, çocuğun olunca süt içip büyüyecek, bu iş annelerin görevi.

Kız: Neden babaların görevi değil?

Anne: Babalar çalışır, para kazanır, eve getirirler.

Kız: Siz niye çalışıp para kazanmıyorsunuz, memeniz var diye mi?

Anne: O zaman sizi kim büyütecek.

Kız: Ben büyüyünce çalışacağım, memeli kadınlar ağlıyorlar, şişman oluyorlar, kocaları da asık suratlı oluyor babam gibi."

Bu anlatım tarzında izleyicinin de kadının toplumsal rollerini sorgulaması imkânı sağlanmaktadır. Bununla birlikte filmin teması ya da verilmek istenen mesaj netleşmektedir. Filmin sonunda ise kadının monoluğuna ve özgürleşmesine yer verilmektedir.

Atıf Yılmaz sinemasındaki kadının özgürlük mücadelesi sadece eril tahakküme yani erkeklere karşı değil; eril tahakkümle biçimlenen topluma karşı da verilmiştir. Bu bağlamda toplumsal geleneklerin de kadınların baskılanmasına neden olduğu görülmektedir (Dorsay, 1995, s. 35). Nitekim kadına yönelik toplumsal bakış sorunları sadece belli bir seviyedeki kadınların sorunları değildir. Örneğin *Kadının Adı Yok* filmdeki Işık, üniversite mezunu ve ekonomik olarak kendi ayakları üzerinde

durmaya çalışan, zengin eşi olan bir kadındır. *Mine* filmindeki kadın ise sıradan bir tren şefi ile istemediği bir evlilik yapan kadındır. Bu farklılıklar *İbo ile Güllüşah* ya da *Cemile* filminde de görülebilmektedir. Böylece toplumun kadına bakışı farklı sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel düzeylerde de ele alınmıştır. Atıf Yılmaz'ın kadına yönelik toplumsal bakış sorunlarını farklı sosyolojik bağlamlarda ele alması sorunun her düzeyde olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Atıf Yılmaz sinemasının bir diğer anlatı farklılığını sağlayan değişken ise 1980'li yıllarda kadınların iş hayatına girmeleri olmuştur. Nitekim bu durum senaryolarda kadınların şehirlerdeki yalnızlığının ve sorunlarının da dile getirilmesinin önünü açmıştır. Daha önce Türk sinemasındaki şehirli kadın algısı pavyondaki şarkıcılar olarak kısırlaşırken 80'li yıllarla birlikte çalışan kadın rolleri de öne çıkmaya başlamıştır (Gündoğdu, 1997, s. 13).

Sonuç olarak Atıf Yılmaz filmlerinin genel anlatı yapısı incelendiğinde hem mizah öğelerinin olduğu filmlerde hem de diğer tür filmlerinde dönemin sosyolojik koşullarının öne çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda hem toplumsal sorunların hem de özel anlamda kadınların sorunlarının da işlenmesi anlatımı zenginleştirmektedir. Bu noktada Atıf Yılmaz sinemasında kadının modern dönemdeki yeniden ele alınmasına yeniden temsiline yer verildiği gözlemlenmektedir (Kalkan, 1988, s. 42).

2.4. Atıf Yılmaz Filmlerinin Sinema Üslubu

Atıf Yılmaz'ın anlatı yapısındaki çeşitliliği ve eklektizmi kullanmış olduğu sinema dilinde de görmek mümkündür. Toplumsal gerçekleri ve sorunları detaylıca işleyen Yılmaz'ın kullandığı üslup bu bağlamlara uygun bir şekilde de değişmiştir. Atıf Yılmaz hem köy hem de şehirdeki sosyal sorunlara ve kadın sorunlara değinmeyi başarmıştır. Bu filmlerdeki kullanılan dil çoğu zaman eleştireldir. Ancak bu eleştiri mizahi olabildiği gibi dram şeklinde de olabilmektedir (Scognamillo, 1973, s. 47).

Sanat alanındaki etkinliklerine resimle başlayan Atıf Yılmaz'ın bu yaklaşımı sinema diline de yansımıştır. Nitekim Atıf Yılmaz'ın ilk dönem filmlerinde dil ve görüntü açısından biçim daha fazla öne çıkmaktadır. Yılmaz aynı durumu kendi cümleleriyle de desteklemektedir: “Önemli olan sinema yapmaktı, sinemada bir şey anlatmayı doğrusu çok fazla düşünmüyordum. O zamanlar biçim özden daha önemliydi”.

Filmlerindeki görüntüye ve resme ayrıca önem veren Yılmaz, bu durumu bir tür sinema dili olarak da etkin bir şekilde kullanmıştır. Nitekim sinema dili sadece senaryolarda kullanılan repliklerle de ifade bulmamaktadır. Bununla birlikte dekor ya da diğer kullanılan mekân ve kostüm tercihleri de sinema dilinin içinde sayılabilmektedir (Topçu, 2004, s. 52). Tüm bunlar düşünüldüğünde Atıf Yılmaz (1982, s. 71)'ın sinema dili üslubu açısından açık ve ağdasız olduğu söylenebilir. Ancak kadın sorunlarının derinlemesine işlendiği filmlerde duygusal ve psikolojik çözümlerin yapıldığı (*Mine* ya da *Kadının Adı Yok* gibi filmlerde) bölümlerde anlatımın yoğunlaştığı da söylenebilir. Bu durum sinema dilini ağır yapmakta ve daha anlamlı kılmıştır. Bu doğrultuda hissedilen yalnızlığın ya da baskının ifadesinin psikolojik olması dile de yansımaktadır.

Atıf Yılmaz, sinema emekçileri içinde kendisinin çok az sinemaya dair kitap okuduğunu ifade etmektedir. Bu süreçte istikrarlı bir sinema ifade dili oturtmayı planlayan Yılmaz, sinema kariyerinin ilk yıllarında ticari kaygılarla da filmler yapmıştır. Atıf Yılmaz, daha önce de ifade edildiği üzere bütçe sorunlarının Türk sinemasının önündeki en önemli engellerden biri olduğu vurgulamıştır (Başgüney, 2011, s. 45). Ticari kaygılarla yaptığı filmler iyi gişeler yapınca birçok yapımcıdan teklif alan Atıf Yılmaz, sinema dili oluşturacağı bir alan da bulmuştur. Farklı türden çok film yapmak durumunda kaldığını ve bu filmlerin içinde iyi olanlar kadar çok kötülerinde olduğunu ifade etmiştir (Arslan, 2007, s. 42).

Birçok farklı alanda ve türde film yapan Yılmaz'ın başarılı olduğu alanlarının birini de kasaba tipindeki güldürü filmler oluşturmuştur. Güldürü filmlerinin içinde –örneğin *Kibar Feyzo*'da- yoğun eleştiriye de yer veren Yılmaz'ın sinema dilini bu gitgeller de temsil edebilmektedir. Kadın konularının merkeze alındığı filmlerde ise konu daha çok kadının özgürleşmesinde düğümlenmiştir. Atıf Yılmaz kendi sinema dilini 1950'li yıllarla birlikte oluşturmaya başlamıştır. Bu bağlamda Türkiye'nin yaşamış olduğu değişimler ya da darbeler de Yılmaz'ın sinema dilini ve film konularını etkilemiştir (Kuyucak, 2010, s. 56). Toplumsal gerçekçi filmlerinin yanı sıra kadın filmlerine yönelmesi 1970'li yıllara rastlar. Özellikle 1980'li yıllarda yapmış olduğu kadın konulu filmleriyle yaşanan sorunları sanat diliyle sunmayı başarmıştır. Atıf Yılmaz kadınları ve onların sorunlarını merkeze almasını ise aşağıdaki dizelerle ifade etmiştir:

Türkiye’de erkekler daha doğarken yasaların ve örflerin, adetlerin kendilerine sağladığı avantajlarla dünyaya geliyorlar. Onun için kadınların yaşadığı dramı yaşamıyorlar. O yüzden, kadınların “ben neyim” diye kendilerine sordukları sorular, erkeklerin kendilerine yönelttikleri sorular değil. Onların standart bir hayatları var. O yüzden sinema gibi sanatlarda erkekler çok kullanılmaz. Zaten kadınlar daha aktif, daha akıllı, hayatlarını değiştirmek isteyen ve bu konuda daha cesur davranan insanlardır (Arslan, 2007, s. 77).

Kadın konulu filmlerde kalabalıkları da kullanan Atıf Yılmaz, kalabalıkları sinema dili bakımından çoğu zaman eleştirel bir şekilde kullanmıştır (Atam, 2011, s. 34.). Nitekim kalabalıklar çoğu zaman tipik gelenekçi grupları ifade etmektedir. Bu filmlerde mizah olduğu kadar kara mizah da yer almaktadır. Özyazıcı (2006, s. 25)’ya göre Atıf Yılmaz filmlerinin iki temel karakteri öne çıkmaktadır. Bunlar; deneyci ve yenilikçi olmalarıdır. Bu iki ilke ise sinema diline de yansımıştır. Nitekim yeni konuları işleyen Yılmaz bu konuları ifade etme biçimlerini de kendi özgün yapısı içinde ortaya koymuştur (Özgüven, 2006, s. 87).

Masa başındaki çalışmalarının filmin önemli bölümünü ifade ettiğini aktaran Atıf Yılmaz için sinema kurgusu da önemli ölçüde masa başı çalışmalarıyla teorik olarak tamamlanmaktadır. Senaryonun oyuncularla paylaşılması ve mekân tercihleri de sinema dilinin bir parçasıdır. Atıf Yılmaz bu süreci aşağıdaki şekilde ifade etmektedir:

Çektiğim filmler çoğunlukla sete çıkmadan masa başında biter benim için. Sanırım Hitchcock da benzer bir şey söylemiş. Yani seyrettiğim bir filmi başkaları da seyretsin diye peliküle aktarmaya başlarım. Yeniden keşfedilecek çok az şey kalmıştır işin çekim aşamasına. İşin yaratıcılık kısmı neredeyse tamamlanmıştır (Kart, 2006, s. 83).

Sinemada kullanılan dil de çoğu zaman senaryo aşmasında teorik olarak belirlenmiş olmaktadır. Ancak bu durum tamamıyla kati sınırlarla belirlenmiş olduğu anlamına da gelmemektedir. Nitekim çekim esnasında ya da spontane gelişen durumlarda da hem dekor hem senaryo hem de mekân tercihleri sinema dilinin oluşmasına yardımcı olmaktadır (Boz, 2014).

2.5. Türk Sinemasının Yeşilçam Dönemi ve Atıf Yılmaz Sineması

Türkiye’de birçok sosyal olgu gibi sinemanın 80 öncesi ve sonrasındaki algısı değişmiştir. Nitekim 1980’li yıllar önemli bir takım sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik olayların yaşandığı yıllara denk gelmektedir. Bununla birlikte 80 darbesinin olması da sinema üzerinden yeni bir etki oluşmasına neden olmuştur. Bu bağlamda 80 darbesine yönelik filmlerin günümüzde de yapıldığı

gözlemlenmektedir. 1980 öncesinde ise Türkiye sosyo-ekonomik olarak dışa daha fazla kapalı bir ülkedir. Bu yıllar öncesinde tarım toplumu özellikleri baskın gelen Türkiye’de 80 sonrası dönemde ise şehirleşme ve kent kültürü etkin olmaya başlamıştır. Bu değişim ise sinemanın konularının ve kahramanlarını da etkilemiştir. Benzer konular işlense bile sosyo-ekonomik değişimler kahramanların tutumlarını değiştirmişti (Kayalı, 2001, s. 139).

Atıf Yılmaz sinemasının önemli konularından olan kadın teması 1980 öncesinde de yer almaktadır. Bu dönemde kırsal kesimde ya da şehir içindeki kırsallarda yaşayan kadınların yaşadığı ataerkil ve eril tahakküm analiz edilmiştir. Bu tema sonrası dönemde devam etse de dekor ya da mekân olarak yenilikler eklenmiştir. 1980 öncesi dönemde Atıf Yılmaz sinemasında kadının yüklenmiş olduğu sorumluluklar üzerinde durulmuş ve özellikle kırsaldaki berdel ya da kadının üzerine kuma getirme sorunları da işlenmiştir. Bununla birlikte yine kadın sorunları ve töre üzerine konumlanan konular da tercih edilmiştir (Kalkan, 1993, s. 103). Kız kaçırma ve sonrasında işlenen cinayetler ya da kan davaları da 80 öncesi işlenen temalar arasında yer almaktadır. Örneğin, *Kibar Feyzo* filminde ağır şekilde başlık parası ve kadının meta olarak görülmesinin eleştirisi yer almaktadır. Kadına nesne ya da obje olarak bakılan bu yerde Atıf Yılmaz sineması da konu bakımından etkilenebilir.

Cumhuriyet dönemi ile birlikte kadına önem verilmeye başlanmış ve hem siyasal ve hukuki olarak hak sorunları da çözülmeye çalışılmıştır. Ancak tüm bu düzenlemelere rağmen kırsal kesimdeki birçok kadın bu haklardan faydalanamamış ve ataerkil düzen devam etmiştir. Atıf Yılmaz sinemasındaki filmlerde bu konulara ağırlıkla yer verilmiştir. Nitekim kırsaldaki sorunlar yasalara zıt bir şekilde devam etmiştir. Başlık parası, ağalık düzeni ya da adil olmayan işçilik ücret ya da diğer hak sorunları kırsal işlenen 80 öncesi temalardandır (Güçhan, 1996, s. 40).

Kibar Feyzo filmi 80 öncesi Atıf Yılmaz sinemasının en önemli filmlerinden birisi olarak öne çıkmaktadır. Kırsal kesimdeki kadın sorunlarını açık bir şekilde perdeye taşıyan Yılmaz, bu filmde başlık parasını ağır şekilde de eleştirmiştir (Ayça, 1996, s. 137). Bununla birlikte *Muradın Türkü*sü (1965), *Kuma* (1975) ya da *Adak* (1979) filmlerinde de benzer konuların işlendiği gözlemlenmektedir. Bu araştırmanın örneklemini içinde yer alan *İbo ile Güllüşah* filminde de edilgen bir kadın figür ve

başlık parasını bulmak için çabalayan İbo karakteri (Kemal Sunal) yer almaktadır. Bu film de 80 öncesi Atıf Yılmaz filmleri arasında yer almaktadır.

80 öncesi dönem Atıf Yılmaz sinemasının bir diğer özelliği ise kadın kahramanların eğitim seviyesinin düşük olmasıdır. Bu durum Yılmaz'ın bir tercihi değil, ortada olan realitenin eleştirel bir şekilde yansıtılmasıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Atıf Yılmaz'ın 80 öncesi filmlerinde çalışan kadın figürlerine rastlanılmamaktadır (Arslan, 2001, s. 34.) Çalışan kadının 80 öncesinde görülmemesinin birincil sebebi kadının henüz iş hayatına girmemiş olması ya da çok az girmesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim 80 öncesinde kadınların kırsal bölgedeki sorunları şehirdeki kadınların sorunlarının önüne geçmiştir. Başlık parasının yasak olmasına rağmen devam etmesi ya da çok evliliğin de yasak olmasına rağmen devam etmesi ve kız çocuklarının okutulmaması gibi sorunlara filmlerde daha fazla yer verilmiştir. Bu etkiler Yılmaz'ın 80 öncesinde çalışan figürlerini ortaya çıkarmasını engellediği söylenebilir (Abadan-Una, 1998, s. 45).

Araştırma özelinde de düşünüldüğünde bu dönemdeki filmlerde de kadın sorunları farklılaşmış olsa da aşk konusu işlenmiştir. Nitekim aşk, belirli bir dönemde anlam kazanan bir duygusallık da değildir. Bu bağlamda Atıf Yılmaz'ın 80 öncesindeki film evreninden alınan *İbo ile Güllüşah* ve *Cemile* filmlerinde de önemli bir aşk konusu kadın sorunları ile birlikte işlenmiştir. 80 öncesi sinemasında başlık parası yüzünden sevdiği kadına kavuşamayan hem erkek hem de kadın için aşkın güçlü bir şekilde varlığından da bahsedilebilir. Nitekim bu filmlerdeki hem kadın hem de erkek kahramanlar dönemsel şartlar içinde sevdiklerine kavuşma mücadelesi vererek aşk konusunun işlendiğini de göstermektedirler.

Aşağıdaki tabloda 80 öncesi Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı filmler gösterilmektedir (sinemalar.com, 2019).

Tablo 1. 1980 Öncesi Atıf Yılmaz Yönetmen Filmleri

Ne Olacak Şimdi	1979	Minik Serçe	1978
Adak	1979	İbo ile Güllüşah	1977
Köşeyi Dönen Adam	1978	Selvi Boylum Al Yazmalım	1977
Kıbar Feyzo	1978	Yangın	1977
Ateş Parçası	1978	Baş Belası	1977

Seyahatname	1977
Baskın	1977
Acı Hatıralar	1977
Mağlup Edilemeyenler	1976
Hasip ile Nasip	1976
İşte Hayat	1975
Deli Yusuf	1975
Çapkın Hırsız	1975
Salako	1974
Kuma	1974
Zavallılar	1974
Güllü Geliyor Güllü	1973
Kambur	1973
Köle	1972
Günahsızlar	1972
Utanç	1972
Zulüm	1972
Cemo	1972
Gelinlik Kızlar	1972
Yedi Kocalı Hürmüz	1971
Battal Gazi Destanı	1971
Ateş Parçası	1971
Güllü	1971
Unutulan Kadın	1971
Aşktan Da Üstün	1970
Zeyno	1970
Darıldın Mı Cicim Bana	1970
Kara Gözlüm	1970
Kızıl Vazo	1969
Kölen Olayım	1969
Menekşe Gözler	1969
Köroğlu	1968
Cemile	1968
Yasemin'in Tatlı Aşkı	1968
Balatlı Arif	1967
Kozanoğlu	1967
Harun Reşidin Gözdesi	1967
Aah Güzel İstanbul	1966
Pembe Kadın	1966

Ah Güzel İstanbul	1966
Sevgilim Bir Artistti	1966
Murad'ın Türküsü	1965
Sayılı Dakikalar	1965
Taçsız Kral	1965
Hep O Şarkı	1965
Erkek Ali	1964
Keşanlı Ali Destanı	1964
Kalbe Vuran Düşman	1964
Yarın Bizimdir	1963
Azrailin Habercisi	1963
İki Gemi Yanyana	1963
Cengiz Han'ın Hazineleleri	1962
Battı Balık	1962
Bir Gecelik Gelin	1962
Beş Kardeşiler	1962
Allah Cezanı Versin Osman Bey	1961
Seni Kaybedersem	1961
Tatlı Bela	1961
Kızıl Vazo	1961
Ayşecik: Şeytan Çekici	1960
Dolandırıcılar Şahı	1960
Ölüm Perdesi	1960
Suçlu	1960
Alageyik	1959
Karacaoğlu'nın Kara Sevdası	1959
Bu Vatanın Çocukları	1959
Yaşamak Hakkımdır	1958
Bir Şoförün Gizli Defteri	1958
Kumpanya	1958
Gelinin Muradı	1957
Beş Hasta Var	1956
İlk ve Son	1955
Kadın Severse	1955
Dağları Bekleyen Kız	1955
Şimal Yıldızı	1954
Hıçkırık	1953
Aşk Izdıraptır	1953
İki Kafadar Deliler Pansiyonunda	1952

2.6. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Atıf Yılmaz

1980’li yıllarla birlikte dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu bağlamda dünya ülkeleri küresel bir ekonomi içinde pozisyon alırken haberleşme ve iletişim ağları da gelişmeye başlamıştır. Ancak Türkiye’de özel gelişen bir diğer etkili durum ise 80 yılında yaşanan asker darbe olmuştur. Darbe, olduğu sırada olmasa bile süreç içinde sinema konularının temalarından birini oluşturma başlamıştır (Özgüç, 2012, s. 51).

1980’li yıllar kentleşmenin arttığı ve kadının sosyal hayata daha fazla katıldığı yıllar olarak da öne çıkmaktadır. Nitekim bu yıllar kadın okuma oranlarının da yükseldiği yıllara denk gelmektedir. Bu takip eden yıllarda ise kadınlar iş hayatında daha fazla yer almıştır. Bu durum ise kadın sorunlarının kırsal alandan şehir hayatına ve iş yaşamında temsil edilmesinin yolunu açmıştır. Kadının iş hayatına atılması ile birlikte ekonomik özgürlüğü de kazanılmış olmaktadır. Kadının özgürleşmesi sürecinde Kemalist reformlarında olumlu etkisi olmuştur.

80 sonrası Atıf Yılmaz sinemasında kadının kadın olmaklığından kaynaklanan sorunlar daha fazla işlenmiştir. Bu yıllardaki filmlerin daha gerçekçi olduğu da gözlemlenmektedir (Esen, 2000, s. 76). Bu dönemdeki filmlerde kadın farklı geleneksel bakış açısında ve farklı toplumsal şemalarla ifade edilmiştir. Yılmaz, bazen çalışan ve eğitilmiş kadın, bazen eğitimsiz ve çalışmayan kadın, bazen kırsal kesimde bazen de kentte, gecekonduya yaşayan kadınların sorunlarını pozitif ve negatif yönleriyle seyirciye sunmaktadır.

Atıf Yılmaz 1980 yılı sonrasındaki sinema atmosferi ve kendi filmleri için şunları söylemektedir:

“Kadın filmleri denilen aslında benim Türk insanın kimlik arayışı ortak teması üzerine yapmış olduğum filmlerdir. Erkeklerin sorunları kadınlarınki kadar çarpışık değil. Bizim toplumumuzda kadınlar birtakım zorluklarla daha çok mücadele etmek zorunda kalıyorlar. Hem kendisi etkileyen, etkilenen, değiştiren ve kendisi değişen sinemadaki dram kişisine kadın daha uygun. Benim düşüncem kadın aracılığı ile Türk toplumu daha kolay ve iyi anlatılır.” (Yılmaz, 1992, s. 32).

Yılmaz’ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere bu filmlerde kadının sunumu genel olarak özgürlük teması üzerine kurulmuştur. 80 sonrası filmlerde kadınlara yeni roller verilirken kadının sadece kadın olduğundan kaynaklı sorunlara da genişçe yer verildiği

görülmektedir. Kadının aile içindeki konumu da bu dönemdeki temalardan biridir (Hakan, 2012, s. 56). Bu araştırma özelinde 80 sonrasında öne çıkan ve incelenen iki filmi ise *Mine* ve *Kadının Adı Yok* filmleri oluşturmaktadır. Bu filmlerde ise kadının yalnızlığından, toplumsal baskılardan söz edildiği görülmektedir. Bununla birlikte kadının duygusal yoğunluğu ve özgürleşmesi de önemli konular öne çıkmaktadır.

80 sonrası Atıf Yılmaz sinemasında kadın konuları, kadının özgürleşmesi ve kadının özne olmaya yükselmesi şeklinde gelişmiş olsa da aynı dönemde kadının edilgen olarak ele alınmaya devam edildiği arabesk filmlerde varlığını devam ettirmiştir. Bu durum filmlerin aşk bağlamındaki değerlendirilmesini de farklılaştırabilmektedir. Nitekim kadının etken olması aşkın da kadın tarafından bir kere daha ele alınmasını gerektirebilmektedir. Arabesk filmlerde edilgen olan kadının ve aşkın gerçek dışı tutkulu olması da söz konusu olabilmektedir. Ancak Atıf Yılmaz'ın ele aldığı senaryolarda kadın hem etkindir hem de bu filmlerdeki aşk kadının duyguları bağlamında daha derinlikli işlenmektedir. Diğer filmlerdeki aşktaki erkek egemenliği Yılmaz'ın filmlerindeki kadının özgürleşmesi ile sona ermiştir. İlişkilere bu şekildeki bir yaklaşım ise aşkın duygusal durumunu da yeniden tanımlatmıştır.

Aşağıdaki tabloda Atıf Yılmaz'ın 80 sonrası yönetmenliğini yaptığı filmler verilmektedir.

Tablo 2. 1980 Sonrası Atıf Yılmaz Yönetmen Filmleri

Eğreti Gelin	2005
Eylül Fırtınası	1999
Nihavend Mucize	1997
Yer Çekimli Aşklar	1996
Gece Melek Ve Bizim Çocuklar	1993
Tatlı Betüş	1993
Düş Gezginleri	1992
Safiye'dir Kızın Adı	1991
Berdel	1990
Bekle Dedim Gölgeye	1990
Ölü Bir Deniz	1989
Arkadaşım Şeytan	1988
Hayallerim Aşkım Ve Sen	1987
Kadının Adı Yok	1987
Aaahh Belinda	1986

Asiye Nasıl Kurtulur	1986
Değirmen	1986
Dul Bir Kadın	1985
Adı Vasfiye	1985
Bir Yudum Sevgi	1984
Dağınık Yatak	1984
Şekerpare	1983
Seni Seviyorum	1983
Dolap Beygiri	1982
Mine	1982
Talihli Amele	1980



3. AŞK FELSEFESİ

3.1. Sinema ve Felsefe İlişkisi

Felsefe, hayata dair birçok realiteyi içinde barındıran, onları anlamlandırdığı gibi değiştire de bilen önemli disiplinlerden biridir. Bu bağlamda felsefe birçok disiplinle ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Sanat-felsefe ilişkisi ise en bilinen alanlardan birisi olarak öne çıkmaktadır. Nitekim felsefenin aksiyoloji alanında sanat felsefesi olarak bir alan da yer almaktadır. Bu doğrultuda birçok önemli düşünürün sanata dair teorik ya da pratik fikirler ortaya attığı gözlemlenmektedir (Timuçin, 2008, s. 12).

Sinema da felsefenin temasta bulunduğu alanlardan birisi olarak görülmektedir. Nitekim filmlerle toplumsal alanda etkiler ortaya çıkabilmektedir. Toplumsal alışkanlıklar değişebilmektedir. Bununla birlikte felsefi yaklaşımlar da sanat yoluyla temsil edilebilmektedir. Örneğin, egzistansiyalist düşüncede öne çıktığı üzere birçok varoluşçu filozofun sanat türünde de eserler verdiği görülmektedir. Bu bağlamda Sartre ya da Camus gibi filozofların öykü, roman ve piyes türünde önemli eserleri öne çıkmaktadır (Gündoğan ve Günay, 2014, s. 54). Düşünürler edebi eserler yoluyla savundukları felsefi görüşleri karakterler üzerinden ete kemiğe büründürebilmektedir.

Sinema ve felsefe arasındaki ilişki felsefi kavramların basit bir şekilde filmlerde temsil edilmesi, gösterilmesi şeklinde anlaşılmamalıdır. Sinema, -araştırmanın giriş bölümünde de belirtildiği üzere- daha önceden üretilmiş felsefi kavramları kendi araçları ile ortaya çıkaran, izleyicisine sorular sorduran ve fark yaratan bir alandır. Felsefede aşk bir kavram olarak yer alırken, sinemada bu kavramlaşan varlık görünür hale gelir. Aşk duygusu felsefede daha öncede üretilen bir kavram olarak bulunsa da sinema, aşk kavramını kendine özgü yöntemler ile ele alır ve filmler imajlar ile felsefe yapar. Felsefede aşk, etik aşk, romantik aşk, karşılıklı aşk, güç yönelimli aşk gibi kavramlar altında incelenirken, bir filmde aşkın oluş içinde evrilen halini, çelişkili durumunu ve bir sahnede iç içe geçmiş pek çok aşk türünü, en nihayetinde felsefeden taşan yönlerini görebilmemiz mümkündür (Öztürk, 2018, s.67).

Sinema-felsefe ilişkisi bağlamında öne çıkan bir diğer durum ise sinema yoluyla oluşan tüketim alışkanlıkları ve bireyin sinemanın mikro iktidarında yeniden yaratılmasıdır. Bu doğrultuda sinema üzerinden dayatılan ya da sunulan her düşünce bireyin de ilgili yönde şekillenmesini sağlayabilmektedir (Thompson, 2019, s. 34). Nitekim sinema bu durumda ideolojik bir aygıt gibi de kullanılabilmektedir. Bu tip filmler daha çok

popüler kültürün bir parçası olsa da sinemanın da bir parçası olmaktadır. Bu anlamıyla sanat bir role bürünebilmektedir. Sanat büründüğü rol itibariyle insanların duygu ve düşüncelerini etkileyebilmektedir. Bu noktada filmde benimsenen felsefe de toplumların dönüşmesinde etkin olabilmektedir. Bu bağlamda Atıf Yılmaz filmlerinde ele alınan toplumun kadına bakışı da; kadınların yaşadığı sorunları feminizm ve kadının özgürleşmesi felsefeleri bağlamında ele alındığı söylenebilir. Filmin felsefi anlamda yapılanması konu tercihine yansıdığı gibi (toplumun kadına bakışı) senaryoyu da etkilemektedir.

Alain Badiou da sinema üzerine çalışan düşünürlerden birisidir ve ona göre sinemanın tanımını ortaya koymak zor bir iştir. Badiou (2015)'ya göre sanat impure bir alandır. Yani saf bir malzemedен oluşmamaktadır. Bu doğrultuda sinema pek çok elemanın, ham elemanın, ham malzemenin bir araya getirilip, onların saflaştırılmasıyla üretilen bir sanattır. Sinema aynı zamanda kitle sanatıdır (Öztürk, 2017, s.196) Nitekim sinema bir sanat ürünü olarak geniş kitlelere hitap etmektedir. Bununla birlikte sanat birçok farklı ontolojide aristokrat bir tutum içinde kalarak kitlesele hale gelmemiş olarak ifade edilmektedir. Ancak günümüzde sanat eseri olarak bir film milyonlar tarafından izlenebilmekte ve tüketilebilmektedir. Her ne kadar filmler bazı yaklaşımlarda sanat filmi ya da popüler filmler olarak gruplandırılmış olsa da sanatın bir türü olarak sinema, birçok kişi ve gruplar tarafından tüketilmektedir. Sinema, bu anlamıyla sanatın aristokrat yanı ile kitleleri birlikte ele alan bir tür olarak öne çıkmaktadır.

Bir başka yaklaşımı ise Deleuze düşüncesinde görülebilmektedir. Deleuze (2004) için felsefede kavramlar çok önemlidir. Bu düşünce yapısı içinde felsefe nasıl kavramlarla üretilen bir şey ise sanat alanında da duyumlar etkilidir. Sanatın alanlarından birisi olan sinema ise imajlarla ortaya konmaktadır (Öztürk, 2016). Bu bağlamda felsefe üreten bir kimse düşünce aracılığıyla kavramlarla dñürken; sinema sanatçısı ya da yönetmen imajlarla düşünmektedir. Sinemanın felsefeye olan katkılarını da irdeleyen Deleuze (2009) için sinemanın felsefedeki kavram üretimine ne gibi yenilikler getireceğı de vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım sinema-felsefe ilişkisi bağlamında öne çıkmaktadır. Nitekim felsefi tutumlar sinemadaki tema ya da tutumları etkileyebilirken; sinemada felsefeyi etkilemektedir. Bu durumda iki alanın karşılıklılık içinde olduğu söylenebilir.

3.2. Felsefede Aşk Kavramı

3.2.1. Sokrates Düşüncesinde Aşk

Sokrates'e dair bilgileri Sokrates yazılı kaynak bırakmadığından dolayı diğer düşünürlerden öğrenmekteyiz. Bu bağlamda Sokrates'e dair bilgiler öncelikle Platon'un diyaloglarından; daha sonra ise dönemin tarihçi Ksenophanes ve komedyacı Aristophanes'ten öğrenilmektedir (Cevizci, 2006, s. 34).

Sokrates'in aşkla ilgili düşüncesi ise Platon (2007)'un Symposion (Şölen) diyalogunda aktarılmaktadır. Sokrates kendi mayotik tekniği uyarınca öncelikle aşk kavramının ne olduğunu ne anlama geldiğini sorgulamaya yönelmektedir. Aşkın ne tür bir varlık olduğu ve aşkın işlevlerini ortaya koymak Sokrates düşüncesinde önem kazanmaktadır. Sokrates bu diyalog boyunca kendi fikirlerini doğrudan bir şekilde ifade etmese de Diotima'nın fikirlerine katılmaktadır.

Aşkın konusu, aşğın kendinde olmayan şeylerin eksikliğini duymasıdır. Bu bağlamda hâlihazırda sahip olunan şeylere yönelik aşk duyulmaz. Aşkın konusu ve yönelimi insanda olmayan eksikliğe yöneliktir. Aşk ne iyi ne kötü ne güzel ne de çirkindir. Aşk, varlığı itibarıyla ara bir varlıktır. Bununla birlikte Diotima düşüncesinde aşk, bir tür Tanrı olmasa da Tanrısal bir yapı içermektedir. Aşk, ölümlü ve ölümsüz arası bir şeydir.

Diotima aşkın tanımını 'iyi'ye ilişkin olarak yapar: "Aşk, kişinin her zaman iyiye sahip olmaya duyduğu aştır." (Platon, 2007, s. 141). Sokrates düşüncesinde de aşkın genel hedefi güzelliğin farkına varmaktır. Bu bilginin farkına varılmasında ise güzelliğin görülmesini engelleyici yararsız ve değersiz şeylerin arındırılması öne çıkmaktadır. Aşka dair ifadelerinde genel olarak Diotima'yı destekleyen Sokrates daha sonra kendi görüşlerini şu şekilde vurgulamaktadır: "Bu kazancı elde etme yolunda insan doğasına yardımcı olarak Aşk'tan daha iyisini kimse kolay kolay bulamaz". "Ben kendi adıma aşk işlerini onurlandırır, aşırı derecede yüceltir ve başkalarını da buna teşvik ederim." (Platon, 2007, s. 161).

Sonuç olarak Sokrates düşüncesinde aşk, bir deneyim olarak insanı düşünceye iten bir güçtür. Düşünce ise Sokrates'e göre hayatın en önemli anlamlarından birisidir. Nitekim sorgulanmayan hayat yaşanmaya değmeyen bir yaşamdır. Aşkın bireyi düşünceye itmesinin bir diğer nedeni ise güzel olan bir şey gördüğümüzde -örneğin güzel bir beden gördüğümüzde- güzellik tümel kavramına doğru bir düşünme gerçekleştiririz. Bu nedenle

aşk, bireyi bir üst düzey düşünme biçimine yönlendirmesi bakımından da önem kazanmaktadır.

Şölen diyalogunda Eros bir filozof olarak görülmektedir. Sokrates'e göre de felsefe Eros'la aynı şeydir ve bu durum kalabalıklar içinde daha net fark edilir. Çünkü felsefe ve aşk kalabalıklar içinden bir çıkış yoludur. Sokrates; “felsefe yapmadan önce, Aşk'ın bilgisini edinmeden önce “bir parçasıydık kalabalığın” (Platon, 2007, s. 97) belirlemesini yaparak aşkın ve felsefenin bireylere bilinçli bir farkındalık ve kimlik verdiğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda Sokrates düşüncesinde aşk yolcusunun zorunlu uğrağı felsefedir. Yani düşünmeyi sevmektir.

Sokrates düşüncesindeki aşk felsefesi, bireylere felsefenin en önemli zorunlu uğrağı olan düşünmeyi sağladığından önem kazanmaktadır. Bu durum hem kadının hem de erkeğin daha bilinçli hareket etmesinin de önüne açabilir, şeklinde yorumlanabilir. Araştırmada, filmlerin aşk felsefesi bağlamlarında değerlendirmelerine dördüncü bölümde değinilecektir. Ancak filmdeki aşık kahramanların kendi yapabilir sınırlarının farkına varması ve hem kendileri hem de aşkları için mücadele etmesinde, aşkın kattığı bilinç farkındalığının etkisi olduğu söylenebilir. Sokrates felsefesinin merkezinde insanların değerlerin farkına varması da amaçlanmaktadır. Örneğin diyaloglarında sık sık cesaret nedir? Erdem nedir? gibi sorular sormaktadır. Bu soruların sorulma amacı kişinin bu değerlerin neresinde durduğunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla sadece değerlerin bilgisi değil pratik boyutu da sorgulanmaktadır.

Aşk da insanın kendi sınırlarını aşabilecek ona kendisini özne olarak hissettirebilecek bir güç olarak öne çıkmaktadır. Yani aşk, kişinin kendisine toplumsal normlar tarafından çizilen sınırların aşılmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda hayatın da sorgulanmasını ve yaşamaya değer kılınması beraberinde getirmektedir.

3.2.2. Platon Düşüncesinde Aşk

Platon, hocası Sokrates'in düşüncelerini de aktardığından Platon ve Sokrates'in fikirlerinin iç içe geçtiği görülmektedir. Platon da aşka dair fikirlerini Şölen adlı diyalog üzerinden aktarmaktadır.

Platon, aşk düşüncesini irdelerken Daimon kavramına da başvurmuştur. Daimon tam bir Tanrı olmadığından kusurlu ve eksik bir varlıktır. Bu bağlamda aşkın Tanrısal bir yönü olsa da kusurlu ve eksik bir Tanrısalıktır. Tam da bu yüzden aşk, bir tür eksiklik

duygusunun giderilmesini de içermektedir. Antik Yunan felsefesinde yoğun bir şekilde savunulan ilkelerden biri harekettir. Hareket, eksik varlıkların bir özelliğidir ve Tanrı bir tamlık içerdiğinden hareketsiz olandır. Oysa eksik varlıklar hareket ederek tamlığa ulaşmaya çabalar, işte aşk bu eksikliğin tamamlanması adına yapılan harekete de güç vermektedir.

Platon'un diyaloglarında geçtiği üzere aşk, insanın yarım kalan diğer yarısını aramaktır. Efsaneye göre iki cinsten de pay alan üçüncü bir cinsiyet ortaya çıkmıştır. Bu yeni cins dört bacaklı dört kolu güçlü bir cinstir. Güçlü olduklarından Tanrılara kafa tutarlar ve cezalandırılırlar. Ceza olarak da ikiye bölünürler. Artık güçsüz kalmışlardır ve bu durum bir tür hastalık gibidir. İyileşmek için zıt olan iki farklı cinsin birleşmesi gerekmektedir. Bu bağlamda aşktaki temel amaç diğer yarıyı bulmak; bir ve bütün olmaktır. Güzel güzeli, iyi iyiyi arzulayamaz. Benzerler birbirini arzulayamamaktadır. Nitekim arzu, yoksunluktan kaynaklanmaktadır. Aşk bu tanımda Daimon kavramıyla yoksunluktur. Sevilen değil seven bir şeydir. Sevilenin mükemmelliğinden mahrumdur (Platon, 2004, s. 79).

Platon aşk kavramını bir de sevgi kavramı ile birlikte ele alır. Nitekim Platon'a göre sevgi tensel bir boyuttaki aşkla birlikte toplumsal ve tinsel boyutta ele alınmaktadır. Nitekim Kranz (1984)'a göre de Platon düşüncesindeki aşk, toplumu da bir arada tutan bir şeydir. Bununla birlikte aşk kişilerin tensel yaratıcılıklarını da etkilemektedir. Devam eden süreçte Platon diyaloglarında Eros yani aşkın, sevgi *phila* kavramıyla birlikte ve birbirlerinin yerine kullanıldığı da gözlemlenmektedir. Sonuç olarak Platon düşüncesinin son dönem diyaloglarında aşk düşüncesi erkeklerin kadınlarla şaraplar eşliğindeki sohbetlerine dönüşmüştür (Aydın, 2013, s. 33).

Antik Yunan felsefesinde öne çıkan eksik varlıkların tamlığa ulaşma çabasında aşkın rolü vardır. Çünkü eksik varlık hareket ede ede tam olmayı arzulamaktadır. Aşk da insanın bir eksikliği olarak harekete geçmesini sağlamaktadır. Nitekim aşk ilişkisinde iki tarafta birleşerek bir olmak ister yani tamamlanmak ister. Bu durumda aşk yoluyla birleşmek insanın hem ontolojik hem de aksiyolojik tamlığını getireceğinden öne çıkmaktadır. Platon'un Şölen diyalogundaki aşk bu bağlamda sadece varlığa dair değil aynı zamanda romantik uzanımlara da yer açmaktadır. Çünkü aşık bir insan sevdiğine kavuşamadığında kendini sürekli olarak duygusal bir boşluk içinde hissedebilmektedir. İşte

Platon'un aşk düşüncesi eksik olma düşüncesiyle ilişkilidir. Tamamlanmak için de aşk ve birleşmek gerekmektedir. Bu birleşme cinsellik de duygusal romantizm de içermektedir.

3.2.3. Kant Düşüncesinde Ödev Etiği ve İlişkilerde Sorumluluk

İnsan ilişkilerinin en güçlü duygularından olan aşk, erkeğin kadına kadının da erkeğe karşı sorumluluğunu birlikte getirmektedir. Aşkın tek bir kavram ya da duyguyla ifade edilmesi zor olsa da insanların birbirlerinden karşılıklı olarak duygusal beklentilere girmesi söz konusu olmaktadır. Bu beklentilerin başında ise sorumluluk gelmektedir. Sorumluluk kavramından bahsedilebilmesi için ise özgürlük en önemli kavram olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda Kant düşüncesinde etik ya da ahlak; ödev ahlakı olarak karşılık bulmaktadır (MacIntyre, 2001, s. 12).

Kant'ın ahlak felsefesinde icra edilen her sorumluluk evrensel ahlak yasasına yönelik olmalıdır. Bu bağlamda bir başkasına yönelik yapılan her davranış tüm insanlık düşünerek yapılmalıdır. Kant (1999, s. 34)'ın temel ahlak ilkesi "öyle eyle ki evrensel ilke olsun" yaklaşımına dayanmaktadır. Bu yaklaşıma göre yaptığımız her davranışta ahlaki olarak tüm insanları gözetmeliyiz. Ancak Kant bu noktada bir ayırmadan bahsetmektedir. Bu ayırım ise yapılan davranışları belirli bir iyi niyet etrafında şekillenmiş olmasıdır. Nitekim yapılan davranışlar iyi bir davranış da olsa arkasındaki bireysel çıkarı besleyen bir motivasyon varsa bu davranışın da ahlaki olduğunu söylemek yersiz olmaktadır.

Kant'ın ifade ettiği tüm bu ahlaki ilkelerin sorumluluğunu alabilmek için özgürlük ön şart olarak öne çıkmaktadır. Bu ödev ahlakı içinde insan ilişkileri ve aşk da değerlendirilebilir.

Aşk ilişkilerindeki sorumluluk ve sadakat bu ödev ahlakı bağlamında ele alınmalıdır. İnsanların birbirlerine olan her davranışına aşk ve sevgi temeli yer almalıdır. Kant düşüncesi bağlamında değerlendirildiğinde aşk duygusu ile yapılan her davranış hem evrensel ilke olmalı hem de etik ilke için olmalıdır. Örneğin, bir kadın ya da erkeğin farklı koşullar göz ardı edildiğinde sürekli sadakat içinde olması gelmektedir. Bu durum ilişkiyi etik bir aşka dönüştürmektedir. Nitekim bu sorumluluk ilişkisi kadın ya da erkek zarar görüyor gibi olsa da evrensel ilke etrafında eylemelidir. Bu noktada bireylerin duygularına esir olarak evrensel ahlak ödevlerini askıya almamalıdır. Eğer duygusal bir şekilde davranarak etik ilkeler askıya alınırsa bu tutum Kant öğretisine göre ahlaki olarak değer görmemektedir (Bayrakdar, 2011, s. 106).

Kant düşüncesinde sevgi ve saygı değerleri ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır. Sevgi özellikle güçlü bir şekilde hissedildiğinde aşka dönüşebilmektedir. Hem aşk hem de sevgi güçlü duygular olduğundan bireylere kötü davranışlar yaptırabilir. Ancak saygı daha kolay kaybedilebilmektedir. Örneğin, birisi bizi hayal kırıklığına uğrattığında o kişiye dair duyduğumuz saygı kolaylıkla kaybedilebilir. Ancak sevgi duygusunun bağının bu kadar kolay kopması söz konusu değildir. İlişkide bireylerin birbirlerine karşı olan saygıları bitse de hastalıklı gibi olsa da masum da olsa sevgi devam edebilmektedir. İşte bu duygu evrensel etik ilkelere uygun davranış geliştirme problemine neden olabilmektedir. Sonuç olarak Kant düşüncesinde karşılıklı sorumluluk duygusu sevgi esassından daha çok evrensel ödev etiği bağlamında oluşmalıdır.

Kant'ın yaklaşımında aşk, insanın bir anlamda çılgınlıklar yapmasını meşru gösteremez. Dolayısıyla, aşk için de olsa insan evrensel etikten sıyrılmamalıdır. Kant düşüncesinde insan aşk bağlamında da olsa öyle eylemelidir ki “evrensel bir ilke olsun”. Dolayısıyla aşk için yapılan etik dışı sayılabilecek davranışlar Kant düşüncesinde meşru görülmemektedir.

3.2.4. Nietzsche Düşüncesinde Aşk

Birçok önemli düşünürün yer verdiği aşk düşüncesine Nietzsche'nin düşüncesinde de rastlanmaktadır. Nitekim Nietzsche'de Salome adlı bir kadınla karşılıksız bir şekilde güçlü bir aşk yaşamıştır. Buradan elde ettiği deneyimler felsefesine yansımıştır. Nietzsche felsefesinde, sistem filozoflarının etkisi üzerine bir yakın gerçekleştirmeye çalışır ve onları eleştirir. Nietzsche'nin felsefesi daha çok farklı konulardan (sistem felsefesi olmayan yaklaşımlar) bölük pörçük bir şekilde oluşmaktadır. Bu bağlamda birçok aforizmaya yer verilen felsefesinde dogmalara ve apriori ilkelere karşı geliştirdiği eleştiriler de yer almaktadır.

Aşkın insanlar için güçlü bir duygu olduğunu kabul eden Nietzsche için aşk, insanın dünyaya olan bakış açısını değiştirebilmektedir. Bu bağlamda aşk, insanları kötümser kıldığı gibi iyimser de yapabilir. Nefret kavramını da aşk kavramı ile birlikte taşıyan Nietzsche için aşkın ya da nefretin insanları kör etmesi kendilikleriyle birlikte yanında taşıdıkları ateş yüzündendir. Güçlü bir duygu olan aşk ve nefret insanların hayatı algılamalarını ve anlamlarını da etkileyebilmektedir. Nitekim insanlar aşk için daha önce yapmadıkları şeyleri yapabildikleri gibi daha önce bir kez takıldıkları toplumsal korkuları da yenebilirler. Hem cinsellik hem de aşk gibi güçlü duyguların dizginlenmesi için sanatın

rolü öne çıkmaktadır. Ancak Nietzsche sanatı, sadece bu durumdan dolayı da öne çıkarmaz. Hayatın anlamlandırılmasında da önemli bir yere koyar (Nietzsche, 1968, s. 173).

Nietzsche felsefe yaparak, şiir yazarak ve müzikle uğraşarak, cinsel ihtiraslarını yıllar boyunca kontrol altında tutmayı başarmıştır. Yazmak, onun için artık hayati bir önem taşımaktadır. 1 Temmuz 1877'de Mahvidavon Meysenburg'a yazdığı bir mektupta varoluşuyla ilgili bu ön koşula şöyle işaret eder: Bu mürekkep denilen madde iğrenç bir şey ve kendi rızamla hayatıma girdi. Ona da hile katmışlar ve dünyadaki bütün yiyecekler sahte, ama mürekkep bizim için yine de iyi bir gıdadır (Leis, 2000, s.14-15).

Nietzsche, geç dönemlerinde bazı kadınlara aşk itirafında bulunmuş olsa da bu konuda genel olarak çekingendi. Ama onu en çok etkileyen kişinin Salome adlı bir şair olduğu aktarılmaktadır. Ancak Nietzsche'nin Salome aşkı platonik düzeyde kalmıştır. Salome ise Nietzsche'nin evlilik teklifini reddetmiştir. Bu üzüntülü durum Nietzsche'nin felsefesine bir tür kadın öfkesi gibi yansımış olsa da Nietzsche'nin aşk ve kadına dair fikirleri kadının mevcut toplumsal iktidar tarafından yapılanmasına da işaret etmektedir.

Nietzsche felsefesi genel olarak düşünüldüğünde bu felsefe bir öz, töz ya da hakikat barındıran bir felsefe değildir. Bu bağlamda Nietzsche töz felsefelerinin tersine var olan kavramsal durumları parçalamak istemiştir. Nietzsche değerlerin yeniden ele alınması gerektiğini vurgularken dekadansa uğramış değerlerin de yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Ona göre dekadans insanlığın bugün en yüce, en arzulanan değerler olarak en tepeye yerleştirdiği değerlerin tümünü ifade eder. (Dürre, 2020 ,s.86).

Nietzsche'nin "Tanrı Öldü" söylemiyle nihilizm ilişki içindedir. Nietzsche felsefesi açısından nihilizm; hayata dair isteklerin, değerlerin, tutkunun reddedilmesidir. Bu noktada-Tanrı'nın da öldüğü bu yerde- insan aşk gibi güçlü bir duyguyla güç istenciyle değerlerini yeniden kurar. Nietzsche'nin kendi hayatında da deneyimlenen aşk sorunsalı değer sorgulamasından vazgeçilmemesi gerektiğini ifade etmektedir. Yani aşk acı da verebilir umut da. Ama önemli olan güç istenciyle birlikte yaşama atılabilmektedir.

3.2.5. Erich Fromm Düşüncesinde Aşk

Fromm daha çok psikoloji tarihlerinde yer alsa da felsefi fikirleriyle de öne çıkmaktadır. Mistik bir insan sevgisi tutumunu benimseyen Fromm düşüncesinde sevgi ve aşk geniş bir yer tutmaktadır. Fromm, sevmenin birçok kimse tarafından konuşulduğunu çünkü sevmenin ve sevgi duyulmanın bir tür insan ihtiyacı olduğunu aktarmaktadır. Fromm

düşüncesinde sevmek demek bir başka insanla birlik olmak deneyimini yaşaması demektir. Ancak bu ifade edilen bu birliğin kolay yaşanması da söz konusu değildir. Nitekim Fromm'a göre günümüzde sık görülen bir duygu değildir. (https://www.youtube.com/watch?v=6Rc3HzaSXXCM&ab_channel=%C3%9CmidGurbano v)

Fromm düşüncesinde aşk ve sevgi, içine düşülen bir durumdan daha çok insanların çabalarıyla oluşmaktadır. İnsan sevmeyi ve âşık olmayı kendi başarmalıdır. Diğer türlü aşkın kendi başına bir şey olarak ele alınmasının yanlış anlaşılmalara neden olduğunu vurgulayan Fromm; sevmenin bir tür yetenek olduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte aşk ve sevgi hayatın temel ilkelerinden birisi olarak da öne çıkmaktadır. Ancak Fromm, aşk gibi güçlü bir duygunun hissedilmesinin ve yaşanmasının kesinlikle zor olduğunu aktarmaktadır. Bu zorluğun başlıca sebebinin insanların gündelik hayatın içinde birçok sıradan problemle uğraşması oluşturmaktadır. Nitekim Fromm (1982)'a göre dinler için de aşk hem yoğun bir duygu durumu hem de zor bir şeydir.

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımıyla yüzleşen Fromm'un aşk gibi bir duyguyu öne çıkarmasındaki temel amaçlardan biri de sosyal çözülmenin önüne geçmektir. Bu bağlamda bir tür kapitalizm eleştirisi de yapan Fromm için yabancılaşma sorunları da aşk gibi duyguların yaşanmasına ket vurmaktadır. Nitekim ekonomik sorunlardan dolayı kendine yabancılaşan bireyler rekabet içinde duygusal yönlerini ikincil hale getirirler (Fromm, 1982, s. 135).

Fromm düşüncesinde aşk, olgun ve çocuksu olarak da sınıflandırılmıştır. Buna göre çocuksu aşk, seviyorum çünkü seviliyorum ilkesine bağlı kalmaktadır. Ancak olgun aşk, seviliyorum çünkü seviyorum ilkesine dayanmaktadır. Bu noktada olgun bir aşkta sevginin ve aşkın kendisi merkeze geçmektedir. Diğer türlü merkezde bireyin kendisi yer almaktadır.

Aşk yalnızlıktan kaçmanın bir yolu olarak değerlendirmenin de yanlış olduğunu aktaran Fromm, aşkı hayatınızda baş edemediğiniz şeylerden kaçmak için bir sığınak olarak kullanıyorsanız kendinizden kaçıyorsunuz anlamına gelmektedir. Aşk söz konusu olduğunda ise daha önce birbirlerine yabancı olan iki bireyin arasındaki duvarların kalkması söz konusudur. Bu aynı zamandan bir keşif süreci olarak değerlendirilmelidir. Nitekim yeni tanışan bireyler olaylar zinciri etrafında birbirlerini keşfederler. Ancak Fromm aşkı sadece kişisel ilişkilere indirgememektedir.

Aşk duygusu bir tavır olarak dünya problemlerinin çözümünde de etkin kullanılmalıdır (Fromm, 1985, s. 45). Fromm daha çok psikoloji literatüründe öne çıkan bir düşünür olsa da aşkın; toplumsal sorunların aşılmasında da kullanılması noktasında felsefi ve sosyolojik yaklaşımlar da sergiler. Bu bağlamda Fromm düşüncesinde Tanrı yoktur. Ancak Fromm, aşka ve sevgiye verdiği değerle mistik bir alana yaklaşmıştır. Dolayısıyla aşk kadın-erkek bağlamının ötesinde de ele alınmıştır.

3.2.6. Gabriel Marcel Düşüncesinde Sadakat ve Aşk

Marcel felsefesinin temel kavramlarından birisi sadakat olarak öne çıkmaktadır. Bu kavramı metafizik olarak da inceleyen Marcel insan ilişkileri ve aşk bağlamında da irdelemiştir. Bu noktada insan ilişkilerinde de sadakat önemli bir değer olarak öne çıkmaktadır. Marcel'e göre iki insan aşk ilişkisiyle birbirlerine bağlanırken sadakatle bağlanmalıdır. Ancak bu bağ nerdeyse her şeye meydan okumalıdır. Marcel'e göre aşk ve sadakat bilinmeyen bir geleceği evetlemek demektir. Bu anlamda aşk geleceğe de geleceğin getireceği her türlü şeye de meydan okumalıdır. Aşka bu meydan okuma gücünü verecek şey ise sadakattir (Koç, 2013, s. 206).

Aşkı bir sır olarak da değerlendiren Marcel için bir sırda katılamayan sırrı da anlayamaz. Aşk tam da bu sebepten ulaşılamaz ya da ulaşılması zor bir deneyimdir. Aşk sırrını deneyimleyemeyen birinin bu duyguyu anlamasını beklemek zordur. Burada aşk olarak ifade edilen yine insan bağlamında ele alınmalıdır. Ancak Marcel bu duyguyu Tanrısal deneyimle de açıklamaktadır. Aşk da gerçek anlamını metafizik bir zeminde bulmaktadır. Dolayısıyla aşk, sadakat ve umut gibi edimlerin Marcel felsefesinde hem kişiyi kuşatan hem de onu aşan sırlar olması tesadüfi değildir. Bu bağlamda aşk hem bireylerin somut tecrübesinde hem de metafizik deneyimlerinde yer almaktadır (Koç, 2008, s. 180).

İnsanların birer kişi olarak toplumsal hayatta yer alması da kendi üzerlerine refleksiyon geliştirmelerine ve bilinçlenmelerine bağlıdır. Bu noktada başkasının varlığı da deneyimlenebilmektedir. Başkası olmadan 'ben'inde kendini kurması mümkün değildir. Yani var olmak, birlikte var olmaktır. Dolayısıyla aşk, bağlanma, sadakat ve umut gibi değerlere dayalı insan ilişkileri doğrultusunda gerçekleşen ortak bir yaşantı olmaksızın kişi olabilmek ve derin bir insanlık tecrübesinden söz edebilmek mümkün değildir (Koç, 2017, s. 5).

Başkasına açık olmak, aşk ilişkisinin önemli bir vechesi olarak öne çıkmaktadır. Hazır ya da hazırda olmak dünyaya ve ilişkilere katılma durumu olarak anlam bulmaktadır. Marcel felsefesinin temel kavramlarından olan bir diğeri ise katılımdır. Katılım felsefesi ben-sen bağı içinde bağlanmak anlamına gelmektedir (Bayraktar, 2004, s. 45).

Sadakat kavramı sadece aşk ilişkisinde değil gündelik insan ilişkilerinde önemli bir değer ilkesi olarak öne çıkmaktadır. Ancak söz konusu aşk ilişkisi olduğunda bu ilişki durumundaki sadakatin daha güçlü olması gerekmektedir. Bu bağlamda aşktaki sadakat maddi olan değişkenlerden bağımsız olmalıdır. Marcel'in deyimiyle insanlar aşk ilişkisinde bilinmeyen bir geleceği evetlerler. Dolayısıyla ilişki içindeki maddi değişimler sadakate gölge düşürmemelidir. Bu bağlamda Marcel'e göre sadakatin varlık üzerinde bir ağırlığı vardır. İnsan somut bir varlık olarak bu bağlılığın ve sadakatin bilincinde olmalıdır.

Gelinen noktada Marcel düşüncesinde aşk ve sadakat ciddiye alınması gereken önemli bir varoluş alanı olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla ilişki içindeki bireylerin karşılaştığı sorunların aşılmasında da aşkın önemli bir rolü olmaktadır.

3.2.7. Deleuze Düşüncesinde Aşk

Deleuze, sinemayı felsefi bir yaratım olarak ele alan ve bir sinema filozofu olarak anılan ilk kişidir. Deleuze'e göre sinema düşünceyi sunan, harekete geçiren bir alandır. (Sütçü, 2015, s.17). Deleuze, sinemanın ve felsefenin konu ettiği problemlerin aynı olduğunu yalnızca ele alış yöntemlerinin farklı olduğunu belirtmektedir. Aslında hayatta bir kaos vardır ve her ikisi de bu kaosla başa çıkabilmenin yollarını aramaktadır. Felsefe kaosla mücadelesini kavramlar ile verirken sinema imgeler ile hareket eder. Sinema sayesinde imge hayal edilen, soyut bir şey olmaktan çıkar ve gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Deleuze'e göre sinema, hareket ve zaman bloklarında oluşmaktadır. Diğer sanat dallarında hareketsiz olarak bulunan imge sinemada montaj ve kamera hareketleri ile hareket imgesi olarak doğrudan izleyiciye ulaşmaktadır. Sinema, zamanı ve mekanı olduğu gibi hissettiren diğer sanat dalları kendi bünyesinde eritir. Sinema izleyeni zamandan soyutlayarak zamanı saf bir şekilde olduğu gibi hissetmemizi sağlamaktadır. Bunu da yine hareket kavramından yola çıkarak yapar. Düşüncemizde ve etrafımızdaki nesnelerde, olaylarda hareket olmadığında veya sabit bir hareket olduğunda zamanın geçmediği hissine kapılırız. Araştırma özelinde seçilen filmlerin incelemesi yapılırken bu konuya değinilecektir.

Deleuze, felsefi olarak ampirik bir yaklaşımı benimsemektedir; ama Deleuze düşüncesindeki amprisizm (deneycilik) klasik olarak bilgilerimizin deneyden geldiği şekliyle algılanmamalıdır. Ona göre amprisizm, yeni bir şeylerin ortaya çıkması koşullarını aramaktır (Deleuze ve Guttari, 2006, s. 43). Aşk da yeni bir şeylerin ortaya konmasını sağlayan önemli bir motivasyon olarak öne çıkmaktadır.

Deleuze için aşk hem yeni duyguların hem de yeni özelliklerin ortaya konmasında bununla birlikte yaratıcı bir felsefenin sunulmasında da önem kazanmaktadır. Aşk konusundaki etik tutum her iki tarafında birbirlerinin örtük değerlerini bilmesi ve çoğaltması şeklinde yapılanmaktadır. Deleuze düşüncesine göre “Birine âşık olmak, onu kalabalığın içinden çekip çıkarmak, çokluğun içinde tek kılmaktır.” Bu durum, aşk fikrinin bir tür biriciklik barındırdığı şeklinde yorumlanabilir. Bu anlam verme sürecinde ise âşık olunan kişi diğerlerinden farklılaşarak öne çıkar. Ancak bütün bu anlam vermeler, âşık olan kişi için anlamlı olmaktadır (Stark, 2012, s. 102).

Toplumsal alan her zaman bir çokluk barındırmaktadır. Âşık olunan kişide bu çokluğun bir parçasıdır. Ancak çokluğun içindeki bireyde farklı olan bir taraf da vardır. Aşk, bu farkların görülebilmesi ve anlamlandırılması demektir. Ancak bu anlamlandırma süreci bireysel bir tecrübe barındırmaktadır. Nitekim birisi için değersiz olan birey bir başkası için özel bir anlama sahip olmaktadır. Böylece âşık olma süreci kişiyi kalabalıkların içinden çekip çıkarmak ve özel kılmaya dönüşmektedir.

Fark fikrini felsefesinin diğer alanlarının da öne çıkaran Deleuze, aşk düşüncesinde de fark fikrini aktarmaktadır. Fark, sadece dışarıdan verilen bir özellik değil aynı zaman da içeriden de yapılanan bir şeydir. Bu bağlam her birey kendi içinde de farklılaşmaktadır. Aşk söz konusu olduğunda ise dışarıdan dayatılan fark âşık olan kimse için ortadan kalkarak tekliğe dönüşmektedir (Stark, 2012, s. 101).

Bireyin kalabalık içinde tekleştirilmesi demek özel kılınması anlamına gelmektedir. Yani bir kişi ile diğerleri arasında fark oluşturmaktadır. İşte bu fark koyma işi âşık olunan kişinin âşık olan kişi tarafından özel kılınması anlamına gelmektedir. Aşk da bu özel kılınma bağlamında başlamaktadır. Çünkü aşk da özel bir duygudur. Dolayısıyla âşık olunan kişi artık kalabalıklar içindeki sıradan bir kişi değildir. O kişi hem diğerlerinden farklı hem de âşık olan kişinin bir parçasına dönüşmüş olmaktadır.

Gelinen noktada Deleuze’ün aşk felsefesinde bireylerin karşılıklı olarak kendilerini özel kılması gerekmektedir. Bu yaklaşımın esasını da Deleuze’ün fark felsefesi anlayışı

oluşturmaktadır. Nitekim Deleuze felsefesinde esnek ve belirli bir komuta ağı olmadan işleyen enformasyon, dinamik bilgi ağları oluşmasını sağlamış toplumsal yapıda bütünlük ve homojenliğe karşı tekillik ve farkı vurgulayan felsefi söylemler güçlenmiştir. Deleuze felsefesi tekillik ve fark üzerine kurulu bir felsefedir. Farklı tekilliklerin bir köksap (rhizome) oluşturarak birbiriyle etkileşime geçmesi düşüncesine dayanır (Erkan, 2019, s. 2630).

Deleuze insan ilişkilerinde de fark kavramının önemini vurgulamaktadır. Nitekim aşk söz konusu olduğunda bir insanın bir başkası için diğer insanlar bağlamında da farklılaşması öne çıkmaktadır. Dolayısıyla biriyle diğerleri arasına fark koyma duygusu ilgili insanın özel kılınmasını sağlamaktadır. Aşk felsefesinde de bu farkın görülmesi ve oluşun ortaya çıkması gerekmektedir.

3.2.8. Wilhelm Schmid Düşüncesinde Aşk

Schmid (2014, s. 5)'e göre aşk; kendi hakikati içinde asla tam olarak bilinemeyen bir şey olarak tanımlanmaktadır. Nitekim aşk bireysel bir tecrübedir. Dolayısıyla bir insanın kimle karşılaşacağı ve nasıl bir tecrübe yaşayacağı da bireysel ve bilinmesi zor bir durumdur. Bu bağlamda Schmid'e göre aşk bireysel olarak çok güzel bir şey gibi tanımlanabildiği gibi acı veren bir deneyim olarak da kalabilmektedir. Aşkın bizim için olan anlamını belirleyen birçok farklı değişken vardır. Zaman, mekân ve kişiler gibi.

Aşkın insanları memnun etmemesi ya da edememesi ona yüklenen anlamlarda da saklıdır. Ancak bu anlamın kendisi de bireyseldir. Bu noktada aşk yorumlara bağlı olarak değişmektedir. Her yorum da yine karşılaşmalara ve tecrübelerle etki eder: Aşkın, safi uyum olduğunu tasavvur ediyorsam, bir ilişkiden tam bunu beklerim – bunun sonucu hayal kırıklığı olacaktır. Buna karşılık aşkın esasen uyum demek olduğunu ama ara ara dargınlık ve münakaşayı da içerdiğini tasavvur edersem, hayal kırıklığı sınırlı kalır. Bu durumda Schmid, aşk yorumumuzun değişebileceğinden bahsetmektedir. Aşka yüklenen anlam değişince yaşanan sorunlar da farklılaşabilmektedir (Schmid, 2014, s. 10)

Yorum ve yaklaşımları birbirlerine tam olarak ya da büyük ölçüde uyuşan iki insan bulmak çok zordur. Bu noktada Schmid aşkın birçok farklı veçhesinin olduğunu bir kere daha vurgular. Ancak her insan kendi aşk yaklaşımının yorum olduğunu değil gerçek olduğunu ifade eder. Aşk bu gerçeklik ya da yanılsamalar içinde her zaman farklı zorlukları da içinde barındıran bir duygu olmuştur. Ancak bu zorluklar çağın durumuna göre de farklılaşabilmektedir.

Schmid (2014)'e göre bir zamanlar, duyguların bir rol oynamaması gerektiği konusunda kafalar açıktı; belirleyici olan, serinkanlı hesap, maddi güvence, toplumsal yükselme olanakları ve bereketli üremeydi: Mümkün olduğunca çok çocuk yapmak bir görevdi. Modern çağda aşk, duyguların büyük bir rol oynaması gerektiği için zorlaştı: Mümkün olduğunca hesapsız olmak gerek, maddi güvence ve kariyeri düşünmek romantik değil, üremek de bir zorunluluk oluşturmuyor; çocuk yapmak tercihe bağlıdır, bir veya iki tanesi yetiyor.

Schmid (2014a)'ın aşk söz konusu olduğunda ifade ettiği bir diğer durum ise aşkın nefes almasıdır. Ona göre tıpkı insanlar gibi aşk da nefes almaktadır. Bu doğrultuda aşırı romantik beklentiler ya da romantizmin ilişkilerdeki sürekliliği bu nefes almayı sorunlu hale getirmektedir. Aşk, sevenlerin birbirlerine karşılıklı bol serbestlik tanıyıp, bazı serbestîlerden de kendiliğinden vazgeçmeleriyle nefes alır. Sevenler, ilgilerinin ve bakış açılarının yalnızca uyumuna değil, çelişkilerine de geçerlilik tanıdıklarında aşk daha iyi nefes alır. Bu bağlamda aşk, onu kendisinden, boğucu taleplerinden kurtarabilerseniz daha sağlam olur.

Aşk duygusunun sosyolojik bağlamını irdeleyen Schmid için aşkı zorlaştıran bir diğer etmen ise yeni beklentilerin ortaya çıkması oluşturmaktadır. Aşk, birçok olanağa kavuştuğu için de zordur. Mesela romantizmi gerçekleştirmeye dönük sürekli yeni hamlelerin yapıldığı çok sayıdaki ilişki suretinde ortaya çıkan olanaklardır bunlar. Ne var ki bu girişimlerdeki her gerçekleşme kuvvete ve zamana mal olur ve diğer olanaklardan feragat etmeyi gerektirir, bu da insana acı verebilir.

Sonuç olarak birçok farklı dönemden farklı düşünürün aşka dair farklı fikirlerinin olduğu görülmektedir. Burada belirtilmesi gereken bir diğer husus ise aşkın toplumsal gerçeklikten bağımsız olmadığıdır. Nitekim Schmid ve diğer düşünürler aşkın bu bağlamına gönderme yapmaktadırlar.

Araştırma özelinde ele alınan filmlerde de Türkiye'nin toplumsal durumu ve ataerkil yapı dikkate alınacaktır. Aşkı içinde bulunan sosyal bağlam da şekillendirebilmektedir. Kadınların baskı altında kalması ya da ikincil bir duruma indirgenmesi aşkın anlaşılmasını farklılaştırmaktadır. Bu bağlamda kadının ikincilleştirilmesi tutumu kadın-erkek ilişkisini neredeyse sadece cinselliğe de indirgeyebilmektedir.

4. FİLMLERİN TANITIMI VE AŞK FELSEFESİ BAĞLAMINDA İNCELEMESİ

Atıf Yılmaz sinemasında hem 80 öncesi Yeşilçam sinemasında hem de 80 sonrası modern sinemada kadın konusu temel konulardan birisi olmuştur. Kadının konu edilmesi ise hem kadına toplumsal bakış sorunlarının gündeme getirilmesi şeklinde olmuş hem de sinemadaki olay örgüsünün kadın karakterlerin bakış açısından ele alınması şeklinde olmuştur. Aşk da sinemadaki en zengin temalardan birini teşkil etmektedir. Aşkın ele alınmasında da kadının bu güçlü duygudaki rolü ve özgürlüğü önem kazanmaktadır. Nitekim aşk gibi duygusal tarafı güçlü bir kavramda dahi sadece eril ya da erkek merkezli bakışlar da söz konusu olmaktadır.

Atıf Yılmaz'ın aşk teması bağlamında incelenmek için seçilen bu dört filminde de farklı aşk temalarının olduğu görülmekte ve aşk karmaşık bir duygu olarak farklı açılardan ele alınabilmektedir. Aşk felsefesi egzistansiyel (varoluşçu) fenomenoloji açısından değerlendirildiğinde; aşk bizim dünyamız içinde anlam kazanmaktadır. Kavramlar ve duygular insanlar tarafından tanımlanmış ve varlık göstermektedir. Bu bağlamda aşk kendi başına yoktur; ona anlamını veren insandır. Araştırma özelinde ele alınan filmlerde de aşka anlam veren kadın ve erkek karakterlerdir.

Aşk duygusu içinden çıktığı ortamdan ya da şartlardan da bağımsız değildir. Bu noktada aşk duygusu hem toplumsal ahlaka hem de geleneksel bakışa meydan okuyabilmektedir. Toplumsal şartların altında kalan aşkın neye karşı zafer kazanacağını ya da yenileceğini belirleyen şey an'lardır. Aşkın kendini tek tek bireylerde ortaya çıkarması –kadın ya da erkekte- içinde bulunulan şartlardan bağımsız olmamakla birlikte bireyin iç dünyasında yaşadığı karmaşık duygularla da oldukça ilişkilidir. Bu durumda aşkın toplumsal ya da bireysel olarak hangi çelişkiler etrafında geliştiği de incelenmelidir.

Gasset (1995, s.7) aşkın incelenmesini şu şekilde yorumlamaktadır. "Aşk ilişkileri" erkeklerle kadınlar arasında geçen oldukça rastlantısal öykülerdir. Bu ilişkilere katılan sayısız etken, ilişkinin gelişmesini öylesine karmaşıktır ki "aşk ilişkileri"nin çoğuna içinde bulunduğumuz ortamın şartları, kişiler, mekan ya da kıyafetler bile insanlardan duygusal olarak etkilenmemize neden olabilmektedir.

Gasset'den hareketle bu araştırmadaki filmlerin aşk felsefesi bağlamında incelenmesi yapılırken filmlerin ele alındığı toplumsal bağlam da etkili olmuştur. Filmlerdeki kahramanlardan, onların tutumlarından ve aşkın ortaya çıktığı ilişkiler açısından

bağımsız bir aşk felsefesi de olmaz. Bu durumda filmlerdeki aşk duygusu incelenirken aşkın ortaya çıktığı bağlama da vurgu yapılmaktadır.

Atıf Yılmaz sineması da genel olarak değerlendirildiğinde hem kadının merkez tema olarak belirlendiği filmlerde hem de diğer filmlerde sosyo-kültürel bağlam vurgusu yapıldığı görülmektedir. Bu bağlam hem analiz edilmekte hem de kahramanların bu bireysel ve toplumsal yönüne verdikleri tepkiler irdelenmektedir.

Sonuç olarak da kahramanların bu durumu aşmaları ya da hesaplaşmaları konu edinilmektedir. Kadının ise bu durumdaki rolü birçok farklı açıdan öne çıkmaktadır. Bu açılardan ilkinin feminist bakış açısı oluşturmaktadır. Kadının edilgen olması ve eril düzenin tahakkümünde ikinci cins gibi algılanması aşk duygusunun şekillenmesinde de etkili olmaktadır (Beauvoir, 2019, s.23). Ancak kadının da aşkın bir tarafı olarak değerlendirildiği bu filmlerdeki temalar, aşk felsefesi bağlamında da zengin içerikler sunabilmektedir.

Kadının aşktaki duygularının analiz edilmesi aşkın da daha ayrıntılı anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Nitekim aşkın hem kadını hem erkeği hem mevcut toplumsal durumu değiştirici bir özelliği bulunmaktadır. Bu bağlamda hem kadın hem de erkek daha önce benzer koşullarda farklı davranış geliştirmiş olsa da aşk söz konusu olduğunda insanların davranışları ve psikolojik güç potansiyelleri artabilmektedir. Toplumsal ahlak ya da bireysel prensipleri ile hesaplaşmak zorunda kalan her birey aşk duygusunun gereklerini yerine getirebilmek için prensiplerini askıya alabilmektedir.

Örneğin, herhangi bir kişi daha önce sosyal olarak yapmadığı bir davranışı aşk duygusu söz konusu olduğunda yapabilmektedir. Bu durumda aşkın bireylere iki türlü etki ettiği söylenebilir: Birincisi, kendi potansiyelini ortaya çıkarması; ikincisi ise olduğundan başka bir kimse olmasıdır. Ancak her iki durumda da bireylerin zincirlerini kırdığı görülmektedir.

4.1. Cemile Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi

4.1.1. Cemile Filmi ve Künyesi (1968)

Yönetmen: Atıf Yılmaz, **Senaryo:** Ayşe Şasa, **Yapımcı:** Hulki Saner, **Görüntü Yönetmeni:** Gani Turanlı, **Oyuncular:** Hülya Koçyiğit, Murat Soydan, Ferit Şevki, Çolpan İlhan, Reha Yurdakul, **Süre:** 91 Dakika (sinemalar.com (a)). Filmin afişi ise aşağıda gösterilmektedir:



Görsel 1. Cemile Filmi Afışı

4.1.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti

Cemile filminin konusunu çıkmaza giren bir aşk hikâyesi ve Osman'ın zor hayatı oluşturmaktadır. Osman küçük yaşta yetim kalmış bir çocuk olarak annesi ile birlikte kalmıştır. Annesi ile birlikte İstanbul'a babasına aramaya gelen Osman, babasının ekonomik sıkıntılar yüzünden intihar ettiğini öğrenir. Bu haber üzerine kalacak yer arayan Osman ve annesi babasının akrabası Azize Hanım'ı aramaya koyulurlar. Azize Hanım'ın bir pavyonda şarkıcılık yaptığını öğrenirler. Osman ve annesini evine götüren Azize, oğlu Murat'ı da onlara tanıtmıştır. Bu süreçten sonra Murat ve Osman kardeş gibi büyümeye başlarlar ve Osman'ın annesi de Azize ile aynı pavyonda çalışmaya başlar. Osman, annesinin bu durumundan memnun olmasa da elinden de bir şey gelmez. Çünkü henüz küçük bir çocuktur. Osman, annesine saldırıldığı gün ise güçlü olmanın gerekliliğini ve önemini kavrar. Süreç içinde Osman kumarın ve saldırının her türlüünü de öğrenmeye devam eder. Ancak bu süreçte Azize'nin oğlu olan Murat da bir müzisyen olmuştur. Daha sonra Osman hasta olan annesini de kaybeder. Filme adını veren Osman'ın annesinin adı da Cemile'dir.

Gazino patronu olan Osman bir gece pavyona eğlenmeye gider. Burada masalara sigara satan bir kızla tanışır. Bu kızın adı da Cemile'dir. Osman, bu süreçle birlikte Cemile'nin peşini bırakmaz. Cemile'yi değiştirerek bir şarkıcı yapmaya kararlı olan Osman, Cemile'ye hem müzik anlamında hem de giyim kuşam olarak dersler aldırır. Bu süreçte Cemile'nin en yakın hocası ise Murat olmuştur. Bu yakınlık ise Cemile ile Murat arasında duygusal bir ilişkinin de ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Murat da Osman'ın hem yaşça büyüklüğünü hem de gücünün farkındadır. Bir dizi eğitimin ardından sahneye çıkmaya hazır olan Cemile ünlü bir şarkıcı olarak sahnelere girer. Ancak Cemile ve Murat birbirlerine âşık olmuştur. Cemile'nin ilk sahne performansı ardından Osman da Cemile'ye âşık olur ve onunla evlenmeye karar verir. Annesi gibi gördüğü Azize Hanım'a bu isteğini iletir.

Osman'ın Cemile'ye olan teklifi sonucunda Cemile ile Murat'ın ilişkisi zora girer. Cemile Murat'a aralarındaki ilişkiyi Osman'a söylemesi için ısrar etse de Murat ikilemde kalır ve bu durumu Osman ağabeyine söylemek yerine “aşkımızı kalbimize gömelim” der. Osman bu süreçte Cemile'nin kalbini kazanmak için hediyeler alır ve güzel sözler söyler. Ancak Cemile, Azize Hanım'a Murat'a âşık olduğunu itiraf eder. Azize Hanım bu haber karşısında çok şaşırır. Çünkü Osman'ın Murat'ı öldürmesinden korkar.

Cemile'nin duygu ve davranışları da çıkmaza girer; Cemile evden kaçır. Daha sonra Murat'ı arar ve Murat bir kez daha Osman'ı çiğneyerek bu ilişkiyi yaşayamayacağını ifade eder. Adamlarına Cemile'yi aratan Osman bir netice alamaz. Bu sırada bir başka gazinocu Cemile'yi kendi programlarına çıkartır. Osman oraya giderek Cemile'yi alır ve Murat'a teslim eder. Ancak Osman hala Cemile ve Murat ilişkisini bilmemektedir. Bir bağ evine giden Murat, Cemile'yi Osman ağabeyi için saklar ve bekletir. Burada intihara kalkışan Cemile'yi tutan Murat, Cemile'yle birlikte kaçmaya karar verir. Ancak Osman bağ evine gelir; Murat ve Cemile ilişkisine tanık olur. Cemile Osman'a onu sevmediğini söyler ve Osman, Cemile'yi tokatlar. Murat ile Osman bir süre kavga eder sonra Cemile ve Murat yaya olarak kaçmaya devam eder. Arkadan arabayla gelen Osman onları takip eder ve silahla ateş ederek Murat'ı yaralar. Çevredeki insanlar Murat'ın yardımına koşar ve onu hastaneye kaldırır. Cemile Murat ile birlikte hastaneye gider. Osman da onların peşini bırakır. Murat hastanede iyileşir ve Cemile'ye Osman ağabeyini sorar. Burada da Murat Osman ağabeyinin üzülmeyi istemediğini söyler.

Osman ise ciddi bir moral bozukluğu ile alkol alır ve kumar oynar. O kadar çok kumar oynar ve o kadar şanssızdır ki ceketine kadar kaybeder. Artık beş parasız olduğu gibi gazinocular âleminde de itibar görmez. Annesinin mezarına gelen Osman burada Azize'yle karşılaşır ve Azize onu bir kez daha anne şefkatiyle yüreğine basar. Mezarlıktan Azize'yle birlikte Cemile gazinosuna gelen Osman burada Murat ve Cemile ile karşılaşır. Bu gazinoda yine itibar gören Osman, Cemile'yi yine sahnede görür. Sahneye çıkan Cemile Osman'a hitaben “beni yetiştiren bugünlere getiren kişi” der. Cemile, “ben fakirdim ama Osman benim elimden tuttu yetiştirdi” der ve Osman'ı fakir babası olarak da taltif eder. Burada Cemile ve Azize Hanım Osman'dan af diler. Murat da gelir ve Osman'a sarılır. Cemile, Murat ve Osman gazinonun sahnesinde seyirciyi selamlar ve film biter.

4.1.3. Cemile Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi

Filmin aşk felsefesi bağlamında incelemesi yapıldığında öncelikle filmde öne çıkan üç karakter olduğu gözlemlenmektedir. Bunlardan birincisi kadın karakter olarak Cemile ve diğer ikisi ise ona aşık olan iki üvey kardeş Osman ve Murat'tır.

Cemile ve Murat arasındaki aşk, felsefi açıdan hem karşılıklı aşk hem de romantik aşk olarak yorumlanabilmektedir. Aslında film boyunca Murat, Osman ağabeyine olan saygı ve sevgisinden dolayı Cemile'ye karşı olan duygularını baskılamış ve Cemile kadar aşkına sahip çıkamamıştır. Filmin seyrinde Murat ile Cemile arasında karşılıklı aşk ve romantik aşktan bahsetmek zor olsa da filmin sonunda Cemile ve Murat'ın birlikte Osman'a karşı gösterdikleri direniş karşılıklı aşklarının bir göstergesi olarak izleyiciye sunulmaktadır. Romantik aşkta aşıkların birbirlerine karşı duydukları tutku, aşklarının önüne çıkan engelleri aşmaları için onlara güç ve cesaret vermektedir. Filmin sonunda bu tutkuyu hem Cemile'de hem de Murat'ta görmekteyiz. Aslında film izleyicisine basitçe felsefi kavramları değil, gerçekliği sunmaktadır.

Filmde yalnızca Cemile ve Murat arasındaki ilişkiyi değil Cemile ve Osman arasındaki ilişkiyi de aşk felsefesi açısından yorumlamak yerinde olacaktır. Her ne kadar Osman'ın Cemile'ye karşı olan duyguları karşılıklı olmasa da Osman Cemile üzerindeki gücünü sevmektedir. Film boyunca Osman'ın gerçekten Cemile'yi sevip sevmediğini anlayamamaktayız. Osman Cemile'yi annesine benzetmeye çalışarak aslında annesini hayatında tekrar istemektedir. Bu bağlamda Cemile'ye duyduğu aşk annesine olan özleminden mi yoksa Cemile'ye olan aşkı mı olduğu bilinmemektedir.

Kamera hareketi ve açıları, kadraj, fon müziği, ışıklandırma, kostümler, oyunculuk ve senaryo sayesinde filmdeki aşk izleyiciye dramatik bir şekilde gösterilmiştir. Cemile filmi bazı paradoksları içinde barındıran ve özellikle Osman, Cemile ve Murat arasındaki karmaşık ilişki ağını sunan bir yolculuğu anlatır ve bu yolculuk bir umuttur, direniştir. Cemile'nin eril bakışa direnişi ve Murat'a olan aşkına sahip çıkışı yani yaşadığı aşk duygusuna olan umudunun yolculuğunu Cemile filmi izleyiciye aktarmıştır.

Osman, Cemile'yi rastgele gittiği bir gazonoda keşfetmiştir. Bu ilk andan itibaren Osman Cemile'ye karşı bir şeyler hissetmeye başlamıştır. Ancak bu karşılaşmada Osman'ın Cemile'ye sahip çıkmasının bilinçaltında yatan bir sebep daha vardır. Nitekim Osman'ın genç yaşta kaybettiği annesinin adı da Cemile'dir. Osman, babasını da küçük yaşta kaybettiğinden annesini fazlasıyla sevmekte ve önemsemektedir. Kendi annesi de para kazanabilmek için gazonalarda şarkıcılık eden Osman, benzer durumda birisini görünce aşk felsefesi ve ahlak felsefesi bağlamında değerlendirildiğinde hem merhamet hem aşk hissettiği söylenebilir. Ancak bu karşılaşmadaki tesadüf üzerinden Freudyen bir Oidipus kompleksi çıkarımının yapılmasının zorlama bir ilişki olduğu da söylenebilir. Nitekim Freud Oidipus kompleksini şu şekilde tanımlamaktadır:

En basit şekliyle ifade etmek gerekirse erkek çocuğun durumu şu şekilde tanımlanabilir: Çok küçük yaşlarda erkek çocuk annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir... Çocuğun kendini özdeşleştirmek için seçtiği kişi ise, babadır. Bu iki tip ilişki bir süre yan yana gider ve bu durum anneye yönelik cinsel isteklerin yoğun olarak hissedilmesi ve babanın bu isteklerin önünde bir engel olduğunun anlaşılmasına dek sürer; bu durum da Oidipus karmaşasına yol açar (Freud, 1957:219).

Ancak bu film özelinde Osman'ın aşkını Oidipus kompleksi bağlamında değerlendirmek yersiz olacaktır. Nitekim Osman babası ile sık vakit geçirmiş bir çocuk değildir. Annesiyle birlikte babasını aramaya geldiklerinde babasının intihar ettiğini öğrendiğinde henüz küçük bir çocuktur. Bununla birlikte filmde Osman'ın annesine yönelik düşünceleri pekiştirilmiş olsa da –örneğin annesinin fotoğrafının önünde zaman geçirmesi gibi- yine de bu ilişkinin daha çok merhamet bağlamında değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Oidipus kompleksi gibi psikolojik bir durum sadece fiziksel ya da biyolojik bir nedenle açıklandığında indirgemeci bir yaklaşım olmaktadır. Bu noktada çevresel olarak öne çıkan sosyal ve psikolojik bağlamında da değerlendirilmesi yerinde olacaktır (Horney, 2017, s.56). Ancak filmde bu isim benzerliğinin kurulması yine de dikkat çekicidir. İsim benzerliği üzerinden Osman'ın Cemile'ye olan yakınlaşmasını doğrudan Oidipus kompleksine bağlamak yeterli bir aşk bağlamı gibi görünmemektedir.

Nitekim Osman'ın Cemile'ye olan aşkı filmin devamında ortaya çıkmıştır. Osman'ın Cemile'yi pavyonda çiçek satarken bulması ve onu şarkıcı yapmasının öncelikli sebebinin merhamet duygusunda aranması gerekmektedir. Annesinin durumunun bir benzerini gören gazinocular kralı güçlü Osman, Cemile'nin sonunda annesi gibi olmasını istemeyerek onu şarkıcı yapmaya karar vermiştir. Bu noktada aşktan daha çok koruma ve merhamet duyma duygularının öne çıktığı söylenebilir. Nitekim çiçek satan Cemile, Osman'ın yanına geldiğinde Osman, Cemile'yi kovar. Cemile şarkı söyleyince ve Osman adını sorunca ona değer vermeye başlar. Bu doğrultuda ilk karşılaşmadan herhangi bir hoşlanma duygusunun da olmadığı görülmektedir.

Osman'ın Cemile'ye olan duyguları Sokrates'in aşk felsefesi bağlamında eksikliğin tamamlanması şeklinde yorumlanabilir. Sokrates'in Şölen diyalogunda aşkın, insanın eksik kalan yarısının aranması olduğu vurgulanmaktadır. Osman'ın sert ve nobran tavırlı bir insan olmasından kaynaklı daha masum ve güçsüz durumdaki bir kadınla kendini tamamlamak istemesi bu yorumu destekler niteliktedir.

Sokrates düşüncesinde aşk, insanın kendindeki eksik yanını aramasıdır. Nitekim Sokrates kadın ve erkeğin birleşerek bir bütün oluşturacağını ifade etmektedir. Bütün olmak içinse eksik yanın bulunması gerekmektedir. Bu eksik taraf insanın tamamlanması ile yani aşkla olacaktır.

Bu yaklaşım Cemile filmi üzerinden de değerlendirilebilir. Bu doğrultuda güçlü ve nobran bir karakter olan Osman, Cemile'nin masumiyeti ile psikolojik olarak eksik tarafını kapatmak duygusu ile hareket etmiş olabilmektedir. İkinci olarak ise Osman'ın annesini ve babasını erken kaybetmesi bir tür psikolojik boşluk yaratmıştır. Bu boşluğu Azize Hanım ve Murat'la kapatmaya çalışmış olsa da evlilik düşüncesi bu ilişki örüntüsünden farklı bir tamamlanma sağlaması açısından öne çıkmaktadır.

Sokrates'e göre aşk iki farklı biyolojik bedene sahip olmakla sınırlı değildir. Bununla birlikte iki farklı mizacın da birleşmesi anlamında gelmektedir. Buradaki mizaçların en önemli özelliği zıt kutuplu olmasından daha çok tamamlayıcı olmasıdır. Ancak aşk felsefesi her zaman mutlu sonla bitmemektedir. Bu doğrultuda aşk sınırlı çizilmiş tek taraflı bir yapı da değildir. Nitekim bu filmde de mutlu son varmış gibi görünse de aslında mutlu sondan daha çok çelişkilerin bitmesi söz konusudur. Çünkü Osman'ın duygularının Cemile'de karşılığının olmadığı ortaya çıkmıştır. Aşkı aynı anda birden fazla insan yaşamış ya da yaşıyor olsa aşk insanların bir kısmına mutluluk verirken

diğer kısmına da acı verir. Filmindeki bu tutum –Murat ve Cemile’nin mutluluğu ile Osman’ın çelişkileri- Schmid (2014, s.38)’in aşk felsefesi ile de uyumlu görünmektedir. Nitekim Schmid aşkın, insanları memnun etmesindeki sırrın olaylarda ve yorumlarda saklı olduğunu vurgular. Aşk güçlü bir duygu olarak kendi içinde hem sevinci hem de hüznü taşımaktadır. Bu noktada aşkın güçlü bir duygu olmasının yanı sıra ağır olması da söz konusudur. Getirdiği mutluluk ne kadar büyükse getirdiği acı da o derece şiddetli olmaktadır. Bu durum Osman’ın yıkılmasında ortaya çıkmaktadır.

Şarkıcı olan Cemile, Murat’a olan aşkını itiraf ettiğinde Murat da bu aşka karşılık vermiştir. Ancak bu süreçte Osman’ın aşkı henüz gelişmektedir ve Osman Cemile’ye olan duygularını anlatmamıştır. Bu detayların önemi aşk felsefesinin Kant bağlamında değerlendirilmesi bakımından önem kazanmaktadır.

Kant düşüncesinde bir davranışın ahlaki olması için en önemli ilke evrensel olması ve hiçbir istinasının olmamasıdır. Bu durumda aşkın insanlara getirmiş olduğu durum ve davranışlar da bu ahlaki ilkelere bağlıdır. Yani Kant düşüncesinde aşk söz konusu olduğunda da ahlak rafa kalkmamaktadır. Gelineen noktada Osman, Murat ve Azize Hanım’ın bir aile oluşturduğu söylenebilir. Murat ve Osman’ın aynı kadına aşık olması aile içinde bağların çözülmesine neden olmaktadır. Bu durum gayet anlaşılırdır. Çünkü Osman’ın canı yandığı gibi kendini aldatılmış ve ihanete uğramış hissetmektedir. Osman Cemile’ye olan aşkını ilan ettiğinde Murat ile Cemile zaten birbirlerine seviyorlardı. Ancak bu durumdan Osman’ın ve Azize Hanım’ın haberi yoktu. Böylece Osman evlenme teklifine ret cevabı alınca ve Murat’la Cemile’nin ilişkisini de öğrenince kendisini kötü hissetmiştir. Osman’ın kendini kötü hissetmesi gayet doğal ve psikolojik olarak anlaşılabilir bir durum olarak öne çıkmaktadır. Ancak burada aşırı tepki vermesi- Murat’ı öldürmeye teşebbüs noktasına kadar gelmesi- kendini aldatılmış olarak görmesidir. Yani kendi kardeşinin sevdiği kızla ilişki içinde olması onun ahlaki prensiplerine ters gelmiştir. Filmde bu durumun çıkış noktasını ise öncelik sonralık meselesi oluşturmaktadır. Nitekim Osman, önce kendisinin Cemile’ye aşık olup açıldığını düşündüğünden Murat’ın Cemile’ye olan aşkını öfkeyle karşılamıştır. Oysa Osman Cemile’yi seviyorsa Murat’ın kendisinden önce Cemile’ye açılmasının bir önemi olmamalıdır.

Bu ilişki örüntüsüne ya da Osman’ın tavrına genel olarak eril bir açıdan sahiplenme olarak bakılabilir. Nitekim bütün toplumsal ve bireysel ahlak ilkeleri askıya alındığında bir kadın ya da erkek; birisini istemeyerek bir başkasıyla beraber olabilir. Bu noktada

Osman'ın aşk ilişkisine de eril baktığı söylenebilir. Kadını kendisine ait bir şey olarak görmektedir. Bu durumda kadının duygularının da olabileceğini ve kendisine meydan okuyabildiğini filmin sonunda Azize Hanım'ın da yardımıyla fark etmiştir. Ancak yine de Cemile'nin sevdiği adamın Osman'ın kardeşi gibi gördüğü Murat olduğundan bu aşk ilişkisinin kolay kabul edilmemesi anlaşılabilir bir durumdur.

Aşk ilişkisinin Osman tarafından görünümü acı olmuştur. Ancak filmin sonunda Murat ve Cemile'nin arasındaki aşkın devam edip etmediği tam olarak anlaşılamamaktadır. Murat, ağabeyi olarak gördüğü Osman'a duyduğu saygı, verdiği değer ile aşk arasında bir ahlak çıkması yaşamaktadır. Aynı durum Cemile için de geçerlidir. Kant'ın ahlak felsefesi uyarınca yapılacak edimlerin istisnası olmamalıdır. Nitekim ahlak ve insan ilişkilerindeki sorumluluk evrensel ilkelere bağlı olmalıdır. Tam da bu durumdan dolayı filmdeki Murat karakteri Cemile'ye olan yakınlaşmasında evrensel ahlak içinde bulunulan durumun gerilimini yaşamaktadır. Nitekim filmde bu gerilim ve çelişkiyi yaşayan Murat, Cemile tarafından korkaklıkla suçlanmıştır. Ancak Murat ne olursa olsun ağabeyi olarak gördüğü Osman'ı üzmemek istememektedir. Murat'ın bu yaklaşımı Kant'ın ahlak felsefesi ve insanlar arası ilişkilerdeki gözettiği denge ile uyumaktadır.

Murat, Osman'ın Cemile'ye olan aşkını öğrendiğinde Cemile'nin yanına gelir. Cemile ise Murat'ın aralarındaki ilişkiyi Osman'a söylemesini ister. Ancak Murat kendi ahlaki ilkeleri, Osman'a duyduğu sevgi ve Cemile'ye duyduğu aşk arasında sıkışıp kalmıştır. Murat yine aşkımızı kalbimize gömelim gibi bir yaklaşım sergileyerek kendi arzularından vazgeçmeyi dener. Ancak bu durum kolay olmayacaktır. Çünkü güçlü bir duygu olarak aşk; Murat'ın kendisine koyduğu ya da evrensel olarak böyle kabul ettiği yasayı yıkma gücüne de sahiptir.

Murat, Cemile ile her karşılaştığında ısrarla benimsendiği etik ilkelere ödün vermez ve aşka da geçit vermez. Bu daha çok Kantçı felsefesinin yaklaşımından çıkmaktadır. Ancak Cemile Osman'a biat etmez, bir kere daha isyan eder ve bu defa bir başka gazon sahne alır. Ama Osman Cemile'yi oradan alır ve saklaması için Murat'a teslim eder. Murat Cemile'yi Osman ağabeyi için bağ evinde saklamaktadır. Cemile bağ evinden kaçır ve Murat arkasından koşarak onu yakalar. Aralarında çekişme başlar. Bu sahneyi kamera geniş açı ile çekerken birden kamera yönü aşağı doğru kayar ve sahne Murat ve Cemile'nin göle yansıyan gölgelerinden izlenir. Koyu renkli ve suda dalga dalga olan gölgeleri kaçış ve çekişme sahnesinin etkisini arttırmıştır. Bu çekişme sahnesinden

sonra Murat Cemile'yi tekrar bağ evine kapatır. Cemile çok ağlar, odada cam kırıkları vardır ve o anda kamera cam kırıklarına yakın çekim yaparak Cemile'nin intihar etmeye kalkışacağını bilgisini verir. Tam o anda Murat gelir ve bu durumu engeller, sarılırlar. Cam kırıkları aslında bu sahnede bir illüstrasyondur. Cam kırıklarının atıf yaptığı durum, Cemile'nin aşkına sahip çıkmayan Murat' a olan kırgınlığı şeklinde yorumlanabilir. Bu noktada film aşkın felsefeden taşan yanlarını göstermektedir.

Araştırmanın ikinci bölümünde sinemanın hareket ve zaman bloklarından oluştuğu belirtilmişti. Bu bağlamda Cemile filminde, Osman'ın sisler içinde yavaş yavaş yürüyerek kaybolduğu sahne zaman imge açısından önemlidir. Osman, Murat'a Cemile'yi saklamasını ve kendisinin de bir süre ortada olmayacağını söyler. Bu sırada kamera sabit çekim ile Osman'ı karanlıkta sisli bir yolda yürürken arkasından çeker. Osman yavaş yavaş yürürken bir süre sonra sislerin arasında kaybolur. Osman'ın sislerin arasında kaybolduğu bu sahne zamanı hissetmemizi sağlamaktadır. Burada zamanı hissederken aynı zamanda olayların nasıl gelişeceği ve Osman'ın neden ortadan kaybolduğu, nereye gittiği gibi sorular da zihninizde çoğalmaktadır.

Nihai olarak Murat da Cemile'nin birlikte kaçma fikrine 'evet' demiştir. Osman bu durumu öğrendiğinde şok olmuştur. Ancak Cemile'nin Osman'ın yüzüne karşı seni sevmiyorum demesi Osman'ın üzülmeye neden olmuşsa da bir fark anıdır. Kadının hislerini özgürce dile getirmesi fark yaratan bir an olarak karşımıza çıkar. Sinema bize burada istisnayı gösterir.

Her insanın sevdiği kimseye kavuşmak istemesi olabildiğince anlaşılır bir durumdur. Seven bir insan kendisinin kadını ya da erkeği çok sevdiğini düşünse de bu sevgi karşı tarafta her zaman olmamaktadır. Bu durumda aşkına karşılık bulamayan insanların üzülmeye ve öfkelenme nedeni; kendisinin bu kadar severken karşıdaki kişinin karşılık vermemesini tam olarak anlayamamasıdır. Çünkü aşk, insan hayatının en saf duygusu olarak karşılıksız kalınca içindeki neşeyi kedere dönüştürebilmektedir. Aşkın vaat ettiği mutluluk ne denli tarifsizse karşılıksız olduğunda içine düşünülen üzüntü hali de o denli tarifsiz olmaktadır.

Cemile ve Murat arasındaki aşkı öğrenen Osman aşırı üzüntüsünden kendini kaybetmiş ve tüm varlığını kumarda kaybetmiştir. Filmin son sahnesinde Azize Hanım, Osman'ı hem Cemile hem de Murat'la yüzleştirir. Burada Osman onları, onlar da Osman'ı affeder. Aşkın bu denli güçlü bir duygu oluşu karşısında hem Murat hem Cemile hem de

Osman karakteri dönüşmüştür. Sonuç olarak aşkın tüm ilişki örüntülerinin üzerine çıktığı söylenebilir.

Fromm'un da aşkın zor bir duygu olduğu vurguladığı hatırlanırsa; aşkın pratik olarak yaşanması ve bir de bu filmdeki gerilim ve çelişkilerle yaşanması etkilerini de genişletmektedir. Nitekim Osman Murat'ı silahla yaralamış, Osman da üzüntüsüyle mal varlığını hiç etmiştir. Bu olaylar bütünü aşk duygusunun zorlu olduğunu göstermektedir.

Yine Fromm üzerinden düşündüğümüzde Osman'ın annesinin kaybını Cemile ile kapatmak istemesi aşkla doğrudan açıklanamamaktadır. Çünkü aşkı yalnızlıktan kaçmanın bir yolu olarak değerlendirmenin de yanlış olduğunu aktaran Fromm; aşkı hayatınızda baş edemediğiniz şeylerden kaçmak için bir sığınak olarak kullanıyorsanız kendinizden kaçıyorsunuz anlamına gelmektedir.

4.2. İbo İle Güllüşah Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi

4.2.1. İbo İle Güllüşah Filmi ve Künyesi (1978)

Yönetmen: Atıf Yılmaz, **Senaryo:** İhsan Bilsev - Atıf Yılmaz, **Yapımcı:** Selim Soydan, **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Tunca, **Oyuncular:** Kemal Sunal, Gülşah Soydan, Ayşen Gruda, Deniz Türkali, Ali Şen, Bilge Zobu, **Süre:** 92 Dakika (wikipedia.org). Filmin afişi ise aşağıda gösterilmektedir:



Görsel 2. İbo ile Güllüşah Filmi Afişi

4.2.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti

Film, İbo-İbrahim (Kemal Sunal)'ın Nazlı (Ayşen Gruda) istemesi ve vermemeleri üzerine de kaçırması olayı ile başlar. İbrahim kız kaçırmaktan cezaevine düşer. Cezaevinde ise Nazlı'nın ailesi birlikte İstanbul'a göç ettiğini öğrenir. İbrahim'de Nazlı'nın peşinden en yakın arkadaşı olan eşeğiyle (Kadife) birlikte İstanbul yollarına düşer. İstanbul'da ise Hanife teyzenin yanına gelir. Hanife teyze, kızı ve torunuyla İstanbul'un kırsalında yaşayan bir kadındır. Ancak İbrahim uzun yoldan geldiğinden çok uykuludur.

İbrahim, Hanife teyzeden Nazlı'nın başlık parasına zam yapıldığını ve kızın da zengin bir bakkala verileceğini öğrenir. İbrahim Nazlı'yı görmek üzere Hanife teyzenin evinden ayrılır ve Nazlı'nın odasının penceresinden görünür. İbrahim'i bir anda karşısında gören Nazlı aniden bayılır. Bu sırada İbrahim Nazlı'nın karyolasının altına saklanır. Aşırı uykusuz olduğundan da uyuyakalır. Uykularında da birbirlerini sayıklayan âşıklar birbirlerini uyanıp görünce çılgılık atarlar. Nazlı tekrar bayılır, İbrahim ise fırsattan istifade pencereden atlar ve kaçır.

Köyde olduğu gibi İstanbul'da da her fırsatta Nazlı'yı babasından ister. Ancak babası Nazlı'yı vermez. Yine Nazlı'nın peşinden koştuğu bir sırada Gülşah (İbo'nun deyimiyle Güllüşah)'la tanışır. Gülşah burada çikolatasını paylaştığı için ceza aldığını, kısaca ailesini anlatır. İbo'da kendi hikâyesini Gülşah'a anlatır. Nazlı'yı istediğini ama parası olmadığı anlatır. Otuz bin lira başlık parasını bulamadığını da vurgular. Gülşah burada İbo'ya başlık parasını bir de taksitle ödeme fikrini sunar. İbo bu taksitle ödeme fikrini hemen uygular. Ama Nazlı'nın babası başlık parasının taksitle ödenmesine yanaşmaz.

Gülşah ile İbo arkadaş olurlar. Gülşah çok zengin bir ailenin kızıdır. Özel dadısı vardır. Bununla birlikte özel müzik dersleri de almaktadır. Ancak Gülşah, anne-babasından beklediği şefkati ve ilgiyi görmemektedir. Gülşah'ın bir de teyzesi vardır. Bu kadın, ablasının (Gülşah'ın annesi) ve eniştesinin Gülşah'a olan tavırlarını onaylamadığı gibi dadıyı da gereksiz bulmaktadır. Gülşah'ın teyzesiyle, bu çok sıkı olmasa da, bir ilişkisi vardır. Nitekim kadın sık sık yeğenini ziyarete gelmektedir. Gülşah'ın teyzesi ablasını Gülşah'a daha çok vakit ayırmaları noktasında da uyarır. Ancak hem ablası hem de eniştesi ısrarla Gülşah için harcanan paradan bahsetmektedirler.

Gülşah'ın anne ve babası iş seyahatine gider ve Gülşah evde dadısı ile birlikte kalır. Dadısı ise sert mizaçlı bir Alman'dır. Bu sırada ailesi Nazlı'yı , Hanife Teyze'de İbrahim'i

hocaya okutmaya götürür. Burada da bir dizi komik olay gelişir. Gülşah babasından İbrahim için otuz bin lira istese de babası vermez. Gülşah ile İbo'nun arkadaşlığı gelişmeye devam eder. Birlikte şehir içinde gezmeye başlarlar. Gülşah, İbo'ya kendisini kaçırmış gibi yaparak parayı babasından isteyebileceğini belirtir. İbrahim, Gülşah'ın babasından para isteyecektir.

Gülşah'ın ortadan kaybolduğu anlaşılır ve aile tedirgin olmaya başlar. Gülşah'ın ailesi polise haber verir ve polis çevredeki gecekondu arar ama bulamaz. İbrahim, Gülşah'ı müştemilatta saklar. Bu sırada Gülşah'ın ailesi gazetelere de haber verir ve Gülşah'ı getirene yüz bin lira verileceğini de ilan eder. Gülşah ise yoksul mahalledeki çocuklarla oynar ve onların paylaşımcı olduğunu görür.

İbrahim, Gülşah'ın ailesine Gülşah'ı bulduğunu söylemek için gider. Ancak ailenin yanına o kadar çok kişi gelmiştir ki İbrahim'i de dikkate almazlar. Bu sırada Gülşah'ın teyzesi İbrahim ile Güllüşah'ı bulur ve onların dertlerini dinler. Her ikisiyle de röportaj yapan Gülşah'ın teyzesi bir dizi istek sıralar. İstekler arasında dadının olmaması, annenin Gülşah'a ilgi göstermesi, piyano ve bale derslerinin de iptali vardır. Bununla birlikte vaat edilen yüz bin liranın da İbrahim'e verilmesi istenmektedir. Gülşah'ın teyzesi İbrahim'in durumunu gazetede hikayeleştirir; Nazlı ve Nazlı'nın babasıyla da röportajlar yapar. Bu sırada gazetenin okurları İbrahim için zarflarla para toplar. Çünkü paranın diğer türlü edinilmesini istemezler. Gülşah'ın teyzesi, eniştesini ve ablasını gazeteye çağırarak onları kavuşturur. Bu sırada Gülşah'ın babası yüz bin liralık çeki İbrahim'e uzatır. Ama İbrahim çeki almaz ve insanın satılık olmadığını vurgular. İbrahim gazete aracılığıyla toplanan paralarla Nazlı'yı ister ve düğün yaparlar.

Filmin başkahramanı İbrahim (İbo) okuma yazması olmayan saf ve iyi kalpli bir çobandır. Yine aynı köyden kendisi gibi varlıklı olmayan bir kıza sevdalanır. Kız (Nazlı) da İbrahim'i sevmektedir. Ancak burada Atıf Yılmaz'ın diğer filmlerinde de sıklıkla işlenen bir sorun iki aşığın arasına girmiştir. Bu sorun başlık parasıdır. Nazlı, İbrahim ile evlenmek istese de Nazlı'nın babası başlık parasını ısrarla istemektedir. Burada birçok sosyolojik probleme parmak basılmaktadır. Öncelikle bu aşk ilişkisinde Nazlı etkin gibi görünse de filmdeki eylem boyutunda edilgen durumdadır. Her ne kadar İbrahim'e kaçma girişimi olsa bile genel olarak pasif bir şekilde İbrahim'in başlık parasının tamamlanmasını bekler. Film boyunca anne, baba ya da ağabeyine kendisini İbrahim'le evlendirmeleri

hususunda ciddi bir şekilde baskı da yapmaz. Bu bağlamda kadının net özne olarak ele alınmadığı ve ataerkil yapının baskısı altında olduğu söylenebilir.

Filmde temel olarak İbrahim'in Nazlı'ya kavuşması konusu işlenmiş olsa da Gülşah'ın ailesi üzerinden bir tür zengin-fakir farklılıkları ve yanlış batılılaşma temaları da işlenmektedir. Nitekim Gülşah'ın ailesinin küstah, zengin tutumları vurgulanmaktadır. Bununla birlikte yoksul mahallelerdeki çocukların paylaşımcı olması durumu da aktarılmaktadır.

İbrahim ve Gülşah'ın her ikisinin birden sorununu çözen isim ise Gülşah'ın gazetecilik yapan teyzesi olmuştur. Gülşah'ın teyzesi modern bir iş kadını olarak öne çıkmaktadır. Kendi ayakları üzerinde duran bu kadın, modern kadını da temsil etmektedir. Eleştiren ve sorgulayan bu eğitilmiş kadın aynı zamanda merhamet ve şefkat sahibidir.

Filmde Nazlı'nın ailesinden neredeyse sadece babasına yer verilmektedir. Bu bağlamda filmin İbrahim'in bireysel mücadelesi üzerine kurulduğu söylenebilir. Nitekim İbrahim sevdiği kadınla evlenebilmek adına iki buçuk yıl hapis yatmış ve hapisten çıktığı gibi de yine sevdiği kızın peşine düşmüştür. Gülşah'la arkadaş olmasının nedenlerinden birini de bu sevda yolculuğu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda İbrahim tüm eylemleri Nazlı'ya kavuşmak içindir. Ancak para faktörü birçok yerde olduğu gibi burada da mutluluğun önündeki engellerden birisi olarak öne çıkmaktadır. Buna rağmen filmin son sahnelerinde yüz bin liralık çeki reddeden İbrahim, insanların hayvan ya da bir meta gibi alınıp satılmasını eleştirir. Böylelikle paranın sosyal hayattaki gerçekliği de açıkça görünür olmaktadır.

4.2.3. İbo İle Güllüşah Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi

İbo ile Güllüşah filmi İbo ile Nazlı'nın aşkı üzerine kurulduğundan ana teması aşktır. İbo Nazlı'yı ilk kaçırma girişimine köyde girişmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere İbo Nazlı'yı Nazlı'da İbo'yu sevmektedir. Dolayısıyla filmdeki aşk hikâyesi var olan bir aşkın kavuşma hikayesini anlatmaktadır. Aşkın nasıl oluştuğuna dair herhangi bir sahne yer almamaktadır. İbo ile Nazlı arasındaki aşkın karşılıklı bir aşk olduğu söylemek yerinde olacaktır.

İbo köyde Nazlı'yı kaçırdıca Nazlı'nın babası hemen jandarmaya haber eder ve iki âşık yakalanır. Nazlı'nın nüfusa bağlı yaşı küçük çıktığından İbo kız kaçırmaktan tutuklanır ve cezaevine yollanır. Cezaevinden çıkan İbo'nun ilk işi İstanbul'a taşınan

Nazlı'nın ailesinin izini sürmek olmuştur. İbo'nun Nazlı'ya olan aşkıdan vazgeçmek yerine Nazlı'nın ailesine rağmen aşkının peşinde gitmesi romantik aşka örnek gösterilebilir. Bu sahne; Platon'un aşk hakkındaki insanın yarım kalan diğer yarısını aramak fikri ve buna bağlı olarak insan diğer yarısını bulduğunu hissettiği an onu kaybetmemek için türlü mücadeleler verme durumu şeklinde yorumlanabilir. Eşeğiyle beraber kilometrelerce yol giden İbo İstanbul'a varır. Bu durum aşk felsefesi bağlamında değerlendirildiğinde İbo'nun güçlü duygularla Nazlı'ya bağlı olduğunu anlaşılabilmektedir. O kadarki bu aşk sayesinde ciddi bir sadakat eylemi içinde olarak kilometrelerce yolu kat etmiştir.

Nazlı, İbrahim'i karşısında görünce heyecanlanır ve bayılır. Bu durum Nazlı'nın da aynı sadakatle beklediğini göstermektedir. Marcel'e göre iki insan aşk ilişkisiyle birbirlerine bağlanırken sadakatle bağlanmalı ve bu bağ her şeye meydan okumalıdır. Filmde de İbo ve Nazlı'nın kaçma girişimi başlık parası isteyen Nazlı'nın babasına meydan okumadır. Aşk burada ataerkil yapıya bir direniş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Marcel düşüncesinde bir sır olarak görülen aşk hem Tanrısal bir anlamda ele alınmakta hem de bireysel tecrübelerle pekiştirilmektedir. Filmde Hanife teyze adlı akrabasının yanına İstanbul'a giden İbo, Hanife teyzenin defalarca vazgeç bu sevdadan önerilerine maruz kalır. Nitekim aynı şekilde Nazlı da kendi aile yakınlarından benzer serzenişlere maruz kalır. Ancak Marcel'e göre aşk sırlı bir şeydir. Sırta katılamayan ise sırrı anlayamaz. Bu doğrultuda hem Nazlı'nın hem de İbo'nun yakınları âşıkların birbirlerine duydukları duygu yoğunluğunu çoğu zaman anlamsız bulmaktadır. Bu durum onların aşktaki sırrı anlayamamalarından kaynaklanmaktadır.

Filmin devamında da bu anlaşılmasız olan aşk duygusu vurgulanmaktadır. İki insanın birbirine bu kadar tutkuyla bağlanabileceğini anlamayan gerek İbo'nun gerekse de Nazlı'nın yakınları cinci hocaya başvurur. Bu yaklaşım insanların aşk gibi güçlü bir duygunun ne durumda temsil edilebileceğine dair fikirlerinin olmamasından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bu durumun Schmid'in aşkın bireysel bir tutumdan kaynaklandığı görüşünü desteklediği söylenebilir. Schmid düşüncesinde de aşk bireysel bir tecrübedir. Bir başkasının bunu deneyimleyebilmesi söz konusu olamaz. Nitekim her iki aşkın yakınları da onların bu duygusunu anlayamamış; anlayamadığı gibi cinci hocaya götürmüşlerdir. Nitekim bunu bir tür hastalık olarak değerlendirmişlerdir.

İbo ile Güllüşah filminin çıkış konusunu İbo ve Nazlı arasındaki aşk duygusu oluştursa da filmin akıbetinin başlık parası üzerinden ele alındığı gözlemlenmektedir.

Kaldı ki başlık parası konusu dönem filmlerinde sık kullanılan bir argümandır. Bu argümanın gerçek hayatta karşılığı bulunmaktadır. Başlık parasının olduğu dönemlerde birçok aşkın başlık parası yüzünden istenilen gibi neticelenmediği görülmektedir. Dolayısıyla başlık parasından hareket etmek hem toplumsal bir realiteye parmak basmak anlamına gelmekte ve aşkın çıkmazlarından birine işaret etmektedir.

Para konusu filmde aşkla birlikte işlenirken klasik manada zenginlerin aşktan ve sevgiden uzak hayatları eleştirilmektedir. Filmde bir çelişki olarak para bir yanda mutluluğu ve sevgiyi sağlayamazken diğer yanda ise (İbo ile Nazlı) mutluluğun anahtarı rolündedir. Paranın mutluluktaki rolü bu ekonomik sistem inkâr edilemez bir realite olarak da öne çıkmaktadır. Filmdeki en net replikle paranın mutluluk getirmediği aktarılmaktadır. Nitekim İbo dedesinden duyduğunu aktarırken “zenginler sevmesini de bilmez vermesini de bilmez” ifadesini söylemektedir.

İbo Nazlı’ya kavuşmak adına aşkı için türlü mücadeleler verirken film de daha çok İbo’nun mücadelesi üzerinden ilerlemektedir. Bu noktada aşkın da dönemsel olarak eril olarak ele alındığı gözlemlenmektedir. Nitekim Nazlı’nın aşkı için sadece beklediği görülmektedir. Bu süreçte Nazlı’ya başka talipler çıkmış olsa da Nazlı’nın bu taliplere olan aşkı için direnişi filmde pek yer almamaktadır. Gelineen noktada aşk eril bir şekilde ifade bulmaktadır. Erkeğin kadına ulaşmak için etmesi gereken mücadelede erkek etkindir. Kadın sadece onu severek beklemektedir. Burada en önemli eleştiri toplumsal ataerkilliğe yönelik eleştiridir. Bu durum Nazlı’nın değil onu bu şekilde kodlayan toplumsal karakterin suçudur. Aşkına ulaşmak adına mücadele eden tek taraf erkek olarak kalmaktadır. Kadın-erkek arasındaki ilişkiyi kültür aracılığı ile yenmek gerekmektedir.

İbo ile Güllüşah filminde bize çarpan eril imajın etkisinden dolayı Raymond Williams’ın kültür çözümlemesine değinmekteyiz. Williams’a göre kültür; tortulaşmış, baskın ve yeşeren kültür olmak üzere üçe ayrılır. Tortulaşmış kültür, baskın kültürün onaylamadığı; baskın kültür, o anki egemen olan; yeşeren kültür ise tortulaşmış ve baskın kültürün dışında kalan, toplumda yeni yeni ortaya çıkan değerleri ifade etmektedir (Öztürk, 2018, s.83). Filmde baskın kültür olarak eril egemenliği söz konusudur. İbo ile Güllüşah filminde yeşeren kültürü bulabilmemiz eril tahakkümü ortadan kaldırmak açısından önemlidir. Filmin başında çeyizleriyle İbo’ya kaçması gösterdiği tek direniştir.

Filmde vurgulanan bir diğer sorun ise cehalettir. Nitekim İbo okuma yazması olmadığından sorunlar yaşar. Örneğin Güllüşah’a bir mektup yazmasını söyleyen İbo;

Güllüşah'ın mektubu İbo'nun istediği gibi yazmaması sonucunda Nazlı ile arası kısa sürede olsa bozulur. Nazlı'nın bu süreçteki davranışı kıskançlık olarak ifade edilir. Kıskançlıkta aşkın bir görünümü olarak aktarılır. Bu bağlamda aşk denildiği zaman akla gelen ilk kavramlardan birini de kıskançlık oluşturmaktadır. Nitekim birçok aşk hikayesinde kıskançlık öne çıkan bir duygu olarak tanımlanır. Bu duygu aşırı olmadığı takdirde; yani eşine duygusal ya da fiziksel şiddete dönüşmediği sürece, aşkı besleyen bir duygu olarak vurgulanır. Platon düşüncesinde aşk insan yarım kalan diğer yarısını arama çabası olarak sunulmaktadır. Kıskançlık da insanın kendisinin gördüğü yarımın gasp edilmesinden doğan duygu olarak tanımlanabilir. Ancak bu durum tamamen duygusal bir ilişki bağlamında değerlendirilmelidir. Aksi takdirde bir kadının erkeği ya da erkeğin kadını sahiplenmesi ve onun bir başka biriyle asla olamayacağı fikri kıskançlıktan daha çok patolojik bir sahiplenme olarak aktarılabilir. Bu filmdeki kıskanma ise tamamen duygusal ve naif gelişmiştir.

Nazlı'nın babası onun İbo'ya duyduğu aşkı hiçbir şekilde hesaba katmamakta ve onun duygusal hayatını değersiz saymaktadır. Bu duygu yoğunluğunun anlaşılabilmesi aşkın gizeminde saklı olduğu kadar; toplumsal cinsiyet unsurlarının insanları şekillendirmesinde de saklıdır.

Babası Nazlı'yı İbo'ya verdiğinde İbo'nun fakir olduğunu da bilmektedir. Ama ne kızının geleceği ne de onun duygularını düşünmektedir. Ancak bu aşk düşüncesinde hem Nazlı hem de İbo sadakatlerini korumuşlardır. Bu sırada geniş halk kitleleri de gazete vasıtasıyla İbo ile Nazlı aşkını duymuştur. Başlık parasını Güllüşah'ın babasının vermesini istemeyen halk gazete aracılığıyla yeterli miktarı toplar. Halkın bu aşk hikâyesine destek vermesi aşka duyulan saygı ve merhametin göstergesidir. Bununla birlikte burada önemli ölçüde Kant'çı bir ahlaki sorumluluk tavrı da gösterilmiş olmaktadır. Nitekim Kant ahlakın da öyle bir eyle ki evrensel ahlak yasası olsun anlayışı hâkimdir. Halkın aşk karşısındaki tutumu bu ahlaki ilkeye de uygundur.

İbo da Güllüşah'ın babasının verdiği parayı kabul etmez. İbo burada insanların hayvanlar gibi alınıp satılmaması gerektiğini yine Kantçı bir üslupla savunur. Bununla birlikte Nazlı'nın babası Nazlı'yı başkasına verse bile bu onun kalbinin satıldığı anlamına gelmez. İbo bu çıkışıyla aşkın bedenden daha çok ruhsal ve duygusal olduğunu vurgular. Bu durum genel olarak tüm filozofların aşk düşünceleriyle örtüşse de Sokrates, Platon ve Fromm'un aşka yönelik ruhsal formları öne çıkarmasıyla daha iyi örtüşmektedir. Nitekim

Platon'un aşkı insanın yarım kalan diğer yarısını arama çabası olarak sunmasındaki eksiklik ruhsal ve duygusal bir eksikliktir.

İbo en nihayetinde Nazlı'yı ister ve evlenirler. Düğün sırasında zengin ve züppe davetliler İbo ve Nazlı'yla dalga geçerler. Çünkü ne İbo ne de Nazlı modern anlamda dans etmeyi bilmektedir. Zenginler ise bunu alay konusu eder. Burada atlanan şey yine aşkın kendisinin sırlı ve duygusal olmasıdır. İki insanın birbirini sevmesinin değeri ortadayken; bu aşkın büyüklüğü değil, o insanların dans etmeyi bilmemesi ön plana çıkar. Burada da aşkın bir kez daha aşkı hisseden kişiler arasında özel olması vurgulanır.

Filmde, İbo'nun temel motivasyonu Nazlı'ya kavuşmaktır. Oysa İbo'nun tek göz oda bir evi bile yoktur. Ayrıca artık köyde de olmadığından çobanlık da yapmamaktadır. İstanbul'a geldiğinden beri de akrabasının yanında kalmıştır. Nazlı'dan başka hiçbir şey düşünmeyen İbo; Nazlı'yla evlendikten sonra bir anda kendini hayatın gerçekliği içinde bulur. Nitekim ortada sadece İbo, Nazlı ve İbo'nun eşiği kalmıştır. Nazlı İbo'ya çaresizce şimdi ne yapacaklarını sorar. İbo'nun yanıtı ise bilmem olur. Film burada biter.

Filmin sonunda İbo'nun "bilmem" yanıtı bir belirsizlik içermektedir. Bu belirsizlik bizleri farklı alternatifler düşünmeye ve boşlukları doldurmaya yöneltmektedir. İbo ve Nazlı şimdi ne yapacaktır? Birbirlerini sevmelerine rağmen yaşamlarını devam ettirecek yeterli argümanlara sahip değiller. Buna rağmen aşkları aynı yoğunlukta ve sadakat ile devam edecek midir? Film bize bu soruların yanıtını vermez. İbo ve Güllüşah filmi izleyicisine sorular sordurur, düşünmeye zorlar ve gerçeklik ile baş başa bırakır.

Filmde vurgulanan bir diğer husus ise her ne kadar paranın duygusallık ve ruhsallık karşısında durumu ikincilleştirilerek eleştirilse de sosyal hayattaki karşılığının da yok sayılmaması olmuştur. Nitekim filmin sonuna İbo ile Nazlı'nın yalnız kalması, hatta yalnız kalacak bir yerlerinin dahi olmaması paranın karşılığının olduğunu göstermektedir. Ancak bu durum paranın ya da maddesel olanın aşkıta üstün olduğuna dair bir gönderme değildir. Aşkın tüm sorunları yenmesi filmin sonundaki çaresizlikte de görülmektedir. Her ne kadar gidecek yerleri olmasa da aşkın kazanımı her iki taraf için de yeterli görünmektedir. Nitekim Nazlı İbo'ya parayı sadece başlık parası bağlamında sormuş; İbo'nun işsizliğini ve parasızlığını hiçbir zaman sorun olarak değerlendirmemiştir.

4.3. Mine Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi

4.3.1. Mine Filmi ve Künyesi (1983)

Yönetmen: Atıf Yılmaz, **Senaryo:** Atıf Yılmaz- Deniz Türkali- Necati Cumalı, **Yapımcı:** Atıf Yılmaz- Sadık Deveci- Ömer Kavur, **Eser:** Necati Cumalı, **Görüntü Yönetmeni:** Salih Dikişçi, **Oyuncular:** Türkan Şoray, Cihan Ünal, Hümeysra Akbay, Erdal Tosun, Ahmet Uğurlu, Kerim Afşar, Süre: 87 Dakika (wikipedia.org (a)). Filmin afişi ise aşağıda gösterilmektedir:



Görsel 3. Mine Filmi Afiş

4.3.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti

Filmin konusunu bir kasabada tren şefinin güzel karısı Mine'nin yalnız hayatı oluşturmaktadır. Babasının isteği ile evlenen bu kadın aradığı mutluluğu eşinde bulamamıştır.

Jenerikle başlayan filmde öncelikle Mine'nin kocası spor yaparken görüntülenir. Mine ise kahvaltı hazırlıyordur. Ancak Mine masaya oturmaz. Kasabada öğretmenlik yapan Perihan Hanım Mine'nin tek arkadaşıdır. Bu sırada ise Perihan'ın yazar olan abisi Perihan'ı ziyaret etmek için kasabaya gelir. Kasabadaki birçok kimse gibi Mine de kasabaya yeni gelecek olan bu yüzü merak etmektedir. Çünkü burası küçük bir kasabadır

ve her gün aynı yüzler görünmektedir. Kasabanın müteahhitlerinden olan Tarık'ın kızı Nurten'de Perihan'ın abisini merak edenlerdendir.

Trenin sesi duyulduğunda Mine pencereye çıkar. Çevredeki birçok erkek (Doktor, Müteahhit, Belediye Başkanı) Mine'ye bakar. Tren durur ve trenden öğretmen'in abisi iner, sarılır ve hasret giderirler. Bu sırada Nurten de gelerek öğretmen'in abisi ile tanışır. Ayrıca diğer bekleyenler de tanışır. Daha sonra müteahhit olan Tarık Bey Mine Hanım'a cumartesi günü bekledikleri söyler. Ayrıca öğretmen hanım ve öğretmen'in yeni gelen abisini de davet eder. Öğretmen hanımın abisinin adı ise İlhan'dır.

Abi-kardeş eve gelirler. İlhan Bey kız arkadaşından ayrıldığını kardeşine anlatır. Sabahleyin Mine ve eşi Cemil alışveriş etmek üzere çarşıya giderler. Bir noktada Mine eşiyle ayrılır ve tek başına eczaneye Esin Hanım'la buluşmak ve alışveriş etmek üzere gider. Ancak Esin Hanım eczanede değildir. Eczaneden çıkan Mine, öğretmen ve öğretmen'in abisi İlhan Bey ile karşılaşır ve beraber alışveriş yapmaya karar verirler. Bu sırada İlhan ile Mine daha geniş tanış imkânı bulurlar. Bir kafede otururlar ancak Mine herkesin kendisine bakmasından rahatsız olur ve kalkarlar. Buradan öğretmen hanımın evine birlikte geçerler ve öğretmen hanım abisinin hediye ettiği elbiseyi Mine'ye hediye eder. İlhan da yazmış olduğu romanlardan imzalayarak Mine'ye hediye eder.

Eve gelen Mine bu sefer de kasabanın genç yetişkinlikleri tarafından telefonla tacize uğrar. Cumartesi günü geldiğinde kasabanın ileri gelenleri toplanır. Öğretmen hanım ve İlhan Bey de gelir. Mine gelmek istemez ancak kocası Cemil zorla getirir. Mine bu ortamdan sıkıldığı için Öğretmen ve abisi İlhan'la gezer. Ancak ortamdaki tüm erkeklerin gözü Mine'de olduğu için Mine'nin İlhan Bey ile olan konuşmaları dedikoduların ortaya çıkması sürecini başlatır. Kocasını ile birlikte eve gelen Mine'ye ise kocası, İlhan'la aralarında bir şey geçip geçmediğini ima eder.

Aynı misafir grubu bir başka gün tekrar toplanırlar. Bu toplantıda ise doktorun karısı ile Tarık birbirlerini tahrik ederler. Nurten de İlhan Bey'e yakınlık göstermektedir. Belediye Başkanı'nın oğlu ise doktorunun karısının peşinde gezmektedir. Bu toplantıda öğretmen hanım, İlhan Bey ve Mine birlikte göle açılırlar. Eve döndüklerinde ise Mine'nin eşi Cemil Mine'yi daha sert uyarır. Ancak Mine de oradaki insanların Cemil'e yapay davrandıklarını söyler. Aynı günün sabahında Mine burada bunaldığını ve halasının yanına gitmek istediğini kocası Cemil'e söyler. Cemil bu durumu düşüneceğini söyler ve akşam ise misafir geleceğini haber verir. Misafir geleceğinden dolayı Mine alışveriş etmek için

çarşıya iner. Ancak çarşıdaki bir grup genç Mine'yi taciz eder. Mine hemen yakındaki öğretmen hanımın evine gider. Ancak bu sırada öğretmen evde değildir. Evde öğretmenin abisi İlhan vardır. İlhan Mine'yi içeriye davet eder, içeride konuşurlar. Mine “bu kasaba, insanlar çok kötü” der. İlhan da onu teskin eder. Daha sonra Öğretmen gelir, Mine ile dertleşirler.

Akşamleyin Mine Hanımların evindeki davete Öğretmen ve İlhan Bey geç de olsa katılırlar. Mine, İlhan Bey'e Cemil ile evlilik hikâyelerini anlatır. Misafirler gidince Cemil Mine'ye yine çıkışır ve İlhan Bey'le adının çıktığını, dedikoduların yükseldiğini söyler. Mine ise Cemil'e bunaldığını ve boşanmak istediğini söyler. Bu sırada zaman zaman kasabanın bir grup gençleri de başkanın yanına giderek Mine Hanım'ın ahlaksızlık yaptığını ve bu duruma müdahale etmesi gerektiğini söylerler. Bu sırada Cemil, Mine'ye halasının yanına gitmesine müsaade eder.

Belediye Başkanı, dedikoduların yükselmesi ile Öğretmen Hanım'ı yanına çağırarak abisi ve Mine Hanım'ın ilişkisini onaylamadığını dile getirir. Oysa Mine ile İlhan Bey arasında hiçbir şey de olmuş değildir. Başkan, Öğretmeni tayin istemesi için ya da abisinin kasabayı terk etmesi hususunda uyarır. Öğretmen Hanım ise tayin isteyeceğini söyler ve Başkan'a da kızarak oradan ayrılır. Bir sonraki gün öğretmen şehre –tayin talebi için– inmeden önce Mine'nin yanına uğrar ve abisinin irtibat numarasını verir. Çünkü İlhan Bey, Mine Hanım halasının yanına gittiğinde de onunla haberleşmek istemektedir.

Alkolün fazla alındığı bir gecede Cemil uyuya kalır ve Mine evde tek başınadır. Kasabadaki genç bir grup Mine'ye tecavüz etmek için plan yapar ve Mine'ye saldırırlar. Ancak Mine kendini korur ve çıkan arbede bir kişiyi de kolundan vurur. Diğer saldırganlar yaralıyı hastaneye götürürler. Mine ise soluğu İlhan'ın yanında alır. Birlikte olurlar. Sabahleyin kasabanın gençleri insanları kışkırtmak istese de doktor buna engel olur. Mine ve İlhan evden çıkar ve yürürler. Film böyle biter.

Filmin başkarakteri kasabanın en güzel kadını Mine'dir. Tüm kasaba erkekleri Mine'ye arzu duymaktadır. Mine'nin kocası Cemil ise eğitimsiz ve çirkin bir adamdır. Karısı ile arasında duygusal bir ilişki söz konusu değildir. Kasabadaki tüm davetlere çağrılan Cemil bu davetlerin sebebinin güzel karısı olduğunun farkında bile değildir.

Mine, yaşadığı bu yoksul ve yalnız hayattan sıkılmıştır. Kitap okur ve dışarıyı izler. Tek arkadaşı ise öğretmendir. Yeni insanlarla tanışmak ister ancak bu küçük kasabada bu durum pek mümkün olamamaktadır (Yetkiner, 2014, s. 152).

Öğretmenin abisi İlhan Bey'in kasabaya gelmesi Mine adına her şeyi değiştirmiştir. İlhan Bey roman yazarıdır ve sevgilisinden ayrılmıştır. Bununla birlikte eğitimli, nazik ve kibar biridir. İlhan Bey'in filmdeki diğer erkeklerden en önemli farkı Mine'ye sadece fiziksel bir güzellik olarak bakmamasıdır. Mine de bu durumu fark etmiştir. Bu durum ise Mine ile İlhan arasındaki ilişkinin başlangıcı olmuştur, denilebilir.

Filmde her ne kadar Mine üzerinden kadının duygusal bir özgürleşmesinden bahsedilse de Mine'nin ataerkil yapı içindeki konumu da gözler önüne serilmektedir. Mine sürekli olarak gözüktüğüdür ve bu durumdan son derece rahatsızdır. Nitekim Öğretmen ve abisi ile birlikte kafede otururken çevredeki insanların bakışlarından oradan kalkıp gidecek kadar rahatsız olmuştur. Bu durum eril tahakkümü gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte kasabanın gençlerinin cinsel tacize de yeltenmeleri söz konusudur.

Filmde vurgulanan bir diğer husus ise ahlak bekçiliği yapan insanların aslında ne kadar namusuz olduğudur. Nitekim Mine'ye tecavüz eden gençler güya ahlakı savunmaktadır. Bununla birlikte Mine'yi yadırgayan ve dedikodusunu çıkaran doktorun karısı da Tarık Bey ile birlikte olmaktadır. Yoz bir ahlaka sahip bir kitle toplumunun kadınların da yargılaması mümkün değildir (Altan, 2014, s. 150).

Filmde diğerlerinden ayrı durmayı kısmen de olsa başaran kişi doktor olmuştur. Doktor bir çeşit denge unsuru olmuştur. Nitekim Mine, İlhan'ın evinde sabahladığında sokakta bekleyen kalabalığı doktor sakinleştirmiştir. Filmin sonunda ise kadının kendi kararını vermesi ve sorumluluk alması vurgulanmaktadır. Kadının duygusal özgürlüğünü kazanması süreci ve ataerkil toplumda uğradığı baskı ve nesneleştirilme de filmde doğrudan bir şekilde ifade edilmektedir.

4.3.3. Mine Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi

Mine filmi Atıf Yılmaz'ın 1980 sonrası çektiği filmlerden birisi olarak öne çıkmaktadır. 1980 sonrasındaki genel temalarda kadının özerkleşmesi süreci, kadının toplum içindeki konumu, sorunları ele alınmaktadır. Bu bağlamda filmde kadınlar ön planda görülmektedir. Örneğin İbo ile Güllüşah ya da Cemile adlı filmlerdeki kadının geri plandaki konumu Mine filminde yoktur. Mine filminde kadının toplumsal sorunları ele alınırken, çalışan kadınlara da yer verilmiştir. Ancak bu filmde öne çıkan en önemli temalardan birini de aşk konusunda kadının kendini ifade etmesi ve aşkın öznesi olması oluşturmaktadır.

Mine, istasyon Şefi eşiyle istemeden evlendirilmiŐtir. Kocasıyla arasında duygusal bir bağ yoktur. Mine eşinin yanında sıkılmaktadır ve çok az konuŐmaktadır. Bu sessizlik eşini dikkate almadığını göstermekle birlikte kendi içinde bir tür direnişi de ifade etmektedir. Mine çevresiyle pek alakadar olmadığı gibi; çevresindekilere eşi de dahil olmak üzere sizi sevmiyorum mesajı vermektedir. AŞk söz konusu olduğunda her insan sevdiği ve aşk duygusunu hissettiği birinin yanında konuŐarak paylaŐmak ister. KonuŐma en önemli insani eylemdir; insanların birbirlerine kendilerini açmasının da en önemli unsurudur. Nitekim filmin ilerleyen bölümlerinde Mine İlhan'a karşı yakınlık hissetmeye baŐladıĐında onun sohbetinden hoŐlanır. İlhan'la tanışan Mine artık daha konuŐkan olur. Oysa eşinin ve eşinin arkadaŐlarının yanında fazlasıyla suskun bir roldedir.

Kasabanın küçük olmasından dolayı diğer insanlar da sıkılmaktadır. Ancak Mine'nin can sıkıntısı onlardan daha fazladır. Çünkü evde de eşiyle vakit geçirmekten de memnun değildir. Mine'nin mutsuz ve suskun olmasının birincil sebebi aŐksız olmasında da aranmalıdır. Mine, Platon'un ifade ettiği gibi kendi yarısını bulamamıştır. Kendisini söylem ve davranış olarak eşine amaması da bu durumun göstergesidir. Marcel düşüncesinde de kişinin kendini bir başkasına aması o kişinin anlaŐılmasında önemlidir. Ancak bir kimsenin bir başkasına açılması aşkla olacaktır. Bu noktada karşıdaki kişinin (kadının ya da erkeğin) birbirine yaklaşması da önemlidir. Mine ise filmin temel öznesi olarak kendini açmamakta, sessiz kalmaktadır. Bu durum onun kendi ruh yarısını bulamadığını göstermekle birlikte kadının sırlı dünyasının kapalı kaldığını vurgulamaktadır.

Filmde Mine söz konusu olduğunda ne çıkan bir diğer temel unsur ise cinselliktir. Mine istasyon Şefi gibi kaba bir adamla evlenmiş olsa da kasabanın en güzel kadınıdır. Kasabanın ileri gelenleri; belediye başkanı, doktor ve kasabanın gençleri Mine'yi sürekli olarak göz hapsinde tutarlar. Öyle ki; Mine ve eşinin de davet edildiği yerlerde kasabanın ileri gelenleri ve gençler Mine'yi sözlü bir Şekilde taciz etmektedir. Bu durum kasabadaki ataerkil çürümüş ahlakı da yansıtmaktadır. Kendisini sürekli ahlaklı ve namus bekçisi olarak gören bu toplum, kadını da sadece bir tür cinsel obje olarak ele almıştır. Mine'nin sadece bedensel tarafıyla ilgilenen kasabalı; kadının kendi içinde çektiği yalnızlığı ve sessizliği anlamamaktadır.

Mine ve İlhan'ın arasında geçen yakınlaaŐma aşkın hem fiziksel hem de duygusal ve ruhsal olduğunu göstermektedir. Bir insanın kendini ifade etmesinin öncelikli koŐulu

kendini duygusal ve ruhsal olarak iyi hissetmesine bağlıdır. Mine'nin İlhan'la olan ilişkisinde öne çıkan husus aşkın duygusal ve ruhsal olan formunun öne çıkmasıdır.

Kasabanın gençlerinin ve ileri gelenlerinin tek derdi ise Mine'ye bedenen sahip olmaktır. Buna bir türlü muvaffak olamayan her iki grup da süreç içinde Mine'ye iftira atacak kadar küçük düşerler. Kasabalının bu yaklaşımı Kant'ın etik anlayışıyla çeliştiği gibi genel ahlak ilkeleriyle de ters düşer. Erkeklerin egemen olduğu bir toplumda kadın sorunları katlanarak büyür. Çünkü erkekler kendi eril ahlakını kadına da dayatırlar. Eril ahlak her şeyin merkezine kendisini koyduğundan Mine'nin içinde bulunduğu duygusal çıkmazları görememektedir.

Mine'nin yaşadığı kasabada eril bir toplum düzeni vardır. Mine, bu düzene sıkışıp kalmış, kendini bu yapıdan sessiz çığlıklarıyla kurtarmaya çalışan bir kadındır. Kasabalılar, Mine'nin kasabanın düzenine ayak uydurmasını isterler. Bu düzende erkeklerin cinsel olarak oyalanması söz konusudur. Kasabadaki erkekler yaptıklarında hiç de kötülük yokmuş gibi Mine'yi gözleriyle rahatsız etmeye devam ederler. Bütün bu eril taciz altındaki tek motivasyon Mine'nin cinsel olarak güzel görülmesidir.

Kasabanın ileri gelenleri o kadar pervasızdır ki kasabaya yeni gelen İlhan Bey'e Mine Hanım'ı cinsel bir obje olarak sunabilmektedirler. Mine kasabalının toplantılarına ve davetlerine katılsa da burada da derin bir yalnızlık çekmektedir. Ancak Mine ve İlhan yaklaşması da bu davetler aracılığıyla gelişmektedir.

Verilen davetler İlhan ve Mine arasında dedikodularında çıkmasına neden olur. Kasabalı hem Mine'ye hem de İlhan'a iftira eder. Bu süreçten sonra aşkın toplumsal olarak ortaya çıkardığı tüm sorunların üstesinden gelmesi için zor bir zaman başlar. Çünkü İlhan Bey de Mine Hanım da duygusal olarak birbirlerinden etkilenmeye başlamıştır. Ancak Mine Hanım evli olduğu gibi İlhan Bey de toplumsal ahlakın etkisi altındadır.

Aşkın dünyayı değiştirebilecek kadar güçlü bir duygu olduğu birçok filozof tarafından vurgulandığı gibi Nietzsche tarafından da vurgulanmıştı. İnsanlar aşk için daha önce yapamadık şeyleri yapma cesaretini gösterebilmektedir. Mine'nin de İlhan Bey'e yakınlık duymaya başlaması ile birlikte aşkın verdiği güç ortaya çıkmaktadır. Toplumun dayattığı eril ahlak ve Mine'nin taciz edilmesi karşısında Mine artık kendini bulmuş bir kadın olarak daha dik durmak istemektedir. Ancak bu konuda tek yardımcısı İlhan ve İlhan'ın kız kardeşi olan öğretmendir. Mine kendi düşüncelerini İlhan'la paylaşabilmektedir. Ancak Mine'nin kocası da bu durumdan rahatsız olmaya başlamıştır.

Mine'nin ve İlhan'ın aşkı hem toplumsal baskı ile Mine'nin etik tutumu arasında sıkışıp kalmıştır. Nitekim Mine evli bir kadındır ve kocasını sevmese bile sadakati bir tür etik sorun olarak görebilmektedir.

Kasabalı artık Mine'yi yolda sıkıştırıp onu İlhan Bey ile ilişkisi var diyerek ayıplamaktadır. Mine ise hem aşkı hem de kasabalının ithamları arasında sıkışmıştır. Nitekim Mine İlhan'a kendi hayatını anlatırken “bir kadının ümitle yaşadığı günler o kadar azdır ki” repliğini de kullanmaktadır. Bu ifadeler kadınların ataerkil toplumda yaşadığı zorlukların göstergesidir. Mine aynı zamanda hayatını anlatarak kendini İlhan'a açmış ve aralarında duygu akışını başlatmıştır. Deleuze'ün aşk felsefesinde bireylerin karşılıklı olarak birbirlerini özel kılması gerekmektedir. Bu bağlamda Mine İlhan'a içini açarak karşısındaki kişiyi özel kılma durumunu başlatmış olmaktadır. Çünkü Mine karşı cins olarak İlhan'dan başka kimseyle iletişim kurmamaktadır. Mine, kocasına İlhan Bey ile arasındaki ilişkinin birbirini iyi anlayan iki arkadaş gibi olduğunu söylese de; kocası Mine'ye İlhan'la yatıp yatmadığını sorar. Mine burada hem aşk ilişkisi bağlamında hem de arkadaşlık bağlamında bir kez daha duygusal ve fiziksel ayrımına gönderme yaparak eşine, sen beni sadece beden olarak görüyorsun vurgusunu yapar. İnsanların birbirlerini anlamadığı ve duygusal olarak dokunamadığı yer de aşk eksik kalabildiği gibi bazen tamamen ortadan kalkmaktadır.

Kocasının kasabadan duydukları dedikodularla Mine'nin üstüne geldiği bir gecede Mine boşanalım der. Mine kendinde bu cesareti ve gücü aşkı sayesinde bulmuştur. Kendi sınırlarının ve yapabilirliklerinin farkına varan Mine'ye aşkın verdiği bir güç gelmiştir. Sokrates düşüncesindeki aşk felsefesi, bireylere düşünmeyi sağlaması ve kalabalıklar içinden bir çıkış yolu olması bakımından değinilmektedir. Bu bağlamda aşk duygusu içindeki bireyler kendi benliklerinin de farkına düşünce yoluyla varırlar. Mine artık kendi benliğinin farkındadır ve kendisi için yaşamak istemektedir. Aşkın gücüyle bu farkındalığı sağlamıştır. Bu süreç kadının özneleşme süreci olarak ifade edilebilmektedir. Nitekim filmin başından beri kendi kararlarını alamamaktan şikâyet eden Mine, yaşadıkları üzerinden üzülsede acı da çekse bu süreç onun özne olarak ortaya çıkmasını da sağlar. Bu bağlamda Nietzsche'nin de ifadesiyle acının varlığı diğer yönden insana güç katmaktadır. Kayıp yaşayan insanlar bu kaybı ister maddi isterse duygusal olarak yaşasın süreci atlattıklarında daha güçlü bir karakterle dönerler. Mine'nin duygusal serüveni böyle gelişir.

İlhan, Mine'ye kasabalının baskısının daha da artacağını ve kadın olarak bununla nasıl mücadele edeceğini sorar. Mine ise halasının yanına gitmek üzere kasabadan bir süre ayrılacağını söyler. Kasabaya gitme fikri bir tür kaçış olarak değerlendirilebilir. Hem duygulardan hem de kasabalıların baskısından kaçmak için farklı bir yere gitmek iyi bir fikir olabilir. Ancak kadının özneleşmesi için bu kaçış sağlıklı olmayacaktır.

Bu süreçten İlhan'ın öğretmen kız kardeşi de nasibini alır ve başka bir ilçeye tayin istemek durumunda kalır. Öğretmen, bir erkekle kadının arkadaş olabileceğine dair bilginin kasabalıda olmamasından da yakındır. İlhan'ın kasabada kalarak Mine'ye yardım etmek istemesi karşılıklı sorumluluk ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde Kant'ın ödev etiğiyle örtüşmektedir. Şartlar ne olursa olsun yardıma muhtaç olan birine yardım etmek evrensel bir ilke olarak sunulabilir.

Mine'ye tecavüz girişiminde bulunulması ise Mine'nin özneleşme sürecinin son noktası olmuştur. Saldıranlardan birini yaralayan Mine telaşla İlhan'a koşar. O sırada kocası evde yoktur. Mine tüm zincirlerini kırarak İlhan'la isteyerek birlikte olur. Ancak bu birliktelik iki insanın topluma karşı bir tepkisel birlikteliği de olmuştur. Mine'nin isteğiyle gerçekleşen bu aşk Mine'nin artık özne olduğunun göstergesidir. Kadının aşk gibi bir duygusal yoğunlukta bile sadece beden olarak görülmesinin bir başkaldırısı böylece sonuçlanmıştır.

İlhan ve Mine birlikteliğinin gecesinin sonunda ise kasabalı İlhan'ın evini basmıştır. Ancak kasabanın doktoru insanların galeyana gelmesini engellemeye çalışır. İlhan ve Mine el ele tutuşarak kasabanın içinden geçerler. Mine artık herkesin yüzüne bakmakta ve dik yürümektedir. Bu onun verdiği bir karardır. Mine'nin bu eylemi sonrası kasaba da artık eskisi gibi değildir, yeni değerlerin olduğu yeşeren bir kültür vardır. Aşk, en büyük direniş biçimlerinden biridir ve doğallaşmış ilişkiler içinde Mine fark yaratan bir faildir, istisnadır. Sinema bize yaşamdan taşan istisnayı gösterir. İstisna, rüya gibi bir an yaratarak zihnimizde çatallanmaya neden olur. Fark anında dünya ikiye ayrılır: Edimsel ve Virtüel Dünya.

Mine İlhan'ın yanındayken hayatta en çok özlemini duyduğu şeye de kavuşmuştur. İlhan Mine'yi yargılamadan onu duygu ve düşünceleri ile kabul eder. Bununla birlikte İlhan'la yakınlaşan Mine hem aşk duymaya başlar hem de bu insanın yanında fütursuzca yargılanmadığını ve bir özne olarak kabul gördüğünü fark eder. Mine'yi sadece Mine olduğu için seven ve öyle yakınlık duyan insanlar olması Mine'nin kendisine sevgi

duymasının da önünü açmıştır. Fromm, sevmenin ve sevgi duyulmanın bir tür insan ihtiyacı olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Mine ve İlhan arasındaki ilişki her ikisi için de bir tür ihtiyaçtır.

Filmde birçok farklı metafor kullanıldığı da gözlemlenmektedir. Örneğin Mine filmde genel olarak beyaz elbiselerle görünmektedir. Beyaz her şeyden evvel masumiyetin bir göstergesidir. Bununla birlikte beyaz renkle Mine'nin eril ahlak içindeki kırılganlığını da sembolize edilmektedir. Bu sürecin tamamı Mine'nin özneleşmesinin bir parçasıdır. Nitekim filmde kısa süreliğine olsa geçen ay metaforu da bu durumu ifade etmektedir. Ayın doğuşunu izledikleri sahnede, ayın doğuşu, Mine'nin kendi olma özneleşme sürecinin metaforu olarak kullanılmıştır. Mine, “*Nasıl da sessizce doğuyor*” der. Mine'nin bir kadın olarak “doğuşu” da sessizce, kendisini sessizliğinde bulmasıyla mümkün olabilmiştir (Çağrıcı, 2014, s. 45).

Aşkın duygusal bir güç olarak insanları nasıl güçlü kıldığı ve toplumsal bariyerleri kırdığı da gözlemlenmektedir. Felsefenin en önemli tartışmalarından birini oluşturan teorik-pratik tartışması oluşturmaktadır. Felsefi yaklaşımların birey ya da toplum hayatından farklılıklar yaratması beklenir. Ancak felsefe her ne kadar birçok şeyi içinde barındırsa da pratik olanı hayata geçirecek olan kişinin kendisidir. Felsefe insanlara bu yordamı gösterir. Burada da aşk gibi önemli ve güçlü duygu üzerinden yaşanan değişim söz konusudur.

İnsanlar her türlü baskıya rağmen bu baskıya boyun eğebildiği gibi ya da bu baskıyı yapan toplumun parçası olabildiği gibi bunu değiştirebilmektedir. Mine ve İlhan'ın durumu toplumun dayattığı çürümüş ahlaka bir başkaldırı olmuştur. Oysa Mine bu çarkın dışı de olabilirdi. Ancak İlhan'la birlikte aşkın sağlamış olduğu güçle bağımsız bir özne olduğunu da ispat vermiştir. Bu bağımsız karar alma becerisini kazanmak bir insanın birey ve özne olmasının en önemli ön koşudur. Diğer türlü Nietzsche'nin de ifadesiyle insan sadece sürünün bir parçası olarak kalır. Sürünün en önemli özelliği şahsiyetsiz ve sürüklenebilir olması oluşturmaktadır. Nitekim kasabalının çoğu sürü zihniyetiyle hareket etmiş (doktor ve İlhan'ın kız kardeşi bunun dışında tutulmalıdır) ve ne Mine'yi ne de İlhan Bey'i anlama zahmetine girmiştir. Yaratılan dedikodu ve yalanları da sorgulamayan sürü zihniyeti Mine ve İlhan'ın aşkla başkaldırısı etrafında yeni öznelerle tanışmıştır. Mine ve İlhan'ı sürüden ayıran tek yanları bireysel düşünceleri değil; aynı zamanda aşkları olmuştur. Filmin

başlarında İlhan Bey kardeşine yazacağı romanı anlatırken de gerçek aşkı savunan sadece iki kişi kalacağını vurgulamaktadır. Filmin sonu da bu taslak romanı hatırlatmaktadır.

4.4. Kadının Adı Yok Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İncelenmesi

4.4.1. Kadının Adı Yok Film ve Künyesi (1988)

Yönetmen: Atıf Yılmaz, **Senaryo:** Atıf Yılmaz- Barış Pirhasan, **Yapımcı:** Cengiz Ergun, **Eser:** Duygu Asena, **Oyuncular:** Hale Soygazi, Aytaç Arman, Tarık Tarcan, Rozet Hubeş, Sema Çeyrekbaşı, Selma Tarcan, Yaman Tarcan, Yeşim Tozan, Mehmet Akan, Arif Akkaya, Sevdâ Aktolga, Şahika Tekand, Selen Şenbay, **Süre:** 91 Dakika. Filmin afişi ise aşağıda gösterilmektedir (imdb.com):



Görsel 4. Kadının Adı Yok Film Afişi

4.4.2. Filmin Konusu ve Kısa Özeti

Filmin konusunu Işık'ın bir kadın olarak psikolojik özgürlüğü, eril ve toplum tahakkümü altındaki duygusal durumu oluşturmaktadır. Film, Işık'ın arabası ile arkadaşının yazlığına dinlenmek için gitmesiyle başlar. Bu evde masa başında eline kalem kâğıt alır ve başından geçenleri yazar, film böyle başlar.

Işık'ın babası despot biridir ve onu çocukken bile erkeklerden uzak tutmaya çalışır. Lisedeyken Oktay'la tanışır. Ancak bu ilişkiyi babasından saklar. Daha sonra babasına üniversite sınavına girmek istediğini söyler. Ancak babası sert çıksa da izin verir.

Daha sonra Işık Gürkan'la evlenir. Bir süre sonra Işık hamile kalır. Ancak Gürkan bu hamilikten memnun kalmaz. Çocuk için erken olduğu düşünür ve Işık çocuğu doğurmaz. Işık babasından şefkat görmese de babası ölüm döşeğindeyken babasının yanına gider ve saçlarını okşar. Babası da ona güzel şeyler söyler.

Gürkan Işık'a sormadan birçok ev eşyası alır. Işık, fikri alınmadığı için bozulur. Daha sonra Işık çalışmak ister ve eşi de ona müsaade eder. İşte ise iş arkadaşı olan Mehmet'le duygusal bir yakınlaşması başlar. Bir gece Işık Mehmet'le birlikte olur. Mehmet de evlidir. Işık'ın eşi Gürkan da Işık'ı sekreteriyle aldatmaktadır. Işık'ın Mehmet'le olan ilişkisini duyan patron Işık'ın işine son verir. Daha sonra Işık, Gürkan'dan boşanır.

Mehmet'in eşi Sevil, Mehmet'in Işık'la olan ilişkisini bilse de ses çıkarmaz. Bir çözüm aramayı dener. Bu sırada Işık'ın dinlenmeye geldiği yazlığına Orhan adında bir adam saklanmak için gelir. Orhan yazlığın sahibi olan Sumru'nun arkadaşısıdır. Sumru Orhan'la Işık'ın ortak arkadaşdır. Orhan yapmış olduğu bir çeviriden dolayı hapis yatmış bir kaçaktır ve saklanmaktadır. Bu yazlık evinde arkadaş olurlar.

Bir gün Mehmet de bu yazlığa gelir ve Orhan, Işık ve Mehmet birlikte yemek yerler. Daha sonra Orhan saklanacak bir başka yer bulduğunu söyler o evden gider. Işık da oradan ayrılır ve kendine yeni bir ev tutar. Bu eve Mehmet de gelir gider. Daha sonra Orhan ve Işık tekrar görüşür. Orhan, Işık'a bir zarf götürmesi için ricada bulunur. Işık da kabul eder. Bu zarf Orhan'ın yurt dışına kaçma evraklarıdır. Orhan gider ; Işık ise Mehmet'ten de ayrılmak istemektedir.

Orhan gittikten sonra ev sahibi eve gelir ve eve çok fazla erkek girip çıktığını söyleyerek namus, ahlak vurguları yapar. Işık üzülür ve ağlar. Daha sonra daktilosunun başına geçerek yazmaya başlar; Kadının Adı Yok.

Işık, sosyo-ekonomik olarak orta düzeyde denilebilecek bir ailede, ataerkil yapıda yetiştirilmiş biridir. Babası onu sürekli baskı altında ve erkeklerden uzak tutmaktadır. Hem annesi hem de babası eril ve ataerkil tahakkümü sindirmiş ve öyle yaşayan bireylerdir. Ancak Işık, kendisinin de tek başına ayakta kalabileceğinin farkına varmak istemektedir.

Işık'ın erkeklerle olan temasları çocuk yaşta bile hem ailesi hem de öğretmeni tarafından ayıplanmıştır. Bu durum ahlaki olarak da sorgulanmaktadır. "Ahlaki olarak tartışılması gereken unsur nedir?" sorusu da izleyicilere sunulmaktadır. Işık'ın kocası

Gürkan ise paraya ve işine önem veren sıradan bir karakterdir. Işık'ın fikirlerini de önemsemediği eve aldığı eşyalar konusunda ortaya çıkmıştır. Nitekim bu eşyaları alırken Işık'ın fikrini bile sormamıştır. Işık'ı önemsemeyen Gürkan, Işık'ın çalışıp çalışmamasına da karışmaz. Ancak bu süreçte Işık kendi ayakları üzerinde durmanın önemini daha iyi kavrar.

İş hayatına girdikten sonra Gürkan Işık'ı, Işık da Gürkan'ı aldatır. Işık, Gürkan'ı iş arkadaşı ve evli olan Mehmet'le aldatır. Mehmet'in eşi Sevil durumun farkında olması rağmen olumsuz tepki vermez. Ancak herkes Sevil gibi de düşünmemektedir. Nitekim patron Işık'ı bu ilişkiden dolayı işten çıkartır. Burada da patron kadını ahlaksız ilan eder. Çünkü Mehmet işe devam eder.

Filmin sonunda da ev sahibinin Işık'la ilgili neredeyse hiçbir şey bilmemesine rağmen sadece eve gelen giden erkekler üzerinden onu ahlaksız ilan etmesi, toplumsal ahlak zemininin de yersiz olduğunu gösterir. Ancak bütün bu süreçler Işık'ın daha güçlü ve özgür olmasını sağlayacaktır.

4.4.3. Kadının Adı Yok Filminin Aşk Felsefesi Bağlamında İrdelenmesi

Kadının Adı Yok filmi, Mine filmi gibi 1980 sonrası çekilen filmler arasındadır. Dolayısıyla da kadın özgürleşmesi açısından önem kazanmaktadır. Bu filmin de başkahramanı kadındır. Filmdeki aşk ilişkileri ise oldukça karmaşıktır.

Film jenerik ile başlar ve bu sahne sinemada zaman imaj açısından ele alınması gereken bir başlangıçtır. Filmin başlangıcında izleyici sanki bir yolculuğa çıkmış gibi hisseder. Bu etki sinematik teknikler ile sağlanır. Kamera hareket halindeki bir arabaya sabit bir şekilde konumlanarak sadece yolu çekmektedir. Biz o an akıp giden zamanı hissederiz. Filmde motor-duyu mekanizmamızı bozacak bazı sahneler yer verilmiştir. Işık'ın üzücü bir olay sonucu sahildeki eve geldiği duruşundan, bakışından, kıyafetlerinden, fon müziğinden ve flashbacklerden anlaşılmaktadır. Bir akşam sahile karşı evinde otururken uzun uzun telefon çalar ve Işık telefonu açmaz. Bu beklenmedik durum, motor-duyu mekanizmamızı bozar. Aslında beklenen Işık'ın telefonu açmasıdır. Işık telefonu açmak yerine üzgün ve dalgın bir şekilde boşluğa bakar. İzleyici Işık'ı kimin aradığını bilemez.

Film geçmişe geri dönüşler yapılarak devam etmektedir. Filmin ana karakteri Işık'tır. Babasının sert tabiatlı ve muhafazakâr olduğu görülmektedir. Filmin aşk felsefesi

bağlamında değerlendirilmesinden önce toplumsal cinsiyet bağlamından değerlendirilmesi gerekmektedir. Nitekim filmde kadın kimliğinin nasıl oluştuğu vurgulanmaktadır. Bu durum anlaşıldıktan sonra Işık karakterinin yaşadığı aşk ya da aşklar da daha iyi anlaşılabacaktır.

Kadının Adı Yok filminde kadın bedeni apaçık gözler önüne serilmektedir. Bu durum Türk toplum yapısında rahatsız edici görüntüler olarak yer almakla birlikte kadının çıplaklığı bir meta olarak sunulmamıştır. Tam tersine bu görüntüler, kadın bedenini metalaştıran düşünce yapısına bir tepki niteliğindedir. Kadına ait bir başka husus ise filmde Işık'ın annesinin regl olayını hiçbir sansüre maruz bırakmadan olduğu gibi Işık'a anlatmasıdır. Aynı zamanda Işık'ın annesi regl olmanın ayıp olduğunu, kimseye söylememesi gerektiğini de söyler. Aslında burada bir illüstrasyon vardır. Filmde regl olmanın ayıp bir şey olduğu söylense de asıl olan bu durumun ayıp olmadığını göstermektir. Kadına ait ayıp olmayan bir durumu görünür kılmaktır.

Filmin ana karakteri Işık, henüz çocuk yaştaiken kadın ve erkeğin toplumsal konumlarını sorgulamaktadır. Örneğin, erkeklerin erkek olmalarının dönümü olarak lanse edilen sünnet düğünleri varken neden kız çocukları için böyle bir uygulamanın olmadığı Işık tarafından sorgulanmıştır. Ancak annesi ısrarla toplumsal cinsiyet rollerini kızına benimsetmeye çalışmış ve erkeklerin para kazanmak, kadınların da evde oturup çocuklara bakmakla yükümlü olduğunu vurgulamıştır. Bu bakış açısında erkek etken kadın ise çoğu zaman edilgen konumda kalmaktadır. Böyle bir bakış açısında aşk da farklılaşmaktadır. Nitekim erkek egemen bir yerde eril ahlak hüküm sürer. Kadının bir erkeğe karşı aşk duygusunu hissetmesi kadın için bir tür ahlaki eksiklik olarak algılanmaktadır. Bu bağlamda aşkın öznesi erkek olmaktadır. Ancak kadın tam olarak bir özne olmadığından aşk özneler arası bir şey de olamamaktadır.

Aşk eşit özneler arasında aşktır. Diğer türlü sadece erkeğin beğenisine sunulan kadınların olduğu cinsel ve fiziksel bir şey olmaktadır. Platon'un vurguladığı şekliyle aşk insanın kendi yarısını aramak olarak ele alındığında insan kendi yarısını kendi öznesi bağlamında değerlendirmelidir. Kadını hem ikincilleştirip hem de aşkın iki temel öznesinden birisi olarak ele almak en basit tanımıyla tutarsızlık olmaktadır. Gelinek noktada aşk ya iki kişinin aşkı olacak ya da erkeğin ve eril ahlakın elinin altında yaşanmadan kalacaktır.

Kadına özne değeri verilmeden aşk da kendi içinde anlaşılmayacaktır. Kadının Adı Yok filmindeki kadının toplumsal olarak özneleşmesi süreci de bu durumu vurgulamaktadır. Örneğin, bu filmde de Işık'ın okul yıllarında erkeklerle kurduğu ilişkiler ayıplanmıştır. Oysa aşk da ahlak da Kant'ın yaklaşımına göre evrensel ilkeler içermelidir. Öyle davranışlar geliştirmeliyiz ki her edimimiz evrensel bir ilke olsun. Bu yaklaşım esasına göre filmde ifade edilen ahlaki tutum Kant yaklaşımına göre kötü ve tutarsız olmaktadır. Namus kavramının sadece kadın üzerinden kadının cinselliği üzerinden değerlendirmeye alınması da aynı şekilde Kantçı perspektiften yanlıştır. Filmde de Işık'ın babası hatta öğretmeni de bu tutumu sergilemektedir.

Işık, erkek egemen topluma ve toplumsal cinsiyetin kendisini de biçimlendirmesine izin vermek istemez. Babasına liseden sonra üniversite sınavlarına girmek istediğini söylese de babası neredeyse alay eder. Işık'ın bu dönemdeki aşk ilişkisi ise gibi daha çok cinsellik üzerinden yürümektedir. Nitekim erkek karakter aşk ilişkisinde en önemli eksikliği cinsellik gibi görmekte ve her buluşmada bu sorunu da gündeme getirmektedir. Işık'ın evlenmeden önceki ilişkilerindeki aşk vurgusu belli belirsiz olsa da Işık bu süreçte hem toplumu hem de toplumun dayattığı rolleri daha iyi öğrenmiştir.

Işık'ın ilk ciddi ilişkisi evlenmesiyle oluşmuştur. Işık için evlilik biraz da ailesinin baskısından kaçmak için önemlidir. Bu evlilik ilişkisinde büyük bir aşk söz konusu değildir. Bu durum sadece Işık için değil Işık'ın kocası için de geçerlidir. Işık ve Gürkan'ın evliliklerinin başlarında ataerkil toplum yapısında klasik olarak erkek çalışan ve para getiren konumunda, kadın ise evde bekleme yani edilgen konumdadır. Işık hamile kaldığında kocası çocuk için erken olduğunu ve çocuğu şimdi istemediğini belirtir. Fakat bu konu hakkında Işık'ın ne istediğini sormayarak onun düşüncelerini yok saymıştır. Işık'ı sürekli davranışlarını kontrol etmesi hususunda uyaran kocası için Işık'tan daha çok işi önemlidir. Deleuze'ün düşüncesinde aşk söz konusu ise bireylerin karşılıklı olarak birbirlerini özel kılması gerekmektedir. Bu bağlamda Işık ve Gürkan arasındaki ilişkinin aşk içermediği yorumu yapılabilir. Ayrıca, Nietzsche'nin ifade ettiği aşkın değiştirme gücü Işık ve Gürkan arasında aşk olmadığından burada görülmemektedir.

Işık her ne kadar evlenmiş olsa da diğer kadınlar gibi kendini tamamen toplumsal rollere bırakmamış ve kendi sosyal rollerini ve konumunu sorgulamaya da devam etmiştir. Nitekim bir müddet sonra eşine çalışmak istediğini söylemiştir. Bu karar Işık'ın özneleşme süreci için son derece önemlidir. Işık'ın kocası Işık'ın tüm ısrarlarına rağmen ona

danışmadan eve eşya almaya devam etmiş ve Işık'ın fikrini bile sormamıştır. Bu yaklaşımlar Işık'ın tam da özne bir birey olarak görülmediğini göstermektedir. Bu yaklaşımın sergilendiği bir yerde oldukça güçlü bir duygu olan aşktan bahsetmek mümkün değildir. Aşk duygusu hissedilen karşı tarafın ne düşündüğü ne hissettiği diğer bir taraf için önemli olmalıdır.

Işık, kocasına çalışmak istediğini söylediğinde kocası neredeyse hiç aldırmaz. Bu aldırış etmeme durumu Işık'ın tepkisini çekmeye başlar. Schmid'in yaklaşımına göre bu tepkisizlik herhangi bir ilişkide de sorunların yaşanmasına neden olabilmektedir. Aşk iki kişinin sadece uyumlu olduğu anları değil uyumsuz ve tartışmaları olduğu anları da içermelidir. Ancak Işık'ın evliliğinde bu durum ortadan kalkmıştır. Çünkü Gürkan Işık'ı sekreteriyle aldatmakta ve Işık'ı tartışmaya geçecek kadar umursamamaktadır.

Filmde dikkat çeken bir başka nokta elma metaforunun kullanılmasıdır. Işık ve Mehmet çalışmak için Işık'ın evine giderler ve çalışmak yerine daha çok birbirlerine tutkulu bakışlar atarlar. İş için konu ararlarken sık sık elma kelimesi kullanılır. Yasak meyve olarak bilinen elma, insanların ilk yaratıldığında yasaklanan ve buna rağmen yenen bir meyve olarak bilinir. Işık ve Mehmet arasındaki yasak ilişki elma metaforu ile vurgulanmaktadır.

Her ne kadar Gürkan Işık'ı aldatıyor olsa da Işık da masum değildir. O da eşini iş yerinden Mehmet'le aldatmaktadır. Mehmet, evli ve bir çocuk babasıdır. Buradaki aşk duygusunu ele almak birçok farklı açıdan oldukça zordur. Öncelikle hem kadın hem de erkek hala evlilikleri devam ederken eşlerini aldatmıştır. Bu aldatma durumu Marcel'in sadakat ilkesiyle çelişir. Aynı anda birden fazla erkekle beraber olma ya da tam tersi aynı anda birden fazla kadınla beraber olmak aşk açısından olduğu kadar ahlaki açıdan da tartışma konusu olmuştur. Kadının ya da erkeğin bir kişiye mal gibi ait olması söz konusu değildir. Bu bağlamda kadın da erkek de elbette bir başka biriyle birlikte olabilir. Ancak bu durum biriyle sadakat akdi kurulu iken olmamalıdır. Sadakat akdinin ihlal edilmesi Marcel'in yaklaşımına göre etik ilkenin de ihlal edilmesi anlamına gelmektedir. Aşkın genel olarak iki kişinin arasındaki bir sır olarak ele alınması sadece Türkiye toplumunda değil neredeyse tüm dünyaya özgü bir şey olduğu görülmektedir. Bu bağlamda aşk, karşıdaki insana duyulan sevgi ile birlikte saygıyı da getirmelidir. Bu saygı ise sadakatle olmaktadır.

Film özelinde bakıldığında ise çok da alışık olunmayan bir yaklaşım söz konusudur. Nitekim Işık, Mehmet ile olan ilişkisinden dolayı işten atılmıştır. Işık ve Mehmet arasındaki ilişkiyi Mehmet'in eşinin bilmesi ve yine eşinin Işık'ı evlerine davet etmesi sıradan bir eylem olarak kabul edilemez. Kadın kıskansa bile bunu belli etmemektedir. Işık eşiyle olan tartışmasında kocasını sinsi olmakla suçlarken kendisinin ise dürüst olduğunu vurgular. Bu tartışmada Işık kocasına onu sevmediğine söyler. Kocas da Işık'ı aldatmasına rağmen kocası Işık'a; "yaşadığını aşk zannediyorsun" eleştirisini yapmaktadır. Oysa Işık'ın kocasına (Gürkan) göre kalıcı olan kendisiyle Işık'ın ilişkisidir. Çünkü evlidirler. Gürkan'a göre asıl ilişki evliliktir. Ancak Gürkan hem evliliği önemsemekte hem de karısını aldatmaktadır. Buradaki çelişkinin ortaya çıkmasındaki neden aşkın sadakatten yoksun yaşanması oluşturmaktadır. Bununla birlikte hem Işık'ın hem de Gürkan'ın davranış temsilleri de Kantçı sorumlulukla da örtüşmemektedir.

Hem eşinden hem de işinden ayrılan Işık'ın teselliyi Mehmet'in karısının kollarında araması ise ayrı bir durumdur. Bu durumun evrensel olarak görülmesi pek mümkün değildir. Filmdeki ilişkilerin tamamında olduğu gibi burada da ne kadının ne de erkeğin sahiplenilmesi söz konusudur. Kaldı ki erkek ya da kadının sahiplenilmesi normal bir durumda da söz konusu değildir. Ancak bu durumdaki sahiplenmeme duygusunun sadakatsizlik de barındırdığı gözlemlenmektedir. Nitekim filmdeki karakterler de içinde bulundukları durumun sıradan olmadığının bilincindedirler. Hem Işık hem Mehmet hem de Mehmet'in karısı içinde bulundukları durumu sorgulasalar da kabul ederler.

Işık kendisiyle baş başa kalmak için bir arkadaşının deniz evine gider. Bu evde ise Orhan isminde bir kanun kaçağıyla birlikte yaşamak durumunda kalır. Orhan ve Işık bu evde birbirlerini tanırlar. Işık, Orhan'a başından geçenleri anlatırken yanlış bir şey yapmadığını sadece âşık olduğunu söyler. Işık burada toplumsal cinsiyete ve eril tahakküme bir kere daha vurgu yapar. Çünkü iş yerlerinde ilişkisi olan bir dolu insan varken işinden atılanlar hep kadın oluyor tespitinde bulunuyor. Bu yaklaşım kadının erille yargılandığını göstermektedir. "Oysa bu ilişki gerek ahlaki olarak gerekse de hukuksal olarak kötü bir davranışsa erkek neden yargılanmaz?" sorusunu sormak gerekmektedir. Orhan da başından geçenleri anlattığında Işık'la benzer şeyleri yaşadıkları görülür. Nitekim Orhan cezaevindeyken arkadaşı karısı ile birlikte olmuş ve sonra da aynı cezaevinde yatmak zorunda kalmışlardır. Bu durumda diğer arkadaşları bu durumu ayıplamıştır. Bu ilişki örüntüsünde de sadakat sorunun olduğu görülmektedir. Ancak

burada araştırma özelinde sorulması gereken temel soru "aşk nedir?" sorusudur. Nitekim filmdeki karakterlerin aşk yaklaşımı klasik bir tutumdan farklıdır.

Işık kendisi için bir ev tutar ve Mehmet de bu eve gider gelir. Işık artık hem kendi evi olan hem de işi olan bağımsız bir kadın olmuştur. Bir müddet sonra Orhan, Işık'ı ziyarete gelir. Ancak Mehmet bu ziyaretlerden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Daha doğru ifadeyle kıskanır. Ancak Işık Orhan'ın kendisinin arkadaşı olduğunu ifade eder. Mehmet bu değişimden rahatsız olmaktadır. Oysa kendisi de karısını aldatmaktadır. Yani Işık'tan kendisine sadakatle bağlı olmasını beklemesi kendi sadakatine uygun değildir. Nitekim Işık Mehmet'e artık sadece arkadaş olarak bakmaktadır.

Filmin burasından itibaren kadın erkek ilişkisinde bir detay daha öne çıkmaya başlar. Bu da kadının özneleşmesi süreci sonrasında bir kadın ve erkeğin sadece arkadaş olarak görülmesidir. Kadın ya da erkek birbirleri için sadece aşk ya da cinsel nesne olmamaktadır.

Arkadaşlarıyla sohbet etmek üzere toplanan Işık, eşi Gürkan'dan ayrılmasını anlatırken sevmeden biriyle birlikte olmanın daha büyük bir sorun olduğunu vurgular. Bu yaklaşım kadının kendi başına ayakta durmasını ve birlikte olmanın da sevgi esasına bağlı olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda Platon'un düşüncesine değinecek olursak Platon'un aşk duygusunu sevgi duygusu ile birlikte ele aldığı görülmektedir. Filmde Işık sevgi duygusunun olmadığı bir ilişkide kalmak istememektedir.

Işık'ın arkadaşları kadının değerini erkekte aramaktadır. Kocasının zengin ya da başarılı olması bir kadının kendisini de anlamlandırmasını sağlamaktadır. Bu yaklaşım kadının özne olmadığının da bir göstergesidir. Özne olan kadın kendisini kendi yapıp etmeleri üzerinden değerlendirir. Oysa filmde olduğu gibi günümüzde de kadın, kocasıyla çoğu zaman övünmektedir. Hatta kız çocuğu olan aileler bile damat adaylarının zengin ve başarılı olmasını istemektedir. Bu bakış açılarının tamamında kadın ikincil bir karaktere büründürülmektedir.

Kadının kendi bağımsızlığını kazanması süreci her ne kadar ekonomik olarak kendi ayakları durması üzerinde ele alınsa da bundan daha önemli bir şey varsa o da Işık karakterinin yaptığı gibi bu bağımsızlığı zihninde ve eylemlerinde başlatmasıdır. Diğer türlü sadece ekonomik olarak bağımsız olan bir kadın yine de eril tahakküm içinde kalmaya mahkûm olacaktır.

Işık'ın bakış açısından evlilik akdi bir ilişkiyi gerçek ve ahlaki kılmaya yetmez. Bunun da ötesinde her iki tarafında birbirlerini birer özne olarak kabul etmesi gerekmektedir. Kadının özgür bir varoluşa sahip olduğunun farkına varılmalıdır. Ancak bu şekilde aşkın her iki tarafının da kendilerini birbirlerine duygusal olarak açmaları mümkün olacaktır. Schmid düşüncesinde aşk, sevenlerin birbirlerinin özgürlük alanlarına saygı duyup, aralarındaki uyumun olduğu kadar farklılıklarına da yer vermelidir. Film özelinde Schmid'in düşüncesinde Işık ve Gürkan'ın evlilikleri sorunludur.

Filmin sonunda ise kadının tek başınalığı ve erkekle olan dostluğunun zorluğu bir kez daha vurgulanır. Bu defa ev sahibi Işık'ı eve sık bir şekilde erkek gelip gittiğini söyleyerek ayıplar ve evi terk etmesini söyler. Işık, bir kez daha erkeler tarafından yargılanmıştır. Ancak Işık, erkeklere bu izni kadınların verdiğini söyler ve filmin sonunda bu izni vermeyeceğini vurgular. Işık artık özgür ve özneleşmiş bir kadın olmuştur.

Filmin genelinde vurgulanan bir diğer husus ise evlilik kurumunun durumudur. Nitekim evlilik kurumunun işlevini sürdüremediği de görülmektedir. Evliliği ayakta tutan değerlerin yeniden ele alınması gerekliliği vurgulanmıştır.

Işık'ın ilişkileri genel olarak değerlendirildiğinde burada aşk ilişkisinden daha çok kadının özgürleşmesi sürecinin vurgulandığı görülmektedir. Nitekim Işık, eşi Gürkan'dan kendi kararıyla boşanırken yine kendi isteğiyle Mehmet'le beraber olmuş ve ondan kendi isteğiyle ayrılmıştır. Kadının ahlaki olarak eleştirilmesi ve ne yapması gerektiğinin söylenmesi ise filmde sürekli vurgulanan eril tahakkümle ilgili bir şeydir. Kadının bu tahakkümden kurtulması ise onun eril tahakkümden kurtulmasına bağlıdır.

5. SONUÇ

Bu çalışmada Atıf Yılmaz sinemasının Yeşilçam dönemi ve Yeşilçam dönemi sonrasında seçilen toplam dört filminin aşk felsefesi ve alt inceleme alanı olarak kadının toplumsal konumu bağlamında incelemesi yapılmıştır. 1980 darbesi ve sonrasında Türkiye'nin birçok alanda yaşadığı değişimler sinema alanında da yaşanmıştır. Bu doğrultuda Türkiye hem dışa açılmış hem de kadının toplumsal alandaki görünürlüğü artmıştır. İş hayatına daha çok katılan kadınların eğitim-öğretim durumları da yükselmeye başlamıştır.

80 öncesi dönemde de yer alan kadına yönelik toplumsal bakış sorunları 80 sonrasında daha ciddi bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Kadının toplumsal konumu sorunlarının dikkat çekmesini sağlayan bir diğer husus ise dünyanın önemli ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de feminist yaklaşımların öne çıkmaya başlaması olmuştur. Kadının bir özne olarak ele alınması ve öyle görülmesi aşk gibi güçlü bir duygunun incelenmesinde de etkili olmaktadır. Nitekim eril bir söylem içinde kalan kadın sadece erkeğin nesnesi konumunda ele alındığında aşkın tam olarak ortaya çıkması söz konusu olamamaktadır. Bu bağlamda kadını güçlü bir şekilde etkileyen toplumsal cinsiyet gibi bir tahakküm var olsa da aşk gibi bir duygu da vardır. Araştırmada seçilen filmlerde düşünürlerin aşk felsefeleri bağlamında ele alınmıştır.

Aşk, Nietzsche'nin de ifade ettiği gibi güçlü bir duygu olarak öne çıkmaktadır. Güçlü bir duygu olan aşk insanları değiştirebildiği gibi daha güçlü de kılabilmektedir. Nitekim araştırma özelinde ele alınan tüm filmlerde bu durumun öne çıktığı gözlemlenmiştir. *Cemile* filmindeki karakterlerin yaşadığı dönüşüm ve direnişin çıkış noktası aşk olmuştur. Sıradan bir gaziada gül satan Cemile'nin kabadayı olan Osman'ın karşısında bu denli sağlam durmasında etkili olan şey aşk olmuştur. Örnekleme alınan diğer film olan *İbo ile Güllüşah*'da da İbo'nun Nazlı'nın peşini her ne pahasına olursa olsun bırakmaması aşk duygusundan kaynaklanmıştır. Bununla birlikte bu filmde de aşkın değiştirici, dönüştürücü gücü görülmüştür. İbo'nun Nazlı'ya kavuşmak için birçok farklı yolu denemesi de bu durumu ispatlamaktadır.

80 öncesinden değerlendirmeye alınan iki filmde de (*Cemile* ve *İbo ile Güllüşah*) kadının genel olarak edilgen kaldığı görülmektedir. Nitekim *İbo ile Güllüşah* filminde neredeyse tüm film İbo'nun üzerine kurulmuştur. İbo'nun aşkı ve isteği öne çıkarken Nazlı'nın da onu sevmesine rağmen; Nazlı edilgen bir şekilde geri planda kaldığı ve İbo'yu

beklediği görülmektedir. *Cemile* filminde de *İbo ile Güllüşah* filminde olduğu kadar olmasa da yine benzer durum söz konusu olmuştur. Nitekim bu filmde de Cemile'yi Osman iş sahibi yapmıştır. Yani kadının tam bir özerkliğinden söz etmek mümkün değildir. Ancak bu filmde Murat'a âşık olan Cemile aşkın verdiği güç ve kuvvetle hem Osman'ın karşısında durmayı başarmış hem de kendisini bir kadın özne olarak kurmanın yollarını aramıştır. Yeşilçam dönemi filmleri seyirciyle duygusal bir bağ kurar. Bu bağ gerçeklik aracılığı ile sağlanır. Aşk, melodramatik işlenerek toplumsal gerçeklik karşıtlıklar üzerinden sunuluyor. Araştırma özelinde Cemile filminde fakir kız zengin erkek, İbo ile Güllüşah filminde para mı aşk mı ? karşıtlıkları kurularak gerçeklik izleyiciye sunulmaktadır. Yeşilçam filmlerinde -örnekleme alınan filmlerde de görüldüğü üzere- hareket, aksiyon, kavga boldur. Çoğunlukla motor-duyu mekanizmasına uygun filmlerdir. Cemile ve İbo ile Güllüşah filmlerinde diyalog duygusal bağ sağlamaktadır.

80 sonrası dönemden incelemeye alınan filmler ise *Mine* ve *Kadının Adı Yok* filmleri olmuştur. Bu filmlerdeki aşk felsefesi incelemesi yapılırken kadının özgürleşmesi ve aşk birbiriyle oldukça ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Her iki filmde de kadının toplumsal cinsiyet normları karşısındaki durumu incelenmiştir. Nitekim *Mine* filmindeki başkarakter olan Mine erkeklerin sahip olmak istediği biridir. Ama bu filmdeki aşk tamamen tensel bir şey olarak öne çıkarıldığından aşk felsefesi açısından daha çok toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmiştir. Mine'nin İlhan'a olan aşkı ve yakınlaşması da hem aşk hem toplumsal cinsiyet bağlamında olmuştur. Mine'nin kendi kararlarını almaya başlamasında aşkın ve direncin rolü etkili olmuştur. 80 sonrası filmlerden seçilen bir diğer film ise *Kadının Adı Yok* adlı film olmuştur. Bu filmde de kadının özgürleşmesi öne çıkmıştır.

Filozofların aşk konusundaki fikirleri genel olarak irdelendiğinde öne çıkan birkaç önemli düşüncenin olduğu gözlemlenmektedir. Öncelikle Platon'dan Schmid'e kadar birçok filozof için aşk her ne kadar ortaklaşa fikirler ve yaklaşımlar içerse de bireysel bir tutumdur. Nitekim her insan kendisini bir başkasının yerine koyarak düşünmeye çalışsa da empati becerisi geliştirse de tam olarak karşıdaki gibi hissedemez. Bu bağlamda insan kökten yalnızdır. İnsan kökten yalnız olması felsefi olarak ontolojik bakımından yalnız olması anlamına gelmektedir. Aşk Platon'un yaklaşımı ile insanın diğer yarısını araması olarak ele alındığında da bu kökten yalnızlığın paylaşılması sürecini vurgulamaktadır.

Aşk, gerek düşünürlerin gerekse de diğer insanların üzerine en çok düşündükleri konuların başında gelmektedir. Her ne kadar geniş kesimlerce (felsefe, sanat, sinema, psikoloji vs.) tartışılrsa ve ortak fikirlerin olması söz konusu olsa da aşk tüm düşüncelerde bireysel kabul edilmektedir. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi aşk, bir kişinin bir başkasını kalabalıkların içinden çekip çıkarmasıdır. Bu bağlamda aşk felsefi olarak da psikolojik olarak hiç kimsenin göremediği mucizenin görülmesi ve fark edilmesidir. Aşkın mucizevi yanı onun bireysel olan yanını göstermektedir. Nitekim birçokları için sıradan bir erkek ya da kadın bir başkası için ölümün dahi göze alınabildiği bir kişi olabilmektedir. İncelenen filmlerde de bu bakış açısının olduğu görülmüştür. İnsan kendisi için özel olan bir başka insanı değerli hale getirmiştir.

Filmlerin aşk felsefesi bağlamında ortaya koyduğu bir diğer önemli husus ise bireysel ve bilinçli farkındalıktır. Bu farkındalık bireylerin varoluşsal olarak kendilerini gerçekleştirmelerini sağlayan yolun kapsısını aralaması bakımından çok önemlidir. Sokrates düşüncesinde aşk, bireyi düşünceye iten bir güç olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda incelenen dört filmde de kahramanların aşk vasıtasıyla kendi bilinçlerinin farkına vardıkları görülmüştür. Aşk insanı bu açıdan sarsan da bir şeydir. Bu psikolojik durum insanın özgürleşmesi ve bağımsız bir birey olmasında son derece etkili bir şeydir.

Araştırma özelinde ele alınan filmler düşünürlerin aşk felsefesi fikirleri bağlamında değerlendirildiğinde her zaman olumlu sonuç vermemiştir. Örneğin, *Kadının Adı Yok* filmindeki tüm ilişkiler Marcel'in aşk hakkındaki düşünceleri kapsamında değerlendirildiğinde sorunludur. Çünkü Marsel için iki insan aşk ilişkisi içindeyken birbirlerine sadakat ile bağlanmalıdır. Bu bağ aralarında öylesine güçlü olmalıdır ki iki insan dışındaki herkese ve her şeye meydan okumalıdır.

Aşk, güçlü bir duygu olarak insanı değiştirmektedir. Bu değişimin başlangıcı insanların yapabileceklerindeki sınırın kalkması olmaktadır. Nitekim dört filmde de kahramanlar özellikle toplumun dayattığı sıradanlığın önüne geçmeyi başarmıştır. Dayatılan her türlü normun önüne geçilerek özgürlük yolunun açılmasını aşk gibi güçlü bir duygu sağlamaktadır.

Araştırmada örnekleme alınan dört film de izleyicisine aşk ile ilgili ve buna bağlı olarak toplumsal konularla ilgili kendilerine soru sormasını sağlamaktadır. Filmler kendileri düşünürken izleyicisini de düşünmeye teşvik etmektedir. Sinema, yaşamdan taşan

şeyleri yakalar ve bizlere sunar. Sinema ve felsefe arasındaki ilişki birbirlerini taklit şeklinde değil, tamamlar nitelikte olmalıdır.



KAYNAKLAR

- Abadan-Unat, N. (1998). “İdeoloji Açısından Kadın Araştırmaları”, 20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek, editör: Oya Çitci, Ankara: TODAİE, s. 3-11
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix
- Altan, H.Z. (2014). Kadının “Kendi Olma” Yolculuğunda Melankolinin Etkisi: “Mine” Filmi Örneği. *Uhive Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Dergisi*. s. 144- 155
- Arslan, U. T. (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.
- Arslan, M. (Ed.). (2007). *‘Rejisör’ Atıf Yılmaz*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Arslantepe, M. (2010). “Sinemada Feminist Teori”. 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu* 28-30 Nisan 2010, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Konya/Türkiye
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Ayça, E. (1996). “Yeşilçam’a Bakış”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz.: Süleyman Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Aydın, H. (2013). *Mitos’tan Logos’a Eski Yunan Felsefesinde Aşk*, İstanbul: Bilim Gelecek Yayınevi.
- Badiou, A. (2015). Alain Badiou Sinema ve Felsefe UNSW. <https://www.youtube.com/watch?v=81gNHIH8aEI> adresinden 2.2.2020 tarihinde alınmıştır.
- Başgüney, H. (2011). Sinematek (Türk Sinematek Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma. *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler* (Ed: S. Kirel). İstanbul: Parşömen Yayınları, Ss. 55-68.
- Bayraktar, F. (2004). Gabriel Marcel’de “Bağlanma”. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri (Felsefe Tarihi) Anabilim Dalı
- Bayrakdar, D. (2011). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Beauvoir, S. (2019). *İkinci Cinsiyet*. (Çev.Savran, G.A.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Boz, M. (2014). Sinemayla Geçen Bir Ömür: Atıf Yılmaz Batıbeki. https://www.academia.edu/35599658/At%C4%B1f_Y%C4%B1lmaz_Bat%C4%B1beki_Sinemas%C4%B1 adresinden 12.1.2020 tarihinde alınmıştır.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Cevizci, A. (2006). *Sokrates*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çağrı, A. (2014). *Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980’ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakır, S. (2005). “Popüler Sinemada Kadının Sunumu ve Aşk İzleği”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 21, 217-218
- Çalışkan, S. (2006). *Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon - Sinema Ana Bilim Dalı.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2006). *Felsefe Nedir?*. (çev. Turhan Ilgaz). (8.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Deleuze, G. (2009). *Cinema 2: The Time-Image*. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (Translated by). London: Continuum. (Original Book Published in 1983).
- Derman, D. (2001). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler(2)*, Ankara: Bağlam Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap yayınevi
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız. 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap yayınevi
- Dorsay, A. Esen, Ş. Refiğ, H. Şekeroğlu, S. (2001). *Düşündüklerini Söyleyen, Eleştirileri Alan, Onları Değerlendiren Bir Yönetmen: Atıf Yılmaz*. <file:///C:/Users/Sony/Downloads/D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnd%C3%BCkleri ni%20s%C3%B6yleyen,%20ele%C5%9Ftirileri%20alan,%20onlar%C4%B1%20de%C4%9Ferlendiren%20bir%20y%C3%B6netmen %20At%C4%B1f%20Y%C4%B1lmaz.pdf> adresinden 23.1.2020 tarihinde alınmıştır.
- Dürre, M. (2020). Nietzsche'nin Nihilizm Söylemi. *Felsefe Arkivi*. Sayı 52, ss.83-96.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Freud, S. (1957). *General Selection From the Works of Sigmund Freud*. (Ed. John Rickman) New York: Doubleday Anchor Books
- Fromm. E. (1982). *Sağlıklı Toplum*. (Çev: Yurdanur Salman ve Zeynep Tanrısever) İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Fromm, E. (1985). *Sevme Sanatı*. (Çev. Gündüz, I.). İstanbul: Say Yayınları.
- Gasset, O. (1995). *Sevgi Üstüne* (Çev. Salman, Y.). İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Gasset, J.O. (2013). *Tarihsel bunalım ve insan*. (3. Basım). (Çev. Işık, N.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Görüntü (2006). "Atıf Yılmaz İle Söyleşi". *Görüntü Dergisi*. Sayı: 05.
- Gündoğan, A.O. ve Günay, M. (2014). *Felsefe ve Edebiyat*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Gündoğdu, N. (1997). "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken", 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı: 18, Ocak, Ankara, 12-13
- Güçhan, G. (1996). "Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz: Süleyma Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Gürmen, P.T. (2006). *Türk Sinemasının Ustalarından Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Hakan, F. (2012). "Türk Sinema Tarihi" İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Horney, K. (2017). *İçsel Çatışmalarımız*. (3.Baskı) (Çev. Z. Koçak). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- imdb.com. <https://www.imdb.com/title/tt0756308/> adresinden 21.1.2020 tarihinde alınmıştır.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Tümer Yayınları
- Kalkan, F. (1993). *Sinema Toplumbilimi. Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*, İzmir: Ajans Tümer.
- Kant, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. (Çev. İoanna Kuçuradi, Ülker Gökberk, Füsün Akatlı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kart, U.B. (2006). *Sinema Söyleşileri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.

- Kayalı, K. (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.
- Koç, E. (2008). Bir Umut Metafiziği Olarak Gabriel Marcel Felsefesi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı:18, ss.171-194.
- Koç, E. (2013). Gabriel Marcel Felsefesinde Varoluşsal Bir Problem Olarak Ölüm. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı:29, ss.201-217.
- Koç, N. (2014). *Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv Ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı.
- Koç, E. (2017). Gabriel Marcel'in "Kişi" Nosyonu. *Sosyal Bilimler Dergisi*. 4, 10, 1-17.
- Kotan, S. (2014). *Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı.
- Kranz, W. (1984). *Antik Felsefe Metinler ve Açıklamalar* [Çeviri: S. Y. Baydur], İstanbul. Sosyal Yayınları.
- Kuyucak, E. Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Leis, M. (2000). Nietzsche'nin Kadınları. (Çev. Ceyhan, P.). İstanbul: Gendaş Yayınları.
- MacIntyre A. (2001). *Ethik'in Kısa Tarihi: Homerik Çağdan Yirminci Yüzyıla*. (Çev. Hakkı Hünler, Solmaz Zelyüt Hünler). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Nietzsche, F. (1968). *Will to Power*. (Trans. W. Kaufmann & R. J. Hollingdale). New York: Random House Inc.
- Sütcü, Y.Ö. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özgüç, A. (2012). "Türk Sineması'nın Orijinalleri ve Marjinalleri". İstanbul: Horizon Yayınları.
- Özguven, F. (2006). *Uzun ömürlü usta Atıf Yılmaz Batıbeki*. Adı: Atıf Yılmaz (Ed: K. Özyazıcı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine. *Sinefilozofi Dergisi*. 2, 3, 177-198.
- Özyazıcı, K. (Ed.). (2006). *Adı-Atıf Yılmaz*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Platon (2004). *Şölen-Dostluk* [Çeviri: Cüneyt Çetinkaya], İstanbul: BordoSiyah Yayınları.
- Platon (2007). *Symposion*. Çev. Eyüp Çoraklı. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Schmid, W. (2014). *Aşk- Neden Bu Kadar Zordur ve Yine de Nasıl Mümkün Olur?* (1. Baskı). (Çev. Bora, T.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sinemalar.com. (2019). Atıf Yılmaz Filmleri. <https://www.sinemalar.com/filmleri/29705/atif-yilmaz> adresinden 12.1.2020 tarihinde alınmıştır.
- Sinemalar.com (a). <https://www.sinemalar.com/film/10207/cemile> adresinden 12.1.2020 tarihinde alınmıştır.
- Stark, H. (2012). Deleuze and Love. *Angelaki*, 17:1, 99-113.
- Süme, B. (2018). 1980'li Yıllar "Atıf Yılmaz Sineması"nda Bir Oyuncu Olarak "Türkan Şoray"ın Değişim, Dönüşümü ve Filmlerin "Gabold" Modeli Üzerinden

- Çözümlemesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Programı.
- Thompson, J. B. (2019). *Medya ve Modernite*. (Çev. Öztürk, S.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Timuçin, A. (2008). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Topçu, A. D. (2004); “*Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri*”, *Sinemada Anlatı ve Türler*. Editörler: Fatma Küçükkurt Ve Ahmet Gürata, Vadi Yayıncılık, Ankara, Ss. 49–93.
- wikipedia.org
https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0bo_ile_G%C3%BCll%C3%BC%C5%9Fah adresinden 22.1.2020 tarihinde alınmıştır.
- wikipedia.org (a) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mine_\(film,_1982\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mine_(film,_1982)) adresinden 22.1.2020 tarihinde alınmıştır.
- Yaraman, G. (2006). *Türk Sinemasında 6 Yönetmen*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Yetkiner, B. (2014). Mine Filminde Yeni Bir Hayata Geçişte Ara Mekan’ın Temsili. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. s. 139-159
- Yılmaz, A. (1982), "Sinema Olayı Yönetmenle Gerçekleşir", *Gösteri Sanat -Edebiyat Dergisi*, Sayı 15, Hürriyet Ofset Matbaacılık, İstanbul, S. 68-74.
- Yılmaz, A. (1992). Kadın ve Sanat, Evrensel Kültür, Dosya, Yıl: 1, Sayı: 4, Mart.
- Yılmaz, A. (2002). *Bir Sinemacının Anıları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- youtube.com. Erich Fromm Sevmek Kolay Değildir. (Çev. Gurbanov, Ü.). https://www.youtube.com/watch?v=6Rc3HzaSXXCM&ab_channel=%C3%9CmidGurbanov adresinden 25.2.2020 tarihinde alınmıştır.
- Zaimoğlu, K. I. (2007). *1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zaman, S. (2015). *Türk Sinemasında Kadının Sunumu: Atıf Yılmaz’ın 1980’li Yıllarda Kadın Konusunu Ele Aldığı Film Örnekleri*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

Adı - Soyadı	: Gözde TİNÇ
Yabancı Dili	: İngilizce
Eğitim Durumu (Kurum ve Yılı)	
Lise	: Eryaman Lisesi (2008-2011)
Lisans	: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü (2011-2015)
Yüksek Lisans	: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü (2019-2022)
Çalıştığı Kurum/Kurumlar ve Yıl	: İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi (2019-2021) Etimesgut Belediyesi (2021-devam ediyor.)



