

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

TÜRK SİNEMASINDA ÇALIŞAN KADIN İMGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hülya HAMARAT

DANIŞMANI: Prof. Dr. Dilek TAKIMCI

İZMİR-2012

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Hülya HAMARAT

İmza



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 31/08/2012 tarih ve 27/13 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi **Hülya HAMARAT**'ın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve aday 25/09/2012 günü, saat 14.00'da, ...dk. süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN
Prof.Dr.Dilek TAKIMCI

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

ÜYE
Doç.Dr.Nevin KOYUNCU

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

ÜYE
Doç.Dr.Leyla BUDAK

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

Tezin Türkçe Başlığı : "Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi"
Tezin İngilizce Başlığı : "Images of Working Women in Turkish Cinema"

-
- * 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) bilgisavarda doldurulmalıdır.
3. Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince anabilim dışından olması zorunludur.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

1

I. BÖLÜM:

TARİHİ SÜREÇTE KADIN VE ÇALIŞMA HAYATI

1.İLK ÇAĞ TOPLUMLARINDA KADININ TOPLUMSAL KONUMU

5

1.1. Anadolu’da Yapılan Kazılar: Ana Tanrıça, Dişi Bereket

6

1.2. Hitit Uygarlığı: Tanrıçaların ve Kraliçelerin Egemenliği

(M.Ö.2000-M.Ö 1200)

8

1.3. Sümer Uygarlığı ve Kadın İktidarı (M.Ö 3500- M.Ö 2000)

9

1.4. Babil Uygarlığı: Yasal Düzenlemeleriyle Kadın Hakları

(M.Ö 2100- M.Ö 539)

10

1.5. Asur Uygarlığı: Ticaret Yapan Kadınlar (M.Ö 3000 –M.Ö 612)

10

1.6. Mısır Uygarlığında Kadın (M.Ö 3000 –M.Ö 525)

11

1.7. Antik Yunan’da Erkeğe Ceza Olarak Gönderilen Kadın

(M.Ö 756 –M.Ö 146)

12

1.8. Eski Türklerde Kahraman Kadın (M.Ö 220 – M.S 1294)

15

2. ORTA ÇAĞDA DOĞU İLE BATI TOPLUMLARINDA KADININ KONUMU VE ÇALIŞMA HAYATI

2.1. Ortaçağ Avrupa’sında Ezilen Kadın

18

2.2. Bizans’ta Söz Sahibi Kadınlar

19

2.3. Anadolu Selçuklu Devletinde Saygı Gören Kadın

21

2.4. Arap Yarımadası’nda İslamiyet’le Değişen Kadın

22

3. OSMANLI İMPARATORLUĞU VE AVRUPA DEVLETLERİNDE KADININ KONUMU ÇALIŞMA HAYATI

3.1. Osmanlı Devletinde Kadının Konumu ve Çalışma Hayatı

25

3.2. Avrupa’da Kadının Konumu ve Çalışma Hayatı

30

4. TÜRKİYE’DE KADININ ÇALIŞMA HAYATI VE KONUMU (1923-2002)

4.1. Cumhuriyet’in İlanıyla Kadın Haklarında Görülen Değişiklikler

(1923-1935)

33

4.2. II. Dünya Savaşı'yla Üretimde Kadın İşgücüne İhtiyaç Duyulması ve Açılan Kadın Dernekleri (1948-1980)	37
---	----

4.3. Türkiye'de Kadın Örgütlenmeleri ve Yeni Medeni Kanun (1980-2002)	38
--	----

II. BÖLÜM:

TÜRKİYE'DE YAŞANAN SOSYO-EKONOMİK OLAYLAR VE SİNEMAYA ETKİLERİ (1917-2012)

2.1. Türk Sinemasının Gelişimi ve Yaşanan Toplumsal Olaylar (1910-1923)	48
--	----

2.2. Tiyatrocular Dönemi: Müslüman Kadın Oyuncular ve Çalışan Kadının Sinemada Temsili (1923-1940)	52
---	----

2.3. Türk Sinemasında Geçiş Dönemi: Yaşanan Siyasal ve Toplumsal Olaylar (1940-1950)	53
---	----

2.4. Geçiş Dönemindeki Fedakâr Kadın ve Çalışan Kahraman Kadın Temsilleri	55
--	----

2.5. Sinemacılar Dönemi: Yaşanan Toplumsal ve Siyasal Olaylar (1950-1970)	57
--	----

2.6. 12 Eylül Öncesi Türkiye'nin Siyasal - Toplumsal Olayları ve Sinemada Çalışan Kadın Temsili (1970-1980)	64
--	----

2.7. 12 Eylül 1980 Darbesi ve Türkiye'de Yaşanan Kargaşa	67
--	----

2.7.1. 1980'lerin Kadın Konulu Filmleri	68
---	----

2.8. 1990'lı Yıllarda Yaşanan Siyasi, Toplumsal, Teknolojik Gelişmeler ve Bunların Sinemaya Etkisi	69
---	----

2.8.1. Eurimages'in Türk Sinemasına Katkısı	71
---	----

2.8.2. 90'ların Çalışan Kadın Temsilleri	72
--	----

2.9. 2000 Sonrası Türkiye ve Sinemada Çalışan Kadının Temsili (2000-2012)	72
--	----

III. BÖLÜM:

TÜRK SİNEMASINDA DÖNEMLERE GÖRE ÇALIŞAN KADIN TEMSİLLERİ

3.1.Araştırmanın Amacı	75
3.1.1. Araştırmanın Hipotezi	76
3.1.2. Araştırmanın Evreni	76
3.1.3. Araştırmanın Örneklemi	76
3.2. İncelenen Filmler	78
3.2.1. AYSEL BATAKLI DAMIN KIZI (1934)	78
3.2.1.1. Filmin Künyesi	78
3.2.1.2. Filmin Öyküsü	79
3.2.1.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	79
3.2.1.4. Kadının Çalışma Alanı	79
3.2.1.5.Filmin Genel Değerlendirmesi	80
3.2.2. ŞEHVET KURBANI (1940)	81
3.2.2.1. Filmin Künyesi	81
3.2.2.2. Filmin Öyküsü	81
3.2.2.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	82
3.2.2.4. Kadının Çalışma Alanı	83
3.2.2.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	83
3.2.3. VURUN KAHPEYE (1949)	85
3.2.3.1.Filmin Künyesi	85
3.2.3.2. Filmin Öyküsü	86
3.2.3.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	86
3.2.3.4. Kadının Çalışma Alanı	87
3.2.3.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	88
3.2.4. ŞOFÖR NEBAHAT ABLA (1960)	89
3.2.4.1.Filmin Künyesi	89
3.2.4.2. Filmin Öyküsü	89
3.2.4.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	90
3.2.4.4. Kadının Çalışma Alanı	91
3.2.4.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	91

3.2.5. SEVİŞTİĞİMİZ GÜNLER (1961)	93
3.2.5.1.Filmin Künyesi	93
3.2.5.2. Filmin Öyküsü	93
3.2.5.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	94
3.2.5.4. Kadının Çalışma Alanı	94
3.2.5.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	95
3.2.6. KADIN ÇAPKIN OLUNCA (1976)	95
3.2.6.1. Filmin Künyesi	96
3.2.6.2. Filmin Öyküsü	95
3.2.6.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	97
3.2.6.4. Kadının Çalışma Alanı	97
3.2.6.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	97
3.2.7. SULTAN (1978)	98
3.2.7.1.Filmin Künyesi	98
3.2.7.2. Filmin Öyküsü	98
3.2.7.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	99
3.2.7.4. Kadının Çalışma Alanı	100
3.2.7.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	100
3.2.8.KIRIK BİR AŞK HİKÂYESİ (1981)	101
3.2.8.1.Filmin Künyesi	101
3.2.8.2. Filmin Öyküsü	101
3.2.8.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	102
3.2.8.4. Kadının Çalışma Alanı	103
3.2.8.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	104
3.2.9. BEYAZ ÖLÜM (1983)	105
3.2.9.1.Filmin Künyesi	105
3.2.9.2. Filmin Öyküsü	105
3.2.9.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	106
3.2.9.4. Kadının Çalışma Alanı	106
3.2.9.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	107

3.2.10. BİR YUDUM SEVGİ (1984)	107
3.2.10.1.Filmin Künyesi	108
3.2.10.2. Filmin Öyküsü	108
3.2.10.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	108
3.2.10.4. Kadının Çalışma Alanı	109
3.2.10.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	110
3.2.11. KURBAĞALAR (1985)	111
3.2.11.1.Filmin Künyesi	111
3.2.11.2. Filmin Öyküsü	111
3.2.11.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	112
3.2.11.4. Kadının Çalışma Alanı	113
3.2.11.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	113
3.2.12. SEVDALARIN ÖLÜMÜ (1991)	114
3.2.12.1.Filmin Künyesi	115
3.2.12.2. Filmin Öyküsü	115
3.2.12.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	116
3.2.12.4. Kadının Çalışma Alanı	116
3.2.12.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	117
3.2.13. AŞK ÖLÜMDEN SOĞUKTUR (1994)	117
3.2.13.1.Filmin Künyesi	117
3.2.13.2. Filmin Öyküsü	118
3.2.13.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	118
3.2.13.4. Kadının Çalışma Alanı	120
3.2.13.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	120
3.2.14. GÖNÜL YARASI (2005)	122
3.2.14.1.Filmin Künyesi	122
3.2.14.2. Filmin Öyküsü	122
3.2.14.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	123
3.2.14.4. Kadının Çalışma Alanı	124
3.2.14.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	125
3.2.15. BAŞKA DİLDE AŞK (2009)	126

3.2.15.1.Filmin Künyesi	126
3.2.15.2. Filmin Öyküsü	126
3.2.15.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	127
3.2.15.4. Kadının Çalışma Alanı	127
3.2.15.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	128
3.2.16. KURTULUŞ SON DURAK (2012)	128
3.2.16.1.Filmin Künyesi	129
3.2.16.2. Filmin Öyküsü	129
3.2.16.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	130
3.2.16.4. Kadının Çalışma Alanı	131
3.2.16.5. Filmin Genel Değerlendirmesi	132
3.3. İncelenen Filmlerin Genel Değerlendirmesi	133
SONUÇ	140
RESİMLER LİSTESİ	150
TABLolar LİSTESİ	150
KAYNAKÇA	151
ÖZGEÇMİŞ	158
ÖZET	159
ABSTRACT	160

GİRİŞ

Kadının toplumsal konumu ve çalışma hayatı birçok akademik araştırmanın konusu olmuştur. Bu araştırmalar sonunda kadının, toplumsal konumu ve çalışma yaşamının ataerkil kültürel yapının kontrolünde şekillendiği görülmüştür. Kadının toplumsal konumu ve çalışma hayatı, eril iktidarın gücü eline almasıyla değişikliğe uğramış ve bu değişiklik yüzyıllar boyu devam etmiştir. Ortaçağ öncesinde tanrıçalışa kadar yükseltelen kadın, bu çağdan sonra kilisenin de etkisiyle toplumsal hak ve özgürlüklerini yitirmiştir. Arap Yarımadası'nda ise kadının varlığı eril doğurganlıkla sınırlanmaktadır. Tarihsel açıdan incelendiğinde Türk toplumlarında kadının toplumsal konumunun diğer toplumlardan farklı olduğuna dair veriler bulunmaktadır. Örneğin, kadın savaşıara erkeklerle birlikte katılıp, ata binip, devlet yönetme yetkisine sahip olandır. Yeniçağla birlikte Türk toplumlarında da kadın hakları ataerkil İslami kültüründe etkisiyle hukuki, ekonomik, siyasal ve toplumsal alanda kısıtlanmıştır. Toplumsal olarak ataerkil yapının baskınlığını arttırdıkça kadının konumu da değeri yitirmiştir. Toplumun bireye verdiği roller, görev ve sorumluluklar, toplumun bireyi nasıl gördüğü ve algıladığı gibi kavramlar toplumsal cinsiyet kavramını ortaya çıkarmış; ataerkil düzen içinde de toplumsal cinsiyet rolleri eril bakışın isteğı doğrultusunda gelişim göstermiştir. Bu bakış açısı dini otoritelerin baskısı, eğitimsizlik ve kitle iletişim araçlarının gelişimiyle yaygınlık kazanmış; kadın toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda ikinci konumda kalmaya devam etmiştir. Kamusal alandan dışlanan ve ezilen kadın feminist hareketlerle dünya çapında örgütlenerek haklarını geri alma mücadelesine girmiştir. Gelişen teknolojilerle birlikte kitle iletişim araçları da kadın hakları konusunda kamusal sorumluluklarında edilgen kalarak, ataerkil kültürün kodlarıyla içeriklerini oluşturmaktadır. Bu araçlar eril bakış açısına göre biçimlenen kadın modelini empoze etmeye devam etmektedir. Kadın kimliğini eril bakışa göre inşa etmeye çalışan iletişim araçlarından bir tanesi sinemadır. Modernleşmenin de etkisiyle toplumsal cinsiyet rollerinin belirgin bir şekilde oluşturulmasına yardımcı olan bu araç, kadını ya yuva yıkan, tehlikeli femme fatale bir varlık olarak ya da erkeğe hiçbir zaman rakip olmayan aksine destek sağlayan iyi anne-eş kalıpları içinde göstermiştir.

Sinemanın ilk yıllarından bu yana kadın sorunları neredeyse görmezlikten gelinmiş, bu durum 2000’li yıllarda da devam etmiştir.

Kadınlar demografik özellikleri ne olursa olsun günümüzde de çeşitli alanlarda şiddete ve istismara maruz kalmaktadır. Kadının çalışma alanında Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra kadın iş istihdamı arttırılmaya çalışılsa da bu çalışmalar yetersiz kalmış, kadın üretim hayatına çok geç girmiştir. Bunda eğitim, modernleşme gibi olguların etkisi görülse de toplumun kültürel olarak çalışan kadına bakış açısının da etkili olduğu bilinmektedir.

Tezin birinci bölümünde eril bakışın henüz gelişim göstermediği ilkçağ toplumları kadınlarının, toplum içindeki saygın konumu ve çalışma yaşamı incelenmiştir. Devamında ortaçağ Doğu ve Batı toplumlarında kadının çalışma yaşamı ve toplum içindeki statüsü araştırılmıştır. Batı toplumlarında, Avrupa’da kilisenin etkisiyle cadılık kavramı ile özdeşleştirilen ve yakılarak öldürülen kadın, Anadolu’da ve Bizans İmparatorluğu’nda kısmen ticaret yapabilmiş, hak ve özgürlükleri kanunlarla korunmaya çalışılmıştır. Yine bu dönemde Anadolu Selçuklu Devletine bakılacak olursa, kadınların adını taşıyan türbe, medrese ve hastaneler yaptırılmış, kadın küçük çapta ticaretle uğraşabilmiş ve devlet yönetemese de önemli devlet kademelerine getirilmiştir. Bu da Anadolu’da kadına gösterilen saygı ve kadının çalışma alanında varlığını göstermektedir. Yeniçağın büyük devletlerinden biri olan Osmanlı İmparatorluğu’nda kadın hak ve özgürlükleri diğer Türk devletlerine kıyasla azaltılmıştır. Hukuki alanda erkekten daha az hakka sahip olan kadın, toplumsal ve ekonomik alandan da soyutlanmıştır. Kadının bu kaderi Osmanlı’nın son dönemlerinde yapılan yenilik çalışmaları Tanzimat Fermanı, I. ve II. Meşrutiyet ile düzenlenmeye çalışılmış, fakat yeterli olmamıştır. Türk kadını haklarının büyük bir çoğunluğuna Cumhuriyet’in ilanı ile kavuşmuştur. Bunlar, eğitim ve öğretim eşitliği, seçme ve seçilme hakkı, boşanma, mal paylaşımı gibi haklar olarak sıralanabilir.

Tezin ikinci bölümünde Türkiye’de 1900’lü yıllar ve sonrasında yaşanan sosyo ekonomik olaylar; bu olayların sinemaya yansımaları ve çalışan kadının temsili ele alınmıştır. 1900’lü yılların başında savaş ortamının olması ilk çıkan filmlerin cephe filmleri olmasını sağlamıştır. Türk sinemasının ilk konulu filmleri oyun uyarlamaları olmuş; çalışan kadın temsilleri, hizmetçi ve dansöz olarak gösterilirken kadın cinsel bir

nesne olarak yansıtılmış ve pasifleştirilmiştir. Geçiş döneminde roman uyarlamalarına ağırlık verilen sinemada kadın fedakar anne ve eş olarak gösterildiği gibi Cumhuriyet temsilcisi bir öğretmen olarak da gösterilmiştir. Bu dönem sinemasında çalışan kadın öğretmenlik mesleği ile özdeşleştirilmiştir. 1950’li yıllarla Türkiye’de modernleşme çalışmalarının artmasıyla köyden kente göç de artmış, aile toplum yapısı değişmeye başlamıştır. Bu dönemde kadınlar çalışma alanında aktif rol oynamış ve bu da sinemada erkeksi kadın karakterlerin oluşmasını sağlamıştır.

Ülkede yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik çalkantılar 1970’lerde sinema sektörünün zayıflamasına sebep olmuştur. İzler kitlesini kaybeden sinema, 70’lerin ikinci yarısından itibaren yeniden izleyici toplayabilmek için farklı türde filmler üretmeye yönelmiştir. Cinsel içerikli pornografik filmlerin yer aldığı sinema salonlarının yeni kitlesi, eğitim seviyesi düşük, işsiz erkek topluluklarından meydana gelmiştir.

1960’larda dünyada hız kazanan feminist akımların etkisi Türkiye’de 1980’lerde görülmüştür. Bu dönemde Türk sinemasında kadın konulu filmler çekilmiş erkeğe bağlı olmayan ve kendi ayakları üzerinde duran çalışan kadın temsillerine yer verilmiştir. Bu kadınlar kırsal alanda tarla işçisi, kentsel alanda fotomodel ya da fabrika işçisi gibi mesleklerde gösterilmiş, 1980’lerin arabesk furyasıyla çalışan kadın temsilleri sinemada fahişe olarak yer almıştır. 90’larda çalışan kadın temsilleri memurluk, hizmetli, şarkıcılık ve yine fahişelik gibi mesleklerde yer alırken, bu temsiller erkeğe duygusal anlamda muhtaç gösterilmiştir. 2000’li yıllarda gelişen teknoloji ve kültürel yapı ile çalışan kadın temsili atlet, çağrı merkezi elemanı, bankada üst yetkilisi, sanat yönetmenliği, polislik gibi mesleklerde yer alsa da, kadın yine de fahişelik ve şarkıcılık gibi mesleklerle özdeşleştirilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde Türk sinema tarihinin başlangıcından günümüze çalışan kadın temsillerinin incelendiği on altı film üzerinde analiz yapılmıştır. Örneklem grubunun seçiminde farklı yıllarda gösterime giren, farklı türde ve çalışan kadın konulu filmlerin incelenmesine dikkat edilmiştir. Bu bağlamda, filmlerin öyküleri üzerinden okuma yapılarak, film analizi içinde çalışan kadın temsillerinin özelliklerinin demografik özellikleri (yaş, eğitim, medeni durum,) çalışma alanları, giyimi ve özgüveni gibi konular feminist film eleştirisi çerçevesinde analiz edilmiştir. Böylece

Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi tezinde çalışan kadınların toplumsal, siyasal ve ekonomik olaylarla bağlantılı olarak temsili incelenmiştir

I.BÖLÜM: TARİHİ SÜREÇTE KADIN VE ÇALIŞMA HAYATI

1.İLKÇAĞ TOPLUMLARINDA KADININ TOPLUMSAL KONUMU

Tarih öncesi ve sonrası çağlar incelendiğinde kadının, süreç içerisinde farklı görevlerde ve konumlarda yer aldığı görülmektedir. Kadının, M.Ö anaerik toplumlarda, gerek kraliçe gerekse kutsal bir varlık olarak itibar gördüğü dönemlerde, toplumu yönlendirme gücüne sahipken ataerik toplumların oluşmasıyla sahip olduğu güç elinden alınmış ve sosyal-siyasal yapıda çok fazla etkili olmayan konumlara getirilmiştir. Böylece kadının statüsü, görevleri ve rolü değiştirilmiştir. Kadının içinde bulunduğu durum her dönemde farklı olduğu gibi uygarlıktan uygarlığa, coğrafyadan coğrafyaya farklılık göstermektedir. Kadının toplumsal konumunun çeşitlilik göstermesi ilk toplumların oluşması kadar eskidir. Bunun için toplumun nasıl oluştuğu ve kadının toplumsal konumu incelenmelidir.

Antik Çağ düşünürü Demokritos, toplumsal yaşamın başlangıç döneminde insanların bitki ve otları toplayarak beslendiklerini, gereksinimlerin artmasıyla da bir arada yaşamaya başladıklarını ileri sürmüştür (Teber,1985: 13). Demokritos'un görüşüne bakıldığında ortak ihtiyaçların var olması toplumun bir araya gelip oluşmasında etkili olmuştur. Bu bilgi doğrultusunda, birlikte yaşamının verdiği olanaklar kadın ve erkek arasında görev paylaşımının oluşmasını sağlamıştır. Demokritos' un açıkladığı dönem ilkçağ öncesi ilkel toplulukların toplayıcılıkla geçimini sağladığı dönemdir. Yani bu süreçte insanlar besin kaynaklarını toplayarak elde etmektedir. Helmut Uhlig, toplayıcılık döneminde kadının aktif rol oynadığını belirtmektedir. Kadın toplayıcılıkla uğraşmakta böylece tüm bitki ve meyveleri tanımaktadır. Bunun sayesinde de beslenme sorunu bir bakıma güvence altına alınmaktadır (Uhlig, 2001: 30). Kadın bu alanda çalışarak toplayıcılıkta kendini geliştirmiş hatta uzmanlaşmıştır. Kadın toplayıcılık alanıyla ilgilenerek sadece beslenme sorununu teminat altına almamış aynı zamanda ileride bunların üretimini yapacak bilgi birikimi ve deneyimine de sahip olmuştur. Böylece kadının ilgileneceği ikinci bir alan olan tarım etkinliği ortaya çıkmıştır.

Kadının çalışma alanı ve toplumsal konumu Anadolu’da ve çevresinde bulunan uygarlıklarda değişiklik göstermiştir. Anadolu’da ilkçağa ait kazılarda ve Anadolu’ya yakın Doğu uygarlıklarında kadının önemli bir yere sahip olduğu görülürken; yine Anadolu’nun batısında yer alan Yunan uygarlığında kadının itibar görmediği ve üretime dahil edilmediği görülmüştür. Bugün Anadolu’da kadının konumunun ve çalışma yaşamının nasıl şekillendiğini anlayabilmek için birbiriyle iç içe yaşamış bu uygarlıkların kadına bakış açısını öğrenmek önemlidir. Bu sebeple çalışmanın ilk bölümünde kadının tarih öncesi uygarlıklarda toplumsal konumu ve çalışma yaşamı incelenmeye çalışılmıştır.

1.1. M.Ö. Anadolu’da Yapılan Kazılar: Ana Tanrıça, Dişi Bereket

Tarih öncesinde Anadolu’da yapılan birçok kazıda kadının, hayatı, dişiliği, bereketi simgelediğine ve devlet yönettiğine dair bir takım bulgular elde edilmiştir (Altındal, 1994:7). Kadının, beslenme ve üretimde yer alması onun hayatın; doğurganlığı ve neslin devamını getirme özelliği ise bereketin göstergesidir. Eldeki verilere bakıldığında kadının sosyal ve siyasal yaşamda aktif rol oynadığından söz edilebilir. Bu bağlamda da kadının içinde bulunduğu toplumda değerli bir varlık olduğu görülmektedir. Anadolu’da yapılan kazıların sonuçlarından en önemlisi ise kadının bu uygarlıkta tanrıçalığa kadar yükseltilmiş olmasıdır. Tarih Öncesi (Paleolitik) çağlardan, tek tanrılı dinlerin yerleştiği zamana kadar gelen süreçte birçok ulus, uygarlık ve kültürlerde çeşitli biçim, renk ve adlarla anılan, gösterilen ve yaşatılan “Ana Tanrıça” kültünün kaynağı Anadolu’dur. (Uçankuş, 2002: 27). “Ana Tanrıça”nın Anadolu’da ilk görüldüğü yer Neolitik bir merkez olan Konya Çatalhöyük’tür (MÖ 6800- 5700). Buradaki evlerde taştan ya da pişmiş topraktan “Ana Tanrıça” idolleri mevcuttur. “Ana Tanrıça”, yaşam ve ölüm arasındaki çelişkiyi yansıtırken kimi zaman güler yüzlü, sevecen ve tam güven verici nitelikleri taşır. Kimi zaman da korkunç yüz ifadesi ile doğanın insanlara sunduğu bereket ve yaşamı geri alabilme gücünü dile getirir (Akt.Gögebakan, 2011: 509). Tanrıça heykelleri Anadolu’da Antalya yakınlarındaki Hacılar bölgesinde M.Ö. 6000 yılında, Fırat Irmağı’nın güneyinde de M.Ö. 4000 yıllarında görülmüştür. Yapılan kazılarda “Ana Tanrıça”nın insanlara sadece can verdiği ve besin kaynaklarını sağladığı inancının yaygın olduğu görülmektedir (Stone,2000: 47-50). Kazılar sonucunda elde edilen verilerin en önemlisi genç bir kadın, doğuran bir ana

ve yaşı bir kadın olarak üç yönüyle gösterilen bir tanrıçadır. Anadolu'nun farklı yerleşim yerlerinde ana tanrıça heykellerinin bulunması dini inanışın bir parçasıdır. Dini yaşamın sosyal yaşımı da şekillendirdiği düşünülürse Anadolu topraklarında kadının sosyal konumu parlak görünmektedir. Zira kadına yüklenen bereket, tanrıçalık vb. misyonlar onun değerinin yükselmesini sağlamıştır. Günümüz Anadolu insanı toprağa "Toprak Ana" demektedir. Toprağın bu sıfatla anılması bilinçli olsun olmasın, eski çağda var olan "Ana Tanrıça" inancının etkisinin bir sonucudur. "Ana Tanrıça" toprağı yansıtır, toprak bir bolluk kaynağı olarak onun egemenliği altındadır (Eyüboğlu, 1997: 271).

M.Ö. yapılan kazıların sonuçlarında Pervin Erbil, *Kibele'den Pandoraya: Kadının Tarihsel Yenilgisi* isimli kitabında kadının toplumsal işleyişte büyük, önemli roller üstlendiği, değerli, sözü geçer, tanrıçalığa kadar yükseltelen bir varlık olduğundan söz etmiş sonraki dönemlerde kadının üretimden dışlanmış, saygınlığını yitirmiş olduğunu hatta ilahlar dünyasından kovulduğunu belirtmiştir (Erbil, 2007: 14). Kadının M.Ö dönemlerde toplum içindeki statüsünün itibarlı olduğu, sosyal yaşamın her alanında yer aldığı gözlemlenmekte, beslenmeden üretime, tanrıçalıktan doğa ile özdeşlemeye kadının yaşamın her alanında izleri görülmektedir. Bu konu hakkında Alâeddin Şenel, (1982) üretimde başrolü kadınların oynadığı tarih öncesi topluluklarda bitkileri var eden irade sahibi ve kudretli varlığın "Ana Tanrıça" olduğu inancının yaygın olduğunu açıklamaktadır. Bununla birlikte o toplumlarda yalnızca bitkilerin değil tüm hayvanların ve insanların da ana tanrıça tarafından yaratıldığı düşüncesi hakimdir. Çok tanrılı ilkel çiftçi topluluklarında da baş tanrı "Ana Tanrıça" dır (Şenel, 1982: 36).

Hayvanların evcilleştirilmesi bitkilerin üretilmesi insanlık tarihinde devrim niteliğindeki buluşlardır, çünkü artık avcılığın yerini hayvancılık, toplayıcılığın yerini tarım veya rençperlik almıştır. Tarımla birlikte besin üretimi artmış böylece beslenme sorununun çözümü sağlamıştır. İlk köy yerleşmelerinin kurulması, sulu tarımın keşfedilmesi kentleşmeyi, iş bölümünü, para ve pazar ekonomisi gibi faktörleri ortaya çıkartmıştır. İş bölümün ortaya çıkması erkeğin avlanma işi ile uğraşmasına kadının ise toplayıcılıkta kendini geliştirip tarıma yönelmesini sağlamıştır (Güvenç, 1979:180-191). Kadının bu alanda üretime katkı sağlaması, kadının üretimde etkin rol aldığı bir

bakıma toplum içinde söz sahibi olmasının göstergesidir. Anadolu’da yaşamış Hitit, Mezopotamya sınırları içinde yaşamış Sümer, Babil, Asur gibi uygarlıklar kadının toplumsal açıdan itibar gördüğü, tanrıçalığa kadar yükseltilip kutsallaştırıldığı ve çalışma yaşamında kadının aktif rol aldığı uygarlıklara örnektir.

1.2. Hitit Uygarlığı: Tanrıçaların ve Kraliçelerin Egemenliği

(M.Ö. 2000- M.Ö 1200)

Anadolu’ya Kafkaslardan göç ettiği tahmin edilen Hititler M.Ö.2000 yılında Kızılırmak çevresine yerleşmiş ve Anadolu’da devlet kurmuş bir uygarlıktır. Hititler ’in dini inanışına bakıldığında çok tanrılı inanç sisteminin olduğu görülmektedir. En önemli tanrıları arasında Hefit (güneş tanrıçası) ve Şavuška (ana tanrıça) yer almaktadır. Güneş tanrısı olan Hefit aynı zamanda ülkenin baş tanrıçasıdır. Yapılacak olan antlaşmalar Hefit’in sarayında imzalanır, krallar ondan öğüt alır ve savaşlarda Hitit halkını Hefit korur inancı vardır (Taplamacıoğlu, 1966: 92-94). Verilen bilgiler doğrultusunda Hitit uygarlığında tanrıçaların devlet yönetimine katıldığı ve krallara öğütler verecek kadar yetkiye sahip olduğu görülmektedir. Toplumu kötülüklerden koruyacak olan yine bir tanrıçadır. Ana tanrıça kavramı bu uygarlıkta da mevcuttur. Bu durum toplumun kadına olan bakış açısını yansıtmaktadır. Yani kadın Hitit uygarlığı içinde önemli bir konumdadır. Sosyal ve siyasal yaşama bakılacak olursa Hitit uygarlığı diğer Anadolu uygarlıklarından biraz daha farklılık göstermektedir. Hitit devlet yönetiminde kraliçe baskın bir rol oynamaktadır. Anadolu uygarlıklarında kraliçe kraldan sonra gelen biri iken Hititlerde kraliçe, kralla eşit konumdadır. Kraliçe devletlerarası hukukta söz sahibidir, memlekete hükmetme yetkisine sahiptir ve kralın kadın temsilcisidir (Darga,1976: 101-104). Hititlerde kraldan sonra gelen en nüfuzlu şahsiyet kralın annesidir ve ona “*Tavannana*” denilmektedir. Asil kraliçeler ancak *Tavannana* unvanını alır ve bu statüye ancak onlar ulaşabilir. Ayrıca “*Tavannana*” mevkiinde bulunan kraliçe her resmi tören ve bayramlarda kraldan hemen sonra gelen şahsiyettir (Ertuğrul,2008:3).

Tanrıçaların devlet yönetiminde rol alması aslında toplumsal davranışların bir yansıması olarak görülebilir. Siyasal yaşama bakıldığında devlet yönetiminde yine kadının aktif rol aldığı görülmektedir. Günlük yaşamda uygulanan kurallar dini yaşamı da etkilemiştir. Kadın hem dini yaşamda hem siyasi yaşamda etkin rol almıştır. Sosyal

yaşama bakıldığında da Hitit ailesinin babaerkil bir aile yapılanmasına sahip olduğu görülmektedir. Yani koca ailenin reisidir. Bununla birlikte koca evde mutlak hakim değildir. Kadın hakları ve sahip olduğu mallar kanunlarla korunmuştur. Hitit toplumu içinde boşanma vardır. Boşanma sonucunda yine var olan mallar kadın ve erkek arasında eşit pay edilmektedir. Kadının geçim kaynağı bu toplumda tarımdır. Kadın tarlada çalışıp buğday üretmektedir. Bunun yanı sıra bazı kadınlar hekim sıfatını da taşımaktadır (Darga,1976: 64-79). Toplum içinde kadın ve erkek arasındaki ilişkiye bakıldığında bir eşitlikten söz etmek mümkündür. Mal paylaşımı bu eşitliğin bir örneği olabilir. Aynı zamanda kadının bu dönemde ekonomik özgürlüğünün de elinde olduğu görülmektedir. Toplayıcılıktan tarım üretimine geçen kadın erkeğe bağımlı olmayan bir yaşam sürmektedir. Sadece tarımda değil tıp alanında aktif rol almaktadır.

1.3. Sümer Uygarlığı ve Kadın İktidarı (M.Ö 3500- M.Ö 2000)

Kadının toplumsal yapıda saygınlık gördüğü ve dini inanç sistemi içinde yüksek bir yere yerleştirildiği uygarlıklardan bir tanesi Sümerlerdir. Sümerler, günümüzde Irak, kuzeydoğu Suriye, güneydoğu Anadolu ve güneybatı İran topraklarından oluşan, Mezopotamya olarak adlandırılan topraklar üzerinde yaşamış bir uygarlıktır. Dini inanışlarına bakıldığında çok tanrılı inanç sisteminin var olduğu görülmektedir. Yaratıcı tanrılar sınıfı dört tanrıdan meydana gelmektedir. Bunlar *An* (gök tanrısı), *Enlil* (hava tanrısı), *Enki* (su tanrısı) ve büyük ana tanrıça *Ninhursag* isimli tanrılardır. Ana tanrıçanın bir diğer ismi *Nimnah* (Yüceltilmiş Hanım)' dır. *Ninhursag*'ın ismi tabletlerde su tanrısı *Enki*'den önce yazılmaktadır. Bu tanrıçanın bütün canlıların annesi olduğu inancı yaygındır (Kramer,1990: 74-81). Kadın tarih öncesinde içinde bulunduğu toplumda kutsal bir varlık olarak görülmüştür. Bu durum onun değer gördüğünün ve statüsünün yüksek olduğunun belirtisidir. Dini inanışın dışında toplumu düzenleyen kanunlara bakıldığında Sümer kanunları olan Uragakina reformlarında, kadınların birden fazla eş aldığı görülmektedir. Aynı zamanda erkek karısı çocuk doğurduktan sonra karısına yüz çevirip bir başka kadına bakarsa evden atılarak cezalandırılır, erkeğin sahip olduğu her şey elinden alınır (Stone, 2000: 69-70). Kadının bu dönemde birden fazla eş alması ve erkeğin kadına yüz çevirmesi durumunda cezalandırılması kadının toplumda güçlü bir konuma sahip olduğunu gösterir. Kadının elindeki haklar kanunlarla korunmuştur. Ayrıca Sümerlerde kadın mülkiyet hakkını kullanabilmiş ve

dokumacılıkta çalışarak aile gelirine katkıda bulunmuştur. Evlenmede ise kızın rızasının alınması kuralı sürmüştür.

1.4.Babil Uygarlığı: Yasal Düzenlemeleriyle Kadın Hakları (M.Ö 2105- M.Ö 1806)

Mezopotamya’da yaşamış uygarlıklardan bir diğeri Babil uygarlığıdır. Babillerin dini inanışları çok tanrıcılığa dayanmaktadır. En büyük tanrıları Marduk’tur. Marduk’un eşi ise İştar’ dır. İştar hem baş tanrıça hem de bereket tanrıçasıdır (Oates,2004:180). Babillerde kadının hakları yasalarla korunmuştur. Babil yasalarına göre baba, genç geline kadının hakkı olan bazı mallar verebilir. Verilen mallar kadının eşi ölürse ya da eşi tarafından boşanırsa kadında kalır. Babil toplumunda kadın, mal elde edebilir, hukuk davalarına katılabilir, anlaşmalarda yanlardan biri olabilir ve kocasının mirasından pay elde edebilirdi. Babillerin kralı Hammurabi döneminde kadın boşanma davası açabiliyordu. Ayrıca kadın kocasının evlilik öncesi borçlarından sorumlu tutulmak istemiyorsa, kocasından bunu kabul ettiğine dair bir belge alması gerekiyordu. Evlilikteki bu düzenlemeler kadının haklarını da korumaya yöneliktir. Bunun yanı sıra yine Babil topraklarında kadınların yargıç ve hükümet görevlisi, krallara ve askeri önderlere öğütler vererek devlet işlerinde de sözünün geçtiğini gösteren belgelere rastlanmıştır. (Stone, 2000: 73-74). Mezopotamya Uygarlığı olan Babil uygarlığında kadına hem siyasal, hem sosyal alanda haklar tanımış, aynı zamanda kadını Anadolu uygarlıkları gibi kutsal saymıştır. Kadının tanrıçılığa yükseltilmiş olması, siyasi işlerde kral kadar yetkisi olması aynı zamanda sosyal yaşamda kanunlarla haklarının korunması kadının toplumsal yapıda iyi bir konumda olduğunun göstergesidir.

1.5. Asur Uygarlığı: Ticaret Yapan Kadınlar (M.Ö 3000 – M.Ö 612)

Bir diğeri Mezopotamya uygarlığı Asurlulardır. Bereket halkın içinde yine kadına yüklenen bir sıfat olarak görölmüştür. Kadın, baş tanrıçalık gibi yüksek bir makamda yer almaktadır. Orta Anadolu’da, Kültepe ve Boğazköy gibi büyük arkeolojik merkezlerde yapılan kazılarda, Asur dilinde yazılmış belgelere rastlanmaktadır. Bu belgeler göre kadının toplumsal konumu farklılık gösterdikçe sahip olduğu haklar da farklılık göstermektedir. Örneğin dönemin kraliçelerinin ticari işlemlere veya devlet yönetimine katıldıkları, kazılar sonucunda çıkan belgelerde belirtilmiştir. Kraliçe devlet yönetimine katılırken halktan kadının da Asur ticaret kolonilerinde erkek gibi çalıştığı görölmektedir. Böylece kadın ticaret hayatına katkı sağlamakta, eşine veya erkek

kardeşine yardımcı olmaktadır (Darga,1976: 9-16). Kraliçenin devlet yönetimine katılması kadının siyasal alanda yetki sahibi olduğunun göstergesidir. Ayrıca kadın sadece devlet yönetiminde değil ticari alanda söz sahibi olabilmıştır. Ticarete aktif rol alması bu duruma örnektir. Asurlularda hukuk şartları diğer uygarlıklara göre daha ağır şartlar içermektedir. Kadınların sınıfsal farkları gözetilerek, zina, hırsızlık, yaralama ve adam öldürme gibi suçlar ayrı maddelerce oluşturulmuştur. Örneğin, bir kadın evinden çıkıp bir başka adamın evine giderse ve bu adam, kadının bir başka adamın karısı olduğunu bildiği halde kadınla birlikte olursa, her ikisi de ölüm cezasına çarptırılabilir. Başka bir madde de kadın kocasını başka bir adamla aldatırken kocasına yakalanırsa ve koca da bu durumu hakimler önünde ispat ederse kadına verilen cezanın aynısı diğer adama da verileceği maddesidir. Kadın ölüm cezasına çarptırılırsa adam da ölür, kadının burnu kesilecek olursa adam da hadımlaştırılır. Kadın kocası tarafından serbest bırakılırsa diğer adamda serbest bırakılır (Galanti,1933). Asurlularda kadının eşini aldatması sonucunda verilecek ceza bir nevi eşin inisiyatifine bırakılmıştır, fakat toplum düzenini sağlamak için yapılan kanunlara bakıldığında aldatma eylemi hoş karşılanmamaktadır. Ölüm cezası gibi ağır cezalar verilebilmektedir. Yine Kültepe’de bulunan tabletlerde evlilik sürecinde kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olduğu; boşanma durumunda ise var olan ve kazanılan malların eşit şekilde paylaşıldığı görülmektedir. Boşandıktan sonra eğer çocuk varsa çocukların vesayet hakkını kadın almakta çocukların bakımı için ise baba bir miktar nafaka ödemektedir (Darga,1976: 9-16). Asurlularda hukuk kurallarının sert bir şekilde uygulandığı görülmektedir. Hukuk alanında bir bakıma kadına ve erkeğe eşit haklar verilmeye çalışılmıştır.

1.6. Mısır Uygarlığı: Özgür Mısır Kadını (M.Ö 3000 – M.Ö 525)

Ana tanrıçaya olan inanç Anadolu’ya yakın başka bir uygarlıkta, Mısır’da da değişmemektedir. M.Ö.3000 yılına ait kazılarda tanrıçanın henüz hiç bir şey yaratılmamışken var olduğu ve tüm yaratıkları yarattığı inancının yaygın olduğu görülmektedir. Mısır efsanelerine bakıldığında güneş tanrısı Ra’ yı gökyüzüne yerleştiren de ana tanrıçadır. Kadın tanrılara olan inancın bu kadar yüksek olduğu bir toplumda kadının da yerinin iyi bir konumda olduğu görülmektedir. Eski Mısır’da kadınların özgürce yaşadığı kendi yaşamlarını hatta kocalarının yaşamlarını denetleyebilecek güçte olduklarının birçok kanıtı vardır. Kadınların bu dönemde

pazarda gezebilmesi, toplum içinde çıkan sorunları çözümlediği, kocalarının evde oturup dokumacılık yapması kadının ise ekmeğini kazanmak için ticaretle uğraşması bu duruma örnektir (Stone, 2000: 65-67). Kadının toplumsal konumunun bu denli iyi olmasının onun ekonomik özgürlüğünün elinde olmasına da bağlanması mümkündür. Kadın dışarıda çalışmasının yanı sıra aileden ya da sonradan elde edilen malların da kadın soyundan geçmesi kadının hakim gücü elinde tuttuğunun göstergesidir.

1.7. Antik Yunan’da Erkeğe Ceza Olarak Gönderilen Kadın (M.Ö 756 –M.Ö 146)

Antik Yunan döneminde kadının sosyal konumu hakkındaki bilgiyi ve toplum içerisindeki görev, statü gibi durumlarını mitolojiden ve Eski Yunan düşünürlerinin görüşlerinden öğrenmek mümkündür. Mitolojide kadının yaratılış sebebi ve dönemin düşünürlerinin günümüze kadar gelen yapıtlarında aile, toplum, toplumsal yapının işleyişi ve oluşumu gibi konular kadının durumu ve toplum içinde üstlendiği rol hakkında bilgi vermektedir.

Eski Yunan Uygarlığı’nın dini yaşantısı Antik çağ yazarlarından Homeros’un yazdığı “İlyada ve Odysseia” destanlarında görülmektedir. Bilgilere göre eski Yunan dini hayatı çok tanrıcılık esasına dayanmaktadır. Tanrıların yeryüzünde, yüksek yerlerde yaşadıklarına ve insani özelliklerinin olduklarına inanılır. (Kahraman,1999:127). Tanrıların ve ilk insanın babası Zeus’tur. İlk insanı yarattığı düşünülen tanrı ise Prometheus’tur. Aynı zamanda Prometheus, Zeus’a baş kaldıran tanrılardan biridir. Prometheus’un insanlara yakın olması ve Zeus’u kandırması, Zeus’ u sinirlendirmiştir. Zeus ise insanları ve Prometheus’u cezalandırmak için ilk kadını yani Pandora’ yı yaratma emrini vermiştir (Can,1994: 10- 15). Yunan toplumunda çok tanrılı inancın olması ve en büyük tanrının da erkek olması ataerkil bir yapıya sahip olduğunun göstergesi olabilir. Kadın ve erkeklerden meydana gelen ölümsüz tanrı ve tanrıçalar kalabalık bir ailenin fertleri gibidir. Zeus’un ise bu tanrıların başında olması bir nevi “aile reisi” konumunda olduğunun gösterir. Bu da ataerkil sistemin belirtisi sayılabilir. Aynı zamanda ceza olarak kadının yaratılması, kadının toplum içinde sıkıntı, sorun yaratan bir varlık olduğunun ispatıdır. Bu da toplum içinde kadının itibar görmediğinin işaretidir.

Zeus’un emri ile usta tanrı olan Hephaistos, bir parça toprağı ve suyu karıştırmış, içine insan sesi ve gücünü koyarak ilk ölümlü kadın Pandora’ ya şekil vermiştir.

Pandora' nın yüzünü tanrıçalara, bedenini ise genç bir kıza benzetmiştir. Kadın bir tanrıça olan Athena, Pandora' ya el işlerini öğretmiş, yine aşk tanrıçası olarak bilinen Aphrodite' de, istekleri ve tutkuları vermiş, haberci bir tanrı olarak bilinen Hermeias, Pandora' ya köpek yüreği ve tilki huyunu yerleştirmiştir. Birçok tanrı ve tanrıçanın elinin değdiği bu varlık, yine bu tanrı ve tanrıçalar tarafından süslenmiştir. Daha sonra Zeus tarafından insanların ve tanrıların önüne konulmuştur (Eyüboğlu, Erhat,1977:144, 214). Mitolojide yaratılan ilk ölümlü kadına tanrılar tarafından karakter ve toplum içinde yapması gereken görevler de yüklenmiştir. Bedeninin genç bir kıza benzetilmesi ya da aşk tanrıçası tarafından tutkulu bir varlık olmasının sağlanması, kadının Yunan toplumu içinde bir arzu nesnesi olarak görüldüğünün göstergesidir. Yine aynı şekilde Pandora' ya el işinin öğretilmesi; ticaret, üretim, bilim, felsefe vb. konularda bir beceri verilmemesi onun hangi alana ait olduğunun göstergesidir. Yine kadına tilki huyunun verilmesi onun kurnaz ve tehlikeli bir varlık olduğunun simgesidir.

Antik Yunan şairi Hesiodos mitolojik öykülerden etkilenmiş olsa gerek Havva'nın görüntüsü olan Pandora'yı bir günah yaratığı olarak görür. Hesiodos'e göre Pandora bir hırsızın doğal yapısına ve bir fahişenin düşünce tarzına sahiptir. Kadın hakkındaki olumsuz düşünceler sadece Hesiodos'e ait değildir. Ünlü Atina Demokrasisi de kadınları kölelerle eş tutmuştur. Koca, kadını değiştirme ya da başka birisine verme hakkına sahiptir. Kadın, kocasına yalın düşüncelerini bile açamaz. Aynı zamanda kadın bir iş ya da olay karşısında zekasına başvurulabilecek bir güçten yoksundur (Akt. Kılıç, 2000: 26-29). Antik Yunan mitolojisinden Antik Yunan'daki düşünürlerin fikirlerine geçilecek olursa bu dönemin önemli isimlerinden biri olan Eflatun'un (Platon'un) düşünceleri dikkat çekicidir. Eflatun, yaşadığı dönemde farklı alanlarda birçok çalışma yapmıştır. Bu çalışmalardan bir tanesi felsefi alanda ideal devletin nasıl olması gerektiği ile ilgilidir. Eflatun ideal devlet yapılanmasında devleti “üreticiler, koruyucular ve yöneticiler” olmak üzere üç bölüme ayırmıştır. Bu devlet yapılanmasında, yaşamak için gerekli olan ihtiyaçları karşılayan üreticilerdir. Toplumun içinde düzeni dışarıda ise devleti koruyacak olan koruyuculardır ve devleti yöneten kadro ise yöneticilerdir. Eflatun koruyucular bölümünde kız çocuklarının da erkek çocukları gibi aynı eğitimleri alabileceğini söylemektedir. Bununla birlikte yine koruyucular sınıfının içinde felsefeye eğilimli kızların filozof yöneticiler kadrosuna geçebileceğini belirtir (Şenel,1982:186-

191). Eflatun ideal devlet yapılanmasında öncelikle iş bölümünü oluşturmuştur. Bu eylem bir bakıma insanları çalıştıkları alanda uzmanlaşmaya götüren eylemdir. Uzmanlaşma sayesinde Eflatun'a göre ideal devlet sistemi oluşacaktır. Bu yapılanmayla toplumun daha iyi olanaklara sahip olacağı düşüncesi hakimdir. Toplumun iyi olanaklara sahip olacağı düşüncesiyle oluşturulmak istenen sistemde iki sınıf dikkat çekmektedir. Bu sınıflar koruyucu ve yönetici sınıflarıdır. Bu bölümde kadınlarında erkekler gibi iş yapacağı düşüncesi vardır. Buna göre Eflatun'un "*Devlet*" adlı eserinde kadın ile erkek arasında bir ayrımın olmadığını vurgulamıştır.

Eflatun'a göre kadın ve erkek eşittir. Aradaki tek ayrım kadının doğum yapabilmesidir. Yaratılıştan gelen gücün her iki varlıkta da aynı olduğudur ve bundan dolayı kadın erkeğin yaptığı her işi yapabilir. Kadınların da erkek gibi iş yapmaları istenirse onların da erkeğin aldığı eğitimleri alması gerekir (Eflatun, 1985:140-142).

Antik Yunan düşünürlerinin önemli temsilcilerinden bir diğeri Eflatun'un öğrencisi Aristoteles' dir. Aristoteles ilkel toplumlarda toplumun temelinde ailenin bulunduğunu varsayar. Aile kurumunun ise erkeklerin kadın ve köle edinmesiyle oluştuğunu vurgular (Teber,1985: 14). Aristoteles göre kadın ve kocanın ilişkileri eşitsizlik içindedir, çünkü her birlik eşitsiz parçaların bir araya gelmesiyle kurulur ve üstün olanın aşağıda olanı yönetmesiyle sağlanır. Aristoteles'e göre doğadan kaynaklanan bir eşitsizlik vardır ve kadın, erkeklerin ölçüsünde özgür olabilecek kadar yürekli, adaletli ve düşünme yetisine sahip değildir. (Şenel,1982:215). Bu durumda erkeği her bakımdan daha yetenekli yapan doğa, kadını bu becerilerden yoksun bırakmıştır. Aristoteles hocası Eflatun gibi kadın ve erkeğin eşit olduğunu görüşüne katılmamaktadır.

Antik Yunan düşünürlerinden evrimsel toplum biliminin kurucusu Romalı şair ve filozof Lucretius (Titus Lucretius Carus), ilk toplumsal birimi karı kocanın oluşturduğu aile olarak görmektedir. Bunların birleşmesinden daha büyük bir yapının oluştuğunu belirtmiştir (Teber,1985: 16). Sosyal yaşamda aktif rol almayan Antik Yunanlı kadın toplumun en küçük yapı taşı olan ailenin kurulmasında bir piyon görevi üstlenmektedir. Kadın bu dönemde ev ile ilgilenme ve neslin devamını sağlama gibi sorumluluklara sahiptir. Bu görevlerle ev içine sınırlandırılan kadın kültür konularında yeterince de eğitilmemiştir. Bunun yanı sıra erkekler için düzenlenen içkili, müzikli

toplantılara katılamaz. Bu toplantılara güzel şarkı söyleyen ve şiir okuyabilen kadınlar katılabilir (Akurgal, 2000: 45). Antik Yunan’da kadının toplumsal konumu iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, kadının toplum içinde ev hanımı olarak iyi bir anne ya da iyi bir eş olmasıdır. Diğer konumu ise yüksek zümrenin erkeklerine şiirler okuyup şarkı söyleyen hayat kadını konumudur. Kadının tanrıça olarak görüldüğü mitolojik tarihte erkek tanrılarla aynı seviyede olduğu yani eşit konumda olduğu görülebilir fakat kadın her ne kadar mitolojide tanrıça olarak yer alsa da bu erkek bakış açısıyla şekillenmiş bir tanrıçalıktır, çünkü ölümlü olarak yaratılan ilk kadın Pandora’ ya tanrıçalar özellikler verirken erkek bakış açısıyla pasif özellikler vermiştir. Bu aslında toplumun bir yansımasıdır.

1.8. Eski Türklerde Kahraman Kadın (M.Ö 220 – M.S 1294)

Yukarıdaki başlıklarda Anadolu ve çevresinde yaşamış uygarlıklarda kadının toplumsal konumu ve çalışma yaşamı incelenmeye çalışılmıştır. Üzerinde yaşadığımız coğrafyada kadının toplumsal konumunun ve çalışma yaşamının nasıl şekillendiği hakkında bilgiye sahip olabilmek için yine bu topraklarda ve çevresinde yaşamış Türk devletlerinin de kadına bakış açısı incelenmelidir.

Türk tarihinde, M.Ö 220 yılında kurulan Hun İmparatorluğu’ndan M.S 552 yılında kurulan Göktürk Devleti’ne kadar olan süreçte toplum içinde kadının temel özelliği, analık ve kahramanlık olarak görülmektedir. Ata binip silah kullanabilen Türk kadını savaflara da katılabilmektedir. Göktürk Devleti döneminde Han buyruklarının başındaki ifadeler “Han ve Hatun buyurur ki...” şeklinde yazılmıştır. Hatta kanun niteliğindeki emirler Hatun’un imzası olmadığı sürece uygulamaya konulamamaktadır (Taşkıran,1978: 13). Görüldüğü gibi devlet yönetiminde kadın Hakan kadar söz sahibidir. Aynı zamanda kadının toplum içindeki yeri önemlidir. Kadın ailenin bütün faaliyetlerine katılabildiği gibi sosyal sistem içinde de özgür bir yapıya sahiptir (Savcı,1973: 13-14). Kadın erkeklerin yapacağı işleri yapabilmekte ve kahramanlık sıfatını da almaktadır. Ziya Gökalp’ in *Türkçülüğün Esasları* isimli eserinde Türklerde ana ve baba soyunun değerce birbirine eşit olduğundan söz edilmiştir. Yani anne soyunun baba soyu kadar önemli olduğu vurgulanmaktadır.

Kadın ve erkek arasında eşitlik mevcuttur. Yeni evlenen çiftler mallarını birleştirerek ortak ev sahibi olmaktadır. Bu durumda ev sadece erkeğin değil kadının da

malıdır. Bu nedenle evin erkeğine ev ağası denildiği gibi kadına ev kadını denilmektedir. Aile içinde mülk ortak olduğu gibi çocuklar üzerindeki velayet hakkı da ortaktır.

Asya'da Orhun nehri kıyısında kurulan ve yine bir Türk devleti olan Uygurlara bakıldığında kadının konumunun toplum içinde itibarlı bir mevkide olduğu görülmektedir. Uygur Devleti kurulmadan önce Uygur reisi Alp İlteber'in anası Uluğ Hatun, dönemin davalarına bakmakta ve sorunları çözmektedir. Bu sayede toplum içinde nizam korunmuştur (Sevinç,1987:45). Uygur Devleti içinde de kadın erkeğin yapmış olduğu her işe katılmaktadır ve özgür bir iradeye sahiptir. Kadınların savaşa katılması ve kız çocuklarının evleneceği kişiyi kendi seçmesi bu duruma örnektir. Aile içinde baba önemli bir konumdadır. Babadan sonra aileyi anne temsil etmektedir. Bu durumda annenin aile içindeki yeri baba soyundan gelenlerden daha önce gelmektedir (Kaplan, 1951: 99). Günlük yaşamda kadın hem ev işleri hem de dışarıdaki işlerde rol almaktadır. Ev içinde ip eğirmek, giysi dokumak, çocuk bakımı, elbise dikmek, çorap örmek, peynir ve tereyağı yapmak gibi aktivitelerde bulunan kadın dışarıda sürü gütmek ve süt sağmak gibi aktivitelerde bulunmaktadır (Celil, 2002:133). Evin dışında da çalışan kadın elde ettiği ürünleri satmakta ve aile ekonomisine katkı sağlamaktadır. Bu da kadının ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olmadığına göstergesidir. Kadın sadece halk içinde itibarlı bir konumda değildir, aynı zamanda siyasi alanda da aktif rol oynamakta ve devlet yönetiminde üst kademelere gelmektedir. Hatunun kendine ait sarayı ve askerleri bulunmaktadır. Hatun meclise katılmakta, siyasi ve idari konularda görüş belirtmektedir (Özdener,1988:233). Kadının sahip olduğu haklar örf ve adetlerle korunmaya çalışılmıştır. Kadın, toplum içinde özel mülkiyete sahip değildir, fakat örf ve adetlere göre kadının mal ve mülke varis olma hakkı vardır. Aile içinde de erkek çocuğuna kız çocuğunun iki katı mülk verilmektedir. Bunun sebebi erkek çocuğunun yuva kurma ve devam ettirme sorumluluğunun, kız çocuğunun ise sorumluluklarının eşine ait olmasıdır (Rahman,1996: 56). Uygularda kadın ve erkeğin mülkiyet hakkı konusunda eşit olmadığı görülmektedir. Kadın ve erkek mülki alanda eşit olmamasına rağmen, kadın siyasal alanda aktif rol almış ve eve kapatılmamıştır. ,

Tarihteki Türk devletlerine bakıldığında tek eşli evlilikler (monogami) görülmektedir. Evliliklerde kadın yasalarla korunmaya çalışılmıştır. Bu durum 13. yy.da

tarih sahnesine çıkan Moğolların yasalarında da kendini göstermiştir. Moğol İmparatorluğu'nun kurucusu Cengiz Han, oluşturmuş olduğu Cengiz Yasası'nda boşanma konusunda kadına üstün haklar vermektedir. Cengiz Yasası'na göre karısından boşanan erkeğe ölüme kadar uzanan cezalar verilmektedir. Aile içinde evin reisi babadır fakat evde erkek baskısı yoktur. Ailede alınan kararları karı koca birlikte alır ve kadına saygı gösterilmektedir (Altındal,1994:9-13). Bunun yanı sıra ırza tecavüz ağır suçların arasındadır. Taraflar arsında uzlaşma sağlanmazsa sonu idamdır (Kafesoğlu, 1995:280). Kadına duyulan saygı edebiyata da yansımıştır. İslam öncesi Türk toplumlarının yazdığı destanlarda kadına çokça yer verilmiştir. Oğuz Kağan ve Manas destanları kadından övgüyle söz eden, onun kutsal bir varlık olduğunu ifade eden destanlardır.

Türklerde köylerde tehlike belirdiğinde köyün kadını ve erkeği savaşa birlikte katılmaktadır. Ordu millet anlayışı içinde ayırım gözetilmemiş kadın da erkek de asker olarak görülmüştür (Dikici,1998: 300). Anadolu uygarlıklarına ya da Anadolu'da yaşamış Türklere bakıldığında kadının toplumsal ve siyasal alanda aktif olduğu, kadın ve erkek arasında bir eşitlik söz konusu olduğu görülmektedir. Evin reisi baba gibi görünse de her alanda kadın ve erkek yan yana olmuştur. Kadının savaşta ve devlet yönetiminde yer alması bu durumun kanıtıdır.

Sonuç olarak kadın tarih öncesi ve ilkçağ toplumlarında farklı konumlarda sosyal, siyasal, dini alanlarda yer almıştır. İçinde bulunduğu konum da toplumdan topluma farklılık göstermiştir. Anadolu ve çevresinde yaşamış uygarlıklarda kadın toplumsal açıdan önemli konumlarda yer alıp yüceltilirken, Yunan Uygarlığında eve kapatılmış anne, hayat kadını ya da tanrıça olarak yaşamda var olabilmıştır. Kadın yaşadığımız coğrafyada önemli görülmüş; günlük yaşamda tarımda uğraşarak üretimde etkili, kraliçe olarak siyasal yaşamda rol almış ve dini inanışta hem doğayla özdeşleşmiş hem ana tanrıça statüsüne yerleştirilmiştir. Bu dönem aslında kadının altın çağı olarak görülebilir, çünkü toplumda hakim olan sistem anaerkil sistemdir. Bu sistemde soyun anneden çocuğa geçtiği, hiyerarşik bir yapılanmanın olmadığı eşitlikçi bir yapılanma söz konusudur. Eski Anadolu kadının kadın hakları açısından çağının ilerisinde olduğu görülmektedir. Eski Yunan'da kadın ev içinde hapsedilmiş, devlet işlerine karıştırılmamış ve birçok sosyal haktan mahrum bırakılmıştır. Aynı zamanda tanrıça konumunda olan kadın dişiliği ve baştan çıkarması ile ön plana getirilmiş; kadına bir

bakıma “yoldan çıkaran şeytan” ya da “başa dert olan bir varlık” misyonu yüklenmiştir. Bu anlayış da kadının dünyanın farklı alanlarında farklı konumlarda ve statülerde olduğunu göstermektedir.

2. ORTA ÇAĞDA DOĞU İLE BATI TOPLUMLARINDA KADININ KONUMU VE ÇALIŞMA HAYATI

2.1. Ortaçağ Avrupa’sında Ezilen Kadın

Hunlar, IV. yüzyılın sonlarına doğru Karadeniz’in kuzeyinden batıya doğru ilerlemiştir. Bu ilerleme, Karadeniz’in kuzeyinde bulunan Germen kavimlerini göç etmeye zorlamıştır. Avrupa’nın etnik çevresini değiştiren bu olaya tarihte “Kavimler Göçü” denilmektedir (Kafesoğlu,1995: 69-70). Kavimler göçü ile birlikte Roma İmparatorluğu gücünü kaybetmeye başlamıştır. İmparatorluğun gücünü kaybetmesiyle Hristiyan Kilisesi ruhani ve maddi gücünü arttırmıştır (Heaton, 1985: 59).

Kilisenin güç kazandığı bu dönemde kadınların durumu parlak görünmemektedir. Bu dönemde kişinin karısını dövmesi, eziyet etmesi kilise ve hukuk düzeni tarafından doğal görülmektedir. Kadının kocasını tehdit etmesi, bir rahibe ters karşılık vermesi, hırsızlık veya fahişelik yapması, zina ile suçlanması, çocuk düşürmesi gibi durumlar kadının yakılarak öldürülmesine neden olabilmektedir. Hatta kocanın vurduğu bir tekme çocuk düşürmeye yol açsa bile bu durumdan kadın sorumlu tutulup yine kadın yakılmaktadır (Akt. Alkan,1981:2). Kilisenin güç kazanması insanların batıl inançlarla daha kolay yönetilmesini ve otoriteye karşı bir güç unsurunun oluşmamasını sağlamıştır. Kadın, bu toplumsal yapılanma içinde büyük cezalar alan, itibar görmeyen ve aşağılanan bir konumdadır. Kadınlar bu dönemde kutsal olma özelliklerini yitirmişlerdir. Kilise ise bu duruma izin vermiş hatta kadının aşağılık konuma düşmesine katkı sağlamıştır. Yine Ortaçağ’da bugünkü Avrupa’nın temelini oluşturan bazı topluluklarda yine kadının toplumsal konumunun iyi durumda olmadığı görülmektedir. Örneğin Germen halkında aldatan kadının kocası tarafından saçları kesilir, ailesinin önünde soyulur ve köyün ortasında kamçılanırdı. Böyle bir durumda kadının bağışlanması diye bir şey söz konusu olamazdı (Akt. Kılıç, 2000:111). Bunun yanı sıra fuhuş yapan kadınlara da verilen cezalar ağırdır. Kadınların bir kafese konarak

nehre sarkıtılmaları, kızgın demirlerle dövülmeleri, kulaklarının kesilmesi ve büyücülükle suçlanarak ateşe atılmaları bu cezaların bir kısmına örnek gösterilebilir. Fuhuş yapan erkek ise suçüstü yakalansa bile hiçbir ceza görmemektedir (Kılıç, 2000:151). Ortaçağ Avrupa'sında kadının sosyal, hukuki, siyasal vb. hiçbir hakkının olmadığı görülmektedir. Kadınların onur ya da gururu hiçe sayılarak verilen ağır cezalar kadının toplumda en alt sınıfta yer aldığına işaretidir. Bu dönemde kadının cinsel hayatı da baskı altına alınmış, cezalar yoluyla yönetilmeye çalışılmıştır.

2.2. Bizans'ta Söz Sahibi Kadınlar

Ortaçağda IV. Yüzyılda güçlü devlet otoritesiyle Bizans İmparatorluğu dikkat çekmektedir. İmparatorluğun on beşinci yüzyıla kadar yaşamış olması elbette toplumsal ve siyasal birçok kurumunda süreç içerisinde değişiklikler meydana gelmesini sağlamıştır. Bu değişiklikler kadının görev, rol ve konumunu da etkilemiştir.

Bizans imparatorluğu, 330 yılında Büyük Constantinus tarafından Boğaz kıyılarında kurulmuştur. Devletin geliri topraktan ve köylülerin sağladığı vergilerden gelmektedir. Genel anlamda halk ticaret, tarım ve zanaat ile geçimini sağlamaktadır (Kaplan, 2003). Bizans'ta kadınlar bulundukları konuma göre hukuki, sosyal, ekonomik, dini ve imparatorluğun yönetildiği siyasi alanda bazı haklara sahiptir. Bu haklar imparatorluğun süreci içinde değişiklik göstermiştir.

Toplumsal yapının bir ayağı olan hukuk alanında gerek ekonomik gerekse çocuk doğurma açısından kadınların önemi hukuk alanında kabul edilmiştir. İmparatorluğun kurulduğu 4. yüzyıldan 6. yüzyıla kadar boşanmalara izin verilmiş, kadının evlenirken ailesinden getirdiği mallar üzerinde hakları savunulmuş, İmparator VI. Leon' un kadınların mahkemede şahitlik etmesini yasaklamasına rağmen birçok kadın (özellikle soylu ve zengin aileden gelen kadınlar) mahkemede şahitlik yapmıştır (Hill, 2003: 15-17). Boşanma işleminin kolay bir şekilde gerçekleşmesinin kadın açısından olumlu ve olumsuz olmak üzere iki sonucu olabilir. Boşanma sonucunda erkek bir yandan daha genç ve güzel bir kadınla birlikte olup eşinden yasal anlamda basit bir şekilde uzaklaşabilir, diğer yandan kadın istemediği bir evliliği yürütmek zorunda kalmamaktadır. Mahkemelerde yasak olmasına rağmen kadının kendi adına şahitlik yapması o dönemde kadının söz sahibi olduğunun göstergesidir.

Bizans imparatorluğunda 7. ve 8. yüzyıllardaki yasalarda kadının ve çocuklarının hakları önemli ölçüde arttırılmış, evlilik kurumu himaye altına alınmış, baba hakları sınırlandırılmıştır. Zina eden evli erkeğe yirmi kırbaç ve maddi durumuna bakılmasızın para cezası verilebilmektedir. Bir kişinin rahibe ya da vaftiz kızına tecavüz etmesi durumunda kişinin burnunun kesilmesi gibi cezalarda mevcuttur. Kadınlar içine gayrimeşru çocuk doğurmanın ya da bilerek çocuk düşürmenin cezası kırbaçlandıktan sonra sürgün edilmesidir (Köroğlu, 2010: 41. paragraf). İmparatorluğun bu döneminde yine kadının sosyal statüsü kanunlarla korumaya çalışılmıştır. Baba haklarının sınırlandırılması, zina yapan evli erkeğe de ceza verilmesi, tecavüzün suç sayılması vb. durumlar kadın ile erkek arasındaki eşitliği bir miktar sağlamış görünmektedir.

İmparatorluğun içindeki yasalar, kadının mal varlığını koruması açısından büyük önem taşımaktadır. Kadının evlenirken ailesinden getirdiği mallar diğer bir değişle drahoması üzerindeki hakları savunulmuştur. Bu malları kocası yönetse bile mal varlığı kadına aittir. Malların koca yönetiminde azalması sonucu yönetimi kadın tek başına alabilmiştir. Ayrıca kadın evlenirken eşinin verdiği ve düğünde armağan edilen malların bir bölümüne sahip olmuş; bunları kullanıp yönetebilmiştir. Kadın sadece dul kalıp yeniden evlendiğinde düğün hediyeleri dışındaki mallar üzerindeki yetkisini yitirmiştir (Hill, 2003: 16). Bu durumda kadının ikinci evliliğine yasalar olumlu bakmamaktadır.

Ekonomik alanda kadının, geçim kaynağını eşinin varlığından ya da sahibi olduğu mallar üzerinden gerçekleştirmediği görülmektedir. Elde edilen belgelerde, kadın imparatorluk içinde perakende ticaret, giysi dikme, ortaklaşa maden işletmeciliği, gıda üretimi ve satışı, uzun yol ticaretine yatırım etkinlikleri gibi birçok alanda yer almıştır (Hill, 2003: 17). Ayrıca din konusunun dışında yazılmış kitapların minyatürlerinde yün eğiren, tezgâhta dokuma yapan, bahçe ve tarlada çalışan, süt sağan ve omuzlarında su taşıyan kadın figürlerine rastlanmaktadır. Kadınların uğraşım alanı bunlarla sınırlı kalmamış, tarımsal faaliyetlerde, üretilen tarım ürünlerinin pazar yerlerinde satıcılığının yapılması, sağlıkla ilgili mesleklerde de (örneğin ebelik, doktorluk ve sütannelik gibi) yer almışlardır. Bunun yanı sıra fahişelikle eş tutulan aktrislik veya dansözlük gibi konumlarda da görülmüştür (Köroğlu, 2010:3. paragraf).

Bizans'ta 4. yüzyılda evliliği Tanrı'nın, taraflardan birinin ölümüne kadar sürmesini istediği bir birleşme olarak gören kilise, evlenilecek kişiyi seçme hakkının

olduğunu savunmuş ve desteklemiştir. Evliliklerde bu zamana kadar kadının tercihinin başvurulmamıştır. Bu o dönem için önemli bir durumdur. Bu yüzyıldaki kilise vaizlerine bakıldığında kadınlar Havva'nın çocuklarıydı ve isteyerek ya da doğaları gereği erkeği baştan çıkarabilirdi. (Hill, 2003: 15-18). Kilisenin gözünde, kadın olumlu ve olumsuz özelliklere sahip bir varlıktır. Kadına eşini seçme hakkını veren ve bu durumu destekleyen kilise aynı zamanda kadını, erkekleri doğru yoldan saptıran biri olarak görmüştür. Bu da kadının toplumsal konumunun ne iyi ne de kötü bir durumda olduğunu göstergesidir. Tarih öncesine bakılacak olursa bu dönemde kadın geçmişe göre daha az yetki ve toplumsal iktidara sahiptir.

Kadının siyasal alandaki etkiliğine bakılacak olursa burada imparatorluğun yönetim biçimi ve kadınların aldığı roller incelenmelidir. Bizans İmparatorluğu'nda yönetim babadan oğla geçen bir yapıya sahip değildi fakat saltanattaki aileler arasında bir bağ olmasına dikkat ediliyordu. İmparatorlukta, imparatoriçenin ayrıcalıklı bir konumu vardı. Kadın, imparatorla evlenince taç giyiyor ve imparatorluğun aktarımcısı olarak görülüyordu. İmparator öldüğünde, tahtın yeni varisinin seçilmesine imparatoriçenin karar verme yetkisi vardı. (Hill, 2003: 214). Bizans'ta yönetimde etkili olan birkaç kraliçe vardır. Devleti yöneten kadın sayısının az olması yönetimde kadının aktif olmadığı anlamına gelmemelidir. Bu dönemde kralın tahta gelmesinde kraliçenin büyük etkisi vardır. Bu durumda kraliçe devleti yönetecek olan kişi üzerinde yönetim gücüne sahip olmaktadır.

2.3. Anadolu Selçuklu Devleti'nde Saygı Gören Kadın

Ortaçağda Avrupa topluluklarının ve Bizans imparatorluğunun dışında Anadolu'ya bakılacak olursa bu dönemde Türklerin Anadolu'ya yaptıkları akınlar görülmektedir. 1071 Malazgirt Savaşı'nın kazanılmasıyla Anadolu'nun bilim, ticaret ve sosyal alanında gelişmesini sağlayan Türk devletlerinden biri Anadolu Selçuklu Devleti'dir. Selçuklu Türkleri Anadolu'da varlığını sürdüren Bizans imparatorluğu ile mücadeleye girmiş ve Anadolu'ya çeşitli seferler düzenlemiştir. Yapılan seferler sonucunda da X. Yüzyıldan itibaren Anadolu'ya hakim olmuştur. Tüm bu seferler sırasında Türk kadını, Türk erkeğinin yanında aktif görev almıştır. Aynı zamanda Selçuklu medeniyetine ait vesika, çini, minyatür ya da kabartmalarda kadın figürlerine rastlanmaktadır (İnan,1964: 35). Anadolu Selçuklu döneminde kadının erkeğin yanında

aktif rol oynadığı görülmektedir. Kadının eski Türk kadınlarına ait olan kahramanlık ve savaşma özelliği Anadolu Selçuklu Devleti döneminde de devam etmektedir. Aynı zamanda kadınların yine erkeklerle çini veya minyatür gibi belgelerde birlikte resmedilmesi eski Türk adet, örf, gelenek ve göreneklerinin devam ettiğinin göstergesidir. Anadolu Selçuklu Devleti'nde ev işleri, çocuk bakımı, mutfak işleri kadının sorumluluğunda olan işlerdir. Kadının ev içindeki sorumluluğunun yanı sıra dışarıda da çarşı pazar işleri, eve ek gelir sağlayacak küçük çapta ticaret, toplumsal yardımlaşmalar kadınların görevleri arasındadır.

Yine Anadolu Selçuklu Devleti döneminde türbe, medrese ve hastane gibi yerlere kadın isimleri verilmiştir. Bugün Anadolu'da hala kullanılır durumda olan *Gevher Nesibe Şifahiyesi (Kayseri 1206)*, *Turan Melik Şifahiyesi (Divrik 1228)*, *Gülsüm Yoncalı Ilıcısı(Kütahya 1233)*, *Yıldız Hatun Ilıcısı(Amasya 1308)* gibi yerler kadın isimleriyle günümüze kadar gelmiştir (Göksel, 1993:128-129). Anadolu'da bulunan bu yerlerin kadın ismi alması kadına verilen değeri ve saygıyı göstermektedir. Burada mevki- makam sahibi olan kadınların yanı sıra halktan kadınlarında ismi kullanılmıştır. Gevher Nesibe Hatun Anadolu hükümdarlarından Kılıç Arslan' ın kız kardeşidir. Gülsüm Hatun ise halkın içinden bir kadındır. Şifahane ya da medrese yaptırılırken devlet içindeki sınıf farkı ortadan kaldırılmıştır. Bu durum eşitlikçi bir düzene işaret etmektedir.

Siyasi alanda kadınlar devlet bünyesi içinde mevki sahibidir, fakat mutlak hakim değildir. Bu durumda kadın devlet yönetiminde son sözü söyleyen ya da karar alıp verme mekanizmasına dahil edilen biri değildir. Örneğin Müneccime Hatun astronomi alanında kendini geliştirmiş ve sarayda itibar görmüş bir kadındır, fakat devlet yönetiminde söz sahibi değildir. Buna ek olarak Selçuklular döneminden kalma halı, kilim, el işlemeleri vb. yapıtlarda kadın zevklerinin yer aldığı görülmektedir (İnan,1964: 36-37).Selçuklular döneminde kadın hükümdarlık yetkisi almamıştır, fakat yaptığı çalışmalarla sarayda ve toplum içinde saygınlık kazanmıştır. Bu da kadının en üst makama çıkmadan yine de saygı görülebilen bir varlık olduğunun göstergesidir.

2.4. Arap Yarımadası'nda İslamiyet'le Değişen Kadın

Ortaçağda Arap Yarımadası kadının konumunun tarihi açıdan değerlendirilmesinde önemli bir yere sahiptir. Bu alanda İslamiyet öncesi ve sonrası

olmak üzere kadın konumunda büyük bir devrim yaşanmıştır. İslamiyet'ten önce Arapların yaşadığı hayat tarzının kabile yaşantısı olduğu bilinmektedir. Yani toplum ortak çıkarlar doğrultusunda bir araya gelen ailelerden oluşmaktadır (Lewis, 2003: 42). Arapların İslamiyet'ten önceki yaşantısına “*Cahiliye Devri*” denmektedir. İslamiyet bu toplum yapısı içine örf adet, gelenek, görenek, yaşam tarzı üzerine köklü değişiklikler getirmiş, Arap kavmine yeni bir hayat vermiştir (İnan,1964: 28). Cahiliye devrinde kadının durumu oldukça pasiftir. Bu dönemdeki evliliklere bakıldığında kadın ancak çocuk doğurduktan sonra aileye dâhil edilmiştir. Bununla birlikte kadın çocuk doğurmadan ölürse kocasına taziye ziyaretlerinde bulunulmamaktadır. Araplarda aileler arasında çıkan kan davaları diyet¹ müessesesini doğurmuştur. Buna bağlı olarak çocuksuz kadın diyet vermeye mahkûm olursa bu diyeti kocası değil, kadının mensup olduğu aile vermektedir. Bu dönemin farklı bir âdeti ise baba öldüğünde oğulların üvey anne ile evlenebilmesidir (Çağatay,1982: 116-117). Ahmet Ağaoğlu, “*İslamiyette Kadın*” isimli eserinde bu bilgileri desteklemekte ve o dönemdeki kadınların kocalarının kölesi olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda yine İslamiyet öncesinde Arap Yarımadası'nda kız çocuğunun dünyaya gelişi aile için kötü bir durumdur. Arap doğan kız çocuğunu diri diri toprağa gömebilir, köle gibi satabilir, dilerse de herhangi bir ev hayvanı ile değiş tokuş yapabilir (Ağaoğlu,1985: 22). Cahiliye devrinde kadınların Arap yarımadasında evlilikte her hangi bir hakkının olmadığı görülmektedir. Kadın erkeğin çok gerisinde, toplum içinde statüsü ve saygınlığı olmayan bir konumdadır. Toplumun temel yapısını oluşturan aile kurumunun oluşumunda kadına adaletli bir şekilde davranılmadığı görülmektedir. Evlilik üzerine kadına verilmeyen haklar bunlarla sınırlı değildir. Bu dönemde evlenmek isteyip bir kıza talip olan erkek, kızı alıp götürmenin karşılığında kızın babası ya da vasisine belirli miktar mehr ödemektedir. Mehr bir bakıma başlık parasıdır. Bu işleme evlenecek olan kız dâhil edilmemekte, anlaşma kızın babası ve evlenecek erkek arasında yapılmaktadır. Bu evlilik biçiminde kocanın sınırsız kadınla evlenme hakkı olduğu gibi sınırsız boşanma hakkı vardır (Berktaş, 2000:118). İslamiyet öncesi Arap yarımadasında cahiliye devri olarak anılan bu dönemde kadın hakları sadece evlenme kurumunda değil, toplumun her

¹ Türk Dil Kurumu Sözlüğü: İslam hukukuna göre, öldürme ve yaralamalarda suçlunun ödemek zorunda olduğu para veya mal, kan pahası, kan parası, kefareti.

alanında sınırlandırılmıştır. Cahiliye döneminde kadının orta ve aşağı tabakalarda önemli hiçbir rolü yoktur. Bu durum doğuştan gelmektedir. Özellikle aşağı tabakadaki kadının kocanın yanında kocanın mülkiyetindeki mallardan fazla değeri yoktur. Bunun dışında çadırda çocuklara bakmak, develeri ve davarları sağlamak, hurma lifinden çadır, deve tüyünden giyecek örmek gibi işler kadınlara aittir. Aynı zamanda kadın savaşlarda savaşan kişilere su taşımak yaralıların yaralarını sarmak gibi hizmetlerde de bulunmaktadır. Buna rağmen yapılan eylemler kadına bir hak kazandırmamaktadır (Çağatay,1982: 121). İslam öncesinde kadınların hukuki alanda da bir hakkı yoktur. Mekke toplumunda ölenin mirasından sadece eli silah tutan erkekler faydalanabilir, kız çocuklarına ve kadınlara mirastan pay bırakılmazdı (Tabbara, 1981: 379). Ortaçağda, İslam dini yayılmadan önce Arap yarımadasında kadının durumu ortaçağ Avrupa'sındaki kadının durumu ile benzerlik göstermektedir. Kadının her iki toplumda da statü sahibi olmaması, erkeğin egemenliğinde yaşaması, neredeyse tüm hak ve özgürlüklerinin sınırlandırılması gibi durumlar o dönemde hem Doğu hem de Batı toplumunda yaşayan kadınların kaderi gibi görünmektedir. Coğrafyanın, kültürün, ırkın, dinin vb. faktörlerin farklı olması kadının durumuna değişiklik getirmemiştir. Arap yarım adasındaki durum İslamiyet'in doğuşuyla değişmiş, İslamiyet ile yeni bir döneme geçilmiştir. Devrim niteliği taşıyan bu dönemde İslamiyet ile kadınlara mirastan hak elde etme hakkı verilmiştir. Nisa suresi 176. Ayet bunun en güzel örneğidir.

“ Senden fetva isterler. De ki: "Allah, 'çocuksuz ve babasız olanın (kelale'nin)' mirasına ilişkin hükmü açıklar. Ölen kişinin çocuğu yok da kız kardeşi varsa, geride bıraktıklarının yarısı kız kardeşinindir. Ama (ölen) kız kardeşinin çocuğu yoksa, kendisi (erkek kardeşi) ona mirasçı olur. Eğer kız kardeşi iki ise, geride bıraktıklarının üçte ikisi onlarındır. Ama (mirasçılar) erkekler ve kız kardeşler ise, bu durumda erkek için dışının iki payı vardır. Allah, -şaşırp sapmayasınız diye- açıklar. Allah, her şeyi bilendir” (4 Nisa,176).

Burada başta ölen kişinin çocuğu ya da babası yoksa ölenin kız kardeşi korumaya alınmıştır. Mirasın yarısı kız kardeşe verilmektedir. Hatta ayette ölenin kız kardeşinin çocuğu dahi korumaya alınmıştır. Ölenin kız kardeşinin çocuğu olmadığı takdirde miras erkek kardeşe bırakılmaktadır. Yine kız kardeş sayısı iki olursa mirasın üçte ikisi kardeşe verilmektedir. Yine Kuran-ı Kerim'de Talak suresi 7. Ayette kadının ekonomik anlamda desteklenmesi gerektiği görünmektedir.

“Geniş-imkanları olan, nafakayı geniş imkanlarına göre versin. Rızkı kısıtlı tutulan da, artık Allah'ın kendisine verdiği kadarıyla versin. Allah, hiçbir nefse ona verdiği kadar başkasıyla yükümlülük koymaz. Allah, bir güçlüğü ardından bir kolaylığı kılıp-verecektir” (65 Talak,7).

Kutsal kitapta kadın hak ve özgürlüklerini erkeklerle eşit kılan birçok ayet bulunmaktadır. Kadınların çalışmasını destekleyen (9/Tevbe,105), kadının hukuki ve eşlerin boşanma durumunu düzenleyen (2/Bakara, 25,34, 230-231), kadın ve erkeğin eşit olduğunu bildiren (3/Al-i İmran 195, 49/Hucurat,13) yeni düzenlemeler getirmiştir. Bu da İslamiyet ile kadının yeni hak ve özgürlüklere sahip olduğunun göstergesidir.

3. OSMANLI İMPARATORLUĞU VE AVRUPA DEVLETLERİNDE KADININ KONUMU - ÇALIŞMA HAYATI

3.1. Osmanlı Devletinde Kadının Konumu ve Çalışma Hayatı

On üçüncü yüzyılda Anadolu’da beylik düzeninde olup Anadolu Selçuklu Devletinin zayıflamasıyla güçlenen devletlerden biri Osmanlı imparatorluğudur. İmparatorluk güçlü yapılanmasıyla beylik sisteminden çıkarak teokratik devlet yapılanmasına geçmiştir. İzlediği siyasetle kısa zamanda büyüyen devlet 1453 yılında Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’un fethiyle ortaçağı kapatmış, yeni bir çağ açmıştır. Bu yeniçağ ve imparatorluk içinde kadının durumu diğer Türk devletlerinden farklılık göstermektedir. Bunda Bizans imparatorluğunun, Arap yarımadasıyla yapılan etkileşimlerin ve yapılan seferlerle farklı kültürleri tanımış olmanın verdiği durumların etkili olduğu görüşü yaygındır.

İmparatorluğun ilk dönemlerinde kadına büyük şehirlerde medreselerin etkisiyle kısmen dini hayatın içinde yer verilmiştir, fakat bu durum ilerleyen dönemlerde yavaş yavaş kaybolmuştur. İran ve Bizans saraylarının özellikleri Türk saraylarını etkilemiş, Osmanlı sarayı bu saraylardan harem kültürünü almış ve XV. yy. da da saray harem ve selamlık olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Saray içinde yaşanan bu durum zamanla saray dışına taşmıştır (İnan,1964: 50). Farklı kültürlerle etkileşime giren Osmanlı imparatorluğu zaman içinde etkileşime girdiği kültürlerin örf ve adetlerini almıştır. Bu durum Türk kültürüne ait olmayan bazı olguların meydana gelmesine sebep olmuştur.

Örneğin kadın eski dönemlerdeki kadar aktif değildir. Bununla birlikte harem kültürünün saraya yerleşmesi ve buradan da dışarı çıkması tek eşliliği bir bakıma tehlike altına sokmuştur.

Osmanlı döneminde kadının konumu hukuki alanda incelendiğinde kadınların sahip olduğu hakların şer'i hukuka göre düzenlendiği görülmektedir. Buna göre kadının mülkiyet hakkı vardır, örneğin kadına takılan ziynet eşyaları kadına aittir. Davalarda da kadının oğullarının, kocalarının ve erkek kardeşlerinin yanı sıra istedikleri başka erkekleri de vekil tayin etme hakkı vardır, fakat eski Türklere ait birçok kadın hakkı Osmanlı döneminde yitirilmiştir. Bunlar kadının evleneceği kişiyi seçme, boşanma, miras hakkı gibi konulardır (Altındal,1994: 49-51). Evliliğe, evlendirilmek istenen kızın ve erkeğin ana, babası ya da aile büyükleri karar vermektedir. Evlenme törenlerinde kızın, eşi olacak erkeğe görünmeden kapı ardından evet demesi mecburiyeti vardır. Evliliğin bitirilmesi hakkı erkeğe verilmiştir. Erkeğin sözle “boşadım” demesi nikahın bozulması için yeterlidir. Miras sorununda da kadın daima erkekten daha az hisseye sahip olmaktadır. Kocanın ölmesi durumunda, çocuk varsa mirasın sekizde biri; yoksa dörtte birini almaktadır (İnan,1964: 50-51). Bu dönemde hukuk alanında kadının erkeğin çok gerisinde olduğu görülmektedir. Evleneceği kişiyi seçme ve boşanma hakkının olmaması bunun bir göstergesidir. Aynı zamanda kadının ölmüş eşinden kalan mallara sahip olamaması da kadının hak ve özgürlüklerinin ne kadar kısıtlı olduğunu göstermektedir. Bu da kadının yasalar önünde erkek kadar değerli bir varlık olmadığını ifade eder. Osmanlı imparatorluğunda kadının toplumsal alanda görünmezliği söz konusudur. Yani toplum yapısı cinslerin ayrılığı ilkesi üzerine kurulmuştur. Bu durumda kadın toplum içinde aktif rol alamamaktadır, ev içi rollerde sınırlandırılmıştır. Padişahlar tarafından ilan edilen fermanlarla haftanın belirli günlerinde dışarı çıkabilmiş, bu sebepten dolayı da ticaretten uzak kalmıştır (Güzel,1985:860-870).

Osmanlı imparatorluğunun kuruluş ve yükselme devrinde kadının çalışma durumu kentli ve kırsal alanda farklılık göstermektedir. Kent kadınları eve kapalı bir yaşam tarzı sürerken kırsal kesimde yaşayan kadın üretime katılmaktadır ve erkeğin yanındadır. Bunun yanı sıra yine kırsalda yaşayan kadın evinde halı, kilim dokuyarak tarım sektörünün dışında da çalışmaktadır. Kentli ya da saraylı kadının kırsalda yaşayan kadın kadar dışarı çıkma olanağı yoktur. Bu sınıftaki kadınlar sadece, düğün, doğum,

hamam ve mezarlık ziyaretleri vb. durumlarda dışarı çıkabilmektedir (Altındal,1994: 52-53). Osmanlı imparatorluğunda kadının yaşadığı ortam çalışma ve sosyal yaşamını doğrudan etkilemiştir. Kırsal alandaki kadın gerek erkeğin yanında üretime katılarak gerekse evinde halı, kilim vb. materyalleri dokuyarak hem ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olmamıştır hem de kentli kadına göre daha özgür bir yaşam sürmüştür. Kentli ya da saraylı kadın bu dönemde üretime dahil olmamış ve eve hapsolmuştur. Süreç içerisinde kadın yavaş yavaş ekonomik, sosyal ve siyasal alanda aktifliğini yitirmiştir. Osmanlı döneminde kadın artık eski Anadolu uygarlıklarında ya da eski Türk devletlerinde gördüğü saygı ve itibarı görmemektedir. Toplumsal alandan çekilen kadın toplumsal statüsünü de yitirmiştir. Bunun en güzel örneği harem yaşamında görülmektedir. Haremden yaşayan kadın çocuk doğurma, yetiştirme ve erkeklere hizmet etmekle görevlidir. Bu bakımdan haremden yaşayan kadın hukuken olmasa da toplumsal ilişkiler bakımından köle durumundadır (Tekeli,1982:377).

XVII. yy.dan itibaren Avrupa karşısında gerileyen Osmanlı Devleti askeri, sosyal ve siyasi alanda yeni düzenlenme yoluna gitmiştir. Avrupa’da yaşanan modernleşme sürecinde Osmanlı’da kendini yenileme çalışmalarına girmiştir. Bu yeni düzenlemeler 1839 yılında Tanzimat Fermanı ile yapılmıştır. Yapılan yenilikler kadının toplumsal, hukuki, eğitim ve iş yaşamını olumlu yönde etkilemiştir.

Tanzimat Fermanı Batılılaşma anlamında atılmış büyük bir adımdır. Bu dönemde kadınlara kadı önünde evlenme hakkı, orta ve yüksek öğretim görme hakkı, kız çocuklarına erkek çocuklarıyla eşit miras hakkının tanınması gibi düzenlemeler getirilmiştir. Aynı zamanda kadınların köle ve cariye olarak alınıp satılması yasaklanmıştır (Barkan,1940: 80). Bu dönemde yapılan yeniliklerle kadının hukuksal ve toplumsal statüsü yükseltilmeye çalışılmıştır. Bunlar elbette kadının gerçek anlamda sahip olduğu hakları geri vermemiştir, fakat yine de bu hakların kazanılması doğrultusunda atılan büyük bir adımlardır. Kadınların ekonomik durumları incelenecek olursa Tanzimat Fermanı’nın ilanından önce ve sonra Rumeli ve Anadolu’daki birçok halı atölyesinde kızların çalıştığı bilinmektedir. Bunun dışında XVII. Ve XVIII. yüzyıllarda İstanbul ve Bursa gibi kentlerde nakış işleyip kilim ve kumaş dokuyan kadınların çalıştığı bilinmektedir (Güzel,1985:868). Tanzimatla birlikte Ebe Mektebi, Kız Sanayi Mektebi, Kız Öğretmen Okulu gibi kurumlar açılmıştır. Bu kurumlarda kız

öğrencilerin mesleki ve el becerilerinin geliştirilmesi sağlanmıştır (Kurnaz,1991: 18-20). Yapılan yeniliklerle bir yandan modernizm toplumun içine yerleştirilmeye çalışmış diğer yandan eve kapatılmış kadının toplumsallaşması sağlanmıştır. Kadınların çalışma yaşamına girmelerinde eğitimin önemli bir faktör olduğu gözlemlenmektedir. Açılan okullarla birlikte kızların meslek yaşamına girmelerini sağlayacak imkanlar oluşturulmuştur. Bu imkanlar ilerleyen zamanlarda daha genişletilmiştir. Tanzimat Fermanından sonra kadınlar çalışma hayatında daha fazla yer almış bu durum I. Meşrutiyetle hızlanmıştır. I. Meşrutiyetin 1876 yılında ilan edilmesiyle eğitim olanakları biraz daha genişletilmiştir. Bu dönemde kadınların sosyal hayatta yer almalarını sağlayan düzenlemeler yapılmıştır. Yine I. Meşrutiyetle kadına boşanma hakkı verilmiş ve çok eşlilik kadının rızasına bırakılmıştır. Eğitim olanaklarının genişletilmesi ve hukuk alanında yapılan yeniliklerle toplum içinde aydın kadın kesimi oluşmaya başlamıştır. Kadınların ekonomik alana katılımlarını arttırmak için ilk, orta ve sanayi okulları açılmıştır, fakat okullarda görev yapan öğretmenlerin erkek olması nedeniyle aileler kız çocuklarını bu okullara göndermek istememiştir. Kadınların toplum ve ekonomik alandaki gelişmeleri ilerleyen dönemlerde yenilik için atılmış olan II. Meşrutiyet'in ilanıyla hız kazanmıştır. II. Meşrutiyetin 23 Temmuz 1908 yılında ilan edilmesiyle Türk kadınının sosyal hayattaki yeri de büyümeye başlamıştır. Bu dönemde yapılan düzenlemelerle kadın görece özgürlüğe kavuşturulmaya çalışılmıştır. Özgürlük adımları giyim ve ev dışına çıkma ile başlamıştır. Eşleri ile birlikte sokağa çıkıp tiyatro vb. etkinliklere katılan kadınlar toplum içinde kendini göstermeye başlamıştır. Kadının sokağa çıkması ise yeni düzenlemeleri beraberinde getirmiştir. Bu düzenlemelerde kadın ve erkeğin bir araya gelmesi sınırlandırılmıştır. Toplu taşıma araçlarında, tiyatro ve lokantalarda kadın ve erkek için ayrı ayrı yerler oluşturulmuştur (Caporal,1982:145-14).

II. Meşrutiyetle birlikte evin içinde anne ve eş görevini üstlenen kadın toplumsal alanda farklı bir statü kazanmak için mücadeleye girmiştir. Bu konudaki en etkili araç ise basın olmuştur. Bu dönemde çıkan kadın dergileri ve gazetelerde birçok kadın beklentilerini yazarak toplumu ve kadınları bilinçlendirmeye çalışmıştır. Aynı zamanda toplumu değişime hazırlamaya çalışan kadınlar çeşitli konferanslar düzenleyip çeşitli dernekler kurmuş ve bu derneklerde de etkin görev almıştır (Çakır,1996: 22). Kadınların

açtığı ilk dernekler Trablusgarp, Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı'nın açtığı yaraları sarmaya yönelik derneklerdir. Cemiyet-i İmdadiye (1908), Osmanlı İttihat ve Terakki Kadınlar Şubesi (1324-1908), Müdafaa-i Milliye Osmanlı Hanımlar Heyeti (1329-1913) orduyu desteklemek amacıyla kurulan derneklere örnektir. Bunun yanı sıra Asker Ailelerine Yardımcı Hanımlar Cemiyeti (1914), Şehit Ailelerine Yardım Birliği (1915), Müdafaa-i Milliye Osmanlı Hanımlar Cemiyeti(1329-1913) ve Esirgeme Derneği gibi yardım dernekleri kurulmuştur. Ayrıca kadınların kültürel, mesleki ve eğitim durumlarını yükseltmek için Teali-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti (1324-1910), Osmanlı Cemiyet-i Hayriye-i Nisvaniye (1909), Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti (1329-1913), Bilgi Yurdu (1916) gibi dernekler kurulmuştur (Kurnaz,1991: 77-83). Açılan dernekler kadınların örgütlenmesini ve sorunlar üzerinde tecrübe kazanmalarını sağlamıştır. Kadınların eğitime destek veren dernekler de kadınların meslek sahibi olmalarını sağlamış ve iş yaşamına girmeleri kolaylaştırmıştır. Bunun sayesinde de kadınlar devlet dairelerinde memurluk görevinde ve fabrikalarda işçi olarak iş yaşamında boy göstermeye başlamıştır. İmparatorluğun içinde ilk kız öğretmen okulunun açılması modern öğretmenlik mesleğinin doğmasını sağlamıştır. Bu okuldan mezun olan kızlar ise devletin ilk resmi öğretmenleri olmuştur (Ortaylı,1983:183). İşçi sınıfındaki kadınlar ise sanayi kuruluşlarında üretime dahil olmuş ve sayıları günden güne artmıştır. İstanbul ve İzmir'de bulunan şeker, tahin ve bisküvi fabrikalarında; yine aynı şehirlerde bulunan konserve ve tütün fabrikalarında kadınlar çalışmaktadır (Ökçün,1970: 55-56). Gıda ve tütün sanayinin yanı sıra İzmir ve İstanbul'da kereste sanayisinde; İzmir, Sivas, Burdur, Isparta ve Maraş'ta halı sanayisinde ve yine İzmir, İstanbul, Manisa'da pamuk ipliği imalatında kadınlar çalışmaktadır (Ökçün,1970:135-148).

Kadınların gerek devlet memuru gerekse fabrikalara işçi olarak alınmasında I. Dünya Savaşı'nın da etkisi bulunmaktadır, çünkü bu dönemde devlet dairelerinde ve fabrikalarda erkek nüfusu azalmış, onların yerine kadınların alınması kararlaştırılmıştır. Kadınlara düşük ücret ödenmesi, iş sahiplerinin kadın işçi alma eğilimini kuvvetlendirmiştir. Bu durum kadın iş gücünün istismar edildiğini göstermekle birlikte, kadınların iş hayatında çoğalmalarını da sağlamıştır.

Savaş yıllarında İttihat Terakki Cemiyeti'nin ve ordunun desteği ile “Kadınları Çalıştırma Cemiyeti” kurulmuştur. Cemiyeti çeşitli atölyelerde askerlerin üniforma, çamaşır vb. ürünlerinin dikimi ile uğraşan çalışan kadınlar organize etmiştir. Kadınların bu dönemde Osmanlı ekonomisine ekonomik alanda katkılarının yanı sıra askeri alanda da yardımları olmuştur. I. Orduya bağlı olarak kurulan kadın taburu bu durumun örneğidir (Akşin,2007:109).

II. Meşrutiyet kadar aile ile ilgili konularda İslam hukuku geçerliliğini sürdürmüştür, fakat bu dönemde aile hukukunda Batı etkisi görülmektedir. II. Meşrutiyet’le 8 Ekim 1917’de Aile Hukuk Kararnamesi çıkarılmıştır. Kararnamede İslam hukukuna bağlı kalınmış ancak evlenme ve boşanmalar devlet himayesine geçmiştir. Kararnameye göre devletin izni olmayan evlilikler kanunca tanınmamıştır. Kadın izin verirse erkek ikinci evliliğini yapabilmektedir (Caporal, 1982:121). Dünya Savaşı’ndan yenik çıkan Osmanlı İmparatorluğu 1918’de Mondros Mütarekesini imzalamıştır. Arabistan, Suriye, Filistin gibi topraklar üzerinde hâkimiyetini kaybeden devlet, 1920’de Sevr Antlaşması’nı imzalayarak ülkenin parçalanmasını kabul etmiştir. Bu tarihten sonra Anadolu’da teşkilatlanmalar başlamış ve Milli Mücadele Dönemi’ne geçilmiştir.

3.2. Avrupa’da Kadının Konumu ve Çalışma Hayatı

On beşinci yüzyılın sonlarından 17. yüzyıla kadar Avrupa’da Avrupa’nın siyasal, toplumsal ve ekonomik yönünü değiştiren birçok devrim yaşanmıştır. Bunlardan ilki sömürgeciliğin başlamasını sağlayan coğrafi keşifler, edebiyat ve güzel sanatlarda gelişmeyi sağlayıp skolastik düşünceyi yıkan rönesans hareketleri ve Avrupa’da Katolik Kilisesi’nde köklü değişiklikler yapılmasını sağlayan reform hareketleridir. Avrupa’da oluşan bu yeni keşif ve düşünce akımları Avrupa’daki sosyal, ekonomik ve siyasal yapının değişip gelişmesini sağlamıştır. Bu dönemin ardından 1760’da Sanayi Devrimi’nin yaşanması kadınların çalışma hayatını; 1789 yılında Fransız Devrimi’nin ilan edilmesi ise Avrupa’da yaşayan kadınların hak ve özgürlük mücadelelerinin başlangıcı olmuştur.

İngiltere’de başlayan sanayi devrimi hızla Batı ülkelerine yayılmıştır. Bu dönemde iş gücünün büyük bir bölümünü kadınlar oluşturmaktadır. Kadınların büyük çoğunluğu dokuma sanayi, madencilik, kadın giyim, dantel ve seramik sanayisinde

çalışmaktadır (Kaya,2008: 30). Endüstrileşme sürecinde kadın, aile ekonomisine katkıdan ziyade sermaye sahiplerinin birikimine katkıda bulunmuştur. Bu dönemde sermaye sahipleri ucuz iş gücü arayışına girmiş ve ucuz iş gücü açığını kadınla kapamışlardır (Yeşilorman,2001:272). Kadınların çalıştığı işlerin hepsi güvenceden yoksun, düzensiz ve ücret olarak erkeklerinkinden düşüktür. Kadınların meslek sahibi olması ve eğitim alması katı bir şekilde engellenmiştir. Bir kadının ekonomik ve toplumsal olarak hayatını kurtarma açısından en büyük ümidi ise evlilik (Watkins, Rueda, Rodriguez,1996: 57). Kadın sanayi devrimiyle ev dışında farklı bir alana çıkmıştır. Kadının üretim yaşamına geçtiği bu alanda erkek işçilerle eşit ücret almaması kadının sömürülmesine yol açmıştır, fakat yine sanayi devrimi kadının çalışma hayatına adım atmasına yardımcı olmuş bir devrimdir.

Fransız Devrimi 1789 yılında bütün insanlığa seslenen evrensel bir yapıt olarak çıkmıştır. Devrimin oluşmasında Aydınlanma Çağı'nın düşünürlerinin büyük etkisinin olduğu bilinmektedir. Evrensel bildirinin on yedi maddesi vardır. Bu maddelere göre insanların ana hakları: hürriyet, güvenlik, baskıya karşı direnme ve mülkiyet hakkıdır. Yine bildiriye göre insanlar, günlük uğraşlarının ve içinde yaşadıkları ortamın iktisadi ve siyasi koşullarının dışında, yalnız kanun önünde eşittir. Bu görüşe göre işçi-işveren, ırgat- ağa ayrımı yoktur; bütün bu farklılaşmanın önünde yurttaş vardır (Sarica,1970: 86-87). Aydınlanmanın en önemli düşünürlerinden biri olan Jean- Jacques Rousseau'dur. Rousseau, bütün toplumsal haksızlıklara karşı sesini yükseltirken bir tanesini gözden kaçırmıştır. Bu da kadınlara tanınması gereken haklardır. Erkek ve kadınların birbirleri için yaratıldığını söyleyen düşünür, kadın eğitiminin erkeklere göre planlanması gerektiğini, kadınların erkekleri mutlu edecek, onlara yararlı olacak, çocuk yetiştirecek, hayatı daha güzel ve mutlu kılacak şekilde yetiştirilmesi gerektiğini söylemiştir (Watkins vd.1996:13). Aydınlanmanın önemli düşünürlerin biri olan J.J Rousseau, yetiştiği toplumun katı kural ve adaletsiz düşünce sistemini yıkmaya çalışırken, en önemli konulardan birini atlamıştır. Bu da kadın ve hak ve özgürlükleridir. Kadının aydın bir düşünür tarafından bile bu şekilde algılanması o toplum içinde kadının konumunun tartışma konusu bile olmadığına bir işaretidir. Kadınlar farklı ülkelerde seslerini duyurmaya çalışmıştır. Örneğin İngiltere'de bazı kadınlar insanların koşulsuz var olduğu öne sürülen doğal haklarından nasıl olup da

yararlanamadığını sormuş ve yine 1700'li yıllarda Mary Astell “Eğer bütün insanlar doğuştan özgürse, nasıl oluyor da bütün kadınlar köle doğuyor?” diyerek hak ve özgürlük arayışına girmiştir (Berktaş,2004:6). Bunların yanı sıra temel haklara erkeklerin sahip olduğu düşüncesi kadınları harekete geçirmiş 1791 yılında Olypmpe'de Gauges Fransa'daki Kurucu Meclis'in İnsan Hakları Bildirgesi'ne karşılık, yasalarda, eğitimde ve yönetimde eşit hak talebini savunmuş ve Kadın Hakları Bildirgesi'ni yayınlamıştır (Watkins vd.,1996: 26). Kadınların erkeklerle eşit hak talep etmeleri feminist eylemlerin başlamasını sağlamıştır. 18. yy.da erkeklerle eşit ücret isteyen, her iş alanında çalışma hakkını savunan, eğitim ve yasal düzenlemelerde eşit hak talep eden ve kadınlarında seçme, seçilme hakkı olması gerektiğini savunan kadınların zorlu mücadeleleri ancak 20.yy' da sonuç vermeye başlamıştır. 20 yy.'ın ilk yarısında kabul edilen anlaşmalar insan ticaretini önlemek ya da kadınların iş yaşamına katılmalarını sağlamak amacıyla oluşturulmuştur. Kadınlara yönelik ayrımcılığın kaldırılması ve kadınların özgürlüklerden yararlanmasını sağlayan sözleşmeler II. Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşmiştir (Moroğlu,2002: 88). 20.yy.'daki savaşlar kadınların çalışma yaşamına girmede etkin rol oynamıştır. Örneğin II. Dünya Savaşı sırasında kadınların iş gücüne önemli ölçüde katıldığı bilinmektedir. Bu artışın iki sebebi vardır. İlki erkeklerin savaşa gitmesiyle aile gelirinin düşmesi ve kadının evde yapacağı işlerin azalması kadını çalışmaya yönlendirmiştir. İkinci ise yine erkeklerin savaşa gitmesi ekonomide işgücü talebini ve ücretleri yükseltmiştir. Bu da kadınların emek piyasasına girişlerini teşvik etmiştir. Savaş esnasında çalışan kadınların bir kısmı savaş sonrası erkeklerin dönmesi ile eve dönüş yapmış, büyük bir bölümü ise çalışmaya devam etmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında sanayileşen ülkelerde doğum kontrol yöntemlerinin gelişmesi, doğum oranlarının düşmesi, çocuk ölümlerinin azalması aile planlamasını mümkün kılmıştır. Aynı zamanda tıptaki teknolojilerin gelişmesine bağlı olarak ortalama insan ömrünün artması ve kadınların gençlik dönemlerinde çocuk bakımını tamamlaması gibi etkenler sayesinde kadınlar çalışma alanına daha fazla yönelmiştir.1950'li yıllarda tarımın ve sanayinin hakim olduğu yapı yerini, hizmet sektörüne bırakmış bu durum kadının iş yaşamına katılımını olumlu yönde etkilemiştir (Özer&Biçer, 2004: 58).

20.yüzyıldan itibaren kadınların çalışma hayatında özel ayrımcılık yapılmamasına yönelik sözleşmeler (Uluslararası Çalışma Örgütü-ILO, 1919), kadın

erkek eşitliği sorunu üzerinde duran bildirgeler (İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi-1948), kadın haklarını güvence altına ve ayrımcılığı önlemeye çalışan sözleşmeler (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi/ Committee on the Elimination of Discrimination Against Women CEDAW-1979) kadınların ortak sorunlarının görüşüldüğü platformlar (Birleşmiş Milletler I. Dünya Kadın Konferansı - Meksika 1975, B.M. II. Dünya Kadın Konferansı - Kopenhag 1980, B.M. III. Dünya Kadın Konferansı-Nairobi- 1985, B.M. II. Dünya İnsan Hakları Konferansı-Viyana-1993, B.M. IV. Dünya Kadın Konferansı-Pekin-1995) yapılmıştır (Tekeli&Aktaş,1996).

4. TÜRKİYE'DE CUMHURİYETİN İLK YILLARINDAN 2000'Lİ YILLARA KADAR OLAN SÜREÇTE KADININ ÇALIŞMA HAYATI VE KONUMU

4.1. Cumhuriyet'in İlanıyla Kadın Haklarında Görülen Değişiklikler (1923-1935)

Tanzimat Fermanı ile başlayan modernleşmenin önemli bir adımı Türk kadının toplumdaki yeni imajının oluşturulması olmuştur. Kadın bu süreçte kamu alanına dâhil edilmeye çalışılmış bu da gelişmenin temel gereği olarak görülmüştür. Milli Mücadele dönemine geçildiğinde savaş nedeniyle kadının modernleşme süreci aksamış görünmekle birlikte kadının konumu farklı bir boyuta taşınmıştır. Osmanlı döneminde her alanda pasif olan kadın Milli Mücadele döneminde cephe gerisinde erkeğiyle savaşıarak savaşta aktif rol oynamıştır.

Türk kadının Milli Mücadele döneminde, cephaneyi gerek arabasında gerek sırtında taşımış, askerin giyeceğini ve yiyeceğini hazırlamış kısacası savaş halinde cephe elinden geleni yapmıştır, fakat bu dönemde yapılan kanunlarda kadın vatandaşın hakkı düşünülmemiştir. Büyük Millet Meclisi'nde İntihab-ı Mebusan Kanunu kabul edilirken milletin ferdi olarak sadece erkek vatandaşlar dikkate alınmış, milletin ferdi olarak kadın vatandaşlar dikkate alınmamıştır. (İnan,1964: 92-94).

Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'i ilan etmesiyle toplumun neredeyse her alanında yenilik yaşanmıştır. Yapılan inkılaplar ve çıkarılan kanunlarla kadın hak ve özgürlüklerinde de yeni bir çağ açılmıştır. Eğitim ve öğretimin birleştirilmesi (Tevhid-i Tedrisat, Mart 1924) ile eğitim şartlarından kız ve erkek öğrencilerin eşit yararlanmış, Cumhuriyet'imizin ilk anayasası

(Teşkilat-Esasiye) ile bütün vatandaşlar için eğitim mecburi hale getirilmiş ve 1928 yılında Latin harflerinin kabul edilmesiyle okuma yazma oranında artış görülmüştür (İnan,1964:105). Bu sayede Türk kadını eğitimle kendini geliştirmiş, sosyal ve iş yaşamında kendine daha özgür bir alan yaratmıştır. Eğitimde yapılan yenilikler kadının çalışma alanını doğrudan etkilemiştir. Bu dönemde açılan enstitülerde Türk kızları dikiş, nakış vb. işleri öğrenerek el işlerini geliştirmiştir, aynı zamanda kültür dersleri de alarak enstitülerde devlet memuru olarak görev yapabilmıştır. Cumhuriyet'in kadınlar için getirdiği yeniliklerden bir tanesi hukuk alanında gerçekleşmiştir. İsviçre Medeni Kanunu'nu esas alınarak 4 Nisan 1926'da Türk Medeni Kanunu kabul edilmiştir. Bu kanun ile çok kadınlı ya da küçük yaştaki kızlarla evlenme ortadan kalkmış, boşanma hakkı kadına da verilmiş, aynı zamanda mirastan kadın ve erkeğin eşit pay alması sağlanmıştır (Armaner,1986: 68). Kadınlara 3 Nisan 1930'da Belediye seçimlerine katılma hakkı tanınmıştır. Kadınlar Birliği bu hakkın verilmesini Türk kadınının büyük bir kazanımı olarak değerlendirmiş ve mitingler düzenleyerek bu olayı kutlamıştır. Kadınların seçimlere katıldığı bu dönem aynı zamanda Türkiye'nin çok partiliğe geçmeyi denediği dönemdir. Bu dönemde Mustafa Kemal Atatürk'ün önerisi ile 12 Ağustos 1930'da Serbest Cumhuriyet Halk Fırkası kurulmuştur. Bu parti Kadınlar Birliği eski Başkanı olan Nezihe Muhittin'i Beyoğlu'ndan İstanbul Şehir Meclisi'ne, CHP ise yine Kadınlar Birliği'nin o dönem başkanı olan Latife Bekir'i Fatih'ten İstanbul Şehir Meclisi'ne aday göstermiştir. Bu seçimde CHP adayı olarak giren Latife Bekir, Rana Sani Yaver, Refika Hulisi Behçet ve Safiye Hanımlar Meclis'e seçilmişlerdir (Akt. Gökçimen, 2008: 21-22). Bu gelişmelerle toplum içinde kadına sosyal ve siyasal haklar tanınmıştır. Kadına siyasal hakların tanınması sadece kadının konumun yükseldiği anlamını doğurmamalıdır. Bu durum aynı zamanda siyasal rejimin özelliklerini ortaya koymaktadır, çünkü bu tarihten itibaren siyaset sahnesinde farklı soluklar görülmeye başlanmıştır. Yapılan seçimlerle Türk kadınının siyasi ve toplumsal alandaki konumu geçmişe göre farklılık göstermiştir. Yaşanan olumlu gelişmeler aynı zamanda Türk kadının karakterinin de değişmesini sağlamıştır. Artık toplumsal alanda kendine güvenen bir kadın profili oluşmuştur. Ulu Önder Atatürk çağdaş ve ideal Türk kadınının nasıl olması gerektiğini 14.10.1925' de İzmir Öğretmen Okulu'nda yaptığı konuşmada ifade etmiştir.

“Türk Kadını dünyanın en aydın, en faziletli ve en ağır kadını olmalıdır. Türk kadınının görevi, Türk’ü zihniyeti ile kol gücüyle, kesin kararlılığı ile koruyabilecek nesiller yetiştirmektir. Milletın kaynağı, toplumsal hayatın esası olan kadın, ancak faziletli olursa görevini yapabilir. Her halde kadın çok yüksek olmalıdır. Burada rahmetli Fikret’in herkesçe bilinen sözünü hatırlatırım: “Elbet sefil olursa kadın, alçalır beşer.” (Arıkan,1984: 23).

Mustafa Kemal Atatürk Cumhuriyet’le oluşturulan kadın profilin yanında kadının faziletli, sorumluluk sahibi ve analık vasıflarını yerine getirme özelliğine sahip olması gerektiğini belirtmiştir çünkü Cumhuriyet’i gençlere emanet etmiş ve gençlerin yetiştirilmesinde kadının önemli rol oynadığını belirtmiştir.

Cumhuriyet’in ilanı ve yeni inkılaplarla kadınlara tanınan yeni hak ve özgürlüklerin yanı sıra kadın erkek eşitliğini sağlamaya yönelik, kadının çalışmasını destekleyici kanunlar da çıkarılmıştır. Bu kanunlar sayesinde Osmanlı toplumundaki kadına ait profil yeniden düzenlenmeye çalışılmıştır.

Kadınlara belediye seçimlerinden sonra 1933’te köyde muhtar ve ihtiyarlar kurunu seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. Aynı zamanda 1934 yılında da 1924 Anayasası’nın 10. ve 11.maddelerine eklenen “ve kadınlar” sözcükleriyle, kadınlara TBMM için seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. Türkiye’de kadınların TBMM için ilk kez oy kullanmaları 1935 yılına rastlar. Bu durum gecikme gibi görünse de Batı ülkeleriyle kıyaslandığında Türkiye’nin bu konuda önde olduğu görülmektedir. Bu dönemde yapılan seçimlerde 18 kadın Meclis’e girmiştir. Bu sayı meclisin %4.5’ini temsil etmektedir. Aynı dönemde Fransız kadınları siyasal haklara sahip değildir. Aynı zamanda İngiliz kadınları meclislerinde % 0.1 ile %2.4 oranında temsil edilmektedir (Akt. Gökçimen, 2008: 22).

Cumhuriyet’in kurulması ve kadınların siyasal alana geçmesi onların çalışma olanaklarında hemen bir iyileşme sağlamamıştır. Cumhuriyet ve laikleşme ile birlikte cinsiyete dayalı iş bölümü azalmaya başlamış ve kadın Cumhuriyet döneminde sosyal hayata öncelikli olarak öğretmen olarak adım atabilmiştir. İstanbul Üniversitesi’ne 1921 yılında alınan kız öğrencilerin sayısında zamanla artış olmuş, bu sayede de kadınlar iş yaşamına öğretmenlik mesleği dışında farklı alanlardan giriş yapmıştır. Bu alanların yenisi ve toplum açısından en çok tepkiyi alan ise hekimlik olmuştur. Bu dalda uzun

süre kadınlar istenmemiş ve kadınlara güvenilmemiştir. Yinede Atatürk tarafından oluşturulan ortam sayesinde 1927 yılında ilk kadın doktorlar iş yaşamına başlamıştır (Akt. Ülker, 2012: 72). Kadınlar bu dönemde bir yandan kamusal alanın içine çekilmeye bir yandan da kadınlara geleneksel rolleri benimsetilmeye çalışılmıştır. Eşiyle sokağa çıkıp, erkeklerle kamusal alanda ortak yerler paylaşan kadın yeni rejimle yeni bir hayata merhaba demiş, bu hayatta da asli görevinin analık olduğu vurgulanmıştır(Arat,1998: 82-91). Böylece kadını hem kamu alanına hem de çalışma alanına dahil eden yeni rejim kadına aynı zamanda asli görevinin “analık” olduğunu da ifade ederek özel alandaki rollerini de yerine getirmesini söylemiştir. Dönemin kadın dergilerinde yayınlanan birçok yazıda çalışan kadın görüntüsünün ev kadını ya da aile kadının görevleriyle zıt duruma düşmemesi gerektiği belirtilmiştir. Bu dergilerde kadının birinci görevlerinin ana ve eş olduğu hatırlatılmıştır. Yine dergilerde çocuk eğitimi, evlilik, ahlak, ev idaresi, çocuk bakımı ve sağlığı, moda gibi daha çok kadınların ilgi ve görev alanlarına giren eğitici konular yer almaktadır (Bakacak, 2009:634). Bu durumda Cumhuriyet’le inşa edilen yeni Türk kadını sosyal ve ekonomik alanda erkeğin yardımcısı aynı zamanda ona yüklenen annelik misyonuyla da sorumluluk altındadır. Kadının annelik misyonuna verilen önem onun çocuk yetiştirmedeki önceliğinden kaynaklanmaktadır. Yeni kurulmuş bir ülkenin çağdaş bir zihniyete ihtiyacı vardır. Bu çağdaş zihniyeti sağlayacak olanlarsa annelerdir. Dolayısıyla kadın bilimi, ahlakı en iyi şekilde öğrenmelidir ki bunu da sahip olduğu çocuğa en iyi şekilde aktarabilsin. Bu eylemi yapabilmenin ilk adımı ise öncelikle ev içi eğitimden geçmektedir. Bu sayede kadının eğitime verilen önem artmış ve kadına birçok görev yüklenmiştir.

4.2. II. Dünya Savaşı’yla Üretimde Kadın İş Gücüne İhtiyaç Duyulması ve Açılan Kadın Dernekleri (1948-1980)

Demokratikleşme atılımları süresince Türkiye’de 1948’de kadın dernekleri kurulmaya başlanmıştır. Bu dernekler dünyada çapında kurulan derneklerin temsilcilikleri niteliğindedir. Türk Üniversiteli Kadınlar Derneği, Kadın Eczacılar Derneği ve Hukukçular Derneği bu derneklere örnektir (Tekeli,1998:341). Dernekler Atatürk ilke ve devrimlerin ışığında Türk kadınına ekonomik, sosyal, kültürel yönden geliştirmeyi hedef almıştır. Kadının toplumsal ve ekonomik yaşamını geliştirmek için

yapılan çabalar bu dönemde hızlı bir ivme kazanmamış ve özellikle demokratikleşme çabaları içinde siyasi anlamda kadın temsil sayısı 1950’lerde düşmüştür (Ayata,1998:237). Türkiye aktif olarak II. Dünya Savaşı’na katılmış olmasa da dünya çapında savaşın varlığı kadınların iş yaşamına girmesini olumlu yönde etkilemiştir. Bu dönemde erkek işgücünün çalışma alanında azalması, kadınların bu alana takviye edilmesini sağlamıştır. Bu durumda da II. Dünya Harbi’nin yaşandığı yıllarda kadın işgücüne başvurulmuştur. II. Dünya Savaşı sırasında silah altında tutulan erkeklerin savaş sonrası terhis edilmesiyle kadınların bir kısmı geleneksel ev işlerine geri dönmüştür (Akt. Berber & Eser,2008:3). Bu durum kadının ekonomik alana mecburi sokulduğunun göstergesidir. Kadın Türkiye’de çalışma yaşamına aktif olarak girdiği yıllar 1950’li yıllardır.1950’li yıllarda başlayan hizmet sektörü kadınlara yeni iş olanakları sunmuştur. Toplumsal yapıda meydana gelen değişimler, köyden kente göçün artması, ailelerin çevreye uyumu, zihniyet değişikliği vb. unsurlar kadınların bilinçlenmesini sağlamış, bu sayede de kadın hizmet sektöründe ve diğer sektörlerde çalışmaya başlamıştır. Yine bu dönemde erkeklerle aynı işi paylaşan kadın erkeklerden daha az ücret almaktadır (Kocacık & Gökkaya, 2005:199). Kadının kent yaşamında iş hayatına girmesi kolay olmamıştır, çünkü tarım sektöründen geçimini sağlamaya çalışan kadının gerek eğitim düzeyinin gerek mesleki becerilerinin düşük olması kadının tarım dışı alanda çalışma yaşamını etkilemiştir. Nitekim süreç içerisinde kadın işgücünde çok fazla olmamakla birlikte yine de artış görülmektedir. Bu bağlamda kentli kadın kırsal yaşamdan gelen kadına göre daha avantajlı sayılmaktadır. Kentli kadının yeni bir yerleşim yerine dâhil olma sorunu yaşaması başka bir deyişle iş için göç etmemesi, eğitim olanaklarından yararlanabilme ve haklarından haberdar olma şansının kırsal kesim kadına göre yüksek olması kentli kadını avantajlı kılan unsurlardır. Bu dönemde kentli kadını Nermin Abadan üç gruba ayırmaktadır. Bunların ilk grubunda gündelikte çalışan ve nitelikli olmayan işçi kadınlar, ikinci grupta ortaokul ya da lise seviyesinde eğitim görmüş küçük dereceli memur ve ticaret sektöründe çalışan kadınlar, üçüncü grupta ise lise ve lise üstü eğitim görmüş meslek sahibi uzman kadınlar yer almaktadır (Abadan,1968:155). Bu durum çalışan kadının hem eğitim seviyesini hem de eğitim seviyesine göre iş yaşamındaki konumunu belirtmektedir. Kadının çalışma yaşamını düzenleyen ve çalışma yaşamında kadını koruyan sözleşmelerin oluşması, yasaların

artması, eğitim engellerinin kaldırılması ve dünya çapında yaygınlaşması kadının çalışma alanında daha aktif olmasını sağlamıştır. Türkiye de hem dünya çapındaki düzenlemelere destek vererek hem de kendi içinde yaptığı düzenlemelerle kadının çalışma alanının genişletilmesine yardımcı olmuştur. Kadınların ağır işlerde çalışmasını yasaklayan ILO (Uluslararası Çalışma Örgütü), yine kadınların çalışma hayatını düzenleyen iş kanunun yürürlüğe girmesi, tıbbi zorunluluk halinde kadına kürtaj hakkı tanıyan nüfus planlaması hakkında kanunun çıkması, kadına karşı ayrımcılığın önlemesi için yapılan CEDAW sözleşmesi bu durumu örnekleyen yasa ve bildirgelere örnektir.

1970’li yıllarda kent yaşamındaki olumsuzluklar ve kent yaşamının etkisi ile çalışan kadın oranında artış görülmüştür, fakat 1980’lerde sanayi sektöründe istihdamın oluşturulamaması kadının bu alanda çalışmasını engellemiş, aynı zamanda hizmet sektörünün gelişmesine rağmen bu sektör kadınların işgücü talebi karşısında yetersiz kalmıştır (Ecevit,1995:120-121).

4.3.Türkiye’de Kadın Örgütlenmeleri ve Yeni Medeni Kanun (1980-2002)

1980’de 12 Eylül Darbesi’nin yaşanmasıyla ekonomik, toplumsal ve siyasal olaylarda çalkantılı bir döneme geçilmiştir. Bu dönemde kadınlar toplum içinde varlığını göstermeye örgütlemeye başlamış, kadın hareketleri hızlanmıştır. Bununla birlikte kadınlar arasında ayrım da gözlemlenmiştir. Bu ayrım kentli Türk kadını ile köylü Türk kadını arasında oluşmuştur. Kentli Türk kadını toplumsal, eğitsel ve cinsel yönden köylü Türk kadınından farklı olmuştur. Hukuki ve siyasi yönden yasa karşısında her iki kesimin kadınları eşit haklara sahip olmasına karşın, henüz bilinçlenmemiş köylü kadını, kendi haklarından kentli kadına oranla daha az yararlanmakta, ekonomiye üretici olarak katılmasına rağmen ekonomik gücünden habersiz, ücretsiz çalışan emekçiler olarak toplum içinde var olmaktadır (Arat, 1987:152-153). Kentli kadın sahip olduğu olanakların biraz daha farkındadır ve verdiği mücadelede bu olanaklardan yararlanabilmektedir. Kentli kadının çalışma yaşamına girmesiyle sosyal hayat içinde değişim ve gelişim sürecine girdiği görülmektedir. Kentli kadının çalışma yaşamının içine girmesinde ise zorlayıcı nitelikteki ekonomik etkenler, toplumsal ve manevi etkenler rol almaktadır. Aile içinde sadece tek bir kişinin çalışması ve bu gelir kaynağının yetersiz kalması kadını çalışma alanına itmiştir. Bu bağlamda kadın ekonomik zorunluluklar sebebiyle çalışmaya yönelmiş ve elde ettiği kazancı da aile gelirine ek gelir olarak

dönmüştür. Bu durumda kadın aile gelirine fayda sağlayan yardımcı konumundadır. Kadının içinde bulunduğu konum onun ekonomik anlamda bağımsız olduğunun göstergesi değildir, çünkü kadın kendi kazancını ailenin diğer gelirinin içine dahil etmektedir. Diğer bir etken olan toplumsal ve manevi etkenlerin içeriğinde ise kadının 1980'lerle birlikte eğitim düzeyinin yükselmesi, aile yapısının değişimi, doğum oranındaki değişiklikler ve kadının beklenti düzeyinin yükselmesi gibi etkenler yer almaktadır (Arat,1987:170-171). Değişen toplumsal ve siyasal yapı ile birlikte birey, aile ve ortak yaşam alanında yeniliklerin meydana gelmesi kadının çalışma alanına girmesini olumlu yönde etkilemiş ve kadını isteklendirmiştir. 1980'lerin başında yeni bir oluşum teşkil eden feminist kadınlar kamusal ve siyasal alana yönelmiş ve buralarda seslerini duyurmaya çalışmışlardır. İzledikleri metotla Türk toplumunda yer alan bazı konuları tartışma platformuna taşımışlardır. Kürtaj, aile içi şiddet, tecavüz, evlilik içi cinsel taciz, bekâret gibi konular kamuoyu gündeminde geniş yer tutmuştur. (Çaha,2003:267-268). Toplumsal alanda kendine yer arayışı içinde olan kadın örgütlenerek verdiği mücadelenin ilk ürününü 1990'da almıştır. Bu dönemde aile içi ya da dışında şiddete maruz kalan kadınlara yardımcı olmak, meslek kazanımlarını sağlamak ya da mesleklerini yapmalarında yardımcı olmak için Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı kurulmuştur (Kılıç,1998:357).

Yine 1990 yılında devlet kadın haklarına yasalarla düzenleme getirmiş ve kadına yönelik şiddetin azaltılması için mücadele başlatmıştır. Kadın karşıtı hükümler içeren Eski Medeni Kanun'da aile reisi olarak erkeğin belirlenmesi, zina suçlarında kadının erkekten daha fazla ceza alması ve isteğe bağlı boşanmaya izin verilmemesi gibi hususlar yasalar yoluyla düzenlenmiştir. Yapılan yasal düzenlemelerde dikkati çeken en önemli düzenleme kadın sığınaklarının sosyal hizmet kurumu sayılmalarını sağlayan kanunun değişikliğidir. 25.10.1990 tarihinde kadın sorunları konusunda ulusal mekanizma olarak Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü (KSSGM) 3670 sayılı kanunla Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığına bağlı olarak kurulmuş ve 24.06.1991 tarihinde de Başbakanlığa bağlanmıştır. Bunun yanı sıra Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü bünyesinde, şiddete uğrayan kadınlara ve çocuklara destek hizmeti vermek üzere ilk kadın konukevleri açılmaya başlanmıştır. 30 Ağustos – 8 Eylül 1995 Türkiye Pekin'de yapılan ve 189 ülkenin katıldığı 4. Dünya

Kadın Konferansı'na katılarak taahhütleri çekincesiz olarak kabul etmiştir. Ardından 1996' da Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü'nce, 4. Dünya Kadın Konferansı'nda kabul edilen eylem planı ve taahhütler çerçevesinde kamu kurum ve kuruluşları, üniversiteler, gönüllü kadın kuruluşları, siyasal partiler, sendikalar, meslek örgütleri ve basının katılımı sağlanarak ulusal eylem planı hazırlanmıştır. 4. Dünya Kadın Konferansı'nda verilen taahhütler gereğince Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü koordinasyonunda gönüllü kadın kuruluşlarının katılımıyla kadın sorunlarının yoğunlaştığı dört alanda; eğitim, sağlık, hukuk ve istihdam komisyonları oluşturulmuştur. Buna ek olarak 17 Ocak 1998'de Aile içi şiddete uğrayan kişilerin korunması için gerekli tedbirlerin alınmasını düzenleyen 4320 Sayılı Ailenin Korunmasına Dair Kanun yürürlüğe girmiştir.² Türk Medeni Kanunu içinde kadının çalışmasını kocasının iznine bağlayan 159. Madde çıkarılması; nüfus kâğıtlarından dul, bakire vs. tanımlamalar kaldırılması, Anayasa Mahkemesiyle zinanın suç olmaktan çıkması ve bekaret kontrollerine yönelik Adalet Bakanlığı Genelgesi'nin yayınlanması kadın erkek eşitliğini sağlamaya yönelik düzenlemelerdir. (Işık, 2002: 60-61). Eski Medeni Kanun'un 159/I. Maddesi, evli bir kadının meslek ve sanatla uğraşmasını kocanın iznine bağlamaktadır. Eski Medeni Kanun madde 159'a göre "Karı, koca mallarını idare için hangi usulü kabul etmiş olurlarsa olsun, karı, kocanın sarahaten (açıkça) veya zımnen (örtülü) müsaadesi (izni) ile bir iş ve sanatla iştigal edebilir (uğraşabilir)." Bu maddeye göre evli kadının çalışması veya sanatla uğraşması kocaya bağlanmıştır (Özdamar, 2002:236).

Yapılan yeni düzenlemelerle kadın sığınma yerleri kurumsal ve kadına yönelik şiddeti engellemeye çalışan kurumlar hizmete açılmıştır. Aynı zamanda Eski Medeni Kanun'da yapılan değişikliklerle kadının sahip olduğu haklar hukuksal alanda hem güvence altına alınmış hem de genişletilmiştir. 1990'larda yapılan yasal düzenlemeler 2000'li yıllarda da devam etmiştir. 2001 yılında kabul edilen 4721 sayılı "Türk Medeni Yasası" bu alandaki önemli gelişmelerden bir tanesidir. 4721 sayılı yasa 22 Kasım 2001 tarihinde T.B.M.M' de kabul edilmiş ve Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer

²Avukat Ünzile Küçüköner http://www.turkhukuk sitesi.com/makale_503.html Erişim Tarihi:25 Şubat 2012

tarafından onaylanarak yürürlüğe girmiştir. Bunun ardından 3 Aralık 2001 tarihinde de Medeni yasanın yürürlüğü ve uygulama şeklini açıklamaya çalışan 4722 sayılı yürürlük yasası çıkarılmıştır. Yürürlük yasasında önemli düzenlemelere yer verilmiş ve yasanın üçüncü bölümü aile hukukuna ayrılmıştır. 3.bölümde mal rejimiyle ilgili düzenleme, yasanın 10. maddesinde yer almıştır. 10. maddeye göre, Türk Medenî Kanununun yürürlüğe girdiği tarihten önce evlenmiş olan eşler arasında bu tarihe kadar tâbi oldukları mal rejimi devam eder. Eşler kanunun yürürlüğe girdiği tarihten başlayarak bir yıl içinde başka bir mal rejimi seçmedikleri takdirde, bu tarihten geçerli olmak üzere yasal mal rejimini seçmiş sayılırlar (Resmi Gazete,2001:sayı 24607).

Yeni Medeni Kanun, mal rejimi konusunda ikili bir ayırım yapmıştır. Bunlardan birincisi yasal mal rejimi, ikincisi ise seçimlik (akdî) mal rejimidir. Medeni Kanuna göre, yasal mal rejimi “Edinilmiş Mallara Katılma Rejimi”dir. Seçimlik mal rejimleri ise, mal ayrılığı rejimi, paylaşımlı mal ayrılığı rejimi ve mal ortaklığı rejimidir. (Başpınar, 2003: 87).

Edinilmiş Mallara Katılma Rejimi (TMK. md. 202): Edinilmiş mallara katılma rejiminde eşlerden her biri veya mirasçıları, diğer eşin mal rejimi süresince edindiği mallara ait artık değerin³ yarısı üzerinde hak sahibi olurlar. Edinilmiş mallara katılma rejimi süresince eşler, kanuni sınırlamalar saklı kalmak şartıyla sahip oldukları malları yönetme, kullanma ve onlar üzerinde serbestçe tasarruf etme hakkına sahiptir. Bu rejimde her eş diğer eşin, kural olarak (emek, iş) bir karşılık verilerek elde ettiği mal varlığı değeri üzerinde hak sahibidir, fakat her eş diğer eşin, ancak rejim ederken edindiği mallarda hak sahibi olabilir. Rejim, evlilik bitmesiyle sona erer. Bunun dışında evlilik birliği devam ederken mal rejiminin sözleşme veya mahkeme kararı ile değiştirilmesi ile rejim sona erebilir. Boşanma veya evliliğin iptali gibi evliliğin sona ermesiyle mal rejiminin sona ermesi durumunda rejim dava tarihinden itibaren sona ermiş sayılır. Tasfiye işleminde öncelikle her eş kendisine ait kişisel malları geri alır.

³ Artık değer kavramı yeni Medeni Kanunun yürürlüğe girmesi ile hukuk literatürümüze giren bir kavramdır. Kısaca eşlerin her birinin mal rejimi süresince edindikleri malların –edinilmiş mal grubuna giren mallar- mal rejiminin tasfiyesi sırasında toplam değerinden, bu mallara ait borçlar çıkarıldıktan sonra bulunan miktar artık değerdir. Artık değer tespiti için ekleme ve denkleştirme işleminin yapılması gerekmektedir.

Edinilmiş mallara katılma rejiminin tasfiyesi ayni paylaşıma göre yapılmaz, her eş veya mirasçıları, diğer eşe ait artık değerlerin yarısı üzerinde hak sahibi olur.⁴

Edinilmiş mallara katılma rejiminde, her bir eşin iki grup malı vardır. Bunlar; “edinilmiş mallar” ve “kişisel mallardır” (TMK. md. 218). Edinilmiş mal, her eşin bu mal rejiminin devamı süresince karşılığını vererek elde ettiği mal varlığı değerleridir (TMK.md 219). Bir malın edinilmiş mal sayılması için söz konusu malın evliliğin devamı sırasında ve emek karşılığı elde edilmiş olması gerekmektedir. Örneğin çalışma karşılığı olan edininimler, sosyal güvenlik ve yardım kurumlarının veya personele yardım amacıyla kurulan sandık vb.nin yaptığı ödemeler, çalışma gücünün kaybı sebebiyle ödenen tazminatlar, kişisel malların gelirleri bu duruma örnektir. Kişisel mal, eşlerin yalnız kişisel kullanımına yarayan (elbiseler, traş takımı makyaj malzemesi parfümler takılar, spor aletleri vb.), eşlerin edinilmiş mallara katılma rejiminden önce sahip olduğu malvarlığı değerleri, Eski Medeni Kanun rejimi devamı sırasında miras yolu veya karşılıksız kazandırma yolu ile edinilen mallar olarak tanımlanmaktadır (TMK. md. 220).

Mal Ayrılığı Rejimi (TMK. md.242-243): Mal ayrılığı rejiminde eşler kendi malları ve gelirlerini tek başına yönetim ve kullanma hakkına sahiptir. Evliliğin bitiminde eşler kendilerine ait olan malları alır. Eski Medeni Kanun’da yasal olan rejim de mal ayrılığı rejimidir.

Paylaşmalı Mal Ayrılığı Rejimi (TMK. md.244-255): Bu rejime göre, eşlerden her biri, evlilik süresince edindikleri mallar veya kişisel malları üzerinde, kanunun çizdiği sınırlar içinde mülkiyet hakkına sahiptir. Aynı şekilde her eş kanuni sınırlar içerisinde kendi edindiği mallarından dilediği biçimde yararlanabilir ve tasarrufta bulunabilir. Paylaşmalı mal ayrılığı rejiminin temeli eşlerin mallarının üçe ayrılması esasına dayanmaktadır. Bunlardan ilk sırada “paylaşma konusu mallar” yer alır. Bundan amaç, mülkiyeti eşlerden kime ait olursa olsun rejim sona erdikten sonra, eşler arasında yarı yarıya paylaşım konusu olan mallardır. İkinci tür mallara “paylaşma dışı mallar” adı verilmektedir. Bu mallar eşlerden yalnız birine ait olan ve diğer eşin üzerinde hiçbir hak sahibi olmadığı mallardır. Örneğin kadına takılan ziynet eşyası bu mallara örnektir. Üçüncü tür mallar ise kanunda “paylı mallar” adı verilen mallardır.

⁴ Av. Gülfidan Akkız, http://www.turkhukuksitesi.com/makale_1267.htm Erişim Tarihi: 25 Şubat 2012

Bunlar, her iki eşin hissedarı olduğu mallardır. Bu mallar ailenin ortak kullanımına ve yararlanmasına (aile konutu, konuttaki ev eşyası, yazlık ev, binek otomobili vb.) tahsis olan mallar, ailenin ekonomik geleceğini güvence altına almaya yönelik yatırımlar (menkul kıymetler, altın ve dövizler, kira getiren daireler vb.) ve ilk iki sıradaki malların yerine geçen (ikinci bir yazlık vb.) değerlerdir. Eşlerin kendilerine ait olduğunu ispatlayamadıkları mal ve gelirler, bu rejim altında onların paylı mülkiyetinde sayılır.

Mal Ortaklığı Rejimi (TMK. md. 256-281): Mal ortaklığı rejimi, ortaklık malları ile eşlerin kişisel mallarını kapsar. Ortaklık malları, genel mal ortaklığı rejiminde, eşlerin kanun gereği kişisel malları sayılan malları dışındaki bütün mallardan ve gelirlerden oluşur. Bu mal rejiminde hiçbir eş ortaklık malları üzerinde tek başına tasarruf hakkına sahip değildir. Bu mallarda yönetme, eski Medeni Kanun'dan farklı olarak, kadın erkek eşitliğine uygun bir şekilde, her iki eşe de tanınmıştır. Eşlerden birinin ölümü veya başka bir mal rejiminin kabulü ile mal ortaklığı rejiminin sona ermesi halinde, her eşe veya mirasçılarına ortaklık mallarının yarısı verilir.

Olağanüstü Hal Mal Rejimi (TMK. md. 206): Belirli durumlarda, eşlerden birinin isteğiyle, haklı bir sebep bulunuyorsa hâkimin takdirine bağlı olarak, mevcut mal rejiminin “Mal Ayrılığı Rejimi”ne dönüşmesi mahkemeden talep edilebilir. Örneğin, kocasına ait mal varlığı borcun altındaysa veya ortaklıktaki payı haczedilmişse, kadın mal ayrılığına karar verilmesini hâkimden isteyebilir.

Mal rejimleri kadın hak ve özgürlükleri açısından incelendiğinde rejimlerin kazanımları ve kazanımlı olmayan durumları söz konusudur. Örneğin mal ayrılığı rejiminde söz konusu mal rejimi çalışmayan veya ticari geliri yüksek olmayan evli kadınların aleyhinedir, çünkü bu kadınlar evlilik süresince edinilen malların kocanın adına kayıtlı olmasına izin vermiş, evlilikte bizzat herhangi bir yatırım yapmamış ve kendi adlarına mal edinmemiş olan eşlerdir ancak bu rejim altında kadının tüm gelirini kocasına vermemesi ve kazancı ile kendi adına yatırımlarda bulunması durumunda kadın bu mal ayrılığı rejiminden kazanımlı çıkabilmektedir. Aksi takdirde mal rejimine tabî olan eşlerin, özellikle çalışmayan kadınların, boşandıktan sonra yoksullaştıkları gözlemlenmiştir. Paylaşmalı mal ayrılığı rejiminde de hangi malların ailenin ortak kullanımında olduğu, hangi malların eşlerden birinin ticari faaliyetinde kullanıldığı kesin olarak bilinmediğinden veya ispatlanamadığından, bu rejim altında da kadının

istismar edilmesi muhtemeldir. Çalışmayan ve özellikle 1 Ocak 2002'den sonra evlenmiş kadınlar için istismara en kapalı mal rejiminin Edinilmiş Mallara Katılma rejimi olduğu söylenebilir. Zira Yeni Medeni Kanun'un yasal rejim olarak belirlediği bu rejimde, evlilik süresince kazanılan malların ortaklaşa alındığı ve boşanma durumunda eşit paylaşımına tabi olduğu kabul edilmektedir. Bu çerçevede, çalışmayan kadınların "Edinilmiş Mallara Katılma" rejimini seçmeleri tavsiye edilir.

1030 maddeden oluşan ve 1 Ocak 2002'de yürürlüğe giren Yeni Medeni Kanun sadece mal rejimleri hakkında değil Aile Hukuku ve Miras Hukuku gibi konularda da yeni düzenlemeler getirmiştir. Bu sayede kadınların toplumsal alandaki konumu kanunlarla güvence altına alınmış ve kadınlara çağdaş bir görünüm kazandırılmıştır. Yeni Medeni Kanun'da hem kadın hem de erkeği kapsayacak şekilde evlenme yaşının yükseltilmesi (Md.124/1), evde aile reisliğinin kaldırılması ve evliliği eşlerin beraber yöneteceği yetkisinin verilmesi (MK.md.154. c.1), evlendikten sonra edinilen malların evliliğin bitmesiyle eşit şekilde bölünmesi (TMK. md.254-255) gibi hükümler kadın erkek eşitliğini sağlamaya yönelik hükümlerdir. Bu hükümlerle kadın erkek arasındaki eşitliği zedeleyen durumlar ortadan kaldırılmaya aynı zamanda kadının ekonomik ve sosyal statüsü yükseltilmeye çalışılmıştır. Yine kadının, kocasının soyadının önüne kendi soyadını kullanabilmesi ve eşlerin oturacağı konutu birlikte seçme (Resmi Gazete,2001, Sayı 24607) hakkına sahip olduğunu gösteren hükümler kadının kişisel özgürlüğünün de yolunu açan hükümlerdir.

Kadınların çalışma yaşamına bakıldığında 2000'li yıllarda çalışan kadın sayısı kırsal ve kentsel bölgelerde farklılık göstermektedir. Türkiye İstatistik Kurumunun verilerine göre 1995-2009 arasındaki dönemde kadınların kırsal alanda işgücüne katılım oranı %49.3'ten %35.7'ye düşmüştür. Aynı zamanda kentsel alanda kadının işgücüne katılımı %17.1'den %21.3'e çıkmıştır (TÜİK, 2007, 2009). Bu durum kırsal alanda kadının işgücüne katılımının azaldığını kentsel alanda da bunun tam tersi bir durum olduğunun göstergesidir. Kırsal alanda tarım sektöründe çalışan kadın, eğitim seviyesinin ve dolayısıyla niteliğinin düşüklüğü nedeniyle genellikle ücret açısından yüksek olmayan işlerde çalışmaktadırlar. Bu koşullarda kadınların çoğunluğu çalışmak yerine ev kadını olarak yaşamını sürdürmekte, çalışma yaşamından uzak kalmaktadırlar. Bu veriler 2011 yılında değişmiştir. Türkiye geneline bakıldığında kadınların işgücüne

katılım oranı %29 olarak görülmüştür. İşgücünün dağılımına bakıldığında lise eğitimi altında eğitim alan kadınların %25,1 yükseköğretim mezunu olanların ise %70,7 olduğunu bilinmektedir (TÜİK,2011). Kadınların çalışma durumlarına sektörel açıdan bakıldığında %48.5'i tarım,%14.4'ü sanayi,%37.1'i hizmet sektöründe yer almaktadır. İşteki durumlarına göre ise %14'ü kendi hesabına ve iş veren konumunda, %47'si herhangi bir ücret veya yevmiye karşılığında , %39'u ise ücretsiz aile işçisi olarak çalışma yaşamında yer almaktadır (Çakır, 2008: 29). Kadınların son yıllarda çalışma alanına girebilmelerini kolaylaştıracak sosyal dönüşümler yaşanmıştır. Bunlar eğitim seviyenin yükselmesi, toplumun çalışan kadınlara karşı tutumlarının değişmesi, kadının daha geç evlenmesi ve doğum oranının düşmesi gibi faktörlerdir. Buna rağmen çalışan kadın oranı Avrupa oranlarına göre düşüktür. Bunun iki ana nedeni kentleşme ve tarımsal faaliyetlerden uzaklaşma olarak görülmektedir.

Türkiye’de kırsal alandaki işsizlik kentsel alandakine oranla daha düşüktür. Türkiye’nin 80’lerden bu yana yaşadığı kentleşme sürecinde kadın işgücü katılımının yüksek olduğu kırsal alandan düşük katılımlı kentsel alana geldiğinde kentteki iş yaşamına dahil olamamıştır. Bu da kadının çalışma hayatını olumsuz yönde etkilemiştir. Bununla birlikte kadınların işgücüne katılımı ekonomik kriz dönemlerinde artmaktadır. Kriz dönemlerinde bazı hane halkı üyeleri işlerini kaybetmekte ya da gelirlerinde azalma meydana gelmektedir. Buna tepki olarak kriz öncesinde çalışmayan evin bazı fertleri çalışmaya yönelmektedir. Çalışma yaşamındaki bu artış “ek işçi etkisi” olarak bilinmektedir. Bu etki Türkiye’de daha çok kadınlar arasında gözlenmektedir. Buna bağlı olarak 2001 yılındaki mali krizde kadınların çalışma oranında artış görülmüştür (Devlet Planlama Teşkilatı Raporu, 2009: 10-12).

1980’ler ve sonrasında Türkiye’de yeni dönüşümler yaşanmaya başlanmıştır. Bu dönüşümler gerek siyasi gerek toplumsal gerekse toplum düzenini sağlayan hukuk alanında gerçekleşmiştir. En önemli dönüşüm ise bu kurumlar arasında kadının konumunun değişmesidir. 80’lerle birlikte kendi hak ve özgürlüklerinden haberdar olmayan kadın kendi gücünün farkına varmaya başlamış feminist hareketlerin artış göstermesiyle hukuksal, siyasal arenada hakkını arama ve eşitlik mücadelesi içine girmeye başlamıştır. 1979 yılında Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen CEDAW (Kadına Karşı Her türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi) 1985 yılında Türkiye

tarafından onaylanmış ardından 1987 yılında kadın konusuna odaklanmış ilk resmi kurum olan Devlet Planlama Teşkilatı Kadına Yönelik Politikalar Danışma Kurulu kurulmuştur. 1990'lara girerken, cinsiyete dayalı veri tabanı oluşturulması amacıyla Devlet İstatistik Enstitüsü'nde Toplumsal Yapı ve Kadın İstatistikleri Şubesi kurulmuş, İstanbul Üniversitesi'nde ilk Kadın Araştırmaları Ana Bilim Dalı açılmış ve yüksek lisans programı vermeye başlamıştır. Siyasal alanda 1989'da Kadınlara "Kaymakamlık Sınavları" na girme hakkı verilmiş, 1991'de ilk kadın vali (Lale Aytaman) Muğla iline atanmış, 25.06.1993 Türkiye'nin ilk kadın başbakanı (Tansu Çiller) hükümeti kurmuş ve politik arenada kadın sesi duyulmaya başlanmıştır. 1995 yılında Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı kurulmuş, 23 Haziran 1998 Anayasa Mahkemesi kadının zinasını suç olarak düzenleyen Türk Ceza Kanunu'nun 440. maddesini anayasanın eşitlik ilkesine aykırılığı gerekçesiyle iptal edilmiştir. Gerekçeli karar 13.03.1999 tarih ve 23638 sayılı Resmi Gazetede yayımlandı.

Bu mücadelede kentli kadın köylü kadına göre daha avantajlı olmuştur. Kırsal alanda yetişen kadın tarlada çalışarak üretime dahil olmasına rağmen kentli kadın kadar hak ve özgürlüklerinden haberdar olmamış ve bunları kullanamamıştır. Bunda kadının eğitim faktörünün önemli olduğunun altı çizilmelidir. Kentli kadın eğitim seviyesinin yükselmesi, sosyal alana geçmesi, çalışma yaşamında boy göstermesi gibi etkenler onun hak ve özgürlük kazanımları elde etmesine ve sesini duyurmasına yardımcı olmuştur. Bu dönemde Türkiye'de yeni oluşan feminist gruplar toplumda yer alan tecavüz, kürtaj, evlilik içi cinsel taciz gibi bir takım konuların tartışılmasını sağlamıştır. Bu durum kadının sesinin toplum içinde belirdiğinin ve yükseldiğinin göstergesidir. Kadının örgütlenerek verdiği mücadele bu yıllarda başlamış fakat bu mücadelenin ürünleri 90'lı yıllarda alınmıştır. Kadın sığınma evlerinin kurulması, kadın hakları ile ilgili yasal düzenlemelerin getirilmesi vb. düzenlemeler kadınların konumunun iyileştirilmeye çalışıldığının göstergesidir. Bu eylemlerin devlet eliyle yapılması ise kadın hak ve özgürlüklerinin devlet güvencesi altına alındığını belirtir. Hukuksal alanda yapılan değişiklikler 2000'li yıllarda kadın haklarının korunması ve kadın erkek eşitliğinin sağlanması açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. 2001 yılında kabul edilen Yeni Medeni Yasa ile aile hukuku ve mal rejimleri düzenlemeye alınmış; kadın erkek arasındaki adaletsiz toplumsal konum değişip geliştirilmeye çalışılmıştır. Elde edilen

hukuksal kazanımlar kadının iş yaşamını da olumlu yönde etkilemiştir. Bunun yanı sıra toplumun çalışan kadına karşı bakış açısının değişmesi kentsel alanda kadın çalışma oranının artmasını sağlamıştır.

Yaşanan toplumsal değişimler toplumun içindeki sanatı da etkilemektedir. Başka bir deyişle sanat toplumun aynası durumundadır. Bir sanat dalı olarak sinema ise içinde bulunduğu toplumla şekillenen bir yapıya sahiptir. Kadının beyaz perdedeki temsili Türk sinema tarihi açısından incelenecek olursa ataerkil bakışla kadın temsilleri gözlemlenmiştir. Melodram filmlerinde iyi kadın evlenilecek kadın, yuva bozan, erkeği ayartan kadındır. Bu bağlamda kadın temsilleri karakter değil de tiplere düzeyinde kalmaktadır. Yine aynı şekilde melodramlarda kadına ödül olarak sevdiği erkekle yuva kurma şansının verilmesi, köy ve göç konulu filmlerde kadının ikinci konumda yer alması ya da kent filmlerinde modern birey olamaması, feminist akımlarla birlikte kadının sadece özgürce cinselliğini yaşamak isteyen bir kadın olarak gösterilmesi kadının konumunun sinemada eril gözle inşa edildiğinin göstergesidir. Sinemada temsil edilen bu kadın tipleri kadının aynı zamanda toplumsal konumu hakkında da bilgi verdiği gibi kadının nasıl bir karaktere sahip olması gerektiğini de anlatmaktadır. İyi kadının ahlaklı, namuslu, dürüst ve sevdiğine bağlı olması gibi olgular ataerkil toplumda olması gereken kadın profilinin yaratılmasına yardımcı olan olgulardır. Bir bakıma sosyal hayatta erkek tarafından istenen kadın tipi sinema ile oluşturulmaya çalışılmıştır. Tezin ikinci bölümünde Türk Sinemasında kadın olgusu çalışan kadın temsili bağlamında incelenecektir.

II. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE YAŞANAN SOSYO-EKONOMİK OLAYLAR VE SİNEMAYA ETKİLERİ (1917-2012)

2.1. Türk Sinemasının Gelişimi ve Yaşanan Toplumsal Olaylar (1910-1923)

Sinema 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan içinde eğlenceyi, estetiği, toplumsal-siyasal olayları, ticareti, teknolojiyi vb. öğeleri barındıran bir kitle iletişim aracıdır. Sinema, sinematografin Auguste ve Louis Lumière Kardeşler tarafından icat edilmesinden sonra ortaya çıkmıştır. Lumière Kardeşler'in ilk film gösterimi 1895 yılında Paris'te Grand Cafe'de halka açık yapılmış ve toplum tarafından büyük ilgi

görmüştür. İlk film gösterimi olarak tarihe geçen görüntüler Lumière Kardeşler'in çevrelerinden aldıkları görüntülerdir. Bu görüntüler işçilerin fabrikadan çıkışları, tren istasyonundaki insanların trene iniş binişleri gibi görüntülerdir. Gösterinin ilgi görmesi Lumière Kardeşler'in dünyaya açılmalarını ve dünya çapında tanınmalarını sağlamıştır. Bu sayede sinema toplumlarla tanışmıştır.

Sinematografin geniş kitlelere yayılması sürecinde Osmanlı'da bu ürünün kullanımına kayıtsız kalmamıştır. Sinemanın Osmanlı'ya girişi Paris'teki gösterimden bir yıl sonra olmuş ve 1896'nın son aylarında Yıldız Sarayı'nda ilk gösteriler gerçekleşmiştir. (Scognamillo, 1998: 15–16). Saraydaki gösterilerin devamında aynı yıl İstanbul Beyoğlu'nda ilk halka açık film gösterileri düzenlenmiştir. Gösterilerin ardından Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler, Sultan Mehmet Reşat'ın 1911 yılında Manastır ve Selanik ziyaretlerini kaydetmiştir. Sultan Mehmet Reşat'ın iki kez ziyaret ettiği Manastır ve Selanik gezilerinin ilk görüntüsünde Padişahın on altı dakikalık gezintisi yer almaktadır. Manastır tren istasyonunda başlayan gezi görüntüleri, şehrin belediye binası önünde devam etmektedir. Görüntülerde Sultan Mehmet Reşat'ın çeşitli etnik ve farklı dinden olan halkla buluşması bulunmaktadır. Film, Sultan'ın Tumble Café'ye gidişinin ardından, tren istasyonunda biter (Thomen & Çeliktemel, 2010: 5). Bu kayıtlar, Türk sinema tarihinin ilk görsel belgeleri olması açısından önemlidir. Osmanlı Devleti'ne ait ilk film yapımı ise 1914 tarihinde gerçekleşmiştir. Fuat Uzkınay' ın çektiği *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* isimli 150 metrelik film ilk Türk filmi kabul edilmektedir. Bu dönemde Türk sinemasının devamlılığı Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın kurduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından sağlanmıştır. Kurumun başına ise Sigmund Weinberg getirilmiştir. (Özön, 1968: 13). 1916 yılında Türk Sinemasının ilk konulu filmleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Weinberg tarafından çekilen *Himmet Ağanın İzdivacı* isimli film Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve Weinberg'in ülkeden ayrılması sebebiyle yarım kalmıştır. Film 1918'de Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmıştır.

Türk sinemasının ilk yılları I.Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın gerçekleştiği yıllara denk gelmektedir. Bu dönemde yaşanan toplumsal sorunlar ve savaş ortamı Türk sinemasında cephe filmlerinin çekilmesini sağlamıştır. 1914 ve 1923 yılları arasında

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin⁵ çeşitli savaş cephelerinde çektiği *Anafartalar Muharebesi'nde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi* (1915), *Çanakkale Muharebeleri* (1916) ve *Alman İmparatoru'nun Çanakkale Ziyareti* (1917) gibi filmler cephe filmlerine örnek gösterilebilir (Özön, 1970: 42-43). Bu yıllardan sonra sinemamızda evlilik, aşk gibi konuların işlendiği ve kadının sinemada gösterildiği filmler üretilmiştir. Sinema ile yeni tanışan bir ülke olmanın verdiği acemilikle çekilen filmlerde tiyatro geleneği görülmüş; filmler roman ve oyunlardan sinemaya uyarlanmıştır. Sedat Simavi'nin yönetmenliğini yaptığı *Pençe* (1917), Ahmet Fehim Efendi'nin yönettiği *Mürebbiye* (1919) ve Malul Gaziler Cemiyeti'nin⁶ yapımını üstlendiği *Binnaz* (1919) kadının konu olarak alındığı filmlere örnektir. Türk sinemasının ilk yıllarında, kadın yalnızca cinselliğe indirgenmiş ve ilk olarak vamp kadın temsilleri, göbek dansları ve banyo sahneleri eşliğinde yaratılmıştır (İmançer, 2010: 80). Kadının cinsel obje olarak sunulduğu filmlerin ilki Sedat Simavi'nin *Pençe* isimli filmidir. Film Mehmet Rauf'un 1909 yılında yayınlanan *Pençe* isimli oyunundan sinemaya uyarlanmıştır. Dönemin eleştirmenleri tarafından olumlu eleştiriler almayan film evliliği bir pençe olarak yorumlamış ve birbiri içine geçmiş iki öyküde de herkesle yatan ve kocasını aldatan bir kadınla, bir başka erkekle sevişirken kocası tarafından yakalanan bir başka kadının cinselliklerini konu almıştır (Öngören, 1984: 59). Böylece film serbest aşkın savunusunu yapan ve kadın bedenin sömürsünü sinema perdesi üzerinde başlatan ilk film olmuştur (İmançer, 2010: 80). 1917'de savaş döneminde olunması, Osmanlı'nın yıkılışı, halkın olumsuz ekonomik ve toplumsal sorunları yaşaması, değişime ve yeniliğe henüz hazır olmayan toplum yapısı vb. durumlar göz önüne alındığında filmin cesurca çekilmiş bir

⁵Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (MMC), 1 Şubat 1913 tarihinde Balkan Savaşları sırasında vatanseverlik temaları etrafında propaganda yapmak üzere kurulmuştur. Bu kurum, Balkan Savaşları ve daha sonra Birinci Dünya Savaşı sırasında ordu için yardım kampanyaları düzenlemek, orduya gönüllü asker yetiştirmek için propaganda yapmak ve askeri sağlık kurumlarına destek olmak gibi etkinlik alanları belirlemiştir.

Nadir ÖZBEK, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004 s: 305

⁶ Malul Gaziler Cemiyeti 1915 yılında dönemin Harbiye Nazırı Enver Paşa İstanbul Merkez Kumandanı Miralay Cevdet Bey ve on bir arkadaşı tarafından kurulmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında çeşitli cephelerden gelen gazileri mali açıdan desteklemek, İstanbul'da bulunan eski eşyalarını satarak gelir sağlamak ve Sinema Film Fabrikası aracılığıyla film çekip gösterimler düzenlemek bu kurumun görevleri arasındadır. Filmlerden elde edilen gelirse yardıma muhtaç gaziler için kullanılmaktadır. Martin THOMEN & Özde ÇELİKTEMEL (2010) Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922). *Online International Journal of Communication Studies*, Sayı.2 s. 5

film olduğu görülmektedir, fakat film hem konusu hem de teknik hataları itibariyle ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Evlilik kurumunun eleştirildiği ve cinselliğin ön plana çıktığı film, kadının konumu açısından incelendiğinde kadının sahip olduğu sıfatların olumlu olmadığı görülmektedir. Kadın, bu filmde erkeklerle yasak ilişkiye giren ve kocasını aldatan şehvet düşkünü “kötü kadın” konumundadır.

Kadının konumunun, beyaz perdede temsili toplumsal, siyasal ve ekonomik boyutlarla ilişkilendirilmelidir, fakat *Pençe* filmi Türk kadının toplumsal, ahlaki, sahip olduğu değer yargıları ya da özelliklerini yansıtan bir yapıya sahip değildir. İmparatorluk döneminde eve kapatılan ve sonrasında yapılan yeniliklerle (Tanzimat Fermanı, I. ve II. Meşrutiyet’in ilanı) çalışma hayatına alınmaya çalışılan kadın, beyaz perdede toplumsal gerçekliğin dışında anlatılmıştır. Eldeki verilere bakarak bilgi sahibi olduğumuz film savaşın insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini azaltmak ya da Avrupa’ya özenen belirli bir kesimin yaşam tarzına eleştiri niteliği taşımaktadır.

Türk sinemasının konulu diğer bir filmi ise Ahmet Fehim Efendi’nin yönettiği *Mürebbiye* (1919) filmidir. Film, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1898 yılında yazdığı aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Filmde bir Türk ailenin yanına mürebbiye olarak gelen Anjel’ in hafifmeşrep davranışlarıyla aileyi karıştırması konu alınmıştır. Filmde Fransız mürebbiye Anjel’i canlandıran Madam Kalitea Türk sinemasının ilk vamp ve kötü kadını olmuştur (Kalkan&Taraç,1998: 69). *Mürebbiye* filminin çevrilmiş olduğu 1919 yılında İstanbul işgal altındadır. Fransız Kumandanı Franchet d’ Esperey, filmde bir Fransız kadınının cinsel bir obje gibi yansıtıldığını belirterek filmin Anadolu’daki gösterimlerini yasaklamıştır. Böylece *Mürebbiye* Türk sinema tarihinin sansürlenene ilk filmi olmuştur (Öngören,1982: 60).

Film Türk sinemasında sansürlenene ilk film olması açısından önemlidir. İçerisinde cinsel öğeleri ve ahlaki çöküşleri barındıran film, alafranga yaşam tarzını benimsemek isteyip kendi geleneklerini unutan kesime gönderme yapmaktadır. Nijat Özön filmin sansüre uğramasını ve bu yaşam tarzlarına olan eleştirisini şu sözleriyle ifade etmiştir.

“Romana adını veren kadın kahraman, Türk ailesine mürebbiye olarak kapılanan, ailenin bütün erkeklerini birbirine düşüren düşük ahlaklı bir Fransız yosmasıydı. Bundan dolayıdır ki, Gürpınar’ın 1898 yılında yayımlanan, alafrangalığa düşkün bazı ailelerin başlarına gelebilecek

gölünç ve tehlikeli durumları anlatan bu romanı 1919 yılının İstanbul’unda, bilinçli ya da bilinçsiz, bir protesto özelliği kazanıyordu. Nitekim film tamamlandığı vakit işgal kuvvetlerince güçlük çıkarıldı, hatta Anadolu’ya gönderilmesi yasaklandı” (Özön, 1970: 19).

Nijat Özön filmi İtilaf Devletleri’nin yurdu işgal etmelerine karşılık “sessiz direnme” olarak nitelendirmektedir (Özön,1970: 26). Diğer bir deyişle Fransız işgal kuvvetlerinin Türkiye üzerinde yaptığı işgale karşın, film üzerinden Fransız bir mürebbiye kadın aracılığıyla gönderme yapılmaktadır. Bu bağlamda *Mürebbiye* filminde yansıtılan olumsuz özellikler (kadının hafifmeşrep olması ve aile bireylerini birbirine düşürmesi gibi) çalışan kadının konumunu değil işgallerden duyulan rahatsızlıklara da gönderme yaparak göstermektedir.

Türk sinemasına oyundan uyarlanan bir başka film yine 1919 yılında yapımını Malul Gaziler Cemiyeti’nin, yönetmenliğini ise Ahmet Fehim Efendi’nin üstlendiği *Binnaz* isimli filmidir. Film, Yusuf Ziya Ortaç’ın aynı adlı oyunundan sinemaya uyarlanmıştır. Lale Devri’nde ismi Binnaz olan hafifmeşrep bir kadın ile bu kadına aşık olmuş Efe Ahmet ve Hamza Bey arasındaki ilişkiyi konu almıştır. Binnaz, Hamza Bey’i sevmekte, fakat Efe Ahmet’ten de korktuğu için onu bırakmamaktadır. Hamza Bey’in, Efe Ahmet ve Binnaz arasındaki ilişkiyi öğrenmesiyle iki erkek Binnaz için kavga eder.

Film hakkında eldeki verilerin yetersizliği sonucu kadının konumu hakkında fazla yorum yapılamamaktadır. Film göbek dansının sinemada görüldüğü ilk film olması açısından önem taşır (Kalkan&Tranç,1988: 69). Kadın, *Binnaz* isimli filmde iki erkek arasında sıkışmış bir çengi olarak sinema perdesine yansıtılmıştır. Fetay Soykan film hakkında, Lale devri çengilerinin göbeklerinin gözüktüğünü ve Binnaz’ın fettan bir kadın olduğunu belirtmiştir (Soykan,1993: 26). Kadının göbeğinin açık olması, kadının hafifmeşrep olması ya da çengilik yapması kadının 1900’lü yılların başındaki toplumsal görüntüsü, konumu, çalışma yaşamı ya da ev içi durumu gibi faktörleri hakkında bilgi vermemektedir. Nijat Özön *Türk Sinema Tarihi* isimli kitabında filmin toplum tarafından olumlu tepkiler aldığını hatta yurt dışında da ilgi gördüğünü açıklamıştır (Özön, 1962: 54). Muhafazakar toplum yapısı içinde, filmin yurtiçinden aldığı olumlu tepkiler onun cinsel içerikli ya da toplumu rahatsız edici olmadığını göstergesidir. 1920’li yıllarda yurdun işgal altında olması, bir imparatorluğun yıkılışı, İtilaf Devletleri ile yaşanan mücadele, halkın hem toplumsal hem de ekonomik anlamda olumsuz

koşullarda yer alması ülkeyi sosyo ekonomik alanda olumsuz etkileyen etmenlerdir. Bununla birlikte Türkiye’de sinemanın henüz yeni gelişen bir sanat olması ve bu alanda belirgin olarak çalışan kadının temsiline rastlanmamaktadır.

2.2. Tiyatrocular Dönemi: Müslüman Kadın Oyuncular ve Çalışan Kadının Sinemada Temsili (1923-1940)

1900’lü yılların başlarında çekilen sinemamızın ilk kadın konulu filmleri Sedat Simavi ve Ahmet Fehim Efendi’nin yönetmenliğiyle, asıl görevi sinema üretimi olmayan Malul Gaziler Cemiyeti’nin de yapımcılığını üstlenmesi ile meydana gelmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında Türk kadın oyuncular yerine Ermeni ve Rum kadın oyuncular yer almıştır. Türk kadın oyuncularının sinemada yer alması Cumhuriyet’in ilanından sonra gerçekleşmiştir. Bu dönem “Tiyatrocular Dönemi” (1923-1939) ya da “Muhsin Ertuğrul Dönemi” olarak adlandırılmıştır. Dönemin bu isimlerle anılmasında oyuncuların Darül Bedayi (Şehir Tiyatroları) sanatçılarından oluşması ve Muhsin Ertuğrul’un 17 yıl tek yönetmen olması etkili olmuştur.

Tiyatrocular Dönemi’nde, Türk sinemasında kadın oyuncular yer almaya başlamıştır. Muhsin Ertuğrul’un, Halide Edip Adıvar’ın romanından uyarlayıp yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* (1923) isimli eseri, ilk Türk kadın oyuncuların sinemada yer alması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu döneme kadar üretilen filmlerde yabancı kadınların oyunculuğu izlenirken *Ateşten Gömlek* filmiyle Müslüman ve Türk kadın oyuncular sinemada yer almıştır. Bu eserde yer alan kadın oyuncular Münire Eyüp (Neyyire Neyir) ve Bedia Muvahhit’ dir.

Kurtuluş Savaşı’nı konu alıp milli duyguları doruğa ulaştıran *Ateşten Gömlek* filmi, kadın bir yazarın gözünden Kurtuluş Savaşı’nı anlatmaktadır. Film, İzmir’de kocası ve çocukları Yunan İşgali sırasında öldürülen Ayşe’nin öyküsünü konu alır. Ayşe evlendirilmek üzere İstanbul’daki akrabalarının yanına davet edilir. Onunla evlenmek istemeyen Peyami evi terk eder. Ayşe ise bu durumu gururuna yediremez ve İstanbul’da tanıştığı başka bir beyle evlenir. İzmir’e taşınan Ayşe, eşinin ve çocuğunun ölümünden sonra tekrar İstanbul’a döner ve burada işgallere karşı yapılan mitinglere katılır. Ayşe katıldığı mitinglerde İstanbullu gençlerin gözünde İzmir’in ve kurtuluşun simgesidir. Bu sırada Ayşe’nin subay kardeşi Cemal ve Binbaşı İhsan vatanı kurtarmak için Anadolu’ya gider. Kuva-yi Milliye’ye girmek için İhsan ve Cemal’in ardından

Ayşe ve Peyami’de Anadolu’ya geçer. Ayşe Anadolu’da hasta bakıcılık yapmakta ve yaralıların yarasını sarmaktadır. İhsan ve Peyami’de Ayşe’ye aşık olmuştur. Düşmana karşı verdikleri mücadelede Ayşe ve İhsan cephede vurularak şehit, Peyami ise yaralanarak gazi olur.

Filmde, Kurtuluş Savaşı’nda düşman ordularına karşı, gerek cephede gerekse cephe arkasında Türk erkeğinin yanında olan Türk kadını, Ayşe karakteri ile temsil edilmiştir. Cumhuriyet’in ilanından sonra ilk kez *Ateşten Gömlek* filmiyle erkeğin yanında, ona destek veren kadın temsili sinema salonlarına taşınmıştır. Kadının hak ettiği itibar filmde, kadının kahramanlığının gösterilmesiyle verilmiştir. Toplumsal alanda ise Atatürk’ün siyasi, ekonomik ve toplumsal olarak kadın haklarına dair yapmış olduğu yenilikler uygulamaya konulmaktadır.

1930’da kadınların belediye seçimlerine katılması, 1934’te de kadınlara T.B.M.M. seçme ve seçilme hakkının verilmesiyle kadının özgürlük alanı siyasi alana sıçramıştır. Bu yılların başında kadının hem siyasal hakkını alması hem de kamusal alanda çalışma olanağının yaygınlaşması sinemada modern Türk kadının görüntüsünün oluşmasına yardımcı olmuştur. Türkiye’nin batıya dönük yüzü Muhsin Ertuğrul’un *Karım Beni Aldatırsa* (1933) isimli filminde gösterilmiştir. Filmde ilk kez mayolu Türk kızları yer almıştır. Modern kadını temsil eden bu görüntüler, dönemin en modern kesimleri için bile aşırı serbest olarak yorumlanmıştır (Maktav, 2002: 53). 1925 ve 1934 yıllarında kılık kıyafet üzerine yapılan düzenlemelerde kadınlara yasal bir zorunluluk getirilmemiş, modernleşme çabaları içinde çarşaf ve peçe yasaklanmıştır. Çarşaf ve peçenin yasaklanmasıyla kadın, çağdaş kıyafet giymeye teşvik edilmiştir. Bu sosyal ortamda sinemada kadının mayolu görüntüsü toplumsal gerçekliği yansıtmadığı gibi, sinemanın da tecimsel kaygılarla kadın bedenini temsil biçime dair ilk izlenimi yansıtmaktadır.

2.3. Türk Sinemasının Geçiş Dönemi: Yaşanan Siyasal ve Toplumsal Olaylar (1940-1950)

1940’lı yıllarla birlikte Türkiye’de siyasi ve toplumsal alanda sıkıntılı bir döneme geçilmiştir. Cumhuriyet’in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk 10 Kasım 1938’de vefat etmiş ve yerine İsmet İnönü seçilmiştir. Böylece “Ebedi Şef” dönemi bitmiş “Milli Şef” dönemi başlamıştır (Uyar,1999: 85). 1920 ve 30’lu yıllardaki çok partili

hayata geçiş denemeleri farklı sebeplerden dolayı sonuçsuz kalmış, İsmet Paşa önderliğindeki Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) 1938’den II. Dünya Savaşı’nın bitimine kadar tek parti olarak iktidarını sürdürmüştür (Uyar,1999: 24). Siyasi alanda çok partili hayata geçme mücadelesi verilirken, toplumsal alanda da eğitim konusunun üzerine düşölmeye başlanmıştır. 1940’larda nüfusun büyük bir bölümü köylerde yaşamaktadır ve okul sayısı bu alanlarda yok denilecek kadar azdır. Okullara kentlerden öğretmen gönderilmekte, fakat gönderilen kişilerin büyük bir bölümü köylerde tutunamamaktadır. Kırsal kesim insanının eğitim gereksinimi sadece okuryazarlıkla sınırlı değildir. Bunun yanı sıra köylüler bulaşıcı hastalıklarla mücadele etmekte ve tarım ürünlerini daha modern üretebilmenin de yöntemlerini öğrenmektedir. (Aysal, 2005: 275). Savaştan çıkmış bir ülkenin bu zorlukları yenebilmesi, kendini geliştirmesi ve hızlı kalkınabilmesi için 17 Nisan 1940’da T.B.M.M’ de yapılan oylamayla “Köy Enstitüleri Yasası” kabul edilmiştir. Yasa ile köy okullarında görev alacak öğretmenleri yetiştirmek üzere kent ve kasabalardan uzak, geniş arazisi bulunan uygun yerlerde Köy Enstitüleri kurulmaya başlanmıştır. Bu enstitülerde devletinde desteği ile öğretmen adayları hem kendi dersliklerini, kalacak ve çalışma yerlerini yapmış; hem de gereken genel kültür ile meslekî bilgileri ve tarım çalışmaları yaparak köy için gerekli olan beceriyi kazanmışlardır. Bunlar, işi bilen öğretmen ve usta öğreticilerin rehberliği altında gerçekleşmiştir.⁷

Savaşın verdiği maddi, manevi hasar, kendisini her alanda gösterirken, Dünya genelinde de II. Dünya Savaşı’nın belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır. 1938 yılında Almanya ve İtalya’nın saldırganlık politikası gittikçe artmıştır. İtalya’nın 1939’da Arnavutluğa girerek işgali başlatması; Almanya’nın da Sovyetler Biriliği ile anlaşarak Polonya’ya girmesi II. Dünya Savaşı’nı başlatan gelişmeler olmuştur (Armaoğlu, 1988:359 – 406). Türkiye, bu süreçte savaşın olumsuz koşullarından etkilenmiş, fakat izlediği siyasi politika ile savaşa fiilen girmemiştir. II. Dünya Savaşı’na fiilen girilmese de ülke üzerindeki kötü etkiler oluşmuş bu etkileri ortadan kaldırmak için yeni atılımlar gerçekleştirilmiştir. Bunlardan bir tanesi “Çiftçiye Topraklandırma Kanunu” dur. II. Dünya Savaşı bitiminde ulusal ölkü durumundaki toprak sorununu ortadan kaldırmak amacıyla yapıldığı söylenen bu yasaya karşı gerek meclis içinde gerekse kamuoyunda

⁷ http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkiları/koy_enstitu.htm Erişim Tarihi: 7 Mart 2012

ciddi anlamda eleştiriler yapılmıştır. Görüşmeler esnasında Cumhuriyet Halk Partisi içerisinde Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü' nün bulunduğu bir grup savundukları konuları, önergeye dönüştürerek, tarihte “*Dörtlü Takrir*” olarak adlandırılan bildiriye partiye sunmuşlardır. Ancak tüm bu gelişmelere karşın kabul görmeyen dörtlü takrir (önerge) ve arkasından yaşanan partiden çıkarılma süreçleri yeni siyasal oluşumlara ortam hazırlamıştır. Türkiye'nin çok partili siyasal sisteme geçişinde bu görüşmeler bir başlangıç olmuştur (İnce, 2006: 62-64). 1945'de İsmet İnönü'nün parti içinde ve mecliste yaptığı konuşmalar siyasetçilerin cesaretlenmesini sağlamış ve siyasi partiler kurulmaya başlanmıştır. 18 Temmuz 1945'de ilk önce “Milli Kalkınma Partisi” kurulmuştur. Partinin politikası muhafazakar, devletçiliğe karşı ve dış politikada da Doğu-İslam yanlısı bir politikadır. Girdiği seçimlerde başarı gösteremeyen parti 1958 yılında kapanmıştır (Turan,1999:216-217). Yine bu dönemde Türkiye Sosyalist İşçi Partisi (24 Mayıs 1946), Liberal Demokrat Parti(11 Mart 1946), Çiftçi ve Köylü Partisi (24 Nisan 1946), Türkiye Sosyal Demokrat Partisi(26 Nisan 1946), İslâm Koruma Partisi(19 Temmuz 1946), Türk Muhafazakâr Partisi(8 Temmuz 1946), Türkiye Yükselme Partisi (3 Temmuz 1946), Toprak, Emlak ve Serbest Teşebbüs Partisi (30 Eylül 1946) gibi pek çok parti kurulmuş, fakat siyasal yaşamda etkin olamamıştır (Turan,1999:225). CHP'nin 27 yıllık tek partili dönemine son veren parti ise 1946 yılında Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü tarafından kurulan Demokrat Parti (DP) dir. 1950 yılındaki seçimlerle DP, oyların %55'ini alarak seçimleri kazanmıştır.

2.4. Geçiş Dönemindeki Fedakâr Kadın ve Çalışan Kahraman Kadın Temsilleri

1940'lı yıllar ülkede çok partili yaşamın hayata geçirilmeye çalışıldığı ve yeni kanunlarla toplumun önce eğitiminin sonra bilinçlenmesinin sağlandığı yıllardır. Bu yıllar aynı zamanda Türkiye'nin de Geçiş Dönemi'nin yaşadığı yıllardır. Bu dönem ülkenin ekonomik, siyasal, toplumsal her alanını etkilediği gibi hem ekonomik hem de kültür sanat alanı olarak görülen Türk sinemasını da etkilemiştir. 1940'lı yıllarda savaş nedeniyle Avrupa filmlerinin Türkiye'ye gelmemesi Mısır filmlerinin gösterilmesine sebep olmuştur. İzleyici üzerinde büyük etki yaratan bu filmlerin gösterimi ise 1948 yılında yasaklanmıştır. Yasağın ardından film sayısında düşüş yaşanmış ve yine bu tarihte Belediye Gelir Kanunu'nda yapılan bir değişiklikle bilet fiyatları yerli film

lehine indirilmiştir (Gürata, 2000:187). Yaşanan bu gelişmeler yerli sinemada üretimi arttırmıştır. Filmlerde üretim artışının sağlandığı “Geçiş Dönemi” sinemada birtakım yeniliklerin yaşandığı da bir dönemdir. Türk sinemasında tiyatro geleneğinin dışına çıkılmaya çalışılması, yurtdışında eğitim almış tiyatro ile bağı olmayan Faruk Kenç, Turgut Demirağ, Orhan Murat Arıburnu, Vedat Örfi Bengü gibi genç yönetmenlerin sinema alanında ürün vermesi ve ilk yapım stüdyolarının açılması sinema alanında görülen yeniliklerdir. Yine bu dönemde melodram kalıplarını ortaya çıkaran, köy gelenek ve görenekleri ile zenginleştirilmiştir ve folklorik öğelerin kullanıldığı köy dramları, film konularında çeşitliliğin artmasını sağlamıştır (Soykan,1993: 34).

Geçiş Dönemi’nde çekilen filmlerde kadının iki farklı görüntüsü sinemada temsil edilmiştir. Bunlardan ilki kadının, film konularında çeşitliliğin artmasını sağlayan köy melodramlarındaki temsilidir. Kadın bu melodram yapısı içinde sinemada çileli, evin büyükleri tarafından (anne, baba, kayınpeder, kayınvalide) psikolojik eziyet gören, susan, hakkını aramayan ve güzelse de tüm erkeklerin dikkatini çeken bir yapıya sahiptir. Muhsin Ertuğrul Dönemi’ne son veren genç yönetmen Faruk Kenç’in Reşat Nuri Güntekin’in aynı adlı oyunundan uyarladığı *Taş Parçası* isimli filmi bu duruma örnektir. 1939 yılında sinemaya uyarlanan film, üvey annesinin bir başka erkekle ilişkisini öğrenen ve bu olayı babasına anlatan bir gencin başından geçen olayları anlatmaktadır. Filmde kadın ezilmiş ve masum köylü kızını temsil etmekte aynı zamanda Cumhuriyet ile oluşturulmaya çalışılan kadın profilinden de uzaklaşmaktadır. Bunun yanı sıra yine yönetmenliğini Faruk Kenç’ in yaptığı, kan davalı iki ailenin çocukları, Ali ve Nazlı arasındaki aşk hikâyesinin işlendiği (1943) *Dertli Pınar* ve bir bestekârın sevdiği köylü kızı için yaptığı fedakârlıkları anlatan 1944 yılı yapımı *Hasret* isimli filmlerde kadının ızdırap çektiğini gösteren ve karakter oyuncu olmasından ziyade kadının tiplere olarak gösterildiği filmlerdir. Geçiş Dönemi sinemacılarından Baha Gelenbevi’nin de bir fabrikatörün hafifmeşrep karısı ile onu kötü yola düşüren bir adamın öyküsünü anlattığı (1947) *Yanık Kaval* isimli film, Yörük ağası Ali ile karısı köylü kızı Fatma arasındaki aşk hikâyesinin anlatıldığı, Fatma’nın çocuğu olmadığı için oba tarafından aşağılanmasını ve çocuk doğurduktan sonra çocuğunun bir kartal tarafından öldürülmesinin işlendiği *Boş Beşik* isimli filmde kadının konumunun pasif gösterildiği filmlere örnektir. Köy melodramları sınıfına giren bu filmler ezik kadın

temsillerinin başlangıcı olmuştur (Soykan,1993: 35). Köy konulu filmlerde kadın çalışmamaktadır. Başlıca görevi evine, erkeğine bağlı bir kadın olmak ve erkeğinin çocuk sahibi olmasını sağlamaktır. Evin ya da evin dışındaki bir ortamda kadın merkezde değildir. Pasif gösterilen kadın aciz ve cefakâr bir yapıya sahiptir. Çalışmayarak erkeğe muhtaç konumda gösterilmiştir. Oysaki tarihi çağlarda bile evin, ekonominin ve dini inançların merkezinde olan kadın, bu dönemde sinema perdesinde güçsüz gösterilmiştir. Dönemin olayları incelendiğinde, Türkiye'nin henüz Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisinden yeni çıkmaya çalışan bir ülke olmanın verdiği acemilik ve eğitim olanaklarının yaygınlaştırılamaması belirli bir kesim kadının sinemada ezilmiş kadın olarak yansımalarının sebebidir.

Geçiş Dönemi'nde ağlayan, üzüntü ve keder gören köylü kadınlarının gösterildiği filmlerin yanı sıra Cumhuriyet'in savunucusu olan, vatani ve milleti müdafaa eden kadınlarda sinemada yer almıştır. Turgut Demirağ'ın 1949'da çektiği yurdumuzu işgal eden Yunan kuvvetlerinin ilerlemesini önlemek için bir köprüyü uçurmakla görevlendirilen Yüzbaşı Necdet, arkadaşları ve onlara yardım eden Fato' nun kahramanlık öyküsünün anlattığı *Fato/ Ya İstiklal Ya Ölüm* filmi, Ömer Lütfi Akad'ın 1949 yılı yapımı, *Vurun Kahpeye*, Vedat Örfi Bengü' nün H. Edip Adıvar'ın romanından ikinci kez uyarladığı *Ateşten Gömlek* (1950) filmleri yıkılan bir imparatorluğun ardından girilen vatan savunmasının işlendiği ve kadınların Cumhuriyet elçisi olarak gösterildiği filmlerdir.

2.5. Sinemacılar Dönemi: Yaşanan Toplumsal ve Siyasal Olaylar (1950-1970)

1950 ve 1970 yılları arasını kapsayan “Sinemacılar Dönemi” toplumsal ekonomik ve siyasal alanda yeniliklerin ve değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Tiyatrocular ve geçiş dönemi kapatan bu dönem, sinema dilini oluşturma ve kullanma çabalarının olduğu dönemdir. Ülkede yaşanan olaylar sinemayı da etkisi altına almış ve sinemasal bir anlatımla beyaz perdeye aktarılmaya çalışılmıştır. Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Memduh Ün gibi sinemanın özgün bir anlatım diline sahip olduğunu ortaya çıkaran yönetmenler kendilerine özgü eserler ortaya koymuştur. Sinemacılar dönemin özelliklerine geçilmeden önce, toplumsal olayların Türk sinemasını nasıl şekillendirdiği üzerinde durulmalıdır.

1950 seçimleri ile DP iktidar olmuş, parti kurucularından Celal Bayar Cumhurbaşkanı, Adnan Menderes Başbakan, Refik Koraltan T.B.M.M. Başkanı ve Fuat Köprülü de Dış işleri Bakanı olmuştur. 1940'lı yılların sonlarına doğru halkın savaş sırasında çektiği ekonomik sıkıntılar ve yine bu dönemde birçok temel hakların kısıtlanması, CHP'nin halktan koparak elitleşmesi ve uyguladığı ekonomik politika, halkın DP'nin bireysel ve ekonomik özgürlükleri geliştireceğine siyasal alanda da demokratikleşmeyi sağlayacağına olan inancı DP'nin iktidar olmasında etkili olmuştur (Dinç,2004:236). Parti on yıl iktidarda kalmış ve ilk yıllarında ekonomik alanda önemli gelişmeler gerçekleştirmiştir. Bu dönemde tarım ihracatı ve tarımda makineleşme artmış, aynı zamanda DP'nin çiftçiye verdiği destek ile tarımla uğraşan halkın refah seviyesi de yükselmiştir. Kore Savaşı sonrasında da başta ABD olmak üzere Batılı ülkelerin Türkiye'ye olan bakış açıları değişmiş, Batı ile siyasi, ekonomik ve askeri ilişkiler gelişmiş bu da ekonomin hızlı bir şekilde büyümesini sağlamıştır. Ekonomin gelişmesi kara yolları yapımını hızlandırmış, ulaşımdaki kolaylıkla da iç ticaret ve haberleşme hızlanmıştır.⁸ Kapalı bir ekonomiye sahip olan köyler yol yapımlarıyla kente bağlanmış, kendisi için üreten köylü artık pazar için üretmeye başlamıştır. Pazar için yapılan üretim toplumu pazardan daha fazla hizmet almaya itmiş bu da beraberinde ücretli iş gücünü ortaya çıkartmıştır. Ücretli iş gücünün ortaya çıkması köylerden kentlere göçün de oluşmasının sebebidir (Bostancı,2002: 89).

DP'nin uyguladığı ekonomik politika tarımla uğraşan kesimi maddi anlamda rahatlatmıştır, fakat parti, demokratikleşme alanında aynı gelişmeleri gösterememiştir. 8 Aralık 1952'de Anayasanın yazımındaki Türk Dil Kurumu'nun yeni Türkçe ile oluşturduğu maddeler kaldırılmış ve çıkarılan bir kanunla yeniden Osmanlıca olması kabul edilmiştir. Bu hareket Türk Dil Devrimi'nin durdurulması için yapılan siyasi bir uygulama olarak görülmüştür (Turan, 1999: 49-50). Aynı zamanda bu dönemde önemli kurumlar olan Halk Evleri ve Halk Odaları birer kamu kurumu olmaları için kapatılmış ve bütün mal varlıkları devletleştirilmiştir. 1942'de faaliyete başlayan ve köylerde öğretmen ihtiyacının giderilmesini sağlayan Köy Enstitüleri de kapatılmış ve öğretmen liselerine çevrilmiştir (Dinç,2004:239). DP'nin yaptığı bu uygulamalar

⁸http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/sait_dinc_ataturk_sonrasi_ic_ve_dis_gelismelere_baki_s.pdf Erişim Tarihi: 21 Mart 2012

demokratikleşme karşıtı olarak görülse de 2 Mayıs 1954 seçimlerinde halkın desteğini alarak 503 milletvekili çıkartmış ve yine kazanan parti olmuştur. Seçimden sonra DP'nin basın, üniversite ve adalet kurumları üzerinde baskısı artmış, ABD ağırlıklı bir politika izlenmiş (petrol araştırmaları, akaryakıt ve silah tedariki, motorlu araçlar ve montaj malzemeleri, sanayi alt yapı malzemeleri ABD'nin kontrolüne verilmiş) ve Türkiye'yi dışa bağımlı bir ülke konumuna getiren süreç yeniden başlamıştır. Ekonominin iyiye giden hali değişmiş ve alınan dış borçlar kapatılamaz duruma gelmiştir. DP iktidarının son dönemindeki enflasyon artışı ve devlet bütçesinin açık vermesi halkın yaşamına olumlu yansıyan (başta tarımda olmak üzere ekonominin hızlı bir şekilde büyümesi, kent ve kasabalarda fabrika, konut ve bina sayılarının artması, kara yolları yapımının gelişmesi ve hızlanması, ticari araç sayısının artması, sağlık ve tıbbi alanlarda gelişmelerin yaşanması ve doğum oranının yükselmesi, okul sayısındaki artışla okuryazar oranının artması gibi) politikaları gölgede bırakmıştır⁹. DP'nin girdiği son seçim 1957 seçimidir parti ve seçimlerde ciddi oy kaybına uğramıştır. Halk içindeki huzursuzluk, ekonominin gerileyişi, öğrenci ayaklanmaları, bazı azınlık mahallelerine yapılan baskınlar vb. olaylar güvensiz bir ortamın doğmasının nedenleri arasındadır. İktidarın ise olaylara müdahale edememesi ve olayların daha da artış göstermesi 27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime el koymasına ve DP iktidarının sonlanmasına sebep olmuştur. DP yöneticileri yargı önüne çıkmış başta idam cezası olmak üzere çeşitli cezalara çarptırılmışlardır. Bu tarihten sonra Türkiye yeni bir döneme girmiş ve yeni anayasa çalışmalarına başlamıştır. Nitekim 9 Temmuz 1961'de Türkiye'nin yeni anayasası halk oylamasıyla kabul edilmiştir.

Yaşanan toplumsal ve siyasal gelişmeler 1950 yılında Türk sinemasının da gelişim göstermesini sağlamıştır. Çok partili döneme geçilen bu yıllarda üretilen film sayısında da artış görülmüştür. Anadolu'ya yapılan yol yapımı, elektriğin ulaştırılması gibi yatırımlar buralarda sinema salonlarının açılmasını kolaylaştırmış ve okuma yazma oranının düşük olduğu kesimlerde filmlerin rağbet görmesini sağlamıştır. Bu dönemde yaşanan Kore Savaşı ve köyden kente göçün artması film konularını şekillendirmiştir.

⁹http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/sait_dinc_ataturk_sonrasi_ic_ve_dis_gelistmelere_baki_s.pdf Erişim Tarihi: 21 Mart 2012

1950’li yıllarda savaş, göç konulu filmler ve popüler romanlardan yapılan edebiyat uyarlaması filmler gösterime girmiş, salt kadının konu alındığı filmler ise neredeyse yok denecek kadar azdır. Sinemacılar dönemi olarak adlandırılan 1950 ve 70 arası dönemde sinemacılar sinema dilini kullanmaya başlamıştır. Dönemi, Ömer Lütfi Akad’ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* isimli filmi başlatmıştır. Film, tiyatronun etkisinden tamamen uzak bir yapıya sahiptir. Akad bu filmiyle sinema dilini kullanma özelliği ile Türk sinemasında tarihsel bir öneme sahip olmuştur (Battal,2006:118).

1950 ve 60 arasındaki on yıllık dönemde teatral özellikler taşımayan filmler gerçekçi anlatıma yaklaşmış ve bu yıllarda Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlanmıştır. Tiyatro oyunları ve melodramların dışında ilk kez sinema kavramı bu yıllarda oluşmuş, Yeşilçam sinema endüstrisinin ortaya çıkışı, sinema salonu ve filmlerdeki artış, film duyumuna sahip yeni yönetmen kuşağının çıkması ve sinema yayıncılığının artması “Toplumsal Gerçekçi Sinema” hareketinin başlamasını sağlamıştır (Daldal,2003: 43-44). Akad’ın, 1952 yılında yaptığı ve tamirhane ustası Nazım’ın başından geçenleri konu alan *Kanun Namına* ve 1953’te çektiği hafif meşrep bir kadının kocasını aldatmasını ve sonunda işlenen cinayeti anlatan *Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti* gerçek hikâyelerden yola çıkarak senaryolaştırılmış, toplumcu gerçekçi sinema hareketinin özelliklerini taşıyan filmlerdir. Filmlerde kadınlar çalışan kadın ya da ayakta duran Cumhuriyet kadını olmaktan ziyade eşlerini başka erkeklerle aldatan ve eşlerinin başını derde sokan karakterler olarak gösterilmiştir. Yine Akad’ın 1955 yılında çevirdiği *Kardeş Kurşunu* ve *Meçhul Kadın* filmleri gerçekliği yakalamaya çalışan, fakat bir yönüyle de geleneksel boyutların dışına çıkamayan filmlerdir. Kadınlar bu filmlerde de iyi ya da kötü kadın olarak konumlandırılmıştır. Akad’ın 1950’li yıllarda çektiği filmlerin birçoğunda kadın teması işlenmemiş, kadın yardımcı rollerde erkeği baştan çıkaran ya da erkeğin başının belası konumunda yer almıştır. Bu durum daha çok olay örgüsünün kentlerde geçtiği filmlerde kendini göstermektedir. Kadının bu dönemde “korkutucu” ya da “huzursuz edici” bir varlık olarak gösterilmesinin, dönemin toplumsal olayları ile yakından ilgisi vardır. Ülkemiz, II. Dünya Savaşı’na fiilen girmese de erkeklerin silah altına alınması üretim alanına kadının geçmesini sağlamıştır. Kadın her ne kadar düşük ücret statüsünde çalışmış olsa da bu durum çalışma alanında kadını erkek karşısında rakip konuma getirmiştir. Bu da erkeğe ait olan egemen gücün

sarsılması anlamına gelmektedir. Köyden kente göç eden ailelerin kadınları, çalışma yaşamına kolay girememiştir. Kendi köyünde tarım sektöründe çalışan kadının kente yerleşmesiyle, kadın çevreye uyum sorunu yaşamış, eğitim düzeyinin düşük olması sebebiyle de çalışma olanaklarından kentli kadın kadar yararlanamamıştır. Kentli kadının elinde bulunan avantajları çalışma hayatına daha olumlu yansımış ve bu durum onun erkeğe rakip gibi görünmesine sebep olmuştur. Bu olgu sinemaya erkeği baştan çıkaran fettan kadın olarak eril bir bakış açısıyla yansımıştır. Çalışan kentli kadını tehlikeli gören bakış açısı, beyaz perdede köylü kadını farklı bir sınıfa yerleştirmiştir. Köy konulu filmlerde kadın yine geçiş dönemi sinemasında olduğu gibi namuslu, ezik, çilekeş ve cefakâr olarak temsil edilmiştir. Kadın evinin kadınıdır. Erkeğe tarlada yardımcıdır, rakip değildir. Bu durumda tehlikeli de değildir. Atıf Yılmaz Batıbeki' nin 1957 yılı yapımı *Gelinin Muradı* ve 1959 yılında çektiği *Alageyik* filmleri kırsal kesimde kadının başarılarla erkeğe üstünlük sağlamaksızın pasif görüldüğü filmlere örnektir.

Ülkede 1960 sonrasında yaşanan siyasi olaylar yeni bir dönemin açılmasını sağlamıştır. Darbenin ardından 15 Ekim 1961'de ilk seçimler gerçekleşmiş, 1961 ve 65 yılları arasında dört koalisyon hükümeti kurulmuştur. İlk üç hükümet İsmet İnönü'nün başkanlığında kurulmuş, askeri yönetimden sivil yönetime geçiş de yine İsmet İnönü döneminde gerçekleşmiştir (Kongar,2000:164). Ülkede, 1960 ve 70 arasında esen değişim rüzgarı kültür değişimi ile birlikte yeni değerlerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönem gerçekleşen sanayileşme atılımları, iç göçün artmasına ve bu artışla birlikte gecekondu kavramının da çıkmasına sebep olmuştur. Bu olgunun var olması da işçi sınıfının doğmasını sağlamıştır (Kaplan, 2004: 87). İşçi sınıfının hakları1961 ana yasasının güvencesi altına alınmış, yeni anayasa ile sendikalara geniş haklar verilmiştir. 1963'te çıkarılan yeni İş Kanunu sendikalara sadece sosyal güvence değil toplu görüşme ve grev hakkını da vermiştir.

Anayasanın getirdiği siyasi canlılık toplumun üzerinde kendini gösterdiği gibi bunun yansımaları da sinemada kendini göstermiştir. Bu dönemde sinemada gerçeklik, devrimci bir bakış açısıyla kendini göstermiş ve modern bir sinema dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Toplumsal Gerçekçilik olarak ortaya çıkan bu hareket, Türkiye'nin modernleşme evresinde girdiği bunalımın farkına varması ve bu bağlamda hayallerden

sıyrılarak gerçekte yüz yüze gelmesini sağlamaya çalışmıştır. Çekilen filmlerde anlatım sade, dramatik yapı durgun ve konular toplumsal hayatla iç içe olan unsurlardan seçilmiştir (Uçakan,1977: 26). Toplumsal gerçekçi filmlerin çoğu dönemin ideolojik yapısına paralel olarak kent filmidir ve darbenin etkilerinin yoğun hissedildiği kenti ve kentli insanların hikâyelerini ele alır. Filmlerde geleneksel burjuvazi ve mülkiyet duygusu eleştirilir (Daldal,2005: 94-95).

Toplumsal yapıda önemli değişmelerin yaşandığı 1960’larda, kırdaki ve köydeki aile yapısı değişmiş ve bu değişimle birlikte aile içindeki ilişkiler ve roller de farklılaşma sürecine girmiştir. Modernleşme ile birlikte üretim ilişkileri değişmiş bunun sonucunda dışa açılan aile yapısı oluşmuş ve kadının aile içindeki konumu da farklılık göstermiştir. Kadın gerek köyde tarlasında gerekse şehirde ev dışında fabrika işçisi ya da gündelik ev temizliği işçisi olarak çalışsın, aktif anlamda çalışma hayatına girmiş bulunmaktadır, fakat bu durum kadının ekonomik özgürlüğünü ele aldığına göstergesi değildir. 1960’lı yıllarla ortaya çıkan burjuva sınıfının ve orta halli ailelerin kadınları mesleki ya da ekonomik açıdan eşleriyle eşit olmalarına rağmen erkeğe karşı kültürel anlamda bağımlı bir yapı sergilemektedir. Bu durum Necla Arat’ın “*Türkiye’de Kadın Olgusu*” isimli eserinde, Türkiye’de ailenin alternatifsiz bir kurum olduğu ve kadının aile dışında kendine bir kimlik aramasının zor olduğu şeklinde açıklanmaktadır. Aynı zamanda ailenin koruyucu kabuğundan yoksun olan kadın marjinal durumdadır ve toplum tarafından dışlanır (Arat,1992: 63). Kadınların çalışma hayatında daha aktif rol almalarını sağlayan etkenlerin başında eğitim düzeylerinin yükselmesi gelmektedir, fakat kadın çalışma ortamına girse bile ev ve aile sorumluluklarına öncelik vermiş ve aslında toplumda kadından bunu beklemiştir. Bir bakıma toplum kadını çalışma ve sosyal alanda nereye yerleştirmek istemişse kadın o bölgede konumlanmıştır. Kadının eşitliği savunan söylemleri ve hak arama mücadelesi ileriki dönemlerde ancak sonuç vermeye başlamıştır.

Toplumsal Gerçekçi filmler, 1960 yılında Metin Erksan’ın *Gecelerin Ötesi* filmiyle başlamıştır. Bu tarihten itibaren köy - kent konulu filmler, aile içindeki ilişkileri ve aile yapısındaki değişimi anlatan filmler gerçekçi bir dille anlatılmaya başlanmıştır. Bu filmler içinde kadın ve kadın sorunu da sinemada yer bulmaya çalışmıştır. 1962 yılında Metin Erksan’ın çektiği *Yılanların Öcü* ve (1963) *Susuz Yaz* filmleri kadın

karakterlerin de başarılı çizildiği filmlere örnektir. *Yılanların Öcü* filminde köyde yaşayan iki ailenin toprak mülkiyeti sorunu işlenmiştir. Filmde Kara Bayram, annesi Irazca, eşi Hatice ve çocuklarıyla birlikte toprak işi ile uğraşmaktadır. Köy muhtarının köyün ortak arazisi olduğunu söylediği yere ev yaptırmaya kalkışması sorunların başlangıcı olur. Muhtar köy kurulunun da kararı ile Kara Bayram'ın evinin önündeki toprağı köy kurulu üyelerinden Haceli'ye satar. Bayram ve annesi Irazca haklarını arar ve olay kaymakama kadar taşınır. Erksan'ın filmdeki amacı, özel mülkiyetin meşru olduğu bir düzende, haksız mülkiyet edinmeye karşı, koruyucu yasaların hayata geçmesini teşvik etmektir. Erksan, cesaret meselesini ele aldığı filmde düşüncelerini şöyle ifade eder: “Müşküllerimizin çözülmesini istiyorsak, baskının her türlüsüne aldırmayıp, umutsuzluğu bir yana bırakıp, yasaların tanıdığı hakları sonuna kadar kullanmamız gerektiğini belirtmek amacını gütmüştüm.” (Akt:Scognamillo, 2003:216).

Filmde, çalışan kadın olarak Hatice görülmektedir. Hatice'nin çalışma alanı ev ve tarladır. Bu bakımdan ücretsiz işçi sınıfında yer almaktadır. Film ana – oğul, gelin - kaynana ve kadın - erkek arasındaki ilişkiyi ele alması bakımından önemlidir. Kadının sahip olduğu statü bu filmde çalışmasıyla değil yaşı ve oğlu üzerindeki etkisiyle görülmektedir. Dul ve yaşlı bir kadın olan Irazca' nın evlerinin önünde ev yapılması konusunda mücadele etmesi ve bu mücadelede oğluna destek çıkması onun aile içindeki statüsünü ve etkin rolünü göstermektedir.

1963 yılı yapımındaki *Susuz Yaz* filmi de konu açısından Erksan'ın bir önceki filmine benzemektedir. Filmde su mülkiyeti ile kendi toprağını sulamak için suya el koyan Osman ve köylüler arasındaki mücadele işlenmiştir. Filmin üzerinde durduğu diğer bir konu ise kadın sorunudur. Filmde kadın da su gibi mülkiyet kavramı içine alınmıştır. Osman'ın köylülerden birini öldürmesiyle kardeşi Hasan suçu üstlenir ve Hasan hapse girer. Burada olaylardan en çok etkilenen Hasan'ın eşi Bahar olur. Osman ve Bahar'ın evde yalnız kaldığı bir gün Osman, Bahar'a sahip olmaya çalışır. Kadını tek başına aciz ve zayıf gören zihniyet, onun bu zayıflığından yararlanmaya çalışmaktadır. Bu da kadının, toplum içinde başında erkek yokken hem korumasız hem de statüsüz olduğunun göstergesidir. Bahar da, *Yılanların Öcü* filmindeki Hatice gibi tarlada ve evde çalışmaktadır. Üretiminin karşılığında her hangi bir ücret almamakta, ev içinde söz

sahibi olamamaktadır. Toplumsal gerçekçilik akımı içinde yer alan filmler Anadolu'daki kadının konumunu da gerçekçi bir yaklaşımla göstermiştir.

2.6. 12 Eylül Öncesi Türkiye'nin Siyasal - Toplumsal Olayları ve Sinemada Çalışan Kadın Temsili (1970-1980)

1970 yılı içindeki siyasal iktidarsızlık ve bunun sonucunda ortaya çıkan toplumsal olaylar bunalımlı bir ortamın çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönem, sağ ve sol partilerin parçalanmaya ve aynı eğilime sahip kişiler arasında da mücadelelerin keskinleşmeye başladığı bir dönemdir. Parti içindeki ilk parçalanma CHP 'de yaşanmıştır. Bunun da sebebi CHP'nin o dönemde benimsediği “ortanın solu” siyasetidir. CHP'nin izlediği bu politika kendi içlerinde anlaşmazlıklara sebep olmuştur. Bunun yanı sıra 13 Şubat 1961 tarihinde kurulan Türkiye İşçi Partisi (TİP) içindeki anlaşmazlıklar 1968 sonlarına doğru su yüzüne çıkmaya başlamış ve 16 Ekim 1958'de Cumhuriyetçi Millet Partisi ile Türkiye Köylü Partisi'nin birleşmesiyle kurulan Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP), Alpaslan Türkeş genel başkanlığında Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) adını almış; parti milliyetçi bir strateji izlemiştir (Tekeli,1986:1815). 1969 dönemi seçimleri yaklaştığında siyasi partiler arasındaki çatışmalar daha belirgin yaşanmıştır. 11 Şubat 1961 tarihinde kurulan Adalet Partisi (AP), yeni dönem seçimleri yaklaşırken CHP'yi dine karşı muhalefet olmasıyla, CHP ise AP' yi din istismarı yapmakla suçlamaktadır¹⁰. 1969 seçimlerinde AP bir önceki seçimlere göre oy kaybetmesine rağmen, %47 oy toplayarak yine tek başına iktidara gelmiş, CHP gerilemeye devam etmiş, TİP ise ancak iki milletvekili çıkarabilmiştir (Tekeli, 1986:1815). Yapılan seçimlerin sonucuna bakıldığında Türkiye'de sol akımların etkisini yitirmeye başladığı görülmektedir. Seçimlerde yaşanan iktidarsızlık toplumsal olaylara da yansımış bu dönemden sonra öğrenci ve işçi ayaklanmalarının şiddeti artmıştır. Hükümetin izlediği politika ve yaşanan toplumsal huzursuzluk 12 Mart askeri müdahalesine yol açmıştır. Askeri müdahale ile Türkiye'de çok partili hayat bir kez daha askıya alınmıştır (Özdemir,2002:252-253). 12 Mart 1971 günü imzalanan “muhtıra” ile Türkiye yeni bir döneme girmiştir. Muhtıranın verilmesinden sonra

¹⁰ Mehmet O. Alkan, “Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Seçimlerin Kısa Tarihi”. <http://www.setav.org/ups/dosya/10342.pdf> Erişim Tarihi: 10 Nisan 2012.

dönemin Başbakanı Süleyman Demirel istifa etmiş, CHP’den istifa eden Nihat Erim ise Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay tarafından başbakanlığa atanmıştır. Erim hükümetinin kurulması toplum içinde huzur sağlamaya yeterli olmamış ve hükümet çıkan olaylardan dolayı ülkenin önemli bir kesiminde sıkıyönetim ilan etmiş, bu kararda T.B.M.M. tarafından onaylanmıştır. Askeri müdahale sonrasında Anayasa Mahkemesi, bölücülük yaptığı gerekçesiyle TİP’i ve dini siyasete alet ettiği gerekçesiyle de 1970 yılında Necmettin Erbakan’ın başkanlığında kurulan Milli Nizami Partisi (MNP)’ni kapatmıştır (Tunçay,1986:1976). 12 Mart askeri müdahale sonrasında demokratik hayata 14 Ekim 1973 seçimleriyle geri dönmüştür. Seçim sonunda en yüksek oyu CHP almış, fakat aldığı oylar tek başına iktidara gelmesine yeterli olmamıştır. Seçim sonunda hiçbir parti, tek başına hükümet kuracak kadar oy toplayamadığı için 26 Ocak 1974 tarihinde CHP ve Milli Selamet Partisi (MSP) Bülent Ecevit başkanlığında koalisyon hükümetini kurmuştur, fakat koalisyon hükümeti uzun sürmemiştir. 12 Nisan 1975 tarihinde Süleyman Demirel başkanlığında AP, MSP, Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP), MHP ile bağımsızlardan oluşan ve Milliyetçi Cephe (MC) olarak adlandırılan ortak bir hükümet kurulmuştur. Bu hükümet 1960’larda ortaya çıkan sağ sol kutuplaşmasının da yerleştiğinin bir göstergesidir (Özdemir, 2002: 269-275).Kurulan hükümetlerin izlediği iktidarsız politika toplum içinde kargaşa yaratmış ve huzurun bozulmasına neden olmuş, ülkenin birçok yerinde gösteri düzenlenmiş bu gösterilerinde çoğu silahlı kavgaya dönüşmüştür. İstanbul’daki 1 Mayıs gösterileri ve 22 Aralık 1977 tarihinde Kahraman Maraş’ta yaşanan şiddet olayları ülkenin içinde bulunduğu buhranlı dönemin sonuçlarıdır.¹¹

1970’lerle birlikte, kentlerin sanayileşme ve endüstrileşme olgularına geçiş yapmaları ve böylece hızlı bir gelişim geçirmeleri iş gücü ihtiyacını arttırmış, yaşanan bu durum ise iç göçün hızlanmasına sebep olmuştur. Başlarda iş amaçlı yapılan göçler daha sonraları insanların rahat ve sosyal bir yaşam geçirmek, kendilerini güvende hissettikleri bir yerde yaşamak arzusuyla yapılmıştır. Böylece kırsal kesimden kentsel

¹¹ Mehmet O. Alkan, “Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Seçimlerin Kısa Tarihi”. <http://www.setav.org/ups/dosya/10342.pdf> Erişim Tarihi: 10 Nisan 2012.

kesimlere doğru bir içgöç olgusu yaşanmış ve bu dönemde kırsaldan kente göç artış göstermiştir.

1970’lerde gecekonduya yaşayıp hayatını idame ettiren ya da var olan ataerkil düzene boyun eğmeyip fabrikada çalışmak isteyen kadınların konu alındığı filmlerin dışında kadının cinsel obje olarak gösterildiği filmlerde bulunmaktadır. Dönemin sonuna doğru, işletmecilerin Yeşilçam’a neredeyse avans vermemesi ve yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasal sıkıntılar Türk sinemasının büyük bir bunalıma girmesine sebep olmuştur (Abisel,1994: 98). Ülkenin kötüye giden durumu nedeniyle enflasyon yükselmekte ve bu durum film maliyetlerine de yansımaktadır. Eskiden ucuz bir eğlence aracı olan sinema artık aileler için pahalı bir araç olmuştur. Yine bu dönemde televizyonun evlere girmesi ve insanlara eğlence programları, yabancı dizi ve film seçenekleri sunması ve daha geniş bir yelpazeye sahip olması sinemanın ticari boyutlarını etkileyen faktörlerden biridir. Dönem boyunca sokakta yaşanan siyasal olaylar yine ailelerin sokağa çıkmasını engellemiş ve bu durum sinema seyircisinin sinemadan iyice uzaklaşmasına sebep olmuştur. Bu dönemde sinema salonlarının boş kalması yapımcıları farklı tür filmler yapmaya zorlamış, Fransa’da ortaya çıkan uzun metrajlı porno film üretimi kısa sürede Türk sinemasını da etkilemiştir (Özgüç, 2000:179). Böylece seyirci kitlesini kaybeden filmciler, hedef kitlesini değiştirerek kadına ve aileye yönelik olan filmler yerine, erkek izleyiciye yönelik filmler üretmeye başlamıştır. Filmcilerin yeni hedef kitlesi ekonomik durumu bozuk, eğitim seviyesi düşük, cinselliği bilinçsizce algılayan, dolayısıyla toplumun alt kültür düzeyinde yer alan erkeklerden meydana gelmiştir.¹² Dönemin toplumsal sorunları göz önünde bulundurulduğunda üretilen filmler ailelere ya da kadınlara hitap etmezken bir işe sahip olmayan ve eğitimden yoksun erkek kesim için sorunlardan kaçış haline gelmiştir. Bu filmlerle 1980’li yıllara kadar Türk sinemasında oluşturan kadın tipleri iyi ve kötü olmak üzere ikiye ayrılırken, 1970’li yıllarda kadın sinemada soyunmuş ve kişiliği yok edilmiştir. Kadın vücudunun bir nesne olarak sunulduğu bu filmlerde, erkekler egemenliklerini ve güçlerini kadını, kişiliği ve bedeniyle yöneterek ortaya koymaktadır. Böylece kadın bedeni sinemada cinsel obje olarak görülmüştür. Türk sinemasında

¹² F.Neşe Kaplan “Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın” <http://www.iticu.edu.tr/yayin/dergi/d4/M00058.pdf>, Erişim Tarihi:11 Nisan 2012.

yaşanan bu olay Milliyetçi Muhafazakar koalisyonları döneminde yaşanmış, iktidar pornografiyle kadın bedeninin sinemada cinsel bir meta olarak kullanılmasına göz yummuştur.

2.7. 12 Eylül 1980 Darbesi ve Türkiye’de Yaşanan Kargaşa

1980’li yıllara gelindiğinde ekonomik toplumsal ve siyasal kargaşa devam etmiş, bu ortam darbeyi de beraberinde getirmiştir.1980 yılında Fahri Korutürk’ün Cumhurbaşkanlık süresi bitmiş ve yerine yeni Cumhurbaşkanı seçilememiştir. Siyasal anlamda yaşanan bu durum, yurt içindeki kargaşanın daha da artmasına sebep olmuş ve 12 Eylül 1980 günü Cumhuriyet tarihinde üçüncü askeri müdahale gerçekleştirilmiştir. 12 Eylül askeri müdahalesi, Türkiye’deki siyasal ve kamusal yaşamın örgütlenme ve işleme biçimini kökten bir değişikliğe uğratmış ve günümüzdeki siyasal ortamın zeminini hazırlamıştır (Türkiye’de Medya ve Seçimler Medya İzleme Araştırması,1999: 12). Darbeyle birlikte Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun’dan oluşan beş kişilik bir Milli Güvenlik Konseyi (MGK) kurulmuştur. MGK Başkanı Kenan Evren darbe sabahı bir bildiri yayınlamış ve bildiride konseyde alınan kararları aktarmıştır. Alınan kararlara göre; MGK devlet yönetimine doğrudan el koymuş, her türlü siyasi faaliyet durdurulmuş, parlamento ve hükümet feshedilmiş ve bütün parlamenterlerin yasama dokunulmazlıkları kaldırılmıştır. Ülkede sıkıyönetim ilan edilmiş, yurt dışına çıkışlar durdurulmuştur (Kongar,2000:190). Darbe sonrasında kurulan MGK yasama ve yürütme yetkilerini eline almış ve sonrasında üç yıl sürecek olan askeri yönetimi başlatmıştır. Başa geçen yönetim ilk olarak ülkedeki siyasal faaliyetleri durdurmuş, bir yıl sonra da Türkiye’de bulunan tüm siyasal partiler ilk kez temelli kapatılmıştır.¹³ Siyasi partilerin kapatılması sonucunda ülke içinde huzur ve istikrarı sağlamak amacıyla askeri yönetim yeni bir anayasa hazırlamış, yeni anayasa referandum ile 1982 yılında kabul edilmiştir. Aynı yıl Kenan Evren Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

¹³ Mehmet O. Alkan, “Osmanlı’dan Günümüze Türkiye’de Seçimlerin Kısa Tarihi”.
<http://www.setav.org/ups/dosya/10342.pdf> Erişim Tarihi: 16 Nisan 2012.

1982 Anayasası 1961 Anayasası'na tepki olarak ortaya çıkmıştır. 12 Eylül darbesini yapanlar; ülkede darbe koşullarını oluşturan nedenlerin başında, 1961 Anayasası'ndaki uygulamaların olduğunu ileri sürmüştür. Bu nedenle 1982 Anayasası'nda bir önceki Anayasa'nın ülkeyi zarar uğrattığı gerekçe gösterilerek yeni bir düzenlemeye gidilmiştir (Kongar,2000:198). 1961 Anayasası'ndaki daha serbest sistem,1982 Anayasası ile yerini baskı ve kısıtlamalara bırakmıştır. Bunlara örnek olarak basın, dernek, siyasi parti ile sendikalar ve yükseköğrenim yasaları verilebilir. Ayrıca yerel yönetimlerin yetkilerinin arttırılması kişiler üzerinde kısıtlamalara sebep olmuştur.

2.7.1. 1980'lerin Kadın Konulu Filmleri

Ülkenin 1980'lerde yaşadığı siyasal travma, toplumun kendi içinde parçalara ayrılmasına ve apolitikleşmesine neden olmuştur. Bu durum ekonomik ve toplumsal yapıyı etkilediği gibi sanat dallarında da kendisini göstermiştir. Özellikle sinema 1980 olaylarından fazlasıyla etkilenmiş, bu dönemde arabesk, kadın konulu ve aynı zamanda siyasal eleştiride bulunan filmler üretilmeye başlanmıştır. Darbe döneminde iç göçün kentlerde neden olduğu toplumsal erozyon, beraberinde arabesk kültürünü getirmiş ve bu kültür kısa süre sonra filmlere konu olmuştur. Arabesk şarkıcıların sesleriyle süslenen filmlerde kadın bedeni cinsel teşhir nesnesi olarak yansıtılmıştır. Ahu Tuğba, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan vb. oyuncular aracılığıyla umutsuz ve karamsar bir tablo çizilmiştir. Bunun yanı sıra 1980'lerde yükselen feminist hareketler sinemada kadın sorunlarının gösterildiği, kadınların konu alındığı filmler şeklinde yer almıştır. Bu döneme kadar toplum içinde konuşulması hoş karşılanmayan ve aynı zamanda da çekinilen kürtaj, aile içi şiddet, tecavüz vb. konular feminist hareketlerle gündemde yer bulmaya başlamıştır. Bu dönemden sonra kadınlar sinema filmlerinde cinsel bir objeyi değil, gerçek karakterleri temsil etmeye başlamıştır. Bu yeni dönemde Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Ömer Kavur gibi yönetmenler kadın sorunsalını ele alan filmler yapmış, kadının hem toplumsal konumunu hem de çalışma yaşamını göstererek, kadının toplumsal değişimine dikkat çekmeye çalışmışlardır. Şükran Esen, bu dönemle ilgili *80'ler Türkiye'sinde Sinema* isimli eserinde 1980'li yıllarda yaşam içerisinde aktif olarak yerini alan, haklarının bilincinde olan ve insan olarak kendisini erkekle eşit gören kadın tipinin gözden kaçırılmaması gereken bir olgu olduğunu belirtmiştir

(Esen,2000:21). Yeni dönemde çekilen filmlerde ezilen kadın karakterlerin yanı sıra özgürleşmeye çalışan kadınlarda yer almış, kadın gerek mecburi gerekse idealist bir kişiliğe bürünerek ekonomik anlamda ayaklarının üzerinde durmaya çalışmaktadır. Dönemin içinde, Ömer Kavur' un 1981 yapımı *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* ve *Ah Güzel İstanbul*, Atıf Yılmaz'ın 1984 yapımı *Bir Yudum Sevgi*, 1986 yapımı *Aaah Belindaa*, Şerif Gören' in 1985 yapımı *Kurbağalar*, Nisan Akman'ın 1987'de yaptığı *Dünden Sonra Yarından Önce* filmleri çalışan kadının ve kadının çalışma yaşamının gösterildiği aynı zamanda kadının çektiği güçlükleri anlatan filmlerdir.

2.8. 1990'lı Yıllarda Yaşanan Siyasi, Toplumsal, Teknolojik Gelişmeler ve Bunların Sinemaya Etkisi

1990'lı yıllarda hem Türkiye'de hem de dünyada önemli gelişmeler ve değişimler yaşanmıştır. Yaşanan gelişmeler 80'li yıllardaki gelişmelerin çok daha ötesindedir. İletişim bilimci-sosyolog Marshall Mc Luhan'ın deyimiyle dünya “global köy” haline gelmiş, iletişim teknolojilerindeki gelişmeler uzağı yakın hale getirerek mesafeleri ortadan kaldırmıştır. Bu sayede dünyanın en ücra köşelerinden dahi haberdar olunmuş ve bir nevi dünya insanoğlunun elinde küçülmüştür. Gelişmelerden Türkiye'de payına düşeni almış, kalkınma hamleleriyle yeni dünya düzenine ayak uydurmaya çalışmıştır. 1990'ların en önemli teknolojik gelişmelerinden bir tanesi özel radyo ve televizyon yayıncılığının ortaya çıkmasıdır. Bu döneme kadar devletin tekeline olan görsel ve işitsel yayıncılık hakkı bu dönemle birlikte özel sermayeye açılmıştır. 90'lara rekabete kapalı olan görsel ve işitsel medya, yaşanan gelişmelerle çok sesli yayıncılık dönemine geçmiştir. Yaşanan bu süreçte, özel sektörün eline geçen hem işitsel hem de görsel bir kitle iletişim aracı olan televizyonun etkili bir rolü olmuştur. Toplumun özel yayıncılığa ilgi göstermesiyle farklı müteşebbisler harekete geçmiş ve Türkiye'de ard arda özel televizyon kuruluşları kurulmaya başlanmıştır. Star 1'i, Teleon, Show, Cine 5, Atv, Kanal D, Kanal 6, HBB, TGRT, Kanal 7, NTV, CNN gibi kanallar takip etmiştir. Bunların yanı sıra yaygın televizyon kanallarının yanında Türkiye'nin dört bir köşesinde kurulan yerel ve bölgesel kanallar da yayıncılığa renk katmıştır. Televizyon bu dönemle birlikte kitlelerin eğlence, boş vakitlerini geçirme, enformasyon alma aracı haline gelmiştir. Günden güne kendini geliştiren yayıncılık anlayışı toplumun her kesimine hitap eden programları oluşturmuş ve televizyonu evin bir parçası haline

getirmiştir. 90'ların diğer bir gelişimi internet üzerinde gerçekleşmiştir. Türkiye 1993 yılında internete bağlanmış ve ilk bağlantı Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nden gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde yaygın bir iletişim aracı olmayan internet Türkiye'de özellikle akademik ortamlarda yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Bir yandan ülkede teknolojik gelişmeler yaşanırken diğer yandan PKK sorunu, radikal İslamcılar tarafından Madımak Otel'i'nin yakılması, 28 Şubat sürecinin yaşanması ve Körfez Savaşı'nın yaşanması ülke içinde huzursuz bir atmosferin doğmasına sebep olmuştur. Teknolojik gelişmeler sinemanın var olan kitlelerini kaybetmesine sebep olduğu gibi, çalışan kadının da 80'lerden farklı biçimde temsil edilmesine sebep olmuştur. 80'lerde hak ve özgürlüğünden haberdar olan ve bunları kullanabilen kadın 90'larla birlikte *Gemide*, *Madde 438* gibi filmlerde “fahişe” olarak gösterilmiştir.

Sinemanın seyirci kitlelerini kaybetmesi sadece televizyon ya da diğer kitle iletişim araçlarının hızla yayılmasına bağlı tutulmamalıdır. Bu değişimlerin yanı sıra 70'lerin karate ve erotik filmleri, 80'lerin baskıcı yönetimi, 90'larda Amerikan filmlerinin ülkeye rahat girişi sinemanın kan kaybetmesine sebep olmuştur. Amerikan filmlerinin ülke içindeki rahat dolaşımı 1980'lerin son dönemlerinde yapılan yasal düzenlenmelerle hız kazanmıştır. 1987 yılında yürürlüğe giren 6224 sayılı “Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu” ve “Off Shore Media” (Kıyı Ötesi Medya) projesi Türkiye'de Warner Bross ve United International Pictures gibi büyük şirketlerin şube açmasına neden olmuştur. Bu sayede film sektöründe Hollywood filmlerinin egemenliği artmıştır (Sayın, 2004: 44). Adnan Kahveci'nin “Off-Shore Media başlıklı tasarısı ABD ve Avrupa'dan film şirketlerinin Türkiye'ye gelmesi, stüdyolar kurması, film teknolojilerini getirmeleri gibi bir içeriğe sahiptir. Projede, stüdyoların kurulması karşılığında uzun vadeli vergi kolaylığı vaat edilmiştir. Amerikan şirketlerinin Türkiye'de film yapacağı, teknolojilerini buraya getirecekleri ve bu projelerde Türk sinema sektöründen kişilerin çalışacağı öngörüsüyle, Türk sinemasının altyapı sorunu çözülmeye çalışılmıştır, fakat tasarısı, alınan tepkiler nedeniyle yasalaşmamıştır (Ulusay,2008: 107-110). Off-Shore Media projesi bütünüyle uygulamaya konulmamakla birlikte, “Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu”nda yapılan değişiklik ile yabancı film şirketlerine Türkiye'de kendi adlarıyla dağıtım şirketi kurma hakkı tanınmıştır. Yabancı şirketlerin eline geçen film dağıtım sektörü, Türk filmlerinin hızla

izleyici kaybına uğramasına neden olmuş, Konak, Yeni Melek, Site, Kent ve Atlas gibi büyük sinema salonları kapanmıştır. Büyük salonların kapanması küçük salonların ortaya çıkmasını sağlamıştır. İşletmeciler ise sayıları artan salonları işletebilmek ve kesintisiz film dolaşımını sağlayabilmek için büyük dağıtımıcılarla anlaşmıştır. Büyük dağıtımıcılarla çalışan işletmeciler, yıllık anlaşmalar gereği başka şirketlere ait film gösterememiş, yerli filmlerde ancak dağıtımıcıların programlarına dahil olduklarında gösterilebilmiştir (Işığın,2003:37-38). Yabancı şirketler, getirdikleri filmlerden kazandıkları paranın tamamına yakını vergi ödemeden dışarıya transfer etmiş bu durum Hollywood filmleri gösterim egemenliği sorununu ortaya çıkarmıştır.

2.8.1. Eurimages'in Türk Sinemasına Katkısı

Kültür Bakanlığı 1988 yılında sinemanın kötü gidişatını engellemek için sinemaya yapım desteği vermeye başlamış, fakat bu destek sinemanın yeniden kalkınmasına yetersiz kalmıştır. Devlet dışında sinemaya destek olan kuruluşlarda 90'larla birlikte varlığını hissettirmiştir. Eurimages bu kuruluşlardan bir tanesidir. Eurimages; Avrupa Görsel-İşitsel Eserler Destek Fonu, Avrupa konseyine bağlı ve ortak yapımcılara finansal destek sağlayan bir Avrupa Birliği kuruluşudur.

Amerika Birleşik Devleti'nin film dağıtımı, üretimi ve gösterimi alanında dünya pazarını tekelinde bulundurması, Avrupa ülkelerini bu tekeli parçalamak için çare arayışlarına itmiştir. İkinci Dünya savaşı sonrasında Avrupa'da film üretimi duraklamış, ABD'de ise gelişme göstermiştir. Bu dönemden sonra Avrupa'yı kendi sinema endüstrisi için önemli bir pazar haline getiren ABD sinema endüstrisi ile Avrupa sinema endüstrisi arasında genelde görsel işitsel, özelde ise ideolojik bir savaş başlamıştır (Soydan, 2008: 134). Bu durumun ardından Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesinin 26 Ekim 1988 tarihinde yapılan 420. dönem toplantısında Eurimages'in kurulması kararını almıştır. Türkiye, Eurimages'a 1990 yılında üye olmuş ve Eurimages'la Türk sineması daha önce perdeye taşınmamış yeni toplumsal ve cinsel kimliklerin hikâyelerini anlatma olanağı bulmuştur. Eurimages üyeliği, Türk sinemasına uluslararası ortak yapım ve dış pazar olanaklarını açmıştır. Bunun yanı sıra film konuları, anlatım biçimleri ve oyunculuk tarzları açısından geleneksel anlatıdan uzaklaşmış, konularda sanatsal bir anlatı dili oluşturulmuştur (Soydan, 2008:183). Toplumsal ve teknolojik olayların etkisiyle Türk sineması 90'lı yıllarda duraklama ve değişim dönemine girmiş, bir

yandan maddi kaygılar içinde seyirciye yönelik filmler üretilirken, diğer yandan kendi sinemasal dillerini oluşturan ve sanat kaygısı güden yönetmenlerin filmleri ortaya çıkmıştır. Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Serdar Akar, Yavuz Turgul, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin çektikleri filmler, sanatsal kaygı içinde çekilen filmlere örnektir. Yavuz Turgul'un çektiği *Eşkîya* filmi, (1996) sinema salonlarından kopan izleyiciyi tekrar sinema salonlarına çekmiş ve o dönem için oldukça büyük bir gişe başarısına sahip olmuştur.

2.8.2. 90'ların Çalışan Kadın Temsilleri

1990'ların çekilen filmleri, çalışan kadın temsili açısından değerlendirilecek olursa döneme ait başlı başına kadın konusu anlatan film bulunmamakta, eril bakış açısıyla çalışan kadın temsilleri “erkeği kandıran”, “ona muhtaç olan” ya da “fahişe kadın” tipleriyle gösterilmiştir. Kadınların kendi ayaklarının üzerinde durarak ekonomik özgürlüklerini kullandıkları ya da erkeğe bağımlı olmadıklarını gösteren filmler neredeyse bulunmamaktadır. Dönemin filmlerinde kadın erkeğin egemenliği altında sindirilmiş, onurdan yoksun ve zavallı gösterilmiştir. 90'lara ait Ümit Efekan'ın *Madde 438* (1990), Canan Gerede'nin *Aşk Ölümden Soğuktur* (1994), Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1996), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997), Serdar Akar'ın *Gemide* (1998), filmleri kadının ataerkil yapıda toplumsal konumunu, erkeğin kadına ve kadının kadına bakış açısını, eril sistemin kadın üzerindeki hâkimiyetini ve kadının sadece toplumda fahişe olarak var olduğunu ve sadece bu meslekte yer aldığını gösteren filmlere örnektir. Filmlerin gerçek yaşam öykülerini alması ya da alıntı yapması filmlerin gerçekçi bir dille anlatıldığını da göstermektedir.

2.9. 2000 Sonrası Türkiye ve Sinemada Çalışan Kadının Temsili (2000-2012)

Türkiye 2000'li yıllara siyasal dengelerin değişimi ve ekonomik krizle giriş yapmıştır. 1999 – 2002 yılları arasında hükümette yer alan DSP – MHP – ANAP koalisyonu, 2001 krizi, koalisyon ortakları arasındaki çekişmeler, siyasi doğrultu eksikliği ve üç partinin de zayıf bir tabana sahip olması nedeniyle zayıf bir hükümet dönemi geçirmiştir. Temel referansı 28 Şubat sürecinde darbe yiyen Refah Partisi'nin devamı olan Fazilet Partisi'nin hükümete girmesini engellemeye dayanan koalisyon, bu anlamıyla bir zoraki ortaklık niteliğinde görünmüştür. Özelleştirme sürecinin hükümet ortakları arasındaki çekişmeler nedeniyle ağır ilerliyor olması, koalisyon hükümetine

olan desteğin azalmasına, ortaya çıkan banka skandalları da, başta ANAP olmak üzere, üç partiye yönelik büyük bir toplumsal tepkinin oluşmasına neden olmuştur.¹⁴ Koalisyon hükümetlerinin uyumlu çalışamaması ve 21 Şubat 2001 tarihinde toplanan Milli Güvenlik Kurulu'nda, Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer ile Başbakan Bülent Ecevit arasında yaşanan gerginlik, Şubat 2001 ekonomik krizini tetiklemiştir. Yaşanan süreçte 3 Kasım 2002 seçimlerinde seçmenler tercihlerini değiştirmiştir. Türkiye genelinde yapılan seçimlerde, 14 Ağustos 2001 tarihinde Recep Tayyip Erdoğan liderliğinde kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) 363, CHP ise 178 milletvekili çıkartmıştır. Ak Parti iktidar olduğundan bu yana ülke içinde “ekonomik gelişim”, “türban sorunu”, “Avrupa Birliği”, “Kürt sorunu” gibi birçok önemli konu medyada yer almış ve attığı adımlarla halkın büyük bir bölümü tarafından desteklenmiştir. Aynı parti 22 Temmuz 2007 seçimlerinde 341, 12 Haziran 2011 seçimlerinde 327 milletvekili çıkartarak 3 dönem iktidar olmayı başarmıştır.

Ak Parti döneminde kadın hakları ve kadının çalışma alanında birtakım yenilikler yapılmıştır. Bunlardan ilki 22 Mayıs 2003 tarihinde kabul edilen 4857 sayılı İş Kanunu'dur. Bu kanunda “iş ilişkisinde dil, ırk cinsiyet, siyasal düşünce, felsefi inanç, din, mezhep vb. sebeplere dayalı ayırım yapılmaz” hükmü kabul edilmiştir. Kadının analık hali için korunması benimsenmiş, gebe, doğum yapmış ve emzikli kadın çalışanların çalışma hayatında sağlık ve güvenlik koşullarının iyileştirilmesi kabul edilmiştir. Bunun dışında analık halinde çalıştırma yasağı, esas itibarıyla doğumdan önce sekiz ve doğumdan sonra sekiz hafta olmak üzere on altı haftaya çıkarılmış, çoğul gebelik halinde doğumdan önce çalıştırılmayacak sekiz haftalık süreye iki hafta süre ekleneceği karara bağlanmıştır. 7 Mayıs 2004'te Anayasanın 10. Maddesinde yapılan değişiklikle kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir. Devlet bu eşitliği yaşama geçmesini sağlamakla yükümlüdür hükmü kabul edilmiştir. 9 Temmuz 2004 tarihinde 5215 sayılı Belediye Kanunu ile “Büyükşehir Belediyeleri ile nüfusu 50.000'i geçen belediyelerde, kadınlar ve çocuklar için koruma evleri açma yükümlülüğü getirilmiş ve bu husus belediyelere bir görev olarak yüklenmiştir. 26.09.2004 tarihinde 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu kabul edilmiş, kanunla “zorla ırza geçme gibi ifadeler kaldırılmış,

¹⁴ Karaoğlu, Mehmet “Beyaz Saray'da Bir Ampul Yandı”, Günlük Siyasi Gazete SOL, <http://www.sol.org.tr/index.php?yazino=10804>, Erişim Tarihi: 16.05.2012

kadına karşı gerçekleştirilen suçlar “Cinsel Dokunulmazlığa Karşı Suçlar” başlığı altında düzenlenmiştir. Yeni ceza yasası ile “zor kullanılma halinde evlilik içi cinsel ilişki” de cinsel saldırı olarak kabul edilmiştir. Eski Ceza yasasından yer alan “kadının kendisine karşı cinsel saldırıda bulunan kişiyle evlenmesi halinde suçun ortadan kalkacağına dair hüküm” ortadan kaldırılmış ve cinsel saldırıda bulunan kişi mağdurla evlense bile yargılanmasına devam edileceği kabul edilmiştir.¹⁵ Böylece 2000’li yıllarda çalışma hayatında kadın hakları alanında yeni kazanımlar elde edilmiştir.

Yatırımcıların sinema üzerine ilgisinin artması, artan reklam kampanyaları ve uluslararası ödüllerin kazanılması sinemaya olan talebi arttırmış ve sinema seyircisi koptuğu sinema salonlarına geri dönmüştür. Türk filmleri açısından dönüm noktası olarak bilinen bu yıllarda kadın konulu filmler yer almasa da Yavuz Turgul, Zeki Demirkubuz, Ümit Ünal, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenler kadının toplumsal konumunu ve çalışma yaşamı hakkında kısa bilgiler veren filmler üretmiştir. 2000’li yıllara bakıldığında çalışan kadın her ne kadar modern yapıda cinsel özgürlüğünü yaşıyormuş gibi gösterilse de kadının akıbeti hakkındaki son kararı yine eril düzen vermiştir. Bu bağlamda kanunlarla yapılan yenilikler toplumsal alanda uygulamaya koyulamamış, kadın gerek çalışma yaşamında gerek toplumsal konumunda hak ettiği mertebeye yükselememiştir. 2000’li yılların filmlerinde kadın modern iş yaşamında aktif gibi gösterilmiş bunun yanı sıra kadına evlilik kurumu içinde anne ve iyi eş olma görevleri de hatırlatılmıştır. Bu görevleri yerine getirmeyen kadın temsilleri klasik anlatı yapısında olduğu ölümle ya da “kötü kadın” sıfatıyla cezalandırılmıştır. Kadın kendi ayakları üzerinde dursa da ruhsal anlamda erkeğe muhtaç gösterilmiş iyi eş ya da anne olamayan kadınlar sinemada eril bakışın haz nesnesi olarak yer almıştır. Çalışan kadın temsilleri iş yaşamında erkeğin alt sınıfında yer almış böylece ataerkil düzende kadın rakip olmaktan çıkarılmıştır. Filmlerde korku unsuru haline getirilen kadının eğitim seviyesi yüksek olmasına rağmen hak ve özgürlüklerini kullanmaktan aciz olduğu gösterilmiştir. Bu bağlamda teknolojik, siyasi, hukuki alanda yapılan değişimler sinemada çalışan kadın temsilleri üzerinde gösterilmemiştir.

¹⁵ http://kadinkollari.akparti.org.tr/dosya/AKPARTI_Iktidarinda_Kadin2.pdf

III. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA DÖNEMLERE GÖRE ÇALIŞAN KADIN TEMSİLLERİ

Türk sinemasının konulu film çekimine başladığı yıllardan bu yana kadın, farklı temsiller içinde sunulmuştur. Kadının sinemada temsili eril bakış açısı tarafından belirlenmiş, bu sistem kadını görmek istediği biçimde sinemada konumlandırmıştır. 1960'lı yılların melodramlarında cefa çeken, eşine ve yuvasına bağlı, çalışmayan ve çalıştığı durumda başına olumsuz bin bir türlü iş gelen kadın, sinemada ya cinsellikten arındırılmış “namuslu kız” ya da dişiliğini bastırarak erkek gibi olmaya çalışan, kadın olarak temsil edilmektedir. 1970'lerde ise cinsel bir obje ve arzu nesnesi olarak gösterilmiştir. Bunların yanı sıra gecekondularda hayat mücadelesi veren ya da göçle yeni bir yaşama ayak uydurmak zorunda kalan kadınların sorunları ve çalışma hayatlarını konu alan toplumcu gerçekçi filmlerde bulunmaktadır. Gerçekçi anlatımlar eşliğinde üretilmiş bu tür filmlerde, kadının çalışma yaşamı, düşük ücreti, çocuklarının bakımını üstlenmesi, geleneksel zihniyetle olan mücadelesine de yer verilmiştir. Kadın her ne kadar çalışsa da yine evlilik kurumunun kutsallığı göz önünde bulundurularak evlendirilmiş ve toplum içinde bir erkeğe bağlı kalması sağlanmıştır. 1980'lerde çekilen filmler diğer dönem filmlerinde farklılık göstermiş, kadının çalışma yaşamı daha ayrıntılı işlenmiş, sinemada hak ve özgürlüklerinden haberdar olan kadın temsilleri gösterilmiştir. Çalışan kadının bu dönemde cinselliği rahatça yaşayabildiği, evlenmek zorunda olmadığı ve birey olarak var olma mücadelesinde olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. 1990'larda kadın yine erkeğe bağlı, aciz, şiddet gören temsiller içinde gösterilmiş, kadına yakıştırılan meslek birçok filmde hayat kadınlığı olmuştur. Çalışan kadının temsili 2000'li yıllarda biraz değişime uğrasa da yine ataerkil ideoloji doğrultusunda şekillenmiştir.

Kültürel temsiller, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynamakta ve kadının toplumsal konumu çalışma yaşamı ile sinema arasındaki ilişki kısır bir döngüye girmektedir. Dolayısıyla çalışmanın bu kısmında ilk bölümde ayrıntılı olarak değinilen kadın hak ve özgürlükleri, kanun önünde elde ettiği kazanımlar, eğitim durumu ve bunların çalışma alanında kadına getirileri gibi konular Türk sinemasında 1934- 2012 arası çekilen filmlerde, kadının çalışma yaşamı ve toplumsal konumu bağlamında irdelenecektir. Bu bağlamda, araştırma, Türk Sinemasında çalışan

Türk kadınının toplumsal konumu, sorunları ve toplumun farklı kesimlerine mensup çalışan kadın temsillerinin sunumunun toplumsal cinsiyet rolleri açısından ne şekilde inşa edildiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Araştırmada çalışan kadınların cinsel bir meta olarak gösterilmeleri, erkeğe olan bağıllık/bağımlılık ilişkisi, çalışan kadınlar arasında kentli-kırsal, eğitilmiş-eğitimsiz ikili karşıtlıkları ile kurulan sınıfsal ayırım demografik özellikler çerçevesinde ele alınmaktadır.

3.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı Türk Sinemasında çalışan kadın temsillerinin, tarihsel süreç içinde toplumsal değişimlerle koşut olarak sinemada ataerkil sistem tarafından nasıl şekillendiğini saptamaktır.

3.1.1. Araştırmanın Hipotezi

Araştırmanın hipotezi, Türk sinemasında çalışan kadın temsillerinin kadının yasal hakları bağlamında yaşanan gelişmelerin gerisinde temsil edildiği ve çalışan kadın temsillerin ataerkil ideolojinin belirlediği sınırlar dışına çıktığında cezalandırıldığıdır.

3.1.2. Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evrenini, Türk sinemasının ilk yıllarından günümüze kadar olan süreçte çekilmiş ve içinde çalışan kadın temsili bulunan filmler oluşturmaktadır.

3.1.3. Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın örneklemi, Türk sinemasının ilk yıllarından günümüze çekilmiş, çalışan kadının konumunu, özgüveni, çalışma olanaklarını, eğitim durumunu, aldığı ücreti, toplumsal statüsünü, kadının kadına bakış açısını, kadın cinselliğini, kadının kendi içinde yaşadığı gel-gitleri anlatan 16 film oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni, çeşitli sektörlerde çalışan kadın temsillerini, dönemin koşullarını (çalışan kadının toplumda, hukukta, siyaset ve eğitim alanındaki yeri bağlamında) anlatması ve anlatı yapısı içinde kadının iş ve aile kurumunda ait olduğu yeri gerçekçi bir dille göstermesidir. Bunlara ek olarak, filmlerin seçiminde farklı dönem ve türlerden olmasına dikkat edilmiştir. Ayrıca filmlerin seçiminde temsil edilen kadınların çalışan kadın olmasının yanı sıra kentli, kırsal, farklı kimlik, genç, yaşlı, anne, evli, bekar, yalnız, şiddet gören ya da görmeyen gibi özellikleri de göz önünde bulundurulmuştur. Filmler seçilirken her döneme ait iki film seçilmiştir. 1980'lerde feminist akımın hızla yayılmasıyla kadın konulu filmlerde artış olmuştur. Bu dönemde kadını ele alan

filmlerin ağırlıklı olması sebebiyle 1980'lere ait dört film incelemiştir. Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi başlıklı tez çalışmasında yıllara göre örneklem olarak seçilerek analiz edilen filmler şöyle sıralanmaktadır.

- 1) *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934)
- 2) *Şehvet Kurbanı* (Muhsin Ertuğrul, 1940)
- 3) *Vurun Kahpeye* (Ömer Lütfü Akad, 1949)
- 4) *Şoför Nebahat Abla* (Metin Erksan, 1960)
- 5) *Seviştiğimiz Günler* (Halit Refiğ, 1961)
- 6) *Kadın Çapkın Olunca* (Aram Gülyüz, 1976)
- 7) *Sultan* (Kartal Tibet, 1978)
- 8) *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (Ömer Kavur 1981)
- 9) *Beyaz Ölüm* (Halit Refiğ, 1983)
- 10) *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984)
- 11) *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985)
- 12) *Sevdaların Ölümü* (Mesut Uçakan, 1991)
- 13) *Aşk Ölümünden Soğuktur* (Canan Gerede 1994)
- 14) *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005)
- 15) *Başka Dilde Aşk* (İlksen Başarır, 2009)
- 16) *Kurtuluş Son Durak* (Barış Pirhasan 2012)

3.2. İncelenen Filmler

3.2.1. AYSEL BATAKLI DAMIN KIZI (1934)

Resim 1



3.2.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul **Senarist:** Nazım Hikmet Ran, Selma Legarlöf, Hasan Cemil Çambeli (Kitap) **Oyuncular:** Hazım Kormukçu, Müfit Kiper, Sami Ayanoglu, Hadi Hün, Sait Köknar, Behzat Butak, Mahmut Moralı, Feriha Tevfik, Talat Artemel, Cahide Sonku **Yapımcı:** İhsan İpekçi **Müzik:** Cemal Reşit Rey **Yapım yılı:** 1934

3.2.1.2. Filmin Öyküsü

Muhsin Ertuğrul 1934 yılında *Aysel Bataklı Damın Kızı* isimli filmiyle Türk sinemasının ilk köy konulu yapıtını oluşturmuştur. Ertuğrul'un sinemaya kattığı yenilik konu ile sınırlı kalmamış aynı zamanda Cahide Sonku ile birlikte yıldız oyuncu geleneği de başlamıştır.

Film, Satılmışzade ailesinin evinde çalışan köylü kızı Aysel'in öyküsünü anlatmaktadır. Aysel evin beyi tarafından tecavüze uğramış ve hamile kalmıştır. Olay mahkemeye taşınır, fakat Aysel çocuğunun babasının yalan yere yemin etmesini istemez ve davanın düşmesini sağlar. Bu saatten sonra Bataklı Dam köyüne geri dönmek yerine, mahkemeye giderken tanıştığı Ali'nin evine gider. Bu evde Ali'nin hasta annesinin bakıcılığını üstlenir. Ali, köyün zenginlerinden birinin kızı olan Gülsüm ile nişanlıdır. Kına gecesi öncesinde Ali arkadaşları ile meyhanede içer ve sarhoş olur. Meyhanede Aysel hakkında söylenen kötü bir söz yüzünden kavga çıkar ve Satılmışzade burada öldürülür. Ertesi gün cinayet haberini gören Ali suç aleti zannettiği kırık uçlu çakısını bataklığa atar. Zira öldürülen kişinin başında da çakı parçası bulunmaktadır. Ali'nin babası, olan biteni izler ve çakıyı atılan yerden alır. Oğlunun böyle bir işe girdiğini düşünen baba, kına gecesi günü kız evine durumu anlatır ve Gülsüm ile Ali ayrılır. Ali'nin çakısının ucunu Aysel kırmıştır ve Ali'nin katil

olmadığını bilmektedir. Durumu Gülsüm'e anlatır. Gülsüm, Ali'den af diler, fakat Ali, Aysel'e aşık olduğunu anlamıştır. Ali'nin katil olmadığı anlaşılınca Ali ile Aysel evlenir.

3.2.1.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde çalışan kadın temsili sadece Aysel karakteri üzerinden verilmiştir. Aysel, Satılmışzadelerin evinde hizmetli olarak çalışmaktadır. Taşralı, eğitim seviyesi olmayan, yoksul, 35'lerinde, evlilik vaadiyle kandırılmış genç ve güzel bir kadındır. Giyimi, dış görüntüsü ve eylemleriyle (mahkemede hakkını aramaması) Cumhuriyet'in inşa ettiği kadın profilinden uzak olan Aysel, çalışıp ayaklarının üzerinde durmak yerine evlenip erkeğin himayesi altına girmeyi düşünmektedir. Toplumun 1930'lu yılları değerlendirildiğinde kadınların gelişimi için pek çok yenilik yapıldığı görülmektedir. Eğitim ve öğretimin birleştirilmesiyle (Tevhid-i Tedrisat Kanunu) eğitimden kız ve erkek çocuklarının eşit yararlanması, enstitülerin açılması ya da Türk Medeni Kanunu'nun kabulü ile kadının küçük yaşta evlendirilmesinin ortadan kalkması, kadına boşanma hakkının tanınması ve miras konusunda erkekle eşit pay almasının sağlanması gibi durumlar kadın hak ve özgürlüklerinin genişletildiğinin göstergesidir. Yapılan yeniliklerle toplumun içinde Cumhuriyet'in modern kadını oluşturulmaya çalışılmış, fakat bu imaj incelenen filmde Aysel üzerinden verilmemiştir. Aysel yeni yasaların ona verdiği imkânları değerlendirmemiş, aynı zamanda vicdanı ile hareket ederek onu iğfal eden kişiden çocuğunun nafakasını da almamıştır. Aysel, Satılmışzadelerin evinden ayrıldıktan sonra hasta bakıcılık yaparak çalışmasını sürdürmüştür. Onun çalışması ekonomik özgürlüğünü elinde tutma gayreti değil, yaşamını idame ettirme çabasıdır. Aysel'in filmin sonunda evlenmesiyle kadının yerinin evi ve kocasının yanı olduğu, evlilik kurumunun kutsallığı hatırlatılmakta ve kadın ev içinde ücretsiz çalışma yaşamına girmektedir. Bu da çalışan kadın temsiliinin eril gözle inşa edildiğini göstermektedir.

3.2.1.4. Kadının Çalışma Alanı

Osmanlı'nın son dönemlerinde gerçekleştirilen modernleşme çabaları ile (Tanzimat Fermanı, I. ve II. Meşrutiyet) kadının toplumsal ve çalışma alanındaki yeri olumlu şekilde yükselmeye başlamış, bu durum Cumhuriyet'in ilanından sonra da hızla devam etmiştir. Milli Mücadele döneminde Türk kadını cephede Türk erkeğiyle

sırt sırta savaşırmış ve Milli Mücadele'nin kazanılmasında büyük rol oynamıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise enstitüler açılmış, burada Türk kızları dikiş, nakış vb. işleri öğrenerek el işlerini geliştirmiştir. Yine bu kurumlarda kız öğrenciler kültür dersleri alarak enstitülerde devlet memuru olarak görev yapmıştır. Eğitimin yanı sıra hukuk alanında da İsviçre Medeni Kanunu kabul edilmiş, çok kadınla ya da küçük yaştaki kızlarla evlenme ortadan kalkmış, boşanma hakkı kadına da verilmiş, aynı zamanda mirastan kadın ve erkeğin eşit pay alması sağlanmıştır (Armaner,1986: 68). Siyasi alanda da kadınlara 1930 yılında Belediye seçimlerine katılma, 1933'te köyde muhtar ve ihtiyarlar kuruluna seçme ve seçilme, 1934 yılında da TBMM için seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. Yapılan yeniliklerle 1930'lardan sonra kadınlar çalışma alanına öğretmenlik ve hekimlik meslekleriyle giriş yapmıştır. 1923 ve 1934 yılları arasında kadınlar için yapılan yenilikler, 1934 yılında gösterime giren *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde gösterilmemiştir. Aysel, hiçbir siyasal ya da hukuki hakkı kullanamayan taşralı bir kadın olarak gösterilmiştir.

3.2.1.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Muhsin Ertuğrul'un 1934 tarihinde çektiği *Aysel, Bataklı Damın Kızı* Türk sinemasında güçlü bir melodram prototipi oluşturan, suçsuz delikanlı, iffal edilmiş genç kız temalarını işleyen ilk filmidir (Scognamillo, 2003: 62). Türk sinemasında görmeye alışık olduğumuz kandırılmış kız ve haksızlığa uğramış delikanlı tipleri filmde gerçek yaşantıdan uzak bir anlatımla ele alınmıştır. 1930'lu yıllarda evlilik dışı bir ilişkiden meydana gelen çocuğun babasının kadın tarafından mahkemeye verilerek nafaka talebinde bulunması o dönemde yaşanması mümkün olan bir durum değildir. Tam tersine böyle bir ilişki ve çocuk toplum tarafından kabul görmez ve dışlanma olgusuyla karşı karşıya kalır. Konusu açısından gerçeklikten uzak olan film görüntüler itibari ile dönemin koşullarını yansıtmaktadır. At arabaları, köylülerin ekin biçme ve kaldırmaları, kullanılan saban, pulluk ve orak gibi araçlar dönemin teknik koşulları ve sosyal yapısı hakkında bilgi vermektedir. Aynı zamanda filmde rol alan erkeklerin, fötr şapka takması 25 Kasım 1925 tarihinde kabul edilen Şapka Kanunu'nun benimsendiğinin ve modernleşmeye gayret edildiğinin göstergesidir. Film, çalışan kadın temsili açısından değerlendirildiğinde Aysel karakteri konunun özünü oluşturmaktadır. Aysel kendi içinde gel gitler yaşayan bir kahramandır. Hem çocuğunun babasını mahkemeye

vermekte hem de mahkemede onun ceza almaması için davasından vazgeçmektedir. Bu durum onun vicdanı ile mantığı arasında bölünmüşlüğü ve sonunda duygusal alanda vicdanına yenildiğinin göstergesidir. Bu bağlamda Aysel, melodram kalıpları içinde “iyi eş” ya da” fedakâr anne” temsiliyle çevrelenmiş, ataerkil düzende erkeğe sorun çıkartmayan ya da onun başına bela olmayan kadını temsil etmektedir. Çalışma alanında erkeğe rakip olmayan Aysel, bunun tam tersine eve ve erkeğe bağımlı bir yapı da sergilemektedir. Bu da kameraya çeken ya da senaryoyu yazan eril zihniyetin kadını nasıl görmek istediğini belirlemektedir.

3.2.2. *ŞEHVET KURBANI* (1940)

Resim 2



3.2.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Muhsin Ertuğrul **Senarist:** Nazım Hikmet Ran, **Görüntü Yönetmeni:** Cezmi Ar **Oyuncular:** Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul, Ferdi Tayfur, Nevin Akkaya, Suavi Tedü, Necla Sertel, Gülseren Sadak, Kadri Ögelman, Emin Belig, Hadi Hün, Neşet Berküren, Reşit Baran, Hakkı Necip, Muhip Arcıman, Necdet Mahfi Ayral, Cahit Irgat, Kâni Kıpçak, Mümtaz Ener, Necmi Oy, Faik Çoşkun **Yapımcı:** İhsan İpekçi **Müzik:** Muhittin Sadak **Yapım yılı:** 1940

3.2.2.2. Filmin Öyküsü

Muhsin Ertuğrul 1940 yılında hem oyunculuk hem de yönetmenliğini yapıp, Joseph von Sternberg’ in *Mavi Melek* adlı filminden uyarladığı *Şehvet Kurbanı* isimli filmi çekmiştir. Film Dış Tecim Bankası’nda veznedar olarak çalışan Ahmet Barksever’in (Muhsin Ertuğrul) sarışın bir bar kadını (Cahide Sonku) tarafından

kandırılıp hayatının alt üst oluşunu konu almıştır. Banka memuru Ahmet Barksever dakik, programlı, dürüst, evi ve çocukları ile ilgilenen bir aile babasıdır. Banka müdürü bir gün Ahmet'i tahsilât yapması için trenle Adana'ya gönderir. Yolculuğu sırasında bulunduğu vagona sarışın, güzel ve alımlı bir kadın gelir. Ahmet ile sohbet eden kadın Ahmet'in mesleğini ve görevini öğrenir. Öğrendiklerini çalıştığı barın sahibi ve ortağına iletir. Dolandırıcılar, Ahmet'in elindeki paraları almak için plan yapar. Sarışın kadın Ahmet'i misafiri olarak barda ağırlar ve ilerleyen saatlerde oradan ayrılırlar. İçtiği içkinin etkisiyle iyice sarhoş olan Ahmet dolandırıcıların tuttuğu bir serseri tarafından tren rayları üzerinde bayıltılır ve dolandırıcı çantayı alarak kaçır. Olanları uzaktan izleyen patron, çıkagelir ve çantayı kadınla birlikte yollar. Bu sırada Ahmet ayılır ve onu bayıltan serseri ile kavga etmeye başlarlar. Kavga esnasında adam rayların üstüne düşer ve gelen trenin altında kalarak ölür. Adamın üzerinde Ahmet'in ceketini ve kimliği vardır ve herkes Ahmet'i öldü zanneder. Ahmet çaresizce sarışın kadının yanına sığınır ve barda temizlikçi olarak çalışır. Ahmet, kadının barda başka erkekleri de tuzağına düşürdüğünü görmeye dayanamaz ve oradan ayrılır. Yıllar sonra İstanbul'a evine döner. Çocuklarını ve karısını görebilmek için evinin kapısına gider. Onun kimsesiz biri olduğu sanan ailesi, yemek için Ahmet'i içeri alır. Bunca yıl sonra artık kimse onu tanımamaktadır. Evden ayrılan Ahmet karanlıkta kaybolur.

3.2.2.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmin kadın yıldızı Cahide Sonku'dur. Sarışın ve güzel bir bar kadını canlandıran Sonku, bu rolle *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmindeki fakir ve masum Aysel karakterinden farklı bir kadın imajı çizmiş, cinselliğini kullanarak, erkekleri baştan çıkartan ölümcül kadını (femme fatale) canlandırmıştır. Sonku, canlandığı bu karakterle erkeklerin hayatını karartan cazibeli bir korku faktörüdür. Kadının erotik duran bu konumu onun "kötü kadın" olarak adlandırılmasına sebep olmaktadır. Barda çalışan, ağına düşürdüğü erkeklerin hayatını mahveden bu kadın "kötü" olarak nitelendirilirken, evinde oturup, evine, eşine ve çocuklarına bakan kadın "iyi eş" ya da "fedakar anne" olarak nitelendirilmektedir. Bu da toplumda kadının sahip olduğu farklı konumlar ve kadına farklı bakış açılarıyla yaklaşıldığının göstergesidir. Filmde Cahide Sonku'nun eğitim seviyesi ya da sahip olduğu örf, adet gelenek vb. durumlar hakkında bilgi verilmemiştir. Sonku filmde 30'lu yaşlarda bir kadını canlandırmıştır. Giyimi

dönemin muhafazakar yapısına göre açık olmakla birlikte, saç biçimi, duruşu, jest ve mimikleriyle Avrupalı bir kadını andırmaktadır.

3.2.2.4. Kadının Çalışma Alanı

Filmde kadının çalışma ortamı bar olarak gösterilmiş ve şehirli kadının evcil bir dişi haline getirilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Aksi durumda cinsel cazibesi yüksek olan kadın istediği erkeğin yaşamını olumsuz etkileyebilme gücüne sahiptir. Cahide Sonku'nun barda duruşu, masalarda içki içişi ve erkekleri kendine hayran bırakan edası onun kendine olan özgüvenini gösterdiği gibi erkekleri baştan çıkartan bir özelliği de sahip olduğunu vurgulamaktadır. Cahide Sonku'nun temsil ettiği çalışan bar kadını “fahişe kadın” temsiliyle özdeşleştirilmektedir. Evlilik kurumu film içinde kutsal gösterilmiş, ihanet eden erkek aileden uzaklaştırılarak cezalandırılmıştır. Bu da toplumda evlilik kurumun ve bu kurumun içinde aldatmanın kabul görmediğinin göstergesidir.

Cahide Sonku'nun erotizmi açığa çıkarması bakımından film, Türk sinema tarihinde ilkler arasında yerini almıştır. Filmle birlikte Cahide Sonku' nun hayran kitlesinde artış olmuştur. İzleyiciler için ulaşılması zor, mesafeli, kibar ve üstelik sarışın şehirli bir yıldız olan Cahide Sonku sinemadaki bu hoş görüntüsüyle Cumhuriyet'in Batılı ideal kadın figürü ile benzerlik göstermektedir. Bu nedenle seçkinci ve kentli sinema izleyicisinin yıldızı olmuş, modernleşme projesinin kenarında duran Anadolu'nun Batılı değerlerle tanışmamış tanışsa da benimseyememiş halkıyla temas kuramamıştır (Büker, 2005:164-165). Cahide Sonku' nun sahip olduğu fiziksel özellik ve sinemadaki duruşu onu örnek alan kadın hayranlarını etkilediği gibi cazibesi ve dişi duruşu da erkek hayranlarının ilgisini çekmektedir.

3.2.2.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı* isimli filmi melodram türü içinde yer almaktadır. Kadının bu filmdeki temsili ise yine Türk sinemasının melodram kalıplarıyla idealize edilmiştir. Kısacası bu tür filmlerde kadın ‘faziletli anne’ ve ‘dokunulmamış sevgili’ olarak gösterilmiştir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, gizemli cinsellik örneği kadın vs. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kavramlarıyla temsil edilmiştir (Kalkan, 1988: 42). *Şehvet Kurbanı*’ nda Cahide Sonku'nun canlandığı bar kadını temsili erkek egemen ideolojinin kendisine

biçtiği değerler ve semboller içinde (cinsel obje ya da evcilleştirilip kontrol altına alınması gereken tehlikeli bir varlık olarak) yer almaktadır. Laura Mulvey sinemada kadına yönelik üç erkek bakışının olduğunu ifade eder. Bunlardan ilki erkeğin kameranın çektiği olaya bakışıdır. Bu bakış teknik olarak nötr durumda görünmektedir, fakat dikizci ve eril konumdadır, çünkü burada filmi çekenin erkek olduğu kabul edilmektedir. İkinci bakış, kadını nesne konumuna getiren anlatıdaki erkeğin bakışıdır. Film erkek kahramanın üzerindedir ve erkek karakter, bakışlarını dışıl karaktere yöneltir. İzleyici de bu eril bakışla özdeşleşmektedir. Kadın bu sebeple nesne haline gelir. Üçüncü bakış ise ilk iki bakışı taklit eden erkek izleyicinin bakışıdır. Böylece kadın erkeği baştan çıkartan ve teşhir eden rolde gösterilir, erkek de kadını dikizler. Kadın bu süreçte cinsel tavırlarla kendine bakılmakta olduğunu vurgular ve cinsel bir nesne haline gelir. Filmde kadın, erkek kahramana âşık olmaya başlayınca ona ait bir nesne haline gelir ve izleyici de özdeşleşme ve tek güce katılma yoluyla kadının sahibi olur (Mulvey,1997: 38-46). Mulvey'in tanımına göre, Cahide Sonku'nun filmde canlandığı bar kadını, filmi bir erkeğin çekmesiyle dikizlenen, hem anlatıdaki hem de izleyen erkeğin bakışıyla da nesneleşen bir karakterdir, çünkü filmde bir bar kadını önce eril gözle çekilmiş kameradan gösterilmiş daha sonra filmin anlatısında erkek, Ahmet Barksever, ve röntgenci konumundaki izleyici tarafından da nesneleştirilmiştir. Bu bağlamda Cahide Sonku, Mulvey'in anlattığı eril bakışla şekillenmiş, korku faktörü bir kadın temsildir. Sonku'nun tam tersine, Ahmet Barksever'in karısı evine bağlı, evlilik kurumunda çocuklarının başında namuslu kadını temsil etmektedir. Bu bağlamda filmde iyi ve kötü kadın temsilleri zıtlıklarıyla verilmiş ve ev kadını temsili olumlanarak verilmiştir.

3.2.3. VURUN KAHPEYE (1949)

Resim 3



3.2.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ö. Lütfi Akad **Senarist:** Ö. Lütfi Akad, Selahattin Küçük **Görüntü Yönetmeni:** Lazar Yazıcıoğlu **Oyuncular:** Sezer Sezin, Dr. Arşavir Alyanak, Kemal Tanrıöver, Necil Ozon, Ali Rıza Şenel, Hüseyin Tuncalı, Mahmure Handan, Fahri Güneş, Nurdoğan Öztürk, Şevket Aktunç, Settar Körmükçü, Temel Karamahmut, Vedat Örfi Bengü, Semih Evin, **Yapımcı:** Hürrem Erman **Müzik:** Sadi İşılay **Yapım yılı:** 1949

3.2.3.2. Filmin Öyküsü

Ömer Lütfi Akad'ın *Vurun Kahpeye* isimli filmi hem Cumhuriyet'i temsil eden bir kadını hem de çalışan bir öğretmeni göstermesi açısından önem taşımaktadır. Film, Anadolu'nun bir kasabasına öğretmen olarak gelen Aliye öğretmenin öyküsünü anlatmaktadır.

Aliye öğretmen Manisa'ya öğretmen olarak gelir. Yurt işgal altındadır. Hem yurdu düşman işgalinden kurtarmak hem de gelecek nesle fayda sağlamak için bir an önce görevine başlar. Aliye öğretmenin gelişinden köyün bazı kesimleri rahatsızlık duymuştur. Bunların başında Hacı Fettah ve ona inanan ahali gelmektedir. Hacı Fettah düşman ile iş birliği yapan din adamı görünümlü bir vatan hainidir. Yunan askerleri ile ortak çalışarak halkın manda ve himaye fikrini benimsemesini sağlamaya çalışmaktadır. Kuva-yi Milliyeci Yüzbaşı Tahsin ile bu yüzden karşı karşıya gelen Hacı Fettah en önemli desteği köyün büyük ve zengin ailelerinden olan Kantarcıların Hüseyin'den almaktadır. Kantarcıların Hüseyin, üç kadınla evli ve üç çocuk babasıdır. Aynı zamanda

Aliye öğretmenle de evlenmek istemektedir. Aliye öğretmene aşık olan sadece Hüseyin değildir. Yunan komutanı da Aliye öğretmene aşık olmuştur. Aliye öğretmen gönlü ise Yüzbaşı Tahsin'dedir. Kuva-yi Milliyecilerin düşman cephaneliğine zarar vermek istediği bir gece Aliye öğretmen Yunan komutanın yanına gitmiş ve onu oyalamaya çalışmıştır. Komutanın, Aliye öğretmene tecavüz edeceği sırada, Aliye öğretmen komutanı öldürür. Hacı Fettah bunun üzerine halkı ayaklandırır. Aliye öğretmen köyün meydanında taşlanarak öldürülür. Düşmanla cephede savaşan Tahsin Yüzbaşı bu olayı köye vardığında öğrenir. Hacı Fettah ve yanındakiler asılarak cezalandırılır.

3.2.3.3. Filimde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filme çalışan kadın temsili olarak Aliye öğretmen ve Hatice kadın gösterilmiştir. Aliye öğretmen 25'li yaşlarda genç ve aydın bir kişiliğe sahiptir. Zihni aydın olsa da kıyafeti dönemin koşullarına göre belirlenmiştir. Kara çarşaf giyen Aliye öğretmen Osmanlı'nın son dönemindeki kadınları görünüşü itibariyle temsil etmektedir. Filmin girişi Aliye öğretmenin yemini ile başlar. *“Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım. Vallahi ve billahi.”* Aliye öğretmenin kurduğu bu cümle onun kararlı ve korkusuz yönünü; gittiği bölgeye sahip çıkması ve bu bölgenin çocuklarına ışık tutmaya çalışması; işgal altındaki yurdu için girdiği mücadeleyi göstermektedir. Aliye öğretmen önce köyün yobaz eşrafından olan Kantarcıların Hüseyin ve din adamı olarak geçinen Hacı Fettah ile mücadeleye girmiştir.

Hacı Fettah düşman askerleri ile iş birliği yapan, halkın içinden bir düşmandır. Halkın içinde Aliye öğretmene *“Boyu devrilsin! Zaten ne geliyorsa başımıza bu kahpelerden geliyor”* demesi ve düşman askerlerine karşı mücadele veren Kuva-yi Milliyecileri *“gâvur”* olarak nitelendirmesi, bunun yanı sıra halkı bu kişilere karşı kışkırtması onun vatan hainliğinin göstergesidir. Nitekim Hacı Fettah, Aliye öğretmenin taşlanarak öldürülmesine sebep olacak ve bir nevi aydın kadınları temsil eden bu öğretmenden öcünü alacaktır. Kantarcıların Hüseyin de Hacı Fettah'ın yanında yer alan düşman yanlısı bir köylüdür. Üç kadınla evlidir ve Aliye öğretmeni de kendisine eş olarak istemektedir. Bu durum dönemin kadına bakış açısını sergilediği gibi kadın hak ve özgürlükleri hakkında da bilgi vermektedir. Çok eşliliğin olması, kadının hukuk alanında görülmediğini bunun yanı sıra toplumsal alanda da yer almadığını

göstermektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun öncesinde başlayıp imparatorlukla devam eden kadının eve kapatılış ve toplumsal alandan soyutlanış öyküsü, imparatorluğun son döneminde de kendisini açıkça belli etmektedir. Erkeğin üç ve daha fazlası kadınla evlenmesi ve evliliklerde kadının hiçbir hukuksal hakkı olmayışı bu durumun göstergesidir. Yine bu dönemde namus kavramı kadının yüzünün peçeyle örtünmesinde aranmakta, Aliye öğretmene de bu anlamda baskı uygulanmaktadır. Namusun yüzü peçeyle örtmek olmadığını ise Kuva-yi Milliye komutanı Yüzbaşı Tahsin “*Nice peçe takanlar var, peçenin altından iş çevirip namuslu gibi görünen. Peçe bir kadının namusu değildir.*” sözleriyle ifade etmektedir. Bu sözler onun kadına bakış açısının halktan farklı olduğunu ve Cumhuriyet’e yakışan bir zihniyete sahip olduğunun göstergesidir. Film kadının kadına bakış açısını ve eğitimci iki kadın arasındaki farkları da açığa vurmaktadır. Aliye’nin karşı sınıfında eğitim veren Hatice tiplemesi, elinde sopayla dolaşıp öğrencilerle okulun avlusunda sigara içen bir kadındır. Eğitimde namaz surelerine önem vermekte ve kadının yüzünün peçesiz olmasını yadırgamaktadır. Bunun yanı sıra köyün zengin eşrafının çocuklarını kayırmakta, bu çocuklarının ailelerinden korkmaktadır. Aliye öğretmen ise bu kadının tam tersi özelliklere sahiptir. İki kadın arasındaki fark, dönemin kadınları arasındaki farkı göstermektedir. Bir taraf okuyarak idealist bir şekilde ilim ışığını Anadolu’ya yayma mücadelesinde iken diğer taraf yobaz düşüncelerin himayesine alınmıştır.

3.2.3.4. Kadının Çalışma Alanı

Vurun Kahpeye filminde çalışan kadın temsilleri eğitimci olarak gösterilmiştir. Aliye öğretmen her ne kadar Cumhuriyet’in aydınlık yüzü olarak gösterilse de toplumun bazı kesimleri tarafından mesleği benimsenmemiş, sosyal alanda kötü sıfatlarla anılmıştır. Onun ideolojik görüşü Hacı Fettah gibi düşmanların menfaatleriyle bağdaşmadığı için Aliye öğretmen adına karalamalar başlamış nitekim çıkan söylentiler onun köyün meydanında ölmesine sebep olmuştur. Filmde melodram kalıplarından çıkılmış “iyi ya da kötü kadın”, temsilleri yerine “idealist, vatansever” ve “vatan haini” temsilleri gösterilmiştir. Hatice kadın da Aliye öğretmen gibi bir eğitimcidir, fakat ne vatan uğruna savaşmakta ne de çocuklara aydınlık bir Cumhuriyet’in kurulması için öncülük edebilmektedir. Bu anlamda Hatice kadın ve Aliye öğretmen arasında ters orantı kurulmuştur. Aliye öğretmenin vatan savunması düşman askerlerine yönelik

devam etmiştir. Aydın zekasını kullanan Aliye, düşman kumandanını tuzağa düşürmüş ve Kuva-yi Milliyecilerin düşman cephaneliğine el koymasını sağlamıştır. Onuru için yaşayan Aliye kumandan tarafından tecavüze uğrayacağı sırada ise onu öldürmüştür.

Aliye öğretmenin genel özelliklerine bakılacak olursa, çocuklara yardım etmesi, düşmanla iş birliği içinde olanlara ve düşmana karşı verdiği mücadele, onun vatanseverliğini; öğretmen olarak çalışması da Cumhuriyet kadınıni temsil etmektedir. Cumhuriyetin yenilikçi modern kadını bu dönem filmlerinde öğretmenlik mesleği ile beyaz perdede görülmüştür. Bu durum yeni neslin şefkatli, idealist ve vatansever öğretmenlere emanet edildiğinin de göstergesidir. Aynı zamanda öğretmen Aliye dönemin okumuş kadın kuşağını temsil ettiği gibi, Türk kadınının gelecek kuşaklara örnek olacak modelini de oluşturmaktadır.

3.2.3.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Film, Kurtuluş Savaşı döneminde işgal altına alınmış bir köyü ve bu köyde Cumhuriyetçilere karşı alınan tavırları gerçekçi bir dille anlatmaktadır. Sosyolojik anlamda filme bakıldığında köylerin gelişmediği, halkın büyük çoğunluğunun yoksulluk çektiği ve bazı kesimler vatan savunması için canla başla çalışırken bazı kesimlerin manda fikrini benimsediği görülmektedir. Din adamlarının yönlendirmesiyle hareket eden halkın cahil bırakılmış ve yobaz düşüncelerin esiri olmuştur. Okumamanın verdiği cehaletle eylemlerde bulunan halk, kendi gibi düşünmeyen Cumhuriyetçileri kendisinden görmemekte ve karşı tarafta yer almaktadır. Filmin bu bölümünde, Kurtuluş Savaşı sırasında halkın bir kısmının, güçlü zannettikleri İtilaf Devletleri safında yer almasına gönderme yapılmaktadır. Yine aynı dönem içinde Aliye öğretmenin ya da Tahsin Yüzbaşı gibi vatan uğruna savaşan kişiler toplum tarafından dışlanmış hatta düşman olarak görülmüştür. Kadın bu filmde cinsel obje ya da arzu nesnesi olmaktan çıkmış, gerçek Cumhuriyet kadını olarak yansıtılmıştır.

3.2.4.ŞOFÖR NEBAHAT ABLA (1960)

Resim 4



3.2.4.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Metin Erksan **Senarist:** Metin Erksan, Atilla İlhan, Atıf Yılmaz **Görüntü Yönetmeni:** Ernest Von Theumer **Oyuncular:** Sezer Sezin, Kenan Pars, Diclehan Baban, Kadir Savun, Sami Hazinses, Talat Gözbak, Ziya Metin, Semih Sezerli **Yapımcı:** Duru Film **Müzik:** Sami Hazinses **Yapım yılı:** 1960

3.2.4.2. Filmin Öyküsü

Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı *Şoför Nebahat* filmi, şoför Nebahat'ın aile ve çalışma hayatını, kızı ve çalışma arkadaşlarıyla yaşadığı olayları anlatmaktadır. Nebahat genç yaşta babasını kaybetmiştir. Evin geçimini sağlayabilmek için taksi şoförlüğü yapmaktadır. İlerleyen dönemlerde bir avukatla evlenmiş, fakat aldatıldığı için boşanmıştır. Bu avukattan bir kızı vardır. Kızı Hülya, zengin arkadaşlarına özenmekte ve annesini küçümsemektedir. Nebahat, Hülya ile arasını düzeltebilmek için şoförlük mesleğini bırakıp lokanta açmaya karar verir. Lokantayı Nebahat'a satan kişi Nebahat'tın zengin olduğunu düşünerek onun güvenini ve kalbini almaya çalışır. Böylece Nebahat'ı evliliğe ikna ederek lokantanın tekrar sahibi olacaktır. Bu sırada aynı kişi Hülya'yı da kandırmaya çalışır. Lokantanın eski sahibi Hülya ile birlikte olur. Hülya olayları annesine anlatır ve olayları öğrenen Nebahat bir gece adamın evini basar. Nebahat ile adam tartışırken Hülya olaya müdahale eder ve adamı vurur. Suçu üstlenen

Nebahat'ı mahkemede eski kocası savunur. Mahkemeden sonra Nebahat ile kocası, Hülya ile onu mahalleden seven delikanlı evlenir.

3.2.4.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmin çalışan tek kadın karakteri Nebahat'tır. Nebahat, 40'lerinde, boşanmış, çocuk sahibi bir kadındır. Eğitim seviyesi hakkında bilgi verilmemektedir. Nebahat karakteri, toplumun içinde bulunan genel ahlak kurallarına bağlılık göstermektedir. Kızının arkadaşlarının yaptığı tavırlara tepki göstermesi bunun bir örneğidir. Nebahat, ev dışında erkek gibi tavırlar sergileyen bir şoför; ev içinde ise geleneksel rolleri benimsemiş bir annedir. Deri erkek ceket, taktığı kasketi, kısa saçları, argolu konuşması, ıslık çalması, erkeklerle kavga etmesi vb. durumlar onun kadınlıktan uzak bir yapıya sahip olduğunu göstermeye çalışsa da Nebahat'ın işe giderken giydiği diz altı etek kendisinin kadın olduğunu unutturmayan bir faktördür. Çevresinde bulunan şoför arkadaşları, Nebahat'ın şoförlüğü bırakıp lokanta açma işine olumsuz yaklaşımda, *"Bunca yıl direksiyon salladın. Kepçe sallamak ağırına gider."* diyerek Nebahat'ı kendilerinden biriymiş gibi benimsediklerini göstermektedir. Bu durum Nebahat'ın erkek işi gibi görünen meslekte erkeksi tavırlar sergileyerek tutunduğunun göstergesidir.

Nebahat'ın çalışması idealist bir yaşamın sürdürülmesi savaşı değil kızı Hülya'yı okutmak ve karnını doyurmak için verdiği bir mücadeledir. Nebahat, Hülya ile sık sık Hülya'nın arkadaşları için tartışmaktadır. Hülya'nın girdiği arkadaş ortamı üst sınıf insanların çocuklarının ortamıdır. Eğlence tarzları, giyiniş biçimleri, sahip oldukları arabalar toplumsal alandaki sınıfsal farklılıkları göstermektedir. Bu çocukların aileleri tarafından başıboş bırakılmaları, onlara ilgi gösterilmemesi; orta sınıfta yaşayan Nebahat'ın ise yaşamını kızına adanması zengin yaşamın özenilecek bir yaşam olmadığı vurgusunu yapmaktadır. Gençlerin evde düzenledikleri seks partisi ve fazla alkol tüketimi sonunda yaptıkları striptiz dans, onların ahlaki değerlerini de sergilemektedir. *"Çırılçıplak herkesin önünde soyunmaya utanmıyor musun? Yarın öbür gün anne olup çocuk büyüteceksin."*, *"Sizin alkol değil annenizin akşam verdiği bir bardak sütü içmeniz gerekiyor."*, gibi Nebahat'ın söylediği cümlelerle anne ve evladın sahip olması gereken değerler hatırlatılmaktadır. Bu değerlere sahip olmayan gençler filmde,

Nebahat'ın şoför arkadaşları tarafından dövülerek cezalandırılmış, onlara özenen Hülya ise adam öldürerek katil konumuna düşmüştür.

Nebahat, kızından gelen baskılar sebebiyle erkek işini uzun süre yapmak istememiş, lokanta işletme işine girmiştir. Bu işe girmesiyle ceket ve şapka gibi aksesuarları çıkarmış, giyiminde değişiklik yapmıştır. Bu sayede elbise giyip makyaj yapan Nebahat'a toplumsal yapıdaki rolü hatırlatılmıştır. Bunun yanı sıra kızıyla yaptığı konuşmada “*Başımızda bir erkeğin bulunması ikimiz içinde daha iyi olacak.*” demesi eril düzende kadının erkeğin korumasına ihtiyacı olduğunu göstermektedir. Filmin sonunda hem kendisinin hem kızının evlenmesi de evlilik kurumunun önemine vurgu yapmaktadır.

3.2.4.4. Kadının Çalışma Alanı

Sinemada öğretmenlik mesleği ya da fahişelikle özdeşleştirilen çalışan kadın, Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat* filminde, erkek mesleği gibi görünen şoförlüğe el atmıştır. Bunda ülkede yaşanan sosyo- ekonomik olayların etkisi büyüktür. Toplumsal yapıda değişmelerin yaşandığı 1960'lı yıllarda sinemada da farklı kadın kimlikleri yaratılmıştır. Filmlerde görülen erkeksi ve hanım hanımcık kadın tipleri kadının toplumsal konumu hakkında da bilgi vermektedir. Erkeksi kadın tipi ilk başta erkek egemen toplum yapısına bir karşı çıkış olarak görülmektedir, fakat yaratılan her iki tiplere de dönemin siyasal, ekonomik ve ideolojik yapısına paralel tiplermelerdir ve geleneksel ataerkil yapıdan bağımsız düşünülmemelidir (Biryıldız,1993: 14). 1960'lı yıllarda yaşanan sanayileşme ve kentleşme olguları ülkemizde üretim ilişkilerini değiştirmiş ve tüketim toplumuna dönüşümün sonucu olarak kadın statüleri de değişmiştir. Kadının değişen statüsü ve çalışma hayatı erkeksi kadın tiplermelerinin yaratılmasını sağlamış ve bu durum sinemada en abartılı şekliyle verilmiştir. Ancak bu filmlerde kadın kahramanın hayat şartlarının zorlamasıyla erkeksi kıyafetleri giydiği ve yine erkeksi davranışlarda bulunmak zorunda kaldığı görülmektedir. Aslında zırh olarak takındığı erkeksi kostüm ve davranışlarının altında çocuksu ve duygusal bir kadının var olduğu gözlemlenmektedir.

3.2.4.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Ülke içindeki ekonomik, sosyal, siyasal değişim sonucunda sinemada kadın, popüler filmlerde *Küçük Hanımefendi* ve *Erkeksi Kadın* tiplerleriyle yer alırken, toplumsal gerçekçi filmlerde, Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin filmlerinde, geleneksel değerler içinde ikincil konumda sunulmaktadır. Kadının hanım hanımcık gösterildiği *Küçük Hanımefendi* serisinde Belgin Doruk'un canlandığı Neriman tipi güzelliği, sadakati ve sorumluluklarıyla toplumla çelişmeyen bir yapıya sahiptir. Bu seride kadın çalışmamaktadır ve babasından kalan baş döndürücü bir mirasa sahiptir. Kadın, sahip olduğu mal varlığını kendisi yönetmek yerine evlendiği erkeğe teslim edip mutlu, huzurlu ve eşiyle aşk dolu bir hayat yaşamayı tercih etmektedir. Kadının çalışmaya gerek duymaması onun sahip olduğu mal varlığıyla alakalı olduğu gibi ataerkil düzene olan itaatini de göstermektedir. Evlilik kurumunun önemliliği bu tarz filmlerde de vurgulanmaktadır. Kadın ister eğitim düzeyi yüksek zengin bir aile kızı olsun, isterse ev dışında çalışan fakir bir ailenin kızı olsun sonunda sevdiği erkekle evlenmekte ve yuva sahibi olmaktadır. Filmde kadının hem çalışmaması hem de önemli miktarlarda para harcaması onun tüketim alışkanlıklarının da farklılaştığının göstergesidir. Bu durum kadını, üretmeden tüketen bir nesne konumuna sokmaktadır.

“Erkeksi Kadın” tiplerinin olduğu filmlerde kadının kaderi *Küçük Hanımefendi* filmiyle benzerlik göstermektedir. Kadın her ne kadar görüntü itibariyle erkek gibi görünse de filmin sonunda yine bir erkeğin koruyucu kanadı altına girmektedir. Kadının erkeksi ve külhanbeyi gibi görüldüğü filmler 1959 yılında yönetmenliğini Aydın Arakon'un yaptığı *Fosforlu Cevriye* filmiyle başlamıştır. Filmde, Neriman Köksal'ın canlandığı Necla tiplerini argolu konuşması, bıçak, silah gibi aletleri kullanmaya olan yatkınlığı ve heybetli görünüşüyle erkeğe kafa tutan bir yapıya sahiptir. Her ne kadar bu yapıya sahip olsa da aşık olduğu erkek karşısında duyguları zayıf düşmekte ve sonunda ona teslim olmaktadır. *Şoför Nebahat* erkeksi kadın tiplerini canlandıran filmlerin devamı niteliğindedir. Kadın ev içinde de ev dışında da aktif çalışmakta, kadınlık ile erkeklik arasında gidip gelmektedir. Nebahat, bir yandan geleneksel rolleri benimseyerek (anne olma, çocuğuyla vakit geçirme, evin geçimini sağlama vb.) kadın olmaya, diğer yandan alışık olunmayan tavırlar (ıslık

çalması, argolu konuşması, kavga etmesi) ve aksesuarlar takınarak (deri ceketi, şapkası) erkek dünyasında kendine yer bulmaya çalışmaktadır. Nitekim kameradan bakarak kadını şekillendiren eril göz, kadının toplumsal yapıdaki yerinin evi olduğu mesajını vermektedir.

3.2.5. SEVİŞTİĞİMİZ GÜNLER (1961)

Resim 5



3.2.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Halit Refiğ **Senarist:** Halit Refiğ, Bülent Oran **Görüntü Yönetmeni:** Şevket Kıymaz **Oyuncular:** Orhan Günşiray, Fatma Girik, Nilüfer Aydan, Özden Çelik, Nuray Uslu, Süha Doğan, Sadri Alışık, Mürüvet Sim **Yapımcı:** Memduh Ün **Yapım yılı:** 1961

3.2.5.2. Filmin Öyküsü

Filmde şehirde yaşayan ve ailelerinden ayrı bir pansiyonda oturan üç kız arkadaşın hayata tutunabilme çabaları anlatılmıştır. Bu çabalar kızlara göre zengin ve istedikleri yapıda bir eş bulunca bitecektir. Mine karakterini canlandıran Nuray Uslu sekreter, Fatma Girik'in canlandığı Lale karakteri hostes ve Nilüfer Aydan'ın canlandığı Nilüfer karakteri ise manken olarak çalışmaktadır. Mine patronuyla yasak bir ilişki yaşamaktadır. Bu durumdan rahatsızdır, fakat gönlüne de söz geçirememektedir. Bir gün patronu Suat ona evlenme teklifi yerine dost hayatı yaşamayı teklif eder. Mine bu durumu sindirmez ve intihara ederek ölür. Lale hava yollarında hosteslik yapmaktadır. Dönemin ünlü oyuncularından biriyle bir gün tesadüfen tanışır. Lale bu oyuncuya iyiden iyiye kendini kaptırmıştır. Çok geçmeden bu oyuncu tarafından

aldatılır. Nilüfer'e ise bir oto tamircisi aşktır. Kendini iş adamı ve mülk zengini olarak tanıtan bu tamircinin söylediği yalanlar bir gün ortaya çıkar. Mine önceleri kırılmıştır, fakat sonra sevgilisinin ona yaptığı açıklamayla bu kırgınlığı eçer. Pansiyonda Lale'ye aşık olan bir ressam vardır. Lale oyuncu sevgilisinden ayrılınca ressam Lale'ye açılır. Ressamın duygularına karşılık veren Lale'de, sevgilisini affeden Nilüfer'de filmin sonunda evlenir.

3.2.5.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde çalışan kadın temsilleri üç karakter üzerinden verilmiştir. Yaşları 25'lerde olan üç kız arkadaşın fiziksel görünümü oldukça modern görünmekte, eğitim seviyeleri hakkında ise bir bilgi verilmemektedir. Kızlar 1960'lı yıllarda çalışan kadın olarak gösterilmiş, fakat kazandıkları ücret kaldıkları pansiyonun kirasını ödemeye bile yetmemektedir. Bu durum ilk önce kadının çalışma hayatında aldığı düşük ücreti göstermektedir. Aynı zamanda iş yerinde ve topluma açık alanlarda karşılaştıkları taciz vb. olumsuz durumlar kadının toplumda cinsel nesne olarak görüldüğünün ya da hala çalışan kadının toplum tarafından kabul görmediğinin göstergesidir.

3.2.5.4. Kadının Çalışma Alanı

Seviştığımız Günler filmindeki kadın karakterler Türk sinemasında o döneme kadar yine görmeye alışık olmadığımız mesleklerde yer almıştır. Mine sekreterlik yapmakta, Lale hostes ve Nilüfer manken olarak çalışmaktadır. Karakterler çalışma yaşamının zorluklarını gördükçe kendilerini bu koşullardan kurtaracak bir çözüm yolu aramaktadır. Karakterlerin kendini kötü sayılabilecek yaşam koşullarından kurtarma planı yüksek ücretli iş bulma yerine hali vakti yerinde eş bulma hayali ile ifade edilmiştir.

3.2.5.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Film, modernleşmenin ve toplumsal değerler arasında kalmış karakterlerin gündelik yaşamlarını anlatmaktadır. Bu bağlamda çalışan kadın temsilleri ne geçmişe bağlı yaşamakta ne de yüzünü modernizme çevirebilmektedir. Bunun en güzel örneği ise karakterlerin Avrupalılar gibi aileden bağımsız yaşayıp hiçbir geleneğinden de ödün vermemesi olarak gösterilebilir. Sekreter Mine ve patronu Suat arasında yaşanan yasak ilişki ve bunun sonunda Mine'nin intiharı kadının, evlilik dışı cinselliği "kirlenmiş" olarak gördüğünün göstergesidir. Toplum tarafından kabul görmeyen bu durum kadın

olarak Mine'yi de huzursuz etmektedir. Mine'nin Suat tarafından iğfal edilmesinden sonra yolda yürürken arabanın tekerleğinden yüzüne sıçrayan çamur onun bekâretini teslim ettiği için kirlendiğinin bir göstergesidir. Bu durum ise Mine'nin geleneksel bağlardan kopmadığını ifade eder. Lale ve Nilüfer ise klasik kalıplar içinde (iyi eş, fedakar anne) bir an önce yer alabilmeyi hedeflemektedir. Çalışıp ayakları üzerinde durmak yerine zengin ve sevdikleri bir erkekle evlenmeyi hayal etmektedir. Bu durumda muhafazakar toplum yapısı içinde ailenin kutsallığı, evlilik dışı ilişkinin olumlanmadığı ve kadının yerinin ev içi olduğu mesajını vermektedir. Filmin sonunda kızların zengin olmayan, fakat sevdikleri kişilerle evlenmesi ve bu sayede mutlu olmaları, maddi değerlerin duygusal değerlerin önüne geçmemesi gerektiğini vurgulamaktadır.

3.2.6. KADIN ÇAPKIN OLUNCA (1976)

Resim 6



3.2.6.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Aram Gülyüz **Senarist:** Aram Gülyüz **Görüntü Yönetmeni:** Abdullah Gürek **Oyuncular:** Feri Cansal, Ahmet Mekin, Yeşim Yükselen, Nevin Nuray, Ali Şen Alev Altın, Cemil Sayın, Hidayet Erdiç, Kemal Ülker, İbrahim Sesigüzel, Oktay Erül, Gönül Eren, Erol Ertan, Yücel Tibet, Necdet Kökeş, Cemil Akacan, Rıza Tüzün, Füsün Kokucu, Hayri Esen, Ayşin Atav, Güner Ümit **Yapımcı:** Muhsin Rodop **Yapım yılı:** 1976

3.2.6.2. Filmin Öyküsü

Aram Gülyüz'ün yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı *Kadın Çapkın Olunca* filmi, 1970'lerde, Türk sinemasına damgasını vuran seks furyası filmlerinin içinde yer almaktadır. Film, geçimini fahişelik yaparak kazanan bir kadının, kendinden yaşça küçük birine olan aşkını anlatmaktadır.

Leyla bir apartmanda arkadaşı Şermin ile oturmaktadır. İki arkadaş fahişelik yaparak para kazanmaktadır, fakat Şermin sapkın duyguları olan bir fahişedir. Leyla'ya karşı cinsel duygular besleyen Şermin onu, birlikte olduğu erkeklerden de kıskanmaktadır. İzzet Efendi apartmanın kapıcısıdır ve bir oğlu vardır. Oğlu Oktay şehir dışında yatılı bir okulda okumaktadır ve babasıyla iletişimini mektupla sağlamaktadır. Bir gün İzzet Efendi'ye okul müdüründen bir mektup gelir. Müdür, mektupta Oktay'ın futbola yatkın biri olduğu ve onu amatör bir futbol takımına yazdırması gerektiğini anlatır. İzzet Efendi bu duruma sevinir ve oğlunu yanına çağırarak antrenör Fuat yardımıyla Vefa takımına yazdırır. Oktay'ın çalışmaları ve sahadaki başarısı onun kısa zamanda parlamasını sağlar. Bu arada arkadaşı Tarık'ın tanıştırdığı Hülya ile de arkadaş olurlar.

Leyla bir gün kendisine sigara aldirmek için İzzet Efendi'yi yanına çağırır. İzzet Efendi meşgul olduğu için oğlu Oktay'ı Leyla'nın yanına gönderir. Oktay, Leyla'nın yanına gittiğinde Leyla, Oktay'a içki ikram etmek ister. Oktay teklifi reddeder. Leyla bu durumu kendisine konduramaz ve Oktay'ın küçük yaşıyla dalga geçmeye başlar. Oktay bu olay sonrasında evi terk eder. Leyla durumu yakın bir arkadaşına anlatır. Arkadaşı Leyla'ya ilk defa bir erkek tarafından reddedildiğini alaylı bir şekilde söyler. Leyla da bunun üzerine arkadaşıyla iddiaya girer. Amacı Oktay'ı ağına düşürmektir. Leyla, Oktay'ı her fırsatta evine çağırır. Oktay, Leyla'nın tekliflerini geri çevirmez. İkilinin daha sık görüşmeye başlaması, Oktay'ın futbol yaşantısını olumsuz etkiler. Maçları kaybeden, çalışmalara geç gelen Oktay, antrenörü Fuat tarafından azarlanır. Fuat, Oktay'ın gece yaşantısından şüphelenir ve bir gece Oktay'ı takip eder. Oktay'ı Leyla ile yakalayan Fuat, Leyla'yı evine gönderir, Oktay'la da kavga eder. Sonrasında Leyla'nın evine çıkıp Oktay'ı rahat bırakması gerektiğini söyler, fakat Leyla Oktay'ı bırakmaz. Aksine yakın arkadaşını Fuat'ın aklını çelmesi için ayarlar. Fuat yapılan oyunun

farkındadır ve sert bir tepkiyle ona yakınlaşmaya çalışan kadını reddeder. Oktay'a da Leyla'nın nasıl bir kadın olduğunu göstermeye çalışır. Leyla'nın iş adamlarıyla alem yaptığı bir gece Fuat, Oktay'ı Leyla'nın evine götürür. Durumu gören Oktay, Leyla'yı bırakır. Leyla, Oktay'a aşık olmuştur ve hala onu bırakmak istemez. Artık, fahişelik mesleği yapmayacağını ve Oktay'la birlikte olmak istediğini Şermin'e anlatır. Şermin bu olayın imkansız olduğunu söyler. Leyla, Oktay'ın peşine düşer, fakat İzzet Efendi artık onun Oktay'ın yakasından düşmesi gerektiğini ve Oktay'ın evleneceğini söyler. Leyla bunu duyunca çılgına döner. İş adamı sevgilisinin tabancasını alır ve Oktay'ın nişan töreninin yapıldığı eve gider. Leyla evin bahçesinde kendisini vurur ve ölür.

3.2.6.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde çalışan kadın temsili Leyla üzerinden gösterilmiştir. Leyla 30'lu yaşlarda, bakımlı, güzel, bekâr, kentli ve özgüvene sahip bir kadındır. Eğitim seviyesi hakkında bilgi verilmemekte, geçimini fahişelik yaparak kazanmak, bunların yanı sıra alkol ve sigara alışkanlığı da bulunmaktadır. Film boyunca fazlasıyla dekolte giyinen Leyla, filmde cinsel haz nesnesi olarak yansıtılmış, bu durum Leyla'nın filmin birçok sahnesinde iç çamaşırı ile görüntülenmesiyle, seksi kıyafetlerle dans etmesiyle, yatak ve sevişme sahneleriyle pekiştirilmiştir. Bunun yanı sıra Leyla, aile yaşantısından uzak bir karakterdir. Bu da Leyla'nın aile kavramının Türk toplumu içinde var olan anne, baba ve çocuklardan oluşan aile kavramından farklı olmasına sebep olmuştur. Leyla sadece erkeği ayartarak birlikte olma isteğine göre davranışlarına yön vermektedir. Buna bağlı olarak kadın erkeği baştan çıkaran cinsel haz nesnesi olarak temsil edilmektedir.

3.2.6.4. Kadının Çalışma Alanı

Kadın Çapkın Olunca filminde, kadının çalışma alanı Türk sinemasında o döneme kadar üstü kapalı bir biçimde işlenen fahişelik mesleğini pornografik özellikte göstermektedir. 1975 öncesi çekilen filmlerde kadının barda çalışması, farklı erkeklerle birlikte olması filmlerin içinde bazı sahnelerinde ayrıntıya yer vermeksizin yer alırken, bu filmle kadının erkekleri evinde ağırlaması, istediği erkeğin evine gidip onunla birlikte olması, yine erkeklerin karşısında striptiz yapması ve geçimini bundan sağlaması detaylı bir şekilde gösterilmiştir. Kadının fahişelik mesleğini yaparken çalışma alanı pavyon, gece kulübü ya da genel ev olarak gösterilmemiş; sadece Leyla'nın kendi evi ya da gitmek istediği evler olarak gösterilmiştir. Leyla'nın fahişelik

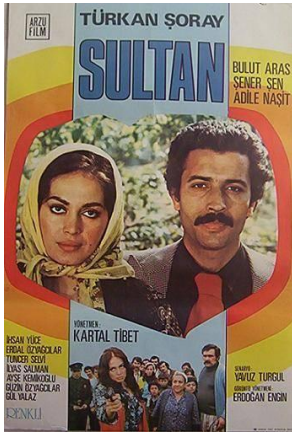
mesleğini nasıl icra ettiği pornografik görüntülerle ayrıntılı işlenirken, bu mesleğe girişi, neden yaptığı, kendisinin isteyerek mi yoksa başına gelen (tecavüz, kaçırılma vs.) olumsuz durumlar sebebiyle mi olduğu hakkında ise bilgi verilmemektedir.

3.2.6.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Türk Sineması 1970'lerle birlikte büyük bir kriz yaşamıştır. Bu kriz döneminde filmler hem sayıca hem de kalite bakımından düşüş göstermiştir. Sinema salonlarını bu dönemde seks ve seks - komedi furyası işgal etmiştir. 1975'ten sonra artış gösteren seks filmleri sinema sanayinin büyük bölümünü oluşturmuştur. Bu filmlerin ünlü kadın yıldızları ise Zerrin Egeliler, Meral Zeren, Feri Cansel, Arzu Okay gibi isimler olmuştur. Feri Cansel'in başrolünü oynadığını *Kadın Çapkın Olunca* filmi bu furya içinde çekilmiş bir filmidir. Film boyunca kadın arzu nesnesi olmanın dışına çıkamamış, erotik sahneler içinde yer alarak fahişelik mesleğiyle özdeşleştirilmiştir. Nitekim sonunda toplum böyle bir kadını küçümsemiş ve kendi içinde istememiştir. Leyla'nın kendini vurması, eril düzen içinde böylesi bir kadının varlık gösteremeyeceğinin bir göstergesi olmaktadır.

3.2.7. SULTAN (1978)

Resim 7



3.2.7.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Kartal Tibet **Senarist:** Yavuz Turgul **Oyuncular:** Türkan Şoray, Bulut Aras, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar, İlyas Salman, Güzin Özyağcılar **Müzik:** Yavuz Turgul, Cahit Berkay **Yapımcı:** Ertem Eğilmez **Yapım yılı:** 1978

3.2.7.2. Filmin Öyküsü

İstanbul'daki gecekondlu yaşamını ve buradaki insanların hayatlarını ele alan Kartal Tibet'in yönetmenliğini yaptığı 1978 yapımı *Sultan* filmi çalışan kadın ve toplumsal konumu arasındaki bağlantıyı gösteren bir filmidir. Film, Türkan Şoray'ın canlandığı dul bir kadın olan Sultan ve Bulut Aras'ın canlandığı minibüsçü Kemal arasında yaşanan olayları anlatmaktadır. Sosyal içerikli olan film İstanbul'a göç eden ailelerin durumunu ve gecekondudaki yaşam şartlarını izleyiciye aktarmaktadır.

Sultan gecekondlu mahallesinde dört çocuğuyla yaşamaktadır. Geçimini şehir merkezinde maddi durumu iyi ailelerin yanında temizlik yaparak sağlamaktadır. Kemal ise minibüs şoförüdür. Mahallenin çapkın delikanlısı Kemal, bir gün Sultan'la birlikte olmak ister. Sultan, Kemal'in yaptıklarından önce hoşlanmaz çünkü Kemal'in kadınlara olan düşkünlüğünü bilmektedir. Kemal'in duygularına bir türlü inanmayan Sultan, bir süre sonra Kemal'in duygularına karşılık vermeye başlar. Sultan evleneceği sanır, fakat Kemal onu aldatmaktadır. Kemal'i başka bir kadının evinde basan Sultan, bekçiden aldığı tabanca ile Kemal'i vurmaya kalkar. Mahallenin araya girmesiyle, kendi çocuklarını da düşünen Sultan, Kemal'i vurmaktan vazgeçer. Kemal yaptığı yanlışları bir süre sonra anlar. Sultan'ın gönlünü almaya çalışır. Sultan kırılmıştır. Bu arada mahalleden aileler yavaş yavaş taşınmaktadır. Mahallenin muhtarı arazileri mühendisler satmış ve insanları yavaş yavaş evlerinden çıkartmıştır. Belediye ekipleri, evleri yıkmaya geldiğinde mahalleli ve ekipler arasında arbede yaşanır. Sultan, evini ekiplere yıktırılmaz. Kendi çabasıyla yaptığı evi yine kendi öfkesiyle yıkar. Başka bir araziye ev yapmak için o bölgeden ayrılır. Kemal Sultan'ı bırakmaz. Onunla birlikte mahalleyi terk eder. Kemal'in gelinlik hediye ederek yaptığı evlenme teklifini Sultan kabul eder. Kemal ve Sultan evlenir.

3.2.7.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Sultan karakteri, dört çocuklu 35 yaşlarında üstünde dul bir kadındır. Fiziki görüntüsüne dikkat etmeyen Sultan'ın tek amacı kazandığı paraya evinin geçimini sağlamaktır. Evlere temizliğe giden Sultan, kendine dikkat etmediği gibi çocuklarına da vakit ayıramamaktadır. Bu durumdan şikâyetçi olan Sultan çaresiz görünmektedir. Sultan'ın eğitim seviyesi düşüktür. En büyük eğlencesi çocuklarıyla mahallelerinde bulunan sinemaya gitmektir. Kemal'in evlenme vaadine karşılık yine de çalışmayı

düşünmektedir. Bu durum Sultan karakterinin bir erkeğe bağlı ya da bağımlı olmadan ayakta durduğunun göstergesidir. Onun istediği tek şey çocuklarının başında bir baba faktörünün bulunmasıdır. Bu durumda Sultan, ailesini bir erkeğin korumasına muhtaç görmektedir. Oysaki kendisi de erkekleşmiş bir kadındır. Çalışması, çocuklarının bakımını üstlenmesi, Kemal ile tanışıncaya kadar kimseyle evlenmemesi, sessiz olmayışı ve muhtar karşısında hakkını araması onun içine kapanık bir kadın olmaktan ziyade zorluklarla mücadele eden, güçlü bir kadın olduğunun göstergesidir.

3.2.7.4. Kadının Çalışma Alanı

Filmde, Sultan karakteri temizlikçi olarak gösterilmiştir. Beden gücüne dayanan bu meslekte Sultan, az ücretle çok iş yapmaktadır. Bu durum ülkenin içinde bulunduğu konum ve göç faktörü ile alakalıdır. 1970'lerin Türkiye'sinde siyasal ve sosyal kargaşa yoğunlaşmış bu durum da ekonomiyi olumsuz etkilemiştir. Bu sebeple kadınların çalışma, hukuk ya da diğer hak ve özgürlüklerinde bir yenilik sağlanmamış, bu da filmde kadının niteliksiz işçi sıfatıyla temsil edilmesine sebep olmuştur. Yine bu dönemde modernleşmenin etkisiyle köyden kente göç artmış, kente uyum sağlamayan kişiler büyükşehirlerin kenar mahallelerine sığınmıştır. Belirli niteliklerden yoksun olan (eğitim, maddi durum, şehir kültürü) kesim kendisine iş bulamamış ve istihdam içinde yer alamamıştır. Bu da kadının çalışma alanına olumsuz etkilemiştir.

3.2.7.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Filmde çalışan kadın temsili olarak Sultan karakteri gösterilmiştir. Sultan ile birlikte komşuları da şehir merkezindeki evlere temizliğe gitmektedir, fakat Sultan'ın komşuları çalışma alanlarında gösterilmemiştir. Film, 1970'lerin sosyal atmosferini gerçekçi bir dille yansıtmıştır. İnsanların yaşadıkları çevre, ekonomik durumları, eğitim seviyeleri, günümüz toplumunda önemini kaybetmiş insani değerleri ve birbirleri ile olan ilişkileri, o dönemde yapılması planlanan yatırımlar (boğaz köprüsü yapımı) bunların insan hayatına etkisi, gecekondulaşma, köyden kente göç gibi konular filmde ele alınan konulardır. Tüm bu yaşam çerçevesi içinde çalışan kadın, çalışma alanında kendini ispatlamış ya da özgür konumda değildir. Aksine kadın, kendini zor hayat şartları içinde kaybetmiştir. Bununla birlikte, filmde çalışan kadın temsili olan Sultan, çocuk yetiştirmenin zorluğunu bir erkekle evlenerek hafifletmeye çalışmakta, evliliği hayat paylaşımından öte çocuklarının başında olması gereken bir baba faktörü olarak

düşünmektedir. Bu durum, kadının yaşam mücadelesinde kendisini yetersiz gördüğünün göstergesidir. Oysaki Sultan karakteri her türlü zorlukla mücadele edebilen bir karakterdir. Filmde, ataerkil düzenin devamını sağlamak isteyen eril zihniyet Sultan gibi güçlü bir karakteri bile yetersiz göstermekte, çalışan kadın temsiliyi yine evlilik kurumunun içinde geleneksel rollere sokmaktadır.

3.2.8. KIRIK BİR AŞK HİKÂYESİ (1981)

Resim 8



3.2.8.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ömer Kavur **Senarist:** Ömer Kavur, Selim İleri **Görüntü Yönetmeni:** Salih Dikişçi **Oyuncular:** Kadir İnanır, Hümeysra Akbay, Kamran Usluer, Neriman Köksal, Halil Ergün, Güler Ökten, Orhan Çağman, Özlem Onursal, Nezihe Becerikli, Orhan Aykanat, Reha Kırıl, Leyla Altın, Muadelet Tibet, Mehmet Esen, Ahmet Açı, Osman Çağlar, Ferda Ferdağ, Nurşen Girginkoç, Erol Özkök **Müzik:** Cahit Berkay **Yapımcı:** Sadık Deveci, Ömer Kavur, Necip Sarıcioğlu **Yapım yılı:** 1981

3.2.8.2. Filmin Öyküsü

Ömer Kavur' un *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* isimli filminde, köye kendi isteği ile atanmış Hümeysra'nın canlandığı lise öğretmeni Aysel ve işleri bozulmuş, sevmediği bir kızla evlendirilmek zorunda kalan, Kadir İnanır'ın canlandığı Fuat'ın aşk hikâyesi anlatılmıştır.

Aysel edebiyat öğretmenidir. Anadolu'nun bir köyüne, Ayvalık'a, öğretmen olarak atanmış ve buraya yerleşmiştir. Bulunduğu yerin insanları ile olan ilişkisi samimidir. Fuat'la tanışmaya kadar da bu samimiyet sürmüştür. Fuat, işleri bozulmuş ve sevmediği bir kızla evlendirilmek zorunda kalan bir gençtir. Aysel'i görünce ona

karşı bir takım duygular beslemeye başlar. Aysel, Fuat’a önce yakınlık duyamaz, çünkü Fuat nişanlıdır. Kasabadaki belediye başkanı ve tüm kasabalıların davet edildiği bir törende Fuat ile Aysel dans ederek yakınlaşır. İkili arasındaki duygular bu saatten sonra güçlenir. Kasaba halkı bu ilişkiye olumlu bakmaz. Fuat’ın ailesinin ve kasabanın, Fuat üzerinde baskısı oluşur. Önceleri bu baskılara başkaldırmaya çalışan Aysel, sonraları dayanamaz. Fuat’a bulunduğu yerden birlikte gitmeyi önerir. Fuat, bunu kabul edemez, Aysel’in gitmesine de mani olamaz. Aradan yıllar geçer. Fuat ve Aysel tesadüfen bir restoranda karşılaşır. Eski günleri yâd ederler ve birbirlerini görmedikleri zaman dilimini birbirlerine anlatırlar. Fuat evlenmiş, çocuk sahibi olmuştur. Aysel ise hiç evlenmemiştir. Birlikte olamamanın verdiği üzüntüyü bir kez daha orada yaşarlar.

3.2.8.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Aysel giyimi, duruşu, öğrenim yaşamı ve mesleğiyle Cumhuriyet kadını temsil etmektedir. 35 yaşlarında öğretmenlik mesleğine gönül veren Aysel, aynı zamanda idealist bir kadındır. Anadolu’nun bir köyüne kendi isteğiyle atanması, onun idealistliğini göstermektedir. Feminist hareketlerin bu dönemde artış göstermesi, Aysel üzerinden sinemada feminist söylemli kadın temsillerinin de gösterilmesini sağlamıştır. Aysel kapalı toplum yapısı içinde sigara ve alkol kullanabilecek kadar cesaretli bir kadındır. Aynı zamanda cinselliğini özgürce yaşayabilmekte ve bunu bayağılaştırmamaktadır. Fuat ile otel odasına gittiğinde onunla beraber olmaması ve bu durumu çirkin olarak nitelendirmesi Aysel’in, cinsel yaşamını ayaklar altına almadığının göstergesidir. Bunun yanı sıra Aysel, evliliğe geleneksel zihniyetten farklı bakabilmektedir. Fuat ile restoranda konuştukları sahne bu durumun örneğidir.

Fuat: “Evliliğe karşı mısın?”

Aysel: “Hayır. Birbirini sevmeyen karı kocaya karşıyım. Mutsuz çocuklara, sevgisiz evlere karşıyım.”

Aysel’in ifade ettiği sözler hem toplum içinde kadınların evliliğe bakış açılarının farklılaştığını hem de feminist hareketlerle kadınların bilinçlenmeye başladığının göstergesidir. Evlilik artık katlanılması ve çekilmesi gereken bir olgunun ötesinde, karşılıklı sevginin olduğu ve mutluluğun yaşandığı bir yer olarak görülmektedir. Feminist söylemlerin görüldüğü bir diğer sahne Aysel ve Fuat’ın sahilde yürürken tartıştıkları sahnedir.

Fuat: “Neden bağıırıyorsun?”

Aysel: “Susmam gerekiyor değil mi hep susmam? Öyle alışmışınız çünkü.”

Aysel’in ağzından çıkan sözler, yıllar boyunca ataerkil sistemde ezilmiş, ses çıkartmamış kadınların patlama noktasıdır. Kadını her alanda susturmaya çalışan ve bir süre sonrada baskıyla susturulmuş, kadının sessizliğine alışan erkek, kadının yeni bir söylemle (başkaldıran, sessiz durmayan bir yapıyla) karşısında durmasına alışık değildir. Nitekim filmin bu sahnesinden sonra Aysel bağırımlarına devam etmekte ve bununla başa çıkamayan Fuat’ da onu tokatlayarak susturmaktadır. Bu durum erkeğin yüzyıllardır kadına uyguladığı şiddet türlerinden bir tanesini yansıtmakta ve zihniyetin hangi asırda olursa olsun değişmediğinin göstergesidir. Verdiğı cevapla Aysel, yıllardır erkeğin ve egemen olan gücün karşısında susan kadının artık susmayacağını belirtmekte ve yeni oluşan kadın profilini göstermektedir. Nitekim kendi ayakları üzerinde duran ve söylemleriyle kendini ezdirmeyen Aysel, toplumun hoş gözle bakmadığı bu ilişkiye sahip çıkamamış, toplum baskısı altında kendine olan güvenini yitirmiş ve çareyi o bölgeden uzaklaşmakla bulmuştur. Bu durumda 1980’lerde kadın her ne kadar kabul gören bir meslekte çalışsa da, toplumun değer yargılarından bağımsız özgürce yaşayamamaktadır. Neşe Kaplan *Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın* isimli makalesinde Türk kadınlarının ancak toplumsal ve ekonomik alandaki konumlarının ve ekonomik işlevlerinin bilincine vardıkları zaman yasaların onlara verdikleri hakları kullanabileceğini, gerçek anlamda özgür bireyler olarak toplumda yer alacaklarını ifade etmiştir.¹⁶ 1980’lerdeki feminist hareketlerin çoğalması, kadına ve hak ve özgürlüklerinin yapılanması gibi durumlar Türk kadının yaşamı üzerinde önemli değişimler sağlamıştır, fakat filmde kadına verilen haklar ve onun eğitim seviyesinin yüksek olması yine de kadının özgürlüğünü yaşayamadığını göstermektedir. Kadın kapalı toplum içinde ne kadar hak ve özgürlüğe sahip olursa olsun, kendini ne kadar geliştirirse geliştirsin toplumdan bağımsız hareket edememektedir.

3.2.8.4. Kadının Çalışma Alanı

¹⁶ F.Neşe Kaplan “Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın” <http://www.iticu.edu.tr/yayin/dergi/d4/M00058.pdf>, Erişim Tarihi:17 Nisan 2012.

Türk sinemasının tarihinden bu yana farklı film türleri içinde kadının çalışma alanı, farklı alanlarda gösterilmiştir. Melodram kalıplarında namuslu kadın, “fedakar anne- eş” temsili içine sıkıştırılırken; çalışan kadın, yuva yıkan “fahişe” temsiliyle yer almıştır. Toplumsal gerçekçi filmlerde de köyden kente göç eden ailelerin dramları anlatılırken, kızın aileden dışarı çıkmaması, çıktığı takdirde başına büyük şehirde olumsuz işler geleceği mesajı verilmiştir. Kadının çalışması filmlerde olumsuz bir durum gibi gösterilmiş, yuva kurması ve eşinin yanında yer alması daima olumlanmıştır. Ömer Kavur’ un *Bir Kırık Aşk Hikâyesi* isimli filmi sinema tarihimizde çalışan kadını toplumsal alanda olumsuz yerlere koymayan ender filmlerdendir. Film yine kadını öğretmenlik mesleği ile özdeşirmiştir, fakat bu öğretmen erkek egemen topluma başkaldırabilen bir öğretmendir. Filmdeki Aysel karakteri İdealleri, duruşu ve Cumhuriyetçi zihniyeti ile Ö. Lütfü Akad’ın *Vurun Kahpeye* filmindeki Aliye karakteri ile aynı özellikleri taşımaktadır. Nitekim Aysel karakteri, feminist söylemi, cinselliği yaşaması ve ahlaki değerleri açısından Aliye’den farklılık göstermektedir. Bu bağlamda çalışan kadın toplum içinde öğretmenlik mesleğine yakıştırılıp, bu meslekle özdeşirilse de karakter dönemin olaylarına bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Aliye vatan savunması içinde aydın kişiliğe yer alırken, Aysel karakteri feminist bir sosyal ortamda erkek egemen güce karşı bir savunma almıştır. Sonuç olarak filmde çalışan kadına değil, kadının sahip olduğu hayat görüşüne tepki verilmiştir. Aysel filmin sonunda yıllar geçse de evlenmemiş ve bu da kadının yalnız kalarak cezalandırıldığını göstermektedir.

3.2.8.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

1980 yılı sonrası toplumsal sorunları, dönemin sosyal atmosferini ve kültürel değişimi anlatmak için şehir dışında da (köy, kasaba) filmler çekilmiştir. Büyük şehirlerin kargaşasından uzak, sakin kasaba yaşantısı ve buradaki sosyo-kültürel ve psikolojik yapıyı yansıtan önemli filmlerden bir tanesi Ömer Kavur’ un çektiği *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*, filmidir. Filmde olaylar, akıcılıktan bilerek uzaklaştırılmış, gereksiz gerilimin yerine, insan ilişkileri, kültürel değerler, dönemin düşünce akımı, iki kişinin duygusal yönü durağanlıkla ele alınmıştır. Bu anlatım sonucunda da, izleyen sadece iki kişinin aşk öyküsünü değil, aynı zamanda bu öyküyü bütünüyle ilişkileri olan kişi ve kişileri de tanıma olanağını bulmuştur. Filmde çalışan kadın temsili olumsuz bir gönderme yapılmamış, fakat duygusal alanda başarı gösteremeyen bir kadın olarak

resmedilmiştir. Aynı zamanda filmde yer alan diğer kadınlardan modern görüntüsü ve kültürü ile farklılık göstererek dikkat çekmiştir.

3.2.9. BEYAZ ÖLÜM (1983)

Resim 9



3.2.9.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Halit Refiğ **Senarist:** Erdoğan Tunaş **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Gürtop
Oyuncular: Tarık Akan, Ahu Tuğba, Yaprak Özdemiroğlu, Ünsal Emre, Serdar Sulukahya, Hüseyin Peyda, Nubar Terziyan, Sümer Tilmaç, Coşkun Göğen, Mehtap Ar, Cengiz Çetin, Şule Öner, Suna Uçar, Raik Alınacak, Hüseyin Kaşif, Atilla Ergün, Renan Fosforoğlu, Cevdet Balıkçı, Sebahat Işık, Nuray Deveci, Rüya Şamil **Müzik:** İzzet Öz
Yapımcı: Erler Film **Yapım yılı:**1983

3.2.9.2. Filmin Öyküsü

Beyaz Ölüm filmi, uyuşturucu ile mücadele eden narkotik şube emniyet amiri Yılmaz, uyuşturucu baronları ve bunların arasında gel-gitler yaşayan uyuşturucu bağımlısı Meral'in hikâyesini konu olarak işlemiştir.

Meral sahnelerde, gurubuyla dans eden uyuşturucu bağımlısı bir şov kızıdır. Uyuşturucu baronu Hacı Bey, Meral ile yakından ilgilenmektedir, çünkü uyuşturucu maddelerin yurtdışına çıkartılmasında Meral kurye olarak kullanılacaktır. Yılmaz, narkotik amiridir ve Hacı Bey'in peşindedir, fakat Hacı Bey'e ulaşamamaktadır. Bir gün denizden bir kızın cesedi çıkartılır. Ceset, Meral'in yanında dansçı olarak çalışan Aysel'in cesedidir.

Aysel, eroin partisinde fazla doz alarak intihar etmiştir. Yılmaz, Aysel'in annesini bulur. Aysel'in Meral'in yanında çalıştığını söyler ve Yılmaz, Meral'in yanına gider. Meral'e ölen kızın uyuşturucu bağımlısı olduğunu ve bu konuda kendisine yardım etmesini söyler. Hacı Bey, büyük bir uyuşturucu sevkiyatı yapacaktır ve bu durumdan rahatsız olur. Yılmaz'ı Meral'in cazibesi ile kandırıp sevkiyatı yapmaya çalışır. Meral, Yılmaz'a aşık olmuştur ve onu kandırmak istemez. Uyuşturucu bağımlısı olduğu için Hacı Bey'e de itiraz edemez. Meral bir akşam Yılmaz'ı akşam yemeği için evine davet eder. Birlikte olurlar. Sabah Meral'in banyosunda uyuşturucu madde gören Yılmaz, Meral'i terk eder ve ona olan güveni azalmıştır. Bu sırada uyuşturucu madde gençler arasında hızla yayılmaktadır. Madde bulmak isteyen kızlar zengin iş adamlarıyla para ya da uyuşturucu madde karşılığında birlikte olmaktadır. Meral, Yılmaz'ın güvenini kazanmak hem de bu gidişe dur demek için Hacı Bey'in büyük sevkiyatının yeri ve zamanını Yılmaz'a söyler. Yılmaz, sevkiyatın yapılacağı yeri emniyet güçleriyle kuşatır. Uyuşturucu kaçakçılarıyla polis arasında çatışma çıkar. Bu olay sonunda Meral vurularak ölür. Hacı Bey havaalanında Yılmaz tarafından yakalanır. Uyuşturucu sevkiyatı yapılmaz.

3.2.9.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde çalışan kadın temsili Meral üzerinden gösterilmiştir. Meral, 30'lu yaşların üzerinde, bakımlı, cinsel cazibesi ve özgüveni olan uyuşturucu bağımlısı bir kadındır. Geçimini sahnelerde dans ederek sağlamaktadır. Hacı Bey'in sağladığı maddi desteklerle de gündün güne yıldızı parlamaktadır. Meral'in eğitim seviyesi hakkında bilgi verilmemektedir. Çalıştığı işten yüksek ücret kazanan Meral'in geçim sıkıntısı yoktur. Bu durum, Meral'in lüks yaşam tarzı, kıyafetleri, dansçıların ailelerine yaptığı kömür ve erzak yardımıyla gösterilmiştir. Meral, madde ya da para karşılığında uyuşturucu baronu Hacı Bey'in önünde de dans etmektedir. Meral önceleri Hacı Bey'in düzenlediği gecelere katılmak istememiş, fakat hediye olarak gönderilen uyuşturucu maddeler Meral'i cezbetmiştir. Meral'in maddeye olan zaafı onun iradesizliğinin temsidir. Meral'in kılık ve kıyafeti sahnede dar ve açık olmakla birlikte günlük yaşamda modern ve sadedir. Meral, filmin dans ve yatak sahnelerinde arzu nesnesi, günlük yaşantısında ise sadece bakımlı bir kadın olarak gösterilmiştir.

3.2.9.4. Kadının Çalışma Alanı

Filmde Meral'in çalışma alanı sahne olarak gösterilmiştir. Meral, kadınların ve erkeklerin eğlenmek amacıyla gittikleri bir yerde dansçı arkadaşlarıyla sahne almaktadır. Sahne aldıkları yer zengin zümrenin gittiği bir gece kulübüdür. Meral karakteri Türk sinemasında hem pavyonda çalışan kadın karakterlerle hem de 1970'lerin erotik filmlerinde pornografik beden teşhiri yapan kadın karakterle benzerlik göstermektedir. 1980'lerin eğlence kültürüne uygun olarak pavyondan ziyade bir gece kulübünde, dansçı olarak çalışan Meral bir taraftan güzel fiziği ve danslarıyla para kazanarak Türk sinemasında pavyonda çalışan kadın karakterlere göndermek yapmakta; diğer yandan para ya da uyuşturucu madde karşılığı zengin erkeklerin karşısında erotik danslar yaparak onlarla birlikte olmaktadır. Bu sebeple Meral, erotik filmlerde yer alan kadın karakterlerin devamı niteliğindedir.

3.2.9.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

1980'ler Türk sinemasında hem feminist hareketlerin artış gösterdiği hem de kadının arzu nesnesi olarak gösterilmeye devam ettiği bir dönemdir. Bu dönemde sinemada kırsal alanda ve kentte çalışan kadın temalı birçok filmin yanı sıra, Ahu Tuğba, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan, Yaprak Özdemiroğlu gibi isimlerin de yer aldığı kadın bedeninin teşhirine dayalı filmler çekilmiştir. Bu filmlerden bir tanesi olan *Beyaz Ölüm* filmi, Ahu Tuğba'nın canlandığı Meral karakteri üzerinden 1980'lerin çalışan, cinsel özgürlüğünü yaşayan kadın temsili yansıttığı gibi çalışan kadını cinsel bir obje olarak da göstermektedir. Bu yönüyle filmde çalışan kadın temsili 1970'lerin erotik film furyasında yer alan kadın karakterlerle benzerlik göstermektedir. Erotik film furyasında fahişe olarak gösterilen kadın, 1980'lerin arabesk konulu filmlerinde de yine aynı şekilde gösterilmiş ve toplum tarafından kabul görmeyen Meral karakteri, öldürülerek cezalandırılmıştır. Bu bağlamda *Beyaz Ölüm* filminde çalışan kadının ataerkil aile değerlerinin dışında temsil edilmesi olumsuz olarak resmedilmektedir.

3.2.10. BİR YUDUM SEVGİ (1984)

Resim 10



3.2.10.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz **Senarist:** Fehmi Yaşar, Atıf Yılmaz, Latife Tekin **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Tunca **Oyuncular:** Kadir İnanır, Hale Soygazi, Macit Koper, Meral Çetinkaya, Ece Örgü, Dursun Ali Sarioğlu, Tuncay Akça, Serra Yılmaz, Osman Alyanak, Ülkü Ülker, Muadelet Tibet, Füsün Demirel, Ayşegül Uygurer **Müzik:** Yalçın Tura **Yapımcı:** Sadık Deveci, Ömer Kavur, Atıf Yılmaz. **Yapım yılı:** 1984

3.2.10.2. Filmin Öyküsü

Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* isimli filmi gecekonduda yaşayan bir ailenin geçim sıkıntısını, evin erkeğinin pasif yapısını ve sonunda kadının çalışma hayatına atılarak kendi yaşamında da değişiklikler yapabildiğini gösteren bir filmidir. Filmde Hale Soygazi, Aygöl karakterini, Kadir İnanır ise Cemal karakterini canlandırmıştır. Aygöl'ün eşi Cuma bir türlü iş bulamayan, kahvede oyun oynayan ve kendine olan güveni eksik bir adamdır. Aygöl eşinin davranışlarından artık sıkılmış boşanma kararı almış ve komşusu Cemal'den iş bulması için yardım istemiştir. Cemal çalıştığı fabrikada Aygöl'e iş bulmuş ve aralarında yakınlaşma başlamıştır. Aygöl'ün yaşamı ise fabrikada çalışmaya başladıktan sonra değişmiştir. Fabrikada sürekli çocuklarını düşünen Aygöl, çalışmayı bırakmak istemiş, fakat maddi koşulları buna izin vermemiştir. Kemal, Aygöl'ü teselli ederek onun güçlü olmasını sağlamaya çalışmış bu arada da sevmediği karısından iyice uzaklaşmıştır. Aygöl'ün eşi de Aygöl'le barışmak istemekte ve çocuklarıyla sürekli haber göndermektedir. Aygöl ise kocasının erkeklik vasıflarından yoksun olduğunu düşünerek, barışma teklifini sürekli reddetmektedir. Kemal ile Aygöl arasında yaşanan aşk, Kemal'in karısını ve annesini rahatsız etmiştir.

Bunun üzerine Kemal'in karısı ve annesi bir gün Aygöl'ün evine taşlı saldırı da bulunur. Aygöl, ikisini de kovarak uzaklaştırır. Olayı duyan Kemal sinirlenir. Soluğu karısının yanında alır. Ondan boşanacağını söyler ve Aygöl'ün yanına gider. Bir süre sonra tüm baskılara rağmen ikili çocuklarını da yanlarına alarak bulundukları semtten uzaklaşır ve evlenerek yuva kurar.

3.2.10.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde çalışan kadın temsilleri 35 yaş ve üzeri, gecekondlu semtinde oturan, eğitim seviyesi düşük, üçten fazla çocuk sahibi, bakımsız, maddi durumu kötü, ev içinde eşiyile iletişimi iyi olmayan kadınlardan meydana gelmektedir. Çalışmak zorunda olan kadınların sıkıntısının anlatıldığı film, kadının çalışma yaşamına uyum sürecini de anlatmaktadır.

Fabrikada yapılan çekimlerde erkekler kadar kadınlarında üretime dahil olduğu görülmektedir. Gecekondlu semtlerinde yaşayan bu kadınlar, idealist, kendi ayakları üzerinde duran kadınlar değil; evlerinde huzurlu olmayan, geçim sıkıntısına düşmüş çalışmak zorunda olan kadınlardır. Aynı zamanda bu kadınlar fabrikada çalışsa bile bir erkeğin korumasına ihtiyacı varmış gibi gösterilmiştir. Aygöl bu kadınları temsil eden bir karakterdir. 35 yaşlarında, mücadeleci, anaç bir yapıya sahip olan Aygöl, neredeyse her işin üstesinden tek başına gelebilecek bir yapıya sahip olmasına rağmen, ona kol kanat gerecek bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Filmde Aygöl'ün eşinin ağabeyinin, Cemal'in eşinin ve annesinin Aygöl'ün evini basması, Aygöl'ün tek başına o kişilerle mücadele etmesi; çocuklarına hem çalışıp hem bakabilmesi, kimseye yük olmaması onun ne kadar dirayetli bir kadın olduğunun göstergesidir. Aygöl'ün kardeşi İbrahim'in karate yaparak gelenleri uzaklaştırmaya çalışması ve uzaklaştıramaması, Aygöl'ün fotoğrafının fotoğrafçının camında sergilenmesi ve nikahlı kocasının buna izin vermesi de erkeğin pasif konumu göstermektedir. Aygöl bu iki erkekten daha güçlü ve başının çaresine bakabilecek bir kadındır. Bu durum onun her ne kadar karakteriyle alakalıysa da çalışma olanaklarının ona verdiği güçle de bağlantılıdır. Çocuklarını düşünerek çalışan Aygöl, maddi imkan yetersizliğinin üstesinden gelince, eşi ile arasında tüm iletişimi koparmış, kendine olan özgüveni artmıştır.

3.2.10.4. Kadının Çalışma Alanı

1980'lere ait filmlerde ülkenin gelişim süreci, feminist akımların etkisi, kadının toplumsal konumun yükselmesi ve üretim içinde yer alması gerçekçi bir dille anlatılmıştır. Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* isimli filmi ise bu durumun en güzel örneğidir. Sinemada, tarlada ücretsiz işçi, pavyon kadını ya da öğretmen vs. mesleklerde yer alan kadın bu dönemle birlikte fabrikada işçi olarak çalışmaya başlamış ve üretime sanayi dalında katılmıştır. Fabrikada erkeklerle aynı işi yapan kadının ücreti hakkında bilgi verilmemekte, fakat yaşam tarzlarına bakıldığında aylık ücretlerinin düşük olduğu gözlemlenmiştir.

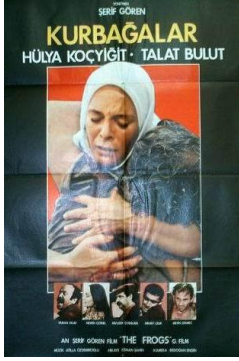
3.2.10.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Filmde kadının çalışması, aile yaşantısı, sosyo- ekonomik ve kültürel yapının yanı sıra kadına bakış açısı ve kadının cinsel cazibesi de konu olarak alınmıştır. Cemal'in eşinin kendini kapalı kıyafetlerle saklaması ve sahip olduğu çirkin görüntüsü kadının cinsel hayatını olumsuz yönde etkilemektedir. Mahallenin hafifmeşrep ablasının Cemal'in eşine söylediği “*Adam seni bu kıyafetlerle ne yapsın? Azıcık açıl, at şu üzerindikileri.*” cümlesi kadının kendi cinselliğinin farkına varması gerektiğini ifade eden sözlerdir. Diğer yandan Cemal'in, eşine öfkeyle söylediği “*Sen kadın mısın?*” sorusunun cevabını babası “*Şehirli avratlar gibi kışını başını açsa beğenecek misin?*” cevabıyla yanıtlamaktadır. Bu durumda kadın cinselliğinin belli bir kesim tarafından hoş karşılanmadığının göstergesidir. Faruk Kalkan ve Ragıp Taranç filmde gösterilen cinselliğin aşka ve sevgiye dönüştüğünü şu sözlerle ifade etmiştir. Sevgi üzerine çeşitlemelerini *Bir Yudum Sevgi* ile sürdüren Atıf Yılmaz, *Mine* dışında diğer filmlerinde cinsellikten soyutlanmış bir sevgiyi anlatmaktadır. Oysa *Bir Yudum Sevgi* de cinsellik, yaşamda tuttuğu yeri yani neredeyse baş köşeyi tutmaktadır. Her türlü olumsuz koşul altında, amansız bir çevre baskısı altında bile cinsellik bir fidan gibi yeşermiş ve yarasını uygulamıştır. Üstelik sonradan gerçek bir aşka da dönüşebilmiş, mutluluğa giden kapıyı da açmıştır. Sevgisiz ortamlarda yetişen iki insanın, günün birinde gerçek sevgiyi birbirlerine bulmalarının doruğa ulaştığı filmin ana teması köklü, karşı durulamaz, gerçek bir sevgidir. Film geç kalınmış, bir türlü öğrenilememiş sevgiyi yakalamaya çalışan, ikisi de mutsuz evlilikler kurmuş kadın ile erkeğin, yakaladıkları bu fırsatı her şeye karşın değerlendirmeye çalışmalarının kavgalı mücadelesi, baş kaldırılış

öyküsüdür (Kalkan&Tarañ,1988:107). 80'lerin kadın karakterleri değişen yapılarıyla filmde ele alınmış bunun yanı sıra cinsellik, cinselliğin sevgiye dönüşmesi ve kadının aile içindeki konumu işlenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak *Bir Yudum Sevgi*, gerçek hayattan kesitler gösteren feminist söylemli bir filmidir.

3.2.11. KURBAĞALAR (1985)

Resim 11



3.2.10.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Şerif Gören **Senarist:** Osman Şahin, Erdoğan Engin, Özden Çankaya
Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin **Oyuncular:** Hülya Koçyiğit, Talat Bulut, Yavuzer Çetinkaya, Hikmet Çelik, Yaman Okay, Nesrin Çelikel **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu **Yapımcı:** Selim Soydan **Yapım yılı:**1985

3.2.10.2. Filmin Öyküsü

Kurbağalar filmi, Edirne'de eşinin ölümünden sonra, evinin geçimi ve çocuğunun bakımını üstlenebilmek için kurbağa toplayıcılığını yapmak zorunda kalan bir kadının mücadelesini anlatmaktadır. Filmde Hülya Koçyiğit dul bir kadın olan Elmas'ı, Talat Bulut ise Elmas'a aşık olan Balkanlı Ali karakterini canlandırmıştır.

Elmas'ın eşi Keşanlı Halil geceleri kurbağa toplama işine çıkmaktadır. Bir gün sabaha karşı işten eve dönerken birileri tarafından bıçaklanır ve evine yakın bir yerde ölür. Köylü Halil'in cansız cesedini görünce Elmas'a ve jandarmaya haber verir. Jandarma her yerde arama yapar, fakat Halil'i bıçaklayanın kim olduğunu bulamaz. Elmas'ın şüphelendiği tek kişi vardır. O da çeltik tarlasına verilecek su yüzünden kavga ettikleri kapı komşusudur. Koşa koşa komşunun evine gider ve camlarını kırar. Köylü Elmas'ı sakinleştirmeye çalışır. Elmas artık dul kalmıştır. Sahip olduğu üç dönümlük

çeltik tarlasından verim almak için erkek gibi çalışmaya başlar. Tarlayı sular, ilaçlar. Bu sırada köyün erkeklerinin de ilgisini çekmeye başlar.

Balkanlı Ali köyde adam öldürmekten ceza yemiş ve yedi yıl hapiste kalmıştır. Elmas'ın eşinin öldürüldüğü gün, Ali cezaevinden çıkar. Gönü hala eski aşkı Elmas'tadır. Tarlada ve köyde sürekli olarak Elmas' ın yakınlarında dolaşmaktadır. Elmas'a ilgi gösteren erkeklerden bir diğeri ise askerden yeni gelen Hüseyin'dir. Hüseyin, Elmas'tan yaşça küçük olmasına rağmen Elmas'ın güzelliğinden etkilenmiş ve onunla evlenmek istemektedir.

Elmas, bir gün bakkala girer ve bakkal İsmail, Elmas'ın ölen eşinin kasabada gübre borcu olduğunu, borcun senetlerinin yaklaştığını, ödemediği durumda haciz geleceğini söyler. Elmas para bulmak zorundadır. Gündüz tarlada erkek gibi çalışır sonrasında süt sağlar, fakat parayı toplayamaz. Senetlerin borcunu kapatabilmek için kurbağa avı işine çıkar. Bu iş köyde erkeklerin yaptığı bir iştir ve Elmas'ın gece kurbağa avına çıkması köyün hem kadını hem de erkeği tarafından yadırganır. Kurbağa toplama işinden güzel para kazanan Elmas, köylünün söylediklerine bakmaksızın bu işe devam eder. Elmas, bir gece kurbağa toplarken Hüseyin'in tacizine maruz kalır. Kendisini koruyan Elmas, oradan kaçar. Hüseyin, ertesi gece aşırı alkolle Elmas'ın kapısına dayanır ve onunla evlenmek istediğini bağıra bağıra söyler. Hüseyin'i babası döverek eve götürür. Bu yakınlaşmayı fark eden Ali ise Hüseyin'in önüne geçmeye çalışır. Kurban bayramı sabahı kurban kesip Elmas'a götüren Ali, içindeki duyguları Elmas'a döker. Elmas bu durumdan etkilenir ve köyde evlenmek isteyen kızların yaptığı bir geleneği yerine getirir. Evlenme çağı gelen kızlar köy meydanındaki çeşmenin başında acı biber sulamaktadır. Kızın evlenmek istediği genç biberi yerse iki genç evlenir. Ali'nin duygularına karşılık veren Elmas' da çeşme başına hem biber diker hem de elindeki alyansı toprağa gömer. Bunun üzerine Ali, Elmas'ın evine gider. Birlikte olurlar. Ali bu birliktelikten sonra Elmas ile evlenmekten vazgeçer. Elmas'ta aşkına karşılık bulamaz.

3.2.11.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde çalışan kadın temsili Elmas karakteri üzerinden verilmiştir. Elmas 35'li yaşlarda, dul, bir çocuk sahibi, kırsal kesimde yaşayan köylü bir kadındır. Eşinin öldürülmesinden sonra eşinden kalan tarlada kendisi çalışmaya başlamıştır. Elmas

sadece tarlada çalışmaz, aynı zamanda eve döndüğünde sütte sağmaktadır. Güzelliği ile köyün erkeklerinin ilgisini toplayan Elmas, köyün kadınlarının da hedef tahtası olmuştur. Dul kadına hoş gözle bakılmayan toplum yapısı içinde köyün yaşlı ve genç kadınları Elmas'ın ısrarla evlenmesini istemektedir. Elmas'ın eğitim düzeyi hakkında bilgi verilmesi de eğitim seviyesinin köyün koşullarından ve yaşam standardından düşük olduğu gözlemlenmiştir. Elmas, tarlada çalışırken, uzun kapalı elbise ve bot giymekte, dışarı ise kara çarşafı çıkmaktadır. Kendine güveni olan Elmas, erkek işinde çalışmakta ve hiç bir eleştiriye boyun eğmeden parasını kazanmaya çalışmaktadır. Bu da onun güven sahibi olduğu kadar azimli bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir.

3.2.11.4. Kadının Çalışma Alanı

Filmde Elmas karakteri, eşinin ölümünden sonra kırsal alanda çalışmak zorunda kalan bir kadını temsil etmiştir. Elmas, köyde çeltik tarlasından verim elde etmeye çalışmakta bunun yanı sıra hem köyün erkekleri ile hem de tarlaya su vermek istemeyen komşusuyla mücadele etmektedir. Çeltik ilaçlama işi köyde erkeler tarafından yapılırken Elmas bu yükü tek başına kaldırmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda tarladan gelen gelir düşük olduğu için köyde sadece erkeklerin yaptığı kurbağa toplama işine de girmiştir. Topladığı kurbağaları satan Elmas, bu işin ticaretini yapan kişiden de uyarı almıştır. “Elmas, senin burada ne işin var? Kurbağacılık kadın işin değil be ya! Bak kurbağacılar ellerini kaldırmış, teslim olmuş insana benzer. Ne yapsan şikayet etmez. Dikkatli ol bak! Yine söylüyorum. Bu iş kadın işi değil!” diyen kişi Elmas'ın acizliği ile kurbağanın acizliği arasında bir bağıntı kurmaya çalışsa da, Elmas bu sözlerle ve baskılara aldırış etmeden bildiği yolda ilerler. Filmde, Türk sinemasında kırsal alanda da görmeye alışık olmadığımız yeni bir meslek Elmas karakteri üzerinden izleyiciye aktarılır.

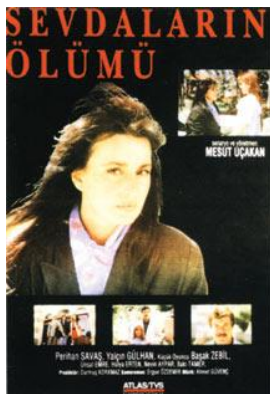
3.2.11.5.Filmin Genel Değerlendirmesi

Filmde Elmas'ın dul olması kurbağa toplama işiyle geçimini sağlaması onun cinsel bir obje olarak görülmesine ve bir gece tecavüz tehlikesiyle karşı karşıya gelmesine sebep olmuştur. Bu durum toplumun dul ve erkek işiyle uğraşan bir kadına bakış açısını yansıtmaktadır. Filmde köyün kadınları gerek çeltik tarlasında gerekse yakalanan kurbağaların temizlenmesi işinde çalışmaktadır, fakat Elmas'ın çalıştığı alanın erkek alanı olarak değerlendirilmesi onun toplum tarafından dışlanmasına ve

dedikodularla kötü konuma getirilmesine sebep olmuştur. Elmas'ın çalışması da *Bir Yudum Sevgi* filmindeki Aygöl gibi mecburidir. Bunun yanı sıra Elmas, *Şoför Nebahat* filmindeki Nebahat Abla ya da *Sultan* filmindeki Sultan karakteri gibi bir yanıyla erkekleşmiş bir karakterdir. Geçimini sağlamak isteyen Elmas'ın çalışma yaşamına girmesiyle görüntüsünde ya da fikirlerinde bir değişim olmamıştır. Bu durum feminist hareketlerin ya da kadına tanınan hukuki hakların köylerde henüz etkisini göstermediğini belirtir. Elmas'ın hukuki anlamda bildiği tek şey eşinden kalan borçların senetleri ve bu senetlerin zamanında ödenmesi gerektiğidir. Toplum, Elmas'ın ikinci birlikteliği, Balkanlı Ali, ile olan ilişkisine de hoş bakmamaktadır. Köyde evlenmeyen kızların çeşme başında biber dikmesi ve kızlardan hoşlanan erkelerin bu biberleri yemesi geleneksel ve olağan bir durumdur, fakat Elmas'ın eşinin ölümünden sonra biber dikmesi yine köylüler tarafından yadırganmıştır. Aynı zamanda hiç evlenmemiş Balkanlı Ali'nin dul bir kadına olan hisleri de annesi ya da köylüler tarafından onaylanmamaktadır. Toplumsal ve dini değerlerinden ödün veren Elmas, Balkanlı Ali ile ilişkiye girerek kapalı toplum yapısı içinde cinselliğini yaşayabilmiştir. Elmas'ın cinselliğini yaşayabilmesi ve çalışma yaşamına girmesi arasında ise bir bağlantı yoktur. Bunun yanı sıra içinde bulunduğu konum nedeniyle bir erkeğin korumasına ihtiyaç duymaktadır. Balkanlı Ali, Elmas'a göre onu koruyabilecek yapıda bir erkektir. Elmas'ın bu düşüncesi Ali'nin ona sevgisinin karşılığını vermemesi ve onunla evlenmemesiyle son bulmaktadır.

3.2.12. SEVDALARIN ÖLÜMÜ (1991)

Resim 12



3.2.12.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Mesut Uçakan **Senaryo:** Mesut Uçakan **Görüntü Yönetmeni:** Ergun Özdemir **Oyuncular:** Perihan Savaş, Yalçın Gülhan, Başak Zebil, Ünsal Emre, Baki Tamer, Nevin Aypar, Hülya Erten, Ferdi Akarnur, Saadet Çırkanış, Onur Demir, Ali Çetin, Ümit Nuri Kocaballı, Hasan Ulusoy, Burçin Terzioğlu, Mehmet Kıvırcık **Müzik:** Ahmet Güvenç **Yapımcı:** Durmuş Korkmaz (Yeni Atlas İletişim) **Yapım Yılı:** 1991

3.2.12.2. Filmin Öyküsü

Sevdaların Ölümü filmi bankada memur olarak çalışan Sevda'nın hırsları yüzünden dağılmış aile hayatını, mutsuzluğunu ve sevdiklerini kaybedişini işlemiştir.

Sevda, evlendiği ikinci eşi Cengiz, Cengiz'in çocuğu Sinan ve babasıyla mutsuz bir aile yaşantısı sürmektedir. Yedi yıl önce ilk eşi Kerim'i ve kızı Şebnem'i Cengiz uğruna terk etmiştir. Yıllar sonra Cengiz'in kumara, alkole ve başka kadınlara olan zaafı Sevda'yı mutsuz etmeye başlamıştır. Sevda, içinde bulunduğu boşluğu, eski eşine ve kızına duyduğu özlemi bankadaki mesai arkadaşına anlatır. Arkadaşı onu teselli etmeye çalışsa da Sevda huzursuzdur. Bir gün bankaya gelen bir müşteri Sevda'nın ilk eşi Kerim'e para göndermek ister. Sevda'nın mesai arkadaşı ad ve soyaddan Kerim'i tanır. Kerim'in adres ve telefonu alıp Sevda'ya verir. Sevda eşine haber vermeden bavulunu toplar ve Kerim'in bulunduğu şehre gider. Kerim matbaada çalışmakta ve gazete çıkartmaktadır. Kerim'in çalıştığı yere giden Sevda, Kerim'in sert tepkisiyle karşılaşır. Bunun üzerine Kerim'in evine gider. Kerim, annesi, kızı ve kapalı giyimli yazar eşiyle birlikte yaşamaktadır. Sevda'yı Kerim'in evinde eşi Zeynep karşılar. Zeynep kapalı giyimi, olgun tavırlarıyla uçarı davranışlı ve modern Sevda'dan farklıdır. Sevda, Zeynep'le konuştuktan sonra Zeynep'e her şeyi anlatır. Zeynep olanlar karşısında çaresizdir. Sevda evi terk edeceği sırada Zeynep'in kayınvalidesi eve gelir. Sevda ve eski kayınvalide arasında çatışma yaşanır. Evi terk eden Sevda ertesi günü kızı Şebnem'i kandırarak kaçırr. Şebnem artık Sevda'nın İstanbul'daki evindedir. Şebnem'i evin içinde anlayan tek kişi yaşlı dededir. İkisi arasında bir bağ oluşur. Bir gece Cengiz patronu Süreyya'yı ve eşini ev davet eder. Bu sırada dede ve Şebnem telefonla Kerim'i arar. Şebnem'in mutsuz durumunu fark eden Sevda çareyi onu geri götürmekte bulur. Şebnem'in evden ayrılışından sonra Sevda iyice alkole sığınır ve intihar eder. Durumu

öğrenen Kerim, Şebnem'i de yanına alarak hastaneye gelir. Hastanede Süreyya Bey, Sevda'nın yanındadır. Sevda, Süreyya'yı, Kerim'e yeni eşi olarak tanıtır ve ağlayarak oradan uzaklaşır.

3.2.12.3.Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde, çalışan iki kadın temsili bulunmaktadır. Bunlardan ilki banka memuru Sevda'dır. Sevda karakteri 35 yaşın üstünde, eğitilmiş, özgüveni olan, modern giyimli, hırslı, arzularına göre yaşamayı isteyen bir kadındır. Sevda kocasının dışında evinde kayınpederi ve üvey oğluyla birlikte yaşamaktadır. Sevda, yedi yıl önce eşini ve kızını, sevdiği bir erkek için terk etmiş, birlikte olduğu yeni eşi ile de ailevi huzursuzluklar yaşamaktadır. Kendi iç dünyasında mutlu olamayan Sevda bu sebeple alkol ve sigara bağımlısıdır. Yaptığı eylemler sonucunda kimseye hesap vermeyen Sevda, özgür bir kadındır. Hatta bu özgürlüğün sınırları o kadar geniştir ki (sevdiklerinin sorumluluğunu almadığı, birilerine ait olmadığı ya da birileri ona ait olmadığı için) yaşadığı özgürlüğün içinde savrulup gitmektedir. Bu savrulmayı yıllar önce terk ettiği eski eşi ve kızı ile durdurmak, yeniden onlarla bir arada olup normal bir aile yaşantısı sürmek istemektedir. Sevda kendi istek ve arzularının peşinden giderken hayatından çok şeyi kaybettiğini geç fark eden bir kadındır. Üvey oğluna ve kayınpederine ilgi ya da saygı göstermeyen Sevda, evde onların varlığından rahatsız olmakta bunu da davranışlarıyla dile getirmektedir. Yaşanan bu durum Sevda'nın Türk toplumundaki örf adet ve geleneklerden de bağımsız yaşadığını göstermektedir.

Filmin ikinci çalışan kadın karakteri Zeynep'tir. Zeynep, Sevda'nın ilk eşinin ikinci hanımıdır. 35 yaşın üstünde, dini görevlerini yerine getiren, eğitilmiş, kıyafeti kapalı, sağduyulu, ılımlı, bilimsel araştırmalar yapan bir yazardır. Evinde kayınvalidesi ile oturmakta ve saygıda eşine ya da annesine kusur etmemektedir. Aynı zamanda çocuk sahibi olamamış, Sevda'nın kızı Şebnem'e kendi çocuğu gibi davranmaktadır. Zeynep, Sevda'ya göre daha sorumluluk sahibidir, çünkü aileyi ayakta tutan Zeynep'in kayınvalidesi ve üvey kızına olan olumlu yaklaşımlarıdır. Evde büyük olarak kayınvalidenin sözü geçmekte ve Zeynep bu duruma ses çıkartmamaktadır. Bilimsel çalışmalarla uğraşıp kitap bastıran Zeynep, evlilikte çocuk sahibi olamamaktan dolayı özgüvenden yoksun bir kadındır.

3.2.12.4.Kadının Çalışma Alanı

Filmde çalışan iki kadının, çalışma alanları farklılık göstermektedir. Sevda bankada memur olarak dış mekanda çalışırken, Zeynep yazar olarak ev içinden işlerini yürütmektedir.

Sevda'nın iç dünyasındaki sıkıntı ve evindeki huzursuzluk iş yerine yansımıştır. Bankadaki işleri büyük bir yük olarak gören Sevda'nın banka müdürü ile de arası bozuktur. Müdür Sevda'nın iş yerindeki performans düşüklüğünden şikayetçi ve onu işten atmak için fırsat kollamaktadır. Sevda ise işinde ihmalkâr ve mutsuzdur. Zeynep ise yazarlığa ait tüm araştırma ve yazılarını ev içinde yapmaktadır. Zeynep'in manevi huzuru geleneksel, saygılı, sadık ve itaatkâr bir eş olarak evinde bulmuş ve çalışma alanını da ev olarak sınırlandırmıştır.

3.2.12.5.Filmin Genel Değerlendirmesi

Sevdaların Ölümü filmi, farklı meslek ve karaktere sahip çalışan iki kadının sorunlarını, karşılaştırma yaparak anlatan bir filmidir. Sevda'nın alkol kullanması, arzularının peşinden gitmesi, hiçbir sorumluluk almaması, işinde ve evinde mutlu olmaması gibi durumların tam tersi, Zeynep karakteri iş ve aile olarak evinde mutluluğu bulandır. Filmlerdeki kadın temsilleri gerçekçilikleri ve dolaysız anlatımlarıyla dikkat çekicidir. Toplumsal cinsiyet kalıpları içinde çekilen filmde, arzularının peşinden koşan kadın mutluluğa asla ulaşamayan olarak resmedilirken, itaat etme ya da geleneklere uyma gibi özelliklere sahip olan kadın olumlu temsil edilmektedir. Bu sebeple Sevda karakteri kısır döngü içinde farklı erkeklerle zorunlu arayışa devam etmeye mahkum edilirken, Zeynep karakteri evinde geleneksel dini değerlerle içinde ailesiyle mutluluğu bulandır.

3.2.13. AŞK ÖLÜMDEN SOĞUKTUR (1994)

Resim 13



3.2.13.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Canan Gerede **Senaryo:** Canan Gerede **Görüntü Yönetmeni:** Jurgen Jurgens **Oyuncular:** Kadir İnanır, Bennu Gerede, Tuncel Kurtiz, Umur Turagay, Ayşegül Ünsal, Engin İnal, Ersin Pertan, Ayşe Emel Mesçi, Faruk Aksoy, Kemal İnci, Kutay Köktürk **Yapımcı:** Faruk Aksoy, Eliane Stutterheim **Yapım Yılı:** 1994

3.2.13.2. Filmin Öyküsü

1994 yılında Canan Gerede'nin çektiği *Aşk Ölümünden Soğuktur* filmi gerçek bir yaşam öyküsünden alınmış ve 1980'lerin feminist söylemlerini içinde barındıran bir filmidir. Filmde, sanatçı Bergen'in hayatı kısmen anlatılmış ve kadının ataerkil sistemde ezilişi gösterilmiştir. Baş kaldırmaya kalktığı anda ise kadın yine aynı sistem tarafından reddedilmiştir.

Filmde Bennu Gerede'nin canlandığı Belgin karakteri, düşük sınıf pavyonlarda dansözlük yaparak geçimini sağlayan bir karakterdir. Bir gece polisin yaptığı bir baskınla karakola düşer. Kadir İnanır'ın canlandığı Ali karakteri Belgin'in çalıştığı yerin karşısındaki pavyonu işletmektedir ve durumu görünce karakola gider. Belgin'i ve annesi Fatma'yı karakoldan çıkarır ve ikili arasında duygusal hisler oluşmaya başlar. Ali, Belgin'in kendi pavyonunda şarkıcılık yapmasını ister. Ali'nin işletmesini yaptığı pavyonda şarkıcılık yapan Belgin artık dansöz değildir. Ali ile Belgin evlenme kararı alır, fakat ilerleyen dönemde Ali'nin kıskançlıkları yüzünden çiftin arası açılır. Belgin, Ali'nin pavyonunda çalışmak istemez. Ona gelen bir menajerin, Yaşar Beyin, teklifini değerlendirir. Belgin artık üçüncü sınıf pavyonlarda değil lüks gazinolarda şarkı söyleyecektir. Belgin'in yükselişi ve tanıştığı iş adamı Osman Aksoy'la olan yakınlaşması Ali'yi çıldırtmıştır. Bir gece sahneden inen Belgin

kuliste Ali ile karşılaşır. Ali, Belgin'in yüzünü kezzapla yakar ve ceza evine girer. Belgin, bu döneme kadar arabesk şarkılarla seyircisinin gönlünde taht kurmuştur. Yüzünün yanması ile kişiliği ve söylediği şarkılar değişmiştir. Ali'nin karşısında kendini feda eden Belgin gitmiş, yerine haklarını savunan, kadın erkek eşitliğine inanan asi bir Belgin gelmiştir. Ali'yi cezaevinde ziyaret eden Belgin, tüm ilişkisinin bittiğini söylemiş ve yeni bir hayata başlamıştır. Ali cezaevinden çıktığı zaman ise Belgin'e yeni bir hayat kurma fırsatı vermemiş ve onu bıçaklayarak öldürmüştür.

3.2.13.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Belgin, aile kurumundan yoksun, 20'li yaşlarda genç ve güzel, eğitim seviyesi olmayan bir kadındır. Annesi tarafından yönlendirilmesi ve okuma yazmasının hiç olmaması, pavyonlarda çalışması, onun olumsuz yaşam tarzı içinde neden yer aldığı sorusunun cevabıdır. Giyim tarzı toplum standartlarına göre açıktır. Bu da Belgin'in sesi dışında görsel haz nesnesi olarak kullandığını ve geçimini bu şekilde sağladığının göstergesidir. Tüm bunların yanı sıra geleneksel roller içinde (Ali'nin ayaklarını yıkayarak) yer almakta ve bundan dolayı da filmin başlarında hiç pişmanlık duymamaktadır. Ali'nin onu karakoldan kurtardığı gece Ali'nin ayaklarını yıkamaktadır. Bu durum kadının geleneksel rolleri benimsediğinin ve dünyaya geliş sebebinin, erkeği mutlu etmek olduğu düşüncesinin hâkim olduğunu göstermektedir. Kadının erkeğe itaat etmesi kadının göreviymiş ve bu görev onu mutlu edecekmiş gibi gösterilmiştir. Yine Belgin'in Ali tarafından şiddetli bir şekilde kıskançlık yüzünden dövülmesi ve karakolda Ali'den şikâyetçi olmaması kadının erkeğe körü körüne bağlılığının göstergesidir. Ali'nin uyguladığı şiddet Ali'ye göre çok büyük bir aşkın simgesidir, nitekim hastalık boyutuna gelen kıskançlık, kadına karşı uygulanan şiddetle kendini dışa vurmaya başlamış ve durum "sevgi, aşk" gibi duygular kullanılarak örtülmeye çalışılmıştır.

Filmde yer yer Belgin Ali'den kurtulmaya çalışmaktadır, fakat çabaları yeterli değildir ve onu ölüme götürmektedir. Evlenirken Belgin'in Ali'den söz istemesi, Ali'nin de "onu hep seveceğine ve koruyacağına dair söz vermesi" filmin çatışmaya sebep olan sahnelerini doğurur. Verilen söz tutulmaz ve çatışma başlar. Sevgi dolu başlayan ilişki sevgiden uzak, nefretle ve şiddetle biter (Öztürk & Baker, 2006:8-9).

Godenzi'ye göre (1992: 19-28) cinsel şiddetin temelinde şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümlü şiddet yatar. Yazar bu konuda beş önyargı saptar 1- Kadınlar cinsel şiddeti tahrik eder. 2- Hiçbir kadına isteği dışında zaten tecavüz edilemez. 3- Kadınlar aslında gizli gizli tecavüze uğramak ister. 4- Tecavüz içgüdüsel bir cürümdür. 5- Saldırgan hep tanımadığımız bir kişi, bir yabancısıdır. Bu filmde özellikle beşinci maddedeki önyargı çürütülür çünkü saldıran kişi kadının kocasıdır. Diğer maddeler açıkça çürütülmez. İzleyici olarak Belgin'in ilk başlarda Ali'yi şiddete kışkırttığı düşünülebilir (arabasını yakması sahnesi), ancak sonraki sahneler, Ali'nin aşırı saldırgan olması, nedensiz kıskançlıkları vs. kadından yana düşünülmesini sağlamaktadır. Sonuçta o da Ali tarafından tecavüze uğramak istemez. Ancak tecavüzden sonra hiçbir şey olmamış gibi davranması ve Ali'yi sevdiğini söylemesi, onun peşinden gitmesi, kendi sonunu hazırladığını gösterir. Bir başka deyişle Belgin sağlam bir şekilde durarak Ali'den ayrılabilse ve tekrar dönmese bu hikaye de ölümle sonuçlanmayacaktır (Öztürk & Baker, 2006:8-9)..

Belgin, Ali tarafından maddi manevi kullanılan bir kadındır ve Ali'nin Belgin üzerindeki hakimiyeti Belgin'in tüm hayatı üzerinde kendisini göstermektedir. Belgin'in pavyonda erkeklere şarkı söylemesine izin veren Ali'nin hem Belgin'in sırtından para kazanması hem de onu gözünün önünde tutması, bunun yanı sıra menajer Yaşar Bey'in Belgin'e daha büyük bir gazinoda şarkı söylemesini teklif etmesi ve Belgin'in "Buna ancak kocam karar verir" demesi Ali'nin ataerkil egemenliğinin göstergesidir. Ali'nin eril bakışı kadını "uğursuz" olarak da görmektedir, çünkü Belgin'in çocuğunu düşürmesinin sebebi Ali'ye göre Belgin'in uğursuzluğudur. Yaşanan bu olayda kadının yaşadığı hayati tehlike göz ardı edilerek suçlu konuma düşürülmektedir.

3.2.13.4. Kadının Çalışma Alanı

Belgin, pavyonda dansöz olarak çalışıp kendi parasını kazanmaktadır, fakat çalışma alanında sahip olduğu konum, ataerkil zihniyetin onu görmek istediği biçimde yerleştirdiği konumdur. Belgin bu çalışma alanında dansözlükten şarkıcılığa geçerek sınıf atlamış ve bu da eril zihniyetin yardımıyla olmuştur. İstanbul'un arka sokaklarında bulunan bir pavyondan çıkıp lüks Maksim gazinosunda da sahne alması yine eril zihniyetin yardımı sayesinde. Bu bağlamda kadın erkek desteği olmaksızın kendi çalışma olanaklarıyla, tek başına sınıf atlayamamakta, mevki sahibi olamamaktadır.

3.2.13.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Filmde Belgin karakteri körü körüne erkeğe bağlanmış bir karakter olarak gösterilmiştir. Belgin, Ali'ye karşı olan duygusal zafiyeti yüzünden Ali'den gördüğü maddi ve manevi şiddetin bilincinde değildir. Bu durum onu pasif ve zayıf konuma düşürmektedir. Filmdeki ataerkil bakışı açısı, kadının her alanda erkeğin himayesi altına aldığını göstermektedir.

Dönemin kültürel yapısına bakıldığında kadın kimliğinin de kültürel yapıyla değiştiği görülmektedir. 1980'lerde ortaya çıkan *Arabesk Kültürü* 90'larda da etkisini sürdürmüş, bu kültürle büyüyen Belgin büyük bir hayran kitlesine sahip olmuştur. İçinde acıyı, yalnızlığı, terk edilmişliği barındıran arabesk, Belgin'in yaşam tarzıyla uyumaktadır. Belgin, bu yaşam tarzını gözüne kezzap atıldıktan sonra değiştirmeye çalışmış ve 90'larda yayılmaya başlayan, asiliğin, başkaldırının müziği olan rock müziğe yönelmiştir. Hayranlarına verdiği konserde sahnede söylediği rock müziğin sözleri ise feminist söylemler içermektedir.

Bir dakika dinleyin erkekler,
Size çok değil bir çift sözüm var.
Kimse kimseden üstün değil aslında,
Hangimiz tek yaşarız ki bu hayatta.
Kadınım diye mi bu tüm zorlamalar,
Olur olmaz yerde kaldırmalar,
Neden ilişkiler kişilik çıkmazında,
Kadınım vurmayın!
Kim heyecanlandırır sizi,
Hem kim doyurur kim doğurur sizi?

Belgin'in söylediği şarkıya göre, bilincinin geç de olsa kadın erkek ilişkileri üzerinde geliştiği görülmektedir. Her iki cinsin eşit olduğu, kimsenin kimseden üstün olmadığını vurgulayan Belgin, bu şarkıyla sahneden tepki almış ve halk tarafından linç edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Konser alanındaki kitlenin Belgin'e "Kadınlarımıza kötü örnek oluyorsun." sözü ataerkil sistemin kadını nasıl görmek ya da nasıl görmemek istediğini belirtmektedir. Belgin gibi sisteme başkaldırıp, eşitliği savunan kadınlar kötü olarak nitelendirilirken; evinde erkeğe ses çıkartmayan kadınlar sistem tarafından olumlanmıştır. Sonuçta Belgin sistem ve Ali tarafından onaylanmayan, mesleğinde hızlı yükselme ve düzene boyun eğmeme gibi davranışlarının cezasını öldürülerek ödemiştir.

3.2.14. GÖNÜL YARASI (2005)

Resim 14



3.2.14.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Yavuz Turgul **Senaryo:** Yavuz Turgul **Görüntü Yönetmeni:** Soykut Turan

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Güven Kıraç, Sümer Tilmaç, Erdal Tosun, Timuçin Esen, Mübeccel Vardar, Devin Özgür Çınar **Yapım Yılı:** 2005

3.2.14.2. Filmin Öyküsü

Gönül Yarası filmi Yavuz Turgul'un 2005 yılında vizyona giren bir filmidir. Film Dünya ile Nazım öğretmen arasındaki temiz aşkı ve Dünya'nın peşini bırakmayan eski eşi Halil arasında yaşanan olayları anlatmaktadır. Dünya, eski eşi Halil'in ona uyguladığı şiddetten yılmış ve kızı Melek ile İstanbul'a kaçmıştır. Burada bir pavyonda çalışan Dünya aynı zamanda Halil tarafından aranmaktadır. Nazım Öğretmen yıllarını doğuda öğretmenlik yaparak geçirmiş ve bu uğurda ailesini kaybetmiştir. Emekliye ayrılınca İstanbul'a döner. Emeklilik parası yatıncaya kadar arkadaşı Takoz'un taksisinde çalışacaktır. Bir akşam Dünya'yı pavyondan alır ve kaldığı otele götürür. Nazım ve Dünya arasında samimi bir dostluk kurulur. Dünya'nın pavyonda eski eşi tarafından bıçaklanmasıyla Nazım Dünya'ya ve kızına sahip çıkar. Bu işe ilk önce Nazım'ın bankacı kızı Piraye ve ticaret yapan oğlu Mehmet karşı çıkar. Daha sonra Nazım'ın arkadaşı Takoz bu aşkı onaylamaz ve ona yakışacak olan kişinin mahallenin eczacısı Berrin Hanım olduğunu ifade eder. Nazım ve Dünya arasındaki dostluğun aşka dönüştüğünü fark eden Halil, Nazım'a Dünya'nın eve dönmesini ikna etmesi için

yalvarır. Dünya, Halil ile birlikte memlekete döner. Halil uyguladığı şiddetten vazgeçmez. Dünya'nın telefon ile yardım istemesiyle Nazım Antep'e gider. Dünya'yı ve kızını kaçıracağı zaman Halil otogarda Dünya'yı ve kendini vurur. Dünya'nın kızı Melek artık Nazım'a emanet olmuştur.

3.2.14.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Gönül Yarası filminde çalışan kadın temsili üç farklı meslekte yansıtılmıştır. Bunlar türkücülük, bankacılık ve eczacılık meslekleridir. Eczacı ve bankacılık meslekleri bu döneme kadar toplumda var olan, fakat seyircinin sinemada görmeye alışık olmadığı mesleklerdir.

Filmde gösterilen ilk çalışan kadın temsili pavyonda türkü söyleyen Dünya'dır. Dünya genç yaşta tecavüze uğramış, ailesi tarafından cezalandırılmış bu sebeple evden kaçıp pavyon yaşamında yer almış bir kadındır. Pavyonda tanıştığı Halil ile evlenmiş, Halil'in kıskançlık krizleri yüzünden çareyi onun yanından kaçmakta bulmuştur. Bir kızı olan Dünya genç, güzel, 35'li yaşlarında, eğitimsiz bir kadındır. Diksiyonu iyi olmayan Dünya argolu ve küfürlü konuşmakta, zarafetten yoksun, zorluklara kolay kolay boyun eğmeyen biridir.

Filmde çalışan ikinci kadın temsili Piraye karakteridir. Piraye'de yine 30'lu yaşlarda, iyi eğitim almış, bankada üst mevkilere kadar yükselmiş ve eşinden boşanmış bir karakterdir. Eşinden çocuğu olmadığı için boşanan Piraye, bu yönüyle eksik gösterilmiştir. Hayattan maddi anlamda bir beklentisi olmayan Piraye, baba sevgisinden yoksun büyümüş bu durum ise onun hayata daha umursamaz bakmasına sebep olmuştur. Giyim tarzıyla modern şehirli kadını temsil eden Piraye, filmin sonunda, çocuk hediye edilerek, ödüllendirilen tek kadın karakterdir.

Filmin son çalışan kadın temsili eczacı Berrin Hanım'dır. Seyirciye, Berrin Hanım hakkında onun daha önce evlenmediği, çalıştığı ve Nazım öğretmenden hoşlandığı bilgileri verilmiştir. Berrin Hanım 40'lı yaşların üstünde, toplumdaki konumu itibari ile Dünya'dan daha üst mevkide yer almakta, fakat çalışıp mutlu olmayan kadınları temsil etmektedir. Naif duruşu, çalışması, kültürlü yapısı ve ağırbaşlılığı ile mahallede göz doldurmuş, fakat toplum içinde ideal sayılan aile kurumunun içinde yer alamamıştır.

3.2.14.4. Kadının Çalışma Alanı

Dünya, Türk sinemasında görmeye alışık olduğumuz, pavyonda çalışan kadını temsil etmektedir. Dünya'nın yaşamı, başından geçmiş olaylar, eski eşi ile arasındaki mücadele ve çocuğu için anne olma çabaları filmde ayrıntılı olarak işlenmiştir. Dünya, pavyonda çalışmayı hiçbir zaman tercih etmemiş, fakat hayat tarafından bu yola itilmiş bir kadındır. Nazım ile konuştuğu sahnede, küçük yaşta tecavüze uğraması, ailenin tecavüz edenleri değil de Dünya'yı vurmak istemesi ve Dünya'nın ailenin yanından kaçması; hem Türkiye'de yaşanan kadın trajedilerini hem de Dünya'nın neden pavyonda şarkı söylediğini göstermektedir. Onun istediği üçüncü sınıf pavyonlardan çıkıp bir türkü barda şarkı söylemektir. Bu durum onun için hem mesleğinde kariyer sahibi olması hem de kötü pavyon koşullarından (konsomatrislik yapması, gece taksici tacizlerine maruz kalması) kurtulması demektir. Dünya, Halil ile yine bir pavyon ortamında tanışmış ve Halil'e sığınılacak bir liman gözüyle bakmıştır. Dünya evliliğinin ardından istemediği o çalışma ortamından kopmuş, fakat Halil'in aşk sandığı aşırı kıskançlık yüzünden hayatı daha da kötüye gitmiştir. Belli bir eğitimi olmayan Dünya'nın elindeki tek yetisi, türkü söyleyebilmektir ve bu sebeple eşinden boşanıp yine eski mesleğine dönmüştür. Bu dönüş onun Halil tarafından ilk önce yaralanmasına sonra da öldürülmesine sebep olmuştur.

Dünya'nın mesleğine ve çocuğuna olan ön yargılar ilk önce toplumun eril kesimden gelmiştir. Nazım'ın oğlu Mehmet onun pavyonda çalışan bir kadın olmasını küçümsemiş ve babasıyla birliktelik yaşamasını istememiştir. Yine Nazım'ın arkadaşı Takoz, Dünya'yı Nazım'a yakıştıramamış ve gerekçe olarak Dünya'nın mesleğini öne sürmüştür. Takoz, Nazım'a yakışan kadının eczacı Berrin Hanım olduğunu ima etmiştir çünkü Berrin Hanım Nazım gibi okumuş ve kültürlü bir kadındır. Berrin Hanım ayakları üzerinde dururken toplumun kabul gördüğü bir mesleği de seçmiştir. Bu karşılaştırma eril bir gözün iki kadına bakışını sunmaktadır.

Filmde çalışan diğer bir kadın karakter Nazım'ın kızı Piraye'dir. Piraye özel bir bankada müdür statüsündedir. Bu durum, sinemada alışık olunmayan bir durumdur. Çalışan kadın banka sektöründe gösterilmediği gibi üst bir makama da çıkarılmamıştır. Piraye, eşinden boşanmış bir kadındır. Bunun sebebi de çocuk sahibi olamamasıdır. Nazım'ın geçmişte öğretmenlik yaptığı bir köyde Piraye'nin hastalanması ve köyde

doktor bulunamaması Piraye’de kalıcı bir rahatsızlığa sebep olmuştur. Piraye babası yüzünden çocuk sahibi olamamış, eski eşi tarafından da bu sebeple terk edilmiştir. Piraye’nin yaşadığı bu durum, ataerkil yapıda söz sahibi olanların, kadın sağlığı ve özel yaşamını nasıl olumsuz etkilediğini göstermektedir. Piraye, bu yapının içinde çalışsa da “eksik” ya da “kusurlu” olarak verilmiştir. Nazım, Piraye’nin evlat sahibi olmamasındaki suç payını, ona Melek’i hediye ederek hafifletmiştir.

Filmde çalışan son kadın karakter Berrin Hanım’dır. Berin Türk sinemasında görmeye alışık olmadığımız eczacılık mesleğini yapmaktadır. Bu durum 2000’li yıllarla birlikte kadının çalışma alanının genişlediğinin göstergesidir. Berrin Hanım’ın aylığı ya da maddi durumu hakkında bilgi verilmemekte, giydiği kıyafetlerden ve takındığı aksesuarlardan durumunun orta düzeyde olduğu anlaşılmaktadır.

3.2.14.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Filmde gösterilen kadın karakterler hep bir yönleriyle “eksik” karakterlerdir. Dünya geçerli bir mesleğe sahip olamamasıyla, Piraye çocuk sahibi olamamasıyla ve Berrin ise yuva kuramamasıyla “eksik”tir. Bu durum eril düzende kadının bir şeyleri kazanırken bir şeyleri kaybediş öyküsünü anlatmaktadır. Filminde kadınlar daha detaylı işlenmiş, farklı meslek guruplarında yer almış ve bu mesleklerde üst makamlara getirilmiştir. Olay örgüsü kadının çevresinde kurulmuştur. Kadının pavyonda çalışması ya da başka bir erkekle arasında masum da olsa duygusal bir bağ oluşturması eril düzende kabul görmemiş, kadının evini terk etmesi ve bir başkasıyla gitmek istemesinin cezasını ise ölümle ödemiştir. Berrin Hanım’ın sonu hakkında açık uçlu bırakılmaktadır. Piraye’ye babası Nazım tarafından Melek’in getirilmesiyle Piraye’nin kadın olarak anne olamamaya dair eksik yönü bir erkek yardımıyla tamamlanmaktadır.

3.2.15.BAŞKA DİLDE AŞK (2009)

Resim 15



3.2.15.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: İlksen Başarır **Senaryo:** İlksen Başarır, Mert Fırat **Görüntü Yönetmeni:** Hayk Karaosman **Oyuncular:** Saadet Işıl Aksoy, Mert Fırat, Lale Mansur, Emre Karayel, Ayten Uncuoğlu, Timur Acar, Metin Coşkun, Şebnem Köstem, Tuğrul Tülek, Deniz Coşkun, Mustafa Jasar Murat Okay **Yapımcı:** Murat Şenöy, Burhan Bengi **Yapım Yılı:** 2009

3.2.15.2. Filmin Öyküsü

Başka Dilde Aşk filmi Onur ile Zeynep arasındaki aşkı ve iletişim zorluklarını anlatmaktadır. Onur sağır ve dilsiz bir gençtir ve kütüphanede çalışmaktadır. Zeynep ise çağrı merkezinde çalışmaktadır. İki genç bir gece arkadaşlarının barda düzenlediği bir partide tanışırlar. İkili bundan sonra birlikte yaşamaya başlar. Bu ilişkiyle ilk önce Zeynep'in arkadaşları dalga geçer ve ilişkiyi onaylamaz. Zeynep ve Onur arasındaki aşka Onur'un annesi Kadife Hanım da karşı çıkar. Kadife Hanım sinirli olan oğlunun zarar görmesinden korkmaktadır. Zeynep'in çalıştığı çağrı merkezinde çalışan ve işveren arasında bir takım sorunlar yaşanmaktadır. Çalışanlar iş yoğunluğu ve işçi haklarının korunmamasından yakınmaktadır. Bir gün internette bununla ilgili bir site oluştururlar. Siteyi Onur oluşturur ve internette aynı dertten yakınan insanlar bir araya toplanır. Haklarını aramak için tüm çalışanlar eyleme kalkışır. Eylem polis tarafından önce durdurulur, sonra yürüyüşe izin verilir. Onur yapılan müdahaleyi yanlış anlar ve kavga çıkar. Eylemciler soluğu karakolda alır. Zeynep'in anne ve babası da burada Onur ile Zeynep arasındaki ilişkiyi öğrenmiştir. Onlarda karşı çıkar. Tüm yaşananlardan sonra Zeynep, Onur'u terk eder fakat dayanamadığı için Onur'a geri döner.

3.2.15.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Zeynep modern, çılgın, gezmeyi ve eğlenmeyi seven 25’li yaşlarda genç bir kızdır. Özel yaşantısına bakılacak olursa; anne ve babasının evinde yaşamakta, arkadaşı ile kalmaktadır. Bu onun kendi ayakları üzerinde durduğunun göstergesidir. Aynı zamanda Zeynep cinsel özgürlüğünü rahatça yaşayabilen bir kadındır. Bu durum onun çevresi ya da arkadaşları tarafından yadırganan bir durum değildir. Toplum, 2000’li yıllarda farklı alanlarda (teknoloji, bilim, sanat) kendini geliştirmiş ve bu yıllarla birlikte muhafazakar yapısını da esnetmiştir. Zeynep’in yaşadığı hayat, muhafazakârlıktan uzaklaşmış bir hayattır ve aile dâhil kimse bu hayatı yargılamamaktadır. Kadının erkeğe hizmet ettiği ve ona maddi manevi bağımlı olduğu yapı da bu filmde kırılmıştır. Zeynep istediği zaman erkek arkadaşını terk etme hakkına sahip bir kadındır ve aile içinde kadının erkeğe hizmet ettiği anlayışı da kabul etmemektedir. Zeynep’in Aras’ı terk etmesi onun bir erkeğe körü körüne bağlı olmadığını; sabah kahvaltılarını Onur’un hazırlaması ya da Onur’un Zeynep’e her fırsatta evinde çay, kahve servisinde bulunması kadının erkeğin hizmetinden çıktığının göstergesidir.

3.2.15.4. Kadının Çalışma Alanı

Filmde çalışan kadınlar çağrı merkezinde yer almıştır. Bunun dışında çalışan kadın görülmemektedir. *Başka Dilde Aşk* filmi yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle yeni mesleklerin oluşması ve insanların bu mesleklerde nasıl sıkışıp kaldığını göstermesi açısından önemli bir filmidir. Bu döneme kadar üretilen filmlerde kadın, öğretmen, hayat kadını, reklamcı, şarkıcı, eczacı, bankacı, tarlada, fabrikada işçi ya da ücretsiz ev içi işçisi olarak gösterilmiştir, fakat kadın bu filmle yeni bir meslekte ve bu mesleğin sorunlarıyla mücadele içinde yer almıştır. Zeynep karakteri bu merkezde çalışan kadınları temsil etmektedir. Çalıştığı yerden memnun olmayan Zeynep yeni bir iş arayışına da girmemektedir, çünkü eski iş yerinden ayrılalı birkaç ay olmuştur. Zeynep yeni iş bulmanın zorluklarını bilmektedir. İş yerindeki yoğun temponun karşılığında düşük ücret almaktadır. Çağrı merkezi çalışanlarının başında yer alan yetkili, Aras, sistemin sert koşullarını temsil etmektedir. Sürekli olarak insan emeği sömürülmekte, insan sağlığı hiçe sayılarak işçiler çalıştırılmaktadır. İş aralarında verilen mola, süre ve aylık ücret az olduğu gibi daha fazla satışın yapılabilmesi için baskı uygulanmaktadır. Aras’ın ise bunları görmeyip çalışanlardan daha fazla üretim

yapmalarını istemesi, bayılan kadın çalışanın ardından “Bir şey yok. Beş dakika hava alsın yeter. Haydi, arkadaşlar herkes işinin başına!” gibi yaklaşımları çalışanların ruh ve beden sağlığının hiçe sayıldığının göstergesidir. Zeynep bu çalışma koşullarından yıldığı için örgütlenerek hak arama mücadelesine girmiştir. İnternetin yaygın kullanımı farklı yerlerde bu meslekte çalışanların örgütlenmesinin hızlanmasını ve eylemden haberdar olmasını sağlamıştır.

3.2.15.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Film son dönemde ortaya çıkan yeni meslekleri, insanların yıpranış biçimlerini, kişilerarası iletişimin aksaklıklarını göstermektedir. İletişimin, sadece konuşabilen iki insan arasında olmadığını gösteren film, bu konuya kadın ve erkek ilişkisi açısından yaklaşmış, sağır-dilsiz bir erkekle, sağlıklı bir kadın arasında yaşanan duyguları ve iletişim yöntemlerini ele almıştır. Bunun dışında filmde çalışan kadın temsilleri geleneksel rollerin içinde yer almamış, geleneksel roller anne karakterlerinin üzerinde kalmıştır. Bu durumda, yeni gelen neslin bu rollerden arındığını göstermektedir. Aynı zamanda filmde iş bulmadaki zorluklar, işçi haklarındaki yetersizliklerde konu olarak işlenmiştir. Kadın tüm yaşanan olayların merkezinde yer almıştır.

3.2.16.KURTULUŞ SON DURAK (2012)

Resim 16



3.2.16.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Yusuf Pirhasan **Senaryo:** Barış Pirhasan **Görüntü Yönetmeni:** Carlos Ritter **Oyuncular:** Belçim Bilgin, Nihal Yalçın, Demet Akbağ, Damla Sönmez, Ayten Soykök, Asuman Dabak, Mete Horozoğlu, Yavuz Bingöl, Ahmet Mümtaz Taylan, Hüseyin Soysalan, Tuncer Salman **Yapımcı:** Ayşen Sever **Yapım Yılı:** 2012

3.2.16.2. Filmin Öyküsü

Kadın konulu *Kurtuluş Son Durak* filmi, bir apartmanda yaşayan kadınların erkekler yüzünden çektiği sıkıntıları, kadına karşı şiddeti ve çözümlerini konu almaktadır. Filmde Eylem karakterinin apartmana taşınmasıyla, diğer kadınların hayatlarında değişim sağlamıştır.

Eylem, evlilik hazırlığı içinde olan bir psikoterapisttir. Evliliğine iki hafta kala sevgilisi Okan tarafından terk edilir. Oturduğu evi satın almak için çalıştığı ofisi satan Eylem, artık işsiz, parasız ve depresyona girmiş bir kadındır. Eylem'e taşındığı Saadet Apartmanı sakinleri Gülnur, kızı Tülay, Vartanuş, Füsün ve Goncagül yardımcı olur. Ona yardım eden kadınlarında kendi içlerinde çektiği sıkıntılar vardır. Eylem'i depresyondan çıkartmaya çalışan kadınlar bir süre sonra kendi sorunlarını Eylem'le paylaşır ve çözüm üretmeye çalışırlar. Gülnur, eşi Recep'ten sürekli şiddet gören bir kadındır. Recep'in, kızı Tülay'ı dövdüğü bir gece onu öldürme kararı alır. Kızı Tülay'ı ve oğlunu kardeşinin yanına bir mektupla göndermeye çalışan Gülnur, bu planında başarısız olur. Tülay mektubu ele geçirir ve Eylem'e annesinin yapmak istediği planını anlatır. Eylem, Gülnur'u öldürme planından vazgeçirmek için Saadet Apartmanı'ndaki komşularını toplar ve kadına yönelik şiddetin uygulandığı bir video izletir. Görüntüleri izleyen kadınlar kendilerini kötü hisseder, Eylem şiddet uygulamanın bir çözüm olmadığını hem Gülnur'a hem de diğer kadınlara anlatmaya çalışır. Bu duruma bir çözüm bulurlar. Önce kullandıkları antidepresan ve uyku ilaçlarını atarlar, sonra kendilerine pembe bir fular yaparlar. O gece herkes Gülnur'un evinde buluşur. Amaçları Gülnur ve Recep'i yalnız bırakmamaktır. Recep eve gelir. Herkes şıktır, Recep çiçekler ve hoş bir sofrayla karşılaşır, fakat bu işin altında ard niyet arayan Recep Gülnur'a saldırır. Kadınlar Gülnur'u koruyabilmek için Recep'e saldırır ve Recep gördüğü şiddet sonucu ölür. Kadınlar Recep'in ölüsünü arka bahçede bulunan kuyuya atar. Gülnur artık şiddet görmeyecektir. Çok geçmeden Goncagül'ün sorunu baş gösterir. Altı yıldır

nişanlı olduğu Adnan Goncagül'ü bir akşam yemeğe davet eder. Adnan evli ve çocuk babasıdır. Aynı zamanda mafyadır. Yemek sırasında Goncagül'ü rencide eden sözler söyler. Goncagül ağlayarak Eylem'in yanına gelir. Bu sırada Adnan yine arar ve Goncagül ile buluşmak istediğini söyler. Buluşma Goncagül'ün evinde olur ve kısa süre sonra Goncagül Adnan'ı vurur. Adnan'da diğer kadınlar tarafından kuyuya atılır. Apartmanda yaşayan kadınlar artık çok mutludur, fakat Eylem bu durumdan rahatsızdır. Onun amacı şiddete başvurmadan çözüm üretmektir. Kadınların eğlence yaptığı bir akşam Eylem onları evinde konuşmak için çağırır. Evine gittiğinde koridora çiçekler serpiştirilmiştir. Çiçekleri takip eden Eylem, eski nişanlısı Okan'ın eve geldiğini ve küvette uzandığını görür. Yanlışlıkla banyoda rafta bulunan radyo küvete düşer ve Okan ölür. Şiddete karşı olan kadınlar istemeden üç erkeğin ölümüne sebep olur. Tam bu sırada polis Hüseyin eve gelir ve kadınların hepsini suçüstü yakalar. Kadınlar Hüseyin'i rehin alır. Apartmanın çevresi polisler tarafından sarılır. Evin içinde örgüt üyelerinin bulunduğunu sanan polis özel harekâtla iş birliği yapar. Bu olaylar yaşanırken çevredeki kadınlar olaya tepki amaçlı toplanır ve eylem yapar. Operasyon sonunda Eylem hapse girer ve diğer kadınlar Saadet Apartmanı'nı kadın dayanışmasının olduğu bir merkeze çevirir.

3.2.16.3. Filmde Çalışan Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Kurtuluş Son Durak filmi kadın konulu olması, kadın sorunlarını hem eleştirel hem de esprili bir dille ele alması açısından önemli bir filmidir. Filmde üç tane çalışan kadın görülmektedir. Bunlardan ilki Eylem'dir. Eylem iyi eğitim almış 30'lu yaşlarında bir psikoterapisttir. Genç ve akıllı bir kadındır. Filmde öncelikle ailesinin Manisa'da olduğu, babasının sürekli olarak annesini İzmirli kadınlarla aldattığı ve annesinin buna göz yumduğu bilgisi verilmektedir. Bu durumu hoş görmeyen Eylem'inde ilerleyen yaşlarında aynısı başına gelmiştir. O da sevgilisi Okan tarafından aldatılmıştır. Bir bakıma annesiyle aynı kaderi paylaşmıştır. Geçmişte yaşadığı ailevi sorun ve sonrasında özel yaşamında yaşadığı aldatılma durumu Eylem'i fazlasıyla sarsmıştır. Eylem, psikoterapist olduğu halde başına gelen bu olayla mücadele edememiş ve intihara kalkışmıştır. Filmin başında güçsüz gösterilen Eylem, komşularının yaşadığı sıkıntıları gördükçe bunlara müdahale etmeye çalışmış ve çözümler sunmuştur. Kadınların sahip oldukları gücü fark etmelerini sağlamaya çalışmış, şiddete karşı durmuş, birlikten

kuvvet doğacağı ilkesiyle onları örgütlemeye çalışmıştır. Eylem karakteri yaptığı eylemlerle kendisinin ve çevresindeki kadınların yaşamlarını değiştirmeyi başarabilmiş güçlü bir karakterdir. Hapishaneye girdiğinde koğuştaki bulunan kadınlara da kendilerini toparlaması gerektiğini vurgulamış, onlara da şiddete başvurmadan haklarını ve özgürlüklerini kazanmaları yolunda eğitimler vermiştir. Eylem'in hayat prensibi “şiddet, şiddeti doğurur” ilkesidir. Her ne kadar bu ilkeyle hareket etmeye çalışsa da onun ve komşularının erkeklerle karşı hissettikleri öfke, şiddeti kaçınılmaz kılmaktadır.

Filmde çalışan diğer kadın karakter Goncagül karakteridir. Goncagül 25'li yaşlarda, ailesi olmayan ve bunun yoksunluğunu çeken bir kadındır. Gece kulübünde çalışmakta, evli ve iki çocuklu Adnan'la, birlikteliği bulunmaktadır. Saadet Apartmanı'nda yalnız yaşayan Goncagül'ün istediği tek şey Adnan'la evlenmek ve evinin kadını olmaktır. Adnan ise Goncagül'ü sadece arzu nesnesi olarak görmekte ve onun hislerine karşılık vermemektedir. Goncagül'e sürekli estetik operasyona gitmesini söylemesi ve sonunda ondan ayrılması Goncagül'ün onun gözündeki değersiz konumunu göstermektedir.

Filmde çalışan son kadın karakter kuaför Füsün karakteridir. Füsün evli, 40'lı yaşlarda ve çocuk sahibi, orta yaşlarda bir kadındır. Kocasından şiddet görmemekte, aksine kocası Füsün'dan çekinmektedir. Füsün apartmanın içinde bir daireyi kuaföre çevirmiştir. Kuaför hem apartmandaki hem de mahalledeki kadınların bakım yaptırmak amaçlı gittikleri bir yer olduğu gibi sohbet edip, fikir alışverişi yapmak için de uğradıkları bir mekândır. Bu mekân sayesinde sıcak komşuluk ilişkileri de kurulmaktadır.

3.2.16.4. Kadının Çalışma Alanı

Filmde Eylem karakteri melodram filmlerinde alışık olmadığımız bir meslekte temsil edilmektedir. Eylem psikoterapisttir. Eylem her ne kadar farklı bir meslekte temsil edilse de filmin başlangıcında sinemada klasik kadın temsiline uygun olarak erkeğe olan aşkını mesleğine yeğ tutmaktadır. Bunun sonucu olarak çalıştığı ofisi satarak evleneceği adamla oturmak üzere ev almıştır. Bu girişim erkek tarafından aldatılmayla sonuçlanmakta ve Eylem hem işini hem aşkını kaybederek maddi manevi zorluğa düşmektedir. Eylem mesleki bilgileriyle çevresinde kendisi gibi erkeklerle sorunlu olan kadınları etkilemeyi başararak, ülke çapında kadın sorunlarını duyurmuş,

kadınlara faydalı bir merkezin açılmasını sağlamış ve kadınların bu konular üzerinde örgütlenip birlikte hareket edebilmesine yardımcı olmuştur.

Goncagül'ün, gazinoda şarkıcılık yapması, toplum tarafından kabul gören bir iş değildir, fakat bu iş kadınlar arasında yadırganmamaktadır. Goncagül, mesleği ya da evli bir adamla yaşadığı birliktelik yüzünden çevresindeki kadınlar tarafından dışlanmamıştır. Onun evli biriyle birliktelik yaşadığını gören komşuları Goncagül'ü eleştirmiştir, fakat bu durum onu kendi ortamlarından dışlama boyutuna gelmemiştir. Zira komşuları da Goncagül'ün eril düzenin ezilen kadınları arasında yer aldığını bilmektedir. Goncagül'ün istediği tek şey, sevdiği kişi ile yalnızlığını sonlandırmaktır. Adnan ve Goncagül arasında geçen diyaloglar Goncagül'ün bu konudaki hassasiyetini göstermektedir.

Goncagül: Gitmesen bugün.

Adnan: Neden?

Goncagül: Kal benimle. Birlikte sinemaya gidelim. Biz senle hiç sinemaya gitmedik.

Adnan: Televizyon mu bozuldu?

Goncagül: Yoo.

Adnan: Senin derdin alışveriş. Sinema da nerden çıktı?

Goncagül: Benim derdim yalnızlık Adnan. Benim derdim herkes gibi bir yuvam olsun. Bir çocuğumuz olsun mesela. Yıllar geçiyor Adnan, yaşıam geçiyor.

Goncagül, Adnan'ın gözünde gününü geçirdiği bir kadındır. Adnan, Goncagül'ün sadece maddi ihtiyaçlarına cevap veren, onun ileriye dönük hayatında yer almayı planlamayan biridir. Bu durum kadının erkeğin gözünde cinsel bir meta olmaktan öteye gitmediğinin göstergesidir.

Fusun'un çalışma alanı kuaför dükkânıdır. Kadınlara yönelik hizmet veren dükkânın modern olmayan ve pahalı görünmeyen yapısı Fusun'un kazancı hakkında bilgi vermekle birlikte, Fusun kendi ayakları üzerinde durabilecek niteliktedir.

3.2.16.5. Filmin Genel Değerlendirmesi

Film konusu itibariyle kadın sorunlarını ve çözüm önerilerini ele alır. Filmde çalışan ve çalışmayan kadınların ortak sorunları (duygusal ya da fiziksel şiddete maruz kalma, ses çıkartmama, boyun eğme vb.) bir apartmanın içinde anlatılır. Apartmandaki her kapının ardında farklı bir kadının farklı bir hikâyesi yer almaktadır. Bu hikâyeler, Eylem'in apartmana taşındığı döneme kadar kapılar ardında kalmış, apartman sakinleri

tarafından sükûnetle karşılanmıştır. Yaşadıkları olumsuzluklara çözüm bulamayan kadınlar bu olumsuzluk içinde yaşamaya alışmıştır. Eylem'in apartmana gelişi Eylem ve kadınlar için bir hareketliliğin başlamasını sağlar. Bu hareketlilik apartman dışına da sıçrayarak ülke çapında kadın örgütlenmesinin oluşumuna katkı sağlar.

Filmde çalışan kadın temsillerinden Eylem ve Goncagül karakteri farklı eğitim seviyelerine sahip olsalar da aynı amaç doğrultusunda hareket etmiştir. İkisinin ortak amacı sevdikleri erkeklerle evlenip mutlu bir yuva sahibi olmaktır. Eylem, psikoterapist olmasına karşın birey olarak işine gereken özeni göstermemiş, evlilik hayali kurduğu erkek tarafından aldatılmış, parasız ve yüz üstü bırakılmıştır. Goncagül de yine çalışarak ayakları üzerinde durmak yerine evlenerek maddi sorumluluğunu bir erkeğe yüklemek istemektedir. Goncagül'ün sürekli söylediği "Evlenip evimin kadını olayım" cümlesi bu amacını destekler niteliktedir. Çalışan kadın temsillerinin içindeki en güçlü karakter Füsün karakteridir. Füsün eşine bağımlı olmadan dükkânını işletmekte ve kendi ayakları üzerinde durabilmektedir. Füsün'un maddi anlamda yükünü eşine yükleme gibi bir amacı yoktur. Sonuç olarak *Kurtuluş Son Durak* filmi Türkiye'de yaşanan kadın sorunlarına değinen, çalışan kadınların durumunu eril bakış açısıyla inşa eden bir filmidir.

3.3. İncelenen Filmlerin Genel Değerlendirmesi

Muhsin Ertuğrul'un *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) ve *Şehvet Kurbanı* (1940), Ömer Lütfü Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949), Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat Abla* (1960), Halit Refiğ'in *Seviştığımız Günler* (1961), Aram Gülyüz'ün *Kadın Çapkın Olunca* (1976), Kartal Tibet'in *Sultan* (1978), Ömer Kavur'un *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981), Halit Refiğ'in *Beyaz Ölüm* (1983), Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* (1984), Şerif Gören'in *Kurbağalar* (1985), Mesut Uçakan'ın *Sevdaların Ölümü* (1991), Canan Gerede'nin *Aşk Ölümden Soğuktur* (1994), Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* (2005), İlksen Başarır'ın *Başka Dilde Aşk* (2009), Barış Pirhasan'ın *Kurtuluş Son Durak* (2012) filmleri olmak üzere incelenen 16 filmde yer verilen çalışan kadın temsilleri, çalışan kadının demografik özellikleri (yaş ve eğitim düzeyi), ve kadının çalışma alanı başlıkları altında analiz edilerek, Türk sinemasının çalışan kadın temsiline yaklaşım biçimi incelenmektedir.

Aşağıdaki tabloda Türk sinemasının 1930’lu yıllarından günümüze, çalışan kadın temsillerinin bulunduğu filmlerde, çalışan kadın sayısı ve meslekleri birlikte verilmiştir. Tabloda “+” işareti ile gösterilen veriler, kadınların sayıca belli olmadığı toplu çalıştıkları alanları (fabrika, tarla, çağrı merkezi) ve 5 kişiden fazla olduklarını ifade etmektedir.

Tablo 3.1. İncelenen Filmlerde Çalışan Kadın Sayısı ve Meslekleri

Film	Yıl	Yönetmen	Karakter	Meslek	Çalışan Kadın Sayısı
Aysel Bataklı Damın Kızı	1934	Muhsin Ertuğrul	Aysel	Evde hizmetli	1
Şehvet Kurbanı	1940	Muhsin Ertuğrul	Sarışın Kadın	Bar Kadını	1
Vurun Kahpeye	1949	Ömer Lütfü Akad	Aliye	Öğretmen	1
Şoför Nebahat Abla	1960	Metin Erksan	Nebahat	Şoför	1
Seviştığımız Günler	1961	Halit Refiğ	Mine/Lale/Nilüfer	Sekreter/Hostes/Manken	3
Kadın Çapkın Olunca	1976	Aram Gülyüz	Leyla/Şermin/Kadın arkadaş ev	Fahişe	3
Sultan	1978	Kartal Tibet	Sultan ve Komşuları	Temizlikçi	3
Kırık Bir Aşk Hikâyesi	1981	Ömer Kavur	Aysel	Öğretmen	1
Beyaz Ölüm	1983	Halit Refiğ	Meral ve dansçıları	Dansçı ve fahişe	5 ⁺
Bir Yudum Sevgi	1984	Atıf Yılmaz	Aygül ve arkadaşları	Fabrika İşçisi	5 ⁺
Kurbağalar	1985	Şerif Gören	Elmas ve komşuları	Tarla işçisi	5 ⁺

Sevdaların Ölümü	1991	Mesut Uçakan	Sevda ve arkadaşı/Zeynep	Banka memuru/Yazar	2
Aşk Ölümünden Soğuktur	1994	Canan Gerede	Belgin	Bar kadını	1
Gönül Yarası	2005	Yavuz Turgul	Dünya/Piraye/Berrin	Bar kadını/Banka memuru/Eczacı	3
Başka Dilde Aşk	2009	İlksen Başarır	Zeynep ve arkadaşları	Çağrı merkezi çalışanı	5+
Kurtuluş Son Durak	2012	Barış Pirhasan	Eylem/Goncagül/Fusun	Psikoterapist/bar kadını/Berber	3

Tabloya göre 1934 yılından bu yana çalışan kadın temsillerinin incelendiği 16 filmde, kadınlar çeşitli mesleklerde yer almıştır. Bunlar sırasıyla hizmetli, bar kadını/fahişe, öğretmenlik, şoförlük, sekreterlik, mankenlik, hosteslik, fabrika ya da tarla işçiliği, banka memurluğu, çağrı merkezi çalışanı, berber ve psikoterapistlik gibi mesleklerdir. Yine tabloya göre Türk sinemasının ilk yıllarında çalışan kadın temsiline az yer verilirken bu sayı zamanla artış göstermiştir. Özellikle kadınların toplu çalıştığı tarla, fabrika, çağrı merkezi gibi alanlarda çalışan kadının sayısının 5'in üzerinde olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum kadının hak ve özgürlüklerini ele almasıyla bağlantılı olduğu gibi, geçim sorununun kadının sırtına yüklenmesiyle de alakalıdır. Örnek verilecek olursa, *Bir Yudum Sevgi* filminin Aygül'ü ve Aygül'ün arkadaşları ya da *Kurbağalar* filminin Elmas'ı ve Elmas'ın komşuları çalışma alanında ek kazanımlar elde ettikleri için değil, evlerini geçindirip çocuklarına bakmak zorunda oldukları için çalışmaktadır. Çalışan kadın temsillerinin yer aldığı tabloda 16 filmde 2'si temizlikçi ya da ev hizmetçiliği, 2'si öğretmenlik, 1 şoförlük, 1 sekreterlik, 1 hosteslik, 1 mankenlik, 1 fabrika işçiliği, 1 tarla işçiliği, 2 banka memurluğu, 1 yazarlık, 1 çağrı merkezi çalışanı, 1 psikoterapist ve 1 berberlik mesleği bulunurken; bar kadını/fahişelik mesleği 6 filmde yer almaktadır. Bu durumda incelenen filmlerde, çalışan kadın temsili en çok bar kadını/fahişelik meslekleriyle temsil edilmektedir.

Tabloda yer alan çalışan kadın temsilleri ataerkil kültürel yapının görmek istediği biçimde şekillenmiştir. Filmlerde kadınlar işlerini iyi yapsalar da, mesleklerinde

üst görevlere getirilmemiştir. Çalışan kadın temsilleri eril iktidarın kontrol mekanizmasının dışına çıktığında cezalandırılmıştır. Bar kadını/fahişelik ile özdeşleştirilen, *Kadın Çapkın Olunca* filmindeki Leyla, *Beyaz Ölüm* filmindeki Meral, *Aşk Ölümden Soğuktur* filmindeki Belgin, *Gönül Yarası* filmindeki Dünya karakteri gibi çalışan kadın temsilleri, filmin sonunda ya intihar etmiş ya da öldürülmüştür. Bu durum fahişelik yapan kadın temsillerinin toplum içinde kabul görmediğinin, ataerkil ideolojinin belirlediği sınırlar dışına çıktığında cezalandırıldığının göstergesidir. Bu meslekte yer alan kadınlar hem cinsel arzu nesnesi hem de sorun çıkarıcı ve ıslah edilmesi gereken varlıklar olarak gösterilmiş, yine ataerkil kültürün istediği doğrultu da hareket eden, çalışan kadın temsilleri *Şoför Nebahat Abla* filmindeki Şoför Nebahat, *Seviştikimiz Günler* filmindeki Mine ve Nilüfer, *Sultan* filmindeki Sultan, *Bir Yudum Sevgi* filmindeki Aygül, filmin sonunda evlendirilmiş ve eril iktidarın onları görmek istediği yere, ev içine konumlandırılmıştır.

Çalışan kadın temsillerinin yer aldıkları meslekler yaş, eğitim düzeyi, medeni hali ve çalışma alanı gibi durumlar bağlamında aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 3.2.İncelenen Filmlerde Çalışan Kadınların Demografik Özellikleri

Film	Yıl	Karakter	Yaş	Eğitim Düzeyi	Medeni Durum	Çalışma Alanı
Aysel Bataklı Damın Kızı	1934	Aysel	35	Okuma yazması ve eğitim seviyesi bilinmiyor	Bekâr	Ev
Şehvet Kurbanı	1940	Sarışın Kadın	30	Okuma yazması ve eğitim seviyesi bilinmiyor	Bekâr	Bar
Vurun Kahpeye	1949	Aliye	25	Lise Düzeyi	Bekâr	Okul
Şoför Nebahat Abla	1960	Nebahat	40	Okuryazarlığı var. Eğitim seviyesi bilinmiyor	Dul	Sokak
Seviştikimiz Günler	1961	1-Mine 2-Lale 3-Nilüfer	25 25 25	Lise Düzeyi	Bekâr	1-Büro 2-Havaalanı 3-Mankenlik ajansı

Kadın Çapkın Olunca	1976	1-Leyla 2-Şermin 3-Kadın ev arkadaşı	30 30 30	Okuryazarlığı var. Eğitim seviyesi bilinmiyor	Bekâr	Ev
Sultan	1978	Sultan	35	Okuma yazması yok	Dul	Ev
Kırık Bir Aşk Hikâyesi	1981	Aysel	35	Lise düzeyi veya üstü	Bekâr	Okul
Beyaz Ölüm	1983	Meral	30	Okuryazarlığı var. Eğitim seviyesi bilinmiyor	Bekâr	Bar
Bir Yudum Sevgi	1984	Aygül	35	Okuryazarlığı var. Eğitim seviyesi bilinmiyor	Dul	Fabrika
Kurbağalar	1985	Elmas	35	Okuryazarlığı var. Eğitim seviyesi bilinmiyor	Dul	Tarla
Sevdaların Ölümü	1991	1-Sevda 2- Zeynep	35 35	Lise düzeyi veya üstü	1Evli 2-Bekâr 3-Evli	Banka/Ev
Aşk Ölümünden Soğuktur	1994	Belgin	20	Okuma yazması yok	Bekâr	Bar
Gönül Yarası	2005	1-Dünya 2-Piraye 3-Berrin	35 30 40	1-İlkokul 2-Üniversite 3-Üniversite	1-Dul 2-Dul 3-Bekâr	1-Bar 2-Banka 3-Ecza Dükkânı
Başka Dilde Aşk	2009	Zeynep	25	Lise düzeyi veya üstü	Bekâr	Çağrı merkezi
Kurtuluş Son Durak	2012	1-Eylem 2-Goncagül 3-Fusun	30 25 40	1-Üniversite 2-Okuryazarlığı var. Eğitim seviyesi bilinmiyor 3- Okuryazarlığı var. Eğitim seviyesi bilinmiyor	1-Bekâr 2-Bekâr 3-Evli	1-İşsiz 2- Bar 3- Berber

Yukarıdaki tabloda çalışan kadın temsilleri, yaş ve eğitim düzeylerine göre farklı meslek gurupları içinde yer almaktadır. Verilere eğitim açısından bakıldığında, çalışan kadın temsillerinden 7'sinin okuryazarlığı olmakla birlikte eğitim seviyesinin bilinmediği, 2'sinin okuma yazma bilmediği, 2'sinin okuma yazma ve eğitim seviyesinin bilinmediği, 1'inin ilkokul, 5'inin lise düzeyi ya da üstü, 3'ünün üniversite seviyesinde olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum incelenen filmlerde çalışan kadın temsillerinin eğitim özelliğinin öncelikli olmadığı görülmektedir.

Tablodaki meslek gurupları medeni hal, eğitim ve yaş bağlamında incelendiğinde 3 farklı çalışan kadın temsili gurubu ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, okuma yazması olmayan, okuryazarlığı olup eğitim seviyesi belli olmayan ya da ilkokul mezunu olan, bekâr veya dul, 25-30 yaş arası çalışan kadın temsilleridir. Bu meslek gurupları içinde yer alan kadınların yaşlarının da genç olduğu gözlemlenmiş ve kadınlar Türk sinemasında fahişelik mesleğiyle gösterilmiştir.

İkinci grupta okuryazarlığı olup eğitim seviyesi belli olmayan, kentte fabrikada, kırsalda tarlada çalışan, işçi statüsünde 35-40 yaş arası, dul kadın temsilleri yer almaktadır. Bu gruptaki kadınlar, boşandıkları eşlerinin ev geçindirme ve çocuk bakımı gibi görevlerini de üstlenmiş, bir yanıyla erkekleşmiş kadınlardır.

Üçüncü grupta eğitim seviyeleri lise ve üniversite düzeyinde, yaşları 25 ile 40 arasında değişen bekâr ya da dul kadınlar bulunmaktadır. Bu kadın temsilleri, toplumun kabul gördüğü eczacılık, psikoterapistlik, öğretmenlik ve banka memurluğu gibi mesleklerde yer almıştır.

Tabloda çalışan kadın temsillerinin çalışma alanı, 13 farklı mekândan oluşmuştur. Ev, bar, sokak, okul, büro, havaalanı, ajans, fabrika, tarla, banka, ecza dükkânı, çağrı merkezi ve berber dükkânıdır. Filmlerde yer alan mekânlarda, bar kadını/fahişe, temsillerinin bulunduğu 6 bar, kadının temizlikçi, hizmetli ya da yazar olarak gösterildiği 3 ev ve yine kadının öğretmen ya da memur olarak temsil edildiği 2 okul ve banka gösterilmiştir. Bu bağlamda Türk sinemasında çalışan kadın temsilleri incelenen filmler doğrultusunda, çoğunlukla barda ya da ev içinde görev almıştır. Sonuç olarak ataerkil kültürel yapıyla şekillenmiş Türk sineması, kadının çalışma yaşamına ve kamusal alana katılımını, eril kodlarla belirlemeyi sürdürmektedir.

Genel olarak bakıldığında incelenen filmlerde değerlendirilen çalışan kadın temsillerinin, araştırmanın hipotezine uygun biçimde yer aldığı, çalışan kadın temsillerin ataerkil ideolojinin belirlediği sınırlar içinde bulunması gerektiği, bu sınırlar dışına çıktığında cezalandırıldığı görölmüştür. Filmlerde yer alan çalışan kadın temsillerinin eğitim seviyesi göz ardı edilmiş ve çalışan kadın temsilleri cinsel arzu nesnesi kalıplarının içinde yer almıştır. Bu bağlamda Türk sinemasında çalışan kadın temsillerinin ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde üretilmektedir.

SONUÇ

Kadının toplumdaki yeri, bilimsel alanda birçok disiplinin konusunu oluşturmıştır. Bir sanat dalı olan sinema da bu disiplinler arasında yerini almıştır. Çalışan kadının sinemada nasıl temsil edildiğinin araştırıldığı bu çalışmada, kadının Anadolu ve çevresinde bulunan medeniyetlerde nasıl yer aldığı, toplumsal, ekonomik ve siyasi değişimler ekseninde çalışan Türk kadının sosyal konumu ve Türk sinemasında çalışan kadın temsiline nasıl gösterildiği irdelenmiştir. Türk sinemasında çalışan kadın temsillerinin dönemlere göre ayrımı, feminist teori ve Türk toplumunun modernleşme süreci göz önünde tutularak yapılmıştır. Bu bağlamda sinemada çalışan kadın temsiline ekonomik, sosyal ve siyasal değişimlere bağlı olarak değiştiği gözlemlenmiştir.

Birinci bölümde ilkçağda yaşayan Anadolu uygarlıklarında kadının tanrıçılığa kadar yükseltildiği ve kadının toplum içinde itibarlı bir yerde olduğu görülmektedir. Bu uygarlıklarda kadın eve kapatılmamış, anaerkil toplum yapısı içinde erkekle eşit haklara sahip olmuştur. Antik Yunan'da ise kadın yaradılışı erkeği baştan çıkaran bir şeytan olarak mitleştirilmiştir. Bu da Antik Yunan'da toplumun, kadını erkeğin alt kademesinde tuttuğunun belirtisidir. Eski Türk toplumlarına bakıldığında (Göktürk ve Uygur Devletleri) kadın erkeklerle savaşa gitmekte, ev dışında da faaliyet göstermekte (hayvancılıkla uğraşması, hayvan ürünlerini satması, halı dokuması vb.) ve devlet yönetiminde hakan kadar söz sahibi olmaktadır. Osmanlı döneminde ise, Eski Türk Devletleri'nde sahip olduğu haklar elinden alınmıştır. Kadının elinden alınan hakları, Osmanlı'nın gerileme döneminde kadına geri vermeye çalışılmıştır. Tanzimat Fermanı'nın (1839) ilanı ile Ebe Mektebi, Kız Sanayi Mektebi, Kız Öğretmen Okulu gibi kurumlar açılmış ve kadının toplumsal konumu iyileştirilmeye çalışılmıştır. Yaşanan bu değişimlerle kadınların iş yaşamına girmesi de sağlanmış, bu durum I. ve II. Meşrutiyetle hızlanmıştır.

Kadın hak ve özgürlüklerinin gelişimi Avrupa'da da 1789 yılında Fransız Devrimi'nin ilan edilmesinden sonra görülmüştür. Fransız Devrimi bütün insanlığa seslenen evrensel bir yapıt olarak çıkmış, fakat bu yapıtta kadın hakları unutulmuştur. Bunun üzerine kadınlar farklı ülkelerde seslerini duyurmaya çalışmış ve kadınların erkeklerle eşit hak talep etmeleri feminist eylemlerin başlamasını sağlamıştır. Türkiye'de kadın hakları gelişimi ve kadının çalışması alanında yapılan kanunlar

Cumhuriyet'in ilanından sonra hız göstermiş ve kadınlara eğitim, hukuk ve siyasi alanda birçok hak tanınmıştır. Eğitim olanaklarından kız çocuklarının da erkek çocukları kadar yararlanabilmesi, kadına da boşanma hakkının verilmesi, mirastan kadın ve erkeğin eşit pay alması ve kadının belediye seçimlerine katılması verilen hakların sonuçlarıdır. Kadın hak ve özgürlüklerindeki gelişim ilerleyen dönemlerde devam etmiş ve 1940'lı yılların sonunda kadın dernekleri kurulmaya başlanmıştır. Kadının aktif olarak iş yaşamına girmesi yine bu dönemde artış göstermiştir. Bunda II. Dünya Savaşı'nın etkisinin olduğu bilinmelidir. Erkek işgücünün çalışma alanında azalması, kadınların bu alana takviye edilmesini sağlamıştır. 1980'lerin başında yeni bir oluşum teşkil eden feminist kadınlar kamusal ve siyasal alana yönelmiş ve buralarda seslerini duyurmaya çalışmıştır. İzledikleri metotla Türk toplumunda yer alan kürtaj, aile içi şiddet, tecavüz, evlilik içi cinsel taciz, bekâret gibi bazı konuları tartışma platformuna taşımışlardır. Toplumsal alanda kendine yer arayışı içinde olan kadınlar, örgütlenerek verdiği mücadelenin ilk ürününü 1990'da almıştır. Bu dönemde Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı kurulmuştur ve devlet kadın haklarına yasalarla düzenleme getirmiştir. Kadın karşıtı hükümler içeren Eski Medeni Kanun'da aile reisi olarak erkeğin belirlenmesi, zina suçlarında kadının erkekten daha fazla ceza alması ve isteğe bağlı boşanmaya izin verilmemesi gibi hususlar yasalar yoluyla düzenlenmiştir. 1990'larda yapılan yasal düzenlemeler 2000'li yıllarda da devam etmiştir. 2001 yılında kabul edilen 4721 sayılı "Türk Medeni Yasası" bu alandaki önemli gelişmelerden bir tanesidir, yasa Mal Rejimleri, Aile Hukuku ve Miras Hukuku gibi konularda yeni düzenlemeler getirmiştir. Bu sayede kadınların toplumsal alandaki konumu kanunlarla güvence altına alınmış ve kadınlara hukuk alanında çağdaş bir görünüm kazandırılmıştır.

İkinci bölümde Türkiye'ye de yaşanan sosyo-ekonomik olaylar ve bu olayların sinemaya etkisi incelenmiştir. Sinemanın ülkemize gelişi I. Dünya ve Kurtuluş Savaşı dönemine denk gelmektedir. Bu sebeple çekilen ilk görüntüler cephe görüntüleridir. Bunun dışında Sedat Simavi'nin yönetmenliğini yaptığını *Pençe* (1917), Ahmet Fehim Efendi'nin yönettiği *Mürebbiye* (1919) ve Malul Gaziler Cemiyeti'nin yapımını üstlendiği *Binnaz* (1919) Türk sinemasının ilk konulu filmleridir. Savaş sonrası Türk sinemasında, oyuncular Darül Bedayi sanatçılarından oluşan "Tiyatrocular Dönemi"

başlamış, bu dönemde de Kurtuluş Savaşı'nın ve milli duyguların konu alındığı filmler üretilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlayıp yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* (1923) filmi hem Kurtuluş Savaşı'nı konu alması hem de Müslüman ve Türk kadın oyuncuların filmde yer alması açısından önemlidir. 1940'lı yıllara gelindiğinde hem Türkiye hem de Türk sineması için bir geçiş dönemi yaşanmıştır. Bu dönemde toplumu geliştirmek ve kalkınmaya hız vermek amacıyla tarımsal alanda atılımlar yapılmış, bunun yanı sıra demokratik bir yapı oluşturmak için çok partili yaşama geçilmiştir. Sosyal ve siyasi alanda bu tip gelişmeler yaşanırken, 1940 ve 1950 yılları arası sinemada, tiyatro geleneğinin dışına çıkılmaya çalışılmış, sinemada kadın temsilleri ise iki farklı türde yer almıştır. Bunlardan ilki kadının eziyet gördüğü, hakkını aramadığı ve sustuğu köy melodramları; ikincisi ise kadının vatani, milleti müdafaa edip, Cumhuriyet'i savunduğu filmlerdir. Köy melodramlarında kadın aciz olarak gösterilirken, diğlerinde Cumhuriyet elçisi olarak temsil edilmiştir. 1950 ve 1970 yılları arasına gelindiğinde Türkiye'de siyasi ve toplumsal atmosferde değişimlerin olduğu gözlemlenmiştir. 1950 seçimleri ile DP iktidar olmuş, yaşanan ekonomik gelişmeler Anadolu'daki kara yolları yapımını hızlandırmış, ulaşımdaki kolaylıkla da iç ticaret ve haberleşme hızlanmıştır. Anadolu'ya yapılan yol yapımı, elektriğin ulaştırılması gibi yatırımlar buralarda sinema salonlarının açılmasını kolaylaştırmış ve okuma yazma oranının düşük olduğu kesimlerde filmlerin rağbet görmesini sağlamıştır. 1950 ve 1970 arası, Türk sinemasında "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde tiyatro geleneğinden uzaklaşmış ve sinema dili oluşturulmaya çalışılmıştır. Ülkede, 1960 ve 70 arasında gerçekleşen sanayileşme atılımları, iç göçün artması gibi olgular sinemada Toplumsal Gerçekçilik hareketinin çıkmasının sağlamıştır. Bu hareket, Türkiye'nin modernleşme evresinde girdiği bunalımın farkına varması ve bu bağlamda hayallerden sıyrılarak gerçekle yüz yüze gelmesini sağlamaya çalışmıştır. Toplumsal gerçekçi filmlerin çoğu dönemin ideolojik yapısına paralel olarak kent filmidir ve darbenin etkilerinin yoğun hissedildiği kenti ve kentli insanların hikâyelerini ele alır. 1970 yılı içindeki siyasi iktidarsızlık ve bunun sonucunda ortaya çıkan toplumsal olaylar bunalımlı bir ortamın çıkmasına sebep olmuştur. Dönemin sonuna doğru, işletmecilerin Yeşilçam'a neredeyse avans vermemesi ve yaşanan toplumsal, ekonomik, siyasi sıkıntılar Türk sinemasının büyük

bir bunalıma girmesine sebep olmuştur. Ülkenin kötüye giden durumu nedeniyle enflasyon yükselmekte ve bu durum film maliyetlerine de yansımaktadır. Yine bu dönemde televizyonun evlere girmesi, daha geniş bir yelpazeye sahip olması sinemanın ticari boyutlarını etkileyen faktörlerdendir. 1970’li yıllarda erotik güldürü ve seks filmleri furyasının çıkmasıyla kadın sinemada pornografik meta haline dönüşmüştür. 1980’li yıllara gelindiğinde ekonomik toplumsal ve siyasal kargaşa devam etmiş, bu ortam darbeyi de beraberinde getirmiştir. Özellikle sinema 1980 olaylarından fazlasıyla etkilenmiş, bu dönemde arabesk, kadın konulu ve aynı zamanda siyasal eleştiride bulunan filmler üretilmeye başlanmıştır. Darbe döneminde iç göçün kentlerde neden olduğu toplumsal erozyon, beraberinde arabesk kültürünü getirmiş ve bu kültür kısa süre sonra filmlere konu olmuştur. Arabesk şarkıcıların sesleriyle süslenen filmlerde Ahu Tuğba, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan vb. oyuncular aracılığıyla kadın bedeni cinsel teşhir nesnesi olarak yansıtılmıştır. Bunun yanı sıra 1980’lerde yükselen feminist hareketler sinemada kadın sorunlarının gösterildiği, kadınların konu alındığı filmler aracılığıyla etkisini göstermiştir. Bu dönemde çekilen filmlerde ezilen kadın karakterlerin yanı sıra özgürleşmeye çalışan kadınlar da yer almış, kadın gerek mecburi gerekse idealist bir kişiliğe bürünerek ekonomik anlamda ayaklarının üzerinde durmaya çalışmaktadır. 1990’larda özel televizyonculuğun gelişmesi, internetin yaygınlaşması ve bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi sinemanın izleyici kitlesinin azalmasına sebep olduğu gibi, çalışan kadının da 80’lerden farklı biçimde temsil edilmesine sebep olmuştur. 80’lerde hak ve özgürlüğünden haberdar olan ve mevcut yaşam koşullarını değiştirme gayreti içinde olan kadın 90’larla birlikte *Gemide*, *Madde 438* gibi filmlerde toplumsal koşulların sürüklediği edilgen “fahişe” olarak gösterilmiştir. 2000’li yıllar kadın hakları ve kadının çalışma alanında birtakım yeniliklerin yaşandığı yıllardır. 4857 sayılı İş Kanunu’nda “iş ilişkisinde dil, ırk cinsiyet, siyasal düşünce, felsefi inanç, din, mezhep vb. sebeplere dayalı ayrım yapılmaz” hükmünün kabul edilmesi, gebe, doğum yapmış ve emzikli kadın çalışanların çalışma hayatında sağlık ve güvenlik koşullarının iyileştirilmesi, 2004’te Anayasanın 10. Maddesinde yapılan değişiklikte kadınlar ve erkekler eşit haklara sahip hükmünün yer alması, 5215 sayılı Belediye Kanunu ile “Büyükşehir Belediyeleri ile nüfusu 50.000’i geçen belediyelerde, kadınlar ve çocuklar için koruma evleri açma yükümlülüğü getirilmesi, 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu ile

kadına karşı gerçekleştirilen suçlar “Cinsel Dokunulmazlığa Karşı Suçlar” başlığı altında düzenlenmesi yapılan yeniliklere örnektir. Böylece 2000’li yıllarda çalışma hayatında kadın hakları alanında yeni kazanımlar elde edilmiştir. Bu dönemde yatırımcıların sinema üzerine ilgisinin artması, artan reklam kampanyaları ve uluslararası ödüllerin kazanılması sinemaya olan talebi arttırmıştır. 2000’li yıllara bakıldığında çalışan kadın her ne kadar modern yapıda cinsel özgürlüğünü yaşıyormuş gibi gösterilse de kadının akıbeti hakkındaki son kararı yine eril düzen vermiştir. Bu bağlamda kanunlarla yapılan yenilikler toplumsal alanda uygulamaya koyulamamış, kadın gerek çalışma yaşamında gerek toplumsal konumunda hak ettiği mertebeye yükselememiştir.

Tezin üçüncü bölümünde Türk sinemasının başlangıç yıllarından günümüze kadar örneklem olarak seçilen filmlerde, çalışan kadının toplumsal, siyasal, ekonomik durumları incelenmeye çalışılmış, çalışan kadın temsillerinin, ataerkil cinsiyetçi ideolojiye uygun olarak şekillendirildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda Türk sinemasında kadınların çoğunlukla aile, ev işleri, çocuk bakımı ve tarlada çalışma gibi konularda kendine olumlu yer bulduğu gözlemlenmiştir. Bu roller dışında kadın ya “fahişe” olarak ölümle cezalandırılması gereken ya erkeksileşerek dişiliğinden soyutlanan ya da duygusal hayatında mutluluğu erkek olmaksızın bulamayandır. Araştırma çerçevesinde Türk sinemasında çalışan kadın temsiline incelendiği ilk film *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filmidir. Muhsin Ertuğrul’un yönetmenliğini yaptığı filmde kadın karakter Satılmışzadelerin evinde hizmetli olarak çalışmaktadır. Kadın karakter Cumhuriyet’in inşa ettiği kadın görünüşünden uzak, hak ve özgürlüklerinden habersiz, tek amacı yuva kurmak olan bir karakter olarak gösterilmiştir. Filmin sonunda evlilik kurumunun kutsallığı hatırlatılmış ve kadın ev içinde ücretsiz çalışma yaşamına girmiştir. *Şehvet Kurbanı* (1940) filminde, çalışan kadın karakter erkekleri baştan çıkartan ve onların yuvasını yıkan “fahişe” olarak nitelendirilirken, çalışmayan ev kadını olarak temsil edilen kadın evinde çocuklarının anası ve namuslu olarak olumlu resmedilmektedir. Türk sineması, çalışan kadın temsiline ilerleyen dönemlerde daha farklı açılarla yaklaşmıştır. Ömer Lütfü Akad’ın *Vurun Kahpeye* (1949) filminde kadın öğretmen olarak hem vatan savunması hem de öğrencilerin aydınlanması görevini üstlenmiştir. Filmde dönemin ekonomik ve toplumsal olayları içinde çalışan kadın

köyün yobaz kesimi tarafından kınanırken, köyün Cumhuriyet yanlısı kesimi tarafından olumlu bir konuma getirilmiştir. *Şoför Nebahat* (1960) filmi, çalışan kadın temsilini Türk sinemasında ve toplumunda görmeye alışık olmadığımız bir meslekle, taksi şoförlüğüyle, göstermiş, kadını erkeksi bir özelliklerle temsil ederek, çalışma alanında tutunmasının erkeksi özelliğiyle mümkün olabileceğini göstermektedir. Filmdeki Nebahat karakteri, erkek gibi konuşan ve öyle de tavırlar takınan bir karakterdir. Bu kimlikten ayrıldığında, evlenerek bir erkeğin himayesine girmiştir. Film, evlilik kurumunun kutsallığını gösterirken kadının çalışma alanında ancak erkek gibi olursa tutunabileceği mesajını da vermektedir. Bunun benzeri bir düşünce ise *Seviştığımız Günler* (1961) filmiyle yansıtılmıştır. Filmde çalışan ve ailelerinden bağımsız yaşayan üç kız arkadaşın maddi durumu kötü olduğu gibi, çalışmaktan yana olan sıkıntılarının da evlenerek çözeceği inancı vardır. Bu durum, kadının çalışma alanında istenmediğinin göstergesidir. Eril düzen, kadını sadece çalışma ortamından uzaklaştırmaya çalışmamış aynı zamanda kadını cinsel bir obje olarak da kullanmıştır. 1970’ler Türk sinemasında seks furçasının oluşmaya başladığı bir dönemdir. Bu furyada yer alan filmlerde kadın cinsel bir meta olarak algılanmıştır. *Kadın Çapkın Olunca* (1976) filmi kadının haz nesnesi ve pasif olarak gösterildiği filmlere örnektir. Filmde, Leyla karakteri istediği erkekle para karşılığında birlikte olan, arzuladığı erkeği ağına düşüren ve “fahişelik” mesleğiyle geçinen bir kadındır. Filmin sonunda istediği erkeği elde edememekte ve bu sebeple kendini vurmaktadır. Filmde “fahişe” kadın temsili ölümle cezalandırarak, bu toplum içinde “fahişe” kadının kendisine yer bulamayacağı mesajını vermektedir. *Sultan* (1978) filmi Türkiye’deki köyden kente göçle oluşan değişim sürecini ve gecekonduya tek başına çalışarak ayakta kalmaya çalışan kadının çalışma yaşamını esprili bir dille işlemiştir. Göç olgusuyla, büyükşehirlerin arka sokaklarına sığınan insanların yaşamı, yaşam için şehre bağlanmaya çalışmaları ve şehirli olamamaları Sultan karakteri ile gösterilmiştir. Okuma yazması olmayan Sultan, evlere temizliğe giderek yaşamını sürdürmekte aynı zamanda çocuklarının geçimini de sağlamaktadır. Sultan, bir yandan tuttuğunu koparan yapısıyla kadının güçlü olduğunu temsil ederken, diğer yandan çocuklarının başında baba faktörü olması gerektiğini vurgulayan bir karakterdir. Sonuç olarak Sultan karakteri de bir erkeğe sığınarak eril zihniyetin inşa düşünce sistemine tabi olmaktadır. *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981) filminde kadın

karakter Aysel, 1980'lerin feminist akımlarının etkisiyle sinemada erkeğe baş kaldıran bir yapıda gösterilmiştir, fakat Aysel, filmde feminist söylemleriyle sevdiği erkeğe boyun eğmese de yaşadığı kasabadaki toplumsal baskıya direnemeyerek kasabayı ve sevdiği erkeği terk etmiştir. Çalışan kadının idealistliği üzerinde duran film, aynı zamanda bu kadın temsilinin duygusal ilişkilerde yalnız kaldığına, çözüm üretmediğine ve başarısız olduğuna da gönderme yapmaktadır. 1980'lerde ortaya çıkan arabesk filmler, çalışan kadın temsillerini erkeğe bağımlı ya da “fahişe” temsiliyle göstermiştir. Çalışan kadının “fahişe” kadın temsiliyle yer aldığı filmlerden bir tanesi *Beyaz Ölüm* (1983) filmidir. Filmde Meral karakteri dans ederek ve uyuşturucu baronlarıyla birlikte olarak para kazanmaktadır. Kendine güvenen, modern giyim tarzıyla etrafındaki erkekleri büyüleyen ve lüks bir yaşantıya sahip olan Meral, uyuşturucu madde bağımlısı bir kadındır. Uyuşturucuya karşı olan zaafı yüzünden, uyuşturucu baronlarının isteklerini yerine getirmekte ve bu yönüyle de zayıf bir kişilik sergilemektedir. Aynı zamanda Meral'in erkeklerle birlikte olduğu sahneler ve giydiği kıyafetler, onun cinsel bir arzu nesnesi gibi gösterilmesine sebep olmuştur. Filmin sonunda Türk sinemasında “fahişe” kadın temsillerinin sonu olan ölümle cezalandırılma, Meral'in de cezalandırılma biçimidir. *Bir Yudum Sevgi* (1984), fabrikada işçi olarak çalışan ve 80'lerle birlikte ekonomik özgürlüğünü kazandığı gibi cinsel özgürlüğünü de kazanan Aygül karakterinin başından geçenleri anlatmaktadır. İstanbul'un varoş kesiminde evli ve dört çocuk sahibi olan Aygül, önce işsiz kocasından ayrılır, sonra da bir fabrikaya girer. Boşandığı eşinden daha güçlü bir yapıya sahip olan Aygül, filmin sonunda yine Türk sinemasında diğer çalışan kadın karakterler gibi evlilik kurumunun içinde yer alır. İkinci evliliğinden de çocuk sahibi olan Aygül, artık çalışmaz ve ataerkil siteme uygun biçimde evde görev alır. *Kurbağalar* (1985) filmi kırsal alanda eşi öldürüldükten sonra geçim mücadelesi vermeye çalışan, eşinden kalan borçları ödeyebilmek için erkek işi yapan ve toplumdan soyutlanan Elmas'ın hikâyesini anlatmaktadır. Elmas karakteri, Edirne'nin bir köyünde erkek işi olan kurbağa toplayıcılığında çalışabilecek kadar özgüvene sahip bir karakterdir. Elmas'ın güzelliği köyün genç ve yaşlı tüm erkelerin dikkatini çekmekte, bu durum köyün evli kadınlarını da tedirgin etmektedir. Kadınların bu sebeple sürekli Elmas'ı evlendirmeye teşvik etmesi, toplumun dul kadına bakış açısını da yansıtmaktadır. Bu bağlamda dul kadın

erkekler için cinsel obje evli kadınlar için ise tehdit unsurudur. Filmin sonunda ise Elmas, hoşlandığı erketen karşılık alamamış yalnız bırakılmıştır. *Sevdaların Ölümü* (1991) yedi yıl önce eşini ve çocuğunu başka bir erkek için terk eden, aradığı huzuru bulamayan ve terk ettiği eşine geri dönmek isteyen Sevdanın dramını anlatmaktadır. Sevdanın, alkol bağımlısı bir banka memurudur. Kendine güveni olan, modern giyimli, sorumluluk bilinci gelişmemiş olan Sevdanın, gelenek ve göreneklerden bağımsız yaşamaktadır. Sevdanın tam tersi ise Zeynep karakteri ile verilmiştir. Zeynep, evinde yaptığı bilimsel çalışmalarıyla, mutaassıp giyimi, evine bağlılığı, eşine, üvey kızına ve kayınvalidesine olan saygısıyla filmde örnek gösterilen bir kadındır. Nitekim Zeynep bu hal ve tavırlarıyla filmde mükâfatlandırılan, Sevdanın ise aile yaşantısından ve sevgiden mahrum bırakılarak cezalandırılan kadın olmaktadır. Bu bağlamda eril iktidar mekanizması 1990’larda da kadının egemenlik sınırlarını evle çizmiş, ataerkil kültürel yapıya uymayanları ise yalnız bırakarak cezalandırmıştır. *Aşk Ölümden Soğuktur* (1994) filminde kadının hukuki haklardan ne kadar habersiz olduğu ve çalışsa da erkekten bağımsız yaşayamadığı gösterilmektedir. Kadın karakter Belgin önceleri pavyonda dansözlük yapmış sonrasında ise şarkıcı olmuştur. Süreç içinde hem fiziksel hem cinsel şiddete maruz kalmış, çektiği eziyete rağmen yine sevdiğini zannettiği erkeğin yanında yer almıştır. Belgin’in, çalışma yaşamında hızla yükselmesi onun hak ve özgürlükleri konusunda ilerleyen dönemlerde bilinçlenmesini sağlamıştır. Eğitimi olmayan Belgin, bir erkeğe körü körüne bağlanmaktan vazgeçmiş, erkek egemen düzene başkaldırmıştır. Nitekim eril sistemde bu davranışının cezasını sevdiği erkek tarafından öldürülerek ödemiştir. *Gönül Yarası* (2005) filminde çalışan üç farklı kadın karakter, farklı meslekte gösterilmiştir. Dünya karakteri Türkiye’de eğitimsiz, aile baskısı ve eş şiddeti görüp evden kaçan kadınları temsil etmektedir. Pavyon yaşamında yer alan Dünya, burada isteyerek çalışmamakta, fakat içinde bulunduğu koşullar onu burada çalışmaya mecbur bırakmaktadır. Dünya’nın yanı sıra Piraye karakteri mevki sahibi olmuş çalışan bir kadın karakterdir. Piraye’nin geçirdiği rahatsızlık yüzünden çocuğunun olmaması onun “eksik” yönüdür. Eczacı Berin karakteri toplumun onayladığı bir meslekte çalışmakta ve ayakları üzerinde durmaktadır, fakat yuva kuramadığı için o da toplum içinde “eksik” gösterilmiştir. Kısacası filmde çalışan kadınlar hep bir yönleriyle “eksik”tir ve Dünya yine Türk sinemasında pavyonda

çalışan diğer kadın karakterler gibi öldürülmüştür. *Başka Dilde Aşk* (2009) filminin kadın karakteri Zeynep, aileden bağımsız yaşayan ve çalışan bir kadındır. 2000’li yıllardaki toplumsal değişimler Zeynep karakteri üzerinden temsil edilmektedir. Zeynep aile baskısı ya da şiddet görmemekte, cinsel özgürlüğünü rahatça yaşayabilmekte, bu durum toplum tarafından yadırganmamakta ve Zeynep evlilik kurumu içinde de gösterilmemektedir. Bu bağlamda kadın karakter geleneksel rollerin içinde değildir. Çalıştığı çağrı merkezinde üst düzey konuma gelememiştir. Bu da kadının çalışma alanında etkili konumlarda yer alamadığının göstergesidir. *Kurtuluş Son Durak* (2012) filminde yer alan kadın karakterler, Eylem, Goncagül ve Füsün farklı mesleklerde çalışan kadın temsilleridir. Eylem, psikoterapisttir ve sevdiği erkekle evlenmek için bürosunu satmıştır. Evlenme hayalleri kuran Eylem, aldatılınca parasız ve işsiz kalmıştır. Goncagül karakteri pavyonda çalışmaktadır ve tek istediği sevdiği erkekle evlenip evinin kadını olmaktır. Bu bağlamda eğitim seviyesi üniversite olan Eylem ile eğitim seviyesinin düşük olduğu tahmin edilen Goncagül arasında benzerlik bulunmaktadır. Her iki karakterde sevdikleriyle evlenip mutlu olmanın peşindedir. Filmin en güçlü kadın karakteri ise Füsün’dur. Füsün kuaförlük mesleğinde çalışarak hem evinin geçimini sağlamakta hem de eşinin ve çocuklarının bakımını üstlenmektedir. Füsün’un maddi anlamda sırtını eşine dayama gibi bir amacı yoktur.

Sonuç olarak filmlerde gösterilen, çalışan kadın temsilleri eril gözle inşa edilmiştir. Çalışan kadınların çalışma ve mesleki eğitimine dair az bilgi verilmekte, Türk sinemasının 1930’lu ve sonrası yıllarda çalışan kadın, kadına özgü belirli mesleklerde olumsuz özelliklerle temsil edilirken, 2000’li yıllarda, kadın farklı meslek dallarında toplumsal alanda olumlansa bile işinde çok üst mercilere ulaşmamış, işini aşkına yeğleyen olarak yine erkeğe yardımcı rollerde yer almıştır. Çalışan kadın temsilleri sinemanın ilk dönemlerinde ister ev içinde hizmetli, ister pavyonda çalışan kadın temsili olsun erkeği ayartan, serbest kadın olarak tehlikeli görülmüştür. 1960’larda çalışan kadın, toplumsal alanda dişiliğinden soyutlanarak erkeksi kadın temsiliyle kendine yer bulmuş ve namuslu olarak nitelendirilmiştir. Nitekim erkekleşen kadın temsili sinemada yeniden evlendirilmiş ve işini sevdiği erkeğe tercih ederek çalışma hayatından soyutlanmıştır. 1980 ve sonrasında tek başına kırsal kesimde tarlada çalışarak geçimini sağlayan, kentte bankada, pavyonda, büroda v.b. çalışmak zorunda

kalan kadın temsilleri potansiyel olarak erkeği baştan çıkartan fethan kadın temsiliyle gösterilmektedir. Ataerkil aile değerlerinin dışında kalan fahişelik ya da konsomatrislik yapan kadınlar genelde film anlatısı sonunda öldürölerek cezalandırılmıştır. Bu olumsuz kadın temsillerine karşılık Türk sinemasının olumlu kadın temsili konusunda en temel klişesi erkeğine sadık eş ve fedakar annedir. Bu bağlamda Türk sinemasında ataerkil kültürel kodların dışında kadın haklarına katkı sağlayıcı film üretimi yok denilecek kadar az olduğu tespit edilmektedir.

RESİMLER LİSTESİ

- 1. Resim Aysel Bataklı Damın Kızı**
- 2. Resim Şehvet Kurbanı**
- 3. Resim Vurun Kahpeye**
- 4. Resim Şoför Nebahat Abla**
- 5. Resim Seviştiğimiz Günler**
- 6. Resim Kadın Çapkın Olunca**
- 7. Resim Sultan**
- 8. Resim Kırık Bir Aşk Hikâyesi**
- 9. Resim Beyaz Ölüm**
- 10. Resim Bir Yudum Sevgi**
- 11. Resim Kurbağalar**
- 12. Resim Sevdaların Ölümü**
- 13. Resim Aşk Ölümünden Soğuktur**
- 14. Resim Gönül Yarası**
- 15. Resim Başka Dilde Aşk**
- 16. Resim Kurtuluş Son Durak**

TABLolar LİSTESİ

Tablo 3.1. İncelenen Filmlerde Çalışan Kadın Sayısı ve Meslekleri	134
Tablo 3.2. İncelenen Filmlerde Çalışan Kadınların Demografik Özellikleri	136

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi
- AGAH, Özgüç (1994). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Antrakt Yayınları
- AĞAOĞLU, Ahmet(1985). *İslamiyette Kadın*. Ankara: Birey ve Toplum Yayıncılık
- AKURGAL, Ekrem (2000). *Ege Batı Uygarlığının Doğduğu Yer*. İzmir: İzmir Yayıncılık
- ALKAN, Türker (1981). *Kadın-Erkek Eşitsizliği Sorunu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları
- ALTINDAL, Meral (1994). *Osmanlıda Kadın*. İstanbul: Altın Kitaplar
- ARAT, Necla (1987). *Kadın Sorunu*, İstanbul: Say Yayınları
- ARAT, Necla (1992). *Kadının Toplumsal Konumu*. İstanbul: Say Yayınları
- ARAT,Yeşim(1998). *Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar, Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- ARIKAN, Türkan(1984). *Atatürk’ün Türk Kadını Hakkındaki Görüşlerinden Bir Demet*. Ankara: T.B.M.M
- ARMANER, Neda (1986). *Atatürk ve Çağdaş Türk Kadını*. Ankara
- ARMAOĞLU, Fahir (1988). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914 – 1980)*. Ankara: Türkiye İş Bankası
- BARKAN, Ömer Lütfü (1940), *Türk Toprak Hukuku Tarihinde Tanzimat ve 1247 (1858) Tarihli Arazi Kanunnamesi*. İstanbul: Maarif Matbaası
- BATTAL, Sadık (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. İstanbul: Vadi Yay. 1.Basım.
- BERKTAY, Fatmagül (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları
- BİLA, Fikret (2004). *Satranç Tahtasındaki Yeni Hamleler Hangi PKK*. Ankara: Ümit Yayıncılık,
- BOSTANCI, M. Naci(2002). *Cumhuriyetimiz*. Vadi Yayınları, 1.Basım,
- BÜKER, Seçil (2005). *Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor*. Kültür Fragmanları, Türkiye’de Gündelik Hayat, Ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe, Saktanber, İstanbul: Metis Yayınları
- CAN, Şefik (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkilap Kitapevi
- CAPORAL, Bernard (1982). *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını* (E. Eyüboğlu çev.). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları
- ÇAĞATAY, Neş’et (1957). *İslamdan Önce Arap Tarihi ve Cahiliye Çağı*. Ankara: Mars T. Ve S.A.Ş Matbaası
- ÇAHA, Ömer (1996). *Aşkın Devletten Sivil Topluma*. İstanbul: Gendaş Yayınları
- ÇAKIR Serpil (1996). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları
- DALDAL, Aslı (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sineması’nda Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitapevi
- DARGA, Muhibbe (1976) *Eski Anadolu’da Kadın*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fak. Yayınları
- DERMAN, Deniz (2001). “Yönetmen: Bilge Olgaç”, *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*. Yayına Hazırlayanlar: Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırca, Arus Yumul, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Devlet Planlama Teşkilatı (2009). *Türkiye’de Kadınların İşgücüne Katılımı: Eğilimler, Belirleyici Faktörler ve Politika Çerçevesi*. Rapor No 48508-TR

DİKİCİ, Mehmet (1998). *Anadolu'da Türkler (Anadolu'ya Türk Göçleri)*. İstanbul: Burak Yayınevi

DİNÇ, Sait(2004). *Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi*. Adana: Nobel Kitabevi.

ECEVİT, Yıldız (1995). *Kentsel Üretim Sürecinde Kadın Emeginin Konumu ve Değişen Biçimler*, Kadın Bakış Açısından Kadınlar. (Yay.Haz. TEKELİ Şirin). İstanbul: İletişim Yayınları

EFLATUN(1985). *Devlet*. (Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi

ERBİL, Pervin (2007). *Kibele'den Pandoraya: Kadının Tarihsel Yenilgisi*. Ankara: Arkadaş Yayınları

ESEN, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (1997). *Anadolu Uygarlığı*. İstanbul: Dera Yayınları. 3. Basım.

EYÜOĞLU, Sabahattin; Azra ERHAT(1977). *Hesiodos, Eseri Ve Kaynakları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

GALANTİ, Avram (1933). *Asur Kanunu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu

GODENZİ, Aberto (1992). *Cinsel Şiddet*. Çev: S.Coşar, Y.Coşar. İstanbul: Ayrıntı

GÖKALP, Ziya (1978). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Yaylacık Matbaası

GÖKSEL, Burhan (1993).*Çağlar Boyunca Türk Kadını ve Atatürk*. Ankara: Kültür Bakanlığı

GÜVENÇ, Bozkurt (1979). *İnsan Ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitapevi

GÜZEL, Şehmus (1985) *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, c.III

GÜZEL, Şehmuz (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın*. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi İstanbul: İletişim Yayınları, c.V.

HEATON, Herbert (1985). *Avrupa İktisat Tarihi I.Cilt* (Mehmet Ali Kılıçbay, Osman Doğuş Çev.) Ankara: Teori Yayınları

HILL, Barbara (2003). *Bizans İmparatorluk Kadınları İktidar Himaye ve İdeoloji*. (Elif Gökteke Tut, Çev.) İstanbul: Türkiye Ekonomik Ve Toplumsal Tarih Vakfı

IŞIK, Nazik (2002) *1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler*, 90'larda Türkiye'de Feminizm, Drl.: Aksu Bora, Asena Günal, İstanbul: İletişim Yayınları

İNAN, Afet (1964). *Atatürk ve Türk Kadın Haklarının Kazanılması*. İstanbul:Milli Eğitim Basımevi

İSMAİL, Hekimoğlu (1990). *Minyeli Abdullah*. İstanbul: Timaş Yayınları.

KAFESOĞLU, İbrahim(1995). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları

KALKAN, Faruk & Ragıp TARANÇ (1998). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları

KALKAN, Faruk (1988), *Türk Sineması Toplum Bilimi*, Tümer Ajans Yayınları, İzmir.

KAPLAN, Mehmet (1951). *Dede Korkut Kitabında Kadın*. İstanbul: Türkiyat Mecmuası XI.

KAPLAN, Michel (2003). *Bizans'ın Altınları*. (İhsan Batur, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

KAPLAN, Neşe(2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınları

KILIÇ, Hüseyin (2000). *Antik Çağdan Günümüze Batı'da Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Otopsi Yayınevi

KONGAR, Emre (2000). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitapevi

KRAMER, Samuel Noah (1990). *Tarih Sümer’de Başlar*. (Muazzez İLMİYE ÇİĞ Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

KURNAZ, Şefika (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*. Ankara: T.C.Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı

LEWIS, Bernard(2003), *Tarihte Araplar*. (Hakkı Dursun Yıldız çev.) İstanbul: Anka Yayınları

NECDET, Sevinç (1987). *Eski Türklerde Kadın ve Aile*. İstanbul: Türk Dünyası Vakfı Yayınları

OATES, Joan (2004). *Babil*, (Fatma Çizmeli Çev.) İstanbul: Arkadaş Yayınları

ORTAYLI, İlber (1983), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: Hil Yayın

ÖKÇÜN, A. Gündüz (1970), *Osmanlı Sanayii 1913, 1915 yılları sanayi istatistikleri*. Ankara: AÜSBF Yayını

ÖNGÖREN, M. Tali (1982).*Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Ankara: Dayanışma Yayınları,

ÖZBEK, Nadir (2004). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyal Devlet Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZDAMAR, Demet (2002). *Türk Hukukunda Özellikle Türk Medeni Kanunu Hükümleri Karşısında Kadının Hukuki Durumu*. Ankara:Seçkin Yayınevi,

ÖZDEMİR, Hikmet (2002). “Siyasal Tarih (1960-1980)”, Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980. İstanbul: Cem Yayınevi

ÖZDENER Kadri Süreyya (1988). *İslam Öncesi Türklerde Kadının İctimai Yeri*. İstanbul: İ.Ü. İktisat Fakültesi Sosyoloji Konferansları

ÖZGÜÇ, Agah (2000). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Parantez Yayınları

ÖZÖN Nijat (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895–1966)*.Ankara: Bilgi Yayınevi,

ÖZÖN, Nijat (1970). İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay. Türk Sinematek Derneği Yayınları.

ÖZÖN, Nijat (1962). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.

ÖZÖN, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya*. Ankara: Kitle Yayınları, C.1.

RAHMAN, Abdulkerim (1996). *Uygur Folkloru*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

SAVCI Kemal (1993). *Cumhuriyetin 50 Yılında Kadın*. Ankara: Cihan Matbaası

SCOGNAMİLLO, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SCOGNAMİLLO, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi,

SİNA, Akşin (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları

SOYKAN, Fetay (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altın Matbaacılık,

SÖNMEZOĞLU, Faruk (1992). “Sunuş”, *Yeni Dünya Düzeni ve Türkiye*, S. Şen (ed.),İstanbul: Bağlam Yayınları

STONE, Merlin (2000) *Tanrılar Kadinken*. (Nilgün Şarman Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi

SÜNER Asuman (2006). “Vasfiye’nin Kız Kardeşleri”, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları

ŞAHİN Hüseyin (2000), *Türkiye Ekonomisi*. Ezgi Kitabevi, Bursa.

ŞENEL, Alâeddin (1982) *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Sevinç Matbaası

TABBARA, A. Afif. (1981). *İlmin ışığında İslâmiyet* (Mehmet Öz çev.). İstanbul: Kalem Yayınları.

TAPLAMACIOĞLU, Mehmet (1966). *Karşılaştırmalı Dinler Tarihi*. Ankara: Güneş Matbaacılık

TAŞKIRAN, Tezer (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları

TEBER, Serol (1985). *İlk Toplumlarda Değişim*.

TEKELİ, Ayten & MÜNEVVER Aktaş (1996). *Kadın Hakları*. İzmir Barosu Yayınları

TEKELİ, Şirin (1986). “Cumhuriyet Döneminde Seçimle. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 7

TEKELİ, Şirin (1995). “1980’ler Türkiye’inde Kadınlar”, *Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Haz.: Şirin Tekeli, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yay.

TEKELİ, Şirin, (1982). *Türkiye’de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri*. İstanbul: Türkiye Sosyal Bilimler Derneği Yayınları

TUNÇAY, Mete (1986). *Siyasal Gelişmenin Evreleri*. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 7

TURAN, Şerafettin (1999). *Türk Devrim Tarihi, Çağdaşlık Yolunda Yeni Türkiye(10 Kasım 1938 – 14 Mayıs1950)*.Ankara: Bilgi Yayınevi 4. Kitap, I.Bölüm.

TURAN,Şerafettin (1999). *Türk Devrim Tarihi, Çağdaşlık Yolunda Yeni Türkiye(14 Mayıs 1950 - 27 Mayıs 1960)*, 4. Kitap(İkinci Bölüm), Ankara

Türkiye’de Medya ve Seçimler-Medya İzleme Araştırması 17 Mart- 18 Nisan 1999, A.Ü. İletişim Fakültesi Medya İzleme Grubu ve Konrad Adenauer Vakfı.

UÇAKAN, Mesut (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. Sepya Yayınevi

ULUSAY, Nejat (2008). “Melez İmgeler” *Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Yayınları

UYAR, Hakkı (1999). *Tek Parti Dönemi ve Cumhuriyet Halk Partisi*. İstanbul: Boyut Kitapları

ÜLMAN, Haluk, (1992) “Dünya Nereye Gidiyor”, *Yeni Dünya Düzeni ve Türkiye*, S. ŞEN(ed), İstanbul: Bağlam Yayınları

Süreli Yayınlar

ABADAN, Nermin (1968). Türk Kadın Nüfusunun Toplumdaki Yeri, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No 23, Sayı 4. s.155

AKTAN, C. Coskun,(1996).Turgut Özal’ın Değişim Modeli ve Değişime Karşı Direnen Güçlerin Tahlili. *Türkiye Günlüğü Dergisi*, Sayı 40, Mayıs-Haziran S.15-32.

ALGAN,Necla (1998).Frederic Jameson ve Ulusal Sinema. 25. *Kare*,Sayı.25, s. 17.

BAKACAK, GELGEÇ Ayça (2009). Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*

BERBER, Metin & BURÇİN Yılmaz Eser (2008). Türkiye’de Kadın İstihdamı: Ülke Ve Bölge Düzeyinde Sektörel Analiz. *İş, Güç Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi* Cilt:10 Sayı:2 s.3

BİRYILDIZ, Esra (1993). Şoför Nebahat mı Olalım Küçük Hanımefendi mi?. *Marmara İletişim Dergisi*, M.Ü. İletişim Fak.Yayını, Ekim, Sayı:4, s. 14

ÇAKIR, Özlem(2008). Türkiye’de Kadının Çalışma Yaşamından Dışlanması. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Sayı: 31, s.29

- Daldal, Aslı (2003). Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı *Yeni Film*, Sayı:1, s.43-44
- GÖĞEBAKAN, Yüksel (2001). Anadolu'da Ana Tanrıça Kültü Olarak: Kadın. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, Özel Sayı,Cilt :1 S.509
- GÖKÇİMEN, Semra(2008). Ülkemizde Kadınların Siyasal Hayata Katılım Mücadelesi. *Yasama Dergisi*, Sayı: 10, s. 21-22
- GÜRATA, Ahmet (2000).Türkiye'de Mısır Sineması. *İletişim Dergisi*, Sayı:7 s.187
- İŞİĞAN,İ.Altuğ (2003).1970'lerden 1990'lara Türkiye'de Sinema Endüstrisi. *Yeni Film*, Sayı: 2, Temmuz, s.37-38.
- İMANÇER, Dilek (2010). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. *Sine Cine (Sinema Araştırmaları Dergisi)*, Sayı:1 Bahar, 2010, s.77-95.
- İMANÇER, Dilek,İlknur Gürses, Emel Güreş (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve Pandora'nın Kutusu. *Akdeniz İletişim Dergisi*, Haziran, s:188
- İNCE, Erdal (2006). Köylüyü Topraklandırma Kanunu'nun Türk Siyasal Yapısının Oluşumu Üzerindeki Etkileri. [Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi](#) (ÇTTAD), Sayı13.s. 59–78
- KAPUSIZOĞLU, Mehmet (2002). Ekonomik Kriz, 2002 Seçimleri Ve Seçmen Tercihi, *Bayburt Üniversitesi,Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 3, No 2, 2011 ISSN: 1309-8012 (Online)
- KOCACIK, Faruk & Veda B. GÖKKAYA (2005). Türkiye'de Çalışan Kadınlar Ve Sorunları. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, s.199
- MAKTAV Hilmi (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum*, Cilt:38, Sayı: 227, Kasım, s.53
- MOROĞLU, Nazan(2002). Kadınların İnsan Hakları Bildirisi ve Ek İhtiyari Protokol. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları* No: 718, 2002, s. 88
- MULVEY, Laura (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. 25. *Kare*, Çev: Nilgün Abisel, Sayı:21, Ekim-Aralık s.38-46
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali (1984) Türk Sinemasında Kadın Ve Cinsellik. *Videosinema*, Kasım, Sayı 5, s.59
- ÖZER, Mustafa & Kemal BİÇERLİ (2003-2004). Türkiye'de Kadın İşgücünün Panel Veri Analizi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s.58
- ÖZTÜRK, Semire Ruken (2006). *Kadına Yönelik Şiddetin 1990 Sonrası Türk Sinemasında Temsili (Özgür Erdur-Baker ile)*. Eastern Mediterranean University, Center for Women's Studies, Second International Conference on Women's Studies, Breaking the Glass Ceiling, *Nisan, Gazimağusa, Turkish Republic of Northern Cyprus*. Sayı 44, s.634
- SAYIN, Aylin (2004). Sorunlar Kenti Antalya: Sorunlar ve Sinema. *Yeni Film*, sayı.7, s: 44.
- THOMEN Martin & Özde ÇELİKTEMEL (2010) Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922). *Online International Journal of Communication Studies*, Sayı.2 Sayfa 5
- UFUK, Adnan -Mümtaz OSMAN (1996). Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 1. *Görüntü*, Ocak 1996, sayı:4 s.10.
- ULUSAN, İlhan (2002). Türk Medeni Kanunun Dünü ve Bugünü. *İstanbul Kültür Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Sayı:1-2 s.161-162

YEŞİLORMAN, Mehtap (2001). Toplumsal Eşitlikte Kör Nokta: Kadın Eşitsizliğine Genel Bir Bakış, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:11, Sayı:2, s.272.

TEZLER

CELİL, Abdürreşit (2002). *Sarı Uygurların Sosyo-Kültürel Yapısı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Türkiye

ERBAY, Ferdi (2006). *Yeni Dünya Düzeni Ve Türkiye*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya, Türkiye

SOYDAN, Murat (2008). *Postyapısalcı Bir Okumayla Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi* Yayımlanmış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, Türkiye

TUNALI, Berk (2007). *27 Mayıs 1960 Ve Toplumsal Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması: Toplumsal Gerçekçilik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, Türkiye

TORUK, İbrahim (2005) *Türkiye’de 1990-2000 Yılları Arasında Sosyo-Ekonomik Ortamın Ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili*. Yayımlanmış Doktora Tezi ,Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,Konya, Türkiye

ÜLKER, Nuran (2010). *Türk Kadını*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Yeditepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri Ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul, Türkiye

MAKALELER

AYATA, Ayşe Güneş (1998). *Laiklik, Güç ve Katılım Üçgeninde Türkiye’de Kadın ve Siyaset*. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Ed.: A. Berkay Hacımırzaoğlu İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları,

KILIÇ, Zülal (1998). *Cumhuriyet Türkiye’sinde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış*. 75 YıldaKadınlar ve Erkekler, Ed.: A. Berkay Hacımırzaoğlu ,İstanbul:Tarih Vakfı Yayınları,

TEKELİ, Şirin (1998). *Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı İncelemesi*, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Der: A. Berkay Hacımırzaoğlu, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

Avukat Ünzile Küçüköner *Türkiye’de Kadın Hakları Mevzuatı* Erişim Tarihi: 25 Şubat 2012 http://www.turkhukuk sitesi.com/makale_503.htm

Doç. Dr. Gülgün Köroğlu (2010, 24 Şubat). *Bizans'ta Kadın Ve Kadın Takıları*. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2012, http://www.obarsiv.com/pdf/GulgunKoroglu_NB.pdf

Sait Kaya (2008, Aralık) *Kadın İş Gücünün Genel Profili Ve Çalışma Yaşamında Karşılaştığı Sorunlar*. Erişim Tarihi: 20 Ocak 2012 http://www.izto.org.tr/NR/rdonlyres/7475BDA1-95B7-4855-B351-9ADCE4362AFE/11046/kad%C4%B1n%C3%BCc%C3%BCI_sait.pdf

Prof. Dr. Fatmagül Berktaş (2004). *Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye*. Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları no:7 Erişim Tarihi: 21 Aralık 2011 http://stk.bilgi.edu.tr/docs/berktay_std_7.pdf

Yard. Doç. Dr. Veysel BAŞPINAR (2003) *Türk Medeni Kanunu İle Aile Hukukunda Yapılan Değişiklikler Ve Bu Konuda Bazı Önerilerimiz*. Erişim Tarihi: 14.02.2012 <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/281/2558.pdf>

Prof. Dr. Gülten ERTUĞRUL (2008) *Anadolu'da Türk Kadın Haklarının Evrimi* Erişim Tarihi: 16.02.2012 http://cws.emu.edu.tr/en/conferences/2nd_int/pdf/Gulden%20Ertugrul.pdf

Sait DİNÇ *Atatürk Sonrası Türkiye'de İç ve Dış Politikada Gelişmelere Genel Bir Bakış (1938 - 1965)* http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/sait_dinc_ataturk_sonrasi_ic_ve_dis_gelistemelere_bakis.pdf

Arş. Gör. Neşe KAPLAN *Toplumsal Konumu Ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın* Erişim Tarihi: 4 Nisan 2012 <http://www.iticu.edu.tr/yayin/dergi/d4/M00058.pdf>

Mehmet O. Alkan, *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Seçimlerin Kısa Tarihi*. Erişim Tarihi: 10 Nisan 2012. <http://www.setav.org/ups/dosya/10342.pdf>

Belgenet, 1991 Yılı Genel Seçim Sonuçları, http://www.belgenet.net/ayrinti.php?yil_id=11, Erişim Tarihi: 01.05.2012

Murat, Yetkin, 10. Yılında 28 Şubat (4), Radikal Gazetesi, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=214261>, Erişim Tarihi: 01.05.2012,

Gazetevatan,.com, <http://www9.gazetevatan.com/haberdetay.asp?tarih=12.05.2007&Newsid=119243&Categoryid=1>, Erişim Tarihi: 01.05.2012.

Sedat, Ergin, *Erkaya'nın Silahsız Kuvvetler Doktrini*, <http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2000/06/25/217777.asp>, Erişim Tarihi: 01.05.2012

http://kadinkollari.akparti.org.tr/dosya/AKPARTI_Iktidarinda_Kadin2.pdf

Hülya HAMARAT

Kişisel bilgiler:

Uyruk : T.C.
Doğum Yeri : İzmir
Doğum Tarihi : 17.11.1983
Medeni Durum : Evli

Eğitim:

- Lise: İzmir Karabağlar Cumhuriyet Lisesi 09/ 1997- 06/2000
- Üniversite: Ege Üniversitesi- İletişim Fakültesi – Radyo Televizyon Ve Sinema 09/2004 - 06/2009
- Yüksek Lisans: Ege Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü 09/2009 – 09/2012

İş Deneyimleri:

1- 2006

Özel öğretmenlik

2- 2007

- Kentkart Kısa Film Yarışmasında birinci olan “Senin Kentkart’ın Hangisi?” isimli reklam filminde senarist ve yönetmen
- Popüler Sağlık Dergisinde muhabir

3- 2008

- TRT de stajyer (Radyo bölümü)
- Tümgörsel Ajans dizi ve reklam metni yazarı
- “Bilgisayar Oyunları ve Şiddet” isimli belgeselde yardımcı yönetmen

4- 2009

- “Kısa Saçlı Umut Elçileri” isimli belgeselde yönetmen ve metin yazarı
- “Kadınlar Ne İster” isimli kısa filmde yönetmen ve senarist

5- 2010-

- Ege Üniversitesi Sürekli Eğitim Merkezi’nde (EGESEM) Basın Ve Tanıtım Koordinatörlüğü
- Kişisel Gelişim Okulu isimli kursta Medya Okuryazarlığı ve İletişim Becerileri dersi eğitmeni

- Deniz Ticaret Odası, TURMEPA/Deniz Temiz Derneği ve İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen “Geleceğimiz Erimesin” projesinde eğitmenlik

Yayınlanmış Makale

- “Sürekli Eğitim Merkezlerinin Topluma Hizmet Ve Sosyal Sorumluluk Aktiviteleri” (19 Nisan 2012)

Bilgisayar Bilgisi:

- MS Office (Word, Excel, Powerpoint), Windows 98/2000/XP(çok iyi)
- Adobe Photoshop CS2 (Orta seviyede)
- Edius Professional (Orta seviyede)

Yabancı Dil:

- İngilizce /İyi

ÖZET

Bu çalışmada kadının tarihsel konumu ve Türk sinemasında çalışan kadının dönemlere göre temsili incelenmiştir. Çalışmada tarih öncesi çağlardan günümüze kadının konumu ve çalışma yaşamı toplumdan topluma farklılık gösterdiği görülmüştür. Bu farklılık ataerkil ideolojinin kontrolünde gerçekleşmiş ve günümüzde bile bu yapı içerisinden çıkılamamıştır. Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanı öncesi ve sonrasında kadın hak ve özgürlüklerinde yenilikler yapılmış, kadının çalışma alanı genişletilmeye çalışılmış, fakat kadın sömürüsü, kadına uygulanan şiddet ve kadının çalışma yaşamının olumsuz şartları, yapılan düzenlemelere rağmen istenilen ya da hedeflenen sonuca ulaşamamıştır. Eril zihniyetin idealize ettiği toplumsal cinsiyet rolleri ve görmek istediği kadın temsilleri bir kitle iletişim aracı olan sinemayla yeniden oluşturulmuş, sinemanın her alanına hakim olan erkek egemenliği çalışan kadın temsillerini de eril iktidarın bakış açısıyla şekillendirmiştir. Bu durum sinemanın ilk yıllarından 2000’li yıllara kadar sürmüş, çalışan kadın temsilleri ataerkil ideolojiye uygun inşa edilmiştir. Çalışmada Türkiye’de dönemlere göre yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal olayların çalışan kadının toplumsal konumuna ve sinemada temsil edilmesine nasıl etki ettiği modernleşme olgusu bağlamında tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kadının Konumu, Türk Sineması, Çalışan Kadın Temsilleri, Eril Söylem

ABSTRACT

In this study, women's historical location and representation working woman in Turkish cinema were examined according to periods. In the study, of prehistoric times to the present position of women and working life differs from society to society was observed. This difference occurred in the control of patriarchal ideology, and even today in this structure is going on. In Turkey before and after the proclamation of the Republic women's rights and freedoms was innovation, women's study area was expanded, but even though the regulations exploitation of women, violence against women and adverse conditions of working life didn't reach the desired or intended result. Cinema is mass media. Created by patriarchal ideology gender roles and representations of women re-established by cinema, patriarchal ideology dominate every aspect of cinema and working women representations shaped the perspective of patriarchal power. This situation lasted until the 2000s to the early years of cinema. The study status political, economic and social of women working in Turkey and representations of working women cinema have been discussed in the context of modernization.

Key Words: The position of women, Turkish Cinema, Representations of Working Women, Masculine Discourse