

**TÜRK SİNEMASINDA KADININ SUNUMU
(ATIF YILMAZ'IN 1980'Lİ YILLARDA KADIN
KONUSUNU ELE ALDIĞI FİLM ÖRNEKLERİ)**

Salih ZAMAN

Yüksek Lisans Tezi

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL

2015

Her Hakkı Saklıdır

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

Salih ZAMAN

TÜRK SİNEMASINDA KADININ SUNUMU
(ATIF YILMAZ'IN 1980'Lİ YILLARDA KADIN KONUSUNU ELE
ALDIĞI FİLM ÖRNEKLERİ)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL

ERZURUM – 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

25/02/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Türk Sinemasında Kadının Sunumu (Atıf Yılmaz'ın 1980'li Yıllarda Kadın Konusunu Ele Aldığı Film Örnekleri)" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 5 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

25/02/2015

Salih ZAMAN



**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL danışmanlığında, Salih ZAMAN tarafından hazırlanan bu çalışma 24 / 02 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Naci İSPİR

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.

24 / 02 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1
I. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE ÖNEMİ.....	3
II. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	4
III. ARAŞTIRMANIN TEMEL HİPOTEZİ	4
IV. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	5

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE TÜRK KADIN TARİHİ

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN	7
1.1.1. Kadın Konusu.....	8
1.1.2. Toplumsal Cinsiyet.....	10
1.1.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	12
1.1.4. Toplumsal Değerler ve Kadın	14
1.2. TÜRK KADIN TARİHİ	16
1.2.2. İslamiyet Öncesi Türk Medeniyetlerinde Kadın	17
1.2.2. İslamiyet ve Kadın.....	19
1.2.3. Osmanlı’da Kadın.....	21
1.2.4. Cumhuriyet ve Kadın	22
1.2.5. Türk Modernleşmesinde Kadın	25
1.2.6. Son Dönem Türkiye’inde Kadın.....	28

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KADIN İMAJİ

2.1. TÜRK SİNEMASINDA KADIN	31
2.1.1. Türk Sinema Tarihinde Kadın	32
2.2. TÜRK SİNEMASINDA KADININ SUNUMU	39
2.2.1. Kırsal Kesim Filmlerinde Kadın	41

2.2.2. Göç ve Kasaba Filmlerinde Kadın	45
2.2.3. Arabesk Filmlerde Kadın	47
2.2.4. Kent Yaşamını Konu Alan Filmlerde Kadın	49
2.2.5. İş ve Eğitim Hayatında Kadın	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATIF YILMAZ FİMLERİNDE KADIN KONUSU

3.1. ATIF YILMAZ SİNEMASI.....	53
3.1.1. Hayatı	55
3.1.1.1. Kronolojisi	56
3.1.2. Filmografisi	58
3.1.2.1. Filmleri - Yönetmen	58
3.1.2.2. Filmleri - Yapımcı	60
3.1.2.3. Filmleri - Senaryo	60
3.1.2.4. Filmleri - Yönetmen Yardımcısı.....	61
3.1.3. Aldığı Ödüller.....	61
3.2. ATIF YILMAZ'IN 1980'Lİ YILLARDA KADIN KONUSUNU ELE	
ALDIĞI FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ.....	63
3.2.1. Deli Kan (1981).....	63
3.2.1.1. Filmin Özeti	63
3.2.1.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	64
3.2.2. Mine (1982).....	65
3.2.2.1. Filmin Özeti	66
3.2.2.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	67
3.2.3. Dağınık Yatak (1984)	69
3.2.3.1. Filmin Özeti	69
3.2.3.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	70
3.2.4. Bir Yudum Sevgi (1984)	72
3.2.4.1. Filmin Özeti	73
3.2.4.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	73
3.2.5. Adı Vasfiye (1985).....	76
3.2.5.1. Filmin Özeti	76

3.2.5.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	77
3.2.6. Dul bir Kadın (1985)	80
3.2.6.1. Filmin Özeti	81
3.2.6.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	81
3.2.7. Aaahh Belinda (1986)	83
3.2.7.1. Filmin Özeti	84
3.2.7.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	84
3.2.8. Asiye Nasıl Kurtulur (1986).....	87
3.2.8.1. Filmin Özeti	87
3.2.8.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	88
3.2.9. Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987)	95
3.2.9.1. Filmin Özeti	95
3.2.9.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi.....	96
3.2.10. Kadının Adı Yok (1987).....	99
3.2.10.1. Filmin Özeti	99
3.2.10.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi	100
3.2.11. Arkadaşım Şeytan (1988).....	103
3.2.11.1. Filmin Özeti	104
3.2.11.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi	104
3.2.12. Ölü Bir Deniz (1989).....	107
3.2.12.1. Filmin Özeti	107
3.2.12.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi	108
SONUÇ.....	111
KAYNAKÇA	115
ÖZGEÇMİŞ.....	121

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****TÜRK SİNEMASINDA KADININ SUNUMU (ATIF YILMAZ'IN 1980'Lİ YILLARDA KADIN KONUSUNU ELE ALDIĞI FİLM ÖRNEKLERİ)****Salih ZAMAN****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL****2015, sayfa****Jüri: Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL (Danışman)
Prof. Dr. Naci İSPİR
Doç. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR**

Türk sineması, ilk örneklerinden günümüze kadar hiçbir döneminde toplumsal yapıdan bağımsız olmamıştır. Bu özelliğinden dolayı tıpkı toplumda olduğu gibi Türk sinemasında da arka plana itilen kadınlar, erkek egemen düzende var olma mücadelesi vermiştir. Kadının sosyal konumu ve bu konuma etki eden faktörlerin, toplumsal cinsiyet rolleri ile bu rollerin Türk tarihindeki karşılıkları bağlamında ele alındığı bu çalışmada, kadın konusunun Türk sinemasında nasıl işlendiği araştırılmıştır. Konuyla ilgili gerekli teorik bilgiler verildikten sonra mevzunun daha iyi anlaşılabilmesi adına usta yönetmen Atıf Yılmaz'ın 1980'li yıllarda kadın konusuna dikkat çektiği filmler örnek olarak incelenmiştir.

Çalışma kapsamında yapılan araştırma ve incelemelerde, Türk sinemasında temsil edilen kadınların, mevcut erkek egemen (ataerkil) düzen içerisinde önemli sorunlarının olduğu tespit edilmiştir. Yaşanılan coğrafya, töre, örf-adet, gelenek-görenek baskıları, eğitim ve çalışma imkânları gibi birçok önemli hususun kadının toplumdaki durumunu etkilediği anlaşılmıştır. Çalışmanın son kısmında kadın konusunu ele aldığı filmleri örnek olarak incelenen Atıf Yılmaz'ın da Türk toplumundaki mevcut kadın sorunlarını sinemaya ustaca aktardığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Türk Kadını, Türk Sineması, Atıf Yılmaz Filmleri

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE PRESENTATION OF THE WOMEN IN TURKISH CINEMA (THE
SAMPLES WHICH ATIF YILMAZ HAS HANDLED WOMEN IN 1980s
MOVIES)****Salih ZAMAN****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Yusuf YURDİGÜL****2015, sayfa****Jüri: Assoc. Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL (Danışman)
Prof. Dr. Naci İSPİR
Assoc. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR**

Since its first samples of production, Turkish cinema had never been independent of the social structure. Because of this peculiarity, women, which had been subordinated in motion pictures like as in the society, struggled for their existence against the male-dominating order. In this study, the social situation of women and the factors which affect this situation are considered in the contexts of social gender roles and the reflections of these roles from Turkish history. In this study, through which the representations of Turkish woman in cinema are examined, films made by master director Atıf Yılmaz are studied as references.

As a result of study and analyses made in comprehension, many significant problems have been affirmed in the women representations in Turkish cinema, within patriarchal social system. Parallel with the films, many important conditional factors like as the geography, customs, traditions, educational levels and job placement abilities, influence the situations of women in the society. In the last section of the study, it is confirmed that Atıf Yılmaz, whose films about woman subject are examined, has adapted the existent social problems of women in his films.

Keywords: Social gender, Turkish woman, Turkish cinema, Atıf Yılmaz films.

ÖNSÖZ

Belli bir kültürel ve toplumsal yapıdan beslenen sinema, yaşanan değişim ve gelişmelere ayna tutması ve kitleleri etkileyebilmesi özellikleriyle hem bir sanat dalı hem de bir kitle iletişim aracı olması bakımından çok önemlidir. Toplumdaki tüm kurumlara ve bunlara bağlı olan değer yargılarına yansıyan değişim ve gelişmeleri o toplumun sinemasındaki dönemsel karakter temsillerinde görebilmemiz mümkündür. Genellikle toplumda hakim ataerkil yapı, gelenek-görenek ve törelerin baskısı altında erkeğe bağımlı bir hayat süren Türk kadınları, çoğu zaman kendini ifade etmekten yoksun, sosyal hayatta ikinci planda ve huzuru erkeğine itaat etmekte bulan bir konumdadır. Türk kadının günlük hayatında karşılaştığı bazı sıkıntıların da ele alındığı bu çalışmada, yaşanan sorunlarının Türk sinemasındaki kadın karakterlerle nasıl işlendiği anlatılmaya çalışılmıştır. Kadının erkek karşısında konumunu temel alan araştırmalar arasında yer alabilecek nitelikteki bu çalışmada, sosyal hayatta kadının konum itibarıyla nerede yer aldığı ve bu konumun kimler tarafından hangi kriterlere göre belirlendiği konuları üzerine durulmuştur.

Türk sinemasında öne çıkan kadın karakter ve tiplerin temsilindeki tarihsel sürecin de ele alındığı çalışma, 1980’li yıllara kadar kadının ya “namuslu eş-fedakar anne” ya da “erkekleri baştan çıkaran-fettan” yani “iyi” ya da “kötü” kadın olarak ifade eden anlatımların egemen tipler olduğu ve 80’li yıllardan itibaren bu geleneksel kalıplarda bazı kırılmalar görüldüğü tezine dayanmakta ve yaşanan değişimlerin nedenlerini söz konusu dönemlerin siyasal, ekonomik ve toplumsal özellikleri açısından analiz etmeye çalışmaktadır. Türk sinemasında kadının hangi dönem ve şartlarda nasıl temsil edildiğine dair genel bir ele alımın ardından temsili bir sınırlamaya gidilen çalışmada, değindiği konular itibarıyla kadın sorunlarını işleyen film sayısı bakımından dikkat çeken usta yönetmen Atıf Yılmaz’ın yakın siyasi tarihimizin en önemli dönemlerinden olan 1980’li yıllarda çektiği kadın temalı 12 film izlenerek konuyla alakalı analizleri yapılmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bilgi, birikim, vakit ve desteklerini benden esirgemeyen değerli danışman hocam Doç. Dr. Yusuf Yurdigül’e, her zaman ve durumda yanımda olan sevgili eşim Elif Zaman’a yardım, anlayış ve sabırlarından dolayı teşekkür ediyorum...

GİRİŞ

Üretildiği toplumun gerçeklerine bağlı olarak şekillenen sinema, var olduğu kültürün sahip olduğu değerlerden beslenmektedir. Bir toplumun genel yapısını oluşturan temel değerler o toplumun sinemasını da etkilemektedir. Bunun içindir ki bir ülkenin sinemasını anlayabilmek için öncelikle o coğrafyadaki toplumsal yapının temeline bakılması gerekmektedir. İnsanların bir arada yaşamaya başladığı ilk zamanlardan itibaren her topluluk farklı koşullarda yapılanmıştır. Bazı toplum ve zamanlarda kadınların baskın cinsiyet olduğu anaerkil yapı söz konusu olurken bazı toplum ve zamanlarda ise erkeklerin baskın cinsiyet olduğu ataerkil yapı söz konusu olmuştur. Toplumların sahip oldukları özelliklere göre kadın ve erkeğin görev ve sorumlulukları belirlenerek görev dağılımı yapılmıştır.

Yerleşik hayata geçilmesiyle genel manada kadınların toplumsal hayattaki etkinlikleri zayıflamış daha çok erkeklerin baskın olduğu bir toplumsal yapı oluşmuştur. Bu yeni toplumsal yapıda kadınlar genellikle sınırları evin dışına çıkamayan, başlıca görevleri ev işleri, çocuk bakımı ve erkeğin isteklerini yerine getirmek olan özel alanda, erkekler ise daha çok evin dışındaki iş, sanat ve siyaset gibi sorumlulukları olan sosyal alanda yer almaktadır. Sosyal hayatın tamamen erkek egemenliğine verildiği bu yapıda, kadınlar kendilerine verilen özel alan içinde yine erkek kontrolünde yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Zamanla değişen toplumsal yapılarla birlikte cinsiyet rollerinde de esnemeler olmuş, kadınlar da sosyal düzen içerisinde kendilerine yer bulabilmenin mücadelesini vermişlerdir. Çok uzun yıllar süren bu mücadele sürecinde yaşanan bazı sosyo-ekonomik değişim ve gelişmeler kadının sosyal alanda çalışmasına fırsat vermiştir. İş dünyasına girerek sosyal hayata adım atan kadın, zamanla sanat ve siyaset gibi birçok değişik alanda erkelerle beraber faaliyet göstermeye de başlamıştır.

Bir senaryoyu izleyiciye aktarırken, onu canlandıracak karaktere ihtiyaç duyan sinemada, karakterlerin oluşturulmasını etkileyen en önemli etken söz konusu toplumun değerleri olmuştur. Genellikle iyi ya da kötü olarak sunulan karakterlerin iyilik ve kötülük kriterleri kadınlık ve erkeliğe göre farklılık göstermektedir. Türk sinemasında mevcut toplumsal yapıda hâkim ataerkil sistemin etkisiyle genellikle erkeğin arka planında yer alan kadın karakterler iyi ya da kötü olsun her durumda erkeğin üstünlüğünü kabul etmek zorundadır.

Yine toplumsal yapıda yaşanan değişimlere paralel olarak Türk sinemasında kadın karakterlere verilen rollerde de bir takım değişimler yaşanmıştır. Cumhuriyetle birlikte yaşanan çağdaşlaşma sürecinde kadınlara verilen haklar, özellikle 1950’li yıllarda tarımda makineleşmeyle başlayan ve uzun yıllar devam eden köylerden kentlere göç olayları, kadının eğitim seviyesinin yükselmesi ve iş hayatına atılması gibi birçok önemli faktör kadının sosyal hayattaki ve dolayısıyla Türk sinemasındaki rolünü etkilemiştir. Kadının bu değişimlerden etkilenme oranı yaşanan coğrafyaya göre değişiklik arz etmiş, yaşanan gelişmelerden daha çok kentli kadınlar etkilenirken köy ve kasaba kadınları bu değişimlerden tam olarak istifade edememiştir. Ülkede yaşanan bütün bu gelişmeler Türk sinemasında da yer bulmuş mevcut zamanın koşullarına göre kadın ya da erkek karakter rolleri şekillenmiştir. Toplumda yaşanan kadın sorununu görmezden gelmeyen Türk sineması bu konuya sıklıkla değinmiştir. Türk sinemasında kadın konusunu işleyen en önemli yönetmenler, kuşkusuz Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ ve Atıf Yılmaz’dır. Filmlerinde genellikle toplumsal konuları ele alan bu yönetmenler, çektikleri filmlerin birçoğunun merkezine kadınları yerleştirmişlerdir.

Türk sinemasında kadının sunumu konusunun, çektiğı filmlerde kadın sorunsalına verdiği önemden dolayı feminist yönetmen diye anılan Atıf Yılmaz’ın bazı film örnekleriyle anlatılmak istendiğı bu çalışmanın birinci bölümünde kadın konusuna genel bir giriş yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın konusunun incelendiğı birinci bölümün ikinci kısmında biraz daha özele inilerek Türk toplumlarında kadının tarihi irdelenmiştir.

Türk toplumunda kadının konumunun sinemaya nasıl yansıdığının anlatılmaya çalışıldığı ikinci bölümde ise, Türk sinemasında kadın tarihi, kırsal kesim, göç ve kasaba, arabesk, kent, eğitim ve iş yaşamında olmak üzere yaşanan coğrafya ve koşullara göre değişik şart ve durumlarda kadın karakterlerin hangi rollere büründüğü araştırılmıştır.

Türk sinemasında kadın konusunun çok geniş bir alan olması, bütün dönem ve filmlerin incelenmesinin zaman, maliyet ve ulaşılabilirlik bakımından güçlüğü münasebetiyle çalışmanın üçüncü ve son bölümünde sınırlamaya gidilmiş, toplumda var olan kadın sorununun sinemadaki yansımaları, Atıf Yılmaz filmlerinde incelenmiştir.

Filmlerinin birçoğunda Türk toplumdaki ataerkil yapı, kız kaçırma, başlık parası, kuma, fahişelik, tecavüz, taciz ve şiddet gibi kadının aleyhinde olan değişik konuları ele alarak derinlemesine işlediği kadın konusunu Türk sinemasına taşıyan Yılmaz'ın, yönetmenliğini yaptığı 119 filmin tamamının incelenmesinin de çok zor olacağından ikinci bir sınırlamaya gidilerek, özellikle kadın konusuna ağırlık verdiği 1980'li yıllarda çektiği 12 film seçilerek konuyla ilgili incelemeleri yapılmıştır.

I. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE ÖNEMİ

Türk sineması ilk yıllarından itibaren mevcut ataerkil sistem içerisinde var olma mücadelesi veren kadınların yaşadığı sıkıntıları anlatmaya çalışmıştır. Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyyir'in ilk Türk kadın oyuncular olarak rol aldıkları, Halide Edip Adivar'ın romanından beyaz perdeye aktarılan ve Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ve 1923 tarihli Ateşten Gömlek filmiyle başlayan Türk kadınının sinemada temsilindeki eril söylem, 1980'lerde çekilen kadın filmleriyle bir nebze aşılmıştır. Kadın olmanın farklı bir bakış açısıyla ele alınmasının giderek yaygınlaşmasına rağmen 2000'li yıllara değin sinemada kadın temsilleri genel anlamda toplumsal gerçekliğe uygun, ataerkil ideoloji doğrultusunda şekillendirilmiştir. Kadın yönetmenlerin film çekmeye başlaması bile erkek egemen sinema sektörü içindeki filmlerde kadının, mevcut düzene uygun olarak her zaman erkeğin destekçisi, sadık eş, fedakâr anne kalıplarıyla temsil edilmesinin önüne geçememiştir¹.

Toplumsal yapıdan etkilenerek, erkek egemen düzende kadınların yaşadığı sorunların Türk sinemasındaki yansıması olan kadın konulu filmlerde kadın karakterlere verilen roller araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Türk sinemasında yer alan kadın karakterlerin eril söylem tarafından nasıl kurgulandığının incelendiği araştırmada, ideal (iyi) kadın ve kötü kadın ayrımları örnek filmlerden yola çıkılarak anlatılmıştır. Türk sinemasında kadının sunumunu konu alan bu çalışmada, Atıf Yılmaz'ın 1980'li yıllarda kadın konusunu ele aldığı filmler örnek olarak seçilmiştir.

Türk sinemasında toplum tarafından verilen ve uyulması beklenen cinsiyet rollerini yerine getiren kadınların iyi, bu rolleri yerine getirmeyen kadınların ise kötü kadın olarak sunulması durumunun sosyolojik açıdan ele alınması çalışmayı önemli

¹ Dilek İmançer, İlknur Gürses, Emel Güreş, "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu", *Akdeniz İletişim Dergisi*, Sayı:13, Haziran 2010, 188.

kılmaktadır. Türk sinemasının, tarihsel süreç içinde toplumda meydana gelen değişimler paralelinde ve kültürel yapıyla etkileşimi sonucunda nasıl bir kadın temsili sergilediğinin araştırıldığı çalışma, kadının değişen statüsünün ve kimliğinin sinemadaki görüntüsünün ortaya konulması bakımından da oldukça önemlidir.

Son bölümünde, kadına dair toplumsal sorunları filmlerinde yoğun bir şekilde işleyerek kadın konusunu bireysel ilişkiler çevresinden çok, toplumsal temeldeki sorunları ile ele alan Atıf Yılmaz'ın, kadınların cinsiyetleri açısından sürekli farklı tutum ve yaklaşımlara hedef olmalarını anlattığı filmlerinin incelenmesi de Türk toplumundaki kadın sorununun izahı adına bu çalışmayı önemli kılmaktadır diyebiliriz.

II. ARAŞTIRMANIN AMACI

Cumhuriyet'in ilanından bugüne kadar ekonomik ve toplumsal değişimler açısından önemli gelişmelerin yaşandığı Türkiye'de kadın hakları konusunda önemli çalışmalar yapılmıştır. Bütün bu çalışmalara rağmen kadın, toplum içerisindeki sorunlu statüsünü aşamamış, yasal düzenlemelerle getirilen haklardan hiçbir zaman tam olarak istifade edememiştir. Kimlik oluşumu, kentsel yaşamının yaygınlaşması, değer ve rollerin değişmesi gibi önemli konuların ele alındığı bu çalışmada, Türkiye'deki toplumsal değişimin Türk sinemasına ne denli yansıdığı ve filmlerdeki kadın konumunun modernleşme süreci çerçevesinde nasıl değiştiğini araştırmak amaçlanmıştır.

III. ARAŞTIRMANIN TEMEL HİPOTEZİ

Toplumu oluşturan en küçük ve en önemli yapı olan aile ve aile içinde toplumsal değerlere göre belirlenen cinsiyet rolleri bireylerin nasıl davranmaları gerektiğini belirlemektedir. Bu süreçte Türk kadınına biçilen temel roller, ataerkil düzenin geleneksel sadık bir eş, fedakâr anne ve aynı zamanda güzel, bakımlı, cazibeli bir cinsellik kalıplarına göre şekillenmektedir.

Sinema sadece ticari kaygılarla üretilmiş, insanların boş vakitlerini doldurmak için bir eğlence aracı değil, aynı zamanda mevcut toplumsal yapıları yansıtan, sorgulayan ve çözüm arayan bir kitle iletişim aracıdır. Sinemanın toplumu yansıtma işlevi bireylerin,

hayatları boyunca edindikleri geleneksel/toplumsal ve kültürel değerleri onaylamalarına ya da reddetmelerine neden olur.

Bu araştırmanın temel hipotezi, Türk sinemasında yer alan kadın karakterlere ait temsillerin, erkek egemen anlayışa göre cinsiyetçi kuramlara uygun şekilde belirlenerek yine bu anlayışa uygun bir eş ya da anne, kendi cinsel arzuları olmayan ama kendisi cinsel arzu nesnesi olan pasif bireyler olarak sunulduğudur.

IV. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde konuyla alakalı literatür taraması yapılmış, üçüncü ve son bölümünde, kadın konusunu ele aldığı filmler bakımından Türk sinemasının önde gelen yönetmelerinden birisi olan Atıf Yılmaz'ın 1980'li yıllarda çektiği 12 filmi sosyolojik film eleştirisi temel alınarak analiz edilmiştir. Araştırmada veri toplama yöntemi olarak uygulanan arama-tarama yöntemiyle konuya yönelik materyal taraması yapılmış, bu doğrultuda kitaplar, makaleler, gazete-dergi yazıları, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Karakterlerin çözümlenmesi üzerinden yapılan sosyolojik eleştiri, çalışmanın son kısmında örnek olarak seçilen filmlerin kadın konusunu ele almaları bakımından incelenerek, yorumlanıp değerlendirilmesinde uygun bir yöntem olarak görülmüştür.

Sosyolojik film eleştirisi, filmlerin sanatçının öznel dışı vurumu veya estetik özellikleri açısından incelenmesi yerine, üretildikleri dönem ve toplumun sosyal koşulları bakımından ele alınmasını ön planda tutar. Filmlerin sosyolojik yaklaşımla değerlendirilmesinde, sosyal değerlerin sinemaya nasıl yansıdığı, bu değerlerin nasıl somutlaştırıldığı, sinemanın sosyal değerler üzerindeki etkisi ve toplumsal davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular incelenir. Bu yöntemde filmler, toplumun değer yargılarını, norm ve ideal dünya görüşünü yansıtan kültür ürünleri olarak ele alınmaktadır². Bireyin kendini, toplum hayatı içindeki sosyal rollerini, yaşadığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak gördüğü sosyolojik film

² Zafer Özden, *Film eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi*, (2. baskı), İmge Kitabevi, Ankara 2004, 154.

eleştirisi, filmlere temel rol modelleri sunan, belirli sınıfsal özellikler arz eden karakterler aracılığıyla yaklaşmaktadır³.

Seçilen filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirildiği sosyolojik eleştiride, “Amaç, sanat eserlerini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmektir.⁴” Eser hakkında bir değer yargısı taşımayarak sadece durumu tespit etmekle yetinen⁵ bu yöntemde, filmin üretildiği veya konusunun geçtiği dönemin sosyal koşullarının incelenmesi esas olduğundan, film hangi dönem ya da türe ait olursa olsun, “sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır.⁶” Sosyolojik film eleştirisi yapan bir araştırmacının, yabancılaşıma, bürokrasi, sınıf, sapkınlık, seçkinler, azınlıklar, yaşam biçimi, rol, toplumsallaşma ve statü gibi bazı temel değerler üzerinde durması gerekir⁷. Bu değerler temel alınarak yapılan sosyolojik film eleştirisinde, karakterlerin toplumsal yapı ile uyumu, olayların oluşmasında ve akışında toplumsal yapının ne şekilde etki ettiği ortaya konulmaya çalışılır. Sinemanın kendi başına var olmadığı, içinde doğduğu toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eden bu yönetime göre, eserler sosyal koşullardan soyutlamadan değerlendirilir.

Çalışma kapsamında sosyolojik film eleştirisi temel alınarak incelenen filmlerde, kadının bireysel ilişkilerden çok toplumsal temeldeki sorunları ele alınmış, kadın karakterlerin nasıl oluşturulduğu, toplumsal yapı içerisinde nasıl konumlandırıldığı, yüklenen görev ve sorumlulukların toplumsal yapıyla örtüşüp örtüşmediği irdelenmiştir. Türk sinemasında kadın karakterlerin cinsiyet rollerine ilişkin tutumları ve benliklerinin oluşmasına yol açan eylemlere yüklenen anlamlar üzerinde durulan çalışmada, örnek filmlerdeki karakterlerden yola çıkılarak ideal ve kötü kadın çözümlemeleri de yapılmıştır.

³ Özden, 161.

⁴ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (20. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2010, 85.

⁵ Moran, 86.

⁶ Özden, 154.

⁷ Arthur A. Berger, *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, (Çevirenler: M. Barkan, N. Bayram, D. Güler, U. Demiray, A. Tunç, N. Ulutak, A. Haluk Yüksel), Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları, Sayı: 91, Eskişehir 1993, (91-96)

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET ve TÜRK KADIN TARİHİ

1.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA KADIN

Cinsiyet kelimesi genel anlamıyla, kadın ve erkeğin sosyo-kültürel anlamda tanımlanması, toplumların kadın ve erkeği birbirlerinden ayırt etme şekli ile kadın ve erkeğe verilen toplumsal rolleri ifade eder⁸. Erkek veya dişi olarak doğan insan dünyaya geldiği toplum tarafından kendisine benimsetilen birtakım görev ve sorumluluklarla toplumsal cinsiyetini öğrenir. Erkek ve kız çocuklarının farklı duygulara sahip olmaları, farklı kişilik deneyimleri yaşamaları, dişilik ve erkeklik özelliklerinin farklılaşmasının temel nedenidir⁹. Çocukluktan itibaren bireye cinsiyetine göre yüklenen farklı görev ve sorumluluklar kız ve erkek cinsinin toplumsal yapıdaki konumunu da belirler.

Dünyaya gelirken sadece biyolojik cinsiyete sahip olan çocuk, yaşadığı toplumun değer yargılarına göre önüne koyulan kendi cinsiyetinin kural, sorumluluk ve görevlerini öğrenir. Henüz çocukluk yıllarından başlayan bu süreç içerisinde öğrenilen rollere göre cinsiyet kimlikleri oluşur. Kadın ve erkeğin yaşadığı topluma ve kültüre göre belirlenen rolleri anlamına gelen toplumsal cinsiyet kavramı, içinde bulunulan toplumun bireyden cinsiyetine göre beklentileriyle alakalıdır. Başka bir deyişle, cinsiyetin yaratılıştaki biyolojik olarak verildiğini ancak toplumsal cinsiyetin doğumdan sonra yaşanan kültüre göre oluştuğunu söyleyebiliriz.

İnsanlık tarihi boyunca toplumsal yapıları oluşturan değerlerde önemli değişiklikler yaşanmasına paralel olarak kadına ve erkeğe yüklenen görev ve sorumluluklarda da bir takım değişiklikler görülmüştür. Geçimlerini sadece toplayıcılıkla sağlayan ilk topluluklarda kadın ve erkek arasında biyolojik farklılıklardan başka hiçbir fark yoktu. Fakat uygar topluma geçişle birlikte toplum yapıları şekillenirken, erkek ve kadın arasındaki farklılaşma da belirginleşmeye

⁸ Didem Saatçı, *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2010.

⁹ Türkan Erdoğan, “*Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik*”, Aile ve Toplum Dergisi, Sayı: 14, (Nisan-Mayıs-Haziran 2008), 73-82.

başlamıştır¹⁰. Yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte toplumsal yapıda kadın ve erkek arasında zorunlu hale gelen bir iş bölümüyle birlikte toplumsal cinsiyet yapısı da ortaya çıkmış, kadın ve erkeğe farklı sorumluluklar yüklenmiştir.

1.1.1. Kadın Konusu

Doğduğunda biyolojik bir cinsiyeti olan ancak henüz toplumsal bir cinsiyete sahip olmayan çocuk büyürken önüne toplum tarafından biyolojik cinsiyetine uygun kural ve davranış modelleri konulur. Yaşanılan çevre tarafından belirlenen bu kural ve davranış modellerine göre oluşan cinsel kimlik “en genel anlamıyla, bireyin kendisini erkeklik ya da dişilikle özdeşleştirmesidir. Bireysel cinselliğin toplum tarafından algılanışı karakter ve davranışların belirli kültürel kalıplara uyması ölçüsünde dişi ya da erkek niteliklere sahip olmaları şeklinde gerçekleşmektedir.”¹¹

“Cinsel kimliğin biyolojik yanı olan bu tanıma göre, bazı biyolojik özelliklere sahip olan bireylere erkek, buna karşın belirgin ve farklı özelliklere sahip olanlara da kadın denmektedir. Yani cinsel kimliğin tanımlanmasında ilk aşama olan biyolojik cinsiyet, bir insanın erkek ya da dişi olması, doğduğu anda belirgin olan cinsiyettir. Kadın ve erkek tanımları; bazı davranış ve düşünüş biçimlerinin kadınlara, bazılarının ise erkelere özgü olduğunu gösterir.”¹²

Kadın ve erkek toplumsal birer varlık olmaları dolayısıyla insanlık tarihinin her aşamasında doğumlarından itibaren toplumlar tarafından bazı rol ve davranış kalıplarına maruz kalmışlardır. Her iki cinsin de uyması istenilen bu kalıplar toplum tarafından onaylanmış uygun roller olarak kabul edilir. Bundan dolayıdır ki, kadının ve erkeğin var olduğu her alanda toplumsal cinsiyete dair uyulması gereken rol kalıplarının da var olacağını söyleyebiliriz.

Sosyal yaşamın vazgeçilmez özelliklerinden bir tanesi olan toplumun cinsiyetlere atfettiği bu roller bireyin kimliğini sunma sürecinde de etkili olmuştur. Toplumda bireylerin kadın ya da erkek olmaları doğrultusunda sosyal ortamın kendilerinden beklediği rollere uygun hareket etmeleri beklenir.

¹⁰ Vural Dinçkol, “Kadının Hukuksal Statüsünün Tarihsel Gelişimi”, *20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek*, Editör: Oya Çitçi, Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü İnsan Hakları Araştırma ve Derleme Merkezi Yayınları, Ankara 1998, 35-50.

¹¹ Yusuf Yurdigül, *Medyatik Kimlikler*, Tablet Kitapevi, Konya 2008, 31-33.

¹² Yurdigül, 35.

Cinsiyetlere göre farklı şekillerde kurgulanan toplumsal değerlere göre, kadınlar değerleri yüklenici, erkekler ise yükleyici durumundadırlar¹³. Kadının daha çok ev içi üretimindeki performansı ile değer kazandığı toplumlarda, kadına yönelik toplumsal değer ölçütleri, kadının iyi bir anne, eş ve ev hanımı olması, hem eşine hem de çocuklarına gerekli zamanı ayırmasıdır. İyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, ahlaki ya da ahlaksız, arzu edilen veya arzu edilmeyen gibi durumlar hakkındaki değerlendirmelerde kadından beklenen her daim ilk söylenenler olmuştur. Yani kadın iyi, güzel, ahlaklı ve arzu edilen olmalıdır. Bu kriterlere uymayan kadın eksik bir varlık olarak kabul edilerek toplum dışına itilmektedir¹⁴.

İlk medeniyetlerde av ve tarım aletleri ile başlayan mülkiyetin erkek egemen bir yapılanma içerisinde özelleşmesi süreci, cinsiyetin de bu egemenlik ve bağımlılık yapısı içerisinde özelleştirilmesi sürecini doğurmuştur. Maddi değerlerin mülkiyetini ele geçiren erkek, karşı cinsi de o değerlerin bir kesiti olarak kabul edip onu da kendi mülkiyet alanına dahil etmiştir. Bu durum bir bakıma kadının toplumsal yaşamdaki konumunun da erkeğe göre geri planda kalması sürecinin başlaması anlamına gelmektedir. Kadının bu ikincil konumu toplumsal yaşamın her düzeyinde geçerlilik kazanarak giderek genel kabul görmüştür.

Erkeğin özne kadınınsa nesne olarak konumlandırıldığı egemenlik ve bağımlılık ilişkisine dayanan cinsiyet rolleri, geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde ve sonrasında da devam etmiştir. Kadının ev ortamının dışına çıkmaya, kamusal alanda yer almaya başladığı modern toplumsal ortamda da iki cins arasındaki egemenlik ve bağımlılık ilişkisi çok daha belirgin biçimde hissedilmiştir. Sözgelimi iş ortamında kadın, erkeğin yardımcısı, işteki başarısının pekiştiricisi olurken iş dışı ortamlarda ise erkeğin eğlence ortamında onu eğlendiren, hayattan zevk almasına yardımcı olan konumlarda erkeğin yanında yer alan, onun yaşamının yardımcısı rolüyle konumlandırılmıştır¹⁵. Kadın kamusal alanda ancak mülkiyetinde bulunduğu erkekle birlikte varlık gösterebilmiştir. Toplumda kadınların erkeklere göre daha güçsüz daha değersiz görülmesi, ayrımcılığa yol açan geleneksel yaklaşımlar, kız çocuklarının

¹³ Seda Çakar Mengü, *Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Oluşturulan Toplumsal Kimlik*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul 2004, 329.

¹⁴ Veysel Bozkurt, *Değişen Dünyada Sosyoloji*, Ekin Kitabevi, Bursa 2006, 93.

¹⁵ <http://www.turkish-media.com/forum/topic/115464-turkiyede-ve-dunyada-kadinin-yeri/>

eğitime bile ulaşmasını zorlaştırmıştır. Kadın anadır, doğurgandır. Ancak bu üstün özelliklerine rağmen kadın tarih boyunca horlanmış, ezilmiş, sömürülmüştür¹⁶.

Ataerkil sistem ilk olarak Mezopotamya’da ortaya çıkmıştır. Erkeğin, gebeliğin kadın ve erkek arasındaki ilişki sonucu olduğunu keşfetmesiyle başlamıştır. Babanın mülkiyetinin ve soyunun güvence altına alınabilmesi için kadınların artık evlilik öncesinde bakire, evlilik sonrasında sadık kalmaları zorunlu hale gelmiştir. Ataerkil sistem, bir cins olarak kadınların toplumda ezilmesi sonucunu doğuran kurumsal ve kültürel düzenleme ve uygulamaları belirtir¹⁷.

1.1.2. Toplumsal Cinsiyet

“Toplumsal cinsiyet, kişinin kültürel ve toplumsal rolü, ruhsal-işsel tanımlanması ve onların temsil edilmesi anlamında kullanılmaktadır. Cinsiyeti doğa belirlerken toplumsal cinsiyeti kültür belirlemekte ve toplumsal cinsiyet kimliği hakkında anlayışlar cinsel eğitim ve tutum erken yaşlarda oluşmaktadır.”¹⁸

Toplumsal cinsiyet kavramı, toplum tarafından dayatılan ve uyulması beklenen, erkeklik ve kadınlıkla ilişkilendirilmiş sosyal ve kültürel normları kapsayan, erkeklik ve kadınlığın biyolojik temeli üzerine kurulan ve toplumsal bağlama göre değişiklik gösteren bir örüntüdür¹⁹. Kişinin doğuştan gelen biyolojik cinsiyeti, yaşanılan toplumun kadın ve erkek olarak bireyi algılayışı ve toplumun kültürel özellikleriyle şekillenerek toplumsal cinsiyet şeklini almaktadır. Dolayısıyla Sancar’ın da ifade ettiği gibi, “toplumsal cinsiyet kavramı cinsler arasındaki eşitsiz ilişkilerin toplumsal bağlamlarına ve anlamlarına dikkat çekerek, cinsiyetin sadece biyolojik bir özellik olarak algılanmasını” reddetmektedir²⁰.

Toplumsal cinsiyet, kadınların ve erkeklerin öznel kimliklerinin toplumsal kökenlerini belirgin hale getirmenin bir yolunu oluşturmaktadır²¹. Kadın ya da erkek olmakla kazanılan kimlik bireylerde var oldukları toplumların kendilerine münasip

¹⁶ Aydeniz Alisbah Tuskan, “Toplumsal Cinsiyet, Toplumda Kadına Bîçilen Roller ve Çözümleri”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, İstanbul Barosu Yayınları, İstanbul Şubat 2012, 447.

¹⁷ Fatmagül Bertay, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları, İstanbul 2000, 24.

¹⁸ Tuskan, 448.

¹⁹ Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, 37.

²⁰ Serpil Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, Metis Yayınları, İstanbul 2009, 176.

²¹ Joan W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, (Çev.: Aykut Tunç Kılıç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2007, 11.

gördüğü şekillerde oluşmaktadır. Birey doğumla kazandığı cinsel kimliğini yaşı ilerledikçe içinde bulunduğu toplumsal yaşam sonrası tecrübeleriyle bütünleştirir. Kişi mevcut toplumsal yaşam tecrübeleriyle kadınlık ya da erkeklik anlamında sahip olduğu cinsiyete dair düşüncelerini toplumun ortak kanaatleriyle şekillendirir.

Toplumsal hayatta evrensel bir bütünleyici ilke olan kadın ve erkek arasındaki ayırım gereği kız ve erkek çocuklardan farklı beceriler öğrenmeleri ve farklı kişilikler geliştirmeleri beklenir. Yine bu ilkeler neticesinde yetişkin erkek ve kadınlar karı ya da koca, anne ya da baba olarak belirgin biçimde farklı cinsiyet ilişkili roller üstlenir. Neyin erkeksi ya da kadınsı olduğuna dair tanımlar kültürlerin bünyesinde mevcuttur. Bu tanımlarda kültürlere göre birtakım farklılıklar olabilmekle birlikte toplumsal yaşamı şekillendirmek için cinsiyetlerin kullanımı tüm kültürlerde temeldir²².

Yakın geçmişe dayanan cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin kavramlaştırılmaları ve aralarındaki farkın belirlenmesi öncesinde, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet özdeş kabul edilmekteydi²³. Bugünkü anlamıyla kullanılması 1950’li yıllarda başlayan toplumsal cinsiyet kavramının yoğunluk kazanması, 1980’lerdeki feminist hareketlerle olmuştur. Toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyetler arasındaki farklılıkların toplumsal yönüne vurgu yapılmak üzere ilk defa Amerikan feministleri tarafından kullanılmıştır²⁴. Bu iki kavram arasındaki ayırımın ortaya konmasının 1970’li yıllara dayandığı Türkiye’de konuyla ilgili en çok araştırma 1990’lı yıllardan itibaren yapılmıştır²⁵. Bu iki kavramın farklılaşmasının çıkış noktasını, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşmasında kültürün ve eğitimin biyolojik olana ağır basması oluşturmaktadır²⁶.

Temelde kadın ve erkek olarak iki türe dayanan cinsiyet kavramına karşın toplumsal cinsiyet, bireylerin kadınsı ya da erkeksi davranmalarına yönelik toplumsal beklentilere uygunluk derecelerine göre çeşitlilik gösterir²⁷. Bazıları cinsiyet rollerini kültürlerin uygun gördüğü gibi benimseyerek tam anlamıyla kadınsı kadın ya da erkeksi erkek olurken bazıları ise, bu rollerin aksi istikametinde bir içselleştirme yaparak kadınsı erkek ya da erkeksi kadın olurlar. Bazıları da toplumsal cinsiyet rolleriyle karşı

²² Janice D. Yoder, *Women and Gender: Transforming psychology*, Prentice Hall, New Jersey 1999, 68.

²³ Mualla Türköne, *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*, Ark Yayınevi, Ankara 1995, 8.

²⁴ Nazife Şişman, *Emanetten Mülke: Kadın Beden Siyaset*, İz Yayıncılık, İstanbul 2006, 49.

²⁵ Zehra Y. Dökmen, *Toplumsal Cinsiyet*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, 19.

²⁶ Gülnur Savran, “Özel/ Kamusal/ Yerel İkilikleri Aşan Bir Feminizme Doğru”, *Defter*, 14. Cilt, Sayı 44, 2001, 46.

²⁷ Yaşın Dökmen, 21–22.

cinse uygun davranışları ya yüksek düzeyde (hem kadınsı hem erkeksi) ya da düşük düzeyde (ne kadınsı ne erkeksi) benimserler. Kimliklerini oluştururken yaşadıkları toplumların ortalama kimlik tanımlarından fazla uzaklaşmayı tehlikeli gören insanlar, genel normlara bağlı kalsalar bile bütün herkesle birebir aynı olmayı da istemezler. Genellikle bu iki uç nokta arasında, tıpatıp aynı olmamaya dikkat ederek ortalama kimlik tanımları çerçevesinde güvenli bir konum bulup orada kalmak tercih edilir.

1.1.3. Toplumsal Cinsiyet Roller

Cinsiyet kavramının biyolojik olarak kadın erkek ayrımını ifade etmesine karşın erkeklik ve kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapan toplumsal cinsiyet kavramı, sadece bireysel kimliği değil, sembolik düzeyde erkekliğin ve kadınlığın kültürel idealleri yapısal düzeyde ise kurumlar ve örgütlerin cinsel iş bölümlerini de içine alacak şekilde genişlemiştir²⁸.

Sosyal hayatın vazgeçilmezlerinden bir tanesi olan toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin kimliğini ortaya koyma sürecinde çok önemlidir. Bireylerden sosyal hayatlarında cinsiyetleri doğrultusunda ve buna bağlı olarak sosyal ortamın o cinsiyetten beklentisi olan rol modellerine uygun kimlikler geliştirmeleri beklenir. Sosyal bir ortam içerisinde doğan ve bu ortamı diğer insanlarla paylaşmak durumunda olan bireyin üstlendiği roller, sahip olduğu inanç ve değerler gibi kendine yönelik yaptığı değerlendirmeler, diğer insanların aracılığını gerektiren bir nitelik taşımaktadır²⁹.

Tanımlanmış toplumsal roller olan kadınlık ve erkeklik bir karşıtlık ilkesiyle kurulur. Kadın, özel olana ait, doğaya yakın, seyredilen, edilgen, tüketen, bağımlı kavramlarıyla anlamlandırılırken, erkek; kamusal alana ait, kültür ve teknolojiye yakın, seyreden, etken, üreten ve özgür kavramlarıyla anlamlandırılır³⁰.

Bireyler içinde yaşadıkları sosyal ortamdaki sosyalizasyon süreci içerisinde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin pek çok girdiyle donatılırlar. Sosyalizasyon

²⁸ Marshall Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürçü), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, 98.

²⁹ Hasan Sangır, Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılmış Biçiminin Kadın Sanatçı Kimliğinin Oluşum Sürecine Etkileri, *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar e Dergisi*, 21 Mart 2010, Erişim tarihi: 02 Ocak 2014, <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/?page=makaleler>

³⁰ Sangır, 14.

sürecinde öğrenilen cinsiyet rollerini de belirleyen sosyal ortamın eril söylemi, kendi varlığını meşrulaştıracak ve devamlılığını sağlayacak cinsiyet rollerinin var olmasına da ortam hazırlar. Eril söylem tarafından belirlenen bu cinsiyet rollerinde genellikle düşük bir statü sergileyen kadınlar, toplumda önemli roller gerçekleştirebilecekleri alanlardan uzak tutulmakta ya da bu roller gerçekleştirildiğinde yok sayılarak görmezden gelinir. Yine eril söylem tarafından ev ve aile içerisine konumlandırılan kadının bu etkinliği de görmezden gelinerek ekonomik ilişkilerin üretiliş şeklinden dolayı aileye sahip olan ve aile içindeki egemen karakter erkek olmaktadır. Özel alanda ortaya koyduğu somut üretime karşın ailenin sosyal temsilinde ikincil bir konuma oturtulan kadın, daha çok tüketicilik özelliğiyle tanımlanmaktadır. Ev hanımları olarak tanımlanan ve hizmet gören kadınların gerçek yaşamsal işlevleri ile en önemli rolleri, ev için daha çok şey satın almak olarak görülmektedir³¹.

Birey doğuştan sahip olduğu cinsel kimliğini hayatının ilerleyen yıllarında yaşadığı ortamdan aldığı toplumsal kimlikle bütünleştirerek kadın ya da erkek olarak cinsiyetiyle alakalı düşünce ve rollerini toplumun değer ve inanışlarıyla netleştirir. Biyolojik cinsiyetin doğuştan, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal ve öğrenilmiş olduğu sonucundan yola çıkarsak, kadına ve erkeğe uygun rollerin toplum kuralları tarafından belirlendiğini söyleyebiliriz. Bu rolleri belirleyen toplumsal kurumların eril özellik taşıyor olması nedeniyle belirlenen cinsiyet rollerinin erkekleri daha avantajlı bir konuma taşıdığı da aşîkârdır. Toplumun kendilerine verdiği rolleri kullanan erkekler, sosyal yaşamı kendi iktidarlarının ihtiyaçlarına yönelik şekillendirme gücünü de ellerinde bulundurmaktadırlar.

Sanayi devrimiyle başlayan ve günümüze kadar devam eden süreçte çalışma hayatında var olmayı başarabilen kadınlar, kendi sosyal konumları ve buna bağlı olarak erkeğin tahakkümünde olan kamusal alanda yerlerini alabilmek için zor bir mücadele içerisine girmişlerdir. Bu süreçte önemli kazanımlar elde etmelerine rağmen günümüzde bile halen kadın ve erkeğin eşit koşullarda sosyal ortamı eşit bir şekilde paylaştıklarını söylemek mümkün değildir. Kadınlar bu anlamda önemli kazanımlar elde etmiş olsalar

³¹ Rakow, L., ‘Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerkinin Hakkını Teslim Etmek’, *Kadın ve Popüler Kültür*, (Derleyen ve Çeviren: Süleyman İrvan, Mutlu Binark), Ark Yayınları, Ankara 1995, 22.

da sosyal ortam halen erkeğin tasarrufu altında ve kadının geri planda olduğu bir alan olarak yeniden üretilmeye devam edilmektedir³².

1.1.4. Toplumsal Değerler ve Kadın

Bir kişi ya da topluluk tarafından ideal olarak kabul edilen var olma ya da hareket etme tarzına değer denir. Toplumsal değerler ise “bir toplumun çoğunluğu tarafından paylaşılan, toplumun iyiliğine ve esenliğine yönelik olduğu varsayılan ideal ortak paylaşım ölçütleridir”³³. Namus, ahlak, edep, sevgi, saygı, hoşgörü gibi kavramlar toplumsal değerlere örnektir. Değerler, iyi-kötü, güzel-çirkin, ahlaki-ahlaki olmayan, arzu edilen ve edilmeyen şeyler hakkında, amaçlarımızı ve davranışlarımızı belirleyecek şekilde bize neyin doğru, neyin yanlış olduğunu söyleyen ölçütler sunar³⁴.

Değerlerin üzerlerine kurulmuş olduğu karşıtlıklar bir bütün olarak toplumsal değerler sınıfını oluşturmaktadır. Örnek verecek olursak, güzel ve çirkin gibi estetik değerler, iyi ve kötü gibi ahlaki değerler, sevap ve günah gibi dini değerler, doğru ve yanlış gibi mantıksal değerler olumlu ve olumsuzun birlikteliğinden doğmuş değerlerdir. Hiyerarşik bir yapıya sahip olan değerler dünyası, toplumdan topluma ve zamana bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir. Bir değerın benimsenmesi, anlık ve doğrudan meydana gelen bir üsa vurma ve sezgi karışımı niteliği taşımaktadır. Yani duygusallık, değeri anlamlandıran ve dolduran bir boyuttur³⁵.

İlk çağlardan günümüze kadar geçen tarihsel süreç içerisinde kadının toplumdaki değer ve konumunu güçlendirecek pek çok gelişme olsa da, mevcut sistem erkeğin etken kadının edilgen olduğu eşitsiz ortamı yeniden üretmiştir. Tarihsel süreçte mevcut sistem içerisinde oluşan egemen söylem, toplumsal değerlerin en temel belirleyicisi olmuştur. Tarih boyu toplumsal cinsiyet ve rolleri açısından egemen söylem ise, ataerkilliktir. Ataerkilliğin erkeklerin kadınlar üzerindeki belirleyiciliği üzerine kurgulanmış bir sistem olduğunu söyleyebiliriz. Ataerkillik, erkekler tarafından kurulan ve kuralları erkekler tarafından belirlenen, kadınların bu kuralları benimsemek ve bu

³² Sangır, 15.

³³ İsmail Doğan, *Sosyoloji*, Pagem Yayıncılık, Ankara 2004, 232.

³⁴ Veysel Bozkurt, *Değişen Dünyada Sosyoloji*, Ekin Kitabevi, Bursa 2006, 93.

³⁵ Deniz Çimen, *Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Bağlamında Televizyon Reklamlarında Kadın*, (Uzmanlık Tezi), T.C. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Ankara 2011, 25.

kurallar doğrultusunda hareket etmek zorunda oldukları bir sistem olarak da tanımlanabilir.

Çocuklar erkek egemen bir toplumda doğarlar, üzerlerine pembe ya da mavi battaniyeler örtülür, arabalarla ya da bebeklerle oynarlar, kitaplardan cinsiyetçi iletiler alır, okullarda toplumsal cinsiyet açısından farklılaşırlar. ‘Toplum’ insanlara değerler yükler ve onları toplumsal beklentilere göre davranmaya zorlar. Toplum, kadınların başarısız ve edilgen olmalarını bekler; onlar da öyle olurlar³⁶.

Ataerkil toplumlarda kadınlar genellikle kendilerine biçilen rolleri kabul ederler, bunlara uyum gösterip, boyun eğip, benimserler. Kadınlar toplumda erkeklerinin kolları altında yaşayan, tek başına ayakta kalamayan, kendine bir hayat kuramayan, kendi başına çocuklarını yetiştiremeyen, zavallı, çaresiz, korunmaya muhtaç varlıklar olarak kabul edilirler ve onlara bu yargılara göre davranılır. Erkekler tarafından kurulmuş bir sistem olmasına rağmen her iki cinsiyetinde yer alabildiği ataerkillikte kadınlar, erkeklerce belirlenen sistemin kurallarını benimsemeleri ve bu kurallara uygun hareket etmeleri suretiyle yerlerini alabilmektedirler.

Sınırları erkekler tarafından belirlenen bir alan olan ataerkillikte, kadınların özellikle anne rolüyle önemli yerleri vardır. Annelik rollerini etkin bir şekilde kullanabilen kadınlar, kritik öneme sahip konularda etkili ve güçlü ataerksel özelliklerle donatılarak erkekler üzerinde baskı kurarak karar alma süreçlerinde dolaylı etkiye sahip olabilmektedirler. Ancak ataerkil sistem içerisinde, kadın ve erkek arasında zamanla değişen bir pazarlık süreci yaşansa da sonuçta sisteme hâkim olan temel güç, erkekler olmaktadır³⁷.

Özel alanla bütünleştirilen kadın, toplumda daha çok annelik, ev hanımlığı ve eş rolleriyle varlık gösterebilmektedir. Yemek, temizlik, çocuk bakımı gibi görevleri yerine getirebilmeleri kriterleriyle toplumda kadına değer atfedilmektedir. Çoğu zaman kadınlar kendilerine biçilen erkek egemen rollerden rahatsız bile olsalar kendi yetiştirdikleri çocuklara da bu rolleri benimsetirler. Kendi yetiştirilme biçimlerinden, yaşama şekillerinden rahatsız olan kadınlar bile çocuklarına toplumdaki genel geçer yargılar çerçevesinde davranırlar. Kız çocuklarının eline oyuncak bebekler, oyuncak

³⁶ S. Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayınevi, İstanbul 2000, 16.

³⁷ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yayınları, İstanbul 2007, 114.

mutfak takımları, erkeklerin eline oyuncak tabancalar, arabalar verilir. Roller çok önceden toplum tarafından belirlenmiştir; kızlar evde çocuk bakıp temizlik yapıp yemek pişirecekler, erkeklerse dışarıda olacaklardır. Kız çocuklarının eteklerini açıp oturmaları azar işitmelerine hatta dayak yemelerine bile neden olabiliyorken erkek çocukların cinsel organları ailelerin övünç kaynağı olur.

Cinsiyet bakımından farklı şekillerde kurgulanan toplumsal değerlere göre, kadınlar değerleri yüklenici, erkekler ise yükleyici konumundadır³⁸. Ataerkil yapıya sahip toplumlarda kadınlar, daha çok ev içi üretimindeki başarıları ile değer kazanmaktadır. Hal böyle olunca kadına yönelik toplumsal değer kriterlerini de kadının fedakar bir anne, sadık bir eş, hamarat bir ev hanımı olması, hem eşine hem çocuklarına kaliteli ve yeterli zaman ayırması oluşturmaktadır. İyi-kötü, güzel-çirkin, ahlaki-ahlaki olmayan, arzu edilen ve edilmeyen şeyler hakkında ölçütler sunan değerlerden kadının yüklenmesi gereken hep ilk sıradakiler olmalıdır.³⁹ Yani kadın iyi, güzel, arzu edilen ahlaklı bir kadın olmak zorundadır. Aksi halde bu değerlere uymayan kadınlar, kusurlu bir varlık olarak görülerek toplumun dışına itilmektedir.

Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda, toplumsal cinsiyet rolleri ve toplumsal değerler açısından kadının konumunu ele alındığında, kadın açısından olumsuz bir sonucun ortaya çıktığını söylemek yanlış bir kanaat olmayacaktır. Toplumsal değer ve cinsiyet rolleri içerisinde oluşan egemen söylem olan ataerkil sistem, kadın erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliklerini de beraberinde getirmiştir. Varlığını sürdürmek için tüm kurumlarıyla bu eşitsizlik durumunu sürekli yenileyen ve her alanda kadını arka plana atmaktan geri kalmayan bu sistem, içinde barındırdığı eşitsizlik alanları sonucu kadını erkek karşısında maddi ve manevi olarak güçsüz duruma düşürmektedir.

1.2. TÜRK KADIN TARİHİ

Türk tarihi boyunca kurulan devletlerde kadınlar toplumsal hayatta önemli roller üstlenmiştir. Türk kadını kimi zaman at binen, silah kuşanan bir savaşçı, kimi zaman antlaşmalar imzalayan, elçiler kabul eden bir Hatun, kimi zaman kendilerine ait yurtlukları, divan teşkilatları ve askerleri olan Terken, kimi zaman devlet siyasetinde

³⁸ Seda Çakar Mengü, “Reklamın Toplumsal Değer Yapılanmasına Etkisi”, *Galatasaray Üniversitesi Hakemli Akademik Yayını* (3), Beta Basım Yayın Dağıtım, İstanbul, 2005, 41.

³⁹ Bozkurt, 93.

aktif rol alan bir Sultan ama her şeyden önce bir “eş” bir “anne” olmuştur. Toplumun en küçük birimini oluşturan müesseseyi (aileyi) kuran iki cinsten birisi olan kadın, Türk toplumunda huzurun, mutluluğun, birliğin, istikrarın ve gücün kaynağı durumundaki aile yapısının olmazsa olmaz bir unsuru konumundadır.

Yaşanılan zamana ve coğrafyaya göre değişiklik gösteren kültürlerin, hayat tarzlarının ve benimsenen inanışlarında etkisiyle kadının toplum içerisindeki konumunda da değişiklikler olmuştur. İlk Türk devletlerinde üstün bir konumda ve toplumsal yaşamın içinde yer alan kadın, bu konumunu Osmanlı Devleti’nin kuruluş döneminde de muhafaza etmiştir. Ancak devletin yükseliş döneminde Türk kadını, yerleşik hayata geçiş, yeni coğrafyalar ve etkisi altında kalınan yeni kültürler nedeniyle ikinci sınıf muamele görmeye başlar. Toplumsal hayatta arka plana itilip kamusal alanda yer almasına izin verilmeyen kadın, Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile birlikte yaşanan Batılaşma rüzgarından etkilenecek evin sınırlarını aşip sosyal hayatta daha fazla görülmeye başlar⁴⁰.

1.2.2. İslamiyet Öncesi Türk Medeniyetlerinde Kadın

MÖ 4000-4500 yıl gerilere kadar ulaşan İslam öncesi Türk medeniyetlerine ait bilgiler, kadının temel niteliklerini “annelik” ve “kahramanlık” olduğunu göstermektedir⁴¹. Birçok araştırmacı Sümerler, İskitler, Hunlar, Göktürk ve Uygurlar gibi İslamiyet öncesi yaşamış Türk medeniyetlerinde kadının konumunun İslamiyet sonrası hatta Ortaçağ Avrupa’sına kıyasla daha iyi olduğunu savunur. Eski Türklerde ataerkil döneme ait veriler doğrultusunda Orta Asya’da yaşayan Türk toplumlarında kadının İslamiyet sonrası konumuna göre daha ileri bir mevkide olduğu söylenebilir⁴². Yapılan araştırmalarda eski Türklerde kadınların hükümdar, kale muhafızı, vali ve sefir gibi görevlere gelebilmelerinden hareketle ataerkil bir aile yapılanmasının olmadığı genel yargısına varılmıştır.

⁴⁰ Sibel Dulum, *Osmanlı Devleti’nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Osmangazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2006.

⁴¹ Meral Altındal, *Osmanlıda Kadın*, Altın Kitaplar Yayınevi, İnsan ve Toplum Dizisi, İstanbul 1994, 9.

⁴² Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir Şubat 1988, 13.

Orta Asya Türk devletlerinin hemen hepsinde kadın önemli hak ve yetkilere sahiptir. Örneğin İskitlerde, her kadının erkekler gibi savaşçı ve asker olarak yetiştirilmesi geleneği vardı. Bundan dolayıdır ki İskit kadınları her savaşta erkekleriyle birlikte çarpışıyorlardı⁴³. Türk kadınları bu türlü faaliyetlerde öylesine büyük yetkilerle hareket etmişlerdir ki Büyük Hun İmparatorluğu adına Çin ile ilk barış antlaşmasını Mete Han'ın hatunu imzalamıştır⁴⁴. Kağanın evlendiği ilk kadın “Hatun” unvanını taşımaktadır. Kadının erkeğin tamamlayıcısı olarak kabul edildiği Hunlar döneminde, kabul törenlerinde, ziyafetlerde, şölenlerde hatun hakanın solunda oturur, siyasî ve idarî konulardaki görüşmeleri dinleyerek fikrini beyan eder hatta harp meclislerine bile katılırdı⁴⁵.

İlk Türk medeniyetlerine ait kaynaklarda anaerkilliğe dair çok az bilgi olduğunu söyleyen Doğan Avcıoğlu, Türklerin Yaratılış Efsanesi'nde dişi kurttan türediklerini ve anaerkilliğin bir aşama olarak yer aldığını söyler⁴⁶. Türk toplumlarının anaerkil dönemlerine ait bilgiye fazla sahip olunmaması, Türklerin hiçbir zaman anaerkil toplumsal yapı göstermedikleri şeklinde yorumlanmaktadır. Ancak, Eski Türklerde ana soyu ile baba soyu değerce birbirine eşit olmuş, soyluluğun sadece babadan gelmeyip, anadan da geldiği kabul görmüştür⁴⁷.

Herkesin her işi yaptığı bir toplumsal yapının söz konusu olduğu ilk Türk toplumlarında toprağın Tanrının hediyesi olarak herkesin kullanımına açık sayıldığı göçebe yaşam tarzının hakim olması, özel mülkiyet kavramının önüne geçerek her iki cinsi de cinsel ve toplumsal sömürden uzak tutmuştur. Daha sonraki dönemlerde yerleşik hayata geçilmesi, özellikle tarımsal üretime başlanması ve hayvanların evcilleştirilmesi kadın erkek arasında işbölümünün başlangıcına ve kadının bağımlı hale gelmesine neden olmuştur. Erkeğin üremedeki güce bağlı rolünün fark edildiği sonraki dönemlerde kadının saygınlığı erkek evlat doğurmasına bağlanmıştır⁴⁸.

Türkler İslamiyet'ten önceki ilk dinleri olan Şamanlık gereği kadınlardaki kutsal güce inanırlardı. VIII. yy sonlarında ekonomik ve politik nedenlerle, özellikle yurt

⁴³ Aytunç Altındal, *Türkiye’de Kadın*, Anahtar Kitaplar, İstanbul 1991, 36.

⁴⁴ Bahaettin Ögel, *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, Kömen Yayınları, Ankara 1979, 32.

⁴⁵ Gülçin Çandarlıoğlu, *Türk Destan Kahramanları*, Doğu Kütüphanesi Yayınevi, İstanbul 1977, 64.

⁴⁶ Doğan Avcıoğlu, *Türklerin Tarihi I*, Tekin Yayınları, İstanbul 1978, 218.

⁴⁷ Gülden Ertuğrul, “Atatürk ve Kadın Hakları”, *Atatürk Araştırmaları Merkezi Dergisi*, VIII(22), 1991, 56.

⁴⁸ Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, 13.

edinme sonunu çözmek için İslamiyet’le tanışan Türkler, şaman inancına en yakın olan heterodoks İslam’ı (sufilik) benimsemişlerdir⁴⁹. Türkler X. yy ‘da İslam dinine geçmiş olsalar da XIV. yy’a kadar İslam öncesi değer ve törelerine uygun yaşamışlardır. Dede Korkut Hikâyelerinde ata binen ok atan, savaşı, bir haz objesi olmaktan uzak, kahraman olarak da nitelenen kadın tipleri bu duruma örnektir⁵⁰.

1.2.2. İslamiyet ve Kadın

İslami inanişâ göre erkek kadından daha önce yaratılmıştır. Yaratılıştan kaynaklanan fizyolojik özelliklerinden dolayı erkeklerin, daha çok güç kuvvet gerektiren işleri, kadınların da yine yaratıcının onlara verdiği annelik içgüdüsüyle bakıp büyütme işlerini üstlenmesiyle en doğal ve küçük toplumsal birim olan aileyi oluşturmuştur.

İslam, toplumun düzeninde bir davranış ve dünya görüşü rehberi niteliği taşımaktadır⁵¹. Tek tanrılı dinler, toplumların yüzyıllar boyunca oluşturdukları kadınlık ve erkeklik kalıplarının insanlar tarafından benimsenerek içselleştirilmesini sağlamada belirleyici rol oynamıştır⁵². İslamiyet öncesi Arap toplumunda kamusal alan kadın ve erkekler tarafından ortak kullanılıyordu. Bu dönemde anasoylu ve babasoylu evliliklere birlikte rastlamak mümkündü. Başlarını örten kadınlar boyun ve göğüslerinin bir kısmını açıkta bırakarak süsleniyorlardı. Toplumsal yaşamda kadın tüccarlara hatta kadın peygamberlere bile rastlamanın mümkün olduğu Cahiliye devri diye anılan İslamiyet öncesi Arap kadınları bütün bu olumlu gibi görünen durumlara rağmen toplumdaki en alt değerdeki unsur olarak görülmekte ve yerleri hayvanlardan bile sonra gelmekteydi⁵³.

İslamiyet’le birlikte kadına birçok manada hak verilmiş kadının konumu eski nazaran daha iyi duruma gelmiştir. Kadınlara evlilikte mehir verilmesi, mirastan pay düşmesi, nikâhta kadınların rızasının sorulması gibi kadının lehine değişiklikler yaşanmıştır. Diğer yandan İslamiyet’in de toplumsal yaşamda edilgen konumda olan

⁴⁹ Aytunç Altındal, *Türkiye’de Kadın (Marksist Bir Yaklaşım)*, Birlik Yayınları, İstanbul 1975, 102-104

⁵⁰ Nermin Abadan Unat, *Toplumsal Değişim ve Türk Kadını / Türk Toplumunda Kadın*, Derleyen: Nermin Abadan Unat, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara 1979, 7.

⁵¹ Şerif Mardin, *Türkiye’de Din ve Siyaset* (Derleyenler: Mümtaz’er Türköne-Tuncay Önder) İletişim Yayınları, İstanbul 1991, 95.

⁵² Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları, İstanbul 2000, 16-17.

⁵³ Fetaş Soykan Aktaran, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, Altındağ Matbaacılık, İzmir 1993, 11.

kadının etken olan erkeğe itaati öğütleyerek genel manada erkeğin kadın üzerindeki üstünlüğünün vurguladığı yorumu da yapılmaktadır⁵⁴. Nisa Suresinde “Erkekler, kadınların koruyup kollayıcılarıdır. Çünkü Allah insanların kimini kiminden üstün kılmıştır. İyi kadınlar, itaatkârdırlar.”, Bakara Suresinde “Hüre karşı hür, köleye karşı köle, kadına karşı kadın kısas edilir.” gibi ayetlerden yola çıkarak, İslamiyet’in Arap toplumunda kadın haklarında kısmen iyileştirme sağlamışsa da kadının haklarının erkeğin keyfine göre sınırlandırarak erkeğe tabiliklerinin devam ettiği, Kur’an-ı Kerim’de kadın haklarında yapılan düzenlemelerle kadınlar için adaletin temininin hedeflendiği ancak adaleti dağıtma görevinin erkeğe verdiği yönünde yorumlar da yapılmaktadır.

İslami dönem Türk toplumlarında ve devletlerinde ise kadın, sosyal hayatta sahip olduğu haklarını korumuş ve devam ettirmiştir. Ailede anne nüfuz sahibidir ve görüşleri dikkate alınmaktadır⁵⁵. Fakat Türklerin Anadolu’ya gelmesinden sonra devlet sisteminde gidilen değişikliklerle idari konularda kadının rolü en aza indirgenmiştir. Bu dönemde kadınlar hanedanlar arasında yapılan diplomatik amaçlı evlilikler yoluyla siyasî hayata müdahil oldukları görülmektedir. Siyasî ve diplomatik amaçlı bir takım kazanımlar elde etmek için yapılan bu evlilikler bazen iki devlet arasında savaşa kadar gidebilecek anlaşmazlıklara da neden olmuş, hanedan üyesi hatuna yapılan bir haksızlık ya da kötü muamele, o hatunun ailesine yapılmış bir hakaret olarak algılanarak iki devleti karşı karşıya getirmiştir.

Türk toplumlarında İslamiyet’e geçişin ilk yılları ile Osmanlı döneminde şer’i hükümlerin uygulanışında farklar görülür. İlk dönemlerde özellikle kırsal kesimde Türk geleneklerinin uygulanmasına devam edilmiştir. Babanın ölümü halinde erkek evlat değil anne ailenin hâkimi sayılmış, kadın ve erkeğin bir arada olabildiği törenler yapılmıştır⁵⁶. Fakat zamanla Araplar ve Bizanslılarla yaşanan etkileşim neticesinde Türk kadınının toplumsal hayattaki yerini yitirdiği gibi aile içinde de bağımlı kılındığı bir gerçektir.

⁵⁴ Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, 36.

⁵⁵ Mehmet Altay Köymen, *Alp Aslan ve Zamanı II*, TTK Yayınları, Ankara, 1983, 306.

⁵⁶ Mevlüt Özhan, “Kadınlar Arasında Oynanan Dramatik Seyirlik Oyunlarda İşlenen Konular”, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, C. 111, Ankara 1992, 188.

1.2.3. Osmanlı'da Kadın

Osmanlı Devletinde aileyi oluşturan en önemli unsurlardan biri kadındır. Devletin kuruluş döneminde sosyal hayatın içerisinde erkeklerle birlikte etkin bir görüntü çizen Osmanlı kadınının ailedeki yeri de anne olarak her zaman ön planda ve tartışılmaz bir mevkide olmuştur. Osmanlı sultanlarının eşleri kadınlar özel alan içerisinde kapalı kalmamış, toplumla sürekli irtibat halinde, sosyo-politik hayatın içerisinde olmuşlardır. Orhan Bey'in eşi Nilüfer Hatun'un Bursa'da bir tekke, mescit ve köprü yaptırması, Sultan I. Murad'ın kızı Melek Hatun veya Selçuk Hatun'un ilk dönem Osmanlı siyasetinde yer almaları, sonraki dönemlere, Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan ve Esmâ Sultan gibi padişahların eş ve kızları olan kadınların devlet içerisindeki etkileri, kadınların Osmanlı sarayında çokta pasif durumda olmadıklarına tarihi birer örnektir⁵⁷.

Osmanlı'nın Anadolu hâkimiyetinin genişlemesi ve Kur'an-İslam Felsefesi yorumlarının Türk kadınının aleyhinde gelişmesiyle birlikte toplumda önemli bir birey sayılan Türk kadınından, sessizleşen ve ev içi alana hapsedilen Osmanlı kadınına doğru bir değişim başlamış, kadının hayatı eve dönük bir hale getirilmiştir.

Şer'i hükümler ile korunan bireysel hakların, Osmanlı düzeninde yok sayılmasıyla birlikte oluşan üst-yapı (kentsel) ve alt-yapı (kırsal) olmak üzere iki ayrı kutupta iki ayrı Türk-Osmanlı Kadını ortaya çıktı. Egemen sınıf kendi çıkarları doğrultusunda saray ve çevresindeki kadınlar ile köylü kadınlar için farklı uygulamalar getirmiş ve iki farklı sınıfa dâhil kadınları birbirinden uzaklaştırmıştır⁵⁸. Kırsal kesimde, kadın üretken, itaatkâr, sömürülen ve Allah korkusu, bekâret ve namus gibi toplumsal baskı unsurları ile şekillendirilen bir rolü üstlenmiştir. "Kocanın eşinin boynundaki hakkından birisi; kocası onun nefsinin istediği zaman, devenin sırtında ise dahi, nefsinin kocasından menetmemelidir." hadisinde olduğu gibi kadına öğütlenmiş, zamanla, cinsellik kadın için tümüyle günah ve utanılacak bir kavrama dönüşürken, erkek için bir hak ve kadın üzerinde bir iktidar alanı haline gelmiştir⁵⁹. Diğer yandan, kentsel kesimdeki kadın, tüketici, erkeğe bağımlı, eril bakışa hizmet eden görsel bir nesne olmuştur. İran ve Bizans saraylarındaki harem kültürünün Osmanlı sarayına girmesiyle, harem ve poligaminin (çok eşlilik) istisnâ şartlar altında ve belli bir sınıf içinde de olsa

⁵⁷ Arzu Terzi, *Sarayda İktidar Mücadelesi, Saray Mücevher İktidar*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, 85.

⁵⁸ Altındal, 80-81.

⁵⁹ Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, 39.

yayılmaya başlamasıyla özellikle şehirlerdeki Türk kadınları yaşamlarını haremın gizliliği içinde geçiren kadınlara dönüşmüştür. Genel manada Türk-Osmanlı kadınının, her iki durumda da kendi hayatları hakkında yeterince söz sahibi olmadıklarını söyleyebiliriz.

İslamiyet'in diğerk dinlerde olduğu gibi ölümden sonra ödüllendirilmeyi vaat etmesi, kadının cennete gidebilmek umuduyla tüm haksızlıkları sessizce kabullenmesi sonucunu doğurmuştur. Müslüman bir Türk devleti olan Osmanlı'da kadınlar ve erkekler kadına birçok ayrıcalık tanıyan geleneksel uygulamalardan uzaklaşarak yeni bir yaşam tarzı oluşturmuştur. 20. yy'ın başlarına kadar devam eden bu durum neticesinde Türk-Müslüman kadınları hayatları boyunca önce babalarının sonra kocalarının yani erkeklerin koruması ve egemenliği altında yaşamıştır.

19. yy'ın sonlarına doğru tüm dünyada yaşanan değişimlerin de etkisiyle ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla birlikte kadının geri kalmışlığı ve ezilmişliği eleştirilmeye başlanmıştır. Tanzimat fermanına kadar toplumsal konumu sınırlandırılan kentli Osmanlı Türk kadını, bilhassa II. Meşrutiyet'in ilanı ile toplumsal ve ekonomik hayata katılmaya başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde dünyada yaşanan değişim ve gelişmelere paralel olarak yapılan reformlar neticesinde, toplumsal alanda kaydedilen bazı ilerlemeler ve kadınların lehine yaşanan gelişmelerle kadının hukuksal ve toplumsal durumunda iyileştirmeye gidilmiştir.

1.2.4. Cumhuriyet ve Kadın

Çıkış tarihi itibariyle Tanzimat dönemine dayanan Türk kadınlarının özgürlük ve eşitlik mücadelesinin sosyal hayata geçirilmesi Cumhuriyet dönemine denk gelmektedir. Tanzimat Fermanı ile başlayan kadınların özgürlük ve eşitlik mücadelesi sonuç vermiş Cumhuriyetle birlikte olumlu manada birçok değişiklik sosyal hayatta uygulanmaya başlanmıştır. Özellikle kadınlar tarafından kurulan dernekler, çıkarılan dergiler, sosyal hayata yer alma ve erkeklerle eşit hak sahipliği mücadelesinde önemli rol oynamıştır. Daha önceleri ataerkil yapıya göre belirlenen toplumsal yapı da meydana gelen değişimler kadınların toplumsal hayattaki rolünü de etkilemiştir. Toplumunda her alanda yaşanan modernleşme çalışmalarından faydalanan kadınlar da yaşamlarını modern hayata göre şekillendirmeye başlamışlardır.

Cumhuriyet öncesinde bir birey gözüyle bakılmayan kadının faaliyet sınırları olan evinin içinde kocasına eş, çocuklarına anne rolünü üstlenmesi bekleniyordu. Kadının herhangi bir sosyal ve siyasal hakkı da yoktu. Dış dünyadan soyutlanmış olan kadın, devlet, hukuk, sanat ve bilim gibi faaliyetleri erkeklere bırakmıştı. Cumhuriyet sonrası yaşanan değişikliklerle birlikte kadınında bağımsız bir birey olarak, erkeğin yanında yer almasının gerekliliği anlaşılmış bu yönde iyileştirmeler yapılmıştır. Türkiye, yeni bir ulus-devlet olarak ortaya çıkarken yapılan düzenlemeler toplumsal cinsiyet rejimlerini de içerecektir. Bu bakımdan 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ve 1924 yılında halifeliğin kaldırılarak laik bir düzene geçilmesi ile birlikte kadın haklarına dair hukuki düzenlemelerin hız kazanması tesadüfi değildir.

Anadolu'da birçok yerde ve yaptığı birçok konuşmada kadın haklarından, kadınlara sosyal yaşamda hak ettikleri konum ve değerin verilmesi gerektiğini dile getiren Mustafa Kemal Atatürk, bu yönde yaptığı çalışmalarla yepyeni bir kadın kavramı oluşturmak istemiştir. Erkek-kadın tüm vatandaşların eşit haklara sahip olduğu yeni bir Türkiye kurmayı hedefleyen Atatürk, her fırsatta yeni Türkiye yolunda Türk kadınına olan güvenini ifade etmiştir. Bu düşüncelerle hazırlanan Kadın Hakları İnkılabı ile alakalı “Büyük Türk Kadını'nı mesaimizde müşterek kılmak, hayatımızı onunla birlikte yürütmek Türk Kadını'nı ilmi ahlaki, içtimai, iktisadi, hayatta erkek şeriki, refiki, muavin ve müzahiri yapmak yoludur⁶⁰” diyen “Atatürk, kadınları bir, yetiştirici ve eğitici yolda; iki, toplumda yeteneklerine uygun olan işte, vatandaşlık haklarında ve evliliğin temel kurallarında başarılı olmaları gerektiğini vurgulamaktadır⁶¹.”

Cumhuriyetle birlikte yeni Türkiye'nin yeni kadınlarına ilişkin reformları Türk Modernleşmesinin yüzü olacak nitelikte oluşturulmak istenmiş, bu çerçevede yaşanan dönüşüm sürecinde 1924 yılında yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimde laiklik ve eşitlik esas alınarak kadına eğitim hakkı tanınmıştır. 1926 yılında kabul edilen Medeni Kanunla da kadınlar için çözüm sunulurken bir yandan kadınların sosyal yaşama dâhil olduğu modern bir toplum işaret edilmiş diğer yandan da yeni toplumun inşası için kadınların desteği alınmak amaçlanmıştır. Türk kadını, 17 Şubat 1926 yılında kabul edilen Türk Medeni Kanunu ile hukuk açısından da yasal haklarını elde etmiştir.

⁶⁰ Atatürk Araştırma Merkezi, “Konya Kadınları ile Konuşma”, (21 Mart 1923), *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, Cilt: II, 151.

⁶¹ Tezer Taşkiran, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1973, 87.

İsviçre Kanunu'ndan uyarlanan ve erkeğin çok kadınla evliliğini yasaklayan bu kanunla, erken yaştaki evlilikler de, yasal düzenlemeye alınmış, değişen toplum yapısına göre uyarlamalar devam etmiştir.

“Şeriat kanunlarının geçerli olduğu Osmanlı devletinde kadınların kamusal alandan tecridi örtünme ile simgeleşirken, Cumhuriyet kadını kamusal alanda erkeklerle eşit yer alarak, modern giysileriyle ülkenin kalkınmasında motor kuvvet olan yurttaş kadın kimliği ile simgeleşir⁶².” Türk Medeni Kanunu ilk halinde özellikle İslâm hukuku ile bağdaşmayan pek çok madde yer almıştır. Çoklu evlilikler ve vekâleten nikâhlanma yasaklanmış, eşit boşanma hakkı, çocukların her iki ebeveyn tarafından gözetimi hususu, mirasta kadına ve erkeğe eşit pay verilmesi, evlenme yaşı gibi konular karara bağlanmıştır. (743 sayılı TKM, m.88-134) Kadın açısından bütün bu iyileştirmelere rağmen yine de ailenin reisi olarak koca kabul edilmiş ve kadının çalışması durumunda erkeğin rızası gözetilmiştir. (743 sayılı TKM, m.152,159) Ayrıca mal ayrılığı rejimine göre eşlerin boşanma halinde kendilerine ait mal ve mülkleri geri alması kararlaştırılmış, zaten malvarlığı olmayan ve kadınlar kocalarına bağımlı olmaya mahkûm bırakılmışlardır. (743 sayılı TKM, m.146) Resmi nikâh şartı getirilmiş olsa da, ülke nüfusunun çoğunluğunu oluşturan köylü ve küçük burjuva halkı, özellikle boşanmanın daha kolay olması nedeniyle eski gelenekleri korumaya ve evliliklerini dinî şekilde yapmaya devam etmişlerdir⁶³.

Türk Kadını'na 1930'da belediye seçimlerine, 1933'te muhtarlık ve ihtiyar heyetine, 1934'te milletvekilliğine seçme ve seçilme hakkı verilerek kadını toplumsal yaşamın aktif bir parçası yapmak yolunda önemli adımlar atılmıştır. Medeni Kanun'la birlikte getirilen değişiklikler kadın-erkek eşitliğini teorik olarak sağlamıştır. Uygulamada özellikle kırsal kesimde ve eğitim görmemiş kadınlar arasında eşitsizlik halen mevcuttur. Atatürk'ün getirdiği yeniliklerden, çoğunlukla eğitim görmüş, bilinçli şehir kadınları yararlanabilmektedir. Bu kesim, görünüşte erkeğe eşit gibidir. Fakat kadın çalışmasının yanı sıra evdeki işlerini de aksatmadan yerine getirmekle yükümlüdür⁶⁴.

⁶² Dilek İmançer, “Türkiye’de Yerli Televizyon Dizilerinde Geleneksel ve Modern Kadın Kimliğinin Sunumu”, *Medya ve Kadın*, Ebabil Yayınları, Ankara 2006, 84.

⁶³ Abadan Unat, 16.

⁶⁴ Emel Doğramacı, *Atatürk'ten Günümüze Sosyal Değişmede Türk Kadını*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1993, 3.

1.2.5. Türk Modernleşmesinde Kadın

Osmanlı'da Batılaşma hareketlerinin yaşandığı Meşrutiyet ve Tanzimat dönemlerinde, görülen değişimlere rağmen kadının yerinin evinin içi olduğu, evde eş ve anne rollerini üstlenmesi gerektiği görüşü ağır basıyordu. Herhangi bir sosyal ve siyasal hakkı bulunmayan kadın, dış dünyadan soyutlanmış; devlet, hukuk, sanat ve bilim gibi faaliyetler erkekler tarafından yürütülmekteydi.

Milli Mücadele yıllarında erkeğine destek olarak tam bağımsızlığın kazanılmasında önemli rol oynayan Türk Kadınının, bir birey olarak erkeğin yanında yer almasının gerekliliği Cumhuriyetin ilanı ile birlikte kabul edilmiştir. Cumhuriyetin ilanından günümüze dek sürekli değişen yasalarla belirlenen kadın haklarıyla erkeklerin üslendiği bütün sosyal rolleri, kadınlarında üstlenebileceği benimsenmiş lakin teoride kabul edilen bu görüş hiçbir zaman tam anlamıyla uygulamaya konulamamıştır.

Türk modernleşme sürecinde kadına kademeli olarak belli haklar verilerek sosyal hayattaki rolü arttırılmaya çalışılmıştır. Örneğin, “Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde, Mustafa Kemal Paşa nutuklarında kadınları cemiyetteki yerlerini almaya davet etmiş, İstiklal Madalyası alan kadınların listesi gazetelerde yer almıştı. Mustafa Kemal Paşa’nı, eşi Latife Hanım’ın peçesiz olarak katıldığı yurt gezilerinde ata binmiş resimleri çıkmıştı. 1923 sonunda İstanbul’da tramvaylarda erkeklerle kadınları ayıran perde kaldırılmış, 1924 ve sonrasında dans salonlarında kadınlar boy göstermeye başlamış, 1926’da uzun süren bir çalışmadan sonra Türk Medeni Kanunu kabul edilmiştir. Bu yıllarda dönemin moda dergilerinin kapaklarında modern giyim, tarz ve saç modellerinin Avrupaileşmesi yolundaki Türk kadınına örnek olarak sunulduğu görülmektedir. 1926’da ilk kadın dişçi, 1927’de ilk kadın avukat, 1928 Mayıs şenliklerinde okul kızlarının şortlarıyla gösterilere katılması, 1928 Afgan kraliçesinin yüzü ve başı açık olarak Türkiye’de bulunması ve bu ziyaretin İstanbul basınında ilk sayfalarından günlerce verilmiş olması dikkat çekicidir. Aynı yıl mecmuaların kapaklarında çıplak kadın çizimlerinin yer alması, 1929 Cumhuriyet gazetesinin ilk güzellik yarışmasını düzenlemesi, 1929 Taksim stadında atletizm yarışmalarına kız atletlerin de katılması, kadının seçme ve seçilme hakkı üzerinde tartışmaların başlaması, 1929 İş bankası çalışanlarından 86’sının kadın olması, 1930 ilk kadın şoförün ehliyetini alması, 1930 kadın kadastro mühendisinin göreve başlaması, 1930 belediye

seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanıyan yasanın çıkması, 1930 ilk kadın yargıcın göreve başlaması, 1930  kadının siyasi partiye ye kaydedilmesi, 1932 Keriman Halis'in Dünya Güzellik Kraliçesi seçilmesi ve ilerleyen yıllarda hemen hemen her alanda kadınların modernleşen dünya şartlarına ayak uydurduğunu görmek mümkün olmuştur.⁶⁵

Türk modernleşme sürecinde kadın hayatında görülen olumlu yönde değişiklikler toplumun temeline yayılmamış, Cumhuriyet'in kuruluşundan bugüne kadın kimliği tartışma konusu olmuştur. Ülkemizde kırsalda yaşayanla kentli kadın arasında her anlamda büyük farklılıklar söz konusudur. Yaşanan modernleşme sürecinden genellikle kentli kadınlar istifade ederken kırsal alanda yaşayan kadınlar bu değişimlerden çokta etkilenmemiştir. Kırsal kesimde kadın, çok çocuklu, tarlada çalışan, kocasından dayak yiyen, kendini ailesine adanmış hiçbir sosyal hakkı olmayan bir birey durumundayken kentli kadın, büyük ölçüde eğitim görmüş, çalışma hayatına katılmış sosyal hayatta aktif bir rol üstlenmektedir. Kentli kadının tüm bu pozitif ayrıcalıklarına rağmen toplumda bir birey olarak değil de cinsel obje olarak görülmesi de kadın hakları açısında ayrıca bir olumsuzluk doğurmuştur.

1950'li yıllarda başlayan demokratikleşme sürecinde meydana gelen ekonomik gelişmeler, çok partili hayata geçilmesi ve yaşanan iç gn kadın yaşam koştllarını olumsuz etkiledi. Cumhuriyetin ilk kadın milletvekillerinin yer aldığı mecliste yüzde 4,6 olan kadın temsil oranı 1950-1954 döneminde yüzde 0,62'ye geriledi. Kadınların işgücüne katılma oranı da 1955 yılında ülke genelinde yüzde 72 iken 1960 yılında yüzde 65'e geriledi⁶⁶. Kentleşme sürecinde iş kadını ve ev hanımı rollerini bir arada üstlenmek zorunda kalan kadınlar zaten fazla söz sahibi olamadıkları iş hayatından çekilmeye başladı⁶⁷. Yaşanan olumsuzluğu gidermek adına 1960'lara kadar yapılan hukuki ve sosyal düzenlemelerle kadının çalışma hayatına katılımını desteklenmek istenmiştir. Ancak ataerkil toplum neticesi iş hayatına atılan kadından geleneksel rollerini aksatmaması beklentisi teoride alınmak istenen önlemlerin uygulamada başarısız olmasına neden olmuştur.

⁶⁵ İlbeyi zer, *Osmanlıdan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda*, Truva Yayınları, İstanbul 2006, 238-239

⁶⁶ Ahmet Makal, "Türkiye'de 1950-1965 Döneminde cretli Kadın Emeğine İlişkin Gelişmeler", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt: 2, Sayı: 56, Nisan-Mayıs-Haziran 2001, 122.

⁶⁷ Makal, 125.

1970’li yıllarda kadın hakları kadınlarının uluslararası platformda tartışılmaya başlanması Türkiye’de yansıma bulmuş bu haklar hükümetlerin ve yasa koyucularında gündemine girmiştir. Dünya genelinde tartışılan kadınların sorunlarına gerçek anlamda çözümler getirmek devreye giren Birleşmiş Milletler 1975 yılını Kadın yılı olarak ilan ederek kadın konusunu odak haline getirmiştir. Dünyada ve Türkiye’de yaşanan gelişmeler Türk kadını için umut verici olmuş, ilerleyen yıllarda kadın hareketinin de farklı bir boyut kazanmasını sağlamıştır⁶⁸.

Türkiye’de 12 Eylül 1980 tarihinde yaşanan askeri ihtilalin ardından demokrasi, insan hakları, özgürlük gibi kavramlar daha fazla kullanılır hale geldi⁶⁹. Yaşanan gelişmelere paralel olarak tartışılmaya başlanan kadın hakları, eşitsiz işbölümü, aile hayatında ast-üst ilişkisi gibi konular medya, edebiyat, sinema, tiyatro ve akademinin ilgisini çekmeye başladı⁷⁰. 1979 yılında Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen CEDAW’ın (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi/Committee on the Elimination of Discrimination Against Women) Türkiye Cumhuriyeti tarafından 1985 yılında onaylanmıştır⁷¹. Kadın konusuna odaklanmış ilk resmi kurum olan Devlet Planlama Teşkilatı Kadına Yönelik Politikalar Danışma Kurulu 1987 yılında kurularak Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezleri kurulmaya başlanmıştır. 80 ihtilali sonrası canlanan kadın hakları mücadelesi 90’lı yıllarda tekrar düşüşe geçmiştir. 90 yıllarda Türkiye’de ne yeni bir kadın tanımı ne de bu kadın tanımını yaşama geçirmeye yönelik bir çalışma yapılmıştır. Bu yıllarda sadece eğitim ve çalışma alanlarında kadınların durumunda bir artışın olduğu göze çarpmaktadır. Kadınlarda okuryazarlık oranı 1990 yılında yüzde 10,2 iken, Türkiye’nin kadınlar için net okullaşma oranı 1995–1999 yılları arasında yüzde 82’ye çıkmıştır. 1990-1991 yılında yüzde 33.05 olan yükseköğretimde kadın öğrenci oranı 1996–1997 yılında yüzde 39, 2000–2001 öğretim yılında ise yüzde 41,2 olmuştur. 1991–1992 öğretim yılında üniversitelerde görev yapan

⁶⁸ Didem Saatçı, *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2010.

⁶⁹ Ömer Çaha, *Sivil Kadın-Türkiye’de Sivil Toplum ve Kadın*, (Çev. Ertan Özensel), Vadi Yayınları, Konya 1996, 74.

⁷⁰ Elif Tekin, *1980 Sonrası Türkiye’de Feminizmin Görünümü*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon 2007.

⁷¹ Tekin, 59.

öğretim elemanlarında yüzde 32 olan kadın oranı 2004–2005 öğretim yılında yüzde 38'e yükseldi⁷².

90'lı yıllarda kadınların sosyal yaşamdaki rollerini etkileyen, 1990 yılında kadının çalışmasını kocanın iznine bağlayan Medeni Kanun'un 159. maddesinin Anayasa Mahkemesi'nce iptal edilmesi, Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü bünyesinde şiddete uğrayan kadın ve çocuklara destek hizmeti vermek üzere ilk Kadın Konukevlerinin açılması, 1997 yılında kadının evlendikten sonra kocasının soyadını almakla birlikte, kendi soyadını da kullanabilmesinin Medeni Kanun'un 153. maddesinde yapılan değişikliklerle sağlanması gibi kadın hakları anlamında olumlu sayılabilecek birçok değişiklik yaşanmıştır. Yaşanan bütün bu gelişmelere rağmen 2000'li yıllara kadar kadınların büyük bir çoğunluğunun ataerkil değerler doğrultusunda çizilen sınırlar içerisinde yaşadığı ve toplumsal statülerinde istenilen düzeyde bir ilerlemenin kaydedilememiş olduğu gerçeği değişmemiştir.

1.2.6. Son Dönem Türkiye'sinde Kadın

İki binli yıllar Türkiye'si kadının konumuna baktığımızda, ataerkil anlayışın hâkimiyetini koruduğu bir sistemde sosyal haklara sahiplik konusunda kentli ve kırsal kesim kadınları arasındaki bariz farkların da devam ettiğini görüyoruz. Söylenenleri destekler nitelikte eğitim hakkı açısından bir örnek verecek olursak, TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu) 2006 yılı verilerine göre; nüfusunun yüzde 70'i kentlerde yaşayan ülke genelinde kız çocuklarının ilköğretimdeki okullaşma oranı yüzde 93, ortaöğretimdeki okullaşma oranı ise yüzde 76'dır. Aynı araştırmada köyde yaşayan kadınlar içinde okuma-yazma bilmeyenlerin oranı yüzde 27 olarak tespit edilirken bu oranın şehirde yüzde 15'e düştüğü belirtilmektedir. Erkekler için ise bu oran köyde yüzde 9 şehirde ise yüzde 4'tür⁷³. Bu verileri kadın haklarına dair Cumhuriyet tarihi boyunca yapılan çalışmalar ve yaşanan gelişmeler neticesinde elde edilen kazanımlardan kentli kadınların kırsal kesimde yaşayan kadınlara oranla daha fazla

⁷² Özge Kaçar, *Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon 2007.

⁷³ Emel Yalamaç, *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2011.

istifade ettiğinin ve her şeye rağmen kadın erkek eşitsizliğinin devamının göstergesi olarak kabul edebiliriz.

Yaşanan globalleşme sürecinde ülke kültür, ekonomi ve toplumsal yaşamında görülen değişiklikler neticesinde birlikte yaşayan geniş aileler yerlerini çekirdek ailelere, en yaşlı erkeğin saygı gördüğü hiyerarşi ise yerini kentlerde para kazanabilen genç lider erkeklerle bıraktı. Bu durum eş seçimlerinde büyüklerden daha bağımsız bir şekilde her iki tarafın da rızasına dayalı evliliklerin yapılabilmesini mümkün kıldı. Eşitlik anlamında olumlu sayılabilecek bu durumda bile bir kadından her şeyden önce büyüklerine itaat etmesi beklenmektedir⁷⁴.

Son dönem Türkiye’inde Türkiye’de kadın-erkek eşitliği ilkesinin hukuki manada güçlenmesi adına önemli yasal düzenlemeler yapıldığını söyleyebiliriz. Anayasada 2001 ve 2004 yıllarında yapılan değişikliklerle, “Kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir. Devlet bu eşitliğin yaşama geçmesini sağlamakla yükümlüdür.” hükmünün eklenmesi bu düzenlemelere önemli bir örnektir. TBMM tarafından kabul edilerek 1 Ocak 2002 tarihinde yürürlüğe giren Yeni Türk Medeni Kanunu ile kadın-erkek eşitliğine, cinsiyet ayrımcılığına ve kadın emeğine dair düzenlemelere gidilirken 10 Haziran 2003 tarihinde yürürlüğe giren Yeni İş Kanunu ile ise iş sözleşmesi, ücretlendirme, işyerinde cinsel taciz, ücretli doğum izin süreleri gibi alanlarda kadının lehine iyileştirmeler yapılmıştır. Yapılan birçok düzenlemeye rağmen toplumsal olarak ataerkil anlayışın belirlediği toplumsal cinsiyet rolleri, geleneksel zihniyet yapıları ve ayrımcı kültür gerekli değişimin yaşanmasına engel olmuştur. Yapılan yasal düzenlemelerle kadın-erkek eşitliği sağlanmış olsa da, aile içi karar alma mekanizmaları erkek egemen olarak işlemeye devam etmektedir. İki binli yıllar Türkiye’inde halen kadınların ev içi alanla erkeklerin ise kamusal alanla ilgili işleri üstlendikleri aile yapısı çoğunluktadır. Okuryazar kadın oranının her geçen yıl arttığı ülkemizde halen okuma yazma bileyen hatırı sayılır rakamlarda kadın mevcuttur. Ayrıca Türk kadınının temel ortaöğrenime katılım oranlarındaki artışın yükseköğrenimde aynı oranda devam etmemesi devlet eliyle sağlanmaya çalışılan eşitliğin toplumsal manada tam anlamıyla benimsenmemiş olduğunun göstergesidir diyebiliriz. Aynı şekilde yasal olarak güvence altına alınan kadının aile içi hayatta çocuk, yaşlı ve hasta bakımı gibi sorumlulukları kocası veya devletle paylaşması durumu pratikte uygulanamamakta, kadınlar ya ev ve iş yaşamlarını

⁷⁴ Kandiyoti, 31-32.

bir arada yürütebilecek bir formül üretmeye ya da bu ikisi arasında bir tercih yapmaya mecbur bırakılmaktadır. Devlet tarafından alınan kreş, bakım evleri, doğum ve mazeret izinleri gibi kolaylaştırıcı önlemler yeterli olmamaktadır.

Kadına sosyal hayatta hak ettiği konumu ve değeri vermek adına cumhuriyet tarihi boyunca yaşanan tüm değişim ve gelişmelere rağmen bu konuda yapılan çalışmalar Türk kadının geleneksel rollerine ilişkin tutumların ağırlığını halen koruduğunu göstermektedir. Devlet Planlama Teşkilatı'nın Türk Aile Yapısı Araştırması verilerine göre aile reislerinin yüzde 75'i kadının en önemli görevini ev işlerini yapması olarak değerlendirmiştir. Söz konusu durumda kadının sosyal hayattaki yerinin değişmesi açısından fazla bir ilerleme olmadığını göstermiştir⁷⁵.

Geçmişten günümüze Türk kadınlarının durumu inişli çıkışlı bir grafik izlemiştir. Kimi zaman aile ve toplum içerisinde yüceltilen kadınlar kimi zaman da aşağılanarak istismar edilmiştir. Özellikle son asırda genel manada farklılık gösteren kentli ve kırsal kesim kadınlarının değişmeyen özellikleri ise gün geçtikçe artan şiddet olaylarıdır. 2008 yılında Ayşe Gül Altınay ile Yeşim Arat tarafından yapılan “Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet” ve Dr. Henrica A.F.M. (Henriette) Jansen, Dr. Sunday Üner ve Doç. Dr. Filiz Kardam’ın yürüttüğü yine 2008 tarihli “Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet” araştırmaları sonuçlarından kadına yönelik şiddetin kırsal-kentsel ya da doğu-batı karşılaştırmalarında fark göstermediği anlaşılmaktadır. Araştırmalar 2000’li yıllar Türkiye’nde şiddetin toplumun her kesiminden ve her bölgesinden kadının ortak sorunu olduğunu da ortaya koymaktadır.

⁷⁵ Oya Çitçi, “20. Yüzyılın Sonunda Kadın ve Gelecek”, *Mülkiye Dergisi*, 215, (Mart-Nisan 1999), 81-97.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KADIN İMAJI

2.1. TÜRK SİNEMASINDA KADIN

Her devrin sanatsal yaratış biçimine ilişkin özellikler, içinde yeşerdiği toplumsal koşullarla doğrudan ilişkilidir. Diğer sanat dalları gibi sinema da içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel yapıdan direkt olarak etkilenmektedir. Bir toplumda yaşanan değişim ve gelişmeleri çeşitli yönleriyle takip edebileceğimiz görsel bir iletişim aracı olan sinema, izleyiciyi etkileyen toplumsal olaylara ayna tutan bir role sahiptir.

Dünya genelinde erkeklerin egemenliğinde bir sektör olan sinema, ülkemizde de aynı durumdadır. Bu sektörde en tepeden aşağıya doğru yapımcı, yönetmen ve senarist zincirinin, oyuncuların ve hatta set işçilerinin tamamına yakını erkektir. Hal böyle olunca büyük çoğunluğu erkek elinden çıkan filmlerdeki kahramanların yarıdan fazlası da erkeklerden oluşmaktadır. Hayatın her alanında olduğu gibi sinemada da görülen bu erkek egemen dünya, sinemanın, yaşamı daha etkileyici ve büyüleyici kılmasını kullanarak, insanlara yaşamsal rollerini benimsetir. Türk sinemasındaki bu rol benimsetmesinin genelinde kadın, gerçek hayatta olduğundan daha çaresiz, daha kendine güvenmeyen, daha korunmaya, erkek himayesine muhtaç gösterilmiştir. Genel olarak erkeklerin denetlediği ve yönlendirdiği bu sektörün ürünleri olan popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerini değerlendirme konusunda, ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışmıştır.

Türkiye'deki ataerkil düzen, iktidar ve ideoloji doğrultusunda belirli kadın modelleri çizmiştir. Türk sinemasında kadına çizilen roller bellidir. Kadın karakterin başına kötü ya da iyi ne gelirse gelsin, son derece korkunçtur. Kadın karakter, tam manasıyla, kara arabeskin kollarına atılır. Akla en son gelebilecek bütün kötülükler, kadının başına gelir. Dünyada mevcut olan her türlü acıyı tadan kadın, sevdiği ve âdeta kutsallaştırdığı sevgilisine film boyunca kavuşamaz. Türk filmlerinde kadın, geneleve de düşse alabildiğine namusludur. Ne kadar acı çekerse çeksin, kutsallığından bir şey kaybetmez. Finalde, bu kutsal kadına belki biraz insaf edilerek sevdiğine kavuşturulur. Fakat ya iyice yaşlanmış, saçına ak düşmüştür, ya çocuğunu kaybetmiş ama sevgilisi

yanındadır, ya da sevgilisine son bir kez sarılır ve kollarında son nefesini verir. Türk sinemasının alt beyinlerine verdikleri ana mesajın teması, her ne olursa olsun erkek egemenliğine dayalı hiyerarşik düzenin kadına biçtiği role rıza gösterilmesi, fevri çıkışlarda bulunmayarak payına düşene razı olunması ve kaybetse de mutlu olmaya çalışılmasıdır.

Türk sinemasındaki kadının temsili, melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve semboller çerçevesinde şekillenmektedir. Türk sinemasında kadınlar, uzun yıllar melodram kalıpları içinde ‘faziletli anne’ ve ‘dokunulmamış sevgili’ olarak idealize edilmiş, bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlar olarak gösterilmiştir⁷⁶. 1980’lerden sonra televizyonun da etkisiyle toplumsal değişmelere paralel olarak Türk sinemasında star kadın oyuncuların soyunmaya başlamaları ile iyi ve kötü kadınların ayrı ayrı temsil edildiği filmlerin yerini her ikisinin özelliklerini belirli ölçülerde üstünde toplayan tek kadınlı filmler almıştır.

Türk sinemasında birçok filmde, kadının mevcut toplumsal yapıyı yansıtacak şekilde toplumda ve aile içindeki ikincil rollerini kabul ettikleri görülmektedir⁷⁷. Kadın, kendisine verilen kıstasların dışına çıkması halinde hakkında uygun görülen her türlü cezaya razıdır.

2.1.1. Türk Sinema Tarihinde Kadın

Geleneksel Türk Sinemasında korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum olarak gösterilen ailede, geçimi sağlayan maddi gücü elinde bulunduran evin reisi baba, tatlı sert kimliğiyle ön plandadır. Geleneksel kalıplar içerisinde ailesi için her türlü fedakârlığı yapabilecek güçte olan anne ise, bu güçlü özelliklerine rağmen eşinin boyunduruğu altında ikinci plandadır. Bu düzende doğup büyüyen çocuklarda cinsiyetlerine göre anne babalarından gördükleri kimlik rollerini tekrarlarlar.

Toplumsal değerlerin en önemli unsurlarından olan dinsel ve geleneksel yaklaşımlar da aile birliğinin kurumsal yapısının korunması için her daim destekleyici

⁷⁶ Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplum Bilimi*, Tümer Ajans Yayınları, İzmir 1988, 42.

⁷⁷ Aytunç Altındal, *Türkiye’de Kadın*, Süreç Yayınları, İstanbul 1985, 152.

ve etkin nitelikte olmuştur. Bu genel kurgu içerisinde aile kurumunun daima varlığını koruduğu Türk Sineması'nda kadın, 1980'li yıllara gelene kadar namuslu anne ya da ahlaksız kötü kadın ikilemini arasında var olma mücadelesi vermiştir⁷⁸.

Cumhuriyetle beraber görülen Batılaşma hareketleri neticesinde kadınlara tanınan hukuki ve siyasi haklarla görünüşte yaşanan devlet feminizmine rağmen kadının geleneksel “fedakâr anne ve namuslu eş” rolü, etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte kamusal alandaki varlıklarının meşrulaştırılmasına yönelik önemli adımların atılmasına rağmen kadınların birincil rolleri çok fazla değişmemiştir. Fedakâr bir anne olarak çocuk yetiştirme ve sadık bir eş olma vazifelerini devam ettiren kadınların hayatlarında, ev içi iş bölümü ve cinsel ahlak anlamında önemli değişiklikler olmamıştır.

İlk yıllarından 1950'li yıllara kadar film sayısı çok az olan Türk sinemasında çekilen filmlerin çoğu Kurtuluş Savaşı'nı konu alan kahramanlık filmleri olmuştur. Erkeklerin esas karakter olduğu bu filmlerde kadınlar, kahraman erkeğin yanında, ona yardımcı, verdiği mücadelenin destekçisi iyi kadın veya fettanlığı ile erkeği baştan çıkaran, cinselliğini kullanarak onu kutsal yolundan döndürmeye çalışan kötü kadın rollerindedir. Kadın kendisine biçilen iki uç rolde ya erkeğine destek olan iyi ya da onu yolundan alıkoymaya çalışan kötüdür. Bu durumun ortası söz konusu değildir.

Türk sinemasının ilk yıllarından Cumhuriyete kadar olan dönemde Müslüman kadınların dinen uygun olmadığı kanaatiyle filmlerde rol almaları yasaktı. Bu nedenle 1923 yılına kadar çekilen ilk filmlerde Türk ve Müslüman kadınlar rol alamamışlardır. Bu filmlerdeki kadın oyuncular Türkiye'ye yerleşmiş Beyaz Ruslar, Ermeni ve Rum tiyatro kumpanyası aktrislerinden seçiliyordu⁷⁹.

“1918 yılında bazı Türk kızları öğrenci olarak “Dar-ül Bedayi” ye alınmışsa da sahneye çıkamamışlardır. İçlerinden Afife Jale 1920'de Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda Jale takma adıyla sahneye çıktığında polis devreye girmiş ve oyuncuyu tutuklamıştır. Yine aynı yıl Afife ve Şaziye hanımlar bir başka oyunda sahneye

⁷⁸ Zuhâl Çetin Özkan, "Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu E Dergisi*, (<http://www.deuhyoedergi.org>), 5 (2), 2012, 79-81. (Erişim Tarihi 28 Ocak 14)

⁷⁹ Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Broy Yayınları, İstanbul 1988, 11.

çıktıkları için mahkemeye verilmişlerdir. 1921 başlarında Dar-ül Bedayi’ye Müslüman kadınları çalıştırmaması resmi yollardan bildirilmiştir⁸⁰.

Cumhuriyetin kabul edilmesinden sonra değişen ortam ve koşullar neticesinde geride kalan yaklaşık on yıl içerisinde yasak olan Türk kadınlarının sinema filmlerinde rol almaları serbestleşmiştir. Oluşan bu ortam sayesinde Muhsin Ertuğrul’un yönettiği ve Halide Edip Adivar’ın romanından beyaz perdeye aktarılan 1923 tarihli Ateşten Gömlek filminde rol alan Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyyir ilk Türk kadın oyuncular olmuşlardır⁸¹.

Bazı sinema yazarlarına göre Türk sinemasında gerçek anlamdaki kadın tiplerinin ortaya çıkmaya başladığı 1950’li yıllarda ön plana çıkarılan terk edilmiş, masum yüzlü kenar mahalle kızı tipleriyle izleyici acındırılıp ağlatılmıştır. Bu filmlerde masum esas kadın karakterin yanında onun tamamlayıcısı olarak “düşmüş” kadın tipi de vardı. Kötü kadın karakterlerin bütün şeytanca oyunlarına rağmen asla istediklerini elde edemedikleri bu filmlerde kadının kötü oluşu da ders verecek nitelikte anlatılırdı. Türk sinemasında o yıllarda erkeğine sadık namuslu ev kadını ve erkeği baştan çıkaran fettan özellikleriyle birbirini tamamlayan iki zıt kadın tiplmesi hakimdi. Genellikle esmer, koyu ten ve saç renkleri olan iyi kadınların aksine kötü kadınlar da genellikle açık tenli, boyalı ve sarışın oldu. Kadın karakterlere yüklenen bu fiziksel özellikler sayesinde izleyicinin daha filmin başında kimin iyi aile kadını kimin kötü kadın olduğunu anlaması sağlanır biçimsel ayrımında yanılgıya düşme olasılığı ortadan kaldırılırdı⁸².

Kadın genellikle kendisini koruyacak ve ona sahip çıkacak bir erkek olmadığından kötü yola düşüyordu. Kadınların ahlaki açıdan iyi ya da kötü olması erkeğin elindeydi. Düşmüş kadınlar filmin sonunda hep cezalandırılıyor ve asla mutlu sona ulaşamıyordu. Ya ölüyorlar ya da kötü hayatlarını terk ediyorlardı. Ailenin erkeklerinden dayak yiyen, yıldız olma özlemi duyan, yoksulluktan kaçan, kadınlar kötü yola düşüyorlardı. Erkeğin baskısından kaçmak kötü yola düşmekle özdeşleştiriliyordu.

⁸⁰ Özgüç, 13.

⁸¹ Scognamiglio Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Metis Yayınları, İstanbul 1987, II, 44.

⁸² Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara 1999, 51.

Türk Sineması için 1960'lı yıllar sinemanın toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktası olmuştur⁸³. Bu yıllar ihtilalin getirdiği yeni oluşumların yanı sıra, hızlanan iç göç ve kentleşme, kentleşme süreci içinde gecekondulaşma sorunları, hızlı sanayileşme ve bu gelişmelerin farklı yansımalarıyla Türkiye'de büyük bir toplumsal değişimin yaşandığı yıllar olmuştur. Dönemin Türk Sineması toplumda yaşanan değişim ve gelişmelerin yansıması olarak gelişmiş ve yapılan filmlerde kadının da değişen toplumsal konumu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu dönemde kadın seyirciye yönelik özel filmler üretilmeye başlandı. Bu filmler daha çok orta sınıf ve gecekondulu mahallelerinde yaşayan kadınlara yönelik olarak basit konulardan yola çıkılarak çekilmiş filmlerdir. Bu filmlerde kadın seyirciye 'pembe' sonlar sunulmaktaydı. Bu kadınların kendi hayatlarında yaşadıkları mutsuz sonlar beyazperdede gördükleri olağanüstü rastlantılarla gelen kavuşmalarla biraz olsun renkleniyordu.

Toplumsal yaşamda olduğu kadar Türk Sineması'nda da önemli değişikliklerin yaşandığı bu dönemde yapılan 1961 Anayasası ile değişen toplumsal ve siyasal yaşam çekilen sosyal içerikli filmlerle anlatılmaya çalışıldı. Türk Sineması'nda yaşanan bu pozitif gelişmeler kadının sunumu açısından kısmen bir iyileşme görülse de söz konusu melodramın kalıpları yine kırılmadı. İhtilal ve yeni anayasa sonrası yaşanan değişimle başı örtülü kadının yerini 'şapkalı kentli kız' aldı. Özellikle Belgin Doruk, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray ve Fatma Girik bu rollerle starlığı yakaladı. Bu kadınların rekabet edecekleri 'açık renkli' rakipleri yine var oldu. Esas kadınların 'temiz' kalabilmeleri, onların yerine soyunan ve kötü olan kadınlar sayesinde mümkün oldu. 1960'larda hem vampplar aracılığıyla seyircilerin cinsel dürtülerine sesleniliyor, hem de masum kadın tipleriyle seyirci 'iffet' e davet ediliyordu.

Dönemin vamp oyuncusu Sevda Ferdağ şöyle diyordu: "20 kişi ırzlarına geçtiği halde kıllarına hanel gelmeyen Türkan, Hülya ve Fatma gibi kadınlar vardı. Bir de onların yerine soyunan bizler. Ben esmer olduğum halde soyunduğum için kaybettim. Çünkü o zamanlar soyunan ikinci kadınlığa mahkûmdu."⁸⁴

Toplumsal yapıdan bağımsız düşünülemeyecek olan sinemada, dönemsel değişim ve gelişmelere paralel olarak yeni toplumsal sınıflarda farklı kadın kimliklerini temsil

⁸³ Nigar Pösteki, *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, İstanbul 2005, 9.

⁸⁴ Özgüç, 30.

eden tipler oluşturarak sosyal yapı içerisinde kadının durumu ortaya konulmaya çalışılmıştır. "O dönemde yapılan filmlerde, kadına iki kadın tipi imajı gösteriliyordu. "erkeksi kadın" tipi ve "hanım hanımcık kadın" tipi. Erkeksi kadın tipi ilk başta erkek egemen toplum yapısına bir karşı çıkış gibi görülmekteyse de aslında her iki tiplerle yaratılmak istenen imaj o dönemin siyasal, ekonomik ve ideolojik yapısına paralel imajlardır ve geleneksel ataerkil yapıdan bağımsız düşünülmemelidir⁸⁵".

Türk sineması için bir dönüm noktası olarak kabul edilen 1970'li yıllarla birlikte Yılmaz Güney'in "Umut" filmi, o güne kadar yapılanlar arasında anlatım ve içerik yönünden gerçeğe en yakın ve kendinden sonra gelenlerin çıkış noktasını oluşturur⁸⁶. Bu yıllarda yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmeler sonrasında Yeşilçam'da kadınların oyuncuların önünde farklı seçenekler belirdi. Yılmaz Güney'in sol siyasi filmleri, Orhan Gencebay-Ferdi Tayfur ikilisinin arabeskleri ve Mine Mutlu, Zerrin Egeliler, Arzu Okay gibi oyuncuların porno filmleri aynı anda hem toplumu etkiledi hem de ondan etkilendi. Ne var ki kadınlar açısından klişeler ve kalıplar birbirinden çok farklı görünen seçeneklerde bile kendini gösterdi. Örneğin Yılmaz Güney'in filmlerinde neredeyse bütün iyi kadınlar esmer, iflah olması zor, iradesi zayıf burjuva kadınları ise açık renkli sarışın kadınlardı. Güney, sol içerikli filmlerinde melodramın iyi aile kadını kötü fahişe kalıbını kıramamış, iyi aile kadının yerine nutuk atan solcu kadınları kötü kadının yerine ahlaksız burjuva kadını geçirmekle yetindi. 70'li yıllarda ön plana çıkan seks filmlerinin ve seks komedilerinin giderek pornografiye dönüşmesi ve yasaklanmasıyla cinsellik 1981 yılından itibaren sosyal içerikli filmler içine kaymıştır⁸⁷.

1980'li yıllara kadar Türk sinemasında iyi veya kötü kadın olmak üzere iki sınıftan oluşturulan kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan, sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlar olmuştur⁸⁸. İyi kadın tamamıyla saf ve masum hatta hayat kadını da olsa sevişmeyen, öpüşmeyen, her davranışıyla namus temsili olan kadındı. Kötü kadın ise fizik ve görünüm olarak iyi

⁸⁵ Esra Biryıldız, 'Şoför Nebahat mı Olalım Küçük Hanımefendi mi?' *Marmara İletişim Dergisi*, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, Sayı: 4, Ekim 1993, 14.

⁸⁶ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1992, 87.

⁸⁷ Agah Özgüç, *Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990, 98.

⁸⁸ Şükran Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Etam A.Ş Baskı Tesisleri, Eskişehir 1996, 6-12.

kadın tiplemesinin tam tersi bir görünümde, soyunan, aldatan, baştan çıkaran, sevişen kadındı. Sinemada kadının böyle katıksız melek ve şeytan olarak ayrılması feodal ideolojinin yansımasıydı ve kadının tinsel anlamda yüceltilişi erkeğin erdemini, fiziksel olarak kullanılması ise erkeğin zaafını açıklayan bir araçtı⁸⁹. İşte 80’den sonra değişen iyi-kötü kadın tipi yerine bu karakter tiplmelerinin özelliklerini kısmen de olsa taşıyan, cinselliğini yaşayan, iyi yanları ve zaafalarını kendisinde toplayarak, özgürlükçü yanıyla kabul gören bir kadın tipinin yerleşmesidir.

80’li yıllarda Türk sinemasında kadın karakterlerin imajında ciddi bir kırılma görülür. 1970’lerin Türkiye’inde kadın hareketi anti-feminist bir karakter taşımaktayken 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında sol mücadelelerinin fiilen sona erdirilmesiyle Türkiye’de Batı’da 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ikinci dalga feminizmin beden ve cinsellik siyasetini yansıtan bir kadın hareketi oluşmuştur. Modern kadın tipi bu dönemde ekonomik özgürlüğe erişmek, kariyer sahibi olmak, feminist söylemlerden haberdar olmak ve kadın cinselliğine sahip çıkmak olarak yeniden tanımlanır. 80’lerin ikinci yarısındaki filmlerde ana temalar “insanların iletişimsizlikleri, yabancılaşmaları, bunalımları ve yalnızlıkları” olur. Bu dönemde ivme kazanan kadın hareketi ve bireyselliğin de etkisiyle sinema da üretilen yeni kadın tipi de bu yabancılaşma ve iletişimsizlikten nasibini alan, kentli ve mutsuz kadın tipidir.

80’li yıllarda sinema, yaşanan sorunlara rağmen Türk toplumuna ilişkin göstergelerden biri olmayı sürdürdü. Gerek geleneksel melodram kalıpları içinde çekilen şarkılı türkölü, arabesk, gerekse Anadolu ve video pazarı için çekilen filmler, magazin basınında parlayan kadın starların aşk ve macera filmleri, yenilikçi çabaların ürünleriyle birlikte Türk sinemasının bilançosunu oluşturdu⁹⁰. 80’li yıllar boyunca çekilen filmlerin genelinde kadınlar duygusuz, nedensiz, amaçsız, kendi yalnızlığı içinde devinen, iletişim kuramayan, bağımsız ama yalnız, özgür ama mutsuz tipler olarak sunulmuştur. Bu filmlerde kadının özgürleşmesinden anlaşılan tek şey, onun cinsel açıdan özgürleşmesi ve sadakat gibi kavramlardan uzaklaşması olmuştur.

Türk sinemasında star kadın oyuncularının soyunmaya başlamaları 1980’lerden sonraki toplumsal değişmelere ve televizyonun etkilerine paralel olmuştur. Star kadın oyuncuların soyunmaya başlamalarıyla bu zamana kadar iyi ve kötü kadınların farklı

⁸⁹ İbrahim Altınay, ‘Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar 1’ *Yeni Olgu*, Sayı: 9, Eylül 1984, 48.

⁹⁰ Nejat Ulusoy, ‘*Seksenli Yıllarda Türk Sineması*’ Beyazperde, İstanbul Ocak 1990, 29.

karakterlerle temsil edildiği filmlerin yerlerini hem iyi hem kötü kadın özelliklerini belirli ölçülerde bünyesinde barındıran tek kadınlı filmler almıştır. Kadının toplumsal konumu ve kendisinden beklenen cinsiyet rolleri nedeniyle yaşadığı sorunların dile getirildiği bu filmlerde, kendine ve yaşadığı çevreye yabancılaşan kadının sisteme uyumlu bir şekilde çaresizce konumunu sürdürmeye çalışması anlatılmaktadır⁹¹.

1990’larda Türk Sineması’nda da tüm dünya da olduğu gibi Amerikan Sineması hâkimdir. Bu yıllarda Türk Sineması da dünya sinemasıyla benzerlik göstererek marjinalite ve nostaljiyi ön planda tutmuştur. Ülkede yaşanan toplumsal olaylar sinemaya yansımıştır. Popüler filmlerde kadının toplumsal konumu kabullenilirken bağımsız yönetmenlerin yapıtlarında sistemin eleştirisi içerisinde kadının konumunun da sorgulandığı görülmektedir. 90’lı yıllarda çekilen filmlerde, pop şarkıcısı ya da manken olarak medyatik olan kadınlar sinema filmlerinde sık sık oyuncu olarak yer almışlardır. Marjinalite ve nostaljinin ön planda olduğu bu yıllarda özel olarak çekilmiş kadın filmlerinden bahsetmek mümkün değildir. Ancak çekilen popüler filmlerde kadının toplumsal konumu olumlanmakta veya olduğu gibi yansıtılmaktadır. Bu filmlerde kadının sorunları ve mutsuzlukları yalnızca maddi olanaksızlıklardan kaynaklanmaktadır⁹².

2000’li yıllarda göreceli de olsa kadınlardan yola çıkan ve onların konumlarını sorgulayan filimler üretilmiştir diyebiliriz. Kadın olmanın bulunulan sınıfa ve ait olunan coğrafyaya göre birçok anlama geldiği ülkemizde ve ülkemiz sinema tarihinde kadın, hep ikinci konumda geleneksel rollerle kuşatılmış bir şekilde sunulmuştur. Kadına, baba ya da koca sürekli olarak bir erkeğe bağımlı, istediklerini ortaya koyamayan, cinselliğini özgürce yaşayamayan bir profil çizilmiştir. 2000’li yıllar son dönem Türk filmlerinde kadın temsiliinde bir iyileşme olmakla beraber kadınlar kendi istekleri için ne kadar çabalasalar da nihai kararları sistemin kendisi ve güçlü aktörü olarak erkekler vermektedir.

Türk sinemasında gerek melodram içerikli filmlerde, gerekse bir takım toplumsal sorunları ortaya koyan ya da kadın sorunlarını konu alan filmlerde Türk toplumundaki kadını ve kadının değişen yüzünü izleyicinin gözü önüne sermektedir. Geçmişten günümüze geriye baktığımızda, sinemada kadın denilince pek bir şey değişmedi.

⁹¹ Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplum Bilimi*, Tümer Ajans Yayınları, İzmir 1988, 21.

⁹² Zuhâl Çetin Özkan, 79-81.

Yalnızca kadın işgücü biraz daha fazla sinemaya katkı sağlıyor artık. İşin en ağır yükünü yine onlar çekiyor. Bir film setinin en fazla sorumluluk isteyen alanı, yönetmen asistanlığıdır. Piyasada yönetmenler, genellikle üç asistan çalıştırır ve bunların hemen hepsi, -genellikle genç- bayanlardır. Onlar, bu görevle en zoru başarırlar. Çünkü asistan demek, yönetmenin stres atma aracı demektir. Yönetmenin kafası kızdığı anda gözü yalnızca asistanı görür. En küçük aksilik, asistandan bilinir. Bu moral gücüyle kadın, sinemada yapması gereken işi ne kadar yapabilirse, artık o kadar yapar. Oyunculuk açısından baktığımızda, belki biraz iyileşme olduğunu söyleyebiliriz. 60-70 yıllarının kadın oyuncularını gibi cinselliklerini değil, gerçekten oyunculuklarını ortaya koyanlar var. Belki senaryo icabı kadının başına yine olabilecek en kötü şey geliyor ama belki daha insaflı. Çünkü artık sinema ve televizyonda bir “kadın bakışı” da var.

2.2. TÜRK SİNEMASINDA KADININ SUNUMU

Türk sinemasında kadın konulu filmlere bakıldığında genel olarak, hangi toplumsal statüye sahip olursa olsun kadınların merkezde olan erkek kahramanın yanında yer aldığını söylemek mümkündür. Kadın başrolde olsa bile daima erkeğin gerisinde, erkek üstünlüğünü kabul eden konumdadır. Türk sineması kadın konulu filmlerde kadının sunumunda “iyi ve kötü” kavramı temel değer kabul edilmiş, genel manada ya iyi ya da kötü olan kadınlar nadir de olsa bazı filmlerde ne tam masum ne de tam anlamıyla fahişe rolünü üstlenmişlerdir. Kendi yaşamlarından kendilerini değil de başkalarını sorumlu tutan, zorla kötü yola düşürülmüş masum kızlar, Türk sinemasında kadınlar için çizilen genel çerçeveyi belirleyen kriter olmuştur⁹³. Türk sinemasında kadının sunumu, mevcut erkek egemen toplumun sonucu olarak toplumsal rollerine uygun şekilde yapılandırılmıştır.

Türk sinemasında kadın karakterlerin sunumundaki temel unsur olan iyi ve kötü kadın tiplerinde baz alınan değer yargıları toplumsal yargılardır. Bu değer yargılarına göre kötü kadın genel olarak, zengin, şımarık, cinselliklerini yaşayan, kendi başlarına kararlar verebilen, meselenin peşine düşen, plan ve program yapan kendi hayatlarını denetleyen pozisyonundadır⁹⁴. Toplumsal yapının sunduğu bir kadından

⁹³ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yayınları, Ankara 1994, 159.

⁹⁴ Nilgün Abisel, “Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunulu”, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoneix Yayınları, Ankara 2005, 188.

beklenen davranışları sergilemeyen ve iyi kadına göre erkek karşısında çok daha rahat olan tipler, kötü kadın rolünde değerlendirilerek aşağı bir konumda sunulmuştur. Kötü kadın daima günahın ve şehvetin temsili olurken iyi kadın ise saflığı ve namusu temsil etmektedir. Türk sinemasında kötü kadın her türlü cinselliğe açık erkeği baştan çıkaran fettan, iyi kadın genelevde çalışsa bile bedenini sergilemeyen, sevdiği erkekle bile sevişmeyen masum rolünde olmuştur.

Türk sinemasında, iyi ve kötü kadın tiplerinin karakter kalıplarının yanı sıra fiziksel özellikleri de bellidir. Buna göre, kötü kadınlar genellikle sarışın olurken iyi kadınlar çoğunlukla esmerdir. Kötü olan sarışın kadın her zaman iyi olan esmer kadının önüne birtakım engeller koyar ve onun mutlu olmasına mani olur. Başroldeki esmer kadın genellikle masum, sessiz ve fedakâr bir eş veya annedir. Bu tipten olan kadın karşısında ikinci kadın rolünde olan sarışın kötü kadınlar filmin sonunda masum kadın karşısında mağlup olarak yaptıklarının cezasını çekerler⁹⁵.

Türk sinemasında anlatılan ataerkil yapının yaşatıldığı erkeğin kişisel isteklerine göre şekillenen ailede kadına evini ve eşini her şeyin üstünde tutan fedakâr anne görevi düşmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yüklediği bu görevler Türk sineması kadın tiplerinde yoğun şekilde işlenmiştir. Sadık eş, fedakâr anne rolleri Türk sinemasında en çok canlandırılan kadın karakterleri olmuştur⁹⁶. Toplumsal yaşamda bir ev kadınından beklenen kocasına bağlı ve itaatkâr eş, fedakâr bir anne gibi davranışlar Türk sineması kadın karakterlerinin rollerini de şekillendirmiştir. Yine toplumsal yaşamda bu kalıplara uymayan kadınlara vurulan kötü kadın damgası Türk sinemasının kötü kadın tiplerinde birebir yansıtılmıştır. Bu kalıpların oluşturulmasında namus kavramı en önemli belirleyici unsur olmuştur. Türk toplumunda mevcut ailenin namusu o ailenin kadın bireylerine bağlıdır anlayışı sinemada da yer bulmuş, erkek ne yaparsa yapsın namusuna zarar gelmezken kadının verilen toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkması namussuzluk sayılmıştır.

Toplumsal yapının yansıması olarak ortaya çıkan bu kadın karakterleri uzun yıllar varlığını devam ettirmiştir. Ancak yine toplumsal yapıdaki değişikliklerden etkilenen sinemada karakter rollerinde de bazı değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler neticesinde

⁹⁵ Neşe Kaplan, *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, Es Yayınları, İstanbul 2004, 44.

⁹⁶ Eser Köker, "Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü". (Der: Oğuz Onaran), *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, 133-173.

hem erkeklerin hem de kadınların toplumsal rolleri ve buna paralel olarak sinemadaki duruşları da etkilenmiştir. 1960 ve 1970’li yıllar itibariyle yaşanan bu değişimlerle kadının toplumsal yaşamdaki rolleri biraz olsun esnetilmiştir. Görülen kısmı esnemelere rağmen kadından beklenen sadık eş, fedakâr anne rolleri değişmemiş, evli kadının toplumda daha saygın bir yere sahip olması ve herhangi bir nedenle yalnız kalan kadına kuşkuyla yaklaşılması kalıpları devam etmiştir⁹⁷. Geleneksel aile düzeninin devamının sağlanmaya çalışıldığı bir sistemde kadının özgürleşebilmesi ancak erkeğin hâkimiyeti altında olan kamusal alana girmeye başlamasıyla olabilmektedir. Fakat erkek egemen Türk toplumunda kadınların ev hayatı dışındaki alanda tutunabilmeleri bile ancak erkeğin ona yol göstermesiyle olabileceğine inanılmıştır. 80’li yıllar itibariyle kadının tek başına özgürleşebileceği anlayışı güç kazanmış olmasına rağmen kadının temsilindeki bir erkeğin liderliğine, yol göstericiliğine ihtiyacı olduğu mesajı verilmeye devam edilmiştir⁹⁸.

1980 sonrasında yaşanan toplumsal olayların da etkisiyle Türk sinemasında kadın sorunsalı işlenen konular içinde yer almış, kadına farklı bir bakış açısı getirilmesine başlanmıştır. Fakat bu felsefeyle çekilen filmlerde bile kadın erkek arası eşitlikte denge sağlanamamış “namus” kavramı ve evlilik kurumu kutsallıklarını muhafaza ederek rollerin belirlenmesindeki güçlü etkilerini devam ettirmiştir. Bu yıllarda Türk kadınının toplumsal konumunu irdeleyen filmlerde kentli ve aydın kadın olarak öne çıkan karakterler kadının kimlik arayışlarını ve bu arayış içerisinde kadının toplumsal durumlarını sorgulamaya çalışmıştır. Dönem dönem yaşanan toplumsal gelişmelere de paralel olarak kadının sosyal yaşamdaki konumunda ve bu konunun Türk sinemasındaki temsilinde bazı değişiklikler yaşanmış olsa da ataerkil bir yapıyı benimsemiş toplumumuzda kadına verilen cinsiyet rolleri sinemada iyi-kötü ve cinsellikleriyle ön plana çıkan kadın tiplerleriyle anlatılmış, geleneksel anlayıştan çok fazla uzaklaşamamıştır diyebiliriz.

2.2.1. Kırsal Kesim Filmlerinde Kadın

Türk sinemasında kırsal kesimin konu edildiği ilk film, Muhsin Ertuğrul’un 1934 yılında çektiği “Bataklı Damın Kızı Aysel” dir. Kendinden sonra çekilen kırsal kesim

⁹⁷ Kaplan, 61.

⁹⁸ Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayıncılık, İstanbul 2000, 74.

konulu filmlere örnek olan bu filmde, çalıştığı çiftliğin sahibi tarafından tecavüze uğrayan ve hamile kalan Aysel ile içinde bulunduğu durumdan onu kurtarmaya çalışan gencin hikâyesi anlatılıyor. 1950’li yıllara kadar çekilen kırsal kesimi konu alan filmlerde kadınlar, ya zengin ağa kızı ya ezik, masum genç kızlar ya da çaresiz kadınlar olarak ele alınmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin hemen hepsinde cinsellik belli belirsizdir. Özellikle çeşme başı erotizmi sıkça kullanılan bir motif olarak karşımıza çıkar⁹⁹. 27 Mayıs 1960 darbesiyle edebiyatta köy edebiyatının ağırlık kazanması ve bu durumun sinemaya yansımalarıyla birlikte Türk sinemasında kırsal kesimi konu edinen önemli filmler çekilmiştir. Metin Erksan’ın “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz” ve “Kuyu” filmleri ile Atıf Yılmaz’ın “Kibar Feyzo”, “Adak”, “Kuma” ve “Muradın Türküsü” gibi kırsal kesim filmlerinde kadının töresel yazgısı, başlık parası ile satılması, namus konusu ve ezilmişliği anlatılmıştır.

Kadının bir mal gibi alınıp satılmasını anlatan başlık parası konulu filmlerden birisi olan “Kibar Feyzo” filminde sevdiği kıza kavuşabilmek uğruna gerekli başlık parasını kazanmak için şeyhe giden Feyzo, burada başlık parası diye bir şey olmadığını öğrenir. Fakat tüm uğraşlarına rağmen bu başlık parasının kırsal kesimde de kalkmasını sağlayamaz. Bu filmlerde bir başka önemli konu da kırsalda, kadınların çok çalışmasıdır. Kadınlar hem tarlada hem de evde çalışmakta, kadın hem eş, hem ana hem de ailenin geçimine yardımcı olmak adına ırgat vazifelerini fedakârca yerine getirmektedir. 1979 bir Atıf Yılmaz yapımı olan ve Erzincan Üzümlü ilçesinin Pelitli köyünde geçen bir olayı anlatan “Adak” filminde, kadın çok çalışmakta fakat ne toplumda ne de ailede her hangi bir söz sahibi değildir. İster ağa kızı isterse fakir bir ailenin sıradan bir köy kızı olsun, kırsal kesimde kadının tek beklentileri güzel bir yuva kurup, evinin hanımı olmak ve çoluk çocuğa karışmaktır. Kırsal kesimde kadının çocuk sahibi olması çok önemlidir. Zaten çok zor şartlarda yaşayan kadının doğum kontrol yöntemlerini bilmediği ve kullanmadığı için çok sayıda çocuğu vardır. Yine bir Atıf Yılmaz yapımı “Cemo” da (1972) çocuğu olmayan bir kadından kocasını çocuk sahibi olması için başka bir kadın bularak evlendirmesi istenmektedir. Türk sinemasında çocuğu olmadığı veya erkek çocuk doğuramadı için dışlanan, eziyet gören kadınların ve sorunun çözümü için üzerine kuma getirmenin anlatıldığı birçok kırsal kesim filmi mevcuttur.

⁹⁹ Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Broy Yayınları, İstanbul 1988, 55.

Türk sineması kırsal kesim filmlerinde işlenen en önemli konulardan bazıları da namus, töre ve töreler gereği işlenmesi gereken cinayetler olmuştur. Filmin konusunun geçtiği coğrafi bölgeye göre değişiklik gösterebilen töre kurallarının

“Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da yaşayan Türk kadınlarının durumunun ayrıca ele alınması gerekir. Bu bütün ülkeyi ilgilendiren bir sorundur. Bu bölgelerde kadın ve erkek arasındaki aile içi güç dağılımının kadının aleyhinde olması, hem kadınların toplumdaki ikincil konumunu hem de kadınların uğradıkları ayrımcılıklara karşı stratejiler üretmelerindeki sınırları belirlemektedir¹⁰⁰”.

ortak yönü genellikle kadın namusu üzerine kurulu olmasıdır. Töre ve geleneklerden kaynaklanan kadın sorunlarının ülkenin batısından doğusuna gidildikçe artması da ekonomisi ve eğitim seviyesi daha düşük olan kırsal kesim kadınlarının maruz kaldığı zorluklar Türk sinemasında anlatılmaya çalışılmış, özellikle namusa leke düşüren kadınların öldürülmesiyle sonuçlanan töre cinayetleri işlenmiştir. Yaşar Kemal’in aynı adlı romanından esinlenen başrollerinde ve yönetmen koltuğunda Türkan Şoray’ın olduğu 1981 yapımı “Yılanı Öldürseler” filminde bir kadının töresel namus anlayışına boyun eğiş öyküsü anlatılmıştır. Filmde köyün en güzel kızı olan Esme (Türkân Şoray) uğruna elini kana bulayan Abbas (Mahmut Cevher) on bir yıl hapis yatmıştır. Kendisi de Abbas’a aşık olan Esme sevdiği adam hapisteyken köyün ağası Halim’le (Ahmet Mekin) evlenmek zorunda kalmıştır. Durumu öğrenen Abbas hapisten çıktıktan sonra ağanın evini basarak Halim’i öldürür ve Esme’yi de yanına alarak kaçır. Peşlerine düşen köylüler onları yaklar ve Abbas’ı öldürür. Köyün namusuna leke düşürdüğünü düşündükleri Esme’nin köyden gitmesine karar veren köy ahalisi aksi halde onu ölümle tehdit eder. Tüm baskılara rağmen köyü ter etmeyen Esme’nin infazı için oğlu Hasan seçilir ve Hasan eline verilen silahı annesi yıkanırken ateşler. Bu filmde en önemli unsurlardan biri töreye uymamanın cezasının ölüm olduğunu bile bile Esme’nin aşkı tercih edişidir¹⁰¹.

Türk sinemasında kırsal kesim filmlerde kadın üzerindeki namus baskısına dikkat çeken en önemli filmlerden biri olan 1981 yapımı Şerif Gören imzalı “Yol” filminde, İmralı yarı açık cezaevinden izinli çıkan, hepsinin değişik sorunları olan ama öyküleri kadın üzerine odaklanan 5 mahkûmun hikâyesini anlatılır. Bunlar;

¹⁰⁰ Pınar İlkkaracan, “Doğu Anadolu’da Kadın ve Aile”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Tarık Vakfı Yayınları, İstanbul Ekim 1998, 191.

¹⁰¹ Burçak Evren, “Yılanı Öldürseler” *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Sayı: 17, Nisan 1982, 59.

Cezaevinde aldığı mektuplarda karısı Zine'nin kendisine ihanet ettiğini öğrenen Seyit Ali'nin törelere göre Zine'yi öldürmesi gerekmektedir. Seyit Ali cezaevinden izinli olarak köyüne döndüğünde karısını kapalı tutulduğu ahırda bulur. Zine'yi sırtına alıp dağlara çıkan Seyit Ali soğuğa dayanamayan karısının yalvarmalarına dayanamaz. Zaten en başından beri karısını öldürmeye karşı olan Seyit Ali tüm çabalarına rağmen onu kurtaramaz.

Mehmet Salih kendisini karısı Emine'den uzaklaştırmak isteyen kayınpederi ve kayınvalidesine karşın karısının sevgisini kazanmak ister ve onu o ortamdan uzaklaştırmaya çalışır. Emine 'kadının yeri erkeğinin yanındır' anlayışıyla ailesine karşı gelip Mehmet Salih ile kaçır. Küçük kardeşi Emine'yi öldürür.

Mevlüt'ün izne çıkarken tek isteği nişanlısı Meral'le baş başa kalabilmektir. Ancak evlilik öncesi kadın erkek ilişkilerini yasaklayan toplum buna engel olur. Mevlüt bu duruma tepki gösterirken nişanlısı da aynı toplumsal ahlak anlayışını benimsemektedir.

Yusuf izne çıkarken izin kâğıdını kaybettiği için yıllardır hasret kaldığı karısına bir türlü kavuşamaz. Bir sınır kasabesindeki kaçakçılıkla geçinen köyüne döndüğünde ağabeyinin öldürüldüğünü öğrenen Ömer ise, hayatın sıkıntıları içinde Gülbahar'a ilgi duyar ama ilişki kurma fırsatı bulamaz.

“Yol” filminin genelinde sert haşın öyküleri ve erkek hesaplaşmaları anlatılsa da bütün hikâyeler Kadın üzerine odaklanmıştır. Filmde kadın erkek uyumunu çağdaş yörüngeye oturtamamış, sağlıklı biçimde çözmemiş bir toplumun toplum bilimsel eleştirisine kadın aracılığıyla yaklaşmıştır. Filmin beş öyküsünde de kadın feodal bir bakışın tüm acımasızlığı ve zalimliği ile ele alınmış, kadın sorununun çözümlenmeden, kadın erkek ilişkisine sağlıklı bir biçim vermeden, kadına toplumda layık olduğu yeri kazandırmadan hiçbir şeyin çözümlenemeyeceğini dolaylı olarak anlatmaya çalışılmıştır¹⁰².

Kırsal kesim filmlerinde kadınların gerek ev gerekse tarla işlerinde çok çalışmalarına rağmen erkekler zamanlarının büyük kısmını köy kahvesinde geçirmektedir. Genellikle ve özellikle doğu ve güneydoğu bölgelerinde aşiretler arasında kan davası vardır ve bu davalarda aile büyüğü kadınlar da töreler gereği

¹⁰² Atilla Dorsay, ‘Yol’, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 60, İstanbul 15 Kasım 1982, 12.

dökülen kanın yerde kalmaması gerektiği anlayışını desteklemektedir. Yine kırsal kesimdeki yaşam koşullarının zorluğu halkı büyük şehirlere göç etmeye zorlamakta köylerden kentlere göç ederek genellikle varoş mahallelerinde gecekondulara yerleşen aileleri ve özellikle kadınları yeni sıkıntılar beklemektedir.

2.2.2. Göç ve Kasaba Filmlerinde Kadın

Türkiye Cumhuriyeti tarihinin önemli dönüm noktalarından birisi olarak kabul edebileceğimiz “1950’li yıllarda, Türkiye’de hem siyasal hem sosyal hem de ekonomik anlamda önemli değişimler yaşanmıştır. Tek partili siyasal sistemden çok partili politik hayata geçilmiş, ulaşım imkânları rahatlamış, traktör sayısı artarak makineli ziraat yaygınlaşmış, barajların yapılması, nüfus artışı, toprak-insan dengesinin bozulması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, eğitim imkânlarının artması ve köyden kente göçün hızlanması gibi gelişmeler Türkiye’nin bütününde önemli sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişmelere neden olmuştur. 1960’lı yıllardan sonra ise daha planlı hareket edilmiş ve planlı gelişme döneminde sanayileşmede hızlanmıştır.¹⁰³,”

Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte tarımda makineleşme yani modern tarıma geçiş sonucu kırsal kesimlerde iş gücü fazlası ortaya çıkmış, yaşadıkları coğrafyalarda işsiz kalan ve geçim sıkıntısı yaşayan aileler iş bulmak ve geçimlerini sağlamak için köylerden kentlere göç etmek zorunda kalmıştır. Sanayileşmeyle birlikte hız kazanan göç olgusu ve bu göçler neticesinde sosyal hayatta yaşanan değişiklikler Türk sinemasında pek çok filmin konusu olmuştur. Ülkede yaşanan siyasal, sosyal ve ekonomik değişimleri konu alan ve kırsalda yaşayan veya kırsaldan kente göç eden kadınların hayat hikâyelerinin anlatıldığı bu filmler, genel manada kırsalda ki feodal düzenin veya yeni geline kent ortamının tüm zorluklarını yüklenen Anadolu kadınının çaresizliklerini ifade etmiştir. Kırsal kesimlerden kentlere yaşanan göçler, aile içindeki baba otoritesine dayalı hiyerarşinin sarsılmasına neden olmuşsa da köylerden büyük şehirlere göç edenlerin tüm göreneklerini, törelerini ve feodal yapıyı beraberlerinde taşıma arzuları da devam etmiştir.

Sinemanın tiyatrodan ayrı bir sanat olarak görülmeye başlandığı geçiş dönemiyle birlikte çok sayıda yönetmenin çok sayıda film çekmeye başlamasıyla Türk sinemasının

¹⁰³ Nusret Ekin, *Hızlı Şehirleşmenin Sosyo-Ekonomik Etkileri, Hızlı Şehirleşmenin Yaratığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar*, Siyasi ve Sosyal Araştırmalar Vakfı Yayınları, İstanbul 1986, 83.

etki ve önemi artmıştır. Yaşanan bu gelişmeler sinemanın ilgi çekiciliğini ve dolayısıyla ticari başarısını da etkilemiş tiyatrodan ayrı bir sanat olarak görülmeye başlanan sinemada gerçekçilik ön plana çıkmış ve Türk sinemasında Sinemacılar Kuşağı olarak adlandırılan yeni bir döneme geçilmiştir. Konuyla ilgili önemli tespitleri bulunan Aslı Daldal'a göre; "1950-60 arasındaki on yıllık dönem, Türk toplumsal gerçekçiliği için büyük önem taşır. 1948-59 arasında Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlanır. Ucuz melodramlar ve tiyatro oyunları dışında bir sinema kavramı ilk defa bu yıllarda oluşur. Bu dönemde yaşanan büyük gelişmeler içerisinde üç unsur sonraki yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema hareketinin ortaya çıkışını sağlayacak altyapının kurulması açısından özellikle önemlidir:

- a) Yeşilçam olarak bildiğimiz yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve böylelikle film ve sinema salonu sayısında büyük artışlar olması,
- b) film "duyumuna" sahip yeni bir yönetmen kuşağın doğması, "kara film" ya da "köy filmi" gibi yeni arayışların belirmesi,
- c) sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması¹⁰⁴,

Ülkede her alanda görülen toplumsal gerçekliğe doğru yaşanan dönüşüm Türk sinemasında kadın temsilleri üzerinde de görülmüştür. Dönemin erkek yönetmelerinin toplumsal düzen gereği ataerkil kurallara göre ele almaları ve tüm eril ifadelerle rağmen gerçek manada kadın tiplerinin bu dönemde ortaya çıkmaya başladığını söylemek yanlış olmaz. Göç olgusunu anlatan filmlerde kadınlar, genelde eve kapatılıp özgürlüklerinin kısıtlandığı bir ortamda içinde varlık mücadelesi vermekte, yaşanan kültür çatışmaları en çok kadınları etkilemektedir. Her ne kadar köylerden kentlere geçişler olsa da erkek karakterler genel anlamıyla feodal ilişkiler içerisinde yetişmiş, kadın üzerindeki otoritesini sonuna kadar kullanan bir imajla anlatılmaktadır. Kültür çatışmaları ve bireyselliğin öne çıkarılarak aktarıldığı kasaba filmlerinde taşra ve kent zihniyetlerinin aslında birbirlerinden çokta farklı olmadığını görüyoruz.

Toplumsal gerçekçi sinema da en iyi örneklerin verildiği 1970'li yıllarda kırsalda yaşayan yahut kırsaldan kente göçen kadınların merkezde yer aldığı bu filmlerde, genel

¹⁰⁴ Aslı Daldal, "Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı", *Yeni Film*, Sayı:1, Haziran 2003, 43.

olarak kırsalda ki feodal düzenin yahut yeni geline kent ortamının tüm zorluklarını yüklenen Anadolu kadınının çaresizliğini anlatılır. Kırsal kesimden kentlere yaşanan göçle birlikte sarsılan aile içindeki baba otoritesine dayalı hiyerarşi Türk sinemasının önemli konularından biri olmuştur. Köylerden büyük şehirlere göç edenlerin tüm göreneklerini, törelerini ve mevcut feodal yapıyı beraberlerinde getirmek istemeleri dönemin yönetmenleri tarafından ustaca işlenmiştir.

Feodal yapıyı ve kumalık kurumunu sorgulayan, Atıf Yılmaz'ın 1972 yapımı Cemo filminde, kadın karakter erkek gibi yetiştirilmesine rağmen erkek egemen toplumsal düzen gereği iyi bir eş fedakâr bir anne rolünden sıyrılamamıştır.

2.2.3. Arabesk Filmlerde Kadın

Ülkede yaşanan sanayileşme ve tarımda makineleşme sonucu kırsaldan kentlere yapılan göçlerle köy ile kent arasında ortaya çıkan taşra mahalleleri ve bu mahallelerde oluşan varoş kültürü, kadın ve namus kavramlarını yeniden şekillendirirken arabesk kültürünün de başlangıcı olmuştur. Oluşan bu yeni kültür müzik alanında olduğu kadar sinemada da önemli bir kaynak anlatım biçimi olarak kullanılmıştır. Köylerden kentlere göç edenlerin yaşadıkları adaptasyon sürecinin doğurduğu arabesk kültürünün yansımaları olan kasetleri, müzik piyasasında belirli rakamların üzerinde satış yapan her şarkıcı aynı zamanda sinema oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Arabesk kültürünün ortaya çıktığı yıllarda Türk toplumunda sosyoekonomik açıdan önemli değişimler yaşanmış, kültürel değerler yeniden şekillenmiştir. Gelişen sanayi, köylerden kentlere göçler, oluşan yeni işçi sınıfı ve etkileri ile kötü yaşam koşulları kitleleri farklı alternatiflere yönlendirmiştir. Kaliteli yaşam arayışları neticesinde ortaya çıkan sendikalaşma ve grev gibi eylemler kültür-sanat alanında geniş yer bulmuş Türk sineması da diğer görsel ve işitsel medya gibi bu değişimden önemli ölçüde etkilenmiştir¹⁰⁵.

Genel özellikleri zengin yoksul ilişkisi olan arabesk filmlerinde, bu ilişki umutsuzluk, karamsarlık ve acının abartılarak verilmesiyle işlenmiş, ana tema sevgi olmasına rağmen sınıfsal farklılıklar sevenlerin kavuşmasına engel olmuştur. Arabesk

¹⁰⁵ Metin Kasım ve H. Deniz Atayeter, "1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1 (4), Eylül 2012, 19-33.

filmlerinin kadınları, uğruna her şey göze alınabilecek, namuslu, klasik anlamda iyi kadın tipleridir. Bu kadınlar fahişe de olsa film boyunca başka kimseyle görünmez son derece namuslu ve idealize edilmiş kadınlardır. Rızası dışında biriyle birlikte olmak zorunda bırakılmış veya tecavüze uğramış da olsa baş erkek oyuncu iyi kadının intikamını mutlaka alır. Arabesk filmlerde kadın tipleri iyi ve kötü kadın karakteri dışına çıkmaz. Sevilen kadın namuslu, düşürülmüş bir kader kurbanı bile olsa onuruna düşkün, onurunu koruyan kadındır. Maruz kaldıkları bütün kötü muamelelere, katlanmak zorunda kaldıkları tüm acılara rağmen namus timsali iyi kadınları yıldız oyuncular canlandırırken başından geçen bütün felaketlere rağmen temizliğinden hiçbir şey kaybetmeyen bu iyi kadınların yanında soyunmaktan, sevişmekten, erkeleri baştan çıkarmak için cinselliklerini kullanmaktan kaçınmayan ikinci derecede kötü kadın tiplerleri de yoğun olarak kullanılmıştır. Genellikle zıtlıklar üzerine kurulan arabesk filmlerde senaryolar, zengin ya da fakir, iyi ya da kötü olma gibi farklılıklardan yola çıkılarak oluşturulmaktaydı. Özellikle ahlaki değerler vurgulanarak toplumsal yapıda dönüşümlerin yaşanmasını amaçlayan iyi ya da kötü ayrımı yapılan filmlerde her zaman iyiler kazandırılır kötü olanlar ise yenilmeye mahkûm edilirdi.

1981 yılından çekilen 72 filmin 33'ü (yaklaşık olarak yüzde 46'sı) arabesk kategorisinde yer alan filmlerdir¹⁰⁶. Orhan Gencebay'ın, Ferdi Tayfur'un, Müslüm Gürses'in, İbrahim Tatlıses'in ve Gökhan Güney'in filmlerinin damga vurduğu bu dönemde filmlerin konuları birbirine çok yakındır. Mutluluk ve sevincin çok kısa sürdüğü bu filmlerde hüznün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, yoksulluk, kötü yazgı, umutsuzluk, karamsarlık, kadercilik ve kan davası gibi olguların oluşturduğu acı teması derin bir şekilde hissettirilirdi¹⁰⁷.

Kötü yola düşen kadınlar, namus cinayetleri, sonu olmayan aşklar, hapse düşme ve bitmez tükenmez acılar Türk sinemasının arabesk filmlerinde hakim olan melodram anlayışının spesifik özellikleri arasında yer almaktadır. Arabesk filmlerde hâkim olan bu melodram anlayışta belli toplumsal cinsiyet kalıpları üretilerek kadın ve kadınlık rolleri erkeğin gereksinimlerine göre kodlanmaktadır. Kadınların, ataerki düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, uysal, güçsüz varlıklar olarak tanımlandığı bu

¹⁰⁶ Şükran Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Beta Yayınları, İstanbul, 2000, 146.

¹⁰⁷ Burçak Evren, *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, Leya Yayıncılık, İstanbul 1997, 116.

filmlerde melodram kadınları, kendi istedikleri gibi değil, kendilerinden daha güçlü ve ‘akıllı’ olarak sunulan erkeklerin istediği gibi davranırlar¹⁰⁸.

2.2.4. Kent Yaşamını Konu Alan Filmlerde Kadın

Türk sinemasında kadın konusunu işleyen filmlerin ön plana çıktığı 1980’li yıllarda bu eğilimin en önemli temsilciliğini yapan Atıf Yılmaz’a bu özelliğinden dolayı “feminist yönetmen” olarak bakılır¹⁰⁹. Yılmaz, filmlerinde kentli kadınlara geniş yer vermiş, kent yaşamını konu edinen filmlerinde kadın temsillerini ustalıkla işlemiştir. Türk sinemasında değişik açılardan temsil edilmiş kentli kadınlar, kimi zaman alt veya orta sınıf aileleri ile hayat ve kimlik mücadelesi veren kimi zaman üst sınıf yaşam koşullarıyla burjuva kimi zaman da ve bu farklı dünyaların kadınları arasındaki zıtlıklarla anlatılmaya çalışılmıştır.

Özellikle 80’li yıllar ve sonrasında büyük bir bölümü çalışarak erkeklere rekabet edebilecek konuma gelen alt ve orta sınıf kadınlar, hem çalışıp hem de evinin tüm işini yüklenerek çocuk bakımıyla ilgilenme görevlerini de yerine getirmekteydi. Cinsiyetinden dolayı aynı iş yaptığı erkekten daha az ücret alan, çalıştığı yerde cinsel tacizlere maruz kalan orta sınıf kentli kadın tüm bu olumsuzluklara rağmen var olma mücadelesinden asla vazgeçmiyordu. Burjuva kadını ise genelde çalışan ve ekonomik bağımsızlığı elinde, örf, adet, gelenek ve görenekleri fazla önemsemeyen bekar yani evinin kadını, çocuklarının annesi olmayan bir pozisyonda olsa bile ataerkil yapıya tam olarak karşı çıkamamaktadır.

Kadının sinemada kısmen özgürleştiği 1980 sonrası Türk filmlerinde iyi kadın kötü kadın temsillerinin yerine modern ve geleneksel kadın tiplerini kullanılmaya başlanmıştır. Yaşanan göçlerden sona nüfusunda büyük artışlar yaşanan şehirlerde gecekondu ve kenar mahalle kültürlerinin ortaya çıkmasıyla ağırlık verilen kentsel filmlerde farklı kesim ve karakterlerde kadınların kendi iç dünyaları, birbirleri ve toplumla olan ilişkileri anlatılmıştır¹¹⁰.

¹⁰⁸ Hasan Akbulut, *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2008, 356.

¹⁰⁹ Fetay Soykan, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, Altın Matbaacılık, İzmir 1993, 103.

¹¹⁰ Soykan, 98.

Türk sinemasında kent yaşamını konu alan filmlerde, ekonomik özgürlüğünü kazanmış kendi ayakları üzerinde durabilen, hiç kimseye hesap vermeden dilediği gibi yaşayabilen, erkeklerle olan ilişkilerinde arzu ettiği şekilde davranabilen kadın tiplerini kaideyi bozmayacak istisnalardandır. Kadın karakterler genel olarak, kentte yaşıyor, çalışıp para kazanıyor olsalar bile gelenek ve göreneklere sıkı sıkıya bağlı bir şekilde evindeki eşlik ve annelik vazifelerini aksatmadan yerine getirmeye çalışıyor durumdadır. Nadiren de olsa bu durumdan rahatsız olan kadın karakterler çıksa bile mevcut ataerkil yapıya karşı gelemmez, aile ve sosyal hayatta fazla söz sahibi olamaz ve her zamanki gibi erkeğin arkasında yer alır. Kadınların çalışıp çalışmayacağı veya hangi şartlarda çalışabileceği gibi konular evli ya da bekâr, çocuklu veya çocuksuz olmalarına göre değişmekte, bekârken çalışıyor olsa bile evleneceği erkek istemiyorsa işten ayrılmak zorunda kalmaktaydı. Türk sinemasında özellikle Atıf Yılmaz'ın bazı filmlerinde feminist yaklaşımlar, şiddete ve ataerkil yapıya tepki gösterse bile bu durumların her zaman her ortam ve durumda var olabileceği anlatılmaktadır¹¹¹. Türk sinemasında, batıdan gelen tüm yenilik ve gelişmelere açık olan Türk toplumunun bu değişimlere ayak uydururken kadınının yaşam ve görüntüsünün sadece sembolik olarak değiştiği, asıl özünün aynı kaldığı, yani Türk kadını erkeğine bağlı, sadık ve fedakâr özelliklerini kaybetmeden gelişerek çağdaşlaşmaya çalıştığı anlatılmaktadır.

2.2.5. İş ve Eğitim Hayatında Kadın

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle beraber eğitime verilen önem de artmış ve ilköğretim kadın erkek herkes için zorunlu hale getirilmiştir. Eğitimin zorunlu hale gelmesiyle kız-erkek farkı gözetmeksizin eğitim verilmekte lakin kız çocukların eğitim serüveni yasal zorunluluk olan ilköğretimin ötesine geçememektedir. Kırsal kesimde genellikle tarım sektöründe ücretsiz işçi olarak çalışan kadınlar ekonomik olarak erkeğine bağlı bireylerken ülkede sosyal ve ekonomik manada yaşanan değişim ve gelişmeler neticesinde kentlerde yaşayan bazı eğitilmiş Türk kadınları hizmet sektöründe, eğitimi düşük olanlar ise daha çok fabrikalarda işçi olarak çalışmaya başlamıştır.

¹¹¹ Serap Çalışkan, *Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.

Türk sinemasında kadının eğitimi anlatılırken yaşanan coğrafyalara dikkat çekilerek, farklı kesimlerde ki kadınların eğitim durumlarının da farklı olduğu vurgulanır. Bu anlayışla çekilen filmlerde, kentli kadınların kırsal kesimde yaşayan kadınlara göre eğitim alma imkân ve olanakları ve dolayısıyla eğitim seviyesi daha iyi iken kırsal kesimde yetişkin kadınların çoğunun okuma-yazması bile yoktur. Aynı şekilde kadının iş hayatındaki yeri ve ekonomik durumları anlatılırken de yaşanan yer ve şartlara göre sınıflandırma yapılmakta, bu sınıflandırmaya göre köylerde yaşayan kadınlar ev işleri, çocuk bakımı, hayvan ve tarla işleriyle uğraşmakta bu uğraşlar için hiçbir ücret talep etmemektedir. Köy kadınına göre hayvan ve tarla işleri olmayan lakin ev işleri ve çocuk yetiştiriciliği görevlerini aynen üstlenen kasaba kadını da ekonomik anlamada çok fazla aktif değildir. Hayatlarının büyük bir bölümünü evde geçiren kasaba kadınları eğitim alma imkânlarından dolayı fırsat verilirse öğretmen, hemşire, devlet dairelerinde memur gibi görevleri de üstlenebilmektedir. Eğitim olanak ve düzeylerinin daha yüksek olduğu kasaba ve şehirlerde eğitilmiş kadınlar iş hayatında daha aktif ve verdikleri hizmet karşılığında aldıkları ücretlerde tatmin edicidir. Türkiye’de 1950’li yıllar sonrası başlayan ve uzun yıllar devam eden kırsaldan kentlere göçler neticesinde tarım sektöründe çalışan kadın sayısı azalırken hizmet sektöründe çalışan kadın sayısı artmıştır. Eğitim ve ekonomik imkânlarının artması kadının aile ve toplumdaki konumunu da etkilemiş, sorgulanmaya başlanan toplumsal cinsiyet rolleri Türk sinemasında kadın konulu filmlerde anlatılmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarından feminist akımların etkili olduğu 80’li yıllara kadar Türk sinemasında kadınlar, eğitim, iş ve kariyer değil evlenip mutlu bir yuva kurmanın ve çocuklarını iyi yetiştirmenin mücadelesini veriyor şekilde anlatılmaktadır¹¹². 80’li yıllara kadar mağdur ve çaresiz bir vaziyette ataerkil düzene ayak uydurmaya çalışan kadın, seksen sonrası kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, baskı ve zulümlere direnen, tam anlamıyla özgür olmasalar bile bunun için mücadele eden bireyler olarak ele alınmaya başlanmıştır.

1980’ler feminizm dalgasının etkisiyle o zamana kadar mahrem diye konuşulamayan birçok konu günlük yaşamın her alanında konuşulmaya başlanmıştır. Türk sineması bu anlamda önemli bir ifade ortamı olmuş çekilen filmlerle yıllardır cinsiyetçi kalıplarla dünyaya bakan erkek yönetmenlerin yorumları olan kadın temsilleri

¹¹² Çalışkan, 2010.

artık yalnızca cinsellikleriyle ve tek boyutlu imajlarıyla değil, gerçek karakterleriyle temsil edilmeye başlanmıştır¹¹³. Kadının karşı cinsten beklentilerini, cinsiyet ilişkilerini, kadının sosyal hayattaki konumunu ve yaşadığı sıkıntıları daha gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koyman bu filmlerde kadınlar öncelere kıyasla daha güçlü bireylere dönüşmüştür. Özellikle kırsal kesime dair filmlerde canlandırılan ezik kadın karakterlerinden uzak, bir erkeğe muhtaç olmadan kendi ayaklarının üzerinde durabilen, kadınlığının bilincinde, bilinçlenmeye başlayan kadın temsillerine yer verilmiştir¹¹⁴.

¹¹³ Akbulut, 353.

¹¹⁴ Soykan, 98.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATIF YILMAZ FİMLERİNDE KADIN KONUSU

3.1. ATIF YILMAZ SİNEMASI

Elli yılı aşkın sürede yüz yirmi dokuz filme imza attığı halde hayatı boyunca hiçbir sinema kitabı okumayan Atıf Yılmaz, zaman zaman sinemayı hafife aldığını söylese de ömrünü bu sanata atamış tam bir sinema aşığıydı. Sinema hayatı boyunca, Yaşar Kemal, Ruhi Su, Yılmaz Güney, Vedat Türkali, Kerime Nadir, Türkan Şoray, Müjde Ar, Nur Sürer, Zeki Müren, Sefa Önal, Yıldırım Türker, Hale Soygazi, Lale Mansur, Haluk Bilginer, Yalçın Tura, Halit Refiğ, Zeki Ökten, Dugu Sağıroğlu gibi döneminin en önemli sanatçı, oyuncu, senarist, kültür ve fikir insanlarıyla birlikte çalıştı. Türkiye'nin kültür hayatı ve politikalarıyla her zaman yakından alakadar olan Yılmaz, halk filmlerinin yönetmeniydi¹¹⁵.

Filmlerini masa başında çekip bitirdiğini söyleyen usta yönetmen, filmin senaryosunu, mekân planını, kamera ve oyuncuların bütün hareketlerini belirledikten sonra çekimlere başlıyordu. Bütün yapılacakları önceden kendisi hazırlamasına rağmen yapılan eleştiri ve önerilere de açık olan Yılmaz, çekim esnasında değişiklikler de yapabiliyordu. Türk sinemasının kendine has bir üslubu olduğunu söyleyen Yılmaz, ulusal bir üsluptan bahsedebilmek için öncelikle kendi kültürünün çok iyi bilinmesi gerektiğini savunuyor¹¹⁶. Aldığı ödülleri, kendisiyle yapılan röportajları hatta ve hatta kendi filmlerini bile saklayıp arşivlemeyen usta sanatçı, Türk sinemasında elli yıl ayakta kalabilmesini, nostalji kavramından uzak, geçmişte yaşanan her şeyi kafasından silip atarak hep geleceğe dönük yaşamayı seçmesine bağlıyor¹¹⁷.

Türk sineması içinde yer aldığı süreçte birçok meslek örgütünün kuruculuğunda ve yönetiminde yer alan Yılmaz'ın 1951 yılında yönetmenliğe başladığı ilk konulu filmi olan Kanlı Feryat ile başlayıp 2004 yılında çektiği son filmi olan Eğreti Gelin ile son bulan bütün filmlerinde Türk kültürü, siyasi ve sosyal hayatı ile sinema tarihinin 1950 sonrası tüm evrelerini görmek mümkündür. Yılmaz, her dönemin moda ve ticari

¹¹⁵ Müjde Arslan, 'Rejisör' Atıf Yılmaz, Agora Kitaplığı, İstanbul Ekim 2007, 9.

¹¹⁶ Arslan, 203-210.

¹¹⁷ Atıf Yılmaz, *Bir Sinemacının Anıları*, Doğan Kitapçılık, İstanbul Ocak 2002, 7.

akımları paralelinde yaptığı filmlerinde sıradanlaştırmadan tutturduğu kalite ile de örnek olmuştur. Türk sinemasının gişe yapan filmlerin birçoğunda imzası bulunan Yılmaz'ın sinema anlayışında sanattan çok ticari kaygıları gözlemlemek mümkündür.

Atıf Yılmaz'ın sayısı yüzü aşan filmleri içinden en öne çıkanlar doğrudan kadın konusunu ele aldığı filmleridir. Ustalık dönemindeki filmlerinin pek çoğunda konunun merkezinde kadın ve onun geleneksel Türk toplumunda verdiği birey olma mücadelesi vardır. Kadınlara olan ilgisi yalnızca sanatında değil, özel hayatında da görülebilen Yılmaz, ister dostları ister sevgilileri kadınlarla arası hep iyiydi. Kadınlara her zaman nezaketle yaklaşır, kalplerini kırmamaya özen gösterir, onları dinlemesini bilirdi. Kadınları dinlemesini bilmek Atıf Yılmaz'ı büyük hikâyeci, büyük yönetmen yapmıştı.

Yaşanan toplumsal olaylardan ve feminizm hareketlerinden etkilenen Yılmaz, özellikle 80 sonrası filmlerinde kadın konusuna ağırlık vermeye başlamıştır. “Mine” (1982), “Bir Yudum Sevgi” (1984), “Dul Bir Kadın” (1985), “Adı Vasfiye” (1985), “Aaahhh Belinda” (1986) gibi kadın temalı filmlerle ön plana çıkan sanatçı “Neden Kadın?” diye sorulduğunda şu cevabı verir:

“Bizim toplumda, erkekler, yasaların ve örflerin getirdiği bir takım avantajlarla dünyaya geliyorlar. Bu yüzden de kadınların yaşadığı kadar dramatik bir yaşam sürmüyorlar. Sinema ve tiyatro gibi görsel sanatların temel kahramanları, yoğun dram yaşayan kişilerdir. Böyle olunca, bu yoğun dramı daha yoğun yaşayan kadın kahramanları seçmek çok doğal hale geliyor. Onlar aslında anlatacağınız şeyi iyi anlatmanız için daha iyi bir malzeme. O filmlerin ortak teması olan kimlik arayışını kadınlar aracılığıyla daha iyi anlatıyorsunuz¹¹⁸.”

Usta Sanatçı, Emine Demiray'ın 1986 yılında kendisiyle yaptığı söyleşide, “Bugün Türkiye’de kadın sorunu benim için önemli bir sorun. Yani kadınların kişilik kazanması, toplumdaki yerlerini belirlemeye çalışmaları. Türkiye’de kadın nedir, erkekle durumu, eşitliği, eşitsizliği falan beni ilgilendiriyor. Türkiye’de gerçekte kadın sorununun varlığına inanıyorum ve filmlerimde de bunu vermek istiyorum. Filmlerimin içinde olan kadınları hepsi bir kimlik arayışı içinde olan kadınlar.” diye anlatıyor

¹¹⁸ Yıldız Ramazonoğlu, “Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi”, Umran, Sayı 241, Eylül 2014, 67-74.

zamanın Türkiye’inde kadın sorununun varlığına inancını ve filmlerinde kadın konusuna neden ağırlık verdiğini.

Atıf Yılmaz Toplu Gösterimi çerçevesinde sinema yazarı ve eleştirmeni Atilla Dorsay başkanlığında 22 Mart 2001 tarihinde düzenlenen panele Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı Başkanı sıfatıyla konuşmacı olarak katılan Prof. Dr. Şükran Esen ise Atıf Yılmaz ve sinemasıyla ilgili şunları söylüyor:

“Atıf Yılmaz, kendisini sürekli yenilemeyi bilmiş. Bu yenilemeyi ve değişmeyi de hep gençlere yönelerek, çevresini gençlerden seçerek sağlamış. Bütün çalıştığı filmlerde, dikkat ettiğimizde görürüz, çevresinde gençler var. Asistan olarak gençler var, çalışan olarak gençler var. Senaryolarını oluştururken, yazarken sürekli kendisinin dışında da gençler var. Yani bir senaryoyu kendisi yazıyor ama bunu sürekli danışarak yapıyor. Hep o günün insanını kendi filmlerine katıyor. İşte bu tazeliği, bu canlılığı, gençlerle diyalogunu kesmemeye borçlu diye düşünüyorum. Filmlerinde genellikle olaya ticari olarak baksa bile mutlaka bir sanatsal kaygı da güder. Olayın sanatsal yönü veya toplumsal mesajı yanında her zaman belirli bir estetik kaygısı da bulunur. Yani sanat ve ticareti başarılı bir şekilde birlikte yürütmüştür”

3.1.1. Hayatı

Tam ismi Atıf Yılmaz Batıbeki olan sanatçı 9 Aralık 1926 tarihinde Mersin’de memur bir babanın çocuğu olarak dünyaya geldi. Mersin’deki ilköğreniminin ardından önce Adana Erkek Lisesi’ne sonra Özel İstanbul Işık Lisesi’ne devam eden Batıbeki, babasının maddi durumunun bozulması nedeniyle tekrar Mersin’e dönerek lise öğrenimini de bu şehirde tamamlar. Bir süre İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde okuduktan sonra resme olan ilgisi nedeniyle Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne geçiş yaparak eğitimini burada tamamlar¹¹⁹.

Öğrencilik dönemi ve sonrasında da Nuri İyem Atölyesi’nde resim çalışmaları yapan sanatçı, Semih Sevim’in 1950 yapımı “Allah Kerim” filminde yardımcı yönetmen ve asistanlıkla sinema hayatına başlar. Film eleştirmenliği ve senaryo yazarlığı da yapan Yılmaz, Hüseyin Peyda’nın teklifi üzerine 1951 yılında çektiği “Kanlı Feryat” filmi ile yönetmenlik hayatına başlar. Yeşilçam’ın nitelik ve nicelik

¹¹⁹ Arslan, 11.

olarak en fazla üreten yönetmenlerinden olan Yılmaz, 119 filmin yönetmenliğini, 52 filmin senaryosunu ve 27 filmin yapımcılığını üstlendi.

Türk sinemasının tanınan yönetmeninden, Zeki Ökten, Yılmaz Güney, Şerif Gören, Ali Özgentürk, Halit Refiğ gibi önemli isimlerin yetişmesinde katkısı olan Atıf Yılmaz'a, Hacettepe Üniversitesi tarafından 1991 yılında Sanatta Onursal Doktora payesi verildi. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en çok ödül alan yönetmen unvanına sahip Yılmaz'ın son ödülü, Ankara Uluslararası Film Festivali kapsamında verilmekte olan geleneksel 'Aziz Nesin Emek Ödülü' oldu.

Nurhan Nur, Ayşe Şasa ve son olarak yazar Vedat Türkali'nin kızı Deniz Türkali ile olmak üzere üç evlilik yapan Yılmaz, 5 Mayıs 2006 yılında İstanbul'da vefat etti. Kabristanı Zincirlikuyu Mezarlığı'ndadır.

3.1.1.1. Kronolojisi

1926 - 9 Aralık'ta Mersin'de dünyaya geldi.

1938 -Mersin ortaokulunun ikinci sınıfındaki okul arkadaşları tarafından 'rejisör' lakabı takıldı.

1941 - İstanbul'a gitti. Işık Lisesine kaydoldu.

1947 - Tavanarası Ressamlar Topluluğu'na" katıldı.

1947 - "Beş Sanat" dergisinde sinemayla ilgili yazıları yayınladı.

1950 - Semih Evin'in asistanı olarak sinemaya başladı. Allah Kerim ve Sihirli Defne filmlerinde çalıştı.

1951 - Senaryosunu da kendisinin yazdığı ilk filmi olan Kanlı Feryat'ı çekti.

1953 -Kerime Nadir'den uyarladığı Hıçkırık filmiyle piyasa romanları sinemasının önde gelen isimlerinden oldu.

1956 -Bu zamana kadar çektiği melodram piyasa filmlerinden vazgeçerek Gelinin Muradı filmiyle gerçekçi sinema alanında bir sayfa açtı.

1959 - Bu Vatanın Çocukları filmiyle Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali'nde en başarılı rejisör seçildi.

1960 - Orhan Günşiray ile Yerli Film şirketini kurdu.

1966 - Güneş Film'i kurdu.

1972 - 9. Antalya film Festivali'nde ilk Altın Portakal ödülünü aldığı Zulüm filmi, en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi görüntü yönetmeni ödüllerini kazandı.

1980 - Ömer Kavur ve Yavuz Özkan ile birlikte ADAF'ı kurdu.

1984- Bir Yudum Sevgi filmi 21. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi özgün müzik bestecisi, en iyi kadın oyuncu, en iyi yardımcı erkek oyuncu ödüllerini kazandı.

1985- Dul Bir Kadın filmi, 22. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi görüntü yönetmeni ödüllerini aldı.

1986- Aaahh Belinda filmiyle 23. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi kadın oyuncu ödüllerini alarak üç yıl peş peşe en iyi film ödüllerini aldı.

1991- Senaryosunu Yıldırım Türker'le birlikte yazdığı Berdel filmi Valencia Film Festivali'nde en iyi film ödülünü kazandı.

1991 - Hacettepe Üniversitesi tarafından "sanatta onursal doktora" payesi verildi.

1996 - 33. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, 'yaşam boyu onur ödülü' ne değer görüldü.

2003 - 40. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin İlk Onursal Başkanlığı unvanını aldı.

2004 - Yönetmenliğini yaptığı son filmi olan Eğreti Gelin'i çekti.

2005 - 30 Eylül'de film festivali için gittiği Antalya'da hastaneye kaldırıldı.

2006 - Ankara Uluslararası Film Festivali, 'Aziz Nesin Emek Ödülü' ne layık görüldü.

2006 - 5 Mayıs akşamı İstanbul'da vefat etti¹²⁰.

¹²⁰ Arslan, 215-217.

3.1.2. Filmografisi

3.1.2.1. Filmleri - Yönetmen

1. Kanlı Feryad - 1951
2. Mezarımı Taştan Oyun - 1951
3. İki Kafadar Deliler Pansiyonunda - 1952
4. Aşk Izdıraktır - 1953
5. Hıçkırık - 1953
6. Şimal Yıldızı - 1954
7. Kadın Severse - 1955
8. Dağları Bekleyen Kız - 1955
9. İlk Ve Son - 1955
10. Beş Hasta Var - 1956
11. Gelinin Muradı - 1957
12. Bir Şoförün Gizli Defteri - 1958
13. Yaşamak Hakkımdır - 1958
14. Kumpanya - 1958
15. Karacaoğlan'ın Kara Sevdası - 1959
16. Bu Vatanın Çocukları - 1959
17. Ala Geyik - 1959
18. Ayşecik Şeytan Çekici - 1960
19. Suçlu - 1960
20. Dolandırıcılar Şahı - 1960
21. Ölüm Perdesi - 1960
22. Seni Kaybedersem - 1961
23. Tatlı Bela - 1961
24. Kızıl Vazo - 1961
25. Allah Cezanı Versin Osman Bey - 1961
26. Battı Balık - 1962
27. Beş Kardeşiler - 1962
28. Bir Gecelik Gelin - 1962
29. Cengiz Han'ın Hazinesi - 1962
30. İki Gemi Yanyana - 1963
31. Azrailin Habercisi - 1963
32. Yarın Bizimdir - 1963
33. Kalbe Vuran Düşman - 1964
34. Keşanlı Ali Destanı - 1964
35. Erkek Ali - 1964
36. Sayılı Dakikalar - 1965
37. Hep O Şarkı - 1965
38. Taçsız Kral - 1965
39. Murat'ın Türküsü - 1965
40. Sevgilim Bir Artistti - 1966
41. Toprağın Kanı - 1966
42. Ah Güzel İstanbul - 1966
43. Ölüm Tarlası - 1966
44. Pembe Kadın - 1966
45. Harun Reşid'in Gözdesi - 1967
46. Balatlı Arif - 1967
47. Kozanoğlu - 1967
48. Yasemin'in Tatlı Aşkı - 1968
49. Cemile - 1968
50. Köroğlu - 1968
51. Kızıl Vazo - 1969
52. Kölen Olayım - 1969
53. Menekşe Gözler - 1969
54. Aştan da Üstün - 1970
55. Zeyno - 1970
56. Kara Gözlüm - 1970
57. Darıldın Mı Cicim Bana - 1970
58. Battal Gazi Destanı - 1971

59. Ateş Parçası - 1971
60. Güllü - 1971
61. Unutulan Kadın - 1971
62. Yedi Kocalı Hürmüz - 1971
63. Cemo - 1972
64. Utanç - 1972
65. Köle - 1972
66. Zulüm - 1972
67. Gelinlik Kızlar - 1972
68. Günahsızlar - 1972
69. Kambur - 1973
70. Güllü Geliyor Güllü - 1973
71. Mevlana - 1973
72. Zavallılar - 1974
73. Kuma - 1974
74. Salako - 1974
75. İşte Hayat - 1975
76. Çapkın Hırsız - 1975
77. Deli Yusuf - 1975
78. Hasip İle Nasip - 1976
79. Baş Belası - 1976
80. Tuzak - 1976
81. Mağlup Edilemeyenler - 1976
82. Baskın - 1977
83. Yangın - 1977
84. Selvi Boylum, Al Yazmalım - 1977
85. Acı Hatıralar - 1977
86. Güllüşah İle İbo - 1977
87. Seyahatname - 1977
88. Kibar Feyzo - 1978
89. Minik Serçe - 1978
90. Köşeyi Dönen Adam - 1978
91. Adak - 1979
92. N'Olacak Şimdi - 1979
93. Talihli Amele - 1980
94. Deli Kan - 1981
95. Dolap Beygiri - 1982
96. Mine - 1982
97. Seni Seviyorum - 1983
98. Şekerpare - 1983
99. Bir Yudum Sevgi - 1984
100. Dağınık Yatak - 1984
101. Adı Vasfiye - 1985
102. Dul Bir Kadın - 1985
103. Asiye Nasıl Kurtulur - 1986
104. Değirmen - 1986
105. Aaahh Belinda - 1986
106. Kadının Adı Yok - 1987
107. Hayallerim, Aşkım Ve Sen - 1987
108. Arkadaşım Şeytan - 1988
109. Ölü Bir Deniz - 1989
110. Berdel - 1990
111. Bekle Dedim Gölgeye - 1990
112. Safiyedir Kızın Adı - 1991
113. Düş Gezginleri - 1992
114. Tatlı Betüş - 1993
115. Gece, Melek Ve Bizim Çocuklar - 1993
116. Yer Çekimli Aşklar - 1995
117. Nihavend Mucize - 1997
118. Eylül Fırtınası - 1999
119. Eğreti Gelin - 2004

3.1.2.2. Filmleri - Yapımcı

1. Dolandırıcılar Şahı - 1960
2. Seni Kaybedersem - 1961
3. Allah Cezanı Versin Osman Bey - 1961
4. Cengiz Han'ın Hazineleleri - 1962
5. Azrail'in Habercisi - 1963
6. Yarın Bizimdir - 1963
7. Toprağın Kanı - 1966
8. Maden - 1978
9. Minik Serçe - 1978
10. Adak - 1979
11. Talihli Amele - 1980
12. Deli Kan - 1981
13. Göl - 1982
14. Mine - 1982
15. Seni Seviyorum - 1983
16. Bir Yudum Sevgi - 1984
17. Asiye Nasıl Kurtulur - 1986
18. Ölü Bir Deniz - 1989
19. İçimizden Biri: Yunus Emre - 1989
20. Safiyedir Kızın Adı - 1991
21. Düş Gezginleri - 1992
22. Mozaik - 1992
23. Gece, Melek Ve Bizim Çocuklar - 1993
24. Nihavend Mucize - 1997
25. Eylül Fırtınası - 1999
26. Sıdika - 2000
27. Şıh Senem - 2003

3.1.2.3. Filmleri - Senaryo

1. Kanlı Feryad - 1951
2. İki Kafadar Deliler Pansiyonunda - 1952
3. Aşk İzdıraktır - 1953
4. Hıçkırık - 1953
5. Dağları Bekleyen Kız - 1955
6. İlk Ve Son - 1955
7. Kadın Severse - 1955
8. Beş Hasta Var - 1956
9. Gelinin Muradı - 1957
10. Bir Şoförün Gizli Defteri - 1958
11. Çoban Kızı - 1958
12. Kumpanya - 1958
13. Yaşamak Hakkımdır - 1958
14. Üç Arkadaş - 1958
15. Bu Vatanın Çocukları - 1959
16. Ala Geyik - 1959
17. Karacaoğlan'ın Kara Sevdası - 1959
18. Şoför Nebahat - 1960
19. Ateşten Damla - 1960
20. Suçlu - 1960
21. Seni Kaybedersem - 1961
22. Yaban Gülü - 1961
23. İki Gemi Yanyana - 1963
24. Öp Annemin Elini - 1964
25. Keşanlı Ali Destanı - 1964
26. Murat'ın Türküsü - 1965
27. Yasemin'in Tatlı Aşkı - 1968
28. Kızıl Vazo - 1969
29. Ateş Parçası - 1971
30. Battal Gazi Destanı - 1971

31. Zavallılar - 1974
32. Kuma - 1974
33. Deli Yusuf - 1975
34. Mağlup Edilemeyenler - 1976
35. Güllüşah İle İbo - 1977
36. Minik Serçe - 1978
37. N'Olacak Şimdi - 1979
38. Zübük - 1980
39. Deli Kan - 1981
40. Mine - 1982
41. Dolap Beygiri - 1982
42. Bir Yudum Sevgi - 1984
43. Dul Bir Kadın - 1985

44. Asiye Nasıl Kurtulur - 1986
45. Kadının Adı Yok - 1987
46. Arkadaşım Şeytan - 1988
47. Ölü Bir Deniz - 1989
48. Berdel - 1990
49. Safiyedir Kızın Adı - 1991
50. Düş Gezginleri - 1992
51. Eğreti Gelin - 2004
52. Şoför Nebahat – 1960

3.1.2.4. Filmleri - Yönetmen Yardımcısı

1. Allah Kerim – 1950

3.1.3. Aldığı Ödüller

- 1959 - Ala Geyik filmiyle Sinema Tiyatro Dergisi'nin seçiminde sinema özel armağanı.
- 1959 - 1. Türk Film Festivali'nde, Bu Vatanın Çocukları filmiyle en başarılı yönetmen.
- 1965 - 2. İzmir Film Şenliği'nde, Keşanlı Ali Destanı filmiyle en başarılı 2. film,
- 1965 - 2. Antalya Film Festivali'nde, Keşanlı Ali Destanı filmiyle en başarılı 2. film ve en başarılı yönetmen.
- 1966 - 3. Antalya Film Festivali'nde, Toprağın Kanı filmiyle en iyi 2. Film.
- 1966 - 3. Antalya Film Festivali'nde, Muradın Türküsü filmiyle en iyi 3. Film.
- 1968 - 5. Antalya Film Festivali'nde, Ölüm Tarlası filmiyle en iyi 3. Film.
- 1972 - 9. Antalya Film Festivali'nde, Zulüm filmiyle en iyi film, en iyi yönetmen.
- 1976 - 13. Antalya Film Festivali'nde, Deli Yusuf filmiyle en iyi film, en iyi yönetmen.
- 1976 - 13. Antalya Film Festivali'nde, Mağlup Edilemeyenler filmiyle en iyi 2. Film.
- 1978 - 15. Antalya Film Festivali'nde, Selvi Boylum Al Yazmalım filmiyle en iyi 2. Film, en iyi yönetmen.

- 1984 - 21. Antalya Film Festivali'nde, Bir Yudum Sevgi filmiyle en iyi film, en iyi yönetmen.
- 1985 - 22. Antalya Film Festivali'nde, Dul Bir Kadın filmiyle en iyi film.
- 1985 - 4. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nde, Bir Yudum Sevgi filmiyle en iyi Türk filmi.
- 1986 - 23. Antalya Film Festivali'nde, Aaahh Belinda filmiyle en iyi film, en iyi yönetmen.
- 1986 - Nokta Dergisi seçimlerinde, Aaahh Belinda filmiyle en iyi film, en iyi yönetmen.
- 1986 - Siyad-Sinema Yazarları seçimlerinde, Aaahh Belinde filmi yılın filmi, en iyi yönetmen.
- 1986 - 5. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri'nde Adı Vasfiye filmiyle en iyi Türk Film.
- 1987 - 24. Antalya Film Festivali'nde, Hayallerim, Aşkım ve Sen filmiyle en iyi 3. film.
- 1989 - 1. İzmir Film Festivali'nde Altın Artemis ödülü.
- 1991 - 10. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde onur ödülü.
- 1991 - 12. Akdeniz Valencia Film Festivali'nde, Berdel filmiyle en iyi film.
- 1991 - 41. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde Berdel filmiyle Cicae ödülü.
- 1991 - İtalya'da düzenlenen 8. Avrupa Film Festivali'nde, Berdel filmiyle en iyi film.
- 1991 - Washington Nüfus Enstitüsü Global Medya ödülü.
- 1991 - Hacettepe Üniversitesi Sanatta Onursal Doktora payesi.
- 1992 - Adana 6. Altın Koza Film Festivali'nde Berdel filmiyle en iyi 2. Film.
- 1994 - Magazin Gazetecileri Derneği seçimlerinde, Gece Melek ve Bizim Çocuklar filmleriyle en iyi film.
- 1996 - 33. Antalya Film Festivali'nde, Yaşam Boyu Onur Ödülü.
- 2006 - Ankara Uluslararası Film Festivali'nde, Aziz Nesin Emek Ödülü.

2006 - 13. Altın Koza Kültür Sanat ve Film Festivali'nde Yaşam Boyu Onur Ödülü¹²¹.

3.2. ATIF YILMAZ'IN 1980'Lİ YILLARDA KADIN KONUSUNU ELE ALDIĞI FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.2.1. Deli Kan (1981)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Onat Kutlar, Ayşe Şasa, Atıf Yılmaz

Eser: Zeyyat Selimoğlu

Görüntü Yönetmeni: Taner Öz

Müzik: Yeni Türkü, Selim Atakan

Yapım: Yeşilçam Filmcilik

Oyuncular: Tarık Akan (Sefer), Müjde Ar (Zekiye-Nurcan), Kamil Sönmez (Memiş),
Ata Saka (Remzi), Reha Yurdakul (Reis)

3.2.1.1. Filmin Özeti

Rize'nin Mitari köyünde balıkçılık yapan Sefer, Zekiye adında aksi bir kıza sevdalıdır. Zekiye’de Sefer’i sevmektedir ama onu çok kaba bulduğu için sevgisini belli etmez. Onunla evlenmek için kendisine kibar davranmasını, gönlünü almasını bekler. Zekiye’yi kendine karı yapmaya kararlı olan Sefer bir gün dayanamayıp köy değirmeninde Zekiye’ye tecavüz eder. Bu olaydan sonra Seferle evlenmeye mecbur kalan Zeki’ye olanları hazmedemez ve gerdek gecesi köyden kaçar. Sefer her yerde aramasına rağmen Zekiye’nin izini bulamaz. Bir süre sonra karısının İstanbul’a gittiğini orda kötü yolla düştüğünü öğrenen Sefer’de, Zekiye’yi bulup namusunu temizlemek üzere İstanbul’a gider. Uzun süre Zekiye’yi arayan lakin koca İstanbul’da ona ulaşmanın çok zor olduğunu anlayan Sefer, tam umudunu yitirip köyüne dönmeye karar verdiği sırada onunla karşılaşır. Zekiye’yi bulmuştur bulmasına ama Zekiye eski Zekiye değildir. Bir pavyonda Nurcan ismiyle Şarkıcılık yapan karısını tanımakta güçlük çeken Sefer, hemşerisi Memiş’in yardımıyla Nurcan’ın aslında karısı Zekiye olduğundan emin

olur ve onu öldürüp namusunu temizlemek ister ama bunu yapamaz. Zekiye'nin çalıştığı pavyonda fedailik yapan Sefer bir süre sonra onunla aynı evde yaşamaya başlar. Böylece birbirlerine daha yakın olan çift İstanbul'un pisliğinden kurtulup köylerine dönebilmenin hayalini kurarlar. Çalıştıkları pavyonun müdürünün oyununa gelen Sefer, adam vurup hapse düşer. Cezasını çekip özgür kalan Sefer köye gitmek üzere iki otobüs bileti aldirtir ama aynı gece kendisini kumpasa düşüren pavyon müdürü ve bir fedaisini öldürür. Sefer kanlanan ellerini yıkarken başka bir fedai de onu arkadan bıçaklar ve Sefer'de orada ölür.

3.2.1.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Filmin başkahramanlarından Sefer'in sevdiği ve evlenmek istediği kıza çok kaba davranması, onu bir mal gibi görüp fikrini ve gönlünü almadan kaba kuvvetle sahip olması dönemin kırsal kesim kadın kimliğini anlamak açısından oldukça önemlidir. Zira dönemin ceza hukukuna göre, kız kaçıran veya bir kadına tecavüz eden kişi, eğer söz konusu o kadınla evlenirse cezası kaldırılmaktadır. Bu kadının tecavüzcüsüyle evlenmesine kanunlarla mecbur bırakılması anlamına gelmektedir.

Yine filmin kadın başkarakteri olan Zekiye, aslında sevdiği ama kendisine kaba davranan ve tecavüz ederek sahip olan Seferle evli kalmak istemeyip köyü terk ederek erkek keyfiyetine hizmete eden sisteme başkaldırır. Ancak şehir hayatı da başında erkek olmayan yalnız bir kadın için acımasızdır. Erkek egemen yapıdan kaçarak İstanbul'a giden Zekiye burada bir süre temizlik işleri gibi ayak işleri ile uğraştıktan sonra pavyona düşer. Tipini ve ismini değiştirerek pavyonlarda şarkıcılık yapmaya başlayan Zekiye, büyük pavyon patronları arasında mücadelelere neden olur. Fakat bu durum Zekiye'nin mal olarak görülmesine devam edilmesini değiştirmez. Zekiye artık paylaşılamayan bir pavyon şarkıcısı ama yine de mutsuz bir kadındır.

Karısının kötü yola düştüğünü duyan Sefer, bu duruma kendisinin neden olduğu gerçeğini düşünmeden Zekiye'yi öldürüp namusunu temizlemek üzere İstanbul'a gider. Mevcut ataerkil yapıya göre kadın, başına her ne gelirse gelsin erkeğine itaat etmeli, canı pahasına da olsa namusunu korumalıdır. Bunu yapamayan kadınlar mutlak suretle cezalandırılmalıdır. Özellikle kırsal gelenek-görenek ve töreler tarafından kesilip erkekler tarafından uygulanan bu cezalar kesin ve nettir.

Filmde karısını öldürüp namusunu temizlemek üzere giden fakat bunu yapamayan Sefer'in kendisinin de fedai olarak çalıştığı karısının şarkı söylediği pavyonda erkelerle olan samimi diyaloglarına ses çıkarmaması ataerkil sistemle çok örtüşmemektedir. Zira bu sisteme göre bir erkeğin karısının başka erkelerle bu şekil samimi olması direk cinayet gerekçesidir ve tahammülü imkânsızdır.

Kendisine tecavüz edip kötü yola düşmesine neden olmasına rağmen aşık olduğu adamla yani Sefer'le yaşamaya başlayan Zekiye'nin durumu, kadının her ne olursa olsun sevdasından vazgeçmediği, pavyona düşse dahi aşkına sadık kaldığının canlandırılmasıdır. Kadın erkek ilişkilerini, daha çok erkeğin kadına davranışını sorgulayan bu filmde, baş kadın karakter olan Zekiye'nin Sefer'in kendisine bir malmış gibi davranmasına, zorla sahip olmak istemesi ve toplumun baskısına boyun eğmeyerek kendi hayatıyla ilgili kararları kendisi vermek istemesiyle köyden kaçması, kendisini öldürmeye kıyamayan Sefer'i kısmen de olsa istediği yönde değiştirebilmesi güçlü bir kadın profili çizmesi açısından önemli. Lakin köyden kaçıp tek başına İstanbul'a giden aynı Zekiye'nin başında bir erkek olmadan temiz kalamaması, kötü yola düşmesine neden olan adamı affetmesi, ünlü bir şarkıcı olmasına rağmen mal olarak görülmekten kurtulamaması, sevdiği adamdan hala şiddet görmesi, Sefer'in köye döndükleri zaman toplumun vereceği tepkiden çekinmesi gibi durumlar da kadının ne kadar güçlü olursa olsun, dik durmaya çalışırsa çalışsın erkek egemen sistemde işinin çok zor olduğunu anlatmaktadır.

Yönetmen Atıf Yılmaz, Milliyet Gazetesi'ne verdiği röportajda Deli Kan filminin çıkış noktasıyla alakalı şunları söylüyor: “Bizde insanlar sevmeyi bilmiyor. Oysa sevgi, sevmek öğrenilmesi gereken, emek verilmesi gereken bir olaydır¹²².”

3.2.2. Mine (1982)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Necati Cumalı, Atıf Yılmaz, Deniz Türkali

Eser: Necati Cumalı

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

¹²² Zeynep Oral, “Atıf Yılmaz, Kendimizi Eleştirmezsek Ayakta Duramayız”, *Milliyet Gazetesi*, (25 Nisan 1982), 12.

Müzik: Cahit Berkay

Yapım: Delta Film

Oyuncular: Türkan Şoray (Mine), Cihan Ünal (İlhan), Hümeysra Akbay (Perihan), Kerim Afşar (Doktor), Belkıs Dilligil (Reyhan), Selçuk Uluergüven (Cemil), Celile Toyon (Esin), Orhan Çağman (Belediye Başkanı), Aslan Altın (Mütahhit Tarık), Erdal Tosun (Bahri)

3.2.2.1. Filmin Özeti

Lisede okuduğu yıllarda üvey babasının zorlamasıyla okuldan alınarak yaşça kendinden çok büyük, kaba ve cahil Cemil adında bir istasyon şefinin karısıdır Mine. Yaşadıkları küçük kasabada, güzelliği ve gizemli tavırlarıyla herkesin ilgisini çeken Mine, özellikle kasabanın ileri gelen erkekleri tarafından kendisine gösterilen aşırı ilgiden rahatsız olmaktadır. Erkeklerin Mine'ye olan aşırı ilgisinden dolayı kasabanın kadınları onu kıskanmaktadır. Kendisini cinsellikten ibaret gören kocası ve kasabadaki tüm diğer erkeklerinin hiç birine yüz vermeyen Mine etrafında pervane olan onca kişiye rağmen yalnızlıktan sıkılmaktadır.

Mutsuz bir evlilik, renksiz ve yalnız bir sosyal hayatı olan Mine'nin kasabadaki tek dostu öğretmen Perihan'dır. Yaşadığı istasyonda her gün gelen trenleri izleyerek kasabaya gelecek yeni yüzler beklemeyen Mine'nin hayatı, en iyi dostu olan Perihan öğretmenin yazar olan abisi İlhan'ın gelmesi ile değişir. Mine'yi diğer kasaba ahalisinden farklı bulan İlhan onu daha yakından tanımak ister. Perihan'ın da yardımıyla İlhan'la kısa sürede dost olan Mine de diğer erkelere benzemeyişi ve kendisine olan insanca yaklaşımı nedeniyle ona yakınlık hisseder.

İlhan ile Mine arasındaki yakınlaşma kasabada dedikodulara neden olur. Bu yakınlaşmayı kasabanın namus meselesi haline getiren erkeklerden birkaçı Mine'nin yalnız olduğu bir gece evi basarak ona tecavüz etmeye çalışır. Bir şekilde ellerinden kurtulan Mine, İlhan'ın yanına gider ve onunla birlikte olur. Herkesin ilgi duyduğu kadının başka bir erkekle ilişkiye girmesini hazmedemeyen kasaba ahalisi İlhan'ın evini sararak camlarını taşlar. İki sevgili halk ve polis tarafından çevrilen evden el ele çıkarak orada yaşanan tüm ikiyüzlü ahlak anlayışı ve çelişkilere başkaldırırcasına aralarından geçip giderler.

3.2.2.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Filmde tüm yalan ahlak anlayışlarına, yalan aşklara, yaşanmaması gereken yalan hayatlara isyan edercesine kendisine gelebilecek tüm saldırıları göze alarak kadınlığının bilinciyle doğru gördüğü şeyi yapan Mine, modernleşme sürecinin tam ortasından İstanbul'dan çıkıp gelen yazar İlhan'la yaşadığı yakınlaşmayla hayata tutunur. Kurtarıcı rolündeki İlhan ise, istemediği bir adamla mutsuz bir evlilik yaşayan, kocasının ve etrafındaki diğer bütün erkeklerin cinsellikten başka bir şey olarak görmedikleri Mine'yi içinde bulunduğu zor durumdan çekip alır. İlhan ve Mine'nin yaşadıkları normal bir kadın erkek yakınlaşması değildir. Toplumsal kimliklerin altında ezilen bulanık cinsel kimliklerin acımasız kurallara karşı birbirini çekmesidir aslında¹²³. Kendine biçilmiş erkek egemen rollerden kurtularak cinselliğinin farkında oluşunun utancını hissetmeden kadınlığını yaşamak isteyen Mine'nin bunun için verdiği mücadeleyi ele alan bu film, küçük bir kasabada iç içe geçmiş ilişkiler yumağının içinde, yalan hayatlar ve ahlakçılığa karşı bir başkaldırı hikâyesi, mutsuz bir kadının kadın olma savaşından galip çıkışının beyaz perdeye yansımadır.

Anadolu'da namus kavramıyla birlikte, ataerkil toplumunda kadının var olma mücadelesinin anlatıldığı filmde, kasaba kadınının sosyal konum, gelenek ve göreneklerin dışına çıkmadan verdiği yaşam savaşı ele alınmaktadır. Küçük bir kasabada yaşamayan ve kocasına sadık, evinin kadını olan Mine, yemek yapmak, ev temizlemek gibi evin bütün işlerini yapmakla yükümlüdür. Henüz lise çağında okuldan alınarak kendisinden yaşça çok büyük istemediği bir adamla evlendirilen Mine, evde oturmalı, bir erkek işi olan çalışıp para kazanmayı aklından bile geçirmemelidir. Yaşlı kocasına göre genç ve alımlı olan Mine, tüm ilgi ve tacizlere rağmen namusunu korumalı kocasına ve yuvasına sadık olmalıdır. Kadının tek başına yürümesinin, ortalık yerde dondurma yemesinin bile namus meselesi olduğu kasabada tam bir erkek egemen sistem hakimdir. Kadın hayatının evin duvarları arasına sıkıştırıldığı kasabada ataerkil yapının koyduğu kurallara göre kadın erkek eşitliğinden bahsetmek mümkün değildir. Gideceği her yere kocasının nezaretinde giden Mine, gençliği ve güzelliği nedeniyle kocasıyla birlikte olsa bile diğer erkeklerin rahatsız edici ilgilerinden kurtulamaz. Namus kavramının tek taraflı ele alındığı bu filmde Mine'nin tüm teklif ve tacizlere

¹²³ Ünsal Oskay, "Mine Filmi ve Türkan Sultanın Soyunarak Giyinmesi", *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İnkılap Yayınevi, İstanbul 2000, 13.

rağmen kocasından başka erkek tanımaması Türk toplumunda klasik ataerkil yapıyı çok iyi özetlemektedir.

Hiçbir kasabalının insanca yaklaşarak anlamayı denemediği Mine, onlar için ruhu, kişiliği, benliği olan bir insan değil, sadece cinselliği olan bir nesne olmuştur. İlhan'la beraber olduğu güne kadar dek onurunu koruyarak, hiç sevmediği kocasına olan öfkesine ve kendisiyle ilgilenen onlarca erkek olmasına rağmen kimseyle ilişki kurmayan Mine, kendisini gerçekten anlayan ve ona insan gibi davranan İlhan'la yatarak tüm kasabaya başkaldırır. Mine'nin bu hareketi bir son değil bir başlangıç, bir kirlenme değil, bir arınmadır. Yeni, gerçek, dürüst bir ahlakı savunmaktan başka bir şey değildir aslında¹²⁴.

Filmde eğitimini tamamlayamayan, bir işte çalışmayan ve tüm ihtiyaçları kocası tarafından karşılanan klasik Türk kadını canlandıran Mine karakteri yanı sıra, eğitilmiş, ekonomik açıdan kendi ayakları üzerinde durabilen öğretmen kadın karakter Perihan vardır. Fakat Perihan öğretmen ekonomik olarak bağımsız olsa bile toplumsal olarak bağımsız değildir. O da kasaba kurallarına riayet etmeli, mevcut düzene göre yaşamalıdır. Erkek egemen düzende kendine yer arayan kadın, eğitilmiş ya da eğitimsiz, çalışan ya da ev hanımı olsun toplumdan dışlanmamak için kurallara uymak zorundadır. Tüm bu gereklilikler Mine filminde ustalıkla anlatılmaktadır.

Filmde dikkat edilmesi gereken bir diğer hususta, namuslu kasaba ahalisi için namusunu koruması gerekenlerin fakir ve orta sınıf kadınlarının olmasıdır. Üst sınıf genç kız ve kadınlarının namus diye bir takıntıları yoktur. Bu kesimde yaşayan kadınlara dair bir takım dedikodular çıksa bile kimse bu kadınlara hesap soramamaktadır. Mine için kasabanın namus bekçisi kesilen delikanlılar ve dedikodu çıkaran diğer tüm kasabalı, eczacı kocasının arkadaşı müteahhit Tarık'la yatan Esin ve Tarık'ın özgür kızı Nurten gibi genç ve serbest ruhlu kadınlarla hiç ilgilenmemeleri bazı kuralların sadece fakir ve orta sınıf kadınlar için geçerli olduğunun göstergesidir.

Türk toplumunda namus kavramını, ataerkil yapıyı, kadına yönelik sözlü veya fiziki tacizi, şiddeti, kadının sırf cinsiyetinden dolayı yaşadığı sorunları, kasaba gerçeği çerçevesinde çok iyi anlatan Mine filmi, kadın başkarakterini canlandıran Türkan Şoray'ın da tabularını esnetmesi açısından da önemli bir yapıttır. Filmde kendine özgü

¹²⁴ Atilla Dorsay, "Mine'yi Sevmek Üzerine", *Cumhuriyet Gazetesi*, (7 Ocak 1983), 12.

kurallarını bozarak soyunan Şoray, kadın karakterin gerçeklik kazandığı, ayakları yere basan bir çizgiyle anlatılmaya çalışıldığı dönemde kurallarını bu film için değiştirmiş ve soyunmuştur. Çekilen sahnelerin gerekliliğine ve gerçekliğine inanan Şoray, Mine filminin önceki dönem filmlerinin genelindeki zorlama çıplak sahnelerden farklı bir anlam taşıdığını düşünmüştür. Sinemada kadının soyunması, bu sanatın toplumsal yaşamdaki işleyişi ve işlevi açısından ele alındığında bir soyunma değil bir giyinmedir. Türkan Şoray'ın giyinmesi de bu şaşırtıcı soyunma biçimi ile olmuştur¹²⁵.

3.2.3. Dağınık Yatak (1984)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Murathan Mungan

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Müzik: Yalçın Tura

Yapım: Mine Film (Kadir Yurdatap)

Oyuncular: Müjde Ar (Meryem), Ümit Belen (İsmail), Aykut Sözeri (Ferruh), Lale Belkıs (Tiraje), Savaş Akova (Metin), Tufan Bahadır (Arkadaş), Tuluğ Çizgen (Sebahat Abla), Memduh Ün (Ferruh'un babası), Günsel Tuncer (Gönül)

3.2.3.1. Filmin Özeti

Filmde, çocukluğunda yaşadıklarının etkisiyle zengin erkeklerle yatarak paralarını alan orta yaşlı bir fahişe olan Meryem'in bir türlü unutamadığı yoksul ve yalnız geçen geçmişin intikamını almaya mücadelesi anlatılmakta. Annesini başka bir kadınla aldatan ve evi terk eden babası yüzünden sıkıntılı bir çocukluk yaşayan Meryem, tüm hayatını erkelerden intikam almak üzere şekillendirmiştir. Meryem'in maddi zenginliğin ve lüks yaşam tarzlarının olduğu fakat aşktan, sevgiden, samimiyetten ve dolayısıyla mutluluktan yoksun bir hayatı vardır. Buna rağmen erkelere acı yaşatmaktan zevk almaya çalışan Meryem, evli bir iş adamıyla metres hayatı yaşadığı günlerde iş metresi olduğu iş adamının karısıyla katıldığı bir partide rastladığı genç bir komi olan İsmail'e aşık olur. Aradığı huzuru İsmail'de bulacağını zanneden Meryem, zengin metresi ve

¹²⁵ Oskay, 9.

onun sağladığı imkânları terk ederek sevdiği delikanlıyla birlikte şehri terk eder. Herkesten ve her şeyden uzak sevgi dolu samimi bir hayat yaşamak isteyen Meryem'in bu hayali fazla uzun sürmez. Gittikleri yerde karşılara çıkan eski hayatından tanıdıkları, Meryem'in bulduğu saf ve temiz sevgiyi ve mutluluğunu kıskanırçasına İsmail'i kendilerine benzetmeye çalışırlar. Yıllarca bir öfke uğruna zengin erkeklerin koynunda harcadığı kadınlığını ve hiç yaşamadığı mutluluğu tatmayı umut ettiği İsmail, bir süre sonra ortamın pisliğinden etkilenerek saflığı ve temizliğini kaybedip kirlenir. Çevresindeki orta yaşlı zengin kadınların ve onların mevsimlik sevgililerinin de etkisiyle sevgisinin göstergesi olarak kendisinden lüks bir araba almasını isteyen İsmail'i terk eden Meryem, aradığı sevgiyi onda da bulamayacağını anlayarak büyük bir hayal kırıklığı ve mutsuzluk içerisinde eski yaşamına geri döner.

3.2.3.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Kentli modern kesim kadını ele alan bu filmde ünlü iş adamlarının metresliğini yaparak zengin olan Meryem'in, şehirli burjuva kesimiyle olan ilişkileri anlatılıyor. Şehirli zengin insanların yaşam tarzları ve değerlerinin göz önüne serildiği filmde baş kadın karakter olan Meryem, kendi ayakları üzerinde durabilen güçlü bir kadındır. Meryem'in ne iş yaptığının herkes tarafından bilinmesine rağmen burjuva sınıfından kimse ona olumsuz bir tepki vermemektedir. Bu zengin kesimin eğlence ve zevke düşkün, hiç çalışmadan bolluk içinde yaşayan, samimiyetsiz ve sahte ilişkilerle dolu yoz hayatlarından aslında hiç hoşlanmayan Meryem, birlikte olduğu erkeklerin hiçbirini gerçekten sevmez. Aksine hepsinden nefret eder.

Henüz çocuk yaşlarda öz babasının annesine yaptıklarını ve başka bir kadınla evi terk ederek onları yalnız bırakmalarını bir türlü unutamayan Meryem, bütün bu hayatını erkelere olan öfkesi üzerine inşa etmektedir. Bu yönüyle erkek egemen düzene adeta başkaldıran Meryem, güçlü ve hırslı yapısı altında yine kadın olmanın duygusallığı gereği gerçek sevgiyi aramaktadır. Bu arayış içerisindeyken yine bir burjuva partisinde komilik yapan genç komi İsmail'i görür ve aşık olur. İsmail klasik erkek tiplerinden çok farklıdır. Çok sakin, saf ve temiz bir genç olan İsmail daha önce hiçbir kadınla birlikte olmamıştır. Meryem'de ona bu özelliklerinden dolayı aşık olmuştur aslında. Neredeyse sosyetenin tüm erkeklerini kendine aşık eden ve peşinden koşturan Meryem, alışılmışın dışında bu kez kendisi bir erkeğin peşinden koşmaktadır.

Uzun uğraşlar neticesinde İsmail'in ilgisini çekebilen Meryem, o zamana kadar diğer erkeklerden aldığı paralarla İsmail'e güzel bir hayat sunar. Artık sahte ilişkilerden ve samimiyetsiz sevgilerden çok sıkılan Meryem, tüm bu ikiyüzlülüklerden uzak sakin, huzurlu bir hayat düşlemektedir. Fakat kirli geçmişi Meryem'in peşini bırakmamaktadır. Hayalini kurduğu hayatı yaşamak için gittiği her yerde burjuvazi kısmından tanıdıkları karşılırlarına çıkmakta ve zengin yaşam tarzlarıyla İsmail'i etkilemektedirler. Hemen hepsinin bir jigolosu olan ve hayatı eğlence, para harcamak ve cinsellik olarak gören doyumsuz kadınlar ve paraları için bu kadınlarla birlikte olan erkekler Meryem'in temiz aşkı İsmail'i de kirletmektedir. Bu durumdan rahatsız olan Meryem, doyumsuz sosyete arkadaşlarına, "Siz yabancı okullardayken ben babalarınızı eğlendiriyordum, ben sadece aşığım, artık hayatımı kimsenin kirletmesine izin vermeyeceğim" diyerek tepki gösterir. Bu tepkisi aslında Meryem'in gerçek sevgiye duyduğu özlemi ve bu zamana kadar yaptığı işten yaptığı işten ne kadar nefret ettiğini göstermektedir.

Türk sinemasında bir klasik olan kadınların para karşılığında erkelerle yatması durumu bu filmde ters istikamette değişmekte, bu sefer erkekler paraları için zengin kadınlarla birlikte olmaktadır. Her ne kadarda Meryem zengin iş adamlarının metresi olsa da ezilen, hor görülen bir konumda değildir. Tam aksine uğruna intihar edilen, karısıyla ve ailesiyle kötü olunan bir pozisyonadadır Meryem. Kendisi için yapılanları fazla önemsemeyen Meryem'in asıl gayesi peşinde koşan erkelerden intikam almaktır ve bunu çok iyi yapmaktadır. Oysa filmde zengin kadınlarla birlikte olan delikanlılar, para karşılığında cinselliklerini satmaktadır.

Zengin kent yaşamında aldatmanın doğal karşılığını ve burjuva kadının çapkınlıklarını anlatan bu filmde, insanlar birbirlerinin sevgilileriyle birlikte olmaktan kaçınmamaktadır. Ayrıca tüketim kültürü, sınıf ayrımı ve marka tutkusu da ustalıkla işlenerek burjuva kesiminin hayat tarzı ve değerleri de ortaya konmaktadır. İşte bu yaşam tarzı Meryem'in gerçek sevgiyi tatmayı hayal ettiği İsmail'i de etkilemiş, daha önce hiçbir kadının eline bile tutmayan İsmail, Meryem'le olan ilişkisine karşılık maddi beklentiler içerisine girmiştir. Bunun üzerine düşlediği aşkı yaşayamamanın ve saf bir gencin kirlenmesine neden olmanın hayal kırıklığı ve pişmanlığını yaşayan Meryem, İsmail'i terk ederek hiç istemediği ve sevmediği eski yaşamına geri döner.

Cinselliğin ve yasak aşkların kimseden saklanmadan uluorta yaşandığı bu filmde, ataerkil düzenin vazgeçilmezi olan namus kavramından söz etmek mümkün değildir. Paranın her türlü pisliliği örttüğü namus denen şeyin çok önemli olmadığı bu anlayışta bile erkek egemen sistemin bazı özelliklerini görebiliyoruz. Ne kadar zengin olursa olsun ev işleriyle ilgilenen ve erkeğine hizmet eden yine kadınlardır. Lakin cinsellik açısından bir denge söz konusudur diyebiliriz. Zengin erkeklere kadınlığını kullanarak paraları için birlikte olan Meryem'in yanı sıra, sırf sundukları lüks hayat için zengin kadınlarla birlikte olan delikanlılar da erkeliklerini yani cinselliklerini kullanmaktadır.

Toplumsal hayattaki sınıfsal farklılıkların da ortaya konulduğu bu filmde, kadın konusu açısından en önemli hususlardan bir tanesi de burjuva kadınının yozlaşmasıdır. Gerçek sevginin olmadığı, kadın ya da erkeğin cinselliklerini kullanarak para kazanmaya çalıştığı maddi zenginliğin hat safhada olduğu fakat manevi anlamda bir çöküntünün hüküm sürdüğü bir yaşam tarzı anlatılmakta. Özellikle namus kavramının yok sayıldığı bu filmde ataerkil düzenin kadınlara dair katı kurallarına net bir şekilde rastlanılamamaktadır. Lakin bu filmde konu edilen maddi anlamda bağımsız, kimseye hesap vermeyen, dilediği gibi yaşayan kadınların toplumun çok küçük bir kısmını oluşturduğu gerçeği unutulmamalıdır.

Her ne kadar ataerkil sistemin kadını birçok manada mağdur ettiği gerçeğini kabul ediyor olsak bile bu filmde ortaya konan, namus kavramından yoksun, sorgusuz sualsiz hiçbir kısıtlamaya gidilmeden çok rahat biçimde yaşanan cinselliklerin, sevgiden, saygıdan ve güvenden yoksun ilişkilerin, tüketime ve markalaşmaya yönelik manevi değerlerden uzak hayat tarzlarının bireysel ve toplumsal yaşama kötü örnek teşkil edecek nitelikte olduğu gerçeğini de dile getirmekte fayda var.

3.2.4. Bir Yudum Sevgi (1984)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Latife Tekin, Fehmi Yaşar, Atıf Yılmaz

Eser: Fehmi Yaşar, Latife Tekin

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Yalçın Tura

Yapımcı: Delta Film (Sadık Deveci, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur)

Oyuncular: Hale Soygazi (Aygül), Kadir İnanır (Cemal), Meral Çetinkaya (Nezaket), Macit Koper (Cuma), Dursun Ali Sağıroğlu (Kadir), Muadelet Tibet (Cemal'in annesi), Ayşegül Uyguner (Cemal'in kardeşi), Osman Alyanak (Cemal'in babası), Ülkü Ülker (Aygül'e akıl veren kadın), Serra Yılmaz (Tombik Hayriye)

3.2.4.1. Filmin Özeti

İstanbul'un gecekondu mahallelerinin birinde yaşayan Aygül, 4 çocuklu mutsuz bir evlilik yaşamaktadır. Aygül'ün mutsuzluğunun temeli eşine ve çocuklarına ilgisiz, işsiz güçsüz kahvehane köşelerinde kumar oynamaktan başka hiçbir işe yaramayan kocası Cuma'dır. Kocasının iş bulup çalışamaması nedeniyle geçim sıkıntısı yaşayan Aygül, ailesinin baskısıyla köyden getirilen fakat bir türlü kent hayatına ayak uyduramayan teyzesinin kızı Nezaket'le mutsuz bir evliliği olan ve cinselliğini başka kadınlarda arayan mahalle bakkalının kardeşi Cemal'in yardımıyla bir fabrikada işe girerek çalışmaya başlar. Fabrikada işe başlamasıyla hayata bakış açısı değişen Aygül, kendine içinde Cuma'nın olmadığı yeni bir hayat kurmaya karar verir ve çocuklarını da alarak evi terk eder. İşe girmesinde ve yeni hayatında karşılaştığı sorunlarda kendisine yardım eden Cemal'de yıllardır kocasında bulamadığı sıcaklığı hisseden Aygül, söylentilere fazla aldırış etmeden Cemal'le yakınlaşmaktan kaçınmaz. Kendisi de mutsuz bir evlilik yaşayan Cemal'de Aygül'ün yakınlığına ilgisiz kalmaz ve başta ailesi olmak üzere çevresindekilerin baskılarına rağmen Aygül'le ilişkiye girer. Yıllardır aradıkları mutluluğu birbirinde bulan Aygül ile Cemal artık birlikte olabilmenin mücadelesini vermeye başlar. Aygül, kendisiyle barışmak isteyen kocası ve aralarını yapmak isteyen kayınbiraderi ile yengesine, Cemal ise Aygül'le birlikteliğine karşı çıkan karısı, ailesi ve çevresindeki herkese karşı direnmek zorunda kalır. Her türlü baskıya rağmen dik duruşlarından vazgeçmeyen çift evlenerek bol çocuklu mutlu bir yuva kurar.

3.2.4.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

İstanbul'da bir gecekondu semtinde kötü şartlar altında yaşayan baş kadın karakter dört çocuk annesi Aygül, kendisine ve çocuklarına karşı ilgisiz, iş bulup

çalışmayan kocası Cuma'dan memnun değildir. Kendi imkânlarıyla yokluklar içerisinde çocuklarına iyi bir anne olmaya çabalayan Aygöl, cinsel anlamda da kocasından tatmin edici ilgiyi görememektedir. Tüm baskı ve ısrarlarına rağmen adam edemediği kocası iş bulup çalışmayınca ev işeri ve dört çocuğun bakımı yanı sıra bir fabrikada işe girmek zorunda kalan Aygöl, maruz kaldığı tacizlere rağmen çalışarak kendi parasını kazanmaya başlar. Filme konu olan kadınların çoğu çalışma, aile ve sosyal yaşamlarında sözlü veya hareketli olarak cinsel tacize uğramaktadır. Diğer tüm sorumluluklarından sonra ekonomik bağımsızlığını da eline alan Aygöl, sorumsuz ve pasif kocasını terk ederek dört çocuğuyla birlikte kendi ayakları üzerinde durabildiği yeni bir hayat kurar.

Aile zoruyla görücü usulü akraba evliliği yapan Cemal'de bir kız çocuğu olduğu karısıyla mutlu değildir. Cinsel anlamda karısıyla pek bir ilişkisi olmayan Cemal, mahallede Feride adında bir kadınla düşüp kalkmaktadır. Karısı ve annesi Cemal'i evine bağlamak için sürekli hocalardan medet umarak değişik yollara başvuruyorlardı. Ailesinin baskılarından bunalan Cemal, kendi çalıştığı fabrikada işe girmesine yardımcı olduğu Aygöl'den hoşlanmaya başlar. Mutsuz evlilikleri ve renksiz bir cinsel hayatları olan Aygöl ile Cemal'in bu yakınlaşmaları zamanla tutkulu bir aşka dönüşür.

Filmin buraya kadarki kısmında, gecekondu kültüründe katlanılması gereken zorluklar ve cinsel manada yaşanan tatminsizlikler üzerinde durulmuştur. Mahallenin kadınlarının Dilber adında bir kadının evine toplanarak erkekleri baştan çıkarmanın, onları cinsel manada tatmin etmenin yollarına dair sohbetlerini dinlemeleri gecekondu kadınının yemek, temizlik, çocuk bakımı vazifelerinin dışında kocasına da kadınlık yapması görevinin altı çizilmektedir.

Kocasının işsizliğinden dolayı geçim sıkıntısı yaşayan ailesine bakabilmek için Cemal'in de yardımıyla işe girip çalışmaya başlayan Aygöl, tüm ilgisiz ve pasifliğine rağmen kocası Cuma'nın bu duruma bir tepki vermesini beklemesi her ne kadar kentte yaşıyor olsalar da kırsaldan kalan erkek egemen anlayışın devamına işarettir. Bu yönde beklentilerine rağmen kocasının tüm umursamazlığıyla sessiz kalmasına sinirlenen Aygöl, "Erkekliğini sıyırıp, nereye bıraktın bilmem ki? Biyolda avradım deyip sahip çık bana. Umumhaneye düşsem uyurgezersin tin tin tin. Ağzını açta bir şey söyle bari. Herkesin kocasına iş varda, sana yok öylemi? Evini geçindirmekten aciz senden başka

kim var, çık şu mahalleyi dolan” diyerek kocasının kendisine sahip çıkmamasından yakını. Buradan ayrıca ataerkil sisteme göre çalışıp, para kazanıp evin geçimini sağlaması gereken kişinin evin erkeğine ait olduğunu, kadının çalışmasının pek hoş karşılanmadığı sonucunu da çıkarabiliriz.

Aygül’ün erkek egemen sistemin gereği tüm bu beklentilerine rağmen kocası onlara sahip çıkmaz, çalışıp ailesine bakamaz. Bunun üzerine işe girip çalışmaya başlayan Aygül, para kazanıp kendi ayakları üzerinde durmaya başlar başlamaz çocuklarını da yanına alıp terk ettiği kocasına boşanma davası açar. Aygül’ün fabrikada işe girmesinde içeriden bir erkeğin yardımının şart olması, bu aşamada hiçbir karşılık beklemeden kendisine her türlü yardımı yapan ve aralarında bir yakınlaşma olan Cemal’in ilk birlikte olmalarının hemen ardından işe girmek için çektirdiği fotoğraflardan birini stüdyonun camında görmesine sert bir şekilde tepki göstermesi gibi durumları toplumdaki erkek hâkimiyetinin birer göstergesi olarak kabul edebiliriz. Cemal’in fotoğrafı vitrinden kaldırtarak Aygül’e de hesap sorması, yine ataerkil düzende olması gereken kıskançlık, sevilen kadının yalnızca bir erkeğe ait olması ve namus kavramlarının göstergeleridir diyebiliriz. Aygül ile Cemal’in ilişkisini öğrenen Cemal’in ailesi fabrika çıkışı Aygül’ün kendisine ve daha sonra evine saldırır. Sokak ortasına toplum içinde yapılan bu saldırılarda geçen “mahalleye rezil olduk” ifadeleri el alemin ne düşündüğünün ne kadar önemli, toplum tarafından ayıplanmanın kimsenin istemeyeceği bir durum olduğunun kanıtıdır aslında.

Atıf Yılmaz kadın erkek ilişkilerinin yanı sıra gecekondu hayatında kadının da ele aldığı bu filmde kadının sorumluluklarını yerine getiremeyen erkeğe karşı isyan ederek ataerkil düzene kafa tutuşu anlatılmaktadır. Her anlamda mutsuz bir evlilikleri olan iki insanın birbirlerini arzu etmelerini ve yasal olmayan bir ilişki kurmalarını konu edinen filmde, yaşını başını almış, çoluk çocuk sahibi bir kadınla bir erkeğin karşılıklı cinsel arzuları temelinde başlayan ilişkileri, Türk sinemasında az görülmüş nitelikte gerçekçidir. Filmde Aygül’ün gördüğü baskının yanı sıra Cemal’in de ailesinde ve çevresinden aldığı tepkiler, bu gibi baskı ve ayıplanmaların yalnızca kadına değil aynı zamanda erkeğe de yöneltilebileceğini göstermektedir. Sanayi toplumuna geçiş sürecinin son döneminde ekonomik bağımsızlığına kavuşan, kendine güveni tam ve toplumsal baskılara boyun eğmeyen kırsal kökenli gecekondu kadını olan Aygül, fahişe olmayan ama cinselliğini de yaşamakta duraksamayan bir kadındır. Aygül, Atilla

Dorsay’ın da ifadesiyle, “Ne yıllar yılı seyircimize yutturulan “sütten de beyaz” namus timsali bakire imajı bu, nede günahkar fahişe tipi... İkisinin arasında ayakları yere basan, cinselliğini de insanlığının bir parçası olarak yaşamak zorunda olan ve yaşayan bir kadındır.¹²⁶”

3.2.5. Adı Vasfiye (1985)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Barış Pirhasan

Eser: Necati Cumalı

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Yapımcı: Cengiz Ergun, Leyla Özalp

Oyuncular: Müjde Ar (Vasfiye-Sevim Suna), Macit Koper (Rustem), Aytaç Arman (Emin), Yılmaz Zafer (Fuat), Levent Yılmaz (Hamza), Erol Durak (Yazar), Cem Meto (Sunucu)

3.2.5.1. Filmin Özeti

Film aynı kadının dört erkeğin gözünden farklı farklı anlatılmasını konu ediniyor. Kırsal kesim ve kasaba kadınının irdelendiği filmde, yazmak için konu sıkıntısı yaşayan ve bir pavyon şarkıcısı Sevim Suna’nın hayat hikâyesini araştırmaya karar veren genç bir yazarın farklı konumdaki dört erkeğin gözüyle baş kadın karakter Vasfiye’yi anlatması ele alınıyor.

Vasfiye’yi anlatan ilk erkek kocası Emin’dir. Çocukluk aşkı olan Emin askere gitmeden önce Vasfiye’yi kaçırarak onunla evlenir. Emin askerdayken abisi Tahsin Vasfiye ile birlikte olmak ister. Vasfiye buna müsaade etmeyince Tahsin kendi tuttuğu bir adamla ona tuzak kurar ve eve adam alıyor diyerek Vasfiye’yi evden kovarlar. Emin’e mektup yazarak Vasfiye’nin kendisini aldattığını, gelip namuslarını temizlemelerini söylerler. Komutanlarından izin alarak gece vakti köye gelen Emin

¹²⁶ Dorsay, “Bir Olgunluk Çağı Ürünü”, *Cumhuriyet Gazetesi*, (26 Ekim 1984), 8.

Vasfiye'ye giderek meselenin aslını sorar. Daha sonra abisinin Vasfiye'ye tuzak kurduğu adamı bularak köy meydanında yaptıklarını itiraf ettiren Emin, abisi ve babasıyla da bozuşur. Askerden sonra köyde kalamayan Emin, Vasfiye'yi de alarak İzmir'e yakın bir kasabaya yerleşir. Teksi şoförlüğü yapan Emin, sık sık gittiği İzmir'de pavyon kadınlarıyla birlikte olur. Kocasının başka kadınlarla düşüp kalktığını bilen Vasfiye çok üzülür fakat ses çıkarmaz. Genç ve güzel bir kadın olan Vasfiye kasabadaki erkelerin ilgisini çeker. Vasfiye ile birlikte olmak isteyen sağlık memuru Rüstem olumsuz cevap alınca ona iftira atarak kendisiyle yattığını söyler. Bunu duyan emin çok sinirlenir ve Rüstem'i de Vasfiye'yi de bıçaklayarak hapse düşer.

Vasfiye'yi anlatan ikinci erkek olan sağlık memuru iğneci Rüstem, kocası Emin'den farklı olarak, kocasının kötü muamele ve dayaklarından usanan Vasfiye'nin kendisiyle isteyerek ilişkiye girdiğini söylüyor. Bir diğer anlatıcı orta yaşlı bir adam olan Hamza ise, Emin'in bıçakladığı Vasfiye ile hastanede tanıştığını anlatır. Kendisi de dul olan Hamza, hastaneden sonra iş bulup çalışmasına yardımcı olduğu Vasfiye ile evlenerek onu köyüne götürür. Çok kıskanç ve baskıcı bir adam olan Hamza, birçok konuda Vasfiye'yi kısıtlamakta tek başına evden çıkmasına bile müsaade etmemektedir. Bu durumdan rahatsız olan Vasfiye ilk başlarda kocasına itaat eder, sadık kalır ve sesini çıkarmaz. Ta ki eski kocası Emin'in köyde dolmuşçuluk yapmaya başlamasına kadar. Gönüllü hala Emin'de olan Vasfiye onunla birlikte olur ve beraber köyden kaçarlar.

Dördüncü ve son anlatıcı erkek olan Fuat, Vasfiye'nin kuaförlük yaptığı kasabanın doktorudur. Vasfiye ile tutkulu bir aşk yaşayan Fuat, hapisten çıkan eski koca Emin'in hayatlarına girmesiyle yıkılır. Emin'in rahat vermediği Vasfiye, kasabayı terk ederek İstanbul'da bir pavyonda şarkıcılık yapmaya başlar. Peşini bir türlü bırakmayan eski koca Emin, pavyonda çalışan Vasfiye'yi aynı zamanda başka erkeklere de satmaktadır. Vasfiye'ye dair anlatılanların hayal mi gerçek mi olduğu belli olmayan filmin sonunda, onun hayatını araştırmaya karar veren yazar filmin başladığı yerde yani pavyon şarkıcısı Sevim Suna'nın fotoğraflarının önündedir.

3.2.5.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Batı Anadolu'da bir köyde yaşayan Vasfiye toplumun baskıcı tutumundan dolayı sevdiği genç olan Emin'le gizli gizli buluşmaktadır. Dönemin Türkiye'sinde genç bir

kızın erkek arkadaşının olması, toplumun değer yargılarına göre ayıp ve utanç kaynağı sayılmaktadır. Erkek egemen düzene göre, kız kısmı edebiyat evinde oturup kısmetinin gelmesini beklemelidir. Genelinde bu yargıların hakim olduğu bu toplumda yaşayan Vasfiye'nin daha çocuk yaşta oynadıkları evcilik oyununda Emin'in kocası olması ve kendisine sarılmasını istemesi toplumsal cinsiyet rollerine güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Vasfiye'nin sevdiği erkek askerdeyken ailesi tarafından başka biriyle evlendirilmekten korkmasından dolayı Emin'le evlenmekte acele etmesi, kırsal kesimde evlilik gibi çok önemli bir meselede dahi kadının fikrinin sorulmadığı gerçeğini ortaya koymaktadır. Bu korkusundan ötürü Emin'e kaçarak onunla evlenen Vasfiye, kocası askerdeyken kayınbiraderi olan Tahsin tarafından taciz edilmektedir. Tahsin'in ahlaksız tekliflerine karşı koyan Vasfiye, yine Tahsin tarafından kurulan bir tuzak sonucu eve erkek almakla suçlanarak evden kovulur. Vasfiye'nin hiç suçu olmadığı halde ataerkil düzenin namus kalıpları nedeniyle toplum tarafından kötü kadın ilan edilmesi, tuzak kuran ve eve alındığı iddia edilen erkeğin hiçbir yargılama veya kötü muameleye maruz kalmaması da namus kavramının katı kurallarının sadece kadınlar için geçerli olduğunun göstergesidir. Namusunu kirlettiği için Vasfiye'yi cezalandırmak üzere köye çağırılan Emin'in cezayı kesmeden önce Vasfiye'ye işin aslını sorması töre gereği işlenen namus cinayetlerinde fazla görülmeyen istisnai bir durum olması nedeniyle önemlidir. Vasfiye'nin verdiği bilgiler neticesinde meselenin aslını ortaya çıkaran Emin'in, gerçeği köy meydanında itiraf ettirerek karısının namusunu temizlemesi de yine namus kavramına verilen önemi ortaya koymaktadır.

Karısının namusunu temize çıkarmasına rağmen askerden sonra köyde yaşamaya devam edemeyen Emin Vasfiye'yi de yanına alarak İzmir'e yakın bir kasabaya yerleşir. Evlilikleri boyunca Vasfiye'nin kocasına ve namusuna sadık kalmasına rağmen pavyon kadınlarıyla aldatılması ve uzun süre bu durma sesini çıkarmaması, kadının kocasını aldatmasının namus davasına dönüştüğü bir düzende erkeğin aynı şeyi yaptığı zaman çapkın sıfatıyla nitelenerek ayıplanmaması aynı durumda cinsiyete göre değişen tepkilere güzel bir örnektir. Güzel ve alımlı bir kadın olan Vasfiye'nin kasaba erkelerinin özellikle sağlık memuru İğneci Rüstem'in tacizlerine rağmen kocasından başka erkelerle hiçbir ilişkisi yoktur. Buna rağmen ret edilmeyi hazmedemeyen Rüstem'in sanki Vasfiye'yle birlikte olmuş gibi orada burada konuşması kasabada

dedikodulara neden olur. Emin durumun kulağına gitmesiyle deliye döner ve hem Rüstem'i hem Vasfiye'yi bıçaklayarak hapse düşer. Emin köyde yaşadıkları benzer olaya ve kendisi başka kadınlarla düşüp kalkmasına rağmen bu sefer Vasfiye'yi dinlemez ve anında cezasını keser. Sırf kasabada meydana gelen dedikodulardan dolayı karısını bıçaklayan Emin, yapması gerekeni yaptığı için kimse tarafından ayıplanmaz. Öyle ki, dışarı çıktığı vakit hapis yatma gerekçesini hiç saklama gereği duymadan namus meselesi diyerek gururla anlatır. İşte bütün bu örnekler ataerkil düzenin cinsiyete göre değişen namus anlayışını ortaya koymaktadır.

Kocası tarafından bıçaklanan Vasfiye hastanede tanıştığı ve iş bulup çalışması, ev bulup kalması için kedisine yardımcı olan Hamza adında ellili yaşlarda bir adamla evlenir. Vasfiye'yi köyüne götüren Hamza, yaşından dolayı cinsel anlamda Vasfiye'yi tatmin edememektedir. Aynı zamanda çok kıskanç ve baskıcı bir adam olan Hamza, köyde laf söz olur diye karısının tek başına sokağa çıkmamasını, erkek gördüğü zaman saklanmasını, kısa kollu ve başörtüsüz dolaşmamasını ister. Hamza'nın bu istekleri Anadolu'da kırsal kesimde kadını olmanın ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Her daim kendisini erkeklerin çirkin bakışlarından, sözlü veya fiziki tacizlerinden korumak zorunda olan kadınlar ne olursa olsun namuslarına söz getirecek bir davranışta bulunmamalıdır.

Hamza'nın baskılarından bunalan Vasfiye, kendisini kasabada yanında çalıştığı kuaför Selma'nın yanına götürmesini ister. Beraber ziyaret ettikleri kuaför Selma, kocasının baskılarından ve köy hayatından sıkılan, cinsel manada tam anlamıyla tatmin olamayan Vasfiye'ye, "Bana kalırsa kendine bir sevgili bul. Hamza'nın parası, sevgilinin sefası..." diyerek kocasını aldatmasını tavsiye eder. Atıf Yılmaz'ın kasaba kadını ele aldığı filmlerinde, namus kavramının tüm kadınlar için aynı anlama gelmediğini, kasabalı burjuva kadınlarının bu konuyu çok fazla önemsemediklerini görüyoruz. Hele hele kocası yaşlı ve çirkin olan kadınların kocalarını aldatmalarında hiçbir sakınca görmez bu kadınlar. Namus kavramı, eli ekmek tutan, çalışan, ekonomik bağımsızlığı elinde olan kadınlardan ziyade, daha pasif, kocasına bağımlı alt sınıf kadınları için ciddiye alınması gereken bir şeydir kasabada.

Başkasıyla evli olduğu halde yeniden karşısına çıkan eski kocasıyla gizli gizli birlikte olan Vasfiye, tüm sosyal baskılara rağmen sevgisinin ve cinselliğinin önüne

geçemez. Fakat bu gibi şeyler kasabanın ahlaki değerlerine uygun değildir ve bunu meselenin açığa çıkması halinde olayın kahramanlarının o köy veya kasabada barınmaları imkânsızdır. Eski kocasıyla birlikte olurken Hamza tarafından basılan Vasfiye, köyü terk ederek kendisine yeni bir hayat kurar. Yine bir kasabada kuaförlük yapan Vasfiye'nin hayatına bu sefer kasabanın genç ve yakışıklı doktoru Fuat girer. Aracı bir kadın vasıtasıyla bir düğünde tanıştığı Fuat'la tutkulu bir beraberlik yaşayan Vafiye'nin mutluluğu bir türlü peşini bırakmayan Eski koca Emin'in tekrar ortaya çıkmasıyla sona erer. Daha sonra farklı bir isimle İstanbul'da bir pavyonda şarkıcılık yapan Vasfiye, eski kocası tarafından para karşılığı başka erkelere pazarlanmaktadır. Kendisi askerdayken namus davası diye köye gelip karısının namusunu temizleyen, yine namusunu kirletti diye hem karısını hem kasabanın sağlık memuru iğneci Rüstem'i bıçaklayarak hapse giren adamın karısını satmaya başlaması yaşanan ortam ve koşulların kavramlar ve değerle üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir.

Filmde bazen köy, bazen kasaba, en son da kent kadını olan Vasfiye, erkek egemen bir toplumda değişik ortam ve koşullarda kadın olmanın tüm zorluklarını yaşamaktadır. Cinsel taciz, iftira, şiddet ve hakarete maruz kalan ve en sonunda bir mal gibi satılan Vasfiye'nin, yavaş yavaş kötü yola düşen hayatının erkeklerin gözüyle anlatıldığı bu filmde, değişen ortam ve koşullarda kadının yaşadığı sorunlar ustalıkla anlatılmıştır.

3.2.6. Dul bir Kadın (1985)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Atıf Yılmaz

Eser: Necati Cumalı (Bir Sabah Gülererek Uyan)

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Atilla Özdemiroğlu, Yalçın Tura

Yapımcı: Mine Film (Kadri Yurdatap)

Oyuncular: Müjde Ar (Suna), Yılmaz Zafer (Ergun), Nur Sürer (Ayla), Deniz Türkali Gönül), Ebru Oğuz (İnci)

3.2.6.1. Filmin Özeti

Konsolos olan kocasını kaybettikten sonra 13 yaşındaki kızıyla birlikte hayatına devam eden dul bir kadın olan Suna sakin bir hayat yaşar. Kendisini kızına adayan Suna kendisiyle evlenmek isteyen erkeklere çok sıcak bakmaz. Kocasının arkadaşı olan Vatikan Elçisi Bülent'te Suna ile evlenerek onu yurtdışına götürmek istemektedir. Bülent'e kesin bir cevap vermeyen Suna, bir gün eski bir arkadaşı olan Gönül'le karşılaşır. Beraber gittikleri bir mekânda Gönül'ün arkadaşı olan fotoğraf işleriyle uğraşan Ergun'la tanışır. Okulların kapanmasıyla kızı İnci'yi teyzesinin yanına gönderen Suna, Ergun'un daveti üzerine yanına en yakın arkadaşı olan Ayla'yı da alarak Bodrum'a gider. Burada fazlaca birlikte vakit geçirdiği Ergun her fırsatta Suna'yı öperek cinsel manada ona sahip olmak ister. Sonunda bunu başarır ve Suna'nın da rızasıyla defalarca birlikte olurlar. Çok bencil ve doyumsuz bir erkek olan Ergun bir süre sonra Suna'ya kötü davranmaya başlar ve onu başka kadınlarla ve en yakın arkadaşı ayla ile aldadır. Bütün bu yaptıklarına rağmen Ergun'a kızamayan suna adeta onun oyuncağı olur. Gün geçtikçe kabalaşan ve Ergun kendisini başka bir kadınla yakalayan Suna'ya soyunarak yanlarına gelmesini hep birlikte sevişmelerini söyler. Ergun'un ihanet ve aşağılamalarına daha fazla dayanamayan Suna onu terk etmek ister ama bu seferde şiddete maruz kalır. Tam bu sırada onu ziyarete gelen kızını da alarak İstanbul'a geri dönen suna arkadaşı Ayla'yı affeder. Kızı ve arkadaşıyla eski hayatına geri dönen suna mutlu olur.

3.2.6.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

İstanbul'un sosyete kesiminden dul bir kadın olan Suna konsolos eşi öldükten sonra hiçbir erkekle ilişkiye girmez. Kendisini kızı İnci'ye adayan Suna maddi sıkıntısı olmayan şirket sahibi bir kadındır. Her anlamda bağımsız bir kadın olan suna, hiç kimseye hesap vermek zorunda değildir. Orta yaşlı güzel bir kadın olan Suna, kendisiyle evlenmek isteyen sürüyle erkek olmasına rağmen kızını düşünerek kimseyle evlenmez. Annelik duygusunun kadınlığını bastırdığı bu dönem Ergun'u tanıdığı an sona erecektir. O zamana kadar ideal anne rolünde namuslu, sakin bir hayat süren Suna, bu özellikleriyle de toplum tarafından saygı görmektedir.

Bir gün antika bir hediye almak için gittiği dükkânda eski dostu Gönül’le karşılaşır. Antika eşyalar satan ve aynı zamanda ressam olan Gönül aşırı feminist bir kadındır. Uzun yıllar yurtdışında yaşadktan sonra İstanbul’a gelerek eski dostları Suna ve Ayla ile buluşan Gönül’ün, “Erkeklerin hiçbirisi değişmemiş, en akıllı görüneni bile çok bencil. Hepsi de güçsüzlüklerinin farkında olmayan birer feodal. Hele yaşamdaki bencilliklerini yatakta da sürdürmüyorlar mı? Bu istekleri beni çıldırtıyor...” sözleri Gönül’ün ne kadar feminist bir zihniyette olduğunu gösteriyor bize. Gönül’ün bu yapısında Türkiye’de ve İstanbul’da var olan ataerkil yapıya başkaldırıya rastlıyoruz. Burjuvada olsa sanatçı da olsa kadın halen erkeklerin kontrolü altında yaşam savaşı vermektedir. Ataerkil bir toplumda kadın ve erkek rolleri de önceden belirlenmiştir. Yine Gönül’ün arkadaş ortamında bir muhabbette, “Diyelim kocam da ben de ressamım. Türkiye’de kocalar ressamısa sadece resim yapar. Kadınsa ayrıca yemek pişirmek, kocasının çamaşırlarını yıkamak, çocuğuna bakmak zorundadır. Kadının Türkiye’de kimlik savaşı vermesi gerekiyor, benimse bu devirde bu saçmalıklarla ilgilenecek vaktim yok...” sözleri de ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet rollerine bir örnek ve tepkidir. Ataerkil yapıyı sorgulayarak böyle bir düzende yaşamak istemeyen kadınlara rastladığımız bu filde, kentli üst sınıf Türk kadınları erkeklerden ve toplumsal baskıdan bağımsız, kendi karalarını kendilerinin verebileceği bir düzen istemektedir. Arkadaş ortamından geç olduğu ve çocuğunu merak ettiği için, evine gitmek isteyen Suna’ya “Önce çocuğa sonra eşe köle” tepkisi feminist bir yaklaşımın yanı sıra kadınların eşleri ve çocukları dışındaki faaliyetlere katılmalarını kısıtlayan mevcut düzene bir başkaldırısı da anlatmaktadır.

Cinselliğe ziyadesiyle yer verilen filmde, Suna’nın en yakın arkadaşı Ayla evli bir adamla 8 yıldır ilişki yaşamaktadır. Karısından boşanıp kendisiyle evleneceğini söyleyerek onu oyalayan adam yüzünden başka bir erkekle hiçbir ilişkisi olmayan Ayla, bu nedenle sürekli bunalımdadır. Feminist arkadaşı Gönül’ün tanıştırdığı Ergun’dan etkilenen Suna, yaşam tarzına ve kişiliğine aykırı bulduğu bu ilişkide bir süre kararsızlık yaşar. Ergun’un ustaca ve ısrarlı tutumuna fazla direnemeyen Suna, bunalımda olan Ayla’yı da yanına alarak Ergun’unda orda olduğu Bodrum’a tatile gider. Burada sürekli birlikte vakit geçirdikleri Ergun’la defalarca birlikte olan Suna, kendisinin çok ciddiye aldığı bu ilişkinin Ergun tarafından çokta önemsenmediğini fark eder. Beklediği saygıyı, sevgiyi ve değeri göremeyen Suna, kendisini sadece cinsel bir meta olarak

gören Ergun'un umursamaz davranışları karşısında tavır almakta zorlanır. Ergun'la tanışmadan önceki sakın fakat güçlü kişiliğini kaybeden Suna, kendisini en yakın arkadaşıyla bile aldatan Ergun'a karşı basireti bağlanmış bir şekilde çaresiz kalmaktadır. Tek bir kadına bağımlı kalmadan rahat bir cinsel bir yaşam isteyen Ergun'un erkek egemen sistemde kadınların yaptığı takdirde namus meselesi olan bu özgürlüğü sonuna kadar kullandığı bu film, bir Türk sineması klasiği olan, kadının kötü ve suçlu olarak sunumunun değişmesi ve kadının affedilerek suçun ve kötülüğün erkeğe yüklenmesi bakımından oldukça önemlidir.

Yaşadıklarına dayanamayarak gitmek isteyen Suna, Ergun'un kendisine şiddet uyguladığı anda gelen kızı İnci'yi de alarak İstanbul'a döner. Hüsrarla sonuçlanan bir ilişkiden çıkan Suna, tekrar eski yaşantısına dönerek kendisini kızına adamak ister. Kendisini sevdiği adamla aldatan arkadaşı Ayla'yı da affeden Suna eskisi hayatına kaldığı yerden devam eder. Cinsiyetlerin cinsel anlayışlarının ne kadar farklı olduğunu ortaya koyan bu filmde, erkeklerin fazla önem vermedikleri aşk, sevgi, saygı ve duygusallık gibi konuların kadınlar için çok daha değerli olduğunu görüyoruz.

Küçük burjuva kadınının cinsellik sorununun irdelendiği bu filmde, Türkiye'de kadın-erkek ilişkilerine dair birçok eleştiride bulunan eski dost Gönül'ün Suna'yla evlilik planları kuran Vatikan Elçisi Bülent'i kendisine beşinci koca yapması, Suna gibi akıllı, olgun bir kadının Ergun gibi sorumsuz bir serseriye karşı kendisini bu derece küçük düşürmesi ve filmdeki bütün kötülüklerin sadece erkeler üzerine yıkılması gibi durumlar, Atıf Yılmaz'ın gerçek dünyadan uzak, aşırı bir feminizmin tuzağına düştüğü eleştirilerine neden olmuştur.

3.2.7. Aaahh Belinda (1986)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Barış Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Onno Tunç

Yapımcı: Cengiz Ergun

Oyuncular: Müjde Ar (Serap - Naciye), Macit Koper (Hulusi), Yılmaz Zafer (Suat), Güzin Özipek (Kaynana), Erol Durak (Film yönetmeni)

3.2.7.1. Filmin Özeti

Tiyatro oyuncusu Serap'ın rol aldığı şampuan reklamında canlandığı karakter olan evli ve iki çocuk annesi aynı zamanda bir bankada çalışan Naciye'nin kimliğine bürünmesini ele alan filmde, iki farklı çevrenin karşılaştırılmasının trajikomik hikâyesi anlatılmakta. Düşle gerçek arasında gidip gelen Serap'ın, tiyatro ve entel barlardan oluşan dünyasıyla, Naciye'nin sıradan ailesinin yaşantısı Türk toplumuna özgü bir mizah anlayışı içinde sunulmakta. Gerçek entelektüel kimliğini yitirerek Naciye'nin hem çalışan hem de ev hanımı olan tekdüze hayatını yaşamaya başlayan Serap'ın tamamen yabancı olduğu yeni hayatında, babası, kaynanası, kayınpederi, kocasının arkadaşları hiç tanımadığı ve alışık olmadığı tiplerde bambaşka insanlar vardır. Naciye kimliğiyle yaşadığı yeni hayatında hiçte alışık olmadığı şeylerle karşılaşan Serap, yabancısı olduğu bu düzene ayak uydurmakta çok zorlanır. Başta kocası olmak üzere etrafındaki insanların Naciye'den yapmasını bekledikleri şeyler Serap'a çok ağır ve tahammül edilmez gelir. Bütün bu yaşananlara anlam veremeyen ve bu durumun gerçek olmadığını düşünen Serap, önceki hayatından tanıdığı insanlara giderek yardım ister. Sanki herkes anlaşılmışçasına kimse Serap'ı tanımaz. Bu durumu ve yeni hayatını benimsemekte uzun süre zorluk çeken Serap, sonunda pes ederek Naciye olmaya karar verir. Kabullenme süresince kocasıyla birlikte olmamak için her türlü yolu deneyen Serap'ın, yeni kimliğini ve ailesini kabullenip çocuklarının annesi, kocasının karısı olmaya karar verdiği anda gördüğü düştene uyanarak kendisini tekrar reklam setinde bulmasıyla film sona erer. Yaşadıklarının gerçek olmadığını anlayan Serap, şakın ama çok mutludur.

3.2.7.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

İki farklı toplumsal sınıftan kadın karakterinin yer aldığı filmde üst sınıftan bir kadından kimlik değiştirerek alt sınıftan başka bir kadın kimliğine bürünmesi beklenmektedir. Bu duruma uzun süre direnen üst sınıf kadını en sonunda pes eder ve toplum tarafından belirlenen rolleri yerine getireceği kadın karaktere bürünür. Farklı

toplumsal sınıflara mensup iki farklı kadının aynı kişide anlatılması, özünde aynı özelliklere sahip kadınların, sosyal çevre ve toplumsal baskılardan dolayı bambaşka hayatlar yaşayabildiğini gösterir.

Filmin kadın kahramanı olan Serap, ekonomik özgürlüğü elinde, kimseye hesap vermeden dilediği gibi yaşayan, entelektüel bir kişiliğe sahip bir tiyatrocudur. Evli olmayan ama dilediği zaman sevgilisiyle birlikte olan Serap, cinselliğini de özgür bir şekilde yaşamaktadır. Ülke koşul ve genellemişine göre üst sınıf bir hayatı olduğunu söyleyebileceğimiz Serap'tan, teklif aldığı bir şampuan reklamında, evli ve iki çocuk annesi olan aynı zamanda bir bankada çalışan Naciye adında bir kadın karakteri canlandırması istenir. Teklifi kabul eden Serap'ın sevgiliyle yaptığı bir konuşmada, "Reklam filminde evinin kadını oynuyorum. Kendimi evinin kadını olarak düşünemiyorum. Düşüncesi bile korkunç" demesi feminist kişiliğinin göstergesidir. Serap'ın senaryo gereği canlandıracağı, gündüzleri işinde, akşamları evinde eşi ve çocukları için didinen hanım hanımcık kadın karakteri gerçekte kendisine çok ters bir karakterdir. Reklam setinde canlandıracağı karakterin çocuklarının gerçek annelerine "Siz niye reklam filmlerine çıkmıyorsunuz, inandırıcı olur" diyen Serap'ın "Bu saatten sonra bizim için yalnızca çocuklarımızın geleceği önemlidir" cevabını alması, klasik ev kadınlarının kendilerini evlerine, eşlerine ve çocuklarına adanışlarının göstergesidir. Kadınlar, ataerkil yapının gereği olan bu kalıpların dışına çıkması mümkün değildir.

Kadının evlilik kurumu içerisinde ezildiğini konu edinen bu filmde, üst sınıf modern bir hayat yaşayan Serap'ın reklam filmi için rol icabı canlandığı ve daha sonra hayatını yaşamaya başladığı Naciye, kocası ve çocuklarının hizmetçisi gibi anlatılmaktadır. Naciye'nin hem komşusu hem de çalıştığı bankadan arkadaşı olan Feride de Naciye ile aynı koşullarda yaşamakla beraber kocası tarafından baskı ve şiddet görmektedir.

Gündüzleri işinde, akşamları arkadaşlarıyla bar veya eğlence merkezlerinde gönlünce eğlenen Serap, yaşam tarzı ve koşullarıyla klasik Türk kadınlarından farklı bir hayata sahiptir. Bütün bu özgürlüklerden sonra bir anda kendisine çok uzak bir hayat yaşayan Naciye'nin yerine geçen Serap, bu durumu kabullenemez. Naciye'nin hayatı ona çok zor gelir ve yaşananların kötü bir rüya olduğunu düşünür. Aslında başka biri olduğunu kanıtlamak için kendisini tanıyan dostlarının yanına gitmek için gece

saatlerinde evden çıkan Serap'ı engellemek isteyen kocasının kendilerini gören kapıcıya bir şey yokmuş gibi davranması da erkek egemen toplumlarda kadının geç saatlerde tek başına dışarıya çıkmasının ayıp karşılandığı ve duyulması halinde dedikodu malzemesi olacağı endişesinin kanıtıdır.

Tüm uğraşlarına rağmen gerçek kimliğini kanıtlayamayan Serap, kendi kişiliğine çok uzak bu yaşam tarzını kabul etmemek için verdiği mücadele sonucu akıl hastanesine düşer. Sonunda Naciye olmayı kabul etmeye mecbur kalan Serap artık hiç onaylamadığı bir kadın hayatı yaşamaktadır. Zira Naciye'nin sabah erkenden kalkıp, eşi ve çocuklarına kahvaltı hazırlayan, masayı toplayıp evi temizleyen, işe gidip akşama kadar bankada çalıştıktan sonra eve gelip yemek yapan, çocukların ödevlerine yardım eden, kocasının ve ailesinin gönlünü yapmak zorunda olan hayatı onu çok zorlamaktadır. Kendisi bütün bunları yaparken kocası sadece işe gidip gelmekte, diğer vakitlerinde gazete okuyup televizyon izlemektedir. Komşusu ve iş yerinden arkadaşı olan Feride'nin iş çıkışı “Şu eve gitmek hiç içimden gelmiyor. Ortalığı topla, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla, sonra da Osman beyi rahatlat” sözleri ataerkil düzende kadınların çalışıp para kazanıyor olsalar bile kendilerine biçilen fedakâr anne sadık eş gibi ev içi sorumluluklarından kurtulamadıklarını gösteriyor.

Naciye'nin hayatını yaşıyor olmasına rağmen gerçek kimliğinden vazgeçmeyen Serap, uzun uğraşlar neticesinde önceden başrolünü üstlendiği “Asiye Nasıl Kurtulur” tiyatro oyununda Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanını canlandırır. Durumdan sadece Feride'nin haberi vardır ve beraber provalara giderler. Çok geçmeden Naciye'nin tiyatrodaki oynadığını öğrenen kocası Hulusi, annesi ve babasıyla birlikte tiyatroyu basıp sahneden döverek indirdiği Naciye'yi babasının evine götürüp bırakır. Aynı zamanda Naciye'nin sırrını saklayan Feride'de bundan dolayı kocasından dayak yer. Buradan da anlaşılacağı üzere, ataerkil sistemde bir kadının kocasından izinsiz işler çevirmesi, hele hele bir tiyatrodaki oyunculuk yapması ataerkil sistemde hiç hoş karşılanmamakla birlikte namusa laf getiren kadın babasının evine gönderilerek cezalandırılır. Yaşananlardan sonra Serap kimliğinden tamamen vazgeçerek çevresindekilerin kendisinden beklediği evinin kadını Naciye olmaya karar veren ve öyle yaşamaya başlayan Serap, o zamana kadar birlikte olmaktan kaçtığı koçasıyla ilişkiye gireceği sırada içinde bulunduğu hayal dünyasından kurtularak kendini tekrar film setinde bulur. Başından geçenlerin düş mü

gerçek mi olduğunun şaşkınlığını yaşayan Serap, gerçek yaşantısına döndüğü için çok mutludur.

Erkek egemen yapıya karşı feminist yaklaşımların da yer aldığı filmde, kadınların toplumun farklı kesimlerinde farklı hayatlar yaşadığı göz önüne seriliyor. Üst sınıfta yaşayan ayrıcalıklı kadınların, kendi ayakları üzerinde durabilen, her anlamda bağısız, kimseye hesap vermeyen, güçlü bireylerken alt ve orta sınıfta yaşayan klasik Türk kadınlarının, erkeğine bağımlı, çalışıp para kazanıyor olsalar bile toplumun kendilerine verdiği cinsiyet rollerini yerine getirmekle yükümlü, bütün fedakârlık ve sadakatlerine rağmen şiddete maruz kalan bireyler olduğunun anlatıldığı klasik bir Atıf Yılmaz filmi.

3.2.8. Asiye Nasıl Kurtulur (1986)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan, Nuran Oktar

Eser: Vasıf Öngören, Erim Gözen

Görüntü Yönetmeni: Kenan Davutoğlu

Müzik: Sarper Özsan

Yapımcı: Fono Film (Cengiz Ergun)

Oyuncular: Müjde Ar (Asiye-Nazlı), Ali Poyrazoğlu (Selahattin), Hümera Akbay (Zehra), Nuran Oktar (Saniye), Güler Ökten (Mama), Ali Yaylı (Nişanlı), Füsün Demirel (Kaynana), Yaman Okay (Kara Mustafa), Fatoş Sezer (İnci)

3.2.8.1. Filmin Özeti

Genelevde çalışan kadınların kötü yola düşme nedenlerinin, bu yolda çektikleri sıkıntıların ve verdikleri hayat mücadelesinin ele alındığı filmde, Asiye isimli bir hayat kadının yazdığı mektup üzerine genelevlerin birini ziyaret eden Fuhuşla Mücadele Dernekleri başkanı için genelev çalışanları, sokak esnafı ve müşterilerin sergilediği oyun anlatılmaktadır. Mektubu Asiye adında bir kadın yazmıştır ama ziyaret edilen genelevde Asiye diye biri yoktur. Fuhuşla mücadelenin zannedildiği kadar kolay olmadığını anlatan Asiye'nin, mektubunda yazdığı hikâyesini canlandırmak için

genelevde çalışan herkese bir rol verilmiş, Asiye rolü ise genelevin bulunduğu muhitte kiralık ev aramak için tesadüfen orada bulunun Nazlı'ya verilmiştir. Asiye'nin kötü yola düşmeden nasıl yaşayabileceği, düştüğü yoldan nasıl kurtulabileceği ve ayakta kalabilmek için neler yapması gerektiği gibi konuların kurgulandığı oyun boyunca başkanlığını yaptığı dernek gereği sürekli fuhşun kötülüklerini anlatan Seniye Gümüşçü'ye Asiye'nin nasıl kurtulacağı sorusu sorulur. Hayatın karşısına çıkardığı tüm zorluklara direnerek namusu ile yaşamaya çalışan Asiye, tüm mücadelesine rağmen annesi gibi kötü yola düşmekten kurtulamaz. Zamanla acımasız hayatın kendine benzettiği Asiye, yaşamın sırrını kendisine yapılanlara aynıyla cevap vermekte bulur ve kendini kurtarır. Oyunun sonunda oyuna tesadüfen katıldığı düşünülen Nazlı'nın aslında gerçek Asiye olduğu anlaşılır.

3.2.8.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Fuhuşla Mücadele Derneği başkanın yardım için bir geneleve ziyarete geleceğın haberiyle başlayan filmde, genelevde çalışan hayat kadınlarının üzgün, çaresiz, mutsuz kadınlar değil de zamanla hayatın kendilerine sunduklarına alışmış, içinde bulundukları durumu kabul etmiş hatta hallerinden memnunmuş gibi verilmesi dikkatlerden kaçmıyor. Burada çalışan kadınların film boyunca sık sık söyledikleri şarkının sözleri içinde bulundukları durumu çok güzel özetliyor aslında...

“Biz aşk satarız, sermayedir etimiz.

Biz aşk satarız, emeğimiz terimiz.

Artık aşk paradır,

Gönlümüzde yaradır,

Alnımızda karadır,

Bizim gibiler için..

Biz et satarız, körelmiştir duygumuz.

Biz et satarız, budanmıştır sevgimiz.

Artık aşk paradır,

Gönlümüzde yaradır,

Alnımızda karadır,

Bizim gibiler için..

Sevgi satarız, incinmiştir duygumuz.

Sevgi satarız, kırılmıştır kalbimiz.
 Artık aşk paradır,
 Gönlümüzde yaradır,
 Alnımızda karadır,
 Bizim gibiler için...”

Neşeyle söyledikleri bu şarkıda, para için kendilerini satmak zorunda kaldıkları mesleklerinden aslında hiçte memnun olmadıklarını anlıyoruz. Para için sattıkları bedenlerini bir et parçası olarak gören bu kadınlar, körelmiş duyguları, kırılmış kalpleri ve hüsrana uğramış hayalleriyle aşkı ve sevgiyi artık sadece maddiyat olarak gördüklerini haykırıyor aslında.

Beraberinde sağ kolum dediği Şükran Hanım ve şoförüyle birlikte geneleve gelen Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Gümüşçü, kendilerine yazdığı mektupta düştüğü kötü yoldan ve zor durumlardan nasıl kurtulduğunu anlatan Asiye’yi sorar. Mektupta ziyaret edilen genelevin adresi yazıyordur fakat orada Asiye adında kimse yoktur. Genelevin patronu Melahat Hanımın yardımcısı Selahattin, “İnsanlar bu yola düşmemek için direnir, bir kadının bu yolu seçmesini aklım almıyor” diyen Seniye hanıma, sanki Asiye oradaymış gibi onun hayat hikâyesini anlatan bir oyun oynamayı teklif eder ve oyunda rol alacak kişilere rollerini dağıtır.

Rol gereği Asiye’nin annesini canlandıran kadın mahallenin bakkalıyla metres hayatı yaşayan bir fahişedir ve kızından ya kendisi gibi fahişelik yapmasını ya da kendi başının çaresine bakmasını istemektedir. Oyunu izleyen Seniye Hanım burada oyuna müdahale eder ve Asiye’nin mutlaka namuslu bir hayatı tercih etmesi gerektiğini söyler. Annesinin teklifi üzerine namuslu bir hayat yaşamayı tercih eden Asiye, yatılı eğitim gördüğü okulun müdiresine sığınır. Annesinden başka hiçbir akrabası olmayan Asiye, müdire hanımın gözetiminde eğitim hayatına devam eder. Tekrar oyuna müdahil olan Seniye Hanım, bu sefer evlenme çağına gelen Asiye için en kestirme kurtuluş yolunun güzel bir kısmet bulup evlenmek olacağını söyler. Öğretmen ve arkadaşlarının da yardımıyla temiz varlıklı bir gençle nişanlanan Asiye’nin annesinden kalan geçmişi mutlu bir yuva kumasına mani oluyor. Asiye’nin annesinin fahişelik yaptığını öğrenen damadın ailesi nişanı bozar. Annesinin durumunun Asiye’nin evliliği için çok büyük bir engel olduğunun altını çizen Seniye Hanım, ancak Asiye’yi gerçekten çok seven bir

erkeğin onunla evlenebileceğini söyler. Okul müdiresinin değişmesi ve yeni gelenin kendisini okulda istememesi nedeniyle sokakta kalan Asiye, kendisine yardım etmesi için gittiği eski müdiresinin evinde tanıştığı yeğeniyle büyük bir aşk yaşar. Birkaç ay süren mutlu bir beraberliğin ardından adamın evli olduğunu öğrenen Asiye evi terk eder ve yeniden tek başına sokakta kalır.

Oyunun buraya kadar olan bölümüne baktığımızda, mevcut ataerkil düzende Asiye'nin namuslu kalma mücadelesini, temiz bir şekilde yaşayabilmesi için kısa yoldan hayırlı bir kısmet bulup evlenmesi gerektiğini, hiç günahı yokken annesinden dolayı suçlanarak cezalandırılmasını görüyoruz. Asiye'nin annesinin fahişe olduğunu öğrenen damat tarafının müdire hanımın, “Annesinin günahını niye o çeksin” sitemine karşılık “Oğlunuza böyle bir kadını alır mıydınız” diye cevap vermesi, daha sonra Asiye'nin kendi yeğeniyle olan ilişkisini öğrenen müdire hanımın da “Asiye sen misin, yazık yazık sana. Demek annenin huyu sende de varmış. Anasının kızı” ve yeğenine “Kiminle temas ettiğini biliyor musun sen? Eski bir fahişenin kızıyla. Herkese rezil mi edeceksin ailemizi. Hiç utanma kalmadı mı sende?” diyerek tepki göstermesi, değer yargıları çok keskin ve katı olan sistemin böyle bir kadını gelin olarak almayı utanç verici olarak kabul ettiğini gösteriyor.

Yine sokakta tek başına kalan Asiye, ne olursa olsun kötü yola düşmeden yaşamanın arayışı içerisinde bir fabrikada işe başlar. Seniye hanımın artık her erkeğin gözünde sadece istifade edilmesi gereken bir fırsat olarak nitelendirdiği Asiye namusuyla ekmek parası kazanmanın derdinde olduğu fabrikada da rahat bırakılmaz. Sürekli ustabaşı Besim'in tacizine uğrayan Asiye, bu tacizlerin tecavüz girişimine kadar ilerlemesi edeniyle fabrika müdürüne giderek ustabaşından şikâyetçi olur. Müdürün Asiye'nin şikâyetini haklı bularak Besim ustanın işine son verilmesi talimatını vermesine rağmen asıl patron Asiye gibi sıradan bir işçiyi her zaman bulabileceğini fakat Besim usta gibi kalifiye bir ustabaşını bulamayacağını söyleyerek Asiye'nin işine son verilmesini ister ve Asiye tekrardan işsiz kalır. Sığınacak hiçbir yeri ve kimsesi olmayan Asiye'nin aylarca süren direnişi bir gün açlıktan sefil düştüğü bir anda girdiği mezeci dükkânında iki lokma yiyecek karşılığında verdiği kadınlığıyla sona erer.

Direnmesini beceremeyen Asiye'nin bundan sonra hiç tanımadığı görmediği erkelerle yatmak zorunda kalarak annesin yolundan gideceğini belirten Seniye Hanım,

böyle bir hayat yaşamaktansa ölmesinin daha iyi olacağını söyler. Bu yaklaşım, bir kadının para karşılığı bir erkekle yatmasının kabul edilemez olduğu mevcut düzende böyle yaşamasındansa ölümünün daha iyi olacağı görüşünün genel kanı olduğunu gösterir. Namuslu yaşamamanın tek yolunun ölüm olarak sunulduğu filmde, düşmüş bir kadından faydalanmak isteyen erkekler de fırsatçı olarak yansıtılıyor. Yaptıkları her zaman yanına kar kalan bu fırsatçı erkelerin uçkur heveslerinin cezasını da her zaman kadınların çektiği anlatılıyor. Namus denen kavram genelde kadınların hatalarında önemli olurken, erkeğin yaptıkları küçük kaçamak, önemsiz çapkınlıklar olarak görülüyor.

Asiye'nin fahişelik hayatına dair söylediği “Rast gele adamın biri, adını bilmeyeceksin, ama koynuna gireceksin. Sonra bir başkası, kolay değil haklısınız” sözlerinin ardından genelevde çalışan kadınların söylediği şarkının sözleri de çok manidar...

“Kolay değil her gelene yar olmak
Vazgeçmek sevgiden aşktan, mal olmak
Belki mümkün şu dünyadan toz olmak
Ama elde değil bayan yok olmak.
Her taraftan tıkadınız yolumu
Yoksullukla bağladınız kolumu
İstemedен seçtirdiniz sonumu
Şimdi kolay sayın bayan öl demek.
İnsanoğlu sever sever var olur
Sevmeyenler kötü olur del olur
Sevgi satan insan değil mal olur
İşte bize düşen bayan mal olmak...”

Şarkının söylerine baktığımızda, hiç kimsenin isteyerek bu yolu seçmeyeceğini, çok katı geleneksel ve ahlaki kuralları olan mevcut düzenin başlarında bir erkek olmayan kadınlara sahip çıkmayarak kötü yola düşmelerine neden olduğunu anlıyoruz. Kadının namuslu ve huzurlu bir hayat sürebilmesinin yegâne şartının evlilik kurumu, erkeğine itaat ve ailesine sadakat olduğu erkek egemen sistemde, bunu başaramayan ve kötü yola düştükleri için toplum tarafından dışlanan kadınlara, namus ve ahlak

kurallarına uymadıkları gerekçesiyle kimse tarafından sahip çıkılmaz. Hiçbir yardım eli uzatılmayan tam tersine daha da düşmesine zemin hazırlanan bu kadınlar yaşamak için bir mal gibi bedenlerini satmak zorunda kalırlar.

Tercih ettiği namuslu hayatı yaşayabilmek için verdiği tüm mücadelesine rağmen kendisini kötü yola iten düzene karşı başka çaresi kalmayan Asiye, fahişelik yapmaya karar vererek başını sokacak bir ev bulmuş oldu. Bulmuştu bulmasına ama uzun süre zorlandı mecbur kaldığı bataklığa alışmakta. Çok zorlandı çok üzüldü, canına kıymayı bile düşündü Asiye. Düştüğü pislikten arınmak için defalarca yıkadı bedenini. Ama olmadı arınamadı, temizleyemedi kendini. Asiye'nin kötü yola düşmüş kadınları temsilen anlatılan hikâyesinin arasında genelev kadınlarınca söylenen şarkılardan bir bölüm çok güzel anlatıyordu içinde bulunulan vahim durumu...

“Neye yarar temizlemek bedeni
Kim getirir artık benden gideni
Bir kerecik elledin mi düzeni
Artık mümkün değil bayan, saf kalmak.
İşte böyle belli oldu yönümüz
Emek bizim mal olmuşuz kendimiz
İşçi biziz sermayemiz etimiz
Tek yolumuz işte bayan böyl'olmak.
Düzen bizi vursa yerden yerlere
Ezse bizi rezil etse bin kere
Muhtaç olsak bir kaç dilim ekmeğe
Tek kavgamız bizim bayan, sağ kalmak...”

Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanımın Asiye'nin namusuyla çalışıp yaşama imkânı bulamayarak kötü yola düşmek zorunda kaldığı ve annesini de yanına alarak fahişeliği meslek edindiği hayattan kurtulabilmesinin yaptığı işte çok para kazanarak mümkün olabileceği önerisi üzerine, bu yoldan büyük paralar kazananlarla irtibata geçildi. Ama hem annesi hem de konuşulan kişiler Asiye'nin sırtından zengin olmanın hesapları içerisinde oldu. En sonunda kendi düzenlerini kuran Asiye ile annesi fiyatı yükselterek kurdukları yeni düzende gelecekleri için lazım olan parayı biriktirmeyi planladılar ama işler planladıkları gibi gitmedi. Piyasada tutunabilmek ve

daha fazla para kazanabilmek için yine başka bir erkeğin desteğine muhtaç kalan Asiye ve annesi korumalarını üstlenen kabadayı tarafından da sömürülerek çok çalışıp az kazanmaya devam ettiler.

Filmde üzerinde durulması gereken önemli bir konu da yaptığı işten dolayı çabuk yıpranıp erken yaşta fiziksel güzelliğini kaybeden fahişelerin durumudur. Filmde iyice çöken Asiye'nin annesinin metresliğini yaptığı adam tarafından terk edilerek sokaklarda dilencilik yapmaya başlaması bu mesleği yapan kadınları genç ve güzellik zamanlarında yeteri kadar para kazanamamaları halinde düşecekleri durumu anlatmaktadır. Zira hayatının son dönemleri sefalet içerisinde geçen Asiye'nin annesinin sonu da güya kendilerine sahip çıkan sömürgeci kabadayının silahından çıkan kurşunlarla ölmek olmuştur. Asiye'nin annesinin ölümü ve fahişelerin sonuyla alakalı yine genelev kadınları tarafından söylenen şarkı durumu özetler nitelikte...

“Taze idik bakarlardı
Beşibirlik takarlardı
Nerde olsak ararlardı
Böyl'ettiler sonumuzu.
Geçti mi bir kez yaşın
Böyl'olur orospu sonu
Yor kafayı düşün taşın
Var mı bunun çıkar yolu.
Güpegündüz kurşun ile
Bu nafiye düzen ile
Töre, ahlak, kanun ile
Seçtirdiler sonumuzu...”

Bu şarkının sözlerinden de anlaşılacağı üzere, fahişeliği meslek edinen kadınlar, genç ve güzel zamanlarında bu meslekten para kazanabiliyorken yaşlanıp güzelliğini kaybedince iyice bataklığa düşmektedir. Toplum tarafından dışlanan bu kadınlar insanların kendilerini korumaları gereken birer pislik muamelesi görüyorlar. Ataerkil yapının olmazsa olmaz namus ve ahlak kurallarına uymayan kadınlar, toplum tarafından temiz hayatlarından uzaklaştırılarak cezalandırılmaya mahkûm ediliyor.

Yaşadıkları ve annesinin hazin sonu ile tüm insani duyguları artık tamamen yok olan Asiye, belalısının öldürdüğü zengin adamın para dolu çantasını alarak kaçır ve kendine yepyeni bir dünya kurar. Artık acıma duygusunun, sevgi, şefkat ve merhametin olmadığı, oyunu kurallarına göre oynamayı öğrendiği bir dünya. Kurduğu düzende sürekli ezilen, itilip kakılan Asiye olmayacaktır artık. Elinde bulundurduğu maddi güç sayesinde fahişelikte patron olan Asiye, işin ticaretine başlamış, kendisi gibi bir şekilde kötü yola düşmüş genç kızları pazarlayarak servetine servet katmıştır. Asiye artık çok güçlüdür, bu düzende yaşamının sırrını öğrenmiş ve kendini kurtarmıştır. Genelev kadınlarından Asiye'nin verdiği savaşı anlatan güzel bir şarkı daha...

“Biz çok biliriz
Çok gördük çok geçirdik.
Biz çok biliriz
Çok vartalar atlattık.
Artık can günüdür
Davranmayan delidir
Savaşmayan ölüdür
Bizim gibiler için...”

Oyun bitmiş Asiye rolünü üstelenen Nazlı'nın aslında gerçek Asiye olduğu anlaşılmıştır. Fuhuşla Mücadele Derneğine hatırı sayılır bir bağış yapan Asiye, genelevin bulunduğu pasajı yıktırarak yerine beş yıldızlı bir otel yapılacağını söyler. Genelevde çalışan herkesi ve pasaj esnafının tamamını zorla kapı dışarı ettiren Asiye'nin son sözleri verdiği namuslu yaşam mücadelesi yolunda kendisine her türlü cefayı layık gören hayattan intikam alırcasına duygusuz ve acımasızdır...

“Davrananı yok edin. Direneni gebertin. Ezin, vurun, öldürün. Devam etsin bu hayat. Ben de kurtuldum işte. Ben de öğrendim artık; insanların neden birbirlerini yediklerini, düşenlere neden tekme vurmak gerektiğini, acımanın neden aptallık olduğunu ve yığınların neden süründüklerini. Kimlerin süründüklerini. Biliyorum artık. Bu düzende yaşamının sırrı; Yoksulları kader deyin, uyutun. Uyananı para verin, susturun. Susmayanı zora koyun, çektirin. Böyle gelmiş böyle gitsin, sürdürün...”

Asiye'nin hayat hikâyesinden yola çıkarak ataerkil bir yapıda kadınların var olma mücadelelerinin çok kolay olmadığını söyleyebiliriz. Var olmanın, temiz kalmanın

koruyup kollayacak, sahip çıkacak bir erkeğin himayesinde mümkün kılındığı bu düzende, bir şekilde yalnız kalmış kadınların ayakta kalabilmeleri çok zordur. Hele hele kötü yola düşmüş ya da bu yolda adı çıkmış bir kadının temizlenmesi, toplum içine karışıp normal bir hayat sürmesi mümkün değildir. Ne yaparsa yapsın nereye giderse gitsin ne kadar tövbe ederse etsin üzerindeki lekeden kurtulamaz ve ona göre muamele görür. İşte en sonunda güçlü bir kadın olan artık istemediği erkeklerle yatmak zorunda olmayan Asiye’de tam anlamıyla kurtulmuş sayılmaz aslında. Bir zamanlar kendisine yapılanları artık başkalarına yaparak hayattan intikam almak yolunu seçen Asiye, düzenin bir parçası olmuştur sadece...

3.2.9. Hayallerim, Aşkım ve Sen (1987)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ümit Ünal

Eser: Demir Özlü

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Esin Engin

Yapımcı: Cengiz Ergun

Oyuncular: Türkan Şoray (Derya Altınay, pavyon kadını Melek, acılı anne Nuran), Oğuz Tunca (Coşkun), Müşfik Kenter Hayati), Fatoş Sezer (Hülya), Engin İnal (Sulhi)

3.2.9.1. Filmin Özeti

Filmde, yetimhanede büyüyen genç bir senaryo yazarı olan Coşkun’un çocukluk yıllarından beri hayranı olduğu sinema sanatçısı Derya Altınay için senaryo yazma hayalinin hikayesi anlatılıyor. Yardım kampanyaları kapsamında bir gün Coşkun’un kaldığı yetimhaneyi ziyaret eden Derya Altınay, Coşkun’un çocukluk aşkı olan Rukiye’yi evlat edinerek yetimhaneden alıp götürür. Rukiye’nin aşkı ve Derya Altınay’ın hayalleriyle büyüyen Coşkun, Derya Altınay için yazmaya çalıştığı senaryoda, ünlü oyuncunun daha önceden oynadığı “Yavrum” adlı filmde canlandırdığı Nuran ve “Bataklıkta Bir Çiçek” filminde canlandırdığı Melek karakterlerinin

etkisinden kurtulamaz. Yazdığı senaryoda Derya Altınay'a verdiği rollerde ya Nuran'ın acinası, biçare hali ya da Melek'in fattan halinin yansımaları görülür. Küçük yaştan beri hayalleriyle birlikte yaşadığı bu tiplerin etkisinden kurtulmak ve yazdığı senaryoyu göstermek için Derya Altınay'la görüşmeye karar veren Coşkun, çocukluk aşkı Rukiye'nin de yardımıyla görüşmeyi gerçekleştirir. Coşkun'un senaryosundan etkilenen Derya Altınay, yapımcısıyla görüşerek senaryonun film olarak çekilmesini sağlar. Derya Altınay'la olan münasebetinden ve senaryosunun film haline getirilecek olmasından dolayı çok mutlu olan Coşkun, yapımcı ve yönetmenin müdahaleleri ile çekilen filmin yazdığı senaryodan uzaklaşarak klişe Yeşilçam filmlerine indirgenmesi ve Derya'nın da bu duruma sessiz kalması karşısında çok büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Küçük yaşlarda başlayan düşsel hayranlığı uğruna, yılladır hayalleriyle birlikte yaşadığı Nuran ve Melek karakterlerini ve yetimhanedeki çocukluk aşkı Rukiye'yi bile dışlayacak kadar çok sevdiği Derya Altınay'la alakalı düşünceleri tamamen değişen Coşkun, tutkuyla yazdığı senaryonun ve hayranı olduğu kadının düştüğü durumdan dolayı çok üzülür. Senaryosunu yazdığı filmin gösterimde olduğu bir sinema salonunu yakan Coşkun, kendisi gibi küçük yaşlarda sinema aşığı bir çocuğun dumanlar içinde sinemaya girmesini izlemesinin ardından sokakta tek başına yürümeye başladığı sahneyle film sona erer.

3.2.9.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Sinema ansiklopedileri satarak geçimini sağlayan Coşkun, aynı zamanda çocukluk yıllarından beri hayranı olduğu ünlü sinema oyuncusu Derya Altına için de bir senaryo yazmaktadır. Coşkun'un Derya Altınay'a olan hayranlığı o kadar fazladır ki, sanatçının daha önce canlandığı Yuvam filminden Nuran ve Batakılıkta Bir Çiçek filminden Melek'i görmekte sanki gerçekten varlarmış gibi konuştuğu bu karakterlerle birlikte yaşamaktadır. Atıf Yılmaz'ın Aaahh Belinda filminde olduğu gibi farklı kesimlerinden kadınları ele aldığı bu filminde, zengin, asil, iyi yürekli ve namuslu bir kadın olan Nuran karakteri, bütün hayatını çocuğuna ve eşine adayan iyi bir eş ve iyi bir annedir. Hayatında hiçbir zaman fakirlik çekmeyen Nuran, çocuğu ölünce de hayata küsmüş acinası bir haldedir. Nuran karakterinin tam zıttı bir kesimin kadını olan Melek ise, maddi sıkıntılardan dolayı pavyonlarda şarkıcılık yapan, eğitimsiz olmasına rağmen hayat mücadelesinden vazgeçmeyen, her şeye rağmen hayattan zevk alabilmesini bilen

güçlü bir kadındır. Kendi düş dünyasında bu iki zıt karakterle birlikte yaşayan Coşkun, çocuğunun ölümünden sonra kendini büyük bir boşlukta hisseden Nuran tarafından oğlu yerine konulmuş, hiçbir zaman zengin bir hayat yaşamayan, konuşması ve hareketleri basit bir kadın olan ilk cinsel deneyimlerini yaşadığı Melek'in de sevgilisi durumundadır.

Coşkun'un tüm zamanını Derya Altınay için yazdığı senaryoya ve senaryosunda oluşturduğu yeni karakter olan Lamia'ya ayırması Nuran ve Melek'i üzmemekte, ikisi de unutulmaktan korkmaktadır. Coşkun'un Derya Altınay için senaryo yazmasını istemeyen Melek, Derya'nın adres ve iletişim bilgilerinin bulunduğu kâğıdı alarak göğsüne saklar. Kâğıdı geri isteyen Coşkun'a Melek'in göğüslerini işaret ederek “gel de al” demesi ve boğuşma sırasında Coşkun'u öpmeye çalışması üzerine asil ve namuslu anne Nuran, “Gencecik bir adamın iffetiyle oynayamazsın” diyerek Melek'e tepki gösterir. Melek'in sinirlenerek Nuran'a hakaret etmesi üzerine “Coşkun bir fahişenin benimle böyle konuşmasına izin veremezsin” demesi de aynı cinsten dahi olsa kötü yola düşmüş bir kadına bakış açısının çokta iyi olmadığını göstermektedir. Nuran'ın bu sakın ve namuslu tavrı ise Melek tarafından tam bir aptallık olarak görülmektedir. Bu da namus kavramının yaşanılan ortam ve şartlara göre değiştiğinin bir kanıtıdır.

Çocukluk aşkı Rukiye'nin de yardımıyla Derya'ya ulaşarak yazdığı senaryoyu okutan Coşkun, senaryosunun okunup beğenilmesinden ve beyazperdeye aktarılma teklifinden dolayı çok mutludur. Film hazırlıkları için katıldıkları toplantılarda Derya Altınay'ın yozlaşmış ilişkilerin yaşandığı bu ortamda aslında çokta mutlu olmadığını anlar Coşkun. Bu mutsuzluğun hissedildiği bir zamanda aralarında geçen bir konuşma, sinemanın, sanat dünyasının, şanın, şöhretin ve paranın dışarıdan görüldüğü gibi mutluluk getirmediğini anlatıyor bizlere. Derya'nın, “Kimsenin bilmediği bir hikâye anlatayım mı size? Yıl 1950'ler. Beşiktaş. Beşiktaş o zaman ahşap evlerle doluydu. Bunlardan birinde tapu memuru Salih beyin ailesi yaşıyordu. Üç kızı vardı Salih beyin. Birinin adı Selime. O da sizin gibi erkek oyunculardan birine aşıktı. Sinemaya aşıktı. Biraz büyüyünce ayakları onu Yeşilçam'a götürdü. Sinema tanrımı, şeytan mı hala bilemiyorum. Genç kız ruhunu sinemaya sattı. Sinema tüccar çıktı, kızın ruhunu parçaladı. Böyle küçük şişelere, naylonlarla koyup, ona buna sattı. Kızın içi bomboş kaldı. Kız şimdi bomboş, bombok” sözleri, Türk sinemasında kadının kişiliğinden, hayallerinden ve bedeninden vazgeçmek zorunda bırakıldığını anlıyoruz. Kadının

gerçek kimliğiyle sinema dünyasında var olmasının mümkün olmadığını, şan, şöhret, para isteyen kadınların bunların karşılığında mutlaka bir bedel ödemek zorunda olduğu vurgulanmakta bu sözlerle.

Filmdeki bir başka kadın karakter olan Coşkun'un üst kat komşusu Hülya, pavyonda çalışan toplumsal değerlere göre kötü yola düşmüş ama insani değerleri yüksek, iyi yürekli, çok iyi bir insandır. Yaptığı işten memnun olmayan ama mecbur kaldığı için pavyonda çalışan Hülya, maddi sıkıntılar yaşamaktadır. Filmde aynı apartmanda oturan maddi durumları zayıf Coşkun, Hülya ve Hayati'nin birlikte yemek yiyip içki içmesi, Hülya'nın paradan çok samimi dostluklara, Coşkun ve Hayati'nin de kadının girdiği çıkmazdan dolayı yaptığı işten çok insaniyet ve karakterine önem verdiğini gösteriyor. Hayati'nin "Elli tane hanımefendiye değişmem bu kızı" sözleri bu tezimizi destekler nitelikte.

Yazdığı senaryonun yapımcı ve yönetmen tarafından değiştirilerek klasik Yeşilçam melodram ve erotizmine çevrilerek, aşktan ve sanattan uzak, ticari kaygılarla çekilen bir film haline getirilmesi ve Derya Altınay'ın da sessiz kalarak bu duruma alet olması Coşkun'u derinden sarsmıştır. Sinema dünyasının hayallerindeki kadar büyüleyici bir ortam olmadığını, önceliklerini sanattan ziyade maddi beklentiler olduğunu anlayan Coşkun büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu hayal kırıklığı içerisinde geçen konuşmalarda, Derya'nın "Sanatçı olarak hangimiz istediğimizi tam olarak yapabiliyoruz? Beni o yarattı. Bugün hala ayaktaysam onun sayesinde. Ben memnun muyum sanıyorsun?" savunması, Coşkun'un, "Kabahat sinemada değil kabahat sizin gibilerde. O herif sizi kullanıyor sırtınızdan para kazanıyor. İçi boş bir kuklaya dönmüşsünüz görmüyor musunuz? Şu filmin ne kadar bayat ne kadar kötü olduğunu görmüyor musunuz?" isyanları ve yapımcı Sudi Bey'e, "Onu bitirdin. Bedenini de ruhunu da pazara çıkardın. Zavallı Selime, sattın onu, parçalayıp pazarladın" sözleri, sinemanın, sinemada başrol dahi olsa kadın karakterin durumunu gözler önüne seriyor.

Filmlerinde farklı kesimden kadınlara yer veren Atıf Yılmaz, bazı kadınları kaderine boyun eğmiş, erkek egemen düzene uyum sağlamış, bu düzende her türlü baskı ve zulme sessiz kalan, toplumsal cinsiyet rollerini kabul etmiş, bazılarını da ataerkil düzen ve bu düzenin gereklerine karşı başkaldırmış, erkeğe bağımlı kalmadan kendi ayakları üzerinde durabilen, ekonomik bağımsızlığı olan kadınlar olarak anlatmaktadır.

Yılmaz'ın ele aldığı tiplerde kadın açısından çok önemli bu farklılıklara rağmen genel anlamda erkek egemen toplumun kadına karşı baskı, cinsel taciz ve şiddet gibi olumsuz etkileri bütün kadın karakterlerde kendisini hissettirmektedir.

3.2.10. Kadının Adı Yok (1987)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan

Eser: Duygu Asena

Senaryo Yönetmeni: Huşper Akyürek

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Esin Engin

Yapımcı: Cengiz Ergun (Odak Film)

Oyuncular: Hale Soygazi (Işık), Aytaç Arman (Orhan), Tarık Tarcan (Mehmet), Şahika Tekand (Sevil), Sevda Aktolga (Zerrin), Selen Şenbay (Cici), Mehmet Akan (Işık'ın babası), Yaman Tarcan (Özcan), Erdal Tosun (Teoman)

3.2.10.1. Filmin Özeti

Ailesiyle birlikte İstanbul'da yaşayan Işık henüz küçük yaşlarda bile fizyolojik cinsiyetini sorgulamaktadır. Kadın ve erkek bedenlerindeki yaratılıştan gelen farklılıkları anlamaya çalışan Işık bu konuda annesine bazı sorular sorar. Bu sorgulama ve erkek çocuklarla oynanan oyunlar neticesinde Işık'ın erkek ve kadın arasındaki fizyolojik farklılıkları, erkeklerin kadınlara göre daha güçlü yaratıldığını anlaması uzun sürmez. Işık'ın babası aslında onu çok sevmekte ama bunu belli etmemektedir. Işık'ın erkek çocuklarla oyun oynamasını bile istemeyen baba küçük yaşlardan itibaren kızını erkeklere karşı korumanın telaşındadır. Tüm bu koruyucu önlemlere rağmen ortaokul ve lise yıllarında Işık'ın kaçamak erkek arkadaşları olur. Babasının önce karşı çıkmasına rağmen sonra izin vermesiyle Işık üniversite sınavına girer ve kazanır. Üniversite yıllarında tanıştığı Gürkan'la evlenen Işık zengin ama mutsuz bir beraberlik yaşar. Evde oturmaktan sıkılan Işık kocasından çalışmak için izin ister. Işık'ın iş hayatında başarılı

olamayacağını düşünen kocası yine de izin verir. Yine kadın bir arkadaşının aracılığıyla bir reklam ajansında işe başlayan Işık, aynı yerde çalışan Mehmet’le ilişki kurar. Aynı zamanda kocası da Işık’ı sekreteriyle aldatmaktadır ve bu ilişkilerden iki tarafında haberi vardır. Işık’ın ilişkide olduğu Mehmet’te evlidir ve bir kız çocuğu vardır. Mehmet’in karısı da Işık’la olan ilişkisini bilmekte fakat o da sorun çıkarmamaktadır. Bir süre böyle devam eden ilişkilerden sıkılan Işık Gürkan’dan ayrılma kararı alır. Gürkan’ın tüm olanlara rağmen evliliklerinin devam etmesini istediğini söylemesine rağmen Işık evi terk ederek Mehmet’in yanına gider. Kocasıyla aralarındaki ilişkiyi biliyor olmasına rağmen Mehmet’in karısı Sevil Işık’a çok iyi davranır. Fakat herkes Mehmet’in eşi kadar anlayışlı değildir. Işık’ın Mehmet’le olan ilişkisini duyan patron onu işten çıkarır. Yaşananlardan sıkılan Işık kafasını dinlemek için arkadaşının yazlığına gider. Burada yaptığı bir çeviriden dolayı kaçak olan Orhan’la tanışır. Orhan’la çok iyi anlaşılan Işık, onunla tekrar görüşmek için anlaşarak İstanbul’a döner. Mehmet’in de yardımıyla yeni bir ev iş bulan Işık’ın Orhan’la olan diyalogu Mehmet’i rahatsız eder. Işık rahatsızlığını dile getiren Mehmet’e de ters çıkar ve kendisinin ve ona olan hislerinin değiştiğini söyler. Mehmet’in ve Orhan’ın sürekli Işık’ın evine gelip gitmesi komşularının tepkisini çeker. Durumdan rahatsız olan ev sahibi Işık’ı bu konuda sert bir dille uyarır. Bu uyarıdan çok rahatsız olan Işık daktilosunun başına geçer ve “Kadının Adı Yok” diye bir başlık atar ve fil sona erer.

3.2.10.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Henüz küçük yaşlarından itibaren anne babasının tutumları nedeniyle toplumdaki erkek kadın arasında ki ayrımların farkında olan Işık, ailesi tarafından sürekli olarak erkelere karşı bir koruma altındadır. Işık’ın babasının kızını özel bir koruma altına alma tutumu toplumdaki genel baba karakterini aynen yansıtmaktadır. Geneline feminist yaklaşımların hakim olduğu filmde toplumdaki ataerkil yapıya bir isyan gözlenebilmektedir.

Daha çocuk yaşlarda olan Işık’ın annesine siz niye çalışmıyorsunuz? Sorusu üzerine annesinin verdiği “Babalar çalışır, para kazanır. Anneler evde çocuklara bakar. İstesek bizde çalışırız ama vakit yok. Sonra sizi kim büyütecek.” cevabı toplumda hakim cinsiyet rollerini ortaya koymak açısından önemlidir. Annesinin verdiği cevaptan

çok hoşnut olmayan Işık'ın “Ben çalışıp, para kazanıp, her istediğimi alacağım” demesi de erkek egemenliğini kabul etmeyişin feminist bir göstergesidir.

Işık'ın okul yıllarında erkeklerle kurduğu arkadaşlıklar ayıp bir durummuş gibi karşılanır. Aslında kendisi bir eğitimci olan öğretmeni bile bu arkadaşlıkları yüz kızartıcı bir olay olarak görür ve bu durum için uyardığı Işık'ı babasına şikâyet eder. Babanın duruma verdiği sert tepki sonrası annenin “o daha küçük” savunmasına karşın “bu işin yaşı olmaz, bırakalım da orospu mu olsun” sözleri toplumun kadın erkek arasındaki dostlukları kabul etmeyişinin bir göstergesi. Yaşanan tüm değişim ve gelişmelere rağmen ataerkil yapıdaki namus kavramının katı kurullarının halen hüküm sürdüğü anlaşılmaktadır.

Liseden sonra üniversite sınavlarına girmek isteyen Işık babasının “Nasıl olsa evlenip gideceksin. Üniversite okuyup da ne olacak? Okusan bile seni kocan çalıştırmaz.” tepkisi üzerine evlenmek değil çalışmak istediğini, sınavlara girmesine izin verilmediği takdirde evden kaçacağını söyler ve bunun üzerine baba “iyi gir bakalım, nasıl olsa kazanamayacaksın” diyerek, izin verir. Toplumdaki erkek egemen anlayışa göre kadının alması gereken en önemli eğitim, evleninceye kadar evde oturmak evinin kadını, çocuğunun anası olmayı öğrenmesidir. Burada kadının nasıl olsa evlenerek, evde oturup ev işi yapıp çocuk yetiştireceğinden okumasının gereksiz olduğu anlayışına ir tepki vardır. Bu tepki neticesinde babasının kız kısmı okusa ne olur anlayışına karşı çıkan Işık üniversiteyi kazanır.

Üniversite yıllarında tanıştığı zengin bir genç olan Gürkan'la evlenen Işık, hamile kalır ve çok mutlu olur. Fakat çocuk için Gürkan aynı şeyleri hissetmemektedir. Kocasının “bunun için çok erkek biraz hayatımızı yaşayalım” tepkisini üzerine Işık bebeği dünyaya getirmekten vazgeçer. İşinde sürekli ilerleyen ve paradan başka bir şey düşünmeyen Gürkan Işık'ın fikirlerini hiç önemsememektedir. Öyle ki karısına danışmadan evde ki eşyaları kendi zevkine göre değiştirir. Kocasının ilgisizliğinden kendisini yalnız hisseden Işık çalışmak ister ve kocasının da izniyle bir reklam ajansında çalışmaya başlar. Gürkan karısının kazanacağı para hiç önemli olmamasına rağmen Işık için maddi bağımsızlık çok önemlidir. Işık'ın iş hayatına başlaması ev işlerinin aksamasına neden olur. Karısının çalışmasına karşı çıkmayan Gürkan evde

yemek olmamasına bozulur. Çünkü ataerkil yapının söz konusu olduğu Türk toplumunda, ev işleri kadının yapması gereken öncelikli vazifeleridir.

İşinde hızla ilerleyerek genel müdür olan Gürkan sık sık iş seyahatlerine çıktığı sekreteriyle ilişki yaşar. Işık'ta iş hayatında başarılı olur ve o da kocası gibi iş yerinden arkadaşı olan Mehmet'le ilişkiye girer. Mehmet'te evlidir ve o da karısını Işık'la aldatmaktadır. Burada enteresan olan hem ışık, hem Gürkan hem de Mehmet'in karısı Sevil eşlerinin ilişkilerinden haberdar olmalarına rağmen hiçbirinin durum karşısında tepki göstermemesidir. Bu durum o denli abartılır ki, evi terk eden Işık Mehmet'in yanına sığınır ve Mehmet'in karısı Sevil Işık'ı çok iyi karşılar. Kocasını Gürkan'la tartışan Işık, "Süs köpeğin gibi beni yanın da taşıyorsun. Kızı bana, hesap sorsana" diyerek tepki gösterir. Gürkan ise "Kalıcı olan bizim ilişkimiz. Burası bir yuva ve biz evliyiz" diyerek, Işık'ın Mehmet'le ilişkisini hoş karşılar.

Türk toplumunda bu gibi durumlar çok ağır sonuçlara neden olabilecek herkesin kaldıramayacağı durumlardır. Sadece belli bir kesimden insanlar bu gibi ilişkiler kabullenebilmektedir. Işık'ın kocasının kabul ettiği bu durum patronu tarafından kabullenemeyerek Işık işten çıkarılır. Aynı iş yerinde çalışan iki kişi arasında yaşanan ilişkiden dolayı sadece kadının işten çıkarılması da, ataerkil düzende kadın açısından evlilik dışı ilişkilerinin namussuzluk, erkek açısından ise sadece olabilecek küçük çapkınlıklar görülmesine güzel bir örnektir.

İşten çıkarılan kafasını dinlemek için gittiği Işık arkadaşının yazlık evinde Orhan isimli bir kaçakla tanışarak dost olur. Burada bir süre kaldıktan sonra İstanbul'a dönerek kendine yeni bir düzen kuran Işık, Orhan'la görüşmeye devam eder. Orhan'ın Işık'ın evine gelip gitmesi Mehmet'i rahatsız eder. Kendisi de karısını aldatmasına rağmen Işık'a hesap sorar. Mehmet'e kendisine karışamayacağını söyleyen Işık, "Ben değiştim görmüyor musun? Her şey değişiyor" diyerek ondan da ayrılmak istediğini ifade eder. Mehmet'le Orhan'ın sürekli gelip gitmesinden rahatsız olan ev sahibi Işık'ı sert bir şekilde uyararak, "Edebinle oturacaksan otur. Yoksa bir tatsızlık çıkmadan kendine yeni bir ev bul" der ve gider.

Küçük bir çocukken babası annesini evdeki hizmetçi kadınla, evlendiğinde de kocası onu sekreteriyle, kendisi kocasını iş yerinden arkadaşı olan evli ve çocuk sahibi bir adamla aldatır. Tüm bu ihanetlerden de anlaşılacağı üzere filmde aşk idealize

edilmez. Işık uğruna evini terk ettiği Mehmet'e bile bir süre sonra "Ben değiştim görmüyor musun? Her şey değişiyor" diyerek ondan ayrılmak istediğini ifade eder. Bir ömür tek bir aşkla tamamlanmaz. Annesi tarafından, "Babalar para kazanır, eve getirir. Çocuklarını en iyi biçimde okutur büyütürler. İstesek biz de çalışırız ama vakit yok. Sonra sizi kim büyütecek?" gibi sözlerle Işık daha küçük bir çocukken ataerkil söylemin bir kadından beklediklerini empoze etmeye çalışsa da, Işık genç bir kadın olduğunda kadına dayatılan geleneksel rolleri annesi gibi kabul etmez ve sorgular.

Babasının, kocasının, patronunun, sevgilisinin, ev sahibinin kadını sürekli yargılaması, damgalaması, sen kötüsün, beceremezsin demesi Işık'ı artık bunaltmıştır. Bağımsız olmak, ekonomik bağımsızlığını kazanarak kendi ayakları üzerinde durmak isteyen Işık, ataerkil yapıya başkaldırarak erkekle kadının eşit olmasını isteyen feminist yaklaşımçı genç bir kadındır. Erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyetlerine kendilerinin verdiğini düşünen Işık, kendisinin artık buna müsaade etmeyeceğini söyleyerek erkek egemen topluma başkaldırmaktadır.

Atıf Yılmaz'ın evlilik kurumuna olumsuz baktığı bu filmde, feminist yaklaşımlara yer verilmiş, kadının cinsel bir obje değil, bir birey olarak toplumda var olma savaşımı verdiği anlatılmakta, kadın ve erkeğin eşit şartlarda yaşadığı bir ortamın hayali kurulmaktadır.

3.2.11. Arkadaşım Şeytan (1988)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Ümit Ünal, Halit Refiğ, Ayşe Şasa, Atıf Yılmaz

Sanat Yönetmeni: Metin Deniz

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Müzik: Fuat Güner, MFÖ (Mahzar-Fuat-Özkan)

Yapımcı: Cengiz Ergun

Oyuncular: Mahzar Alanson (Fatih), Ali Poyrazoğlu (Şeytan), Yaprak Özdemiroğlu (Manken), Deniz Türkali (Lavinya), Bülent Kayabaş (Birol), Tarık Papuççuoğlu (Mesut), Özkan Uğur (Okan), Ayhan Sicimcioğlu (Gökhan), Celal Hüsrev (Şeref)

3.2.11.1. Filmin Özeti

Arkadaşlarıyla bir barlarda müzik yaparak geçimini sağlayan Fatih, çevresindeki kimsenin yaptığı işe ve sanatına önem vermeyişine çok üzülmemektedir. Sanatının değer gördüğü ünlü bir müzisyen olmayı hayal eden Fatih'in içini dökebildiği tek arkadaşı bir gelinlikçi vitrinindeki mankidir. Yaptığı müziğin kimsenin umurunda olmadığını gördüğü bir gece çalıştığı bardaki işinden istifa eden Fatih, dert ortağı mankene sıkıntılarını anlattığı sırada, hayallerinin gerçekleşmesi için ruhunu bile satabileceğini söyler. Fatih'in bu sözlerini duyan şeytan ruhunu kendisine satması karşılığında istediği her şeyi yapacağını söyleyerek ondan ruhunu kendisine satmasını ister. Yaşadıklarının hayal mi gerçek mi olduğundan bir süre emin olmayan Fatih, şeytanın mucizevi bazı ispatlarının ardından çaresizlik içinde şeytanın teklifini kabul eder. Ruhunu bir yumurtanın içine hapseden şeytan, anlaştıkları süre olan on yıl sonra Fatih'in ruhuna sahip olacaktır.

Fatih'in dert ortağı olan mankeni canlandırarak ona eş yapmakla işe başlayan şeytan, daha önceden ruhlarını satın aldığı bazı kişilerden şöhret olması için Fatih'e yardım etmelerini ister. Mankenin canlanarak eşi olmasına çok sevinen Fatih, hayatına giren kadının abartılı bazı davranışlarından bir türlü memnun olmaz. Bu konuda yardım istediği şeytan da ne yaparsa yapsın Fatih'in istediği ideal kadın profilini ortaya çıkaramaz. Şeytanın şöhret için Fatih'e yardım etmelerini istediği kişiler verdikleri sözü tutmazlar. Bunun üzerine elindeki ruh yumurtalarıyla o kişileri tehdit eden şeytan kendisinden daha kötü ve acımasız hale gelen insanlar karşısında başarılı olamaz. Ne kadar uğraşsa bile Fatih'in isteklerini yerine getiremeyen şeytan, artık cehennemi yaşayan dünyanın ruhsuz insanlarla dolu olduğunu görür ve artık bu insanları kandırmasına gerek kalmadığını anlar ve bütün bu kötülükler arasında melek haline gelir ve dünyayı terk eder. Şeytanın düştüğü hale ve gidişine üzülen Fatih, eski hayatına geri döner.

3.2.11.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Şöhret olmayı hayal eden mutsuz bir müzisyen olan Fatih, mutsuzluğunu ve yalnızlığını paylaştığı gelinlik vitrinindeki mankeni çok beğenmektedir. İşinden istifa ettiği gece yine bu mankenle dertleştiği sırada ruhunu kendisine satması koşuluyla

istediği her şeyi yapacağını söyleyen şeytanın ilk icraatı mankeni canlandırarak Fatih’e eş yapmak oldu. Yıllardır yalnızlığını paylaştığı mankenin eşi olmasından mutlu olan Fatih, gelinlikler içerisinde on yıldır gerdek gecesini bekler vaziyette canlanan eşinin aşırı cinsellik tutkusundan memnun kalmaz. Bu konuda şeytandan yardım isteyen Fatih, şeytandan eşini hanım hanımcık ev kadını bir kişilik haline getirmesini ister. Fatih’in isteğini yerine getiren şeytan, mankeni bütün işi yemek, çamaşır, temizlik gibi ev işleri olan bir kadın haline getirir. Fatih, tüm cinselliğinden soyutlanarak evin hizmetçisi gibi davranmaya başlayan eşinden yine memnun kalmaz. Zira eşi artık temizlik ve yemek yapmayı hayatının tek zevki olarak görüyordur. Eşinin durumu için tekrar şeytandan yardım isteyen Fatih, “Ben büyük bir aşk yaşamak istiyorum. Romantik, platonik bir aşk. Tabi biraz cinsellikte olabilir” diyerek istediği kadının tarifini verir. Fatih’in bu tarifi üzerine şeytan tarafından romantik bir kadın haline dönüştürülen manken, artık sadece duygusallığa önem vermekte ev işleriyle hiç ilgilenmemektedir. Karnı acıkan ve evde yemek olmadığı ve evin dağınıklığı için şikâyet eden Fatih, kendisine “Sevgilim, aşkımız sana yetmiyor mu? Hiç Romantik değilsin üzüyorsun beni” cevabını veren eşinden yine memnun değildir. Fatih’in karısında memnun olmadığı durumlardan yola çıkarak erkelerin toplum tarafından genel kabul görmüş, geleneksel değerlere uygun, hanım hanımcık bir kadın arayışında olduğunu söyleyebiliriz. Fakat kadın temizlik, çamaşır, bulaşık, yemek gibi ev işlerinin haricinde erkeğiyle de ilgilenmeli, sohbet etmeli, cinselliği olmalı, her anlamda kendini iyi yetiştirmiş bir kadın olmalıdır.

İsteddiği kadın tipine bir türlü ulaşamayan Fatih, “Şunun ayarını da bir türlü tutturamadın” diyerek şeytana sitemde bulunur. Bunun üzerine şeytan, “Kadınlarla baş etmek zordur. Ben bu şeytanlığım ile bile bulaşmaya korkmuşumdur çok kere” cevabıyla kadının şeytandan bile daha tehlikeli olabileceği mesajını verir. Yanında bir kadın olmasından memnun olduğunu dile getiren Fatih, hayalindeki kadını, “Çok şikâyetçi değilim ama kadın dediğinde biraz kişilikli olmalı, kafada çalışmalı. Ya temizlik ya yatak ya romantizm bun alıyor insan” sözleriyle tanımlıyor. Bu tanıma göre yapılan müdahale sonrasında, okumuş, bilgili, fikir sahibi bir kadın ortaya çıkar. İlk bakışta yeni eşinden memnun gözükken Fatih, kendisine bir kahve yapmasını istediği karısının verdiği cevapla yine arzu ettiği kadın profiline ulaşamadığını anlar. Kendisinden kahve yapmasını isteyen kocasına, “Neden kalkıp kendin yapmıyorsun? Hasta değilsin sakat değilsin. Neden ev işleri hep kadına düşüyor? Neden eşit yaşanmıyor hayat? Kimim

ben? Bu dünyada bir erkeğin sofrası, dizinin dibi ve yatağı dışında başka bir yerim yok mu benim? Haberin olsun ben o kadınlardan biri değilim ve hiçbir zamanda olmayacağım” cevabını veren kadın ise, bize eğitim seviyesi yüksek, akıllı ve olaylara sorgulayıcı yaklaşabilen kadınların kendilerini savunabildiğini, erkek hegemonyasına karşı tavır sahibi olabildiğini gösteriyor. Feminist yönetmen lakabıyla anılan Atıf Yılmaz’da bu filmde aynı kadına yüklediği karakterlerin sonuncusunda kocasına dahi muhtaç olmak istemeyen, hak ve hürriyetlerin farkında ve savunucusu bir tiplere ortaya koymuştur. Kocasının aklı başında, görgülü bir kadın talebinden sonra büründüğü feminist kimliğiyle eşinin kendisine seslenişini bile sorgulayan kadın, “Lütfen ismimle hitap eder misin bana. Kadının adı olmalı. Benim adım Özgül” diyerek tepkisini gösteriyor. Eşitlik ve paylaşımın hayatın her alanında olması gerektiğini savunun feminist eş, “Biraz para bırakır mısın bana. En kısa zamanda öderim. Çıkıp bir iş arayacağım kendime. Moral yollarını paylaşacaksak maddi yollarını da paylaşmalıyız hayatın” sözleriyle ekonomik bağımsızlığı ve aile bütçesine katkı yapabilmesi konularına vurgu yapıyor. Bu seferde erkeğine hizmet etmek istemeyen, ev ve çalışma hayatında iş yükünü paylaşmak isteyen, hayatı eşit şartlarda yaşamak isteyerek ataerkil yapıya karşı çıkan feminist karısının hal ve hareketlerinde bir türlü orta yolu bulamayan Fatih, “Şey olmuyor mu? Biraz romantizm biraz cinsiyet biraz kişilik birazcık ev kadınlığı, şöyle lise ayarında bir eğitim” sözleriyle istediği kadını tarif ederken, şeytan, “Erkek olsa istediğim kalıba sokarım ama kadın bu” diyerek kadına yön vermenin ne kadar zor bir iş olduğunu anlatıyor.

Her erkeğin kadında farklı farklı özellikler aradığı Türkiye’de, kimisi sessiz, sakin, itaatkâr, hanım hanımcık bir ev kadını, kimisi eğitilmiş, kültürlü, çalışıp para kazanan nitelikli bir eş, kimisi de kendisine iyi bir eş çocuklarına iyi bir anne olabilecek ortalama bir kadın arzulamaktadır. Bu beklentiler yaşanan ortam, coğrafya, kültür, eğitim seviyesi ve ekonomik durum gibi faktörlere göre değişmektedir. Filmde sanatçı kimliği ile ideal eş arayışı içinde olan Fatih, cinsel manada kadınlık, ev hanımlığı, kültür, zekâ, kişilik ve romantizm gibi ataerkil düzende aynı anda hepsini birden barındırması mümkün olmayan bir kadın hayal etmektedir. Ülkenin mevcut sosyal, kültürel ve ekonomik yapısı buna uygun olmadığı için Fatih, hayal ettiği ideal eş karakterine bir türlü ulaşamamaktadır. Kadında değişmeyen tek gerçek hangi durumda olursa olsun yaşadığı kimlik problemidir. İster klasik ev hanımı, ister eğitim ve kültür

seviyesi yüksek bir hanımefendi olsun kaçınılmaz bir şekilde kimlik sorunu yaşayan kadın, toplum içinde bir varoluş mücadelesi vermektedir.

3.2.12. Ölü Bir Deniz (1989)

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Mahinur Ergun, Atıf Yılmaz

Eser: Erhan Bener

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Müzik: Selim Atakan

Yapımcı: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Türkan Şoray (Yüksel), Rutkay Aziz (Ragıp), Kerem Yeğin (Metin)
Tarık Günersel (Banka Müdürü), Özdemir İnce, Turgay Betil

3.2.12.1. Filmin Özeti

Orta yaşlı, başarılı bir banka müdürü olan Yüksel, üniversitede öğretim üyesi bir profesör ile evlidir. Yetişkin bir erkek çocuk annesi de olan Yüksel, evliliğinden ve aile hayatından hiç memnun değildir. Aradığı aşkı, sevgiyi ve arkadaşlığı bulamadığı kocası tarafından alenen aldatılan Yüksel, oğlunun da babası gibi kadınlara değer vermemesi, onları cinsel bir meta ve hizmetçi gibi görmesinden şikâyetçidir.

Ekonomik olarak bağımsız bir kadın olmasına rağmen yoğun iş temposunun yanında ataerkil sistemin klasik ev hanımı vazifelerini de aksatmadan yerine getiren Yüksel, kocasının ve oğlunun samimiyetsiz, bencil davranışlarından bunalmıştır. Kendisine ihanet eden eşinden intikam almak için bir otel odasında kocasının arkadaşıyla birlikte olan fakat bu ruhsuz kaçamaktan da tatmin olmayan Yüksel, çalıştığı bankanın kendisi için rezervasyon yaptırdığı deniz kenarında lüks bir otelde birkaç gün tatil yaparak kafasını dinlemek ister.

Evinden, işinden ve tüm ilişkilerinden uzak, sakın birkaç gün geçirmek isteyen Yüksel, burada tanıştığı yine kendisi gibi ailesinden kaçan emekli biyoloji öğretmeni Adnan ile tutkulu bir birliktelik yaşar. Adnan'ın küçük bir adada kiraladığı kulübesinde

yaşadıkları mutlu birliktelik, kısa süre sonra araya giren kıskançlık yüzünden bozulur ve Yüksel evi terk eder. Bu duruma ikisi de çok üzülür. Adnan'ın Yüksel'e gitmek için yola çıktığı esnada Yüksel ona geri döner. Adnan'la son bir gece daha geçiren Yüksel, sabah erkenden adayı tekrar terk ederek evine, eski hayatına döner. Filmin sonunda Adnan'da kafa dinlemek için kendilerinden kaçtığı karısı ve kızını yanına alır ve hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler.

3.2.12.2. Kadın Konusu Açısından İncelenmesi

Ülke standartlarının üstünde elit bir hayat ve alışılmışın dışında ekonomik olarak erkeğe bağımlı olmayan önemli bir bankanın başarılı müdürresi Yüksel'in hikâyesinin anlatıldığı filmde, ataerkil düzenin aksine çalışma hayatında başarılı olan bir kadının iş hayatında gösterdiği dik duruşu özel hayatında gösteremediği anlatılır. Çalıştığı işin yoğunluğu ve stresinin yanında evdeki kadınlık görevlerini de yerine getirmeye uğraşan Yüksel'in, gösterdiği fedakârca tutuma karşı hakkı olan değeri, sevgi ve saygıyı göremediği için mutsuz bir hayatı vardır. Yüksel'in üniversitede akademisyen olan profesör eşinin eğitilmiş, kültürlü bir adam olmasına rağmen kırsal kesim ya da kenar mahalle şehirli erkeleri gibi eşini bir hizmetçi olarak görmesi, erkek egemen zihniyetin eğitim, kültür veya ekonomik duruma göre değişmediğini gösteriyor. Kocasının bitmek tükenmek bilmeyen istekleri karşısında, “Yemek hazır oldu, gömlekler ütülendi, şofben tamir ettirildi, Ahmet'in araba taksiti ödendi, neden her şeyi ben yüklenmek zorundayım.” diyerek tepki gösteren Yüksel, eğitilmiş ve ekonomik bağımsızlığı elinde bir kadın olmasına rağmen erkeğine hizmet eden evinin kadını durumundadır. Yüksel'in bu durumu, kadının aslında farkında olduğu eşitsizliğe eğitim seviyesi ve ekonomik durumu ne olursa olsun ok güçlü ataerkil düzende boyun eğdiği, bildiği özgürlük haklarını günlük hayatında kullanamadığını anlatmaktadır.

Filmde, kocasının Yüksel'in gözü önünde başka kadınlarla alenen oynaşması ve ihanetlerini gizleme gereği duymaması, buna karşılık intikam hırsıyla kocasının arkadaşıyla yatan Yüksel'in ise bu işi bir otel odasında gizlice yapması da erkeğin cinselliğini özgürce yaşarken kadınların onlar kadar rahat olamadığını gösteriyor. Yüksel'in kocasıyla katıldığı bir partide başka kadınlarla fazla samimi olmasına karşın eşinin arkadaşı Fuat'a “Canı isterse istediği kadınla yatsın” demesi, kendisi ise

duyulduğu takdirde adının kötü kadına çıkacağı korkusu da bu anlayışı destekler nitelikte.

Filmde dikkat çeken bir başka noktada ataerkil sistemde kadının dikkat etmesi gereken namus konusudur. Yüksel'in oğlu Ahmet'in nikâhsız bir birliktelik yaşadığı ilişkisi ve "bizim için birlikte yaşamışsınız, evlenmişsiniz pek fark etmez" sözlerine karşı, "Senin için fark etmez tabi. Ama onun toplum içindeki yerini düşünsene. Ailesine karşı düşeceği durum hakkında ne söyleyeceksin?" cevabı, erkek için hoş görülebilecek bazı durumların kadınlar için ciddi sorunlar doğurabileceğini anlatmaktadır. Ancak Yüksel'in namusuyla alakalı endişeye düştüğü Ahmet'in sevgilisi Defne'nin "Benim içinde bir önemi yok, ailem karışmaz bana" sözleri de namus kavramının yaşanılan çevreye göre değiştiğini, modernlik maskesi altında günübirlik ilişkiler yaşayan bazı burjuva kesiminin namus kavramına çokta önem vermediğinin bir kanıtıdır. Aynı ortamda yaşamasına rağmen meseleye farklı açıdan yaklaşan Yüksel, kadının namusunu koruması gerektiğini düşünmektedir.

Yaşadığı ortamın samimiyetsiz ve bencil ilişkilerinden bunalan Yüksel'in "Kocan sömürür, oğlun sömürür, işinde sömürülürsün, şeytan al başını git diyor" isyanı kadın olmanın her alanda çok zor olduğunu gösteriyor. Bütün bu zorluklardan kaçarak lüks bir otelde tatil yapmaya karar veren Yüksel'in canı içki içmek istediği zamanki "Ben de rakı içmek isterdim ama namuslu kadınlar umuma açık yerde içki içemezlermiş" serzenişi de nerde ne durumda olursa olsun kadın üzerindeki baskıya güzel bir örnektir.

Gerçek bir dostluk, samimi bir ilişkiden umudunu kesmek üzereyken karşısına çıkan emekli biyoloji öğretmeni Adnan'dan çok etkilenen Yüksel, kısa sürede ona aşık olur. Yüksel gibi kendisi de ailesi ve artık sıkıldığı hayatından kaçarak farklı şeyler yaşamak isteyen Adnan'da Yüksel'den çok etkilenir ve çift arasında o zamana kadar yaşamadıkları tutkulu bir ilişki başlar. Küçük ve sakin bir adada ayarladıkları kulübede birlikte yaşamaya başlayan çiftin mutlulukları kısa süre sonra Adnan'da baş gösteren klasik erkek kıskançlığıyla bozulur. Yüksel'in rahat davranışları ve kıyafetlerinden rahatsız olan Adnan'ın Yüksel'in önceki ilişkilerini sorgulamaya başlaması ve "Kırıştırmaya yatkınsın, git üzerine bir şey giyin" sözleri Yüksel'i çok kızdırır. Adnan'a "Bana mülkün gibi davranma özgürce aşık olmak, sevgisiz yıllarımın acısını çıkarmak istiyorum, sende bırakıp kaçtığın karın gibi davranıyorsun. Yatarken bayılıyordun ama"

diyen Yüksel, onun da diğer tüm erkekler gibi kendisini sahibi olunan bir mal gibi görmesine çok üzülür. Yüksel'in sözlerine "Yatmaktan başka bir şey düşünmez misin sen? Git sen Fuat'ınla yat" cevabını veren Adnan'ın tepkisi de, ataerkil düzende erkeklerin eşlerinden başka kadınlarla yatmalarının sorun olmazken kadınların başka erkekle birlikte olmaları büyük bir ayıp ve namussuzluk olarak görüldüğünün ifadesidir.

Filmde Adnan'ın Yüksel'e karşı davranışları evli bir kadının kocasından başka erkeklerle yaşadığı her türlü ilişkinin saygıyı hak etmeyen, kötü kadın özellikleri olarak görüldüğü mesajını veriyor. Yaşadığı acımasız düzende var olma mücadelesi veren kadın ise beklentilerinden dolayı saygı duyacağı bir hayatın hayalini kuruyor. Ekonomik olarak bağımsız, üst sınıf bir yaşamı olan Yüksel'in yaşadıkları da, kadının ne şartlarda olursa olsun asla tam anlamıyla özgür olamadığını anlatıyor izleyicilere. Kadın duygularına gösterilen saygısızlığın örneği kabul edebileceğimiz Yüksel ile Adnan ilişkisinde, erkek egemen anlayışın sahiplenme, kendi malı olarak görme ve katı bir kıskançlıkla acımasızca eleştirme gibi birçok özelliğini görebiliyoruz. Büyük bir tutkuyla başlayan bir ilişki, erkeğin kıskançlık duygusu ve katı bir bencillikle yaptığı eleştirileri neticesinde zarar görüyor. Adnan'da da aradığını bulamayan Yüksel'in "Ben hep bir şeyler paylaşmak istedim. Sevinçlerine de acılarına da, ortak etsinler istedim. Kadın olduğum için beni dışlamasınlar, erkek gibi davranmaya zorlamasınlar istedim. Aşkı da, cinselliği de suçluluk duymadan yaşamak istedim, ama olamadı" sitemi, mevcut düzende kadının yaşadığı sıkıntıları ve hayattan beklentilerini çok güzel özetliyor aslında.

SONUÇ

İlk örneklerinden günümüze kadarki serüveninde üretildiği toplumun temel değerlerinden beslenen sinema, bu özelliğiyle toplumsal yapının beyaz perdeye aktarıldığı önemli bir sanat dalı olmuştur. Yine icadından buyana erkekler tarafından kontrol edilen sinemada genel olarak bir erkek bakış açısı söz konusudur. Toplumsal yaşamışlıklarla karşılıklı etkileşim içinde olan bu sanat faaliyetindeki erkek egemen hâkimiyet, senaryolarında erkek bakış açısıyla şekillenmesine neden olmuştur. Genel manada geçerli olduğunu söyleyebileceğimiz bu durum, Türk sinemasında da aynen mevcuttur. Yani toplumsal yapıdan beslenen bir sanat dalı olan sinemanın ülkemiz örneklerinde Türk toplumunda mevcut ataerkil düzenin yansımaları bariz bir şekilde görülmektedir.

Genel manada cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlamında kadın konularının ele alındığı bu çalışmada, özelde Türk tarihi ve modernleşme sürecinde Türk kadını ve Türk sinemada kadın temsillerini şekillendiren eril söylem irdelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümde, biyolojik olarak erkek ya da dişi olarak doğan insanların kendilerine öğretilen bir takım görev ve sorumluluklarla dünyaya geldikleri kültüre göre değişiklik gösterebilen toplumsal cinsiyet rollerini öğrendikleri saptanmıştır. Sosyal yaşamın olmazsa olmazlarından bir tanesi durumundaki toplumun cinsiyetlere atfettiği bu rollerin, kimlik sunma sürecin de etkili olarak bireylerin kadın ya da erkek olmaları doğrultusunda sosyal ortamın kendisinden beklediği kalıplara uygun hareket etmelerini sağladığı görülmüştür.

Türk toplumundaki cinsiyet anlayışına baktığımızda ise, tarihsel süreç içerisinde değişen coğrafyalar, yaşam koşulları, inanç ve ideolojilerle birlikte cinsiyet anlayışının da değiştiğini görüyoruz. Kadın erkek ilişkilerinde eski Türklerde görülen eşitlikçi yapı Osmanlı döneminde bozulmalara uğrayarak erkek egemen bir hal almıştır. Miras, mülkiyet, evlilik ve eğitim gibi birçok konuda yapılan düzenlemelerde erkekle eşit tutulmayan kadınlar, mensubu oldukları kesime göre üst sınıf ve alt sınıf olmak üzere iki farklı konumda farklı haklara sahip olmuştur. Saray ve çevresindeki kadınlar yine ataerkil yapının kendilerine sunduğu ölçüde rahat yaşam koşulları ve eğitim olanaklarına sahip olabiliyorken kırsal kesim kadınları daha zor şartlarda, hiçbir anlamda söz hakkı olmadan çok çalışarak yaşamak zorunda bırakılıyorlardı. Cinselliğin

erkek için bir hak ve kadın üzerinde bir iktidar alanı haline getirildiği toplumlarda hangi sınıftan olursa olsun kadın, erkeğe bağımlı yaşamak zorundadır. Osmanlının son döneminde ve daha sonra cumhuriyet rejiminin getirdiği hukuki düzenlemelerle dengelenmeye çalışılan kadın erkek ilişkileri, genel manada teoride kalmış gündelik hayat pratikleri içinde fazla yer bulamamıştır. Bütün bunlardan yola çıkılarak Türk kadınının toplumdaki yerinin egemen ideoloji, siyasi ve ekonomik durum, mensubu olunan din, kültürler ve sosyal sınıfa göre değişmekle beraber genel olarak erkek egemen bir anlayışla şekillendiğini söylemek yanlış olmaz.

Yukarıda da anlatıldığı üzere diğer bütün ülkelerde de olduğu gibi toplumun yapısından etkilenen bir sanat dalı olan sinemanın ülkemiz örneklerinde eril bir bakışın hâkim olması Türk toplumundaki ataerkil yapıdan kaynaklanmaktadır. Toplumsal yapının sahip olduğu değerlere göre şekillenen Türk sinemasının ilk örneklerinden itibaren sosyal hayatta egemen olan ataerkil yapı kendini ciddi manada hissettirmiştir. İlk örneklerini imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde veren Türk sinemasında yer alan kadın temsilleri, çağdaşlaşma düşüncesiyle batıya yönelik değişiklikler neticesinde yaşanan kapitalistleşme sürecinde ticari kaygılarla şekillenmiştir. Batı sinema kültürünün etkisi altında ve yabancı kadınları canlandırıldığı Türk sinemasının ilk kadınları, erkekleri baştan çıkaran cinsellikleri üzerine odaklanılmış nesneler olarak sunulmuştur. Yine ülkede toplumsal manada yaşanan değişim ve gelişmelerden sonra sinemada kendine yer bulabilen kadınlar da verilen kurtuluş mücadelesinde erkeğinin yanında, ona yardımcı olan tipler olmuşlardır.

Kadının her daim bir adım dahi olsa erkeğin gerisinde olduğu, toplumun baskılarıyla erkeğin hâkimiyetini kabul ettiği Türk toplumunun erkek egemen yapısını Türk sinemasının her döneminde görebilmemiz mümkün. Türk toplumunda kadına tamamen eril bir bakış açısıyla biçilen kocasına sadık bir eş, çocuklarına fedakâr bir anne olmak ve ne pahasına olursa olsun namusuna laf getirmemek rolleri aynı zamanda Türk sinemasındaki kadın karakterlerin de rol kalıpları olmuştur. Bu kalıplar dışına çıkan kadınların toplum tarafından dışlanması veya cezalandırılması sinemada, toplumun kendisinden beklediği cinsiyet rollerini yerine getiren kadınların iyi kadın, bu rolleri yerine getirmeyen kadınların ise kötü kadın olarak sunulmasıyla yer aldı. İyi kadının en önemli şartlarından bir tanesi olan cinselliğin geri plana itilmesi kuralına uymayarak dişliliğini kullanan kötü kadınlar, gerçek hayatta olduğu gibi senaryolarda da dışlanmış,

aşağılanmış ve cezalandırılmışlardır. Türk sinemasının özellikle melodram filmlerinin sadık eş, fedakâr anne ve cinselliği olan baştan çıkarıcı fethan gibi geleneksel kadın tiplerleri, iyi ve kötü kadın sınırlarını çizmiştir. Ülke de sosyal anlamada yaşanan değişim ve gelişmelere paralel olarak kadın karakterlerin rollerinde de zaman zaman değişiklik olsa bile hemen hemen her döneminde genel manada zaten belli olan kalıplara uyulmuştur.

1950 sonrası köylerden kentlere göçler, bu göçler sonrası oluşan varoş kültürü, 60-70-80 ihtilalleri, feminizm akımı, 90'lı yıllar özel kanallar ve TV dizileri, gibi birçok olay ve durumdan etkilenen Türk sinemasında değişmeyen tek şey ataerkil yapının kadınlar üzerindeki etkileri olmuştur. Özellikle bu çalışmada uygulama bölümünde incelenen filmlerde sınırlamaya gidilen tarihler olan 1980'li yıllarda feminizm akımı etkisinin hissedildiği filmlerde dahi baş kaldırılan erkek egemen sistemin kadınlara biçtiği rolleri görmekteyiz.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde 1980-1990 yılları arası yönetmenliğini yaptığı kadın konusunu işleyen 12 filmi örnek olarak seçilip incelenen ve bu konudaki hassasiyetinden dolayı Feminist Yönetmen olarak tanınan Atıf Yılmaz, kadının toplum tarafından yok sayılması nedeniyle duyduğu rahatsızlığı filmlerinde açık bir şekilde ifade etmektedir. Kadın karakterlere verdiği rollerle ataerkil düzende kadının maruz kaldığı muameleyi, toplumsal beklentiler, namus kavramı, örf, adet, gelenek ve göreneklere karşı verdiği var olma mücadelesini anlatan Yılmaz, filmlerinde kadın konusunu değişik açılardan ele almaktadır. Türk toplumda farklı ortam ve sınıflardan kadınlar için farklı kuralların geçerli olduğu gerçeğinden yola çıkan Yılmaz, kırsal kesim kadınından kentli kadına, varoş mahallesi kadınından burjuva kadınına, fabrika işçisi eğitimsiz kadından kültürlü iş kadınına kadar her kesimden kadın karakterlere yer vermiştir.

Filmlerinde ele aldığı kadın karakterler itibariyle genel olarak Türk kadınının ataerkil düzenden kaynaklanan sorunları ve verdiği kimlik mücadelesini ortaya koyan Atıf Yılmaz, genel olarak bu sorunları anlatmakla yetinmiş, işlediği sorunlara çok fazla çözüm önerisi sunamamıştır. Filmlerinde erkek egemen zihniyette toplumsal yapının çok önem verdiği evlilik, aile ve namus kavramlarına pek sıcak bakmayan Yılmaz, bu kurum ve kavramları kadının özgürleşmesinin önünde önemli birer engel olarak

sunmuştur. Atıf Yılmaz'ın geleneksel Türk aile ve toplum yapısına hiç uymayan özgür kadın tiplerinin bile bir yerden sonra kendi özgürlüklerinden sıkılarak, sahiplenip ilgi görmediklerinden dolayı erkelerine sitem etmeleri köle ve özgür arasındaki dengenin önemini ortaya koymuştur. Mine ve Adı Vasfiye filmlerinde erkeklerinin kıskançlık ve baskılardan dolayı bunalan kadınlar ile Bir Yudum Sevgi ve Kadının Adı Yok filmlerinde işe girip çalışmak istedikleri zaman kızıp hesap sormayan kocalarına sitem eden kadınlar bu duruma güzel birer örnektir.

Sonuç olarak, kadının cinsiyetinden dolayı katlanmak zorunda olduğu sıkıntıları anlatmaya çalışan Atıf Yılmaz, farkı perspektiflerden ele aldığı tiplerle Türk kadınının mevcut ataerkil yapıda verdiği kimlik savaşını gözler önüne sermiştir diyebiliriz. İlk iki bölümde anlatılan cinsiyet, toplumsal cinsiyet, Türk kadını ve Türk sinemasında kadının sunumu konularını tamamlayıcı nitelikte fakat araştırmanın zor olacağı için dönem kısıtlamasına gidilerek seçilip incelenen Atıf Yılmaz filmlerinde, eril bir yapının varlığı hissedilmektedir. Ataerkil bir sistem üzerinde kurulmuş Türk toplumunda, kırsal kesimde yaşayan, eğitim seviyesi düşük, kentte yaşayıp geçim sıkıntısı çeken, ekonomik bağımsızlığı olamayan kadınlar erkek egemen bu düzenden daha fazla etkilenirken, kasaba ve kentlerde yaşayan, eğitilmiş, ekonomik özgürlüğü elinde olan, üst sınıf burjuva kadınları daha az etkilenmektedir. Bu düzenin olmazsa olmaz namus kavramı bazı kadınlar için uyulmaması halinde ölümle cezalandırılmaya gidecek kadar önemliyken bazı kadınlar için ise dikkate alınmayacak kadar önemsiz bir teferruattır. Bütün bu konuları filmlerinde ustaca işleyen Yılmaz, Türk sinemasında kadın konusu denildiğinde akla gelebilecek en önemli isimlerden birisi durumundadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phonix Yayınları, Ankara 2006.
- Adanır, Oğuz, *Sinemada anlam ve Anlatım*, Kitle Yayınları, Ankara 1994.
- Akbulut, Hasan, *Kadına Melodram Yakışır: Türk Mlodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Aksu, Bora, *Kadınların Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Aktaran, Fetay Soykan, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, Altındağ Matbaacılık, İzmir 1993.
- Altındal, Aytunç, *Türkiye’de Kadın (Marksist Bir Yaklaşım)*, Havas Yayınları, İstanbul 1980.
- . *Türkiye’de Kadın*, Anahtar Kitaplar, İstanbul 1991.
- . *Türkiye’de Kadın*, Süreç Yayınları, İstanbul 1985.
- Altındal, Meral, *Osmanlıda Kadın*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1994.
- Altınsay, İbrahim, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar 1", *Yeni Olgu*, Sayı: 9 (Eylül 1984), 48.
- Arslan, Müjde, *'Rejisör' Atıf Yılmaz*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2007.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, "Konya Kadınları İle Konuşma (21 Mart 1923)", *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri (II)*, 5. Baskı, Divan Yayıncılık, Ankara 2006.
- Avçioğlu, Doğan, *Türklerin Tarihi I*, Tekin Yayınları, İstanbul, 1978.
- Berger, Arthur, *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, (Çevirenler: Murat Barkan, Nazlı Bayram, Deniz Güler, Uğur Demiray, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A. Haluk Yüksel), Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları, Sayı: 91, Eskişehir 1993.
- Berktaş, Fatmagül, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yayınları, İstanbul 2000.

- Biryıldız, Esra, "Şoför Nebahat mı Olalım Küçük Hanımefendi Mi?", *Marmara İletişim Dergisi* (Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını), Sayı: 4 (Ekim 1993), 14.
- Bora, Aksu, *Kadınların Sınıfı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Bozkurt, Veysel, *Değişen Dünyada Sosyoloji*, Ekin Kitabevi, Bursa 2006.
- Çaha, Ömer, *Sivil Kadın (Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın)*, Vadi Yayınları, Ankara 1996.
- Çalışkan, Serap, "*Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu*", (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.
- Çandarlıoğlu, Gülçin, *Türk Destan Kahramanları*, Doğu Kütüphanesi Yayınevi, İstanbul 1977.
- Çimen, Deniz, "*Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Bağlamında Televizyon Reklamlarında Kadın*", (T.C. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Uzmanlık Tezi), Ankara 2011.
- Çitçi, Oya, "20. Yüzyılın Sonunda Kadın ve Gelecek", *Mülkiye Dergisi*, Sayı: 215 (Mart-Nisan 1999), s. 81-91.
- Daldal, Aslı, "Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı", *Yeni Film*, Sayı: 1, (Haziran 2003), 43.
- Dilek İmançer, İlknur Gürses, Emel Güreş, "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve Pantora'nın Kutusu", *Akdeniz İletişim Dergisi*, Sayı: 13, (Haziran 2010), 181-2010.
- Dinçkol, Vural, "Kadının Hukuksal Statüsünün Tarihsel Gelişimi", *20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek*, Editör: Oya Çitçi, Türkiye ve Orta Dogu Amme İdaresi Enstitüsü, Yayın No: 285, Ankara 1998, 35-50.
- Doğan, İsmail, *Sosyoloji*, Pagem Yayıncılık, Ankara 2004.
- Doğramacı, Emel, *Atatürk'ten Günümüze Sosyal Değişimde Türk Kadını*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1993.
- Dorsay, Atilla, "Yol", *Milliyet Sanat Dergisi*, (15 Kasım 1982), 2.
- Dökmen, Zehra Yaşın, *Toplumsal Cinsiyet*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2010.

- Dulum, Sibel, "*Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)*", (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2006.
- Ekin, Nusret, *Hızlı Şehirleşmenin Sosyo-Ekonomik Etkileri, Hızlı Şehirleşmenin Yarattığı Ekonomik ve Sosyal Sorunlar*, Siyasi ve Sosyal Araştırmalar Vakfı Yayınları, İstanbul 1986.
- Erdoğan, Türkan, "Toplumsal Cinsiyet Organizasyonunun Merkezi Unsuru Olarak Annelik", *Aile ve Toplum Dergisi*, Sayı: 14, (Nisan-Mayıs-Haziran 2008), 73-82.
- Ertuğrul, Gülden, "Atatürk ve Kadın Hakları", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi VIII*, Sayı: 22, (1991), 56.
- Esen, Şükran, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Beta Yayınları, İstanbul 2000.
- Evren, Burçak, *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, Leya Yayıncılık, İstanbul 1997.
- , "Yılanı Öldürseler", *Hürriyet Gösteri Dergisi*, (Nisan 1982), 59.
- Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir 1998.
- Giovanni, Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Cilt 2, Metis Yayınları, İstanbul 1987.
- Gordon, Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çeviren: Derya Kömürcü, Osman Akınhay), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999.
- Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1992.
- İlkkaracan, Pınar, "Doğu Anadolu'da Kadın ve Aile", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Tarih Vakfı Yayınları, Ankara 1998, 173-192.
- İmançer, Dilek, *Medya ve Kadın*, Ebabil Yayınları, Ankara 2006.
- Kaçar, Özge, "*Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak*", (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon 2007.
- Kalkan, Faruk, *Türk Sineması Toplum Bilimi*, Tümer Ajans Yayınları, İzmir 1988.

- Kandiyoti, Deniz, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Kaplan, Neşe, *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, Es Yayınları, İstanbul 2004.
- Köker, Eser, "Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü" *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, (Derleyen: Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, 133-173.
- Köymen, Mekmet Altay, *Alp Aslan ve Zamanı II*, TTK Yayınları, Ankara 1983.
- Landlord, *Tersninja.com*, <http://www.tersninja.com/kadinlari-seven-adam-atif-yilmaz/>, Erişim Tarihi: 04 Aralık 2014.
- Makal, Ahmet, "Türkiye'de 1950-1965 Döneminde Ücretli Kadın Emeğine İlişkin Gelişmeler", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 2(56), 2001, 122.
- Mardin, Şerif, *"Türkiye'de Din ve Siyaset"*, (Derleyen: Tuncay Önder, Mümtazer Türköne), İletişim Yayınları, İstanbul 1991.
- Mengü, Seda Çakar, *"Reklamın Toplumsal Değer Yapılanmasına Etkisi"*, Beta Basım Yayın Dağıtım, İstanbul 2005.
- , *"Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Oluşturulan Toplumsal Kimlik"*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul 2004.
- Metin Kasım, H. Deniz Atayeter, "1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, (egifder.gumushane.edu.tr), 1 (4), Eylül 2012, 19-33.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (20. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Onaran, Alim Şerif, *Türk Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara 1999.
- Oral, Zeynep, Atıf Yılmaz, "Kendimizi Eleştirmede Ayakta Duramayız", *Milliyet Gazetesi*, (25 Nisan 1982).
- Ögel, Bahaettin, *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, Kömen Yayınları, Ankara 1979.
- Özden, Zafer, *Film Eleştirisi (Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi)*, İmge Kitapevi, Ankara 2004.

- Özer, İlbeyi, *Osmanlıdan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda*, Truva Yayınları, İstanbul 2006.
- Özgüç, Agah, *Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1990.
- Özhan, Mevlüt, "Kadınlar Arasında Oynanan Dramatik Seyirlik Oyunlarda İşlenen Konular", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Ankara 1992.
- Özkan, Zuhal Çetin, "Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu E Dergisi*, (<http://www.deuhyoedergi.org>), 5 (2), 2012, 79-81.
- Öztunç, Agah, *Türk Sineması'nda Cinselliğin Tarihi*, Broy Yayınları, İstanbul 1988.
- Öztürk, S. Ruken, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Pösteği, Nigar, *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, İstanbul 2005.
- Rakow, L., (1995) "Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerkilin Hakkını Teslim Etmek", içinde *Kadın ve Popüler Kültür*, (Çeviren&Derleyen: Süleyman İrvan, Mutlu Binark), Ark Yayınları, Ankara 1995.
- Ramazanoğlu, Yıldız, "Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi", *Umran*, Sayı: 241, (Eylül 2014), 67-74.
- Saatçı, Didem, *"Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili"* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2010.
- Sancar, Serpil, *Erkeklik: İmkansız İktidar*, Metis Yayınları, İstanbul 2009.
- Sangır, Hasan, "Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin "Kadın Sanatçı Kimliği"nin Oluşum Sürecine Etkileri", *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/?page=makaleler>, 21 Mart 2010. Erişim tarihi: 02 Ocak 2014.
- Savran, Gülnur, "Özel/Kamusal/Yerel İkilikleri Aşan Bir Feminizme Doğru", *Defter*, 14(44), 2001, 13-69.

- Scott, Joan W., *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, (Çeviren Aykut Tunç Kılıç), Agora Kitaplığı, İstanbul 2007.
- Soykan, Fetaş, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, Altın Matbaacılık, İzmir, 1993.
- Şişman, Nazife, *Emanetten Mülke: Kadın Beden Siyaset*, İz Yayıncılık, İstanbul 2006.
- Taşkıran, Tezer, *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1973.
- Tekin, Elif, "1980 Sonrası Türkiye'de Feminizmin Görünümü", (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon 2007.
- Terzi, Arzu, *Sarayda İktidar Mücadelesi, Saray Mücevher İktidar*, Timaş Yayınları, İstanbul 2011.
- Tuskan, Aydeniz Alisbah, "Toplumsal Cinsiyet, Toplumda Kadına Biçilen Roller ve Çözümleri", *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, Sayı: 99, İstanbul Barosu Yayınları, (2012), 445-449.
- Türküne, Mualla, *Eski Türk Toplumunun Cinsiyet Kültürü*, Ark Yayınevi, Ankara 1995.
- Ulusoy, Nejat, *Seksekli Yıllarda Türk Sineması*, Beyazperde, İstanbul 1990.
- Unat, Nermin Abadan, "Toplumsal Değişim ve Türk Kadını" *Türk Toplumunda Kadın*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara 1979, 15-43.
- Yalmaç, Emel, "2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri", (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2011.
- Yılmaz, Atıf, *Bir Sinemacının Anıları*, Doğan Kitapçılık, İstanbul 2002.
- Yoder, Janice D. *Women and Gender: Transforming psychology*, Prentice Hall, New Jersey 1999.
- Yurdigül, Yusuf, *Medyatik Kimlikler*, Tablet Kitapevi, Konya 2008.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Salih ZAMAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Tonya, 1983
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Gümüşhane Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	salihzaman_61@hotmail.com
Tarih	24.02.2015