

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLLERİNİN
KÜLTÜREL - POLİTİK OKUMASI**

Doktora Tezi

İZLEM KANLI

İstanbul, 2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLLERİNİN
KÜLTÜREL - POLİTİK OKUMASI**

Doktora Tezi

İZLEM KANLI

Danışman : PROF. DR. NURÇAY TÜRKOĞLU

İstanbul, 2011

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

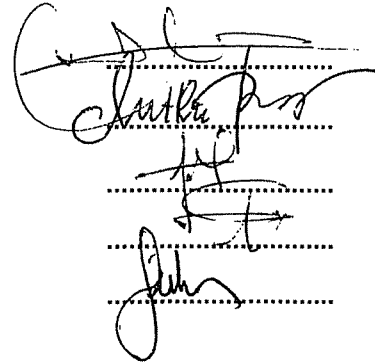
İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı Doktora
öğrencisi İZLEM KANLI'nın 1980 SONRASI TÜRK SINEMASINDAKİ KADIN
TEMSİLLERİNİN KÜLTÜREL- POLİTİK OKUMASI adlı tez çalışması ,Enstitümüz
Yönetim Kurulunun 04.05.2011 tarih ve 2011-9/5 sayılı kararıyla oluşturulan jüri
tarafından oybirliği ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 03.06.2011

- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. NURÇAY TÜRKOĞLU
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. MUTLU PARKAN
3) Jüri Üyesi : PROF. DR. SERPİL KIREL
4) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. NERİMAN SAYGILI
5) Jüri Üyesi : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN



ÖNSÖZ

Bu çalışmayı sonuçlandırmamda görüşleri ile katkıda bulunan ve emeklerini esirgemeyen çok değerli danışmanım Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu'na ve araştırmamın tüm aşamalarında emek vermiş değerli hocalarım Prof. Dr. Mutlu Parkan ve Prof. Dr. Serpil Kirel'e ve jüride emeği geçmiş olan değerli hocalarıma; çalışmamda faydalandığım kaynaklara ulaşmamda yardımcı dokunmuş T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü ve Türkiye İstatistik Kurumu çalışanlarına, kendileriyle görüşme imkanı elde ettiğim değerli yönetmenlere ve büyük bir sabırla bana sonsuz manevi destek vermiş olan çok değerli aileme sonsuz teşekkürler.

İstanbul, 2011

İZLEM KANLI

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: İzlem Kanlı
Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı	: İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora-Haziran 2011
Anahtar Kelimeler	: Temsil, Kimlik, Toplumsal Cinsiyet-Toplumsal Cinsiyet Roller, Kadın ve Sinema

ÖZET

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TEMSİLLERİNİN KÜLTÜREL-POLİTİK OKUMASI (1980-2010)

Bu araştırma bir kitle iletişim aracı olarak sinema ile Türkiye'deki toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki 'sorunsal' ilişkiden kaynaklı olarak yola çıkmıştır. Araştırmanın bakış açısı toplumsal cinsiyet rolleri ve ulusal kimlik arasında ilişkisellik bulunduğu ve Türk sinemasında filmin anlatı yapısı ve söylemler kullanılarak oluşturulmuş toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsilinin Türk kimlik ve kültürünün bir parçası/uzantısı olduğu yönündedir. Türk kimliği ve kültürü, siyasi ve toplumsal dönüşümlere tabi olarak değişim göstermektedir. Dolayısıyla kadın temsilleri siyasal ve toplumsal yapıdaki değişimden bağımsız düşünülemez.

Bu çalışma 1980 sonrası Türk sinemasındaki kadın temsillerinin kültürel-politik okumasını gerçekleştirmiştir. Çalışma bir kitle iletişim aracı olarak sinema ile Türkiye'deki toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkiselliği araştırmış ve toplumsal cinsiyetin ve bu çalışmanın odak noktası olarak kadın kimliğinin toplumsal koşullarla birlikte ve Türk

sineması üzerinden nasıl ve ne şekilde kurulup değişim gösterdiğini anlama çabasına girmiştir.

Araştırma 1980 sonrası Türk Sineması'nda kadının nasıl temsil edildiğini; Türk sinemasının toplumsal cinsiyet rollerini ve Türk kadınına nasıl kurup temsil ettiğini; Türkiye'deki 1980 sonrası politik ve toplumsal değişimlerin Türk Sineması'nda kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri temsillerine nasıl yansıdığını; Türk Sineması'nda kadın bağlamında yansıtılan temsillerin kültürel gerçeklikle örtüşür nitelikte olup olmadığını; Türk Sineması'ndaki temsillerin sosyal ve iktidar ilişkileri yeniden üreten politik bir araç mı olduğu ve bu bağlamda toplumda varolan ataerkil yapıyı meşrulaştırıcı mı ya da sorunsallaştırıcı mı olduğu; kadın ve erkek yönetmenlerin kadın konusunu işlerken kadını ele alışlarındaki benzerlik ve farklılıkların neler olduğunu ve kimliklerin değişken olduğu ve söylemsel olarak kurgulandığı görüşünden yola çıkarak Türk sinemasında kadına atfedilen toplumsal cinsiyet rollerinin ve bu rollerdeki değişimlerin filmin anlatı yapısı ve söylemlere göre nasıl oluştuğunu saptayabilmeyi amaçlamıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : İzlem Kanlı
Field : Radio, Television and Cinema
Programme : Communication Science
Supervisor : Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu
Degree Awarded and Date : Doctorate-June 2011

ABSTRACT

A CULTURAL-POLITICAL READING OF REPRESENTATION OF WOMEN IN TURKISH CINEMA (1980-2010)

This research's starting point arised from the problemmatic reationship between cinema and the gender roles attached to women in Turkey; in other words the research concentrated on woman struggle in its media /cinema oriented and represented format. The research argued that there is a reciprocal relationship between national identities and gender roles attached to women in Turkey. Therefore the point of view of the research is that the discursive representations of gender identities in Turkish media is extended to be the part of Turkish identity and culture. Turkish identity and culture transforms according to the political and social developments, therefore the womens representations could not be thought independent from these changes.

This reseach has provided a cultural-political reading of womens representation in Turkish Cinema from 1980's until present. The study endeavoured to investigate the

relationship between cinematic representations of gender roles in Turkey by focusing on how gender roles attached to women has been shaped by the social and political changes as well as the cinematic representations.

The research has tried to find out the following: How did women in Turkish Cinema was represented from the 1980s until present; how did Turkish Cinema represented gender roles and identities and Turkish women in specific; how has the social changes in Turkey from 1980's onwards reflected on representations of gender roles attached to women in Turkish Cinema; have the representations of women in Turkish Cinema mirrored the society, were the representations constructions of cultural reality; were the representations within cinema a political tool for reproducing social relations of power and therefore legitimizing status-quo; does it reflect patriarchal gender relations or does it help to reproduce and/or legitimize or problematize those relations; were there any similarities or differences between male/female directors in terms of covering women's issues and by taking up the arguments 'identities being dynamic and identities being discursively constructed/re-constructed' the research tried to explore how did the gender roles attached to women in Turkish Cinema and the changes within is constructed within the film's narratives and discourses.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vii
KISALTMALAR	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ	1
-------------	---

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE	8
I KİMLİK POLİTİKALARI VE TEMSİL	8
II ULUSAL KİMLİK VE SİNEMA	14
III ULUSAL KİMLİK, KADIN VE SİNEMA	15
A KİŞİSEL OLANIN POLİTİKLİĞİ	16
B KÜLTÜREL OLANIN POLİTİKLİĞİ	19
C SİNEMASAL OLANIN POLİTİKLİĞİ	23
IV KİMLİK VE TEMSİLLERİN DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMLERİ.....	26
A KİMLİKLERDEKİ DÖNÜŞÜMLER	27
B SİNEMASAL TEMSİLLERDEKİ DÖNÜŞÜMLER	29
V METODOLOJİ	29
A NEDEN SİNEMA? TÜRK KADINININ SİNEMADAKİ TEMSİLİ NE GİBİ POLİTİK ÖNEM TAŞIR? SİNEMADA KADININ VARLIĞI / OLMAYIŞI.....	31
B KADIN VE KIRSAL / KENTSEL VEYA KAMUSAL / ÖZEL AYRIMLARI	33
C KADIN FİLMLERİ: ÖZGÜRLEŞTİRİCİ Mİ?	34
D SİNEMASAL BAKIŞ AÇISININ POLİTİKLİĞİ	36
E YÖNTEM	38
1 İçerik Analizi	38
2 Röportaj	39
3 Söylem Analizi	43
a. Söylem	47
b. Toplumsal Cinsiyet ve Söylem	49
c. Kadın ve Mekân Sorunsalı	50
d. Kadın Olma Kargaşası	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TARİHSEL ÇERÇEVE	53
I TÜRKİYE'DE KADIN KİMLİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ	53
A GÖÇEBELİK VE OSMANLI DÖNEMLERİNDE KADIN	53
B CUMHURİYET TÜRKİYE'SİNDE KADIN	56
1 1923 – 1950	56

2	1950 – 1970	59
3	1970’li yıllar	59
4	1980’li yıllar	60
5	1990’lı yıllar	62
6	2000’li yıllar	63
II	KADIN VE TÜRK SİNEMASI	65
A	SİNEMANIN TÜRKİYE’YE GİRİŞİ: HAZIRLIK DÖNEMİ	65
1	Tarihsel Çerçeve	65
2	Türk Sineması ve Kadın	67
B	TİYATROKULAR DÖNEMİ	70
1	Tarihsel Çerçeve	70
2	Türk Sineması ve Kadın	71
C	GEÇİŞ DÖNEMİ	71
1	Tarihsel Çerçeve	71
2	Türk Sineması ve Kadın	73
D	SİNEMACILARDÖNEMİ.....	73
1	Tarihsel Çerçeve	73
2	Türk Sineması ve Kadın	74
E	GERÇEKÇİ DÖNEM	75
1	Tarihsel Çerçeve	75
2	Türk Sineması ve Kadın	77
F	1980’Lİ YILLAR	80
1	Tarihsel Çerçeve	80
2	Türk Sineması ve Kadın	82
G	1990’LI YILLAR	84
1	Tarihsel Çerçeve	84
2	Türk Sineması ve Kadın	85
H	2000’Lİ YILLAR	86

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KADININ KONUMLANIŞLARI	87
I KADIN VE MEKAN SORUNSALI	87
A GENELEV / “FAHİŞE KADIN” / “HAYAT KADINI”	87
1 Genelev / “Fahişe Kadın”	88
2 “Erkek Bakışı” (Eril Nazar)	95
3 Ataerkil Söylemler	96
4 Fantezi / Gündüz Düşleri	97
5 Ekonomik ve Sınıfsal Koşullar	100
6 Kadın / Erkek Yönetmenin Perspektifi	101
7 “Hayat Kadını Olmak”	103
8 Değerlendirme	105
B AKIL HASTANESİ/”DELİ KADIN” / “AKIL HASTASI KADIN”.	109
1 “Akıl Hastası Kadın” ve Ardında Yatanlar	110
2 Fantazi / Gündüz Düşleri	114
3 Kadın / Erkek Yönetmen Perspektifi	115
4 Değerlendirme	119

C	HAPİSHANE / “SUÇLU KADIN” / “MAHKUM KADIN”	121
1	“Erkek Bakışı” (Eril Nazar) / Ataerkil “Çatlaklar”	122
2	Değerlendirme	127
II	KADIN OLMA KARGAŞASI	128
A	GELENEKLER VE TOPLUMSAL BASKI	128
1	Gelenekler ve Ataerlik Söylemler / “Kadın Olma Durumu – Toplumsal Baskı”	128
2	Gelenekler ve Kadına Yönelik Şiddet	137
3	Semboller	139
4	Değerlendirme	143
B	EVLİLİK VE “YASAK AŞK” / “EVLİ – AŞIK KADIN”	144
1	Değerlendirme	152
C	FİZİKSEL ŞİDDET VE TECAVÜZ / “ŞİDDETE MARUZ KALAN KADIN”	154
1	Değerlendirme	158
D	EŞCİNSEL VE “ÖTEKİ” / LEZBİYEN / BİSEKSÜEL KADIN	161
1	Değerlendirme	173
E	İSLAM VE KADIN / “DİNDAR KADIN”	174
1	İslam / “Dindar Kadın”	174
2	Sınıfsal Koşullar	177
3	Ataerlik Söylemler	177
4	Değerlendirme	178
F	ÖZGÜRLÜK / “ÖZGÜR KADIN ???	181
1	Özgürlük Peşinde	181
2	Değerlendirme	188

BEŞİNCİ BÖLÜM

	KADINA DAİR FİLMLER VE TEMEL KADIN KARAKTERLERİ	191
I	KADINA DAİR FİLMLER VE TEMEL KADIN KARAKTERLERİNE DAİR BULGULAR.....	193
II	DEĞERLENDİRME.....	216

ALTINCI BÖLÜM

	KADIN VE ERKEK YÖNETMEN GÖZÜNDEN TÜRK KADINI	219
I	KADIN VE ERKEK YÖNETMENLERİN BAKIŞ AÇILARI	223
II	DEĞERLENDİRME	238

YEDİNCİ BÖLÜM

	SONUÇ	244
I	KURAMSAL BULGULAR	245
II	TARİHSEL DEĞERLENDİRME	249
III	KADIN KONUMLANIŞLARIYLA İLGİLİ BULGULAR.....	253

A	GENELEV / “HAYAT KADINI”	254
B	AKIL HASTANESİ / “AKIL HASTASI KADIN”	257
C	CEZAEVİ / “MAHKUM KADIN”	258
D	GELENEKLER VE TOPLUMSAL BASKI	259
E	EVLİLİK VE “YASAK AŞK”	262
F	ŞİDDET VE TECAVÜZ	263
G	LEZBİYENLİK, BİSEKSÜELLİK VE ÖTEKİLİK	265
H	İSLAM VE KADIN	267
İ	ÖZGÜRLÜK ?	268
IV	KADINA DAİR FİMLERE VE TEMEL KADIN KARAKTERLERİNE DAİR BULGULAR	270
V	KADIN VE ERKEK YÖNETMEN GÖZÜNDEN TÜRK KADINI	273
VI	DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER	278

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1: İncelenen filmlerin on yıllara göre dağılımı	193
Tablo 2: İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre dağılımı ...	194
Tablo 3: İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre yönetmen cinsiyet oranları	194
Tablo 4: İncelenen filmlerin kırsal/kentsel alana göre dağılımları	195
Tablo 5: İncelenen filmlerin kırsal/kentsel alandaki konumlanışları bağlamında yapım yıllarına göre dağılımı	195
Tablo 6: İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri kırsal/kentsel alanda konumlayış oranları.....	196
Tablo 7: İncelenen filmlerin temel kadın karakteri özel/ kamusal alanda konumlayış oranları	197
Tablo 8: İncelenen filmlerin temel kadın karakteri yapım yıllarına göre özel/kamusal alanda konumlayış oranları	197
Tablo 9: İncelenen filmlerde kadın/erkek yönetmenlerin temel kadın karakteri özel/kamusal alanda konumlayış oranları	197
Tablo 10: İncelenen filmlerde temel kadın karakterin iç/dış mekandaki konumlanış oranları	198
Tablo 11: İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakteri iç/dış mekanda konumlayış oranları	198
Tablo 12: İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri iç/dış mekanda konumlayış oranları	199
Tablo 13: İncelenen filmlerin temel kadın karakteri ev/ işyerinde konumlayış oranları.....	199
Tablo 14: İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakteri ev/işyerinde konulayış oranları	200
Tablo 15: İncelenen filmlerin yönetmlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri ev/işyerinde konumlayış oranları	200
Tablo 16: İncelenmiş olan filmlerin temel kadın karakterleri çeşitli mekanlardaki konumlayış oranları	202
Tablo 17: İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakteri çeşitli mekanlarda konumlayış oranları	202
Tablo 18: İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri çeşitli mekanlarda konumlayış oranları	203
Tablo 19: İncelenen filmlerin temel karakterlerinin cinsiyeti	203
Tablo 20: İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin toplumsal cinsiyeti	204
Tablo 21: İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet oranları	204

Tablo 22:	İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin toplumsal cinsiyetinin yönetmenlerin cinsiyetlerine göre temsil edilmiş oranları	205
Tablo 23:	İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin fiziksel özellikleri..	206
Tablo 24:	İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin medeni hali	207
Tablo 25:	İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin medeni halinin yapım yıllarına göre dağılımı	208
Tablo 26:	İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin medeni halinin kadın/erkek yönetmenlere göre dağılım oranları	208
Tablo 27:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin cinsiyet performansı ...	209
Tablo 28:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin seksüel durumu	209
Tablo 29:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin eğitim düzeyi dağılımı.	210
Tablo 30:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin aile yapısı	210
Tablo 31:	İncelenen filmlerde yapım yıllarına göre temel kadın karakterin aile yapısı	211
Tablo 32:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin bağımsızlık durumu	211
Tablo 33:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin sınıfsal durumu	211
Tablo 34:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin mesleki konumlanışı ...	212
Tablo 35:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin yönetmenlerin cinsiyetine göre mesleki konumlanışları	212
Tablo 36:	İncelenen filmlerin baskın anlatı yapıları	213
Tablo 37:	İncelenen filmlerin yönetmenlerinin cinsiyetine göre baskın anlatı yapıları	214
Tablo 38:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterlerin şiddete uğrama durumu.....	215
Tablo 39:	İncelenen filmlerde temel kadın karakterin temel karakteristikleri.	216

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1:	Cumbadan dışarıya mendil atan kadın (Kanlı Nigar, 1981)...	68
Şekil 2:	Ateşten Gömlek (The Shirt of Fire, 1923)	69
Şekil 3:	Vurun Kahpeye (Strike the Whore, 1949)	72
Şekil 4:	Vurun Kahpeye (Strike the Whore, 1949)	73
Şekil 5:	Şoför Nebahat (Nebahat, the Driver,1970)	78
Şekil 6:	Harem’de Dört Kadın (Four Women at the Harem,1965)	79
Şekil 7:	Harem’de Dört Kadın (Four Women at the Harem,1965)	79
Şekil 8:	Yalnız Değilsiniz (You are Not Alone,1990)	81
Şekil 9:	14 Numara (Sinan Çetin, 1985)	91
Şekil 10:	İpekçe (Bilge Olgaç, 1987)	98
Şekil 11:	Benim Sinemalarım (Füruzan/Gülsüm Karamustafa, 1990)..	99
Şekil 12:	Benim Sinemalarım (Füruzan/Gülsüm Karamustafa, 1990)..	138
Şekil 13:	Yılanı Öldürseler (Türkan Şoray, 1981)	139
Şekil 14:	Benim Sinemalarım (Füruzan/Gülsüm Karamustafa, 1990)..	140
Şekil 15:	Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1982)	147
Şekil 16:	Aşk Ölümünden Soğuktur (Canan Gerede, 1995)	158

KISALTMALAR

AB	Avrupa Birliği
bkz.	Bakınız
CEDAW	Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Kaldırılması Konvansiyonu
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
ed.	Editör
KADER	Kadın Adayları Destekleme ve Eğitme Derneği
KGSM	Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü
örn.	Örneğin
s.	Sayfa
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TÜİK	Türkiye İstatistik Kurumu

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

‘Her yazının bir amacı vardır...

Her yaşam bir amaca yöneliktir.

Her kadın bir hikayedir ve her biri toplumun uzlaşımlarıyla kesişir veya çatışır.

Bir kadının kadın olarak varoluşu birçok ‘müdahale’ ve mücadele gerektirir.

Her kadın bir hikayedir ve her film yaşanmışlıklara dair izler taşır...’

KONU:

Bu araştırma 1980 sonrası Türk sinemasındaki toplumsal cinsiyet temsillerinin ve odak noktası olarak kadın temsillerinin kültürel-politik açıdan okumasını yapacaktır. Araştırma, bir kitle iletişim aracı olarak sinema ile Türkiye’deki toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ‘sorunsal’ ilişkiyi ortaya koyarak inceleyecektir.

Araştırmanın başlangıç noktası ‘kimliklerin değişim ve dönüşümü’ olgusudur; bu bağlamda toplumsal cinsiyetin ve bu çalışmanın odak noktası olarak kadın kimliğinin toplumsal koşullara bağlı olarak ve Türk Sineması üzerinden temsiller yoluyla nasıl ve ne şekilde kurulup değişim gösterdiği araştırılacaktır.

Araştırmanın bakış açısı toplumsal cinsiyet rolleri ile ulusal kimlik arasında ilişkisellik bulunduğu ve Türk sinemasında filmin anlatı yapısı ve söylemler kullanılarak oluşturulmuş toplumsal cinsiyet kimliklerinin temsillerinin Türk ulusal kimliği ve kültürünün bir parçası/uzantısı olduğu yönündedir. Türk ulusal kimliği ve kültürü, siyasi ve toplumsal dönüşümlere bağlı olarak değişim göstermektedir. Dolayısıyla kadın temsilleri siyasi ve toplumsal yapıdaki değişimden bağımsız düşünülemez.

Araştırma kadının Türk sinemasındaki temsillerinin kültürel politik okumasını gerçekleştirirken bir taraftan kimliklerin ve dolayısıyla kimlik temsillerinin de tarihsel, siyasi

ve toplumsal gelişimlere paralel, söylemsel olarak değişip dönüştüğünü, bir yandan ise kimliklerin temsiller içerisindeki anlatı yapısı ve söylemler kullanılarak şekilleniş ve sunuşlarının görüldüğü kadar masum olmadığını Türk sinemasındaki kadın temsilleri üzerinden ortaya koyacaktır.

Araştırma bağlamında 1980-2010 yılları arasındaki onar yıllık dönemlerde Türk Sinemasında kadın içerikli, kadın konusunu ve sorunlarını inceleyen, kadın odaklı, hem kadın hem de erkek yönetmenlerin yapmış oldukları filmlerin incelemesi yapılacaktır. Rastlantısal olarak seçilen 1980’li yıllardan itibaren onar yıllık dönemler içerisinde toplam kırk sekiz film, kalitatif (literatür taraması, söylem analizi ve röportaj) ve kantitatif (içerik analizi) yöntemleri uygulanarak incelenecektir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER:

Temsil (medya ve temsil - sinema ve temsil)

Kimlik

Toplumsal Cinsiyet- toplumsal cinsiyet rolleri

Kadın ve Sinema

‘Türk Kadını’

AMAÇ VE KAPSAM:

Bu araştırmanın yapılmasının temel amaçlarından birisi Türk sinemasındaki toplumsal cinsiyet temsillerinin ve odak noktası olarak kadın temsillerinin kültürel politik açıdan okumasını yapabilmektir. Tez medya temsilleri üzerinden kadın temsilleri üzerinde çalışırken 1980’li yıllardan günümüze Türk Sineması filmlerinden seçilmiş kadın filmlerinin analizini yapacaktır.

Çalışmanın ikinci amacı Türk Sineması’nın toplumsal cinsiyet ve kadın kimliklerini nasıl kurup temsil ettiğini incelemektir. Bir diğer deyişle araştırmanın amaçlarından birisi kadın temsillerini sinemada veriliş ve sunuş açısından mercek altına alıp Türk toplumunda varolan ataerkil yapıyı sorgulamak, dolayısıyla ataerkil yapının Türk sinemasındaki

yansımalarını, değişim ve dönüşümlerini analiz etmektir. Bu bağlamda Türk Sinemasındaki temsillerin sosyal ve iktidar ilişkileri yeniden üreten politik bir araç mı olduğu ve bu bağlamda toplumda varolan ataerkil yapıyı meşrulaştırıcı mı, ya da sorunsallaştırıcı mı olduğu sorgulanacaktır.

Bu tezin bir diğer amacıysa bir yandan 1980’li yıllardan itibaren Türkiye’de meydana gelen siyasi ve toplumsal değişimlerin Türk Sinemasında kadına atfedilen toplumsal cinsiyet rollerine nasıl/ne şekilde yansıdıklarına bakmak, dolayısıyla bir kitle iletişim aracı olarak sinema ile Türkiye’deki toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkiselliği ortaya koymak/incelemeaktır. Bunun bir uzantısı olarak da bu çalışma sinema temsillerindeki toplumsal cinsiyet rolleri ile gerçek toplumsal cinsiyet rollerini karşılaştıracak ve Türk Sinemasında kadın bağlamında yansıtılan temsillerin kültürel gerçeklikle örtüşür bir nitelikte olup olmadığını saptayacaktır.

1980’li yıllarda, sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte ve basılı ve görsel iletişim araçlarının ekonomik ve sosyal yaşamda kültürel ve sosyal göstergelerin farklılaşmasına, değer yargılarının değişmesine yol açmış ve bu değişim ve hareket doğrultusunda kadınlar yeni toplumsal konumlar edinmeye başlamışlardır.¹

Bu araştırma bundan yola çıkarak Türkiye’deki sosyal ve politik değişimlerin Türk kadınının sinemadaki temsillerine nasıl yansıdığını filmler üzerinden okuma çabasında olacaktır. Kısaca, araştırmanın diğer bir amacı kadının Türk sinemasındaki toplumsal cinsiyet rolleri temsillerini değiştirmekte olan sosyal ve politik yapıya göre anlamlandırıp analizini yapmaktır. Bu bağlamda toplumdaki değişimlerin kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinde ne gibi değişimler yaratmış olduğuna bakılacaktır.

Stuart Hall’ün ‘parçalanmış’ ‘fragmented’ kimlikler argümanı bu tezin başlangıç noktasını oluşturacaktır. Stuart Hall’e göre kimlikler sabit bir bütün (fixed) olmamakla birlikte yeniden yapılandırılmaya açıktırlar. Kimlikler tarihsel, politik ve kültürel koşullara göre değişim gösterirler. Kimlikler doğuştan gelen (essentialist) bir bütün değildirler ve tarih,

¹ Fetay Soykan, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**, İzmir: Altındağ Matbaacılık, 1993, s.1

kültür ve iktidar oyunlarına dayalı olarak değişim gösterirler. Bu argümandan yola çıkarak tez kadın temsillerinin toplumda varolan değişimler çerçevesinde yeniden kurulup inşa edildiğini iddia edecektir. Kimlikler her zaman oluşum sürecindedirler ve temsillerle inşa edilirler. Hall kimliklerin temsilin içinde varolduklarını ileri sürer. Kimlik ona göre değişim gösteren bir ziyafettir (feast) ve temsille birlikte bizi çevreleyen kültürel sistemler içerisinde oluşup, değişip dönüşürler. Hall'e göre kimlik bizim düşündüğümüz gibi şeffaf ve sorunsuz değildir. Kimliği sabit olarak kabul etmek yerine onu hiç tamamlanmayan, sürekli dönüşüm geçiren ve temsilden bağımsız düşünilemeyen bir üretim olarak ele almalıyız.² Özetlemek gerekirse, nasıl ki kimlikler tarihsel dönemlere göre değişim gösteriyorsa, temsillerin de aynı şekilde değişime uğradığını söylemek mümkündür.

Kimlikler tarihin, siyasetin ve iktidar ilişkilerinin oyunlarına tabidirler ve bu gözüldü edilmemesi gereken birşeydir. Bu araştırma kimliklerin sabit bir yapıya değil de yeniden yapılandırılmaya açık olduğu görüşünü savunacaktır. Toplumsal cinsiyet kimlikleri ve rolleri de doğumdan kazanılmış değil, tarihsel, kültürel ve politik koşullara bağlı olarak oluşmuş ve değişmişlerdir. Bundan yola çıkarak araştırma toplumsal cinsiyetteki bu tür değişimlerin medyadaki temsiller, araştırma bağlamında sinemadaki anlatı yapısı ve söylemler tarafından nasıl kurulduğunu araştıracaktır.

Medya temsilleri sadece kurgulanan/yeniden üretilen ulusal kimliklere bağlı olarak toplumsal cinsiyet kimliklerinin tanımlanmalarına aracı oldukları için değil, Türkiye kontekstinde ataerkil yapıyı çoğu zaman savundukları ve/veya meşrulaştırdıkları için de önemlidirler. Türk medyası çoğu zaman Türk kadın ve erkeklerini geleneksel rolleri içerisinde konumlanmış/tanımlanmış, dolayısıyla toplumsal cinsiyet rolleri baskın heteroseksüel erkek ve pasif (subordinated) heteroseksüel kadın şeklinde temsil edilmiştir; dolayısıyla toplumsal cinsiyet ataerkil yapının uzantısı şeklinde konumlanmış ve heteroseksüel kimlik dışındaki kimlikler 'ötekileştirilmiş' ve toplumdan dışlanmıştır. Fakat 1980 sonrası Türk toplum ve kültüründe meydana gelen dönüşümler ulusal kimliklerde ve medyadaki kadın ve toplumsal cinsiyet rollerinin temsillerinde birtakım değişimlere yol açmıştır. Bu araştırmanın ortaya

² Stuart Hall, Cultural Identity and Diaspora akt. Woodward K. (ed), Identity and Difference. London, Sage in ass. With Open University, 1997.s.51

koymaya çalışacağı şey toplumsal cinsiyetin Türk sinemasındaki inşasının Türk ulusal kültürünün de bir parçası olduğu ve bunun gerek filmin anlatı yapısı içerisinde, gerekse söylemsel olarak kurgulandığı şeklindedir.

Kısaca; çalışma, Türk sinemasının toplumsal cinsiyet ve kadın kimliklerini nasıl kurup temsil ettiğine bakacaktır. Kimliklerin değişken olduğu ve söylemsel olarak kurgulandığından yola çıkarak Türk sinemasında kadına atfedilen toplumsal cinsiyet rollerinin filmin anlatı yapısı ve söylemlere göre nasıl oluştuğunu tespit edecektir. Çalışma ayrıca kadının konumlanışlarının politik olduğu görüşünden yola çıkarak farklı mekanlarda kurgulanmış kadın temsillerinin okumasını yapacaktır.

TEMEL SORULAR:

1. 1980 sonrası Türk sineması toplumsal cinsiyet rollerini ve Türk kadınına nasıl kurar ve temsil eder?
2. Türk sinemasında toplumsal cinsiyet ve kadın, sinemadaki anlatı yapısı ve söylemler tarafından nasıl kurgulanmakta ve hangi mekanlarda ne şekilde konumlanmaktadır?
3. Türk sinemasında kadın bağlamında yansıtılan temsiller kültürel gerçeklikle örtüşür nitelikte mi? Bu bağlamda Türk sineması Türk toplumunun aynası mıdır veya ondan izler taşır mı nasıl ve ne şekilde?
4. Sinemadaki temsiller varolan sosyal ve iktidar ilişkileri yeniden üreten politik bir araç mıdır ve dolayısıyla varolan ataerki statükoyu meşrulaştırır mı? Ataerkilliğin cinsiyet rollerini yansıtır mı/ yeniden mi üretir/ meşrulaştırır mı/ sorunsallaştırır mı ve bunu nasıl yapar?
5. Kadın ve erkek yönetmenlerin kadını ele alışlarında benzerlik ve farklılıkları nelerdir?
6. Türkiye'deki 1980 sonrası politik ve toplumsal değişimler Türk sinemasında kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri temsillerine nasıl yansımıştır?
7. 1980 sonrası Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rolleri temsilleri ile ulusal kimlik ve kültürün kesiştiği temsiller var mıdır? Toplumsal cinsiyet rolleri temsilleri Türk ulusal kimlik ve kültürünün birer uzantısı olabilirler ve bu ilişkisellik sinemamızda nasıl temsil edilmiştir?

Yukarıdaki soruları yanıtlayabilmek üzere konuyla ilgili literatür taraması yapıldıktan sonra seçilmiş olan ‘kadın filmlerine’³ söylem analizi, içerik analizi uygulanacak, daha sonra ise filmleri araştırmada inceleme bulmuş yönetmenlerle röportajlar gerçekleştirilecektir.

İçerik analizi yöntemi, toplumsal cinsiyet kadın filmlerinde nasıl kurgulanır, kadın filmleri temel kadın karakteri nasıl kurar, kadın karakterlerin öne çıkan özellikleri nelerdir, kadın filmlerinde öne çıkan mekan ve konular nelerdir gibi soruları yanıtlayabilmek üzere kullanılacaktır.

Söylem analizi gerçekleştirilirken amaç kadın kimliğinin sinemada söylemsel olarak nasıl kurgulandığını politik olarak ele alıp incelemektir. Bunu yaparken filmler, kadınları konumlamış oldukları mekanlara göre ve ağırlıklı olarak işledikleri konulara göre ayrılarak değerlendirilecektir.

Röportajları gerçekleştirirken amaç kadın/erkek yönetmenlerin gözünden kadının ele alınışını algılamak olduğu gibi, Türk sinemasında ‘kadın filmi’ yapmış kadın yönetmenlerle erkek yönetmenlerin Türk kadınına ele alış biçimlerindeki benzerlikleri ve farklılıkları saptamaktır.

³ Araştırma boyunca seçilen filmler ‘kadın filmi’ olarak tanımlanmıştır. Bunun bir nedeni bu filmlerin kadın odaklı, kadın konusuna ve sorunlarına değinen, kadına yönelik filmler olması ve kısmen, araştırmanın detaylı olarak inceleyeceği üzere kadın filmi özellikleri gösteriyor olmasından kaynaklanmaktadır.

ALANA YAPACAĞI KATKI:

1. İletişim bilimleri alanında sinema üzerinden kadın filmlerindeki kadın temsillerini ve toplumsal cinsiyet rollerini kültürel-politik açıdan derinlemesine araştırarak olması.
2. Sinema ve toplum etkileşimi içerisinde kadın temsillerinin bağlantısını çözümleyecek olması.
3. Filmleri kadın-sinema (film-medya çalışmaları) ve kültürel çalışmalar alanlarında Türkiye’de ve Batı’da yapılan kuramsal çalışmalar baz alınarak inceleyecek olması.
4. Filmlerde kullanılan anlatı yapısı ve söylemlerin kadın kimliğini nasıl oluşturduğunu politik olarak inceleyecek olması.
5. Türkiye’deki toplumsal kültürel ve politik gelişmeler ile sinemamızdaki kadın temsillerini kesiştirecek olmasıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

I. KİMLİK POLİTİKALARI VE TEMSİL

Kuramsal çerçevenin ilk bölümü kimlik politikaları ve temsil üzerinde duracaktır. Bu bölümün amacı kültürel temsilleri politik açıdan ele almak ve kültürel çalışmalarla siyasetin içiçeliğini anlatmaktır. Bunu yaparken kimlik, temsil, anlam, söylem, dil ve ideoloji gibi kavramların tanımlamaları yapılacak ve kuramsal açıdan incelenecektir.

Basit bir tanımla kimlik bizim kim olduğumuzu sembolize eden bir terim olmakla beraber eğitim düzeyimiz, ekonomik geçmişimiz, ait olduğumuz sınıf, geçmiş deneyimlerimiz ve içinde yaşıyor olduğumuz toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı olarak inşa edilir. Kimlik olgusu aslında bu tanımdan çok daha karmaşıktır. Kimlik hem bireysel anlamda hem de özellikle iletişim ve sosyal, kültürel çalışmaları kapsayan akademik alanda irdelemesi karmaşık ve disiplinlerarası bir olgudur. Woodward'a göre kimlik bize kim olduğumuz ve başkalarıyla nasıl ilişkide olduğumuz hakkında ipuçları verir.⁴ Kimliğimiz bizim kim olduğumuzu, insan ilişkilerimizi, zevklerimizi, yaşam şartlarımızı belirlememizde de temel ve en önemli faktörlerdendir. İnsan kendi benliğini farketmeden varolamaz, kendisini tanımadan çevresini, içinde yaşadığı toplumu, insanları algılaması zorlaşır. Kimlikler bireysel olduğu kadar toplumsaldır da. İçerisine doğduğumuz ailenin sosyal, kültürel, ekonomik düzeyi, içinde bulunduğumuz toplumun sosyo-politik koşulları, değer yargıları, normları kendi benliğimizi şekillendirmemizde büyük önem teşkil eder. Dolayısıyla kimlik olgusunu incelemek oldukça karmaşık olmakla beraber önceden belirtildiği gibi hem bireysel anlamda, hem de sosyal bilimler, kültürel çalışmalar, kültürel politikalar, iletişim çalışmaları gibi disiplinlerarası akademik çalışmalarda oldukça temel bir kavramdır. Araştırma kimlik politikalarıyla alakalı olacağı için kimlik olgusu bu çalışmanın temelini oluşturacaktır.

⁴ Kathryn Woodward (ed), **Identity and Difference**. London, Sage in ass. With Open University, 1997, s.1

Kimlik olgusunu tanımlarken kimliğin nasıl şekillendiği sorusu akla gelmektedir. Kimliğin oluşumuyla ilgili yukarıda sıralamış olduğumuz etmenler dışında hem kimliğimizi şekillendirmede ve oluşturmada, hem de kimliklerin yansıtılmasında rolü yadırganamayacak başka önemli bir öge temsildir.

Kimlik her zaman yapım sürecindedir ve temsil yolu ile inşa edilmektedir. Kültürel çalışmalar alanında çalışmalarda bulunan Stuart Hall'e göre kimlik temsilin içerisinde varolmaktadır.⁵ Hall, kimliğin tarihsel koşullarla veya bizi çevreleyen kültürel sistemlerle oluşup değiştiğini öne sürer.⁶ One göre kimlik, bizim düşündüğümüz kadar problemsiz ve şeffaf değildir. Kimliği sabit birşey olarak ele almak yerine her zaman yapım sürecinde olan, hiçbir zaman tamamlanmayan ve temsilin dışında düşünölemeyen birşey olarak kabul etmemiz gerekir.⁷ Kimlikler doğaları itibarıyla değişkendirler. Nasıl ki içerisinde bulunduğumuz toplumun sosyo-politik koşulları tarih aktıkça değişip dönüőüyorsa, tüm bu etmenlere bağlı olarak, kimliklerin aslında kaygan bir zemin üzerine inşa edilmiş olabileceğinden bahsedebiliriz.

Kimlikler ve temsiller zaman içerisinde birbirleriyle etkileşimli olarak gelişim ve hatta değişim ve dönüşüm gösterirler. Temsiller varolan ve değişmekte olan kimlikleri yansıtmanın dışında, kimlikleri belirleyici, kimi zamansa değiştirip dönüştürücü işleve sahiptirler. Bir diğer ifadeyle kimlikler dönüőüme açık ve değişken olduklarından temsillere karşı duyarlıdırlar. Temsiller kimi zaman bizi yansıtırken, kimi zaman da bizim dışımızdakileri bize resmeder, bize farklılıklar sunar, böylece farkındalıklarımızı artırır, dünyaya farklı bakış açılarıyla bakmamızı sağlarlar. Ayrıca temsil, kültürel kimlik, ulusal kimlik gibi çok çeşitli yelpazedeki kimlikleri oluşturup yansıtmada önemli bir işleve sahiptir. Özetlemek gerekirse; nasıl ki kimlikler tarihsel dönemlere göre değişim gösterebiliyorsa, temsillerin de aynı şekilde değişime uğradığını söylemek mümkündür. Stuart Hall'ün ifade ettiği şekliyle kimlikler

⁵ Stuart Hall, 1987, ' Identity in Question, **Modernity and its Futures**, Stuart Hall, London: Polity Press/ The Open University, 1992, 274-295, Chapter 6 ,s.301

⁶ ibid. s.301

⁷ Stuart Hall, **Cultural Identity and Diaspora**. akt. Woodward, Kathryn (ed), **Identity and Difference**. London, Sage in ass. With Open University, 1997.s.222

değişim gösteren birer ziyafettirler ve bizi çevreleyen kültürel sistemler içerisinde oluşup değişip dönüşürler.⁸

Medya kitlelere ulaşan bir araç olarak kültürel ve ulusal kimlikleri oluşturuucu ve yeniden yapılandırıcı bir işleve sahiptir, dolayısıyla temsil, medyanın bir aracı olarak kimlikleri yansıtır, inşa eder, yeniden inşa eder ve bunu da görüntüler yani imgeler ve söylemler yoluyla yaparak anlam üretirler.

Woodward'a göre temsiller anlam üretmeye yaramaktadırlar ve anlamdan kasıt bizim gündelik yaşamımızı, kim olduğumuzu ve kim olabileceğimizi anlamlandırabilmemiz yönündedir.⁹ Kimlik formasyonları oluşturmak için medya temsilleri anlamlar üretmek zorundadırlar ve bu anlamları üretmek için de temsillerin söylemleri ve görüntüleri kullanması söz konusudur, medya temsiller kullanarak anlamlar üretir. Medya görüntü/imge ve dil/söylem kullanarak kimlik temsillerini oluşturur. Stuart Hall'ün savunduğu gibi 'onları' temsil ederek, onlarla ilgili görüntüler/ingeler kullanarak, onlar için kullandığımız kelimelerle, onlar hakkında anlattığımız hikayelerle, onları sınıflandırdığımız ve kavramsallaştırdığımız şekiller ve onlara yüklediğimiz değerlerle onlara anlam vermekteyiz.'¹⁰

Medyanın kimlikleri temsil etmesinin bir yolu görüntüleri yani imgeleri kullanmak yoluyladır. Sorlin'e göre imgeler gerçeklik değildirler fakat gerçekliğe giden yoldurlar. Gerçeklik doğal değildir, kültürel ve yapılandırılmıştır; toplumun siyasal, ekonomik, kurumsal ve ideolojik pratikleri tarafından kurulmuştur.¹¹ Dolayısıyla medyada yer alan kimlik yapılandırılması aslında baskın ideolojinin yapılandırılması ve hatta meşrulaştırılması şeklinde gerçekleştirilir.

⁸ Stuart Hall, 1987, ' Identity in Question, **Modernity and its Futures**, Stuart Hall, London: Polity Press/The Open University, 1992, 274-295

⁹ Kathryn Woodward, op cit, s.14

¹⁰ Stuart Hall, **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. Ed. Stuart Hall, London: Sage Publications, 2003.s.3

¹¹ Sorlin,1991, s..6 akt: Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır, Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**. İstanbul: Bağlam, 2008, s.7.

Medyanın kimlikleri oluşturmasında kullandığı bir başka araç söylemdir. Medya söylemleri kullanarak ulusal ve kültürel kimlikleri dile getirir; fakat sadece kimliklerden bahsetmekle kalmaz, aynı zamanda söylemler yoluyla bu kimlikleri kurar, yeniden inşa eder ve konumlandırır.

Kimlikler tekinin nasıl olduğunu tanımlayarak inşa edilmektedir.¹² Ancak bu yolla kim olduğumuzu başkalarının kim olduğu üzerinden algılamış oluruz. Medyanın kimlik inşasını gerçekleştirmek için kullandığı bir yöntem hayali bir topluluğa aidiyet hissi yaratmaktır. Medya bazen kimlikleri inşa etmede milliyetçi söylemler kullanır. Bunu da ‘biz’ ve ‘siz’ karşıtlığı kurarak ve ‘ben’ ve biz’’i birarada konumlandırarak yapar. Bir sonraki bölümde milliyetçi söylemler üzerinden kimliklerin inşa ediliş süreçleri incelenecektir. şimdi medyanın kimlikleri oluştururken kullandığı bir başka önemli araç üzerinde durmak istiyorum: Medya temsilleri ve söylemlerden bahsederken bunlarla bağlantılı olarak medyanın en önemli araçlarından olan dil üzerinde durulması gerekmektedir.

Dil anlamlar üretmede ve g işikileri inşa etmede önemli bir yere sahiptir. Hall’e göre medyanın kullandığı dil hiçbirzaman masum ya da tarafsız değildir.¹³ Temsillerde kullanılan dilin objektif olmamakla birlikte tamamen de yanlı olduğundan söz etmek mümkün değildir. Medya temsillerinde dil, dönemin tarihsel ve politik koşullarından etkilenir. Stuart Hall temsil ve ideoloji arasındaki işikiselliğin önemini vurgulamak için medyanın dil ve görüntünün etrafımızla ilgili anlam yaratmada rol oynadığına dikkat çekmektedir. Temsiller hiçbir zaman masum değildirler ve her zaman bakış açıları vardır. Temsiller bizim yaşam deneyimlerimizi adeta inşa eder niteliktedirler. Hall’e göre temsiller ideolojilerin içinde oluşturulurlar ve ideolojilerle karıştırılmış olarak açığa çıkarlar dolayısıyla temsil ve ideoloji içiçe geçmiş iki kavramdır. İdeoloji, bireylerin toplumsal yapılar bütünü oluşturmak için işikilerini kurguladığı, diğerleri ile paylaşılan değerler ve inançlar sistemine denir. Ne kadar fazla sayıda insan bu değer yargılarını paylaşırsa, o değer yargıları daha da g kazanmış olur. Temsil belirli düşünce yapılarını, belirli yaşam tarzlarını iktidar ve g işikilerini elinde bulunduranlar tarafından kitlelere benimsetir. İdeolojilerin temsille i içe geçmesi bu

¹² **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** Ed. Stuart Hall, London: Sage Publications, 1997

¹³ ibid.

bağlamda önemlidir çünkü temsiller kitlelere ulaşmaktadırlar. Temsili kimlik oluşumlarında bir platform olarak düşünürsek ideolojinin gücü daha da önem kazanmış olur. İdeoloji ve temsil arasında bağ kuran bir kuramcı Lacan'dır.¹⁴ Lacan'a göre ideolojiyi içinde barındıran imge ve temsiller özdeşleşerek kimliğimizi oluşturmamıza yarayan öğelerdir.

Kısaca medya, temsil, söylemler ve imgeleri kullanarak kimlik formasyonlarında ve kimlik politikalarında önemli bir rol üstlenmektedirler. Medya temsillerinin içinde barındırdığı ideolojik gücü gözönünde bulundurduğumuzda medyanın kitleleri bilgilendirebileceğini, eğitebileceğini belirtmenin mümkün olacağı gibi aynı zamanda onları eğlendirip susturabileceği, manipüle edebileceğini de söylemek mümkündür.

Mc Luhan'ın deyimiyle medya bizim kim olduğumuzu, nasıl düşündüğümüzü ve ne düşündüğümüzü belirleyici bir güce sahiptir. Temsillerin ardındaki ideolojileri algılamak ve yorumlayabilmek bu bağlamda önem kazanır.

Michel Ryan ve Douglas Kellner'e göre temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir.¹⁵ Sinema kültürel temsillerin birer sahnesidir dolayısıyla belirli bir tarihsel dönemin sosyo-politik yansımalarına bakmak filmleri analiz etmekle mümkündür. Çünkü sinema toplumların politik, ekonomik ve ideolojik formasyonlarına bağlı olarak kurulmaktadır.

Kültürel temsiller sadece gösterdikleri tarihsel zamanı yansıtmakla kalmıyor, aynı zamanda toplumu değiştirmeye de yardım ediyor. Örneğin sinema temsilleri kullanarak izleyicisini belirli bakış açısına göre konumlamaktadır. Kellner'e göre kültürel temsiller yalnızca psikolojik diruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak; toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar.¹⁶ Dolayısıyla kültürel temsillerin politik öneme sahip olduğunu belirtmek yanlış olmaz. Bu çalışma,

¹⁴ Lacan, s.37

¹⁵ Michael Ryan ve Douglas **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.** (çev) Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s.37

¹⁶ ibid s.37

filmlerdeki kimliklerin kültürel ve politik temsillerine odaklanacağından, filmlerdeki temsillerle kimlik politikaları arasındaki ilişkiselliğe dikkat çekmek gerekmektedir:

Ryan ve Kellner filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimi oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürdüğünü ve bunu yaparken seyirciye belli bir bakış açısı telkin ettiğini belirtmişler.¹⁷ Filmsel temsiller o halde kitlelerin baskın ideolojiyi kucaklamalarını sağlayan bir sosyal kontrol kaynağı olabilirler. Barthes'a göre, filmin işi kendiliğinden bir metin sistemi olmaktan ziyade analogik bir olaydır; hareket eden görüntüyü kullanarak ideolojinin etkin bir taşıyıcısıdır. İdeoloji kendi işleyişlerinin işaretlerini daima silmeye ve anlamını 'doğal' ya da kendinden belirgin olarak sunmaya çalışır. Barthes hareket eden görüntülerin ideolojiyi taşıyıcı bir işlevi olduğunu iddia eder. Film ideolojiyi doğallaştırır, bunu da simge gibi görünmeyen simgeler yoluyla gerçekleştirir. Sinemanın kullandığı teknikler aslında gerçekliğin birer parçasıdır ve baskın olan ideolojinin yansımasıdır, dolayısıyla tarafsız değildirler. Özetlemek gerekirse, sinemadaki kimlik politikaları ve temsil ilişkisi baskın ideolojinin bir ürünüdür diyebiliriz. Althusser'i takip eden Jean-Louis Comolli ve Narboni'nin de iddia ettiği gibi filmler sistemin maddesel ürünü olmakla kalmayıp, sistemin kendisini üreten ideoloji tarafından etkilendiği sürece her film politiktir.¹⁸

Sinematik temsillerin kimlik politikaları bağlamında en önemli rolü manipülasyondur. Akbulut'un aktardığı gibi: 'Sanatın verili gerçeği yansıtmaması beklenir, oysa sanat ürünleri sadece toplumda varolanı, verili olanı yansıtmaz, olması gereken bir yaşamı, dünyayı da sunar, ki bu da başka türlü bir yansıtmadır. Olması gereken denildiğinde ise doğrudan ideolojik/siyasal bakışın kendisini dayattığını söyleyebiliriz'.¹⁹ Bu bağlamda filmler bir durumu yansıtmakla kalmaz, temsiller yoluyla çoğu zaman kitleye benimsetilmesi amaçlanan belirli bir bakış açısı da sunar.

¹⁷ ibid s.18

¹⁸ Jean –LucComolli ve Paul Narboni, 1976, s. 24, akt: Sue Thornham, **Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory**. London:Edward Arnold, 1997, s.26.

¹⁹ Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır, Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**. İstanbul: Bağlam, 2008, s.17

II. ULUSAL KİMLİK VE SİNEMA

Bu bölümün amacı ulusal kimlik ve medya ilişkisini incelemektir.

Ulusal kimliğin kültürel fonksiyonlarını gerçekleştirmesinin bir yolu temsildir. Temsil yolu ile ulusal kimlikler zaman içerisinde yenilenen temsillerle yeniden üretilmiş olur. Stuart Hall'e göre tarihi konjonktürlerde köklenen ulusal kültürün temsili belirli ayrıcalıklı grupların çeşitli amaçlar için birtakım semboller ve uygulamaların yansıması şeklinde gerçekleşir. Hall'e göre ulusal kimlik doğuştan elde ettiğimiz birşey değildir fakat temsille oluşur ve temsille birlikte değişip dönüşür dolayısıyla medya temsilleri kimlik oluşumlarını anlamada önemli bir yere sahiptir ve bunun nedeni ulusal kimlikleri dönüştürücü bir etkiye sahip olmasıdır. Ayrıca, medya temsilleri önceki bölümde de belirtildiği gibi ulusal kimlikleri yapılandırıcı- yeniden yapılandırıcı/ dönüştürücü bir güce de sahiptirler ve medya bunu imgeler ve söylemler kullanarak yapmaktadır. Dolayısıyla temsiller kimliklerin söylemsel birer oluşumdurlar ve buna bağlı olarak da toplumsal cinsiyet ve ulusal kimliklerin de söylemsel bir biçimde yapılandırıldığını ve bu şekilde bu kimliklerin değişkenlik gösteren bir süreç haline geldiğini söylemek mümkündür. Bu araştırmanın bir amacı kimliklerin temsiller yoluyla değişimini filmleri çözümleyerek değişik tarihsel süreçleri ele alarak incelemektir.

Bir söylem olarak sinema ulusun anlatıcısı konumundadır. Kablamacı'ya göre filmler ulusun kültürel bir mafsalı işlevine sahiptir. Ona göre filmleri ulusçuluğu kuran söylemlerin izini taşıyan söylemsel oluşumlar olarak değerlendirmemiz gerekir.²⁰

Pam Cook'a göre sinemadaki ulusal kimlikler hem kendimizi dünyanın bir yurttaşı olarak görmemize, hem de ulusal değerlerin taşıyıcısı olarak görmemize yardım eder. Cook ulusal kimliklerin oluşumu ile izleyicilerin sinematografik tecrübeleri arasındaki ilişki hakkında konuşurken izleyicinin sinemadaki karakterlerle özdeşleşmesi veya sözel anlatılarda şahsi katılımın kaybolmasının gezginin 'eve' farklı bir bakış açısıyla döneceği bir gezi olarak sinemadaki bu değiştirici/dönüştürücü deneyimin kimliklerin akışkanlığı üzerinde oynayarak kimlikleri basitçe desteklemekten çok kimliklerin denendiği ve test edildiği bir yol açar

²⁰ Murat İri, *'Hayali Cemaatin Hareketli Resimdeki Ha(ya)li: Ulusçuluk ve Sinema'*, **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**. İstanbul: Derin Yayınları, 2010, s.291, 298.

demektedir.²¹ Pam Cook ayrıca, sinemada ulusal kimliğe gelince bu boşgezerlik metaforunun kendi yolunu bulduğunu söyler. Bu bizim kendimizi ulusal bir özne olmaktan daha çok ya da aynı zamanda dünya vatandaşı olarak görerek sınırları aşmamızı sağlar demektir.²² Ulusal sinema, sinemanın eğlence ve ulus mitinin yasallaşması alanlarında üstlendiği ulusal ve uluslar arası alanlardaki rolleri ve ulus-devlet ideolojisini öne çıkartarak genişleterek ulusal kimlik inşası rolünün incelenmesinde kavramsal bir çerçeve sunar. Andrew Higson'a göre, sinemayı ulus devlet bağlamıyla ilişkilendirerek anlamlandıran 'ulusal sinema' kavramının temel sorunu, ulusal kimlik ve geleneğin sabit ve yerleşik kategoriler olduğunun varsayılmasından ileri gelmektedir.²³ Ulusal kimlikler bir bütün olmamanın yanında, tarihsel olarak değişkendirler. Ulusal kimlik, sinema ve filmlerdeki temsillerden sözederken üzerinde durmamız gereken iki önemli nokta vardır: Birincisi, kimliklerin ve dolayısıyla ulusal kimliklerin tarihsel, politik ve ekonomik koşullara göre değiştiğidir. İkincisi, ulusal sinemanın politik gücü elinde bulunduranların konumlarını benimseyip, ideolojilerini buna göre konumlandırabilecekleridir. Chen'in iddia ettiği gibi pek çok ulusal sinema örneğinde devletin kimi zaman film yapım süreçlerine doğrudan dahil olarak, kimi zamansa denetleme mekanizmalarıyla ulusal sinemayı ulusun devletin yaygınlaştırılmasında bir araç olarak kullandığını gözlemleyebiliriz.²⁴

III. ULUSAL KİMLİK, KADIN VE SİNEMA

Bu bölümün amacı ulusal kimlik, kadın ve sinema arasındaki ilişkiselliği kuramsal olarak anlatmaktır. Bölüm üç ana başlık altında incelenecektir:

Birinci bölüm kişisel olanın politik oluşu görüşünden yola çıkacak; bu bölüm kadının varlığının ve kadının özel/kamusal alandaki konumlanışlarının ataerkil yapıyla olan bağları ve özel alanın ataerkil yapı tarafından kadının nasıl kaderiymiş gibi gösterildiği üzerinde duracak ve bunu sorgulayacaktır. İkinci bölüm kültürel olanın politik oluşu görüşüne yer verecektir.

²¹ Pam Cook, **Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema**. London: British Film Institute, 1996, s.4

²² ibid, s.4

²³ Andrew Higson, 'The Limiting Imagination of National Cinema' **Cinema and Nation**, Mette Kjørt ve Scott Mac Kenzie (der), Londra: Routledge, 2000, s.67-68) Akt: Asuman Suner, **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**. Metis: İstanbul, 2006, s.38

²⁴ ibid. s38

Kadının içinde bulunduğu toplumsal yapının, gelenek ve göreneklerin nasıl etkisi altında olduğuna bakacak ve kısaca toplumsal cinsiyetle ulusal kimliğin nasıl etkileşim içerisinde olduğunu irdelenecektir. Üçüncü bölüm ise sinemaya politik açıdan bakacak ve sinemanın bir sanat dalı olarak politik olduğunu iddia edip, kadının sinemadaki varlığını politik olarak okuyacaktır.

A. KİŞİSEL OLANIN POLİTİKLİĞİ

Kişisel olanın politik oluşu görüşü, feminist kuram tarafından ortaya atılan bir argümandır. Feminist teori, kadınların gündelik hayatlarında yaşadıkları problemlerin kişisel olmakla birlikte toplumsal olduğu görüşünü ifade etmektedir. Bir başka deyişle feminist teoriye göre kadının özel alandaki varlığı ve bu alanda karşılaştığı kişisel ve duygusal gibi görünen sorunlar politik öneme sahiptirler. Kadının özel alan içerisindeki sıkıştırılmışlığı buna bir örnek olarak verilebilir.

Nira Yuval Davis, kadının dışlanmışlığının aslında kadının erkekten farklı olarak konumlandırılışıyla alakalı olduğunu söyleyerek iki uç kutuptan bahseder; özel alan ve kamusal alan ayrımı ile doğal ve uygar alanlar. Feminist literatüre göre kadın, tarihten saklanmıştır, bunun nedeni de kadının özel alana sıkıştırılmasının, erkeğinse kamusal alanda konumlandırılmasının doğallaştırılmasıdır.²⁵ Bu araştırmanın benimsediği görüş kadının hem kamusal alanda hem de özel alandaki konumlandırılışının problematikliği ve özel alandaki konumlanışının tarih içerisinde dışlanmasına yol açmış olmasıdır.

Ataerkil kültür kadının özel alandaki konumlanışını meşrulaştırır. Davis'e göre ataerkillik, kadının topluma boyun eğmesinin özerk/otonom sistemidir.²⁶ Ataerkil yapı üzerinde Türk toplumu bağlamında konuşurken Kandiyoti, özel ataerkil yapıdan kamusal ataerkil yapıya geçtiğimizi ve dolayısıyla kadının toplumdan ve kamusal alandan dışlanmak yerine artık bu alan içerisinde ikinci plana itildiğini öne sürmektedir.²⁷ Kandiyoti patriarkal yapıyla ilgili görüş bildirirken, patriarkal 'geniş' ailenin erkeğin ailedeki her bireyi yönettiği

²⁵ Rowbotham 1973, akt: Nira Yuval Davis, **Gender and Nation**. London: Sage, 1997, . s.1-6

²⁶ Nira Yuval Davis, **Gender and Nation**. London: Sage, 1997, s.6

²⁷ Deniz Kandiyoti, 1994, s.377 akt: Lina Khatib, , **Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World**. London: I.B.Tauris&Co, 2006, s.81

ve aile şerefının kadının namusunu kontrol altında tuttuğu merkezi sosyal birim olduğunu belirtmektedir.²⁸

Feminist teorinin amacı ataerkil yapıya meydan okumaktır. Feminist çalışmalar, kadının sorunlarını ve kadının karşılaştığı dışlanmışlığın nedenlerini araştırabilmek ve çözüm önerileri getirebilmek üzere ataerlik yapıyı kuramsallaştırır. Patriarkal yapıya teorik olarak yaklaşan bakış açılarından birisi, Rubins, konuyu ‘cinsiyet/ toplumsal cinsiyet sistemi’ olarak adlandırırken, bir başka kuramcı Connell ‘toplumsal cinsiyet rejimleri’ olarak adlandırmaktadır. Bu görüşe göre kadının sindirilmesinin nedeni özel alan-kamusal alan ayrımıdır.²⁹

Yukarıda belirtildiği üzere, kadın ve erkeğin konumlanışları, kamusal alanın erkeğe, özel alanınsa kadına aitmiş gibi gösterilmesinin doğallaştırılması olgusu feminist literatür tarafından geniş olarak ele alınmaktadır.

Rowbotham’a göre kadın ve erkek rollerinin fiziksel ve ideolojik düzeydeki ayrımı kapitalizmin korunması ve devamlılığı için bir gerekliliktir. Feminist çalışmalarda bulunan Mayne de kamusal ve özel alanla kapitalizm ve patriarkal yapı arasında paralellik olduğunu belirtir. Mayne, kamusal ve özel alan ayrımının, ev ve iş gibi ayrımların ideolojik bir ayrım olduğunu ve bunun da sadece ve sadece ataerkil yapıya ve kapitalist sisteme hizmet ettiğini ileri sürer. Dolayısıyla bu düşünürler özel ve kamusal alanların içlerinde derin ideolojik farklılıklar barındırdığını belirtirler.

Buna rağmen bazı kuramcıların özel ve kamusal alan ayrımına meydan okumakta oldukları görülür. Carole Pateman klasik ‘toplumsal sözleşme’ kuramlarının gerçekliğini sorgulayan kuramcılardan biridir.³⁰ Pateman’a göre kadınların ve ailenin yerinin özel alanda kalması politik açıdan geçerli değildir. Pateman ve diğer kuramcılar sadece bu konuyu reddetmekle kalmadılar, ayrıca kamu / özel ayrımına da meydan okudular. Örneğin, Phillips

²⁸ Nira Yuval Davis, **Gender and Nation**, London: Sage, 1997, s.7

²⁹ ibid, s.5

³⁰ ibid, s.2 (toplumsal sözleşme: oldukça etkili oldu ve batı toplumsal ve siyasi düzenini anlamak için gerekli ortak anlamın temelini attı. Bu kuramlar sivil toplum küresini kamusal ve özel alanlar olarak ikiye böldü. Kadınlar (ve aile) özel alanda kaldı).

kamusal-özel ayrımının büyük ölçüde kurgusal (fictional) olduğunu fakat aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve ırksal olarak özgün (specific) olduğunu ileri sürerek böyle bir bölünmenin sadece kadınları özgürlük ve haklardan dışlamak için kullanıldığını öne sürmektedir.³¹

Genel olarak bakıldığında, kadının dışlanmışlığını araştıran bir başka teori kadın ve erkek arasındaki ontolojik farklılıklara dikkat çekerek bu farklılıkların biyolojik, toplumsal ya da her ikisi tarafından belirlenip belirlenmediğini araştırır. Bu bakış açısı genel olarak cinsiyet-toplumsal cinsiyet tartışması olarak bilinmektedir.³² Kadın ve erkeğin farklılıklarını ele alan iki temel bakış açısı vardır. Özcü (essentialist) bakış açısına göre kadın ve erkek arasındaki farklılıklar biyolojik olarak belirlenir, diğer bakış açısına göre (non-essentialist) ise bu farklılıklar kültürel olarak belirlenmektedir.

Sherry Ortner'e göre kadın doğayla, erkek ise kültürle özdeşleştirilir. Bunun nedeni çocuk doğurarak kadınların yeni 'şeyleri' doğal olarak yaratabilmeleri, erkeklerin ise kültürel olarak üretmekte özgür/zorunlu olmalarıdır. Ayrıca kadınlar, sonuç olarak, evsel alana ve 'ön-toplumsal' yaratıklar olan çocukları yetiştirmeye daha bağlıdır.³³ Fakat böyle bir ayrım yapmak, kadın ve erkeğe atfedilen rolleri basitleştirir ve genelleştirir. Araştırmada iddia edileceği üzere, kadının bastırılmasının nedeni erkek ve kadın arasındaki biyolojik farklılıklar değil, sosyal ve kültürel ilişkilerden kaynaklıdır. Ramazanoğlu ve Walby'nin iddia ettiği gibi: 'ataerkil yapının kuramsallaştırılmasında (Ramazanoğlu,1989, Walby,1990) toplumsal cinsiyet ilişkilerinin biyolojik cinsiyet farklılığına indirgenmekte olduğu açıktır, aslında bu böyle değildir. Ataerkillik kavramının ileri sürdüğü nosyona karşı, kadınlar genellikle pasif alıcılar değildir ve cinsiyet ilişkilerinin belirlenmesinde katılımcıdırlar ve belki de en önemlisi aynı tarihsel zaman ve toplumsal yapıdaki her kadının diğer kadınlarla aynı şekilde (oppressed) bastırılmış olamayacağıdır' demektedir.³⁴

³¹ Davis, op cit, s.5

³² Assiter,1996; Butler,1990; Delphy,1993;Hood-Williams,1996; Oakley,1985 akt: Nira Yuval Davis, **Gender and Nation**. London: Sage, 1997, s.5

³³ Davis, op cit, s.6

³⁴ ibid, s.8

Bu araştırma Butler'ın argümanından yola çıkarak cinsiyetin doğa, toplumsal cinsiyetin ise kültür tarafından yapılandırıldığını destekleyecektir. Butler'ın kitabında ifade ettiği şekliyle 'biyoloji değil kültür kader olagelir. (bir kadının kaderidir)' ³⁵

B. KÜLTÜREL OLANIN POLİTİKLİĞİ

Kadınlar sadece içinde yaşadıkları sosyo-kültürel ortamı benimsemez, bir taraftan da ait olduğu kültürden izler taşır. Bu çerçeveden bakıldığında kadının gerek özel gerekse kamusal alanda karşılaştığı sorunların aslında içinde bulunduğu sosyal yapıdan kaynaklandığını belirtmek yanlış olmaz. Toplumsal cinsiyet, dolayısıyla kadın olmak, kültürel olarak inşa edilir, dolayısıyla kadının dışlanmasıyla ilgili olarak çalışırken ve kadının konumlanışlarına bakarken, değişik sosyal ve kültürel bağlamlar ve tarihsel süreç içerisindeki temsilleri incelemek gerekmektedir.

Kadının özel alandaki deneyimlerinin ne denli politik olabileceği ve bunun kadının konumlanışıyla olan politik bağı patriarkal sisteme dayandırılarak önceki bölümde açıklanmıştı. Kısaca, önceki bölüm kadının özel ve kişisel alandaki konumlanışlarını içinde bulunduğu toplumun dinamikleriyle ve ataerkil yapıyla ilişkilendirmiştir. Bu bölüm kadın olmanın kültürel olarak inşa edildiğini ileri sürecektir. Kadının kimliği toplumsal bir varlık olarak toplumsal ve ulusal yapıya bağlı olarak gelişir. Kadının ulusal bağlamdaki varlığı kadının toplumsal cinsiyetini belirlemektedir. Dolayısıyla ulusal kimlik ve kadın arasındaki ilişkisellik üzerinde durmak gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyet ve ulus birbiri tarafından inşa edilirler. Cinsiyet ve milliyet hakkındaki söylemler de birbirince inşa edilmektedir. Nira Yuval Davis *Cinsiyet ve Milliyet* adlı kitabında cinsiyet ile ilgili söylemlerle, ulusla ilgili söylemlerin nasıl kesiştiğini ve birbirleri tarafından inşa edildiğini göstermektedir.³⁶ Kadının bir ulusun üyesi olması değişik şekillerde ifade edilir. Genelde kadınlar ulusun annesi olarak tanımlanmaktadırlar. Bu görüşe

³⁵ Judith Butler, **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**. New York: London:Routledge, 1990, s.8

³⁶ Nira Yuval Davis, op cit, s.4

göre kadınlar ulusu biyolojik, sembolik ve kültürel olarak üretenlerdir.³⁷ Anthias ve Davis kadınların ulusal bağlamda tanımlanmasına odaklanarak kadın ve ulus arasındaki önemli bağa işaret eder. Ulusun biyolojik ve kültürel üretici ve değerinin ileticileri olan ve ulusun annesi olarak tanımlanan kadınların ulusal alana girmesinin etnik kökenin içeriğini ve sınırlarını yeniden tanımladığını belirtir.³⁸ Kadın ve söylem arasındaki ilişkiselliğe vurgu yapan paralel bir görüş Kandiyoti'den gelir. Kandiyoti'ye göre "kadınlar 'ulusun annesi' olma sorumluluğunun yükünü taşır".³⁹

Kadının ulusun annesi olarak tanımlanması aslında milliyetçi söylemin bir uzantısıdır ve aynı zamanda problematiktir. Bu tanıma göre kadının temel görevi ulusun varlığını ve devamlılığını 'kutsal' bir rolle, anne rolüyle üstlenmesidir; aslında bu tanım ataerkil yapının kadına empoze ettiği temel görevle birebir örtüşür ve bu görüş bir taraftan da kadını özel alana sıkıştırırken, bir taraftan da annelik görevini ona dikte eder.

Türk kadını ve ulusal kimlik arasında ilişkiden bahsederken Tekeli, Türk kadını etrafındaki söylemleri eleştirmektedir. Tekeli'ye göre kadın, milliyetçi söylem içerisinde anne olmaktan ibarettir. Tekeli'ye göre Türkiye'deki milliyetçi söylemde kadının temel görevi aydın annelik ve çocuk yetiştirmektir.⁴⁰ Tekeli, devlet feminizminin kadınları kamusal alanda çalışmaya iterken ne ev içi iş bölümünde ne de cinsel ahlakta belirgin değişiklikler yarattığını ileri sürer. Tekeli, Türkiye'deki devlet feminizminin çalışan kadınların kamusal ve ev ilişkileri arasında, çağdaş Türk feminizminin şimdilerde sorguladığı bir çatlak yarattığını öne sürmektedir. Kadının ulusun annesi olarak tanımlanması dışında, ulusun namusu olarak tanımlanması da sözkonusudur. Erkeklerin de kadınların da ulusları için kendilerini feda edebilecekleri söylense de ulusun sembolü ve namusu olarak tasvir edilenler kadınlardır.⁴¹ Kadının ulusal simgeler olarak görevlerinin temelini ataerkil yapı oluşturmaktadır. Kadınlar çocuk doğurmakla, onlara bakıp büyütmekle sorumludurlar ve bu ulusal bir görev olarak tanımlanmaktadır. Bunun dışında da kadınlardan, toplumsal düzenin devamı için belirli

³⁷ ibid, s.2

³⁸ ibid, s.3.

³⁹ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul: Metis Yayınları, 1994, s.376

⁴⁰ Şirin Tekeli, 'The Meaning and Limits' akt. Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler** İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s.216

⁴¹ Lina Khatib, **Filming the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World**. London: I.B.Tauris&Co, 2006, s.6

şekillerde, belirli gelenek, görenek ve normlara bağlı olarak davranmaları beklenir, kadının ulus içerisindeki tanımı ve varlığı ancak bu şekilde gerçekleşmektedir; dolayısıyla diyebiliriz ki kadının tanınması aslında erkek egemen toplum yapısının bir parçası olarak gerçekleşmektedir. Kadınlara ulusların simgesi olarak verilen roller ataerkil yapıya dayanmaktadır. Kadınlar ulusun şerefi uğruna, ulusu ayakta tutmak için doğurmak, beslemek ve bakımdan sorumlu tutulurken, bunun yanında örf ve adetlere uygun düşecek şekilde davranmaları ve sistemin devamını sağlamaya yönelik ‘çalışmaları’ beklenir; kadın ancak bunları gerçekleştirdiği takdirde onurlandırılır. Bu bağlamdan bakıldığında aslında kadını takdir edenler sistemin eşik bekçileri yani belki de erkek egemen sistemdir. Bu çerçeveden bakıldığında ise bir kez daha, kadının erkek tarafından tanımlanışına şahit oluruz. Armstrong’a göre, dünyayı ‘biz’ ve ‘onlar’ diye ikiye ayıran ulusal hayali toplulukların mitsel birlikteliği Armstrong’un (1982) sembolik ‘sınır polisi’ diye adlandırdığı bir sistemler bütünü tarafından ideolojik olarak doğurulur ve desteklenir. Bu ‘sınır polisleri’ insanları bir kollektifin üyesi veya üye olmayanları diye tanımlar. ‘Onlar’ belirli kültürel kodlara giyim ve davranışlara ve de gelenek, din, edebi ve sanatsal üretim biçimleri ve tabii ki dile de yakından bağlıdırlar.⁴² Dolayısıyla kadına ulusal bir kimlik kazandırılması ataerkil düzenin istediği şekilde, belirli kural, kıyafet ve davranışları kapsayacak şekilde mümkündür. Davis’in belirttiği üzere bu kurallardan bazıları, ki Davis’in savunduğu biçimiyle ‘milliyetçi ajandada gündemde önceliği olanlar ’ evlilik kontrolü, doğurma ve dolayısıyla cinselliktir.⁴³

Kadının ulusun namusu olduğu anlayışı problematiktir. Kadının ulusal ve ailesel şerefiyle eşdeğer tutulan sembollerden birisi de bekarettir. Türk kültüründe kimi zaman aile onuru ulusal onurun bir parçası olmakla beraber bekaret kadının ahlakını temsil etmenin yanında ailenin de ahlakını temsil etmektedir. Tucker ve Tseelon’un iddia ettiği gibi, ulusun namusunun uzantısı, aslında ailenin namusunun uzantısıdır ve bu da evlilik öncesi ilişkiyi yasaklayan bir zihniyettir. Bu bağlamda en büyük ağırlık evlenmeden bekaret kaybında yatar, bu ahlakın her tür anlatımını yönetir gibi görünür.⁴⁴

⁴² Nira Yuval Davis, op cit, s.23

⁴³ ibid, s.22

⁴⁴ Tucker 199; Tseelon1995, akt: Lina Khatib, **Filming the Modern Middle East: Politics in the cinemas of Hollywood and the Arab World**. London: I.B.Tauris&Co, 2006. s.85

Kandiyoti ulusal hareketlere katılan kadınların davranışlarının ‘bir haktan ziyade görev olarak kadınlıklarının doğallaştırılmış uzantıları olarak kolayca meşrulaştırılabilir’ olduğunu savunur.⁴⁵ Milliyetçilik ve kadınla ilgili olarak argümanında Kandiyoti’nin de iddia ettiği gibi, milliyetçi akımlarda kadının rolü, kadın olarak varolma durumu doğaya değil, ona verilen görevlerle bağdaştırılır. Ulusun onurunu koruma görevi kadına düşer ve nasıl koruyacağını ise ona dikte eden erkek egemen düzendir. Burda önemli olan nokta kadının ‘ulusal görevlerini’ nasıl yerine getireceğini ataerkil sistemin empoze ettiği. Enloe’ya göre milliyetçi akımlarda kadının tanımlanışı ve kadın söylemi aslında milliyetçi söylemin ataerkil yapıya sahip olmasıyla bağlantılıdır. Enloe’ya göre kadının milliyetçi söylemdeki konumu ataerkil yapıya bağlı olarak gelişir ve kadını ötekileştirir. Schulze, bu görüş üzerine inşa edip ‘milliyetçi görüş, erkeğin kadına üstün olduğu görüşüyle örtüşüyor; ihtiyaç olduğunda kadınlar silah taşıyor ve cesurdur, yürekli, fakat yine de ötekidir’ demektedir.⁴⁶

Kadın ve ulusla ilgili bir başka tartışmada Lina Khatib ulusun tanımlanışıyla ilgili bir söylentiye dikkat çeker: Enoch Powell ulusu iki erkek, kadın ve çocuklar olarak tanımlamaktadır ve erkek, kadın ve çocukların olduğu bölgeyi korumakla mükelleftir. Bu tanımlama, diğer ulusal ‘promordialist’ kuramcılarının paylaştığı ulusun doğallaştırılmış bir imajına dayalıdır.⁴⁷ Benzer bir şekilde aile ve akrabalık birimlerindeki cinsiyetçi iş bölümü, Cynthia Enloe’nun deyiimiyle erkeğin kadın ve çocukları koruduğu bir yapılandırılmaya dayalıdır.⁴⁸ Yani erkek kadının ve çocukların koruyucusu görevi görür. Burada seksist bir iş bölümü vardır ve bu problematiktir.

Kısaca kadının ve erkeğin toplumsal cinsiyet rolleri ulusal kimliklerle ilintilidir ve bunlar ataerkil ve/veya milliyetçi söylemlerle oluşturulup değiştirilir. Buna örnek olarak Türkiye’deki homofobik söylemin inşasından bahsedebiliriz. Türk toplumunda eşcinseller dışlanmakta olup hemcinsler arası münasebet hukuka aykırı durumdadır. Ulusal söylemde metaforik anlamda ‘adam gibi adam’, ‘taş gibi adam’, ‘taş fırın erkeği’; kadınlar için temiz-namuslu Türk kadını gibi söylemler bulunmaktadır. Milliyetçi söylemde önemli bir rol üstlendiklerinden dolayı toplumsal cinsiyet rolleri ve sembollerini analiz etmek önemlidir.

⁴⁵ Khatib, op cit, s.97

⁴⁶ ibid, s.101

⁴⁷ Davis, op cit, s.15

⁴⁸ ibid, s.15

Davis'in de belirttiği gibi kadınlık ve erkeklik kurgularının, cinsellik ve toplumsal cinsiyet güç ilişkilerinin yapılanmalarıyla ilintili olarak araştırılması gerekmektedir.⁴⁹

C. SİNEMASAL OLANIN POLİTİKLİĞİ

Bu bölümün amacı ulusal kimlik, toplumsal cinsiyet (kadın üzerinde odaklanarak) ve sinema arasındaki ilişkiselliği ortaya koymaktır. Araştırma, kadının sinemadaki temsilini politik olarak ele alacaktır. Bir sanat dalı olarak sinema politik bir alanda yer alır, kadının sinemadaki varlığı/yokluğu gibi, kadın sorunlarının görüşüldüğü ve tartışıldığı bir alandır. Bu araştırma sinemanın toplumsal cinsiyet kimliğini oluşturmada ve dönüştürmede bir işlevi olduğunu ileri sürer. Sinema bize kadın ve erkek olarak nasıl davranmamız gerektiği konusunda ipuçları verir ve dolayısıyla sinemada kadın olmak ve erkek olmak durumunun temsilleri aslında politik yargılar taşır.⁵⁰ Bunun nedeni bize kadın ve erkek olmakla ilgili meşru olduğu düşünülen temsiller sunulmasıdır. Örneğin bazı cinsel kimliklerin sinemamızda varolmadığını görürüz, Türkiye bağlamından bakıldığında 'farklı' toplumsal cinsiyet kimlikleri toplumsal hayatta pek hoş karşılanmamakla birlikte Türk kimliğinin bir parçası olarak toplumda ve sinemada pek kabul görmemektedir. Böylelikle belirli kimlikleri kurarken, belirli kimlikleri dışlayarak sinema toplumda varolan kural ve gelenekleri meşrulaştırmaktadır. Türk Sineması böylelikle aynı zamanda Türk aile yapısında varolan ataerkil yapıyı da meşrulaştırmış olmaktadır. Daha önce de vurgulandığı gibi, sinematik temsiller ideolojik ve politik bir seçimin sonucudurlar. Öztürk'ün belirttiği gibi sanatsal temsiller politik bir seçimin sonucudur ve erkek egemen düzenin sürdürülmesi ya da sorgulanmasında kadın temsillerinin önemli katkıları vardır.⁵¹ Filmler patriarkal yapıyı doğallaştırabilir, bu yapıya meydan da okuyabilir. Bir sonraki bölümde bu konu detaylı olarak ele alınacaktır.

Sinemada kadın olmak, film ve kültürel çalışmalar alanında çok geniş olarak ele alınmıştır. Semiyotik bakış açısına göre filmin kurgusu, kadının kamera önündeki konumlanması, kamera açıları, kadın temsillerini analiz etmede büyük önem taşımaktadır.

⁴⁹ ibid, s.23

⁵⁰ Khatib,op cit, s.102

⁵¹ S. Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**, İstanbul: Alan Yayınları, 2000, s.222

Psikoanalitik bakış açısına göre öznellik, görsel tatmin ve haz-zevk gibi kavramlar politik önem taşımaktadırlar.⁵² Psikoanalitik film kuramcılarında Laura Mulvey, kadının sinemadaki temsilinin izlenimcilik (scopophilia) üzerine konumlandığını söylemektedir, bu da kadının erkek bakışına tabi tutulması anlamına gelmektedir.⁵³

Mulvey kadının sinemadaki konumlanışının erkek izleyicinin kadını görsel olarak takibinden haz alması üzerine inşa edildiğini belirtir. Bir başka görüş, Marxist feminist bakış açısı ise kadın bedeninin sinemasal temsillerde bir obje/mal gibi sergilendiğini belirtir.⁵⁴ Kadın bedeninin vitrine konup kitlelere bir mal şeklinde sunuluyor olmasına örnek olarak erotik filmler verilebilir. Aynı zamanda Marxist feminist bakış açısı, sinemanın bir endüstri olduğuna dikkatimizi çekmektedir. Annete Kuhn popüler sinemadaki anlatı yapılarının sadece kapitalist değil aynı zamanda seksist olduğunu belirtir.⁵⁵

Sinemadaki kadın temsilleri incelenmesi karmaşık bir alandır. Öztürk'ün belirttiği gibi “sinemada kadın olmak çoğu zaman anlaşılması zor, edilgen, bağımlı ve cinsel bir nesne olmak, kimi zaman da bağımsız, özgür ve güçlü bir kadın olmak anlamına gelir”. Araştırmanın bir amacı da Türk kadınının temsilini inceleyip bu tanımlardan/kuramlardan hangilerinin Türk sinemasına oturduğuna bakmaktır.

Feminist film teorisi, sinemadaki kadın temsillerini çözümleyebilmek için farklı yaklaşımlar sunmaktadır. Öztürk'ün popüler/geleneksel filmlerin egemen ideolojiyle büyük ölçüde uyumlu olmakla beraber, egemen değerleri alabildiğince pekiştirdiği, araştırmalar ve tartışmalar sonucu genel kabul gören bir anlayış olduğunu belirtmektedir.⁵⁶ Feminist film teorisi sinemayı ataerkil olmakla suçlamaktadır. Örneğin, baskın Hollywood sinemasının bilinçdışı ataerkillikçe yapılandırılmış olarak görüldüğünü ve bunun filmlerin anlatı yapısındaki cinsiyet-merkezli bir dil ve bilinçdışı dile paralel söyleme dayalı inşa edildiği görülmektedir.⁵⁷

⁵² ibid, s.87

⁵³ Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, akt: Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998, s.9-10

⁵⁴ Öztürk, op cit, s.87

⁵⁵ ibid, s.92

⁵⁶ ibid, s222

⁵⁷ Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998. s.12

Sinemada kadının erkek bakış açısıyla verildiğini görüyoruz. Sinemada kadın kendi başına varolamamakla beraber, çoğu kez erkek karaktere bağımlı olarak kurgulanmaktadır. Yine feminist kuramcılardan Johnston'a göre kadın, erkek figürün önemini vurgulamak için temsil edilir ve kadın, erkek olmayanın göstergesi şeklinde sunulur.⁵⁸ Bunun dışında ulusal bağlamda kadın temsillerine baktığımızda, kadının sinemadaki varlığının problematik olduğunu görürüz. Türk sineması sadece ataerkil olmakla kalmıyor, kadını iyi kadın-kötü kadın olarak ayırıyor; kötü kadın genelde cinselliği olan kadındır ve cezalandırılır, iyi kadınsa namuslu kadındır. Genelde iyi kadın cinselliği olmayan kadındır dolayısıyla iyi kadın toplumun uzlaşımlarıyla, toplumun değerleriyle, Türk kültürünün değerleriyle özdeşleştirilir. Araştırmanın da ortaya koyacağı üzere iyi kadın/kötü kadın arasındaki ikilem son dönem sinemasında kırılmaya başlamıştır. Buna Türkiye'deki siyasi değişimler kaynaklık etmektedir. Son dönem çekilen filmlerde kadını çerçeveleyen bu tür anlatı yapısının kırılmakta olduğu gözlenir. Araştırma bu değişimin kaynaklarını Türkiye'deki değişen tarihsel ve toplumsal yapıyla bağdaştıracaktır. Bu konu bir sonraki bölümde detaylı olarak açılacaktır.

Türk Sinemasındaki kültürel temsiller ve değişimleri Colin Dönmez şu şekilde özetlemektedir:

*“Bundan yüz yıl önce 1909 yılında, kökten dinci silahlı grup, sinema salonunu işgal etmiş ve içeri adım atmaya cesaret eden bir kadın olursa onu hemen bıçaklamakla tehdit etmişlerdi. Bu baskından sonra 1923 yılında Cumhuriyet kurulmuş ve Türk Sineması ve Türk kadını çeşitli evreler geçirmiştir.”*⁵⁹

Son dönem Türk sinemasının kadın yönetmenlerinden Özgentürk, Türk sinemasını şu şekilde aktarır:

*“Bilinçaltında Osmanlı kültürünün tortularını taşıyan, özü Müslüman bir sinema. Kadınlar cinsellikleri göz önünde tutularak iyi ya da kötü olarak tanımlanır. Kötü kadın sevişir, iyi kadın evlenir. İyi kadın masum, cinselliği olmayan bir ikondur ve yoktur. Kötü kadının kaderi pavyon ve genelevdir. Bedenin dili İslamiyetin dilidir”*⁶⁰

⁵⁸ ibid s.10,11

⁵⁹ Gönül Dönmez Colin, **Women, Islam and Cinema**. London: Reaktion Books Ltd, 2004, s.9

⁶⁰ ibid, s.19

Özgentürk'ün bu yorumuyla ilgili dikkate alınması gereken nokta kadın cinselliğinin Türk toplumundaki kabullenilmeyişidir. Yazıktır ki Türk toplumunda kadın cinselliği çoğu zaman denetim altında tutulmaya çalışılır. Kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağıdır.⁶¹ Son dönem filmlerinde bunun bir oranda kırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Türk sinemasında bir taraftan muhafazakar söylemler devam ederken, bir yandan da kadını özgürleştirici söylemlerin ön plana çıkmakta olduğu gözlemlenmektedir ve bu değişimler araştırma bağlamında değişen sosyal ve tarihsel, politik olaylara göre yorumlanacaktır, dolayısıyla ulusal alandaki değişim ve dönüşümlerle Türk sineması arasındaki ilişkisellik incelenecektir.

IV. KİMLİK VE TEMSİLLERİN DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMLERİ

Araştırma kimlik ve temsillerin değişim ve dönüşümüne bakma amacı taşımaktadır. Türk Sinemasındaki kadın temsillerinde kadın olma durumunun nasıl değişip dönüştüğüne odaklanacaktır.

Bu bölümün amacı temsil ve kimliklerin nasıl değişip dönüştüğünü anlatmak ve buna bağlı olarak araştırmanın temel sorularına cevap verebilmenin zeminini oluşturmaktadır. Bu sorulardan birisi de sinemamızdaki kadın kimlik ve temsilleri zaman içerisinde neden ve nasıl değişim gösteriyor sorusudur. Bu bağlamda Kültürel Çalışmalara ve Film Çalışmalarına bakılmıştır.

⁶¹ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s.74

A. KİMLİKLERDEKİ DÖNÜŞÜMLER

‘ *Kimlikler tarihsel, siyasi ve temsili (ve farklılık) oyunlara bağımlıdır*’ Stuart Hall⁶²

Kimlik olgusunu en önemli ve karmaşık kılan nokta, nasıl yapılandırıldığı yani yapılandırılma sürecidir. Önceki bölümde tartışıldığı üzere medyanın kimlikleri dönüştürücü bir işlevi vardır. Medyanın kimlikleri şekillendirmedeki gücü bir tarafa, kimlikler zaten statik değildirler; kimlikler belirli bir dönemin tarihsel koşullarına ve güç ilişkilerine bağlı olarak oluşmaktadırlar. Araştırmanın başlangıç noktası kimliklerin, özcülerin ‘essentialist’ iddia ettiği gibi sabit olmadığı yönündedir. Hall’ün de iddia ettiği üzere çoklu ve değişken bir olgu olduğudur. Kimliklerin siyasi oyunlar, iktidar oyunları ve tarihe bağımlı olmaları küçümsenemeyecek öneme sahiptir. Çünkü kimlik tarihsel koşullarla şekillenmekle beraber bu ortamda oluşmuş ve yayılmış iktidar ilişkileri tarafından belirlenmektedir.

Araştırmanın başlangıç noktası kimliklerin değişmez değil, yeniden yapılandırılmaya açık olduğu fikrini gözönünde bulundurarak, kimliklerdeki değişimlerin doğasını, kimliklerin medya temsilleri aracılığıyla yeniden oluşumunun hangi koşullar altında gerçekleştiğinin araştırılmasıdır.

Bu çalışmada tanımlanması gereken bir unsur ‘kültürel kimlik’ olgusudur. Kültürel kimlik basit bir tanımla, belirli bir etnik, ırksal, dilsel, dinsel ve ulusal kültüre aidiyettir.⁶³ Fakat, kültürel kimlik olgusu bu tanımdan çok daha karmaşıktır. Kimlikler tarihi, politik, temsili olarak dönüşüm göstermektedirler.

Stuart Hall’a göre, kültürel kimlik ‘olmak’ meselesi olduğu kadar oluş meselesidir de. Geçmişe olduğu kadar geleceğe de aittir. Tarihi olan herşey gibi sürekli bir değişim gösterir. Sürekli olarak tarih, kültür ve güç ‘oyununa’ tabidirler.⁶⁴ Bu araştırma kimliklerin kültürel,

⁶² Stuart Hall, ‘The Question of National Identity’ in S. Hall, D. Held, D. Hubert & K. Thompson (eds) **Modernity; An Introduction to Modern Societies**, London: Blackwell, 1996, s.118

⁶³ Stuart Hall, ‘Cultural Identity and Diaspora’ akt. Woodward, Kathryn (ed), **Identity and Difference**. London, Sage in ass. with Open University, 1997, s.274

⁶⁴ ibid, s.226

siyasi ve cinsiyetçi temsillerine odaklanacak ve hem kimliklerde hem de temsillerde son otuz yılda olan değişimleri keşfedecektir.

Araştırma toplumsal cinsiyet ve özellikle kadın temsilleri eksenindeki konuları kapsayacaktır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet eksenli temsillerin nasıl değişip dönüştüğü üzerinde durmak gerekmektedir.

Ataman'a göre toplumsal cinsiyet rolleri değişim gösteren bir süreçtir.⁶⁵ Toplumsal cinsiyet rolleri yapısalcı anlayışa göre toplumsal olarak inşa edilirler. Pam Cook'un kitabında iddia ettiği gibi yapısalcılık (social constructionism) kadın ve erkeğin sosyal ve kültürel olarak oluştuğunu ve bunun tarihsel olarak değişime uğrayabileceğini iddia eder.⁶⁶ Nasıl ki kadın ve erkek kategorileri zamanla değişiyorsa, toplumsal cinsiyetin temsilleri de aynı şekilde ve karşılıklı etkileşim içerisinde değişim göstermektedir.

Ayrıca, medyayı kitlenin mesaj aldığı bir kaynak olarak görüyorsak, bu kaynağın araçları tarafından iletilmiş olan mesajların da yönlendirilmiş olabileceğini önemsememizde fayda vardır. Dolayısıyla medyanın kimlikleri uzlaştırma veya yönlendirmedeki gücünü (bu çalışma bağlamında filmlerin) azımsamamak gerekir. Lacan kimliğinin her zaman yönlendirici bir aracıya bağlı bulunduğunu anlatmak için ayna süreci ile kimlik ve sinema arasında ilişkiselliğe başvurur. Araştırmada ele alınacağı üzere filmler kimlikleri uzlaştırırlar.

⁶⁵ Özlem Emine Ataman, '**Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 yılları arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu**', (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), s.147

⁶⁶ Pam Cook, **Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema**. London: British Film Institute, 1996

B. SİNEMASAL TEMSİLLERDEKİ DÖNÜŞÜMLER

Sinema alanıyla ilgili çalışmalarında Kellner ve Ryan, toplumsal tarih ve sinemada yer alan sunumlar arasında bağ olduğunu belirtirler.⁶⁷ Toplumsal cinsiyet rollerindeki değişim devamlılık gösteren bir süreçtir. Sinema toplumdaki değişimlerle içiçedir ve beyaz perde toplumsal değişim ve dönüşümleri perdelemektedir. Yönetmenler sinemaya, ait olduğu toplumun gerçekliklerini yansıtmaya çalışırlar. Dolayısıyla sinemanın kaynağını toplumdan aldığını söylemek yanlış olmaz. Toplumsal yapı içerisinde yer alan her türlü değer yargısı ve kültürel kodlar, sinemanın yararlandığı toplumsal olgulardır.⁶⁸ Toplumların sürekliliği ve değişmesi gözönüne alındığında tüm bu değişimler sinemada da yansımaları bulmaktadır. Özetlemek gerekirse, sinemanın belirli bir dönemi anlamamıza yardımcı olduğunu söyleyebiliriz.

V. METODOLOJİ

Araştırmanın çıkış noktası Türk sinemasında toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşasının Türk kültürünün bir parçası olduğu ve söylemsel olarak kurgulandığı yönündedir. Bu bağda Türk kadını ile ilgili söylemlerde ve filmin anlatı yapısında Türk ulusal kimliğini ya da kültürünü yansıtan temsillerde kadına yüklenen (geleneksel) rollerde aramak gereklidir.

Araştırma toplumsal cinsiyet kimlikleri ve ulusal kimlik arasında bağ kurmakla beraber kadın temsiliinde meydana gelen değişimleri ulusal kimliklerin dönüşümüyle bağlantılandıracaktır. Araştırma toplumsal cinsiyet ve temsillerdeki dönüşümleri 1980’li yıllardan itibaren onar yıllık dönemler içerisinde inceleyeceğinden tarihsel bir boyutu olmakla beraber, son otuz yıl içerisindeki toplumsal ve politik ortamındaki gelişimleri ve yine bu dönemdeki Türk Sinemasındaki değişimleri yakın zamanı da inceleyerek ele alacağından güncel bir çalışma olacaktır.

⁶⁷ Michael Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.** (çev) Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

⁶⁸ Emine Özlem Ataman, ‘**Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 yılları arasında Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu**’, (yayımlanmamış doktora tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s.57.

Araştırma Türk sinemasında kadın temsillerinin kültürel politik okumasını kimliklerin oluşturdukları ve şekillendirdiği temsillerin hiçbir zaman masum olmadığı görüşünden yola çıkarak gerçekleştirecektir. Araştırma toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumu ile ulusal/kültürel kimlikler arasındaki bağı kültürel politik bir perspektiften analiz edecektir.

Tezin başlangıç noktası özcü olmayanların (non-essentialist) iddia ettiği şekliyle kimliklerin sabit bir bütün olmadığı ve yeniden yapılandırılmaya açık olduğu yönündedir. Kimlikler tarihsel, politik ve kültürel koşullara göre değişim gösterirler dolayısıyla ulusal kimlik ve kadın temsili gerek toplumsal değişim, gerekse temsillere göre değişim göstermektedir.

Araştırmada seçilen metodolojinin cevap vermeye çalışacağı temel araştırma soruları şunlardır:

1. 1980 sonrası Türk sineması toplumsal cinsiyet rollerini ve Türk kadınına nasıl kurar ve temsil eder?
2. Türk sinemasında toplumsal cinsiyet ve kadın, sinemadaki anlatı yapısı ve söylemler tarafından nasıl kurgulanmakta ve hangi mekanlarda ne şekilde konumlanmaktadır?
3. Türk sinemasında kadın bağlamında yansıtılan temsiller kültürel gerçeklikle örtüşür nitelikte mi? Bu bağlamda Türk sineması Türk toplumunun aynası mıdır veya ondan izler taşır mı nasıl ve ne şekilde?
4. Sinemadaki temsiller varolan sosyal ve iktidar ilişkileri yeniden üreten politik bir araç mıdır ve dolayısıyla varolan ataerkil statükoyu meşrulaştırır mı? Ataerkilliğin cinsiyet rollerini yansıtır mı/ yeniden mi üretir/ meşrulaştırır mı/ sorunsallaştırır mı ve bunu nasıl yapar?
5. Kadın ve erkek yönetmenlerin kadını ele alışlarında benzerlik ve farklılıkları nelerdir?
6. Türkiye'deki 1980 sonrası politik ve toplumsal değişimler Türk sinemasında kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri temsillerine nasıl yansımıştır?
7. 1980 sonrası Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rolleri temsilleri ile ulusal kimlik ve kültürün kesiştiği temsiller var mıdır? Toplumsal cinsiyet rolleri temsilleri Türk ulusal kimlik ve kültürünün birer uzantısı olabilirler ve bu ilişkisellik sinemamızda nasıl temsil edilmiştir?

Yukarıdaki soruları yanıtlayabilmek için 1980’li yıllardan günümüze kadınla ilgili konuları işleyen ve hedef kitle olarak daha çok kadına yönelik yapılmış filmler incelenecektir. Alanla ilgili literatür taraması ve seçilmiş film metinlerinin söylem analizi yöntemi kullanarak derinlemesine kültürel-politik analizi gerçekleştirilecektir. Bunun dışında ikincil bir yöntem, içerik analizi yöntemi incelenmiş olan tüm filmlerin niceliksel değerlendirmesini yapıp, kadınla ilgili temsilleri kodlayabilmek üzere kullanılacaktır. Ayrıca, araştırmada inceleme bulmuş filmlerden ulaşılabilmiş olan yönetmenlerle röportajlar gerçekleştirilecektir. İncelenecek olan filmler araştırmanın ortaya koyacağı gibi, kadın filmi türündedir.

Özetleyecek olursak, eleştirel sosyal teori araştırmaya kaynaklık edecek ve literatür taraması, söylem analizi, içerik analizi ve yönetmenlerle gerçekleştirilecek röportajlar yöntemsel araç olarak kullanılacaktır. Hangi yöntemin hangi araştırma sorularını nasıl yanıtlayacağını belirtmeden önce filmleri analiz etmede kullanılacak feminist film kuramlarıyla ilgili bir çerçeve sunmak yerinde olacaktır.

A. NEDEN SİNEMA? TÜRK KADINININ SİNEMADAKİ TEMSİLİ NE GİBİ POLİTİK ÖNEM TAŞIR? SİNEMADA KADININ VARLIĞI / OLMAYIŞI

Sinemada kadın temsilleri politik bir yapıya sahiptirler. Bunun nedeni sadece kadın ve erkek arası eşitsizliği yansıtması değil aynı zamanda bu eşitsiz ilişkiyi meşrulaştırabilmesidir. Feminist film kuramcılarından Christine Gledhill, *Sinemada Kadın Olmak* isimli kitabında, geleneksel sinemanın nasıl ve neden ataerkil ve burjuva olduğundan bahsedip dolayısıyla kitleleri de bu yönde nasıl konumlandırmaya çalıştığını irdelemektedir.⁶⁹ Kadının sinemadaki bu sorunsal temsili farklı boyutlarda ele alınmaktadır. Bu görüşlerden biri kadının sinemadaki varlığının incelemesine dayanmaktadır. Kadının sinemadaki varlığı ve/veya olmayışıyla ilgili görüş belirten De Lauretis, sinemada ‘kadının olmayışı’ üzerine durmaktadır/ vurgu yapmaktadır. Lauretis’e göre, kadın sinemada yer alsa bile, temsil edilişinin problematik olduğunu ve bunun anlatıdan/söylemden kaynaklanan bir problem olduğunu iddia etmektedir. Lauretis’e göre kadın filmin anlatı yapısında tutsaktır, kendisiyle ilgili konuşulan fakat kendi

⁶⁹ Christine Gledhill ‘Being a Women in Cinema’ akt; ‘Filmlerde Kadınlar’ 25. **Kare**, çev. E. Demiray, 1993, s.19-21

sesini duyuramayandır. ‘Bir şov nesnesi gibi gösterilen ve sergilenen fakat aynı zamanda temsil edilemeyendir de. O görülemez, fakat nesne ve görünürlüğü garantisi olarak kurgusallaştırılır. Onun mevcudiyeti ve gerçekliği empoze ve teftiş altında mümkündür.’⁷⁰

Kadının sinemada ‘yok olarak’ temsil edildiği ya da kadının sinemadaki temsilinin ‘olmayışı’ üzerinde duran bir başka feminist film eleştirisi sinemayı göstergebilimsel simge/semiyotik bir işaret sistemi olarak analiz eden Claire Johnston’dan gelir. Johnston, klasik sinemada kadın mitini kadın karakteri bir yapı, bir şifre veya konvansiyon olarak tanımlayarak inceler. Johnston’a göre kadının bir simge olarak sinemadaki varlığı ideolojik bir anlam taşımaktadır. Kendi ifadesiyle; ‘kadın kendisinin ne olduğu değil ideolojik anlamda erkekler için bir simge olarak ne ifade ettiğiyle ilintili olarak temsil edilir’.⁷¹ Johnston’a göre kadın erkek olmayan olarak ve olumsuz bir şekilde temsil edilir.

Genel olarak kabul görmüş bir başka argümana göre kadın sinemada temsil edilse bile temsil edilişi kadının başkalarıyla olan ilişkileri bağlamında, örneğin, birisinin eşi, annesi ya da kızı olarak gerçekleşmektedir. Mohanna, erkek halen daha güçle ve başarıyla sunulurken, kadın erkekle olan ilişkisiyle temsil ediliyor diyerek bu görüşü genişletmektedir.⁷²

Kadının sinemadaki varlığıyla ilgili bir başka görüş Robin Wood tarafından gelmektedir. Wood, Hollywood filmlerinde iki figürden bahsetmektedir. Birisi erkek, maskülen, güçlü, maceracı, tuzağa düşürülemeyen ideal erkek; diğeri ise eş, anne, mükemmel bir arkadaş ve evin güvenilir kaynağı olan ideal anne. Bu bağlamda Hollywood’daki kadın temsilleri politik olarak yorumlanmaktadır, bunun nedeni de kadın ve erkekle ilgili stereotipik rolleri filmdeki karakterlere benimsetmesi ve bu rolleri muhafazakar ve ataerkil yapıyı korumaya yardımcı olmak için meşrulaştırmaya çalışmasıdır. Wood’a göre sinema aileyi korumaya devam etmektedir; anlatı yapısı ve diyaloglar kamusal değil kişisel olana

⁷⁰ Theresa de Lauretis, 1984, s.5, akt: Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998, s.16

⁷¹ Claire Johnston, 1991, s.25, akt: Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998, s.16

⁷² Christine Mohanna, op cit, s.19-21

odaklanırken filmler geleneksel aileyi muhafaza etmektedir.⁷³ Robin Wood’a göre Hollywood’un mutlu sonlanışları ataerkil yapıyı muhafaza edip meşrulaştırırken; günahkar kadın ya tövbe edip bağışlanmakta ya da ölümle cezalandırılmaktadır. Bunun dışında Wood’un dikkat çektiği bir başka nokta kadın filmlerinin orta sınıf ya da üst sınıftan kadınları yansıtıyor olduğudur. Yine aynı görüş 1980’li yıllara kadar sinemada kadının erkek desteği olmadan kendi başına varolamadığını fakat 1980’li yıllarla birlikte az da olsa güç kazanıp özgürleşmesine izin verildiğini belirtmektedir.

Bu araştırmada yukarıda belirtilen kuramlar kadınların sinemamızdaki varlıklarının sorunsallığı üzerinden kullanılacaktır; kısaca, kadının sinemadaki problematik varlığı görüşlerinden yola çıkılarak 1980’li yıllardan itibaren kadınla ilgili gelişmelerin sinema bağlamında kadın temsillerine yansiyip yansımadığına bakılacaktır. Araştırma kadına ‘verilen’ özgürlükleri politik olarak sorgulayacak ve kadınların nereye kadar bu özgürlüklerden pay alabildiğini tartışacaktır.

B. KADIN VE KIRSAL/KENTSEL VEYA KAMUSAL/ÖZEL AYRIMLARI

Kadının temsili ve sinemadaki varlığı ile ilgili bir başka siyasi boyut, kadının kırsal/kentsel ve kamusal/özel alanlardaki varlığıdır:

Sinemamızda, kadının konumlanışlarında kentsel/kırsal alan ayrımı önemli bir yere sahiptir. Bunun nedeni Türkiye’de kadının kimliğinin, kırsal veya kentsel alandaki varlığına göre, sosyo ekonomik faktörlerin de etkisiyle farklılık ve çeşitlilik gösteriyor olmasıdır. Bu alan üzerinde çalışmalarda bulunan Soykan, kadının feodal alandaki varlığıyla ilgili şu görüşleri belirtmektedir:

“Feodal ilişkiler çerçevesinde kadın alınır ve satılır. Bir cinsiyet-mülkiyet ilişkisi vardır. Kadın, soyun devamını sağlar, sağlayamazsa kuma gelir onun görevini yapar, kadın kusurludur, gücenip küsmeye hakkı yoktur. Kadın sahipsiz kalmamalıdır, babası, eri, erkeği,

⁷³ Robin Wood ‘Images and Women’ Patricia Erens (ed) **Issues in Feminist Film Criticism**. Indianapolis: Indiana University Press, s.343 akt: Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**. İstanbul: Alan Yayınevi, 2000 , s73-.75

*saçı uzun akli kısa olan bu yaratığı dizginlemelidir. Kadın eğer sahipsiz kalırsa düşer veya düşürülürse soyun adı kirlenir, cezası ölümdür.”*⁷⁴

Kırsal- kentsel alan ayrımı dışında sinemada kadın temsillerinin okuması yapılırken özel ve kamusal alan ayrımına da odaklanmak gerekir. Kadının sinemadaki konumlanışına özel/kamusal alan çerçevesinden bakıldığında ‘kadının yeri özel alandır/evidir’ gibi stereotipik bir anlayışın filmsel temsillerde meşrulaştırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Özel ve kamusal alan ayrımı sinemamızda sadece kadını özel alanda kuşattığı için değil, aynı zamanda bunu kırmaya başladığı için de araştırılması gerekmektedir. Araştırmada iddia edileceği şekilde, kadının kamusal alandaki temsili en az özel alandaki temsili kadar sorunludur. Öztürk’ün ifade ettiği gibi, kadın kamusal alanda varolsa bile bu varoluşun bedelini ödemek durumundadır.⁷⁵ Kamusal alanda kadının cinselliği ya tamamen ön plandadır ya da kadın bu alanda cinselliğini tamamen kaybetmiş durumdadır. Bu bağlamda ataerkil yapının sadece kadını özel alanda konumlayarak etkili olmadığını, aynı zamanda kadını kamusal alanda da kontrol altında tuttuğu irdelenmektedir. Özel ve kamusal alanları birbirlerinden ataerkil bağlamda ayırmak mümkün değildir. Toplumda olduğu gibi, sinemada da özel ve kamusal alanlar cinsiyetçi olarak ayrışmamalıdır, çünkü bu ancak varolan ataerkil yapıyı meşrulaştırmaya yaramaktadır.

C. KADIN FİMLERİ: ÖZGÜRLEŞTİRİCİ Mİ?

*“ Hollywood filmleri genelde stereotipik kadın sembollerine yer vermektedir. Aksine, feminist film uygulamaları gerçek hayatlar ve konuları ve sıradan kadınları ele alır.”*⁷⁶

Araştırma boyunca seçilen filmler ‘kadın filmi’ olarak tanımlanmıştır. Bunun bir nedeni bu filmlerin kadın odaklı, kadın konusuna ve sorunsalına değinen, kadına yönelik filmler olması ve kısmen, araştırmanın detaylı olarak inceleyeceği üzere kadın filmi özellikleri gösteriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun yanında tüm filmlerde temel karakterlerin kadın oluşu, kamusal alan-erkek, özel alan kadın ayrımından kısmen

⁷⁴ Soykan, op cit, s.76-77

⁷⁵ Öztürk, op cit, s.223

⁷⁶ Öztürk, op cit, s.86

uzaklaşılması ve bu filmlerin toplumsal cinsiyeti sorunsallaştırıyor oluşudur. Çalışmada hem kadın hem de erkek yönetmenlerin çekmiş oldukları ‘kadın filmleri’ incelenmiştir.

Kadınlar tarafından yapılmış ve/veya kadınlara yönelik filmler kadın temsillerini politikleştirirler. Kadınla ilgili filmler hem kadın hem de erkek yönetmenler tarafından yapılabileceği gibi, kadın konularını ele almadaki yaklaşımları ve işleyiş biçimleri birbirlerinden farklılık gösterebilmektedir:

Genelde kadın yönetmenlerin kadını özgürleştirebileceği ya da en azından kadının dışlanmasına eleştirel bakabileceği, öte yandan erkek yönetmenlerin kadını daha geleneksel roller içerisine sıkıştıracağı, kabul gören bir önermedir. Farklı bir deyişle, kadın yönetmenlerin kadınla ilgili konulara erkek yönetmenlerden daha politik yaklaştığı düşünülür. Bu farklılıklar sonraki bölümde detaylı olarak işlenecektir. Kadın filmlerinin kadını özgürleştirici bir yaklaşımı olup olmadığı araştırma bağlamında sorgulanacaktır.

Kadın filmlerinin kadını özgürleştirip özgürleştirmedeği üzerine feminist film teorisi farklı yaklaşımlar getirmektedir:

Mary Anne Doane kadın filmlerinin kadın konusuna bir pencere açıyor gibi görünse de, bunun yanıltıcı olduğunu söylemektedir. Doane’a göre, feminist film kuramı sinemada kadının bir nesne olarak gösterilmesinin yanı sıra yetersiz tasvir edildiğini ikna edici bir şekilde göstermiştir. Doane bundan böyle kadınların sinemada nesneleştirilerek tasvir edilmesine ilişkin olan problemler olduğunun da açıklanması gerektiğini belirtmektedir.⁷⁷

Bu alanda çalışan diğer feminist kuramcılar Molly Haskell (1987) ve Majorie Rosen (1973) sinemadaki kadın temsili ile toplumsal hayattaki kadın arasındaki ilişkiselliğe dikkat çekerler. Bu kuramcılar Hollywood’daki kadın temsilleri üzerine örnekler vermektedirler. Haskell ve Rosen, kadının sinemadaki tarihsel konumunu incelerler. Çalışmaları ideoloji nosyonu ile bağdaştırılmış sinema ve toplum bağlantısı öngörmektedir ve bu bakış açısına göre sinemanın gerçeği yansıttığı varsayılır. Haskell ve Rosen’in sosyolojik bakış açısının

⁷⁷ Mary Anne Doane, **The ‘Woman’s Film’: The Possession and Address**, 1987, s.5

Hollywood'a karşı olmasının nedeni Hollywood sinemasının yanılsama (false consciousness) ürettiği, gerçek kadını temsil etmek yerine ideolojik olarak stereotipleştirilmiş kadın temsili sunuyor olmasıdır.⁷⁸

Avrupa'da feminist sinema analizi daha çok Marxism ve eleştirel okulu karakterize eden psikoanalitik kuramdan etkilenecek, filmlerin satılabilen, tüketilebilen ve ideolojik ve ticari araç olduklarına dikkat çekmektedir.⁷⁹

Bunun dışında, günümüzde filmler anlamların yansıtıcısı olarak görülmemekte, tam tersi anlamları inşa eden olarak kabul edilmektedirler dolayısıyla sinema kadınlık ve dişilik üzerine anlam üreten bir kültürel pratik olarak ele alınmaktadır.⁸⁰ Araştırma bağlamında filmlerin bir taraftan toplumun sosyal, politik, ekonomik yapısı gibi gerçeklik formlarını yansıtırken, öte yandan da kadın olmakla ilgili anlam (yeniden) ürettiği görüşü savunulacaktır.

D. SİNEMASAL BAKIŞ AÇISININ POLİTİKLİĞİ

Sinemanın kadın imgeleri kuruyor olması hem politik hem de sorunsaldır. Psikoanalitik yaklaşıma göre, sinemanın çekiciliği ve büyüü skokpofilya kavramı üzerinden anlam kazanmaktadır ve Freud'a göre skokpofilya yani görme arzusu ve takipçilik temel bir güdüdür. Schautrieb için, görme isteği veya merakı köken olarak cinsiyetçi olsa da, bizi gümüş ekrana bağlı tutandır.⁸¹

Sinema izleyiciyi röntgencilğe davet eder ve röntgencilik izleyicide haz uyandırır. Mulvey, sinemadaki zevk verici bakış ve kadının objeleştirilmesi üzerinde durmaktadır.

Görsel zevk ve anlatı sineması hakkında yazan Laura Mulvey'e göre, klasik sinema röntgencilik ve narsisizm gibi unsurları anlatı yapısı ve görüntünün bütünleyici yapılarıyla birleştirerek bakma isteğini uyarır. Görsel zevk birbirine nesne olarak bakarak ortaya

⁷⁸ Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998, s.8

⁷⁹ ibid, s.8

⁸⁰ ibid, s.9

⁸¹ ibid s.9

çıkarken (karakter, figür, durum), narsist görsel zevk, imge ile (imgedeki figürle) kendini özdeşleştirmekten ortaya çıkar. Mulvey skokpofilyayı klasik sinemada aktivitenin ve pasivitenin aksında işleyen bir yapı olarak cinsiyet farkı ile anlam kazanan cinsiyetli ikilem olarak görür.⁸²

Sinema ve bakış üzerine odaklanan bir başka görüş, John Berger'e göre erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek.⁸³ Burda kadının sinemadaki temsili problematik bir hal almaktadır. Bu bakış açısına göre kadının sinemadaki varlığı ve konumlanması erkek bakışına hizmet amacı taşımaktadır. Bir başka deyişle kadın, erkek bakışına zevk sağlamak üzere vitrine konmuş durumdadır. Mulvey bu argümanı üç aşamalı sinematik bakışla değerlendirmektedir. Mulvey'e göre sinemada üç çeşit bakış açısı vardır; bunlar, kamera, karakter ve izleyicidir. Sinemada yer alan bu unsurlar kadın karakteri objeleştirerek 'seyirlik' (spectacle) haline getirir. Mulvey'e göre klasik sinema kadını teşhir ederek bakılabilir olarak kurarken, izleyiciyi röntgencilğe davet eder. Cinsel eşitsizliklerle dolu bir dünyada görsel zevk, aktif-erkek ve pasif-kadın olarak ayrılmıştır. Belirleyici erkek bakışı, fantazisi ise kadın figürünü yansıtırken, kadın figürü erkek görsel zevkine uygun bir tarzda kurulur. Mulvey'in deyimiyle geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir.⁸⁴

Geleneksel olarak sinemada kadın iki şekilde temsil edilmiştir; ya ayna (screen) teorisinin ortaya attığı şekilde izleyici için seyirlik erotik bir obje olarak, ya da perdede ve perdenin karşısındaki bakış arasındaki gerilimlerinde.⁸⁵

Mulvey'in ortaya koymuş olduğu bir başka argümana göre filmleri, kadının pasif, erkeğin aktif ve heteroseksüel olduğu bir anlatı yapısı domine etmektedir. Kadın izole edilmiş, vitrine konmuş ve cinselleştirilmiştir (sexualized).⁸⁶ Psikoanalitik bakış açısına göre

⁸² ibid. s.10

⁸³ John Berger, **Ways of Seeing**, London: Penguin, 1972, s. 57

⁸⁴ Laura Mulvey, **Visual and Other Pleasures**. Basingstoke: Macmillan, 1989, s.19

⁸⁵ ibid, s.19

⁸⁶ ibid, s.21

sinemadaki kadın figürü bundan daha derin bir problem oluşturmaktadır. Sinemada kadın bir ikon olarak görüntünün aktif kontrolcülere olan erkeklerin zevkine sunulmuştur.

Mulvey'e göre sinemadaki erkek izleyici için kadın imgesi aynı zamanda korku vericidir de. Erkek izleyen kadının perdedeki görüntüsüne baktığında görüntü erkek nesneyi de çağrıştırdığından iğdiş edilme endişesine kapılır. Psikoanalitik kurama göre bu endişenin sinemada giderilmesi ya kadın karakterin fetişleştirilmesi yoluyla ya da geleneksel film sonlanışlarına göre kadının öldürülmesi ya da evlenmesi yoluyla gerçekleşir.⁸⁷ Bu tür sonlanışlar Türk sinemasında da yaygın olmakla beraber, bir sonraki bölümde inceleme bulacaktır.

Mulvey'in argümanının temel noktası zevk unsurunu kırmak ve popüler filmlere meydan okumaktır. Mulvey argümanını Avrupa ve Amerika'daki temsiller üzerine vermektedir. Araştırma Mulvey'in argümanlarından yararlanıp bunu farklı bir kültürel bağlam olan Türk Sineması'ndaki temsiller açısından inceleyecektir.

E. YÖNTEM

1. İçerik Analizi

İçerik analizi yönteminin filmleri incelerken kullanılacak olmasının amacı, filmin çekilmiş olduğu tarih, filmin türü ve temel kadın karakterin karakteristiklerini detaylı olarak analiz etmektir. Bir başka deyişle, incelenen filmlerde kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin analizini gerçekleştirecektir.. Bu bağlamda, kadın karakterin toplumsal cinsiyeti, cinsiyet rolleri, medeni durumu, cinsiyet performansı gibi unsurlar ele alınacaktır. Kadının nerelerde konumlandırıldığı, özel/kamusal, kırsal/kentsel alanlarda nasıl temsil edildikleri ve bu alanlarda kendisine biçilen roller incelenecektir.

İçerik analizi mevcut metinlerden hareket ederek sosyal gerçeğe yönelik temel önermeler elde etmeyi amaçlayan bir yöntemdir. (Orhan Gökçe 2006 s.19) Bu bağlamda, seçilmiş olan yöntem ve sorular sadece temsillerin ortak ve değişik özelliklerini tarihsel dönemlere göre

⁸⁷ ibid, s.19-22

biçimlendirmekle kalmayıp daha sonra paralel tarihsel dönemlere göre Türkiye’de yaşanan sosyal ve politik gelişmelerle içerik analizi sonuçları arasında karşılaştırma yapıp bağ kurulabilmesine zemin hazırlayacaktır.

İçerik analizinde genel olarak kullanılacak kodlar şunlardır:

Filmin yapım yılı

Filmin türü

Filmin yönetmeninin cinsiyeti

Filmin temel kişisi

Temel kadın karakterin toplumsal cinsiyeti

Medeni durumu

Aile yapısı

Sınıfı

Eğitim durumu

İş durumu

Konumlanışı

Toplumsal cinsiyet durumu

Bağımsızlık durumu

Fiziksel görünümü

Kişisel karakteristikleri

Şiddet ve kadın ilişkisi

Filmin anlatı yapısı

2. Röportaj

Araştırmada analizi yapılmış filmlerin yönetmenleri ile röportajlar gerçekleştirilmiştir. Türkiye’deki yönetmenlerle doğrudan diyaloga geçmek teze sözlü tarih derinliği getirmektedir. Araştırmada filmleri incelenmiş yönetmenlerden altı erkek ve üç kadın toplam dokuz yönetmene ulaşılabilmiş ve röportajlar gerçekleştirilmiştir. Görüşme imkanı bulunmuş olan yönetmenler ve araştırmada inceleme bulmuş filmleri; Canan Gerede (*Aşk Ölümden Soğuktur*), Handan İpekçi (*Saklı Yüzler*), Nisan Akman (*Beyaz Bisiklet, Bir Kırık Bebek,*

Dünden Sonra Yarından Önce), Abdullah Oğuz (*Mutluluk*), Başar Sabuncu (*Asılacak Kadın, Kupa Kızı*), İrfan Tözüm (*Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri, Mum Kokulu Kadınlar, Rumuz Goncagül*), Mesut Uçakan (*Yalnız Değilsiniz, Sonsuza Yürümek*), Sinan Çetin (*14 Numara ve Tunç Başaran (Kaçıklık Diploması)*)'dır.

Araştırma 1980 sonrasında günümüze kadar olan zaman dilimini onar yıllık dönemler halinde incelediğinden her dönemi temsilen hem kadın hem de erkek yönetmenlerle görüşülmesine dikkat edilmiştir. Bunun yanında kadına dair filmler yapmış ve bu araştırmada filmlerine sıkça yer verilmiş olan iki yönetmen; Bilge Olgaç ve Atıf Yılmaz'la kendileri hayatta olmadıklarından ötürü röportaj yapma fırsatı bulunamamış olup kendileriyle önceden gerçekleştirilen röportajlardan alıntılar yapılmıştır.

Röportaj yönteminin kullanılma nedenleri yönetmenlere, analizi yapılmış olan filmleriyle ilgili şu sorular sorabilmektir: Çekmiş oldukları filmler politik içerikli mesajlar taşıyor mu veya izleyiciye ne tür mesajlar vermeyi amaçlamışlardır? Filmlerini ulusal kimlik ve Türk kadını bağlamında nasıl yorumlarlar? Kadın yönetmenler kadınla ilgili sorunları dile getirirken daha mı politiktir; bunun sorgulamasını yapabilmek ve kadın/erkek yönetmenler arasında kadın temsillerinin politik temele oturtulmasında ne gibi benzerlikler ya da farklılıklar olabileceğini saptamaktır.

Yönetmenlere yöneltilecek kadın temsilleriyle ilgili sorulara geçmeden önce sinemada kadın ve erkek yönetmenler ve kadın filmleri arasındaki ilişkisellik üzerindeki görüşlere yer vermek istiyorum:

Öztürk, kadın ve erkek yönetmenlerin arasındaki farkın kadınları ve erkekleri gösterme biçimlerindeki fark olduğunu söylemektedir.⁸⁸ Bazı görüşler sinemada kadının ötekileştirildiği ve dışlandığı temsilleri ataerkil yapıya ve erkek egemen sinema anlayışına bağlayıp buna bir çözüm olarak kadın filmlerini önerirken, diğer bakış açıları içerisinde kadın filmlerinin kadının ötekileştirilmesine bir çözüm getiremediğinin eleştirisini barındırmaktadır.

⁸⁸ Öztürk, op cit, s.93

Mulvey kadının, erkek kültürü tarafından kabul görmüş, sadakat, onur ve adanmışlık gibi değerlerin taşıyıcısı olduğunu ve erkek üstünlüğünü sürdürmek adına yapılandırıldığını iddia etmektedir. Benzer bir şekilde, Sharon Smith birçok popüler filmde kadınların nasıl ikincil görüldüğünü, ana karakter olsalar da edilgen ve yardıma muhtaç kimseler olarak yansıtıldıklarını, filmlerin erkek bakış açısından üretildiğini örneklerle açıklamaktadır. Smith, filmlerin yaratıcılarının, genellikle erkeklerin bilinçaltılarını yansıttıklarını ifade etmektedir.⁸⁹

Öte yandan kadın yönetmenler tarafından yapılmış filmlerle ilgili olarak farklılaşan bakış açıları da bulunmaktadır: Kaplan'a göre kadınla ilgili filmler kadınlar tarafından yapılmış olsalar bile kadınları zayıf ve erkeğe bağımlı olarak göstermektedirler.⁹⁰ Bu bağlamda Kaplan kadınlar tarafından yapılan kadın filmlerini de eleştirmektedir. Bununla çelişir biçimde, kadın yönetmenler tarafından yapılmış kadın filmlerinin olumlu yanları üzerinde duran görüşler de vardır: Örneğin Alison Butler kadın filmlerini şu şekilde tanımlamaktadır: kadın yönetmenler tarafından, kadına yönelik, kadınla ilgili filmler ya da bunların birleşimi, dolayısıyla sinema ve kadın arasındaki ilişki, kadın yönetmen, kadın izleyici ve kadın temsilde bulunmaktadır.⁹¹ Bu görüşe göre kadın filmleri kadın deneyimlerine dayanmakta, kadın karaktere odaklanmakta ya da kadınla ilgili konulara odaklanmaktadır; dolayısıyla kadın(sı) bir söylemi ön plana çıkararak erkek söylemini yapıbozumuna uğratmaktadır.⁹² Butler aynı zamanda kadın filmlerini yapanların ataerlik yapının sınırlarını aşmaya yeltendiğini belirtmektedir. Benzer şekilde Öztürk, erkek yönetmenlerin kadını özel alanda konumlarırken kadın yönetmenlerin kadını özgürleştirdiğini belirtmektedir.⁹³ Öztürk ayrıca kadın tarafından yazılmış ve yönetilmiş filmlerin fiziksel şiddet gibi toplumsal sorunlarla ilgili olduğunu belirtir. Bu tür filmlerde kadınlar bir birey olarak hayatta mücadele içerisindeyler. Kadın yönetmenler ekrana güçlü kadın karakterleri yansıtır demektir.⁹⁴ Akbulut'un da iddia ettiği gibi kadın filmleri özel alan kadın, kamusal erkek ayrımını sorunsallaştırır ve eril olarak yapılmış toplumsal kurumların

⁸⁹ ibid, s.74

⁹⁰ E. Ann Kaplan, **Women and Film: Both Sides of the Camera**. New York: Methuen, 1985. s.126

⁹¹ Allison Butler, **Women's Cinema: The Contested Screen**. London: Wallflower, 2000 akt: Ruken Öztürk, **Sinemanın 'Dişil' Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler**. İstanbul: Om Yayınevi, 2004, s.11

⁹² s.2

⁹³ Öztürk, op cit, s.20

⁹⁴ Öztürk, op cit, s.93

çürümüşlüğünü sergiler.⁹⁵ Asuman Suner ise son dönem Türk sinemasını incelerken kadın suskunluğunun edilgen bir direnme biçimine dönüştüğünden bahsetmektedir.⁹⁶ Suner çalışmasında yine de yeni Türk sinemasını erkekler sineması olarak tanımlarken her durumda filmlerin açıktan açığa kadınların alanından geri çekildiğini ve kadınları dışarıda bıraktığını ileri sürer.⁹⁷

Filmlerindeki kadın temsillerini hem erkek hem kadın yönetmenlerin filmlerine bakarak analiz etmek gerekmektedir, dolayısıyla yukarıda belirtilen görüşleri dikkate alarak kadın veya erkek yönetmenlerin Türk kadınıni temsil ederkenki benzerlik ve farklılıklarını analiz etmek üzere kadın ve erkek yönetmenlerle röportajlar gerçekleştirilecektir.

Gerçekleştirilecek olan röportajlarda yönetmenlere araştırmada inceleme bulmuş filmleriyle ilgili sorulacak sorular dışında genel olarak şu sorular yöneltilecektir:

1. 1980 sonrası Türk sinemasında kadın temsili ile ilgili olarak neler düşünüyorsunuz?
2. Kadın ve erkek yönetmenlerin kadına bakış açılarındaki benzerlikler/ farklılıklar neler olabilir?
3. Bir kadın/erkek yönetmen olarak Türk kadınıni filmlerinizde nasıl yansıtır/temsil edersiniz?
4. Sizce Türk Sinemasında ulusal kimlikle toplumsal cinsiyet rolleri arasında bir bağ var mıdır/ nasıl vardır?
5. Türk toplumundaki gelenekleri filmlerinizde nasıl temsil ediyorsunuz?
6. Türk sineması kadın bağlamında toplumun gerçeklerini perdeye taşıyor mu, sizce toplumsal gerçekçi bir Türk sinemasından söz edilebilir mi, nasıl?
7. Filmlerinizi kadının tarafında mıdır/ kadını destekler nitelikte midir?
8. Filminizin hedef kitlesi kimlerdir?
9. Filminizin türü nedir/ kadın filmi olduğunu söyleyebilir miyiz?

⁹⁵ Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır, Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul: Bağlam Yayınevi, 2008, s.84

⁹⁶ Asuman Suner, **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.312

⁹⁷ ibid, s.313

3. Söylem Analizi

Filmleri analiz etmede kullanılacak yöntemlerden birisi söylem analizidir.

Golding ve Murdock, kültür endüstrilerinin; gazeteler, reklamlar, televizyon programları ve konulu filmler gibi ürettikleri ürünlerin dünyayı anlamlı kıldıkları imgeleri ve söylemleri düzenlemede yaşamsal bir rol oynamakta olduklarını belirtirler.⁹⁸ Murdock, Kültürel Çalışmalar bakış açısından, iletişim üzerine çalışmaların, ‘temelde anlamın inşasıyla-anlamın belirli anlatım formları içinde ve onlar aracılığıyla nasıl üretildiği ve günlük hayat pratikleri yoluyla sürekli olarak nasıl müzakere edildiği ve yapıbozumuna uğratıldığıyla’ ilgilendiğini belirtir.⁹⁹ Ona göre söylemler kullanılan belli anlatım formuna uymak üzere yeniden düzenlenir ve yeniden bağlamsallaştırılırlar.¹⁰⁰

Eleştirel söylem analizi bu araştırma bağlamında sinemada kullanılan söylemlerle kadın kimlikleri arasındaki ilişkiselliği kültürel-politik olarak incelemek amacıyla kullanılacaktır.

Fairclough dil ve diğer sembolik sistemlerin; ideoloji, kimlik ve bilgiyi yapılandırmada nasıl bir işlevi olduğunu anlatarak eleştirel söylemin dil ve kültüre kritik bir boyut getirdiğini ifade eder.

Fairclough eleştirel söylem analizinin ideoloji ve iktidar ilişkilerinin söylemi nasıl yapılandırıldığını ve söylemin de yapısalcı bir etkiyle bundan yola çıkarak kimlikleri, sosyal ilişkileri ve bilgiyi (knowledge) nasıl değişip dönüştürdüğünü belirtir.

Eleştirel söylem analizi ideolojik söylemleri açığa çıkararak analiz etmeye yarar. İdeolojik söylemler iktidarı, eşitsizliği baskıyı sömürüyü ve ırkçılık ve aşırı milliyetçiliği sıkça meşrulaştırmaya çalışmaktadır.¹⁰¹

⁹⁸ Peter Golding ve Graham Murdock, ‘Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik’ akt: **Medya Kültür Siyaset** Der; Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları Ark Kitaplığı Ankara 1997, s.49

⁹⁹ ibid, s.51

¹⁰⁰ ibid s 68

¹⁰¹ Norman Fairclough, **Discourse and Social Change**, Cambridge: Polity Press,1992 s. 84,94,95

Söylem analizi bu bağlamda aşağıdaki soruları yanıtlamak için kullanılacaktır:

Temel sorular:

- Filmde kadın olmakla/Türk kadını olmakla/ulusal kimlikle ilgili ne gibi söylemler vardır?
- Filmde yer alan söylemler geleneksel değerleri/ ataerkil yapıyı temsil eder mi/yeniden mi kurar/meşrulaştırır mı? Nasıl?
- Filmde yer alan söylemler ulusal değerleri ve kültürü muhafaza eder mi? Nasıl?
- Toplumsal cinsiyet filmdeki söylemlerle nasıl yapılandırılmıştır?
- Türk kadını olmak söylemsel olarak nasıl kurulmuştur? Film Türk kadını üzerine ne söyler? Türk kadını nasıl tasvir eder?

Yan sorular:

Genelev, cezaevi, akıl hastanesi ekseninde:

- Bu kamusal alanlarda ataerkil söylem var mıdır? Nasıl?
- Bu kamusal kurumlarda feminen/maskülen/ ulusal kimlik/gelenek/ataerkil yapı ile ilgili söylemler ne şekildedir?

Yukarıdaki soruları yanıtlamak için Türk kadınının toplumdaki konumlanışı, aile içindeki ve toplum içerisindeki durumu, aile yapısı ve toplumsal cinsiyet rolleri ve performansı analiz edilerek temel kadın karakterin söylemlerine, kadın ve erkek karakterlerin kadınla ve kadın olmakla ilgili kullandıkları söylemlere bakılıp kadının filmler içerisindeki konumlanışı ve kadınla ilgili söylemler incelenecek, Türk ulusal kimliğindeki gelenekler ve ataerkil yapıların sorgulaması yapılacaktır

Bu alandaki kategorileri kadının temsil edildiği mekanlar oluşturacaktır. Bir yandan kadın temel karakterin genel olarak konumlandığı mekanlar, bir yandan bu mekanlarda sıkça gerçekleşen söylemler sorgulanacaktır.

Söylem analizi yönteminin seçilmesinin temel nedeni toplumsal cinsiyet ve söylem arasındaki ilişkisellikten kaynaklanmaktadır. Araştırma toplumsal cinsiyet eksenindeki

söylemleri Türk sinemasındaki kadın temsillerine odaklanarak inceleyecektir. Bunun nedeni toplumsal cinsiyetin söylemsel olarak oluşturulmasıdır.

Toplumsal cinsiyet genelde kadın ve erkeğin cinsiyet rollerini toplumsal olarak inşa edilmiş olarak tanımlanmaktadır. İngiliz sosyolog Anthony Giddens cinsiyeti kadın ve erkek arasındaki biyolojik ve anatomik farklılıklar olarak tanımlarken, toplumsal cinsiyeti ise kadın ve erkek arasındaki psikolojik, sosyal ve kültürel farklılıklar olarak tanımlamaktadır.¹⁰²

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları, kültürel bir cinsin (toplumsal cinsiyetin) biyolojik cinsiyet arka planına karşı benimsendiğinden yola çıkar. Yine de toplumsal yapısalcı bir bakış açısıyla sadece toplumsal cinsiyet değil, seks de toplumsal olarak gelişmiş bir statüde görülür. (Lorber ve Farrell,1991a) Toplumsal cinsiyet çalışmaları alanında çalışan diğer bir kuramcı, Connell (1993:170-179ff) toplumsal cinsiyet için bütünsel olmayan (non-unitary) bir model ortaya koyar. Connell'e göre, hem kadınlık hem de erkeklik değişkendir ve duruma bağlı çeşitliliğini anlamak cinsiyet psikolojisinin temeli olarak görülür. Ayrıca erkeklik ve kadınlık aynı kişide birlikte var olduğundan, kutuplaşan iki zıt kutup olarak değil, farklı boyutlardan ele alınmalı olduğunu savunur. Connell için o halde kadınlık ve erkeklik öz değildir: bazı ilişkileri yaşama biçimidirler. Connell seksüel karakterlerin statik tipolojilerinin tarihsel, psikolojik formların ortak üretimlerinin analizi ile yer değiştirmesi gerektiğini belirtir.¹⁰³

Bir başka özcü olmayan (non essentialist) görüş; Lowentin (1982:142), toplumsallaşma sürecine vurgu yaparak kişinin toplumsal cinsiyetinin gelişmesinde, çocukken üzerine yüklenen etiketlerin etkili olduğunu belirtmektedir. O halde biyolojik farklılıklar sosyal rollerde farklılık sebebi olmaktan daha çok bir işareti olmuştur.¹⁰⁴ Bu tanım sosyal normların ve değerlendirmelerin, güç yapılarının ve toplumsallaşmanın rolünün etkisini birbirine bağlamaktadır. Bu bakış açısına göre toplumsal cinsiyetle ilgili konuşurken, kadın ve erkek olmanın bir kuşaktan diğer kuşağa farklılık göstermesi, farklı etnik kimlikler, farklı

¹⁰² Anthony Giddens, **Sociology**, Cambridge: Polity Press,1989, s.158

¹⁰³ Ruth Wodak, **Gender and Discourse**. Sage Publications, 1997, s.3-4

¹⁰⁴ ibid, s.3

dinsel kimlikler, farklı toplumsal sınıflar arasında da kadın ve erkek olmak olarak tanımlanmanın değişebileceğinden bahsetmek geçerli olacaktır.

Yukarıda belirtildiği üzere, toplumsal cinsiyet araştırmanın temel noktasını oluşturacaktır. Toplumsal cinsiyetle, kadınlık ve erkeklikle ilgili bazı belirgin önyargılar bulunmaktadır. Batı kültüründe kadınlık ve erkekliğe atfedilen stereotipik nitelikler (Eski Yunan Uzantısı) kadını duygusal, evin hanımı, pasif, itaatkar, baştan çıkarıcı, eş, uzlaşımçı, bağımlı, zayıf, korunmaya muhtaç olarak tanımlarken, erkeksiliği rasyonel, mantıksal, geçimi sağlayan, agresif, baskın, lider, rekabetçi, özerk, güçlü ve koruyucu olarak tanımlamaktadır.¹⁰⁵ Bu tür önyargılar toplumsal cinsiyetle ve erkeklik ve kadınlığın tanımlanışıyla ilgili ‘cinsiyet ayrımı’ başlığı altında tartışmalara neden olmuştur. Irkçılık terimiyle benzer şekilde ‘cinsiyet ayrımı’ terimi de 1960’lı yıllarda bulunmuştur. Cinsiyet ayrımı, seksüel duruma bağlı olarak sosyal sistem tarafından ayrımcılığa hedef olmak anlamına gelmektedir. Batı kültüründe erkek ve kadın arasındaki farklılık eşitlikçi olmamakla beraber ataerkildir.

Kadınsı ve erkeksi olmakla ilgili söylemler feminist teori tarafından eleştirilmektedir. Feminist yazarlardan Kate Millett *Seksüel Politikalar* (1970) adlı kitabında ve Anne Oakley ‘*Seks, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum*’ (1972) isimli kitabında, toplumsal cinsiyet terimini sosyal olarak inşa edilmiş kadınsılık anlamında kullanmaktadırlar. Bir başka feminist yazar Simone de Beauvoir *İkinci Cins* (1949) adlı kitabında kadın olarak doğulmadığından, kadın olunageldiğinden bahsetmektedir. Bu yazarlar biyolojik özelliklerin kadının rol ve davranışlarını belirlediğine inanan ‘anatominin kader olduğu’ anlayışını çürütmek istemişlerdir. Toplumsal cinsiyet ve ‘cinsiyet rollerinin’ toplumsal olarak inşa edilmiş, dolayısıyla değişik sosyalleşme formlarına göre değişebilir olduğunu kabul etmişlerdir.

Toplumsal cinsiyetle ilgili bir başka görüş Judith Butler’dan gelmektedir. Butler, toplumsal cinsiyetin icra edilen birşey olduğunu ve bu performansın tercihe dayalı ve doğal olarak oluşmadığını iddia etmektedir. Butler, toplumsal cinsiyeti ‘performatif’ bir edim olarak nitелеmektedir. Ona göre toplumsal cinsiyet ‘zorunlu, günlük olarak tekrarlanabilen bilinçdışı

¹⁰⁵ **Gender and Representation Course Reader**, Sussex University, 2005.

bir performanstır. Butler'e göre performatiflik, kişinin toplumsal cinsiyet edinmek için yaptığı birşeydir ve bu olmadan birey anlamlı bir özne haline dönüşmemektedir.¹⁰⁶ Butler'ın çıkış noktası toplumsal cinsiyetin seçimlik ve doğal olmadığıdır. Butler'e göre cinsiyet performativitesi düzenli cinsiyetçi rejimlerin zoraki ve geri götürücü uygulamalarından ayrı düşünülemez.¹⁰⁷ Butler toplumsal cinsiyet performansının farklı araçlar tarafından nasıl inşa edildiğinden bahseder. Butler kimliğimizin toplumsal cinsiyetimizin başarılı performansına bağlı olarak yapılandırıldığını, kitap, film, televizyon reklamları, ebeveyn emirleri ve akran gözetimi gibi etkenlerin bu performansların 'ideal' bilinçaltı tarafından başarılı olarak gerçekleşmesinde etkili olduğunu savunur.

Başka bir görüş; Foucault çalışmasında toplumsal cinsiyetin bu araştırmada da ele alınacağı boyutuna dikkat çekmektedir: bu da toplumsal cinsiyetin tarihsel ve kültürel olarak değişken olduğu görüşüdür. Foucault(1980) ve Laqueur (1990) her bireyin tarihsel ve kültürel olarak kadın ve erkek olarak yapılandırılması gerektiğine dikkat çekerler.¹⁰⁸ Araştırmada vurgulanacağı üzere toplumsal cinsiyet zaman içerisinde 'yeniden' inşa edilebilir birşeydir. Toplumsal cinsiyet tarihsel ve kültürel farklılıklar gösterir dolayısıyla bu araştırma Foucault'nun ve Beauvoir'ın kimliklerin ve kadınların tarihsel ve sosyal ilişkilere dayalı olduğu görüşünü ele alıp aynı zamanda Butler'ın toplumsal cinsiyetlerimizin tüketiyor olduğumuz kültürel araçlar tarafından belirleyici olduğu görüşünü savunacaktır. Araştırma bağlamında bu görüşler filmler üzerinden yorumlanacaktır.

a. Söylem

Filmleri çözümlemede kullanılacak seçilmiş olan temel yöntem söylem analizi olduğundan söylemle ilişkili tanımlara dikkat çekmek gerekmektedir:

Biz bireylerin kendi kendimizi deneyimleme biçimimiz farklı zamanlarda, coğrafyalarda, kültürlerde ve sosyal yapılarda farklılık göstermektedir. Söylem, dünyayı tasvir etmenin bir biçimidir ve hayatı nasıl yaşadığımızı, deneyimlediğimizi inşa etme biçimidir.

106 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: London: Routledge, 1990.

107 Butler 1993, akt: Sarah E. Chinn, *Gender Performativity*

108 Michel Foucault, 'History of Sexuality' akt: Nira Yuval Davis, *Gender and Nation*. London: Sage, 1997, s.9

Terim Fransız filozof Michel Foucault tarafından geliştirilmiştir. Foucault'nun söylemi algılama biçimini açıklamaya geçmeden önce terimin farklı tanımlarına bakalım:

Gisela Brunner ve Gabriela Graefen için söylem denilince, günlük dilsel davranışın bir parçası olabilen, ama kurumsal kürede de görülebilen konuşma, iletişim biçimleri anlaşılmalıdır.¹⁰⁹ Diğer bir söylem kuramcısı Fairclough çağdaş söylem çözümlemesindeki yükselişlerini vurgularken kavramın belirtildiği birkaç yerden bahseder: 'konuşma diyalogları örneklerinin yazılı metinlerle kıyaslanması', 'sözlü ve yazılı dil'; 'dil kullanımının durumsal ortamı', 'okuyucu, yazar ve metin ilişkisi' ve 'cinsiyet kavramı' (örneğin gazete söylemi gibi).¹¹⁰ Araştırma filmin içindeki söylemler ve toplumsal cinsiyet hakkında güç ilişkilerini anlamak için eleştirel söylem analizi yöntemine başvuracaktır.

Fairclough¹¹¹ ve Wodak¹¹²'a göre, söylem analizi, söylemi/dilin konuşmada ve yazıda kullanımını 'sosyal bir uygulama' olarak görür. Söylemi toplumsal bir uygulama olarak görerek, belirli bir söylem olayıyla durum, onu çerçeveleyen kurum ve sosyal yapı arasında diyakektik bir ilişki olduğunu vurgular: söylemsel olay bunlarla şekillenir, ama onları da şekillendirir de. Öyle ki söylem toplumsal olarak oluşturulmuştur ve toplumsal olarak şartlandırılmıştır. Durumları, bilgi nesnelerini, sosyal kimlikleri ve insanlar ile insan grupları arasındaki ilişkileri oluşturur. O halde gücün, ideoloji ve söylemlerin güçlü bir şekilde birbirine bağlı olduğunu savunmak mümkündür. Wodak'ın da iddia ettiği gibi eleştirel söylem analizinin amacı güç ve iktidar yapıları ile 'söylem bozukluklarını' ('disorders of discourse') ortaya çıkarmaktır.¹¹³

¹⁰⁹ Gisela Brunner ve Gabriela Graefen ,1993:s.7-8 akt. Ruth Wodak, op cit, s.5

¹¹⁰ Norman Fairclough, **Discourse and Social Change**, Cambridge, Polity Press, 1992, s.3

¹¹¹ ibid, s.62

¹¹² Ruth Wodak, **Gender and Discourse**, Sage Publications, 1997.

¹¹³ ibid, s.6-7

b. Toplumsal Cinsiyet ve Söylem

“Feministler dili ‘andosantrik yapıların sembolik bir yansıması’ olarak algılar (Gunther and Kotthoff,1991:7), ataerkil toplumun kadınlara ayrımcılık uygulaması , onları yok sayması ve onları devredışı bırakma araçlarının biridir.”¹¹⁴

Araştırma, filmlerdeki toplumsal cinsiyet inşasında kullanılan söylemlere ve bunun ardındaki ideolojiye bakmayı hedeflemektedir. Foucault’ya göre söylem ve söylemsel pratikler bilgi üretirler. Araştırma bağlamında ise söylemler Türk kadını olmakla ilgili anlam üretmektedir. Benzer bir şekilde Beauvoir kadın olmayı sosyal ve politik çevreden ve temsiller, imgeler dolayısıyla söylemler aracılığıyla öğrendiğimizi belirtmektedir. Araştırma Foucault’nun argümanından yola çıkıp, toplumsal cinsiyeti algılamada söylemlerin rolü üzerine duracaktır.

Foucault, *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabının birinci cildinde cinsiyetin bir özden çok etki olduğunu ve belirli ve gerekli bir bütünlük olmaktan uzak olarak bir kategori, belirli söylemsel uygulamaların ürünü olduğunu belirtir. Foucault’nun temel argümanı ‘cinsiyet’ kavramının anlam takımlarının belirtildiği bir söylemin içindeki kararlılığından önce bulunmadığı ve o halde cinsiyetçi olarak tanımlandıkları söylemlerin dışında bedenlerin cinsiyeti olmadığıdır. Bir diğer deyişle Foucault’nun temel argümanı, cinsiyetin söylemin belirleyiciliği olmadan oluşturulamayacağı, dolayısıyla bedenlerin söylemin dışında olmadığıdır.¹¹⁵

Toplumsal cinsiyet ve söylemle ilgili bir başka görüş, bu alandaki feminist kuramcılardan gelmektedir, bu alandaki kuramcıların yaklaşımları araştırmanın temel argümanı olan söylemlerin politik oluşu ve toplumsal cinsiyetin söylemsel inşası olduğu görüşünü örneklerle açıklamak üzere kullanılacaktır.

¹¹⁴ ibid, s.10

¹¹⁵ Denise Riley, 1987, s.35, akt: Nira Yuval Davis, **Gender and Nation**. London: Sage, 1997. s. 8

Toplum ve dilbilim çalışmalarında toplumsal cinsiyet ve cinsiyetle ilgili araştırmalar, 1970’li yılların başında başlamıştır. Araştırmacılar dilin iki etkisini incelemişlerdir: erkek ve kadının fonolojik düzeydeki söylemsel konuşma/davanışları ve söylemsel düzeyde kadın ve erkek arasındaki konuşma stillerinin etkileşimleri.¹¹⁶

Araştırma film metinlerinde yer alan konuşma biçimlerini söylem analizi yöntemiyle mleyecektir. Yöntem, kadın ve erkek söylemleri üzerinden Türk kadını ve kadının üzerine yüklenen rolleri lemek amacıyla kullanılacaktır. Denise Riley’in savunduğu gibi, ‘kadın olmak, tarihsel ve söylemsel olarak inşa edilen kategorilerdir ve bu kategoriler değişime tabidirler.’¹¹⁷ Araştırma, söylemlerdeki değişimlere bakarak Türk kadını olmakla ilgili söylemlerin zaman içerisindeki dönüşümünü kavrama çabasında olacaktır. mlemelerin/analizlerin sorgulayacağı bir başka konu, söylemlerin politik yönleridir. Unutulmamalıdır ki söylemler kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi ve geleneksel ataerkil değerleri meşrulaştırabilir bir güce sahiptir. Toplumsal cinsiyet ve ulusal kimlikler, söylemlerin kültürel bir ürünü olabilmektedirler.

Söylem analizi iki farklı başlık altında gerçekleştirilecektir. Birinci bölüm kadının konumlanışını kadın ve mekan sorunsalı başlığı altında, ikinci bölüm ise toplumsal hayattaki gelenekler ve baskı altında kadını kadın olma kargaşası başlığı altında inceleyecektir:

c. Kadın ve Mekan Sorunsalı

nceki bölümde kadının konumlanışının politikliğı üzerinde kuramsal olarak durulmuştu. Bu bölüm kadının kır/kent, özel/kamusal, genelev, akıl hastanesi ve cezaevi gibi alanlardaki temsiline odaklanacaktır.

Arzu Cur, Türkiye’deki kırsal alanda konumlanmış kadınla ilgili ‘taşranın yurtsuzları’ olarak söz etmektedir. Cur, kırsal alandaki kadın durumunu şu şekilde özetlemektedir:

¹¹⁶ Ruth Wodak, op cit, s.1

¹¹⁷ Denise Riley, 1987, s.35, akt: Nira Yuval Davis, **Gender and Nation**. London: Sage, 1997, s.10

*'evin dışında, sokağın, kamusal alanın erkeklere ait olduğu taşrada...kadınlar için yegane varolma imkanı bir erkeğin koruması altında yaşamak, bunu reddetmenin bedeliyse tüm erkeklerin düşmanlığıyla boğuşmaktır' demektedir. 'Evlilik tek kurtuluş yolu gibi görünür.Eğitim durumları, sınıfsal konumları, yaşadıkları yer neresi olursa olsun, kuralları erkeklerin koyduğu bir dünyada yaşamaktadır bu kadınlar, böyle bakınca taşrada olmaktan söz ederken Türkiye'de kadın olmaktan söz etmekteyiz aslında.'*¹¹⁸

Mekanların politik olduğu görüşünden yola çıkarak araştırılan kadın filmlerinde sıkça yer verilmiş olan cezaevi, akıl hastanesi ve genelev gibi kamusal mekanlar üzerine odaklanılacaktır. Kadınların bu kurumlardaki konumlanışları politiktir, bunun nedeni kadınların bu mekana sıkıştırılmış, adeta hapsedilmiş olmaları ve kaçma fırsatları bulunmadığıdır. Kadınların baskın olduğu mekanlar olmasına rağmen erkek söylemlerin mekanı domine ettiğini görürüz. Smelik'e göre cezaevi, genelev ve çöl adaları, erkek egemen toplumun birer metaforu olmakla beraber, kadının ikinci cins olarak konumlandırıldığı mekanlardır.¹¹⁹ Bir başka görüşe göre cezaevi kadının özgürlüğünü kısıtlayan fakat aynı zamanda erkek egemen toplumdan koruyan potansiyel güvenilir bir alandır.¹²⁰ Uygulanacak olan film analizleri bu görüşlerin Türk sinemasına nasıl uygulanabileceğini sorgulayacaktır. Bu kısımda, mekanın politik olmasından yola çıkarak şu sorulara yanıtlar aranacaktır:

Genelev, cezaevi, akıl hastanesi ekseninde:

Bu kamusal alanlarda ataerkil söylem var mıdır? Nasıl?

Bu kamusal kurumlarda feminen/maskülen/ ulusal kimlik/gelenek/ataerkil yapı ile ilgili söylemler ne şekildedir?

Özel alana kıyasla kamusal alanda geleneksel/ ulusal değerler daha fazla mı vurgulanır, nasıl?

d. Kadın Olma Kargaşası

Bu bölüm, toplumsal yapıdaki gelenekler ve kadın üzerindeki baskıya odaklanacaktır. Ulusal kimlik ve toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkisellik, şu sorulara cevap arayarak

¹¹⁸ Arzu Cur, 2005, s.117 akt: Asuman Suner **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.** Metis: İstanbul, 2006, s.313, 314

¹¹⁹ Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked.** Basingstoke : Macmillan, 1998, s.98

¹²⁰ ibid. s.101

araştırılacaktır: Filmler kadını ulusal kimliğine göre inşa eden söylem ve anlatı yapısı içermekte midir? Türk kültürü, toplumsal hayat ve gelenekleriyle ilgili anlatılar Türk kadını nasıl kurar ve zamanla değişim gösterir mi? Bu bölüm Türk ulusal kültürü, ataerkil yapı, gelenekler gibi olguları göz önünde bulundurarak 1980’li yıllardan itibarenki değişimleri anlatma amacı taşımaktadır. Analizler aşağıda sıralanan olgulara bağlı olarak gerçekleştirilecektir: Gelenekler ve toplumsal baskı, evlilik ve yasak aşk, fiziksel şiddet ve tecavüz, lezbiyenlik ve biseksüellik, islam, kadın ve özgürlük.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TARİHSEL ÇERÇEVE

I. TÜRKİYE’DE KADIN KİMLİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ

A. GÖÇEBELİK VE OSMANLI DÖNEMLERİNDE KADIN

Tarih boyunca Türk kadını olmak, siyasi, ekonomik ve toplumsal sebeplerden ötürü farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıkların oluşmasında anaerkil yapıdan ataerkil yapıya dönüşümün de önemli katkısı bulunmaktadır. Emel Doğramacı tarih süreci içerisinde Türk kadınının konumundaki farklılıkları şu şekilde özetlemektedir:

‘İslam dininin kabul edilmesinden önceki göçebelik devresinde, Türk kadını, devrinin erkek tipine yaklaşır. Onun gibi ata biner, ok atar, kılıç kullanır ve hatta düşmanla savaşır. Yerleşik uygarlığa geçişte ve İslam kültürü çevresine katıldığında, Türk kadını erkekten daha pasiftir. Kadının, kahramanlık niteliklerini kaybederek, bir aşk konusu olduğu görülür. Batı uygarlığı etkisi ile bu dönemde de kadının sosyo-ekonomik ve kültürel hakları savunulur. Böylece tekrar erkekle eşit bir düzeye gelmesi sağlanır.’¹²¹

Osmanlı döneminde kadının durumuna baktığımızda, dönemlere göre farklı koşullarda bulunduklarını gözlemleriz. Genel olarak 14. yüzyıl ile 20. yüzyıl arası Osmanlı İmparatorluğu döneminde, İslam Medeni Kanununun etkisi ile kadın ataerkil bir toplumsal yapının etkisi altında bulunmaktadır. Veraset işlerinde kadın her zaman erkekten daha az hisse almakta, kadının evlilikte kocasını seçme hakkı olmamakta ve bu işi baba veya aile büyüğü yapmaktadır. Ayrıca bu dönemde boşanmak isteyen koca, karısını sözle veya yazı ile boşamak hakkına sahiptir.¹²²

¹²¹ Emel Doğramacı, **Türkiye’de Kadının Dünü ve Bugünü**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997, s.3

¹²² ibid. s.6- 7

Tanzimat döneminde Batılılaşma çabalarıyla birlikte, toplumsal yaşamda değişimler başlamış ve bu durum kadının toplum içindeki yerinin sorgulanmaya başlanmasıyla beraber, bir taraftan kadın lehine sonuçlanmıştır. Tanzimat dönemi ile birlikte kadınların eğitilmesi, açılması, dışarıya çıkması, jimnastik yapması, dans etmesi, fotoğraf çektirmesi gibi konular, Batı toplumsal yaşam biçimini ve mahrem olarak tanımlanan kadın yaşam alanlarının giderek toplumsallık ve görünürlük kazanmasını sembolize etmiştir.¹²³

Böylelikle Osmanlı döneminde kadınla ilgili gelişmeler 19. yüzyıl ortalarında Tanzimat'la ortaya çıkmış olup 19. yüzyıl sonlarında Meşrutiyet ile birlikte feminist hareket başlamıştır. Meşrutiyet döneminde gerçekleşen feminist hareket ilk olarak kadına eş ve anne olarak atfedilen geleneksel rollere karşı çıkarak, Osmanlı toplumunda kadının konumunu sorgulamış; eğitim, çalışma ve kamusal alana katılım hakkı talep etmiştir.¹²⁴ Ayrıca bu dönemde kadın dernekleri, kadın hakları, örtünme ve eğitim konuları üzerine konuşmalar başlamış, gazete ve dergilerde makaleler yayınlanmıştır.¹²⁵ Bu dönemde Osmanlı'nın evlilik töreleri ve Türk kadınının ıstırapı gibi olgular sorgulanmış ve kadınla ilgili protestolar gerçekleştirilmiştir; Kandiyoti'nin belirttiği üzere bu dönem gerçekleştirilmiş protestolarda, protestocuların çoğunun hedefi, şeriat yasalarının dört kadına kadar evlenme izni tanıdığı, onlara sayısız cariyeler ekleyebilecek konumda olan, karılarını istedikleri an boşayabilen ve evin dışındaki davranışlarını sıkı bir denetim altında tutan üst ve orta sınıf erkeklerden oluşmaktaydı.¹²⁶

Tüm bu gelişmelere rağmen Soykan'ın tabiriyle 1908 yılına kadar kadın kafes arkasında kalmıştır.¹²⁷ Bunun nedeni, kadının kamusal alandaki konumlanışının sorunsallığıdır. Bu dönemde kamusal alanda kadın ve erkek ayrımı yapılması geleneği devam etmiştir. Örneğin Berkes'in belirttiği gibi Meşrutiyet yıllarında kadınlar, kocalarıyla lokanta

¹²³ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem, Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul: Metis Yayınları, 2010 s.56

¹²⁴ Süheyla Kırca Schroeder, **Popüler Feminizm, Türkiye ve Britanya'da Kadın Dergileri**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2007, s.79-80

¹²⁵ Fetay Soykan, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**, İzmir: Altındağ Yayınları, 1993, s.12

¹²⁶ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s.173

¹²⁷ Soykan, op cit, s.12

ve gazinolara gidememekte, tramvay ve vapurlarda ayrı bölümlerde oturabilmekteydiler.¹²⁸ Buna rağmen bu dönem ‘kadın sorunu’nun gündeme gelmesi ve kadının toplumsal konumunu güçlendirmeye yönelik çalışmaların başlatılması bağlamında oldukça önemlidir. Yeğenoğlu’nun belirttiği üzere ‘bu dönemde aile, sorumlu annelik, yurttaşların eğitimi gibi konular, temel kaygısı İmparatorluğun çökmesini engellemek olan grupların söylemine ‘kadın sorunu’ olarak eklenmiş, kadının kurtuluşu sorunu, aydınlanma ve ilerleme ideallerini ülkenin ‘medeniyet seviyesine’ ulaşmasında vazgeçilmez bir önkoşul olarak gören ilerlemeciler için de önemli bir zemin oluşturmuştur.’¹²⁹ Meşrutiyet ile birlikte kadın dernekleri, kadın hakları, örtünme ve eğitim konuları üzerine konuşmaların başladığı ve gazete ve dergilerde makaleler yayınlandığı bilinmektedir.¹³⁰

2. Meşrutiyet dönemi (1908- 1919) Osmanlı’da vatandaşlık ve kadın eşitliği fikirlerinin ele alındığı ve gündemi belirlediği bir dönem olmuştur. Nilüfer Göle *Modern Mahrem* adlı çalışmasında Kemalist reformların temelinde bu dönemde doğan düşünce akımlarının yatmakta olduğunu belirtmektedir.¹³¹ 2. Meşrutiyet dönemi, kadının kamusal görünürlük kazanmasının başlangıcı sayılmaktadır. Örneğin, 1. Dünya Savaşı döneminden başlayarak çok sayıda kadın dikiş dokuma ve tütün yapım evlerinde işçi olarak çalışmaya başlamışlardır.¹³² Aynı dönemde Halide Edip Adıvar gibi tanınmış kadınlar yetiştirmeye başlamış, kadın dernekleri kurulmuş ve kız öğrenciler üniversiteye girmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmelerle birlikte kırsal kesimdeki kadınların bu ayrıcalıklardan bu dönemde yoksun oldukları bilinmektedir.

¹²⁸ Niyazi Berkes s.392 Aktaran: Soykan, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**. İzmir: Altındağ Matbaacılık, 1993.s. 15

¹²⁹ Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.165

¹³⁰ Soykan, op cit, s.12

¹³¹ Göle, op cit, s.57

¹³² Soykan, op cit s.15

B. CUMHURİYET TÜRKİYE’SİNDE KADIN

1. 1923-1950

Cumhuriyet dönemi Türk kimliğinin Kemalist reformlarla birlikte yeniden inşa edildiği dönemdir. Schroeder’in belirttiği gibi ‘bu dönemde Cumhuriyet’in yeni kurucuları Osmanlı kimliğine karşıt bir Türk kimliği yaratmayı hedeflemiş ve bu hedefe ulaşmak için kadınların İslami kurallar altında ezildiğini öne sürüp, Osmanlı aile yapısına bir alternatif sunarak İslami yaşam tarzını temellerinden sarsmayı hedeflemişlerdir.’¹³³ Bu bağlamda Kemalist reformları gerçekleştirmişlerdir.

Bu dönemde gerçekleştirilen kadınla ilgili değişimleri kısaca şu şekilde özetleyebiliriz: 1923 yılında Kadın Partisi kuruldu, devlet tarafından onaylanmayınca Türk Kadın Federasyonu olarak yeniden adlandırıldı.¹³⁴ 25 Ağustos 1925’te kıyafet kanunu çıkmış, bu kanun bağlamında kadınların peçe ve çarşaf giymeleri yasaklanmıştır.¹³⁵ 1926 yılında Şeriat Kanunu İsviçre Medeni Kanunuyla değiştirildi.¹³⁶ İsviçre Medeni Kanun’undan esinlenmiş olan Türk Medeni Kanununun kabul edilmesiyle, çok karılılık yasaklandı, her iki eşe de eşit boşanma hakkı ve çocukların velayet hakkı tanındı.¹³⁷ 1930 ve 1934 yıllarında ise Türk kadınına seçme ve seçilme hakları tanınmıştır. 1930 yılında kadınlara belediye seçimlerinde, 1933 yılında muhtar ve köy ihtiyar heyetlerine ve 1934 yılında milletvekili seçme ve seçilme hakkı tanındı.¹³⁸ Bunun dışında, 1935 yılında İstanbul’da Uluslararası Feminist Kongre toplanmıştır.¹³⁹

Yukarıda belirtilen hukuksal ve siyasi değişimlerin Türk kadınının toplumsal kimliğinin değişmesinde önemli payı vardır. Bu dönemde yeni, çağdaş bir Türk kadını imajı yaratılmıştır. Türk kadınının yeni imajı ‘Avrupalı’ görünümünde olup Schroeder’e göre bu

¹³³Schroeder, op cit, s.81

¹³⁴ ibid, s.85

¹³⁵Soykan, op cit, s.19

¹³⁶ Schroeder, op cit, s.81

¹³⁷Kandiyoti, op cit, s.67

¹³⁸ Koçak, 1995, s.85-125 -aktaran: Şükran Kuyucuk Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010. s.20

¹³⁹Schroeder, op cit, s.85

girişim, kadın bedeninin devamlı surette politik amaçlarla sembolik temsil aracı olarak kullanılmasına bir örnek oluşturmaktadır.¹⁴⁰ Bu dönemde yeni kadın kimliğinin oluşumu Kemalist Türk milliyetçiliğinin söylemsel inşası şeklinde de kendini göstermektedir, bir diğer deyişle bu dönemde kadın, ulusun inşasının söylemsel bir aracı konumundadır. Kadınlara bu dönemde okumak, meslek sahibi olmak gibi değerler yüklenirken, bir taraftan da iyi bir eş ve anne olmaları beklenmekteydi. Schroeder'in belirttiği gibi: 'kadınlar iyi bir anne, iyi bir eş olmaya devam etmeliydiler, çünkü ulusun asli kimliğini ve ruhunu şekillendiren onlardı.'¹⁴¹ Göle'nin de vurguladığı şekliyle yeni doğan Kemalist paradigmadaki kadınlar, Batılılaşmanın öncüleri, laikliğin taşıyıcıları ve medeniyet tercihindeki değişimin şahitliğini yapan aktörler olurlar.¹⁴²

Cumhuriyet döneminde gerçekleşen reformlarla birlikte kadınlar eğitim, öğrenim hakkına sahip olmuşlar ve kamusal görünüm kazanmışlardır. Göle'nin de belirttiği gibi bu dönemde kadınların vatandaşlık haklarının genişletilmesi ve aileyi düzenleyen İslami kanunların kaldırılması ile birlikte, kadınların kamusal alandaki görünürlüğü ve vatandaşlıkları garanti altına alınmıştır.¹⁴³ Ancak, kadının kamusal alandaki varlığının sorunsal bir tarafı da bulunmaktadır. Kadının kamusal alanda bulunuşu meslek sahibi olmasıyla, kendisine atfedilen özellikleri ve görevleri yerine getirerek ve cinselliğini arka planda tutarak gerçekleşmiş ve Kandiyoti'nin belirttiği gibi kadının kamu yaşamına girmesi ancak 'saygınlığına' dair işaretler abartılarak meşruluk kazanmıştır. Okumuş kadın, meslek sahibi kadın, kemalist reformların yücelttiği değerler bağlamında ayrıcalık kazanmış, ancak bir o kadar da 'cinsiyetsiz' hatta bir ölçüde de erkek kimliğine bürünmüştür.¹⁴⁴ Bir başka deyişle, Kemalist kadın, peçesini ve çarşafını atmış, ancak bu kez cinselliğini 'çarşafa sokarak' kamusal alanda kendisini zırlandırmış, bir ölçüde 'dokunulmaz', erişilmez kılmıştır.¹⁴⁵

¹⁴⁰ İbid, s.82

¹⁴¹ Yeğenoğlu, op cit, s.173

¹⁴² Göle, op cit, s.30

¹⁴³ Göle Nilüfer, 1997, s.65 aktaran: Süheyla Kırca Schroeder, **Popüler Feminizm; Türkiye ve Britanya'da Kadın Dergileri**. Bağlam Yayınları: İstanbul, 2007, s.82

¹⁴⁴ Kandiyoti Deniz, 'Ataerki Ölümleri: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar', Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın s.351. aktaran: Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**. Metis: İstanbul, 2010, s.109

¹⁴⁵ Durakbaşı Ayşe, 'The Formation of 'Kemalist Female Identity': A Historical- Cultural Perspective, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, yayınlanmamış master tezi, s.93-4 aktaran: Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**. Metis: İstanbul, 2010, s.109

Kadının kamusal alanda bulunuşunun bir başka sorunsal tarafı kadını bu alanda kuşatan söylemlerde yatmaktadır. Kadının kamusal alana çıkışı ile, söylemsel olarak kendisine atfedilen hitap biçimleri de kadını ataerkil biçimde tanımlamaktadır. Örneğin Göle'nin ifade ettiği gibi; bugün dahi sıkça kullanılan 'bacım, hemşire, abla, ana, yenge' gibi hitap biçimleri, kadınlara kardeşlik, analık, akrabalık ilişkileri varsayılarak cinsiyetler arası ilişkilere yasak getirdiği gibi, kamusal alana mündemiç 'yabancılar arası' 'anonim' ilişki türlerinin baştan çıkarıcılığına karşı bir sınırlama getirmekte, savunma biçimi oluşturmaktadır.¹⁴⁶

1923-1950 arası dönemde batılı kadın modeli örnek alınmış ve kadınlar Cumhuriyet döneminin birer simgesi haline gelmişlerdir. Kandiyoti bu dönemde kadının durumunu şu şekilde özetlemektedir:

Kadınlar reformun simgesi haline gelirken batılı kadın tipi örnek alınmış, çalışan, kamusal hayatta yer alan, eğitilmiş, geleneksel kadın tipinden uzak, fakat, özel alanda da iyi anne ve eş konumlarını sürdüren bir biçimde, erkekler de modern eşlere sahip , geleneksel değerlerden uzak ancak, yine de mesafeli ve otoriter, eşinden maddi destek alan ama, bunu bir tehdit biçimi olarak algılayabilen bir biçimde tanımlanmışlardır.¹⁴⁷

Böylelikle kadınların Cumhuriyet reformları ile bir taraftan çağdaş kadın kimliğine bürünürken, diğer yandan gerek kamusal alanda 'cinsiyetsizleşmesi', gerekse kamusal alanda kadına yönelik ithaf biçimleri bağlamında ataerkil yapının etkisine maruz kaldıkları gözlemlenmektedir.

Bunun dışında 1923 ile 1950 arası dönem incelendiğinde, kadınlar bağlamında saptanmış olan bir başka bulgu, Cumhuriyet reformlarının kentli kadınlar üzerinde daha etkili olduğu ve tüm topluma yayılmadığı şeklindedir.

¹⁴⁶ Göle, op cit, s.109

¹⁴⁷ Kandiyoti Deniz 1999, Arat Yeşim 1999 aktaran: Özlem Emine Ataman, '**Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 yılları arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu**', (yayımlanmamış doktora tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s.147

2. 1950-1970

1950-1970 arası dönem, Türkiye'nin çok partili bir siyasi sisteme geçtiği dönemdir. 1950'li yıllarda kadınların sosyal ve kültürel hayatını araştırma-geliştirme dernekleri kurulmuştur. Yine aynı dönemde siyasal partilerin kadın kolları örgütlenmiştir.¹⁴⁸ 1960 sonrasında planlı ekonomiye geçiş ve sanayileşme başlamış, bunun bir uzantısı olarak köyden kente göç başlamış ve buna paralel olarak toplumsal yapıda ve tüketim alışkanlıklarında değişimler meydana gelmiştir. 1965 yılındaki iktidar değişimi olmuş ve daha önce başlayan gerici hareketleri artmış, karşıt görüşler ortaya çıkmış, öğrenci olayları yoğunlaşmış, çeşitli siyasal akımlar güçlenmiştir. Bu dönemde, 1965 yılında televizyon Türkiye'ye yeni bir iletişim aracı olarak girmiştir.¹⁴⁹

3. 1970'li yıllar

12 Mart 1971'de Demirel hükümetine askeri muhtıra verilmiş, 1961 Anayasasının getirmiş olduğu özgürlük ortamı kısıtlanmış ve bu yıllar özgürlük mücadeleleri ve ekonomik zorluklarla dolu geçmiştir. Türkiye bu dönemde soğuk savaşın etkisi altındadır. Bu dönemde Türkiye'de köyden kente göç yoğunluğu yaşanmaktadır. Bu gelişmelere paralel bir şekilde bu dönemde arabesk müzik doğmuş ve sinema, roman, basın günlük hayatta yayılmıştır.¹⁵⁰ Bu dönemde yaşanmış ve toplumu olduğu gibi sinemayı da etkisi altına almış etmenleri Esen şu şekilde sıralamaktadır: “Ekonomik sorunlar, dış ilişkilerdeki çıkmazlar, ülke yönetimindeki istikrarsızlık, iki yüzlü ahlak anlayışı, hak ve özgürlük kavramlarının kavranamayışı, sansürün yapısı, televizyon yayınlarının başlaması, hızlı göç ve kentlileşme.”¹⁵¹

¹⁴⁸ Serpil Çakır , ‘Kadın Tarihine Türkiye’den Bakmak’ **Petrol İş** Mayıs 2007, sayı 23, s.25

¹⁴⁹ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, Ankara: İmge Yayınları, 1992, s.84

¹⁵⁰ İbid, s.92

¹⁵¹ Şükran Kuyucuk Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s.159-160

4. 1980’li Yıllar

Çiçekoğlu 1980’li yılları dünya ve Türkiye açısından şu şekilde özetlemektedir:

“1980’li yıllar, dünyada da Türkiye’de de korkulu bir dönem; küreselleşmenin hem siyasi hem ekonomik anlamda baskıları ve eşitsizlikleri artırdığı, çevre sorunlarının kaygı uyandırıcı boyutlara ulaştığı ve modernleşmenin bir proje olmaktan çıkıp önünde ‘post-‘ eki taşıyan anakronik bir kavrama dönüştüğü bir dönem.”¹⁵²

1980’li yıllarla birlikte yaşanan sanayileşme ve teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçlarının etkisiyle, toplumsal yaşamda ve özellikle de kadın üzerinde önemli değişimlere neden olmuştur. 1980’lerin ikinci yarısından itibaren feministler, çevreciler, eşcinseller gibi yeni toplumsal hareketlerin sözcülerinin, farklı bir toplumsal muhalafet ve demokratik toplum anlayışını dile getirmiş ve farklı toplumsal taleplerle ortaya çıkmış oldukları görülür.¹⁵³

Türkiye’de ikinci feminist dalganın çıkması ile dönemin toplumsal, politik ortamı arasındaki bağ önemlidir. 12 Eylül 1980 darbe sonrasında ordu iktidara üç yıl boyunca el koymuş ve bu dönemde tüm politik eylemler yasaklanmıştır. Ardından seçilen ANAP hükümeti dönemi liberal politikaların geliştiği dönemdir. Schroeder’in belirttiği şekliyle “toplumun tüm kesimleri bu dönemde, yeni politik katılım biçimleri, yeni bireysellik ve kimlik arayışına girdi.”¹⁵⁴ 1980’lerin başında çoğu orta sınıf, sosyalist, eğitilmiş ve büyük şehirlerde yaşayan bir grup kadın, toplumda kadın olmaktan kaynaklanan sorunları sorgulamaya başladılar.¹⁵⁵

1980’lerle birlikte kendilerini ‘İkinci Cumhuriyetçiler’ olarak tanımlayan bir grup ortaya çıkmıştır. Yeni dönem feministler kadınlara uygulanan baskının temel nedeninin, Kemalist reformlarla devam ettirilen ataerkil toplum yapısı olduğuna inanmışlardır.¹⁵⁶ Bunun dışında 1980-1983 arası dönem İslami köktendinciliğin doğuşundan sorumlu olarak gösterilmektedir. 1980’lerden itibaren İslami gruplar türbanlı kadınların okullara ve devlet

¹⁵² Feride Çiçekoğlu, **Vesikalı Şehir**, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.133

¹⁵³ Asuman Suner, **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.20

¹⁵⁴ Schroeder, op cit, s.87

¹⁵⁵ İbid, s.88

¹⁵⁶ İbid, s.102

memurluklarına kabul edilmelerini talep etmeye başladığında, kadınlar İslam'ın yeniden canlandırılması tartışmalarının temel hedefi haline gelmişler ve bunun bir uzantısı olarak sekülerizmi destekleyen basın kadın meseleleriyle ilgilenmeye başlaması, Türkiye'de kadınların konumunun tartışılabilceği yeni alanlar yaratmıştır.¹⁵⁷

1980 sonrası kadınlarla ilgili yaşanan diğer önemli gelişmeleri şu şekilde özetleyebiliriz:

1983 yılında Kadın Çevresi kurulmuş ve kadınlara sağlık, yasal sorunlar, şiddet ve boşanma sorunlarında yardım edecek bir bilgi servisi işlevi görmüştür.¹⁵⁸ 1985 yılında Türk hükümeti resmi olarak uluslararası konvansiyonu CEDAW (Kadınlara karşı her türlü ayrımcılığın kaldırılması konvansiyonu) imzaladı. Sözleşme 1986 yılında yürürlüğe girmiştir. Sözleşmenin temel hedefi; toplumsal yaşamın her alanında kadın-erkek eşitliğini sağlamak amacıyla, kalıplaşmış kadın-erkek rollerine dayalı önyargıların yanı sıra geleneksel ve benzer tüm ayrımcılık içeren uygulamaların ortadan kaldırılmasını sağlamak olmuştur.¹⁵⁹ 1986 yılında kadın birlikleri bunun uygulamasını talep eden bir imza kampanyası başlattı.¹⁶⁰ Türkiye'de 1987 yılında 'Dayağa Karşı Hayır' yürüyüşü yapıldı. Kampanyanın ikinci aşamasında ise kocalarından dayak yemiş üç kadının ilk elden tanıklıklarından oluşan *Bağır Herkes Duysun* (1988) adlı kitap yayınlanmıştır.¹⁶¹ 1987'de *Feminist* ve *Sosyalist Feminist Kaktüs* Dergisi yayınlandı.¹⁶² Kadına yönelik devlet içi kurumsallaşma 1987 yılında Devlet Planlama Teşkilatı Sosyal Planlama Genel Müdürlüğü bünyesinde kurulan Kadına Yönelik Politikalar Danışma Kurulu ile başlamıştır. Ekim 1989'da Cumhuriyet gazetesi okurlarını 'kadın sorunu'na katkıda bulunmaya davet ederek bir tartışma sayfası açtı.¹⁶³ Aynı yıl, 'Cinsel Tacize Hayır' kampanyası düzenlenmiştir.¹⁶⁴ 1989 yılında İstanbul Üniversitesi bünyesinde ilk kadın araştırma ve eğitim merkezi kurulmuştur.¹⁶⁵

¹⁵⁷ Ibid, s.92

¹⁵⁸ Ibid, s.89

¹⁵⁹ TC Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, **Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal Eylem Planı 2008-2013**, Ankara: 2009, s16

¹⁶⁰ Schroeder, op cit, s.93

¹⁶¹ Ibid, s.103

¹⁶² Ibid, s.89

¹⁶³ Ibid, s.93

¹⁶⁴ Ibid, s.96

¹⁶⁵ Ibid, s.99

Bunun dışında, bu dönemde edebiyat ve sinema alanlarında da kadına ve kadın sorunlarına vurgu yapılmaya başlanmıştır. 1980 sonrası romanlar, dergiler ve filmler aracılığıyla kadının bireyselliğinin ve cinsiyetinin dışı vurulmakta olduğu gözlenmiştir.¹⁶⁶ Göle'nin belirttiği gibi bu dönemde, yayınlanmış dergi ve kitaplar yanında, çekilmiş filmlerde kadının bireyselliği annelik ve zevcelik rollerinin dışında verilmiş, kadın cinselliği keşfettirilip dile getirilmiş ve kadın erkek eşitliği talebi kamusal alandan özel alana, iç dünyalara taşınmaya çalışılmıştır.¹⁶⁷

5. 1990'lı Yıllar

1990'lı yıllar, 1980'li yılların ortalarında başlamış olan çok sesli ortamın yayılmaya başladığı dönemdir. Bu yıllardan itibaren farklı etnik ve dinsel kimlikteki gruplar seslerini duyurmaya başlamışlardır. 1990'lı yıllar aynı zamanda kadın hareketinin kurumsallaştığı, kadın meselesinin devletin gündeminde önemli yer teşkil ettiği dönemdir. Bu dönemde kadınla ilgili gelişmeler özetle şöyledir:

1990'lı yıllarda Üniversitelerde kadın araştırma ve uygulama merkezleri açılmıştır. Örneğin bu dönemde Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde kadın araştırmaları dalında bir yüksek lisans programı kurulmuştur.¹⁶⁸ 1990 yılında İstanbul'da "Mor Çatı" adı altında bağımsız bir sığınma evi açılmış, 1995 yılında bu kurum Türkiye'nin ilk bağımsız kadın sığınma evine dönüşmüştür.¹⁶⁹ Bu gelişmelerle birlikte kadına yönelik şiddet, devletin gündeminde yer almaya başlamıştır. 1990 yılında kadınlarla ilgili politikaları geliştirmek için ulusal bir mekanizma olarak Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü kurulmuştur.¹⁷⁰

Bunun dışında kadınlarla ilgili yasalarda önemli değişimler yapılmıştır. 1990 yılında tecavüze uğrayan bir fahişe olunca, tecavüz vakalarının cezasını üçte iki oranında indiren Türk Ceza yasasının 438. maddesi 1990'da kaldırıldı. Ayrıca, Medeni Kanunun, kadınları evin dışında çalışmak için kocalarından izin almaya zorlayan 159. maddesi de

¹⁶⁶ Göle, op cit, s.112

¹⁶⁷ Schroeder, op cit, s.112

¹⁶⁸ ibid, s.99

¹⁶⁹ ibid, s.95

¹⁷⁰ TC Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal Eylem Planı 2008-2013 Ankara: 2009 s.21

kaldırılmıştır.¹⁷¹ 1998 yılında zina kanunları geçici olarak bütünüyle kaldırıldı. Son yapılan yasal düzenlemeyle zina, suç olmaktan çıkarılmış, kadın ve erkek eşit tutularak, her iki taraf için de bir kez yapılan zina boşanma sebebi olarak kabul edilmiştir.¹⁷² Aile içi şiddetin önlenmesi amacıyla 1998 yılında Ailenin Korunmasına Dair Kanun çıkarılmıştır.

Bunun dışında, 1990'ların sonlarından bu yana tüm ülke çapında bilinç yükseltme grupları ve kadın araştırma merkezleri kurulmuştur. Schroeder'in belirttiği gibi "feminizm, sadece eğitimli, orta sınıf iş kadınlarını değil, aynı zamanda daha genç kadınları, fabrikalarda ve mağazalarda çalışan kadınları ve kız öğrenciler gibi diğer grupları da içine alan toplumsal bir hareket haline dönüşmüştür". 8 Mart 1997'deki Uluslararası Kadınlar Günü'nde, ülkenin farklı yerlerinden farklı ideolojilere sahip (radikal, kemalist, kürt, sosyalist vs) kadınlar İstanbul'da yürüyüş yaparak kollektif eylem çağrısı yapmak için buluşmuşlardır.¹⁷³ Ayrıca aynı yıl bir grup feminist kadın KADER'i (Kadın Adayları Destekleme ve Eğitim Derneği) kurmuştur, bu derneğin amacı kadınları siyasete hazırlamak ve kadınların meclisteki temsilini artırmaktır.¹⁷⁴

6. 2000'li yıllar

Türkiye'de 1990'lı yılların sonundan itibaren Avrupa Birliği ile yakınlaşma sürecinin başlaması ile birlikte 2000'li yıllarda kadınla ilgili gelişmeler şu şekilde özetlenebilir:

Türk Medeni Kanunu kadın erkek eşitliği konusunda dünyada ve Türkiye'de yaşanan gelişmeler çerçevesinde yeniden düzenlenmiş ve 1 Ocak 2002 tarihinde yürürlüğe girmiştir.¹⁷⁵ Bu bağlamda, kocanın otomatik olarak aile reisi olması ve çocukları ilgilendiren konuların yanı sıra ev seçimiyle ilgili son söz hakkını kocaya veren kanun, 2002'de yürürlüğe giren Medeni Kanun'la değiştirilmiştir.¹⁷⁶ 2004 yılında Anayasanın 10. maddesine "Kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir. Devlet bu eşitliğin yaşama geçmesini sağlamakla yükümlüdür"

¹⁷¹ Schroeder, op cit, s.97

¹⁷² İbid, s.94

¹⁷³ Schroeder, op cit, s.117-118

¹⁷⁴ ibid, s.104

¹⁷⁵ TC Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, **Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal Eylem Planı** 2008-2013 Ankara: 2009, s.18

¹⁷⁶ Schroeder, op cit, s.94

ibaresi yer almıştır.¹⁷⁷ 1 Haziran 2005'te yürürlüğe giren Yeni Türk Ceza Kanunu'nda kadının mağdur olduğu birçok suç, topluma karşı işlenen suçlar kapsamında çıkarılıp, kişilere karşı işlenen suçlar kapsamına alınarak cezaları ağırlaştırılmıştır. Ayrıca 'töre' cinayetleri faillerinin kanunda öngörülen en ağır ceza olan ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası ile cezalandırılması hükmü getirilmiştir. 2005 yılında Avrupa Birliği uyum yasaları çerçevesinde değiştirilen Medeni Kanunla birlikte yeni düzenlemeler yapılmıştır.¹⁷⁸ 2006/17 sayılı Başbakanlık Genelgesinin yayınlanması ile kadına yönelik şiddetle mücadele bir devlet politikası haline gelmiştir. 2007-2008 yıllarını kapsayan 'Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Yaygınlaştırılması Projesi' başlatılmıştır. Ayrıca bu proje kapsamında tüm tarafların katılımıyla 2007-2010 dönemini kapsayan 'kadına yönelik aile içi şiddetle mücadele ulusal eylem planı' hazırlanmış ve Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanı tarafından onaylanarak yürürlüğe girmiştir.

Avrupa Birliği'ne katılım çabaları çerçevesinde, mevzuatta önemli ilerlemeler ve değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Buna örnek, aile içinde şiddete maruz kalan kadınların korunması amacıyla 1998 yılında yürürlüğe giren ve 2007 yılında yeniden düzenlenen 4320 sayılı Ailenin Korunmasına Dair Kanun Ulusal Eylem Planı'dır. Bu kanunla, aile içinde şiddete maruz kalan bireylerin korunmasına yönelik olarak Aile Mahkemesi hakimleri tarafından alınabilecek tedbirler düzenlenmiştir.¹⁷⁹

2000'li yıllar Anayasa da dahil tüm yasalarda kadın ve erkek eşitliğini güvence altına alacak gerekli yasal düzenlemelerin gerçekleştirildiği dönemdir. TBMM'de töre ve namus cinayetleri ile kadınlara ve çocuklara yönelik şiddetin sebeplerinin araştırılarak alınması gereken önlemlerin belirlenmesi amacıyla 11 Ekim 2005 tarihinde bir araştırma komisyonu kurulmuştur. Buna bağlı olarak 2006 yılında kadınlara yönelik şiddet komitesi kurulmuştur.¹⁸⁰

Bu dönemde, kadına yönelik şiddetin bir insan hakları ihlali olduğu vurgulanmış ve bununla mücadele etmek için önemli adımlar atılmıştır.

¹⁷⁷ TC Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, **Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal Eylem Planı** 2008-2013 Ankara: 2009, s.19

¹⁷⁸ Schroeder, op cit, s.118

¹⁷⁹ TC Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, **Kadına Yönelik Şiddet**, Ankara: 2008, s.22

¹⁸⁰ İbid. s.23

Ayrıca bu dönemde kadın hareketi ivme kazanmıştır. Örneğin bu dönemde feminist bir dergi olan *Pazartesi* dergisi çıkmaya başlamış, e-posta ağları, Uçan Süpürge, kadın kurultayı türünden gruplar da, sorunlara çözümde müzakere alanı olarak kurulmuştur. Yine bu dönemde Kadın Eserleri Kütüphanesi, Üniversitelerde Kadın Araştırma Merkezleri, kadın çalışmalarının gelişimine doğru orantılı olarak ortaya çıkmıştır.¹⁸¹

Genel olarak değerlendirdiğimizde, son dönem gerek Türkiye için, gerekse Türk kadını için önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olduğunu söyleyebiliriz. Suner'in belirttiği üzere, Türkiye toplumunun son yirmi yılda geçirdiği küreselleşme, dünyaya eklenme ve hızlı toplumsal dönüşüm süreci de ister istemez aidiyet alanında birtakım sarsıntıları beraberinde getirmiştir.¹⁸² Bu bağlamda Türk (kadın) kimliğini biraraya getiren unsurlar çeşitlenmiş ve kimlik kargaşası yaşanmıştır. Tüm bu gelişmeler çerçevesinde Türk kadın kimliğinin değişimi ve dönüşümü 1980 sonrası sinemasında kendini hissettirmektedir.

II. KADIN VE TÜRK SİNEMASI

Bu bölümün amacı Türk sinema tarihine ve Türk sinemasındaki kadın temsiline tarihsel bir çerçeveden bakmaktır. Bunu yaparken Türk Sineması dönemlerine göre ayrılacak ve her bölüm sinemanın Türkiye'deki gelişimine tarihsel bir bakış sunmakla beraber, aynı zamanda Türk Sineması ile kadın arasındaki tarihsel ilişkiselliği özetleyerek değerlendirecektir.

A. SİNEMANIN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ: HAZIRLIK DÖNEMİ

1. Tarihsel Çerçeve

Türkiye'ye sinema yaklaşık bir asır önce girmiştir. Sinemanın saraya ilk girişi 1896 yılının sonları, 1897 yılı başlarına rastlar.¹⁸³ 1923 yılında Cumhuriyetin kurulmasının ardındansa sinema, devlet ve ordu desteğiyle doğmuştur.

¹⁸¹ Çakır, op cit, s.25

¹⁸² Suner, op cit, s.19

¹⁸³ Giovanni Scagnamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998, s.15

1896-1959 yılları Türk sinemasının hazırlık devresini oluşturmaktadır.¹⁸⁴ 1908 yılından başlayarak sinemalar genelde yabancıların ve azınlıkların elinde olmuştur. Türkler tarafından işletilen ilk sinema olma özelliğini taşıyan Milli Sinema ise 1914 yılında Cevat ve Murat Boyer tarafından açılmıştır.¹⁸⁵ Buna rağmen Scognamillo'ya göre bu dönemde henüz bir Türk sinemasından bahsetmek mümkün değildir. Bu dönemde halk tarafından Fransız ve Amerikan filmleri, ardından İtalyan, Danimarka ve Rus filmleri, savaştan sonra ise Fransız ve Amerikan filmleri izlenmiştir.¹⁸⁶

1895 yılı ile 1914 yılları arasındaki dönemde Türkiye'de film çekip gösterim yapanlar ülkede yaşayan yabancılardan oluşmaktaydı. Bu dönemde ilk olarak sarayda (Ayşe Osmanoğlu'na göre Hokkabaz Bertrand tarafından), daha sonra ise halka yönelik (Weinberg, ardından Matalon tarafından) film gösterimleri düzenlenmiş olduğu bilinmektedir.¹⁸⁷

Türk Sinemasının başlangıcı 14 Kasım 1914 yılına rastlamaktadır, bu tarih aynı zamanda Türk sinemasının doğum günü olarak kabul edilmektedir.¹⁸⁸ Fakat bazı kaynaklara göre Yanaki ve Milton Manaki'nin çekmiş oldukları 5. Mehmet Reşat'ın 1911 tarihinde Bitolia'ya yapılmış ziyaretinin belgeseli Osmanlı'nın son döneminde çekilmiş ilk Türk filmi olduğu ileri sürülürken,¹⁸⁹ Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 yılında çekmiş olduğu 'Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı' adlı belgesel Cumhuriyet döneminin ve Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilmektedir. Belgesel çekildikten bir yıl sonra 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulur ve 1917 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti film yapımlarına dahil olur.

İlk konulu Türk filmi 1916-1918 arasında Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı filmidir.¹⁹⁰ İlk uzun konulu film ise 1919 yılında çekilmiş olan Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye*'dir.¹⁹¹ Film, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından tiyatroya

¹⁸⁴ İbid, s.10

¹⁸⁵ İbid, s.20

¹⁸⁶ İbid, s.78

¹⁸⁷ İbid, s.16

¹⁸⁸ Agah Özgüç, **80. yılında Türk Sineması, Turkish Cinema at the 80th Anniversary 1914-1994**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995, s.18

¹⁸⁹ İbid, s.18

¹⁹⁰ Scognamillo, op cit, s.22

¹⁹¹ İbid, s.30

da uyarlanmış olup bir Fransız yosmasının İstanbul'a gelerek, valrlıklı evlerde mürebbiyelik yapmasını ve bu sırada çalıştığı evdeki erkekleri baştan çıkarmasını ve foyasının ortaya çıkmasıyla birlikte düştüğü kötü durumu anlatır.¹⁹² Bu film aynı zamanda Türk Sineması'nın ilk vamp kadın temsilini de sunmaktadır. Türk sinemasının gerçek anlamda tamamlanmış iki 'konulu' filmi ise *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) filmleridir.¹⁹³ Öte yandan *Casus*, dış ülkelere satılmış ilk filmidir ve melodram türündedir. Türkiye'nin ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film ise yine bu dönemde, 1922 yılında kurulmuştur.¹⁹⁴

2. Türk Sineması ve Kadın

Sinemanın Türkiye'ye geldiği ve yaygınlaşmaya başladığı ilk dönemde kadınlar oyunculuk yapamıyor yalnızca izleyici olarak sinemayı tüketebiliyordu. Scognamillo'nun deyimiyle sinemanın Türkiye'ye geldiği dönemde kadınlar üretici değil izleyici konumundaydılar. Türkiye'de bu dönemde Türkler tarafından yapılmış filmlerin çoğunda kadın karakterler yabancı sanatçılar tarafından canlandırılmaktaydı. Bu dönemde kadınlar sinema ve tiyatrodaki yer alamamaktaydılar. Osmanlı döneminde Türk kadınlarının elinde vesikası varsa fahişelik eylemine bile müsadde varken, tiyatro ve sinema gibi sanatsal uğraşlara hak tanılmıyordu ve Türk kadınının sahnede perdede görünmeleri yasaklanmıştı.¹⁹⁵ Örneğin, 9 Eylül 1920'de tiyatrodaki sahneye çıktıktan bir hafta sonra Afife Jale tutuklanmıştı.¹⁹⁶ Bu dönemde Müslüman kadınların sahneye çıkması sözkonusu olamazdı ve bu Cumhuriyetin ilk yılları olan 1923'e kadar sürmüştür.

Sinemanın Türkiye'ye girişinin ilk yıllarında kadın izleyicilerle ilgili olarak verdiği bilgilerde Scognamillo; bu dönemde kadınların, filmleri sinemada değil konakta izlediğini yazmaktadır. Yine bu dönemde tiyatro ve sinemayı kadınların ayrı mekanlarda izlediğini ve açık havada bayram dönemlerinde gösterim yapıldığında kadın ve erkeklerin oturduğu yerin ortasına perde gerilerek erkeklerin kadınları gözetlemesine engel olunduğunu

¹⁹² Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s.15

¹⁹³ Agah Özgüç, *80. yılında Türk Sineması, Turkish Cinema at the 80th Anniversary 1914-1994*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995, s.25

¹⁹⁴ Scognamillo, op cit, s.71

¹⁹⁵ Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Parantez Yayınevi, 2000, s.31

¹⁹⁶ ibid, s.31

belirtmektedir.¹⁹⁷ Bu dönemde gazetede çıkan bir haberde, kadın ve erkeklerin yanyana oturmalarının İslam dinine ve toplumsal törelerle bağdaşmadığı yazıyor ve bu dönemde bazı Müslüman kadınların erkek kılığına girerek ya da Hristiyan kadınlar gibi giyindiklerinden yakınıyordu.¹⁹⁸ Bu durum meşrutiyetin ilk yıllarına kadar devam etmiştir. Bu döneme kadar kadın kafes arkasında kalmıştır. Bu dönemde mimari gelenek, kadın ve erkeğin bulunduğu mekanın birbirinden ayrıştırmak üzere yapılandırılmıştır. Özellikle cumbalar kadınların dışarıdan gelen bakışa özne olmadan dış dünyayı gözlemleyebildikleri bir araç niteliği taşımaktaydı.



Şekil.1 Cumbadan dışarıya mendil atan kadın (*Kanlı Nigar*, 1981)

Bu dönemde Türk kadınlarının sinemada oynama hakkı olmasa bile, çevrilen filmlerde kadın kişilikleri üzerine konular yer almaya başlamıştır. Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye* (1919) ve *Binnaz* (1919) filmlerinin özelliği Türk sinema tarihinde ilk kez kadın kişilikleri üzerine kurulmuş konulardan oluşmalarıdır.¹⁹⁹ *Binnaz*, Osmanlı İmparatorluğu'nun Lale Devri Döneminde çekilmiş olup bir kadının aşk ilişkisini konu alan bir melodramdır. Film Yusuf Ziya Ortaç'ın Victor Hugo'dan uyarladığı manzum bir oyundan filme çekilmiştir.²⁰⁰

¹⁹⁷ Scognamillo, op cit, s.20-21

¹⁹⁸ ibid, s.20

¹⁹⁹ Agah Özgüç **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993, s.15

²⁰⁰ Şükran Kuyucak Esen, op cit, s.16

Cumhuriyetin ilanından hemen sonra Türk kadını Halide Edip Adıvar'ın eserinden uyarlanmış *Ateşten Gömlek* (1923) filmiyle ilk kez beyaz perdede yer almıştır. Bu eser bir Türk kadınının savaş ve vatanseverlik deneyimini anlatmaktadır. Film Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Filmi önemli kılan bir başka nokta ise halk tarafından büyük bir coşku ile karşılanmış olmasıdır, bunun nedeni, Güçhan'ın belirttiği şekliyle, Cumhuriyet'in ilan edildiği, ulusal duyguların doruk notkasına ulaştığı o günlerde halkın bağımsızlık savaşının perdedeki yansımaları izlemiş olmasıdır.²⁰¹ Türk kadını artık oyunculuk özgürlüğüne kavuşabilmiş ve Bediâ Muhavvit ve Neyyire Neyyir ilk kez beyaz perdede yer almış iki Türk kadını olmuştur.²⁰²



Şekil 2. *Ateşten Gömlek* (*The Shirt of Fire*, 1923)

²⁰¹ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Yayınevi, 1992, s.74

²⁰² Scognamiglio, op cit, s.48

B. TİYATROULAR DÖNEMİ

1. Tarihsel Çerçeve

1923 ile 1939 yılları arası dönem, Cumhuriyet'in kurulmasını takip eden yıllardır. Reformların gerçekleşmeye başladığı bu dönemde sinemanın, devletin o dönemdeki kültür politikası ile uyum içerisinde olduğu gözlemlenmiştir.²⁰³ Gülseren Güçhan bu dönemde Türk insanı ve Türk sineması ile ilgili izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Bu dönemde sinema devletin o dönemdeki kültür politikası ile uyum içindedir. Çünkü devlet, Osmanlı ile bağları koparma, Batı uygarlığı temeli üzerinde yeniden yapılanma sürecindedir. Çarşaf yerine elbiseye, fes yerine şapkaya, kadınlarla erkeklerin birarada yaşamasına, danslı toplantılara, ‘adab-ı muaşeret’ kurallarına, alaturka yerine alafranga müziğe alışmaya çalışan Türk insanı gibi Türk sineması da Batı’ya ‘uyarlanmak’ta, taklit etmektedir.”²⁰⁴

1923 ile 1939 yılları arası dönem Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemini oluşturur.²⁰⁵ Bu dönemin Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılmasının nedeni filmi yapanların sinematik teknik yerine tiyatro formlarını temel almaları, ayrıca tiyatro kökenli olmalarıdır.²⁰⁶ Ayrıca, tiyatrocular döneminin sinema açısından en karakteristik özelliği sinemanın filme çekilmiş tiyatro olmasıdır.²⁰⁷ Bu dönemin en önemli yönetmeni olan Muhsin Ertuğrul, 1931 yılında ilk sesli filmi *İstanbul Sokakları*’nı²⁰⁸, ardından 1953 yılında ise ilk renkli film olan *Halıcı Kız*’ı çeker.²⁰⁹

²⁰³ Güçhan, op cit, s.75

²⁰⁴ ibid, s.75

²⁰⁵ Fetay Soykan, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**, İzmir: Altındağ Yayınevi, 1993, s.24

²⁰⁶ ibid.s.26-27

²⁰⁷ ibid s.26-27

²⁰⁸ Scognamillo, op cit, s.52

²⁰⁹ Agah Özgüç, **80. yılında Türk Sineması, Turkish Cinema at the 80th Anniversary 1914-1994**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995, s.76

2. Türk Sineması ve Kadın

Bu dönemde üretilen birçok filmde kadın konusu çarpık bir bakışla işlenmiş, kadınlar genellikle hafif ve baştan çıkartıcı bir biçimde ele alınmış ya facia-i aşk/ melodram ya da güldürü türü sinemada yer almıştır.²¹⁰ Bu dönemin en önemli filmlerinden *Aysel Bataklı Damın Kızı* 1935 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Muhsin Ertuğrul bu filmle Türk sinemasına ilk kırsal dram türünü kazandırmıştır, ayrıca bu filmde oyuncu olarak yer alan Cahide Sonku, Türk Sinemasının ilk yıldızı olmuştur.²¹¹

C. GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1950)

1. Tarihsel Çerçeve

1939-1950 arası dönem *Geçiş Dönemi* olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemin Geçiş Dönemi olarak adlandırılmasının nedeni, Esen'in belirttiği gibi, tiyatrosu filmlerden sinemasal filmlere geçiş ve sinema ortamındaki tek yönetmen ve tek şirketten, çok yönetmen ve çok şirkete geçişi anlatmasıdır.²¹²

1939-1950 yılları Türkiye'nin dünya savaşının getirdiği ekonomik sıkıntıları yaşadığı dönemdi ve bu dönem sinemayı bir endüstri haline getirecek özel sermaye girişiminden yoksundur.²¹³ Ayrıca bu dönemde sinemanın kültürel bir araç olarak etki ve gücü farkedilmiş olduğundan ağır bir sansür yasası uygulamaya konmuştur.²¹⁴ Bunlara bağlı olarak Türk Sineması'nın bu dönemde çok ürün verememekte olduğu gözlenmektedir. Bu dönemde Türkiye'ye Amerika ve Mısır'dan filmler gelmektedir.²¹⁵ Bununla birlikte bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un sinemada tek adam olduğu dönem bitmiş ve genç sinemacılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Esen, bu dönemle ilgili olarak 'Türk Sineması'nın tiyatronun gölgesinden sıyrılıp, sinemasal özellikler kazandığı, kişiliğinin olduğu 'ergenlik dönemi'

²¹⁰ Soykan, op cit, s.30

²¹¹ ibid, s.34

²¹² Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s.47

²¹³ Güçhan, op cit, s.75-76

²¹⁴ ibid, s.77

²¹⁵ ibid, s.76

demektedir.²¹⁶ Tür olarak tarihi türdeki filmler, köy melodramları ve folklorik öğelerin kullanılmakta olduğu görülmektedir.²¹⁷

1949 yılından itibaren değişen ekonomik ve sosyal koşullarla birlikte yeni yönetmenler sinemada yer almaya başlamışlardır. 1949 yılında Lütfi Ömer Akad ilk uzun metrajlı filmi olan *Vurun Kahpeye* filmini çeker. Bu film bağımsızlık savaşını anlatmaktadır. Film genç bir öğretmeninin bir köye atanmasıyla, köydeki muhafazakar ve dindar kesim tarafından yadırganıp cezalandırılmasını konu almaktadır.



Şekil 3. *Vurun Kahpeye* (*Strike the Whore*, 1949)

Bu dönem genel olarak değerlendirildiğinde sinemada hem yönetmenler hem de teknik açıdan yeniliklerin yaşandığı bir dönem olduğu göze çarpmaktadır. Geçiş çağında Ertuğrul ve onun yetiştirmiş olduğu ‘tiyatrocu’ rejisörlerin dışında doğrudan sinema eğitimi almış yeni rejisörler sinemada yer almıştır.²¹⁸ Bu dönemin rejisörleri iki özel yeni stüdyoda çalışmaya başlamışlar; ilk olarak sonradan Ha-ka Film adını alacak olan Türk Film Stüdyo’sunda ve Ses Film’de çalışmışlardır.²¹⁹ Ayrıca bu dönemde Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kurulmuş ve film yarışmaları düzenlenmiştir.²²⁰

²¹⁶ Esen, op cit, s.34

²¹⁷ Soykan, op cit, s.34

²¹⁸ Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010, s.141,149

²¹⁹ ibid, s.128

²²⁰ Scognamillo, op cit, s.86, 98.

2. Türk Sineması ve Kadın

Bu dönem çekilmiş filmlerin çoğunda kadın temsiline genel olarak bakıldığında, kadının genelde ezik, erkeğe bağımlı, acılar içinde veya göz yaşartıcı durumlarda temsil edildiği görülmektedir.²²¹ Buna örnek olarak, yukarıda da belirtilmiş 1949 yılında Lütü Akad tarafından çekilmiş *Vurun Kahpeye* filmi verilebilir.



Şekil 4. *Vurun Kahpeye* (Strike the Whore, 1949)

D. SİNEMACILAR DÖNEMİ

1. Tarihsel Çerçeve

Bu dönemde yeni yönetmenler sinemaya geçmişler. Bu dönemde Türk Sineması yeni bir döneme girmiş, bağımsız ve gerçek sinemacılar Türk Sineması'ndaki yerlerini almaya başlamışlardır. Türk Sineması önceki yıllara göre kıyaslandığında çok daha verimli bir dönem

²²¹ Soykan, op cit, s.35

geçirmiştir. Bu döneme kadar üretim açısından bir süreklilik göstermeyen, toplumun gerçeklerinden bir hayli uzak görünen Türk Sineması, ülkede önemli değişimlerden etkilenmiş, gerçek anlamda bir sinema olma yolunda önemli gelişmeler kaydetmiştir.²²² İleride Türk Sinemasında önemli bir yere sahip olacak olan Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenler sinema yapmaya bu dönemde başlamışlardır. Ayrıca bu dönemde yapımcıların sayısı artmış, film yapımı hızlanmıştır.²²³ Sinemacılar bu dönemde ABD filmlerinin, özellikle gangster türünün, vurdulu, kırdılı, kaçıp-kovalamacı, şiddet öğelerini taklit etmişlerdir.²²⁴

1950'li yıllarda Yeşilçam Sokağında tiyatro ve Batıyla ilişkisi bulunmayan dar bütçeli filmler çekilmeye başlanmıştır. Böylelikle Yeşilçam filmleri dönemi bu yıllarda başlamış oluyor. Halit Refiğ'in belirttiği gibi bu filmler ticari amaç taşımamakla beraber ulusal özellik taşımışlardır.²²⁵

1949-1959 yılları arası dönem sinema yapmanın başlangıcı sayılmaktadır.²²⁶ Bu dönemde, düşünce özgürlüğünün üniversitelerden basına, siyasal yaşama kadar toplumun her katmanında kısıtlanmasıyla birlikte, sinema da toplum gerçekliklerine yönelmekte güçlükler çekmiş; dolayısıyla 1950-1960 arası dönem gerçeklerden kaçış, dostluk, arkadaşlık gibi temalara, sorunlara değinmeden geçen filmlerle yetinilmiştir.²²⁷ Dolayısıyla, bu dönemde Türk Sineması ilk gerçek ürünlerini ortaya koymaya başlamış fakat gerçek anlamda sinema yapımı 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir.

2. Türk Sineması ve Kadın

Bu dönemin ilk yıllarında melodramlar, ikinci yarısında ise melodramlarla birlikte çocuk komedileri popüler bir tür olarak ortaya çıkmıştır.²²⁸ Bu dönem genel olarak bakıldığında izleyiciyi duygulandıracak, hatta üzecek biçimde duygu sömürsünün sıkça kullanıldığı bir dönem olarak eleştirilmektedir. Soykan'ın belirttiği gibi bu dönemde duygu

²²² Güçhan, op cit, s.78

²²³ ibid, s.78

²²⁴ ibid, s.79

²²⁵ Scognamillo, op cit, s.106

²²⁶ ibid. s.106

²²⁷ Güçhan, op cit, s.80

²²⁸ Soykan, op cit, s.47

sömürüsü denince ilk akla gelen 1950’li yıllarda Muhterem Nur’un başlattığı köy ağırlıklı melodramlardır, dönemin ikinci yarısında ise Ayşecik türü çocuk filmleri çekilmeye başlanmıştır.²²⁹

Muhterem Nur 1950-1960 arası dönemde toplam elli melodram türünde film çekmiş ve Türkiye’de star sisteminin başlamasına yol açmıştır. Star sistemi daha sonra Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray ile devam etmiştir. Muhterem Nur oynamış olduğu filmlerde ya masum kadın ya da öksüz kız rollerini canlandırmış, Özgüç’ün deyimiyle ‘erkek hegemonyasının oyuncağı’ olagelmıştır.²³⁰ Muhterem Nur özellikle oynamakta olduğu roller bağlamında kadın izleyici tarafından idolleştirilmiştir.²³¹

Halit Refiğ bu dönemi halk sineması olarak tanımlamakta, bu dönemi halkın bir moda salgını gibi görüp sevdiği filmler olarak açıklamakta ve bunu star sistemine bağlamaktadır.²³² Bu dönemin başlıca türleri melodramlar, çocuk filmleri ve fantastik ve western filmlerdir.

E. GERÇEKÇİ DÖNEM

1. Tarihsel Çerçeve

Bu dönem Türk Sineması’nın mutlu günleri olarak bilinmektedir. 1960’lar ve 1970’li yılların ilk birkaç yılı Türk Sineması’nın en parlak dönemidir. Bu dönemde izleyici sayısı hızla artmış ve buna paralel olarak birçok il ve ilçede sinema salonları açılmıştır.²³³ 1965 yılı Türk Sineması’nın altın çağı olarak bilinmektedir, bu dönemde izleyici sayısı 34.394.634’e ulaşmaktadır.²³⁴

Bu dönem çeşitli sosyal ve politik olaylara sahne olmuştur. 27 Mayıs 1960’ta ihtilal olmuş, Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koymuş ve buna paralel olarak Türk Sineması’nda

²²⁹ ibid, s.47

²³⁰ Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993, s.29

²³¹ Soykan, op cit, s.49

²³² ibid, s.90

²³³ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005, s.104

²³⁴ www.turksineması.com

‘toplumsal gerçekçilik’ akımı başlamıştır. Gülseren Güçhan bu dönemi Türkiye ve sinema açısından şu şekilde değerlendirmektedir:

“1960 yılı Türk toplum yaşamının olduğu kadar Türk Sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal, siyasal yaşam, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, sinemamızın o döneme kadar neredeyse ‘sırtını döndüğü’ toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatı getirmiştir.²³⁵ 27 Mayıs’ın getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi ‘toplumsal gerçekçilik’ diye adlandırılan bir akımın doğmasına neden oldu”.²³⁶

Bu döneme Osman Seden’in 1960 yılında yönettiği *Kanlı Firar* ve Metin Erksan’ın 1977 yılında yönettiği *Gecelerin Ötesi* gibi filmleri örnek verebiliriz.

Bu dönemde Ulusal Türk Sineması gelişir ve 1960-1970 arası dönem Gerçekçi Sinema Dönemi olarak adlandırılır; bu döneme bir örnek olarak Metin Erksan, sınıfsal değişimlerin insanlar üzerindeki etkisini anlatan bir melodram olan, *Susuz Yaz* (1963) filminde kırsal alanda yaşayan insanların dramını anlatmıştır. Halit Refiğ tarafından çekilmiş başka bir film *Gurbet Kuşları* (1964) ise köyden büyük şehir İstanbul’a göç eden bir ailenin dramını anlatmaktadır.

Bu dönem ayrıca, farklı gruplar tarafından ulusal sinema, toplumsal gerçekçilik, halk sineması gibi teorik tartışmaların yaşanmış olduğu bir dönemdir. 1960’lı yılların ortalarındaki sinema, kaynağını toplumdan almış, Scognamillo’nun deyiimiyle toplum bilimsel uzantıları olan bir sinema anlayışıdır.²³⁷ Döneme en iyi örnek bu dönemin en önemli yönetmeni Yılmaz Güney’dir. Suner’in belirttiği gibi Yılmaz Güney 1960’ların ikinci yarısından 1980’lerin ortasına kadar sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, doğuda feodal ilişkilerin ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları

²³⁵ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**. Ankara: Imge Press,1992.s.81

²³⁶ ibid, s.81

²³⁷ Scognamillo, op cit, s.320

eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen toplumsal gerçekçi sinemanın öncüsüdür.²³⁸ Yönetmenin ilk filmi 1966 yılında çekmiş olduğu *At, Avrat, Silah* adlı filmidir.

31 Ocak 1968 yılında Türkiye'nin ilk devlet televizyonu olan TRT yayına başlar ve giderek popülerleşir. Bu dönem aynı zamanda Türkiye'de sinema eğitiminin verilmeye başlandığı dönemdir.

Tüm bu gelişmelerin paralelinde 1970'li yıllarda sinema anlayışı değişime uğrar. Bir melodram türü olan arabesk filmler popülerleşir. Daha sonra bu türü oluşturacak filmler Lütfi Akad tarafından çekilmiş Zeki Müren'in oynadığı *Rüya Gibi* (1971) ve Orhan Gencebay'ın oynadığı *Bir Teselli Ver* (1971) filmleri çekilir ve bu tür sinemada popüler trend haline gelir. 1970'li yıllarda 'güldürü' ve 'tarihsel' avantür filmleriyle de karşılaşmaktadır. 1970'li yılların ortalarına gelindiğinde ise Türkiye'de seks filmleri dönemi furyası yaşanır. Bu dönem Oksal Pekmezoğlu'nun yönettiği *Beş Tavuk Bir Horoz* (1974) adlı filmle başlamıştır. Bir İtalyan komedi filminden adaptasyon olan film daha sonra erotik komedi trendini başlatarak Türk Sineması'nda krizin başlamasına neden olacaktır. Bunun yanında, 1970'lerin ortalarında yapımcılar kendilerine daha çok kazandıracak, çok ucuza mal olan yerli karate ve seks filmlerinin yapımına yönelmişlerdir. Bu tür, ailelerin sinemadan kopmasına neden olmuştur. 1970'li yılların sonlarına doğru televizyon kullanımı yaygınlaşmış ve ekonomik zorluklardan ötürü sinema izleyicisi sinema salonlarından uzaklaşmıştır.²³⁹ Ayrıca, 23 Eylül 1977'de 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi' hakkında tüzük yürürlüğe girer. 1939 tarihli sansür tüzüğüne daha da ağırlaştırılmış maddelerini içeren yeni tüzük, Türk Sinemasını film çevrilemez bir duruma sokmuştur.²⁴⁰

2. Türk Sineması ve Kadın

Bu dönemde çekilen filmlerde az sayıda da olsa kadın sorunları işlenmeye başlamıştır. Bunun dışında aynı zamanda kadının 'erkeksi' ve bir 'kahraman' olarak sunulduğu filmlerin başladığı da görülmektedir. Bu tür filmlerin ilk örneği 1959 yılında Feridun Karakaya

²³⁸ Asuman Suner, *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.32-33

²³⁹ Abisel, op cit, s.113

²⁴⁰ Güçhan, op cit, s.91

tarafından yönetilen *Fosforlu Cevriye*'dir. Bir başka örnek Metin Erksan'ın yönetmiş olduğu 'Şöför Nebahat' (1970) filmidir. Bu film izleyicilerin yoğun ilgisi üzerine daha sonraki yıllarda devam ederek seri haline getirilmiştir. Aynı yıl *Samanyolu* (1959) filmi çekilmiş ve bu film sinemaya sarışın, bebek yüzlü 'kadın katil' (femme fatale) tarzını getirmiştir.

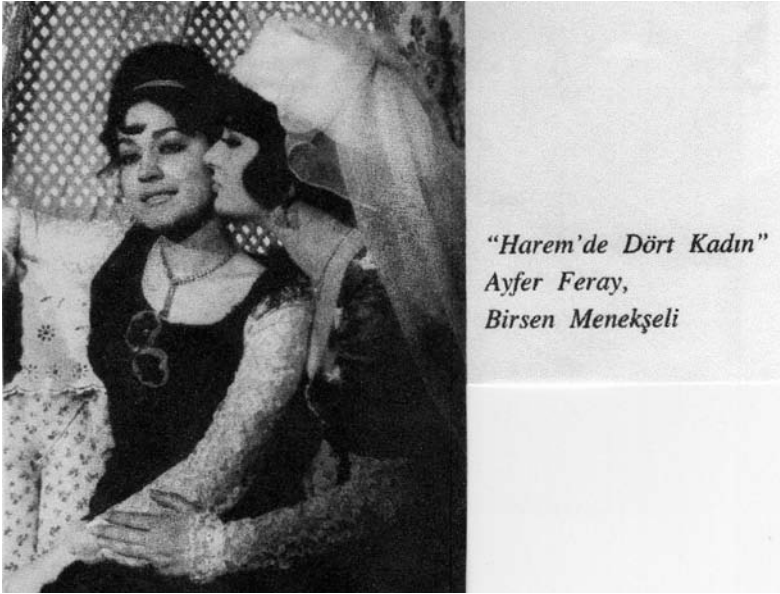


Şekil 5. Şöför Nebahat (*Nebahat, the Driver*, 1970)

Bu döneme bir başka örnek Halit Refiğ'in yönetmiş olduğu *Harem'de Dört Kadın* (1965) filmidir. Film haremde yer almakla birlikte, dördüncü eşi ile evlenmeye karar veren bir Paşa ve üç karısını konu almaktadır. Film ayrıca harem gelenekleri altında 'yasaklanmış' aşk hikayeleri, eşcinsel tarzda ilişkiler ve kadının karşılaştığı baskı ve güçlükler gibi konuları işlemektedir.



Şekil 6 *Harem'de Dört Kadın* (*Four Women at the Harem*, 1965)



Şekil 7 *Haremde Dört Kadın* (*Four Women at the Harem*, 1965)

Bir başka yönetmen Metin Erksan 1968 yapımlı *Kuyu* adlı filmi çekerek, Anadolu kadınının erkek egemen yapıya itaat edişini konu almıştır. Atıf Yılmaz *Utanç* (1972) adlı filmde ise toplumsal kurallar altında baskı altındaki kadınların sorunlarına değinmiştir.²⁴¹ 1970’li yılların ortasından itibaren erotik filmlerin 1980’li yıllara kadar popüler bir tür haline

241 Agah, Özgüç, 80. yılında Türk Sineması, Turkish Cinema at the 80th Anniversary 1914-1994, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995, s.158

gelmesi bu dönemde kadının ‘ticarileştirildiği’, pazar için metalaştırıldığı ve bedeninin sömürölüp sergilendiği yıllar olmuştur

F. 1980’Lİ YILLAR

1. Tarihsel Çerçeve

Esen, 1980 sonrası sinemasını 12 Eylül askeri darbenin izlerini taşımakta olduğundan ve aynı zamanda Türk sinemasını doğrudan etkilemiş olan Hollywood filmlerinin tekeli altında kalmasından ötürü ‘Darbe Dönemi Sineması’ olarak adlandırmaktadır.²⁴² Bu dönem askeri darbe ile başlar, Özal hükümetinin kuruluşu ve liberal devlet yapısına geçiş dönemi ile birlikte, bunun Türk toplumuna ve Türk televizyon ve sinemasına etkileri ile devam eder. Dorsay’ın belirttiği gibi 12 Eylül darbesi ve ardından Özal devrinin ülkeyi liberalizasyona, pazar ekonomisine ve batıyla bütünleşme sürecine sokması, 1980’ler sonunda sinemada önemli değişimler yaratmıştır. Bunların bazıları aynı yıl içerisinde Warner Bros’un ve United International Pictures gibi şirketlerin Türkiye’de şube açmasıdır. Yine aynı yıl Türkiye’nin ilk özel televizyonu Star TV , daha sonra ise Show TV yayına başlamıştır. Kısaca; bu dönemde özel kanallar yayın hayatlarına başlamış, video kullanımı yaygınlaşmış, sinemaya giden izleyici sayısı giderek azalmıştır. Bu dönemde daha çok Amerikan filmleri tüketilmiştir. Bu dönemde izleyici ya sinemaya gidip Amerikan filmlerini ya da televizyonun yeni özel kanallarını izlemiştir. Video popülerleşmiş ve filmler video için üretilmeye başlamıştır;²⁴³ buna paralel olarak yerli video izleyicisi sayısı artmıştır. Abisel’in deyimiyle sinemaya gitme alışkanlığını kaybetmiş kesimin seyretme alışkanlığı televizyonla birlikte pekişmiş olan kitle bir video aygıtı edinmekteydi.²⁴⁴ Askeri darbeyi takip eden yıllarda, darbenin bir uzantısı olarak karşılaşılan yasaklamalar, engelleme ve sansür uygulamaları, toplumsal alanda yaşanan depolitizasyon süreci, toplumsal gerçekçi filmlerin yapılmasını engellemiştir.²⁴⁵ Esen, bu dönem sinemasında karşılaşılmış engelleri ve bunun sonuçlarını çalışmasında şu şekilde değerlendirmektedir:

²⁴² Esen, op cit, s.179

²⁴³ Abisel, op cit, s.117

²⁴⁴ ibid, s.118

²⁴⁵ Suner, op cit, s.32-33

“..Sansürün etkisi 1980’lerde de genç sinemacıların filmlerini de vurmuştur. Halkı filmleriyle sarsmak isteyen, onları düşünmeye ve toplumsal sorunları görerek çözüm üretmeye çağıran yönetmenler yasaklar karşısında bireysel filmlere yönelmişlerdir. Bazıları sanatçıların yaratım sorunlarına, yönetmenlerin ve oyuncuların sinemasal bunalımlarına, bazılarıysa kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sınırlanmışlıklarına eğilmişlerdir. Böylece, dolaylı da olsa eleştirelliği yakalamayı ummuşlardır.”²⁴⁶

Bu dönemde seks filmlerinin yerini arabesk filmler almıştır. Esen’in belirttiği gibi filmler köyden göçüp gelen yeni kentlilerin duygularına seslenmektedir.²⁴⁷ Ayrıca, 1980’lerin sonundan itibaren Beyaz Sinema olarak adlandırılan İslami Sinema, popüler bir tür olarak gelişmiş ve izleyici rekorları kırmıştır. Bu türe örnek olarak araştırmada da incelemesi yapılacak olan Mesut Uçakan’ın *Yalnız Değilsiniz* (1990) ve *Sonsuza Yürümek* (1992) filmleri verilebilir. Her iki film de tesettürlü kadın ekseninde dönen ideolojik konu ve sorunları ele almaktadır.



Şekil 8. *Yalnız Değilsiniz* (You are Not Alone, 1990)

²⁴⁶ Esen, op cit, s.180-181

²⁴⁷ ibid, s.180

1980’li yıllara genel olarak baktığımızda temsillerin ani değişimlerini gözlemlemekteyiz. Bu dönemde bireycilik öne çıkmış, marjinal, avan garde kesim sinemada temsil edilmiştir. Sinemadaki temsiller toplumun gerçekliklerinden kopuk olarak verilmiştir. Scognamillo’nun deyiimiyle bu dönemde popülist sinema yok olmuş, yerini bireyciliği ön planda bırakan bir azınlık sineması almıştır.²⁴⁸ 1986 yılında ise Sinema Yasası çıkmış ve bunu takiben 1986-1990 yılları arasında oniki tane ‘12 Eylül filmi’ çekilmiştir.²⁴⁹

2. Türk Sineması ve Kadın

1980’li yıllarda sanayileşme, teknolojik gelişmelerle birlikte, basılı ve görsel kitle iletişim araçları giderek yaygınlaşmış ve ekonomik, sosyal yaşamda değişimlere yol açmıştır. Bunun bir sonucu olarak kadınlar yeni toplumsal konumlar edinmeye başlamışlardır.²⁵⁰ Kadın hareketinin gelişimi bu döneme rastlamaktadır. Bu gelişmeler önceki bölümde özetlenmiştir. Bu dönemdeki kadın hareketi Soykan’ın deyiimiyle 1970 sonrası sosyo-kültürel değişim ve erkek kültürüne bir tepki olarak gelişmiş, kalıplar ve kuralların yıkılmasına neden olmuş, sanatçıları bireysel ve bedensel özgürleşmeye çağırmıştır.²⁵¹ 1980 sonrasında kadına yönelik ve kadın temsiliinin öne çıktığı filmler sıkça yapılmaya başlanmıştır. Soykan’ın belirttiği üzere bu dönemde kitle iletişim araçlarında kadın konu ve sorunlarına eğilmek gibi bir çaba farkedilmektedir.²⁵²

Şükran Esen *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* isimli çalışmasında 1980 sonrası sinemada kadınla ilgili gelişmeleri şu şekilde aktarmaktadır:

“Bu dönemde çekilen filmlerde çalışan, düşünen, sevişen, çok çeşitli konumlarda bulunan, iyi ve kötü özellikleri de taşıyabilen gerçekçi kadın kişilikleri canlandırılmıştır. Gerçekçi kadın kişiliklerinin sorunları yoluyla, toplumsal eleştiri yapılmaya çalışılmıştır. Eleştirel bir yaklaşımın yanı sıra, ticari yaklaşımla kadını bir malzeme olarak kullanılan, olayı ‘kadın filmleri modası’na dönüştüren bir eğilim de sezilebilmektedir”.

²⁴⁸ Scognamillo, op cit, s.441

²⁴⁹ Esen, op cit, s.181

²⁵⁰ Soykan, op cit, s.1

²⁵¹ ibid, s.137

²⁵² ibid, s.97

Bu dönemde kadının dünyası veya kadının kimlik arayışı gibi konular işlenmeye başlamış olup, buna bir örnek Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* (1983) adlı filmidir. Bu film, kırsal alandan gelip geneleve düşmüş bir hayat kadınının trajik hikayesini işlemektedir. Bir başka film Şerif Gören tarafından yönetilmiş *Firar* (1984) yalnız ve dışlanmış bir kadının hapishaneden kaçışını konu almaktadır. İçinde bulunduğu koşullara başkaldırıda bulunan kadının temsil edildiği bir başka film Yavuz Turgul tarafından çekilmiş *Fahriye Aba* (1984) ve Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmleridir. Bu filmlerin kadının özgürleşmesi üzerine birer deneme niteliği taşıdıklarını söyleyebiliriz.

Bu dönemin en önemli kadın yönetmeni Bilge Olgaç'tır. 1984 yılında çekmiş olduğu *Kaşık Düşmanı* adlı filmi Nezif Coş'un da belirttiği gibi, kadının bir mal gibi alınıp satıldığı, kadına hem bir üretim aracı hem de kaşık düşmanı olarak bakıldığı, başlık parasının egemen evlenme töresi olduğu bir toplumsal yapıyı taşlamaktadır.²⁵³ Bir başka yönetmen Süreyya Duru, 1981 yılında çekmiş olduğu filmde ilk kez kürtaj konusunu ele almıştır. Bir kadın yönetmen filmi olan *Geceyarısı Tutsakları* (Mahinur Ergun, 1986) hasılat rekoru kırmıştır. Film, gazeteci bir çift ve üçüncü şahıs arasında geçen bir aşk üçgenini konu almaktaydı. Scognamillo 1980'lerin ortasından itibaren filmlerin kadın sorunları üzerine kurulmuş olduğunu, bu filmlerin geleneksel kalıpları kırmayı değilse bile çağdaşlaşmayı hedefleyen öyküleri olduğunu belirtmektedir.²⁵⁴

1984-1985 yılları, cinselliğin Türk Sineması'nı domine etmekte olduğunu görmekteyiz. Dorsay'ın belirttiği gibi temsil edilmekte olan yeni kadın artık ne bakire ne de fahişedir, sinemadaki kadınlar cinselliğini yaşayabilen, ekonomik bağımsızlığını kazanmış kadınlardır.²⁵⁵ Dorsay'ın deyişiyle bu simgeler sanayi toplumuna geçme sürecinin kaçınılmaz öğeleridir.

Kadının temsili masum kız/fahişe kadın ikileminden kurtulup gerçek insana dönüşmüştür. Genel olarak bakıldığında kadın temsilinin bu dönemde değiştiğini söylemek mümkündür, bu dönemde karakterler kendi ruh ve gerçekliklerini, özgürlüklerini, cinsel

²⁵³ Scognamillo, op cit, s.268

²⁵⁴ ibid, s.187

²⁵⁵ Atilla Dorsay, **Sinema ve Kadın**, İstanbul: Remzi Yayınevi, 2000, s.217

tatminlerini, aşklarını arama çabasına girmişlerdir. Bu dönemde kadın kimi zaman cinsellikle özdeşleştirilmiştir. Scognamillo'nun deyişiyle bu dönemde kadın kentli, kentsoylu, aydın-herzaman güzel bir kadındır. Kadın ister yalnızlığını gidersin, aldatsın/aldatılsın, eşiyle uyumlu olsun/olmasın, sürekli çözülemez bir sorundur.²⁵⁶

Bu dönemde kadının temsil edildiği mekan daha çok büyük şehir İstanbul'dur ve şehirde yaşayan insanların yalnızlığı, yabancılaşması ve depresyonu ele alınmaktadır. Kadın-erkek ilişkileri karmaşık bir boyutta inceleme bulmuş ve bu dönemde kadın cinsellikle ve sorun olmakla özdeşleştirmiştir. Tür olarak Yeşilçam türü olan melodram ve köy dramlarında uzaklaşıp, ruhbilimsel sinema yaygınlaşmış ve bu dönemin izleyici olarak hedef kitlesini ise İstanbul oluşturmuştur.²⁵⁷

G. 1990'LI YILLAR

1. Tarihsel Çerçeve

1990'lı yıllarda Türk Sineması devletten maddi/finansal yardım görmeye başlamıştır. 1991 yılında devlet Türk Sineması'na yardım elini uzatmış ve bazı filmler Kültür Bakanlığı desteği almışlardır.²⁵⁸ Esen, Türk sinemasının Hollywood darbesine karşın ayakta kalıp yaşamını sürdürebilmesinin Avrupa'da Hollywood'a karşı oluşturulmuş bulunan Euroimages sinema fonu sayesinde olduğunu; Kültür Bakanlığı'nın 1990'larda Euroimages'e üye olmasıyla ve parasal katkı payını ödemeye başlamasıyla birlikte 1990'ların sonuna doğru ve özellikle 2000'lerde sinemada canlanma belirtileri olduğunu belirtmektedir.²⁵⁹ Bu dönemde bağımsız sinemacılar ortaya çıkmaya başlamıştır.

1990 sonrası filmler popüler ve sanat sineması olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sener bu iki türü şu şekilde değerlendirmektedir:

²⁵⁶ Scognamillo, op cit, s.443

²⁵⁷ ibid, s.442

²⁵⁸ ibid, s.371

²⁵⁹ Esen, op cit, s.184

*“1990’lı yılların ortalarından itibaren bir yeniden oluşum süreci yaşanmaktadır. Yeni Türk Sinemasının temel eksenini, ilk filmlerini 1990’lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağı oluşturur. Yeni Türk Sinemasının ortaya çıkışını bir yandan büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/ya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir popüler sinema, diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör/tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir sanat sineması.”*²⁶⁰

Bu dönemde Amerikan değil Batı sineması taklit edilmiştir.²⁶¹ Ayrıca, bu dönemde de 1980’li yılların sonunda olduğu gibi bireycilik anlayışı devam etmiş, Dorsay’ın deyişiyle “aşk filmlerine, kadın ve erkek filmlerine yeni ve modern kılıklar bulunmaya çalışılmıştır.”²⁶² Cinsellik bu dönemde Türk Sineması’nda önemli bir yere sahiptir. 1990’lı yıllarda en yaygın tür birey üzerinde duran ruhsal sinema olup bu filmlerin konusu bireyin seksüel ve psikolojik sorunlarıdır. Örneğin 1991 yılında İrfan Tözüm tarafından çekilmiş *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, orta yaşlı bir kadının cinsel krizleri üzerine vurgu yapmıştır. Ayrıca bu dönemde melodramların yerini dram türünde filmler almıştır.

2. Türk Sineması ve Kadın

Bu dönemde kadın filmleri popülerdir. Anadolu kadını, kumalar, hayat kadınları, eşcinsel ilişkiler, travestiler, başörtüsü gibi olgular bu dönemin konuları arasında yer almaktadır. Atıf Yılmaz’ın 1980’lerde getirmiş olduğu kadınla ilgili bakış açısı bu dönemde de etkisini göstermiş, Dorsay’ın deyişiyle yeni kadın imajı bugün sinemada hala geçerliliğini koruyan bir yeni ve çağdaş tavra yol açmıştır.²⁶³

²⁶⁰ Suner, op cit, s.33

²⁶¹ Scognamillo, op cit, s.414

²⁶² Dorsay, op cit, s.22

²⁶³ Dorsay, op cit, s.21

H. 2000'Lİ YILLAR

Türk sineması uzun dönemden sonra, 1990'ların sonu ve 2000'lerde izleyicisine yeniden kavuşmuştur. Esen'in belirttiği gibi 2008 ve 2009 yıllarında gerek Türk filmi sayısında yükseliş olması bakımından, gerekse Türk film izleyicisi sayısının yabancı film izleyici sayısını geçmiş olması, sinemacıları umutlandırmaktadır.²⁶⁴

Bu dönemde ağırlıklı olarak politik filmler sinemada yer almaktadır.

Bu yıllar siyasal kimlik, mafyalaşma, Güneydoğu sorunu, Kürt kimliği, marjinaler, yozlaşan büyük kentler ve ekonomik kriz gibi konuların beyaz perdeye yansıdığı görülmektedir.²⁶⁵ Ayrıca, 1980'li ve 1990'lı yıllardaki gibi yoğunluk göstermese de, kadın filmlerinin bu dönemde de devam etmekte olduğu görülmektedir. Bu döneme ait filmler ileriki bölümlerde detaylı bir şekilde incelenecektir.

Bu bölüm Türk Sineması ile kadın arasındaki ilişkiyi 1896 yılından günümüze, Türk Sineması'nı dönemlerine ayırarak kısaca değerlendirmiştir. Araştırma 1980 sonrası Türk Sineması'nı detaylı olarak ele alacak ve kadın temsillerini son dönem Türk Sineması'na odaklanarak inceleyecektir.

²⁶⁴ Esen, op cit, s.188

²⁶⁵ Scognamillo, op cit, s.452

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KADININ KONUMLANIŞLARI

I. KADIN VE MEKAN SORUNSALI

'Sinemada mekan, gözardı edilemeyecek bir iletişim aracıdır.' Fatoş Adiloğlu²⁶⁶

Bu bölüm temel kadın karakterin (heroine) farklı mekanlardaki konumlanışlarını inceleyecektir. Kadının konumlanışında iç mekan-dış mekan ayrımı, özel/kamusal alan, kırsal/kentsel alanlar ve bunların dışında kadının çeşitli kurumlar içerisindeki konumlanışları da dikkate alınıp incelenecektir. Türk sinemasında çalışma bağlamında 1980'li ve 1990'lı yılları incelendiğinde göze çarpan bir özellik kadına yönelik filmlerde kadınların birçok filmde genelev, cezaevi ve akıl hastanesi gibi kurumlarda ya da fahişe, mahkum kadın ve akıl hastası kadın olarak konumlandırılmış olmasıdır. Bu bölüm yukarıda belirtilen kurumlarda kadının nasıl temsil edildiğine bakacak ve ayrıca kadın/erkek yönetmenlerin kadınları benzer kurumlar içerisinde konumlarkenki benzerlik/farklılıklarına da dikkat çekecektir.

A. GENELEV/ 'FAHİŞE KADIN' / 'HAYAT KADINI'

Bu bölüm kadın kimliğinin genelevdeki temsilini inceleyecektir. Genelevde konumlanmış ve kadının kimliğinin hayat kadını/fahişe olarak kurgulmuş filmlerin incelemeleri yapılacaktır. Genelevde kadın nasıl temsil edilmiştir; genelevde kadın olmak ne anlama gelir gibi soruları cevaplarken erkek bakışının (male gaze/eril nazar) bu filmlerdeki yerini, ataerkil söylem, temel kadın karakterin fantezileri, fahişelik kimliğinin nasıl çizildiği, temel karakterin sınıfı gibi olgular üzerinde durarak ve ayrıca kadın ve erkek yönetmenlerin kadını 'hayat kadını/fahişe' olarak konumlarkenki benzerlik/farklılıklarını gözönünde bulundurarak inceleyecektir.

Bir kimlik modeli olarak hayat kadını nasıl tanımlanır ve temsil edilir? Geneleve 'düşmek' alt sınıftan gelmek üzerine mi dayandırılmıştır? gibi sorular bu tür temsillerle sınıf arasındaki ilişkiye dikkat çekilerek incelenecektir.

²⁶⁶ Fatoş Adiloğlu, *Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri*, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s.161

1. Genelev/ Fahişe kadın

1981’li yıllardan itibaren fahişelik olgusu Müjde Ar’la sosyal bir içerik kazanır.²⁶⁷ İncelenen dönem içerisinde kadının hayat kadını olarak genelevde temsil edildiği film *Ah Güzel İstanbul* (Ömer Kavur, 1981) filmidir. Filmin temel kadın karakteri Cevahir, evden kaçıp İstanbul’a gelmiş, genelevde çalışmakta olan bir hayat kadınıdır. Kamyon şöförü olarak çalışan müşterisi Cemal, Cevahir’e ilgi duymaya başlar. Kadın Cevahir’in gerçek ismi olduğunu, ismini değiştirmeye fırsat bulamadan kendini bu işin içinde bulduğunu söyleyerek ona hikayesini anlatır. Sıkça kadını ziyaret etmeye başlayan Cemal, Cevahir’e evlenme vaat ederek genç kadını genelevden çıkarıp ‘evinin kadını’ yapar. Çift, geçim sıkıntısı gibi nedenlerden evliliği ertelerken, bir taraftan da Cemal’in Cevahir’in geçmişini unutamamasından ötürü aralarında sorunlar yaşanmaya başlar. Filmin sonunda genç kadın Cemal işten dönmeden önce evi terkeder. Son karede kadını gözü yaşlı köprü üzerinde İstanbul’un kalabalığına bakarken görürüz. Cevahir genelevden kurtulsa da ve sevdiği adamla mutlu olmak istese de yalnız bir ev kadını olmaktan, yoldan gelecek sevgilisini ve evlenecekleri günü beklemekten sıkılmıştır.

Bu filmde kadın filmleriyle ilgili iki önyargı göze çarpmaktadır. Bunlarda ilki kadının yerinin evin içerisi olduğu,²⁶⁸ diğeri ise kadın filmlerinde kadınların pencerede ‘bekler’ konumunda sunulmuş olmasıdır. ²⁶⁹ Cevahir bir taraftan hayat kadınlığı yapıp erkeklere bedenini kiralamaktan kurtulmuştur ancak bu kurtuluş beraberinde tek kişilik bir yalnızlığı getirmiştir. Kadının bu noktadan sonra yeri evin içerisidir ve hayatı ev kadını olarak çalışıp kamyon şöförü olan sevgilisinin yoldan dönüşünü beklemekle geçmektedir. Bu sıkıntısını dile getiren Cevahir’e cevap veren Cemal ise ona:

‘bu hayattan sıkıldın sen’

diyerek aslında ev kadınlığının bir hayat kadınına göre olmadığını vurgulayarak kadını aşağılamaktadır. Bir başka sahnede, Cemal’in arkadaşları çiftin evine habersiz ziyarete

²⁶⁷ Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Parantez Yayınları, 2000, s.70

²⁶⁸ Mary Anne Doane, *The ‘Woman’s Film’: The Possession and Address*, M.A., Mellencamp, P. Ve Williams, L. (ed), *Re-vision; Essays in Film Criticism*. (Los Angeles: American Film Institute) 1984, s. 69
‘kadın filmlerindeki toplumsal cinsiyet-mekan ayrımında kadının yeri evidir’

²⁶⁹ ibid s. 72 ‘cam dışı ile içerisi arasındaki sınırdır (interface), kadının ait olduğu aile alanı ile erkek üretim alanı olan dışı’

geldiklerinde Cemal'in Cevahir'in hayat kadını olduğunu bildiklerinden ötürü utandığını ve öfkелendiğini görürüz. Sevgilisinin kendi geçmişini unutmadığını gören ve yalnızlıktan bunalan genç kadın evi terkeder. Filmde hayat kadını sevdiği erkekle birlikte olsa da onunla mutlu olamaz ve kaçır.

Kadını genelevde konumlamamış fakat paralel şekilde hayat kadını olarak sunmuş bir başka film *Güneşin Tutulduğu Gün* (1983, Şerif Gören), işçi sınıfından gelen genç bir kadının para kazanabilmek için kendinden yaşça büyük bir erkekle ilişki yaşaması üzerine kurulmuştur. Öte yandan genç kadın, erkek arkadaşı olduğu gerekçesiyle halası tarafından annesine şikayet edilir ve bu yüzden annesinden dayak yer. Kadın, hayat kadını olduğunu ailesinden gizlemekle birlikte erkek arkadaşı olmasının kabul edilemez bir durum olduğundan ötürü cezalandırılmıştır. Bu temsilde anne muhafazakar değer yargılarının ifadecisi olarak temsil edilmektedir:

Anne: 'Kızlar evde oturur, çalışmak da ne demek? Babana söylerim. Erkeklerle takılmak ha? Allah bilir başka neler yaptınız birlikte. Seni bekaret kontrolüne götürmem gerek.'

Kadının sevdiğiyle ruhunu paylaşması, vücudunu kiralamasından daha 'masum' olmasına rağmen ironik bir biçimde, film boyunca kadın, karşı cinsten birisine duyduğu ilgiden ötürü cezalandırılmakla kalmaz, hayat kadını olarak çalıştığı için film sonunda tecavüze uğrar ve ölümle cezalandırılır. Bu filmde hayat kadınlığı utanılacak birşey olarak verilmesinin dışında aileden ve arkadaşlardan gizlenmesi gereken bir kimlik olarak sunulmuştur.

Bir Atıf Yılmaz filmi olan *Dağınık Yatak* (1984) filminde hayat kadını olarak çalışan Meryem genelevde konumlanmamakla birlikte film hayat kadını temsili bakımından dikkat çekicidir. Profesyonel olarak çalışan Meryem, zengin erkeklerle birlikte olmaktadır. Kendisine 'benli Meryem' denilmektedir. Günün birinde bulaşıkçılık yapan İsmail isminde genç bir çocuğa aşık olur. Birlikte bir tatil kasabasına gidip aşk yaşarlar. *Ah Güzel İstanbul* filminde olduğu gibi Meryem'i geçmiş hayatı rahat bırakmaz, tatil köyüne gelen arkadaşları

sevgilisiyle olan ilişkisini olumsuz etkiler. Öte yandan Meryem'in eskiden metresi olduğu adam da Meryem'in peşine düşüp onu rahat bırakmaz:

'bir kere benli Meryem oldun mu sonra vazgeçmek kolay mı sanıyorsun'

diyerek kadının sevdiğiyle ilişki yaşamasına karşı çıkar. Birlikte olduğu genç sevgilisi ise maddiyata önem vermeye başladığında Meryem onu bırakmak durumunda kalır. Filmin son karesinde Meryem sevgilisini terketmekle birlikte filmin sonunda takma olduğu anlaşılan benini yanağından çıkarıp zengin kadınlarla birlikte olmak isteyen sevgilisine takar. Bu sahne Meryem'in hayat kadını kimliğinden tamamen vazgeçtiğini simgeler. Filmde hayat kadınının aşkı/sevgisi hüsrarla biter. Kadının bir hayat kadını olarak mutlu olamadığı gibi yalnızlığa mahkum olduğunu belirterek sonlanır film. Bunu da temel kadın karakterin kendi sesinden işitiriz:

*"Kim geri verebilir bana harcadığım gençliğimi
Dağınık yatağımı, mutsuz yatağımı onardım mı yüreğimi
Gün gelir böyle hesap sorar yaşanmamış duygular.
Yüzünüze örtülür böyle geç kalınmış kapılar
Sevginin gücünü görmeyen gözler gecikmiş yaşlarını döker
Öyle bir an gelir ki sevişmek ölmeye benzer
Dağınık yatağım, mutsuz yatağım, seni artık yalnızlık bekler."*

Kadını genelevde konumlamış bir başka film 14 Numara (1985, Sinan Çetin), müşterilerinden birisine aşık olmuş ve evlenmek üzereyken öldürülen genç bir hayat kadını ekseninde döner. Filmin ilk sahnesi polislerin ve gazetecilerin genelevi basmasıyla başlar. Kamera merdiven basamaklarında beyazlar giymiş temel kadın karaktere yönelir. Kadının bu fotoğrafı gazeteye yansır. Ardından geçiş sahnesinden kızın geneleve gelip odasına yerleştiği günü görürüz. Kadın aynada ilk olarak kendine, sonra da kameraya doğru üzgün bir ifadeyle bakarak adeta izleyiciyi durumunu sorgulamaya yöneltir. Bu sahnedeki bakış politiktir ve

psikoanalitik film teorisinin ve Laura Mulvey'in iddia ettiği şekilde konumlanmamıştır²⁷⁰, yani aktif olan bakış erkek değil kadın bakışıdır (female gaze) ve bizi kadının durumunu sorgulamaya davet ettiği/yönlendirdiği için de aslında politiktir.



Şekil 9: 14 Numara (Sinan Çetin,1985)

²⁷⁰ Laura Mulvey, **Visual and Other Pleasures**. Basingstoke: Macmillan,1989, s.14-25 'klasik sinema erkeğın zevkine dayalı olarak inşa edilir dolayısıyla klasik sinemadaki bakış erkektir. 'the women in classical cinema is being constructed according to male pleasures therefore the gaze is male.'

Filmdeki temel kadın karakter sevgilisiyle yeni bir hayat kurmak için gelinlik içerisinde genelevden adımını dışarıya attığı anda erkek egemen düzene karşı çıktığı için adeta cezalandırılmayı beklemektedir. Bekleyen sadece Yaprak'ın genelev sermayesi olarak çalışıp kendisine fiziksel ve maddi kazanç olarak sunmasını isteyen Arap değil, kızlarının hayat kadını olarak çalıştığını öğrenip namusunu temizlemek için gelen aile fertleridir. Yaprak'ın hayatı Arap'ın bıçak darbeleriyle son bulur.

Hayat kadını temsiline odaklanmış bir başka film, bir kadın yönetmen filmidir. *İpekçe* (1987, Bilge Olgaç) hastalanmış ve iyileşmek için bir süreliğine uzak bir köye gönderilmiş bir hayat kadınıdır. Kasabadan gelmiş bu modern görünümlü genç kadın köylülerin ilgisini çeker. İpekçe köylülerden gerçek kimliğini gizlemeye kararlıdır. Zaman geçtikçe köy hayatını benimsemesine rağmen geçmiş hayatı kendisini sık sık rahatsız etmektedir. Köyden bir adama aşık olur ve onunla bir ilişki yaşamaya başlar. Günün birinde onu genelevden köye getirmiş olan adam, İpekçe'yi geneleve geri götürmek için geldiğinde İpekçe'nin hikayesini köylülere aktarır ve onu zorla geri götürür. Sevgilisi İpekçe'yi 'kurtarmak' için geneleve geldiğinde genelev patronu tarafından öldürülür. Film İpekçe'nin genelevi havaya uçurmasıyla birlikte son bulur.

Bu filmde kadının genelevdeki temsiline baktığımızda 'kötü kadın' olmanın klişeleşmiş kodlarıyla benzeşen temsillerle karşılaşırız. Temel kadın karakter vücudunu vurgulayan streç pantolon ve sarı bir tişört giymiştir, sarışındır ve aşırı kırmızıya boyalı dudaklarla dikkat çekmektedir. Kameranin çekim açıları (close-up) yakın çekim- portre çekimler film boyunca sıkça tekrar edilip kamera konumlanışları kırmızıya boyalı dudakları vurgulamaktadır. Kamera temel kadın karakteri takibe alırken filmde kurgulanan söylemler hayat kadını kimliğini yapılandırır. Karakterin gerçek adı Aylin olmasına rağmen köylüler ona uzun, sarı saçlarından ötürü İpekçe adını koyarlar ve böylelikle kadının adı fiziki görünümüne göre tanımlanmış olur. Dolayısıyla kadın sadece dar kıyafetleri ve kırmızı dudaklarını film boyunca tekrarlayan kameranin bakış açısıyla değil; aynı zamanda fiziki görünümüne göre söylemsel olarak adlandırılmış olur. Filmin sonunda İpekçe'nin aslında gerçek kimliğini gizlemiş olan bir hayat kadını olduğu ortaya çıkar. Bununla beraber zorla geneleve geri götürüldüğünde kendisini 'kurtarmak' üzere gelen sevgilisi patronu tarafından öldürüldüğünde İpekçe genelevi havaya uçurarak bir taraftan intikamını alırken öte yandan da büyük ihtimalle suç işlediği için de mahkum olacaktır.

Bir başka kadın yönetmen filmi olan *Benim Sinemalarım* (Firuzan/Gülsüm Karamustafa,1990) filmindeki Nesibe de genelevde konumlanmamakla beraber geçim sıkıntısı nedeniyle hayat kadınlığı yapıp yaşlı erkeklerle birlikte olmaktadır. Ailesi bunu bilmemesine rağmen kadın genç bir erkekle-sevgilisiyle görüldüğü için babası tarafından dövülür. Filmin sonunda Nesibe evi terkeder ve film açık uçlu sonlanır.

Kadını genelevde konumlayan bir başka film, *Düş Gezginleri* (1992, Atıf Yılmaz), iki çocukluk arkadaşının yıllar sonra birbirlerini tesadüfen bulmalarıyla başlar. Arkadaşlardan birisi (Nilgün) doktor olmuş, diğeri ise (Havva) genelevde çalışmaktadır. İpekçe filminde olduğu gibi temel kadın karakter hayat kadını kimliğini gizleme çabasındadır.

Doktor Nilgün hayat kadınına ismini sorar:

Nilgün: ‘*Adın ne?*’

Kadın: ‘*Anjelik.*’

Nilgün: ‘*Ben gerçek ismini sordum.*’

Kadın: cevap vermez

Havva’nın çocukluk arkadaşından kimliğini gizlemek istemesinin nedeni hayat kadınlığının utanılacak birşey olduğunu düşünmesidir. Böylelikle hayat kadınlığı bu filmde de gizlenmesi ve utanılması gereken bir olgu olarak temsil edilmiş olur. Film lezbiyen bir ilişkiyi ataerkil heteroseksüel bir yapı üzerinden kurarak anlatır. Genelevde çalışan Havva, sevgilisi Nilgün tarafından ‘kurtarılarak’ ‘iyi bir hayat ‘ vaadiyle İstanbul’a götürülür. Havva burda ev temizliği, yemek ve Nilgün’e hizmete dayalı ev kadınlığı hayatı sürmeye başlar. Bunun yanında Nilgün, kıskanç ve Havva üzerinde sembolik ve fiziksel güç uygulayan ‘maço’ erkek tipinde temsil edilmiştir. Filmin sonunda sevdiğiyle yuvalarında mutlu olamayacaklarını anlayan Havva hayat kadınlığına geri döner.

Son dönem filmlerinden *Gökten Üç Elma Düştü* (Raşit Çelikezer, 2008) filminde temel kadın karakter Nilgün, hayat kadını rolündedir ve serbest olarak çalışmaktadır. Nilgün, çocuğu olmadığı için kocası tarafından terkedilmiş dul, öksüz bir kadındır; çocuk yaşta babasını, ardından kendisine bakan büyükannesini kaybetmiş, okumak için hayat kadınlığı

yapmak durumunda kalmış, evlendikten sonra ise kocası tarafından işleri iyi gitsin diye patronuyla yatmak zorunda bırakılmıştır. Ardından da çocuğu olmadığı için kocası tarafından terkedilmiştir.

Bu filmde klişeleşmiş hayat kadını temsilinden kırılmalar görülmektedir.

Örneğin filmde feminist içerikli söylem temel kadın karakter tarafından tekrarlanmaktadır:

‘Sıcak bir yatakla gerçek bir aşk arasındaki farkı anlayamazsınız, bu böyle gelmiş böyle gider.’

Nilgün ayrıca erkekleri para kazanmanın bir aracı olarak görmektedir:

‘Erkeklerle sıkışınca yatarsın, onlardan başka bir halt da olmaz. Bak ben üstüne para bile alıyorum. Bir iki yıl sonra bir kenara çekilip keyfime bakacağım.’

Nilgün, filmin başlarında apartmanda yaşayan yaşlı dede ve apartman sakinleri tarafından yaptığı meslekten ötürü dışlanmakta ise de bu durumu kafaya takmamaktadır. Dede kadını yaptığı işle apartmanın huzurunu bozmakla suçlar. Torununa hayat kadınına yüz vermemesini, onun doğru bir kadın olmadığını söyler,

‘dikkat edeceksin bunlara’

diyerek uyarıda bulunur. Kısaca hayat kadını apartmandakilerin huzurunu bozmakla suçlanır.

Nilgün bir süre sonra evli ve çocuklu bir müşterisine ilgi duyarak onunla ilişki yaşamaya başlar. Nilgün’ün kendisini karısıylayken takip ettiğinin farkına varan adam kadını kovar ve tehdit eder; kadınla ilişkisini sonlandırdığında kadın adamdan hesap sorar, sevgisini geri istediğini belirtir. Bunun üzerine hayat kadını kimliğinden dolayı adam tarafından aşağılanır ve dövülür:

‘Sen bir fahişesin, senin neyine saygı duyacağım?’

Kadın adamı tokatlar. Bunun üzerine adam:

‘Bana bak kırarım ulan senin elini, sen ne yaptığını sanıyorsun, manyak, kimsin lan sen, kimsin, neyimsin’ ‘öldüreceğim ulan seni, allah belanı versin’

Kadını taksiden indirip döver.

Bir süre sonra karısını telefonda arayarak kendisini kocasının sevgilisi olarak tanıtır özür dileyen kadının Nilgün olduğunu sanarak apartmana gelip onu öldürmeye çalışsa da, kadın dede ve ‘torunu’ tarafından kurtarılır, adam ölür, kadın apartmandakilerle huzurlu bir hayat sürer. Filmde hayat kadını sevdiği erkek tarafından fahişe olduğu için sevgiyi hak etmeyen bir nesne olarak görülse de filmin sonunda kadın hayat kadınlığının klişeleşmiş sonuyla cezalandırılmaz. Hayatta kalır ve film son karede kadının apartmandaki dede ve torunla kahvaltı yaptığını göstererek film hayat kadını temsili bakımından olumlu sonlanmış olur.

2. Erkek Bakışı ‘Eril Nazar’

Kadın ve erkek yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerde kadın karakter ister kentsel alanda ister kırsal alanda temsil edilmiş olsun erkek bakışının takibi altındadır. Burdaki dikkat çekici nokta dış mekan konumlanışı ile eril nazar arasındaki direk ilişkiselliktir. Kadının ‘dışarıda’ **sokakta** konumlanışı tehlikelerle doludur. Ve özellikle kadın hayat kadını ise durum daha da risklidir. Örneğin *İpekçe* filminin açılış sahnesinde köy meydanındaki kahvehanede konumlanmış erkekleri köylerine yeni gelmiş genç kadını incelerken görürüz. Bu bakışa dedikodu da eşlik etmektedir:

‘Kocası olmadığına göre bakire olmalı’

Bir başka sahnede kadın göl kenarında uzanmışken yine erkek bakışının hedefi olur. Film boyunca erkek bakışı ve dedikodusu tekrarlanır. Kadın arzulanan konumundadır. Yine bir başka filmde örnek verecek olursak, *Güneşin Tutulduğu Gün* adlı filmde hayat kadını olarak çalışmaya başlamadan önce kadının **sokak** ortasında yürürken erkeklerle sorun

yaşadığını görürüz. Orta yaşlı bir adam kadına asılmaya ve onu rahatsız etmeye çalışır. Kadını bir başka sahnede kadın iş başındayken, bir erkeğin bacaklarına baktığını görürüz; kamera erkek karakterin bakış açısından kadının bacaklarına odaklanır dolayısıyla bu sahnedeki bakış erkektir. Kadın hayat kadını olduktan itibaren yine erkek bakışın hedefindedir; bu kez bakış tecavüze, tecavüz ise cinayete dönüşür. Filmin sonunda kadın tecavüze uğradıktan sonra öldürülür.

3. Ataerkil Söylemler

Ataerkil yapıya özgü söylemler Türk sinemasının vazgeçilmez öğelerindendir. Bu araştırmada söylemlerin bir yandan kadın-erkek arasındaki eşitsizliği ve ataerkil yapıyı meşrulaştırmada bir araç olarak kullanılabileceği bir yandan da bu yapıda kırılmalar meydana getirmek amaçlı kullanılabileceğini vurgulamıştım.

Güneşin Tutulduğu Gün filminde Şerif Gören ataerkil söylemi oldukça sık kullanmaktadır. Neredeyse erkek baskısı filmi domine etmektedir. Kadın bir taraftan erkekler tarafından cinsel olarak kullanılırken, diğer taraftansa baba figürü tarafından fiziksel şiddete, öte yandan ise toplum baskısına ve erkek egemenliğine maruz kalmaktadır. Kadın **sokakta** yürüdüğünde ya erkek bakışı tarafından, ya sembolik ya da fiziksel şiddetle cezalandırılmaktadır. Kadının sokakta konumlandırıldığı sahnelerden birisinde kadın ‘fıstık’ gibi yinecek birşey olarak tanımlandırılır:

‘Hey fıstık, seni otele götürmemi ister misin?’

Sokak kadın için tehlikelidir, tehdittir. Kadının erkek tarafından incitilebileceği yer olarak tasvir edilir. Filmde kadın kaçarak kendini sokağın arkasına saklasa da yakalanıp tecavüze uğrar. Filmin son karesinde kadının cansız bedenini bulanlar sabah çöpleri toplamaya gelen çöpçülerdir. Ekonomik nedenlerle hayat kadını olarak çalışmak durumunda kalan kadının bedeni kullanılmış ve atılmış bir çöp gibi tenekeyle bütünleşir.

Düş Gezginleri filmi iki kadın karakter arasındaki lezbiyen ilişkiye dikkat çekse de filmin söylemi yine de ataerkildir. İki kadın arasındaki ilişkinin boyutunun ataerkil,

heteroseksüel ilişkiden bir farkı yoktur. Köyden İstanbul'a özgürce yaşayabilmek uğruna göç eden iki kadın aşkıtan birisi evde yemek ve temizlik gibi ataerkil yapının kadına dayatmış olduğu rolleri benimserken, diğer karakter doktor olarak çalışmaktadır. Erkeksi bir karakter olarak kurgulanmış doktor kadının sürekli kıskançlık nöbetine girip evdeki kadına sembolik ve fiziksel şiddet uygulamakta olduğunu izleriz. Film bir taraftan Türk Sinemasında ender rastlanan 'eşcinsel' bir temsili gerçekleştirirken, bir taraftan da ataerkil söyleme tutsak düşer ve kadınlardan birini ev kadını diğerini erkeksi ve 'maço' olarak tipleştirirken ilişki bağlamında ataerkil bir yapıyı yeniden inşa eder.

Böylelikle ataerkil söylemlerin erkek yönetmen filmlerinde daha bariz olarak kullanılmakta olduğunu iddia edebiliriz. Örneğin kadın yönetmen filmi olan *Benim Sinemalarım* (Firuzan-Gülsüm Karamustafa,1990) filminde ataerkil söylemin film boyunca üstü örtük bir şekilde sadece tek bir kez komşu tarafından (karşıt görüş olarak) kullanıldığına tanıklık ederiz:

'Herzaman söylemişimdir, bir kızı adeti gelir gelmez evlendireceksin, başka türlü başları belaya giriyor'.

Bu filmin sonu açık uçlu biter. Temel kadın karakter 'kötü' yola düştüğü için ölümle cezalandırılmaz, kaçarak kaybolur ve karakterin sonunu yorumlamak izleyiciye düşer.

4. Fantezi/ Gündüz Düşleri ²⁷¹

Kadın fantezilerinin incelenen kadın filmlerinde çok yaygın olarak kullanılan bir öge olduğu dikkat çekmektedir:

Bir erkek yönetmen filmi olan *Ah Güzel İstanbul* (Ömer Kavur,1981) filminde gündüz düşleri kadının geçmişini, köydeki eski günlerini göstermek için kullanılmıştır. Bir başka erkek yönetmen filmi olan *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992) ve *Dağınık Yatak* (Atıf Yılmaz,1984) filmlerinde ise paralel şekilde kadın, gündüz düşlerinde kendi

²⁷¹ Fantezi/ gündüz düşleri rüyalar, düşünceler halüsinasyonlar olarak kullanıldı.

çocukluğunu görür. *Dağınık Yatak* filminde kadın karakterin bir taraftan çocukluğunda annesini taklit edip, küpe takıp, ruj sürüp, göbek attığını görürken, üst ses ‘unutmak istiyorum’ kadının o günleri unutmak istediğini belirtmek için kullanılır.

Kadının fantazi ve gündüz düşleri kadın yönetmen filmlerinde farklı olarak ele alınmıştır:

İpekçe filminde kadının fantazisi genelevden kaçış üzerine dayandırılmıştır. Kadın köyde kimliğini gizlemesine rağmen geçmişi gündüz düşleriyle onu tutsak eder. Örneğin filmin bir sahnesinde köyde bir düğün gerçekleşecektir ve *İpekçe*’den gelini hazırlaması rica edilir. *İpekçe* geline kötü şans getirmemek için ilk önce bu teklifi kabul etmek istemese de kabul eder, gelini hazırlamasının ardından gündüz düşlerine dalar. Kendisinin de aralarında bulunduğu dört gelini bacakları açık bir şekilde yanyana oturmuş, duvarda vizite ücreti olarak yazılı olduğunu ve kendisinin bir adam tarafından zorla tutup götürüldüğünü görerek bayılır. *İpekçe*’nin gördüğü düşler korkuları üzerinde dayalıdır.



Şekil 10. *İpekçe* (Bilge Olgaç, 1987)

Bu filmde de diğer filmlerde olduğu gibi hayat kadını olmak utanılacak birşey olarak sunulmuştur. Kadın hayat kadını olmanın bedelini kimliğinden kaçmaya çalışsa bile gündüz düşleriyle öder. Kadını içerisinde bulunduğu küçük bir odanın duvarlarını yıkmaya çalışırken kırmızı ve siyah saten pijamalar içerisinde görürüz, bu sahneler kadının geçmişinden kaçışa/arınmaya çalışmasına tekabül eder.

Diğer bir kadın yönetmen filmi *Benim Sinemalarım* filminde benzeri bir temsil sözkonusudur. Nesibe eve döndüğünde fonda camiden ezan sesi duyulur. Bu sırada Nesibe aynaya bakar, çocukluğunu düşler ve gülümser. Ardından dudaklarından çenesine taşıyacak şekilde ruj sürer ve ağlamaya başlar. Bu sahne temel karakterin masumiyetinin kayboluşunun sembolüdür, Nesibe hayat kadını olarak çalışarak masumiyetini kaybettiğini düşünür.



Şekil 11. *Benim Sinemalarım* (Firuzan/Gülsüm Karamustafa, 1990)

Aynı filmin bir başka sahnesinde Nesibe babasından dayak yerken düşer dalar, düşünde çocukluğunda babasının ona almış olduğu yeni ayakkabıları ve babasının kendisini sinemaya götürdüğünü görür. Burda da gündüz düşleri çocukluktan kopuş bağlamında tekrarlanmaktadır.

Kadın filmlerinde gündüz düşleri istenmeyenden kaçış anlamına gelirken, kaçışa/arınmaya tekabül edip karakterin kendi ekseninde kurgulanırken, erkek yönetmenlerin filmlerinde kadın üzerinde tehdit oluşturan erkek karakterler ekseninde kurgulanmıştır.

5. Ekonomik ve Sınıfsal Koşullar

Hayat kadını olmak kadın filmlerinde genel olarak ekonomik koşullarla ilişkilendirilmiştir:

Sinan Çetin *14 Numara*'da hayat kadınının ekonomik geçmişini aktarmaz, karakterle ilgili tek bildiğimiz ailesinin muhafazakar olduğu ve genelevde çalıştığı için kendisini öldürmek istedikleridir. *Güneşin Tutulduğu Gün* filminde hayat kadınının işçi sınıfından geldiğini görürüz. Kadın karakter bir dükkanda çalışır ve kimi zaman müşterilerin paltolarını kendi üzerinde hayal eder. Üç çocuklu ailenin en büyüğüdür ve babası manavda çalışır. Genç kadın sevgilisi gazeteciliğe başlayabilsin diye ona kamera parası biriktirebilmek için para karşılığında yaşlı bir erkekle ilişkiye girer. Bu filmde her ne kadar erkek egemen düzen tarafından kabul görmese de kadının aslında maddi açıdan erkekten daha güçlü olduğunu görürüz; fakat kadın filmin sonunda yine bu düzene karşı gelerek hayat kadını olarak çalışmayı hayatıyla ödeyecektir.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Asiye Nasıl Kurtulur* filminde ekonomik koşullara ilişkin politik bir mesaj verilir.

Kadınlar: '*biz aşk satarız, etimiz bizim sermayemiz*'

diyerek ayakta kalmalarının koşulunun bedenlerini satmak olduğunu dile getirirler. Filmin ortalarında temel karakter kendi genelevini kurarak çalıştırır ve ironik biçimde burdan elde ettiği parayla fuhuşu durdurmak için derneğe bağışta bulunur. Asiye genelev çalıştırıp kara geçince genelevi kapatıp yerine bir otel açar ve filmin sonunda genelev basamaklarında geriye kıyafetlerden başka birşey kalmaz. Bu özelliğiyle film göreceli olarak daha iyimser bir tutum izlemiş olur.

Raşit Çelikezer'in yönettiği *Gökten Üç Elma Düştü* filminde kadın geçim sıkıntısı nedeniyle, öksüz kaldığı ve okumak istediği için kendini satmaya başlamıştır.

Bir kadın yönetmen filmi olan *Benim Sinemalarım*'da Nesibe'nin hayat kadınlığı yapması tamamen ekonomik nedenlere bağlıdır. Nesibe'nin tek derdi eline biraz para geçirmektir ve bu

nedenle yaşlı bir erkeğe bedenini kiralamak durumunda kalır. Kadın olduğu için ayrıca baba otoritesi altında da ezilmektedir. Nesibe yaşlı müşterisinden kazandığı parayla terzi olan ve ev içerisinde konumlanmış annesi çalışıp para kazanabilsin diye ona dikiş makinesi alır. Öte yandan filmde baba figürü işsizdir. Evde sadece kadınlar çalışır durumda olsalar da otorite yine baba figürüne aittir. Yönetmenler film boyunca Nesibe'nin ekonomik koşullarına ve daha iyi bir hayat temennisine vurgu yaparlar. Nesibe sık sık sinemaya gidip Marilyn Monroe ve Judy Garland gibi starları izler. Nesibe'nin annesinin bu bağlamda kızıyla ilgili şikayetlerini dile getirdiğini duyarız:

'Onun istekleri bizden çok uzak'

'Hiçbir zaman tatmin olmayı öğrenemedi'

Bu filmde kadın karakter hayat kadını olduğu için suçlanmıyor ve kötü bir sonla hayat kadını olmanın bedelini ödemiyo, ona tecavüz edilmiyor veya öldürülmüyor. Nesibe babasından şiddet gördüğü için evden kendi tercihiyle kaçıyor. İzleyici olarak Nesibe'nin nereye gittiğini film açık uçlu bittiği için bilemeyiz ve buyüzden de onun kaderini okumak izleyici olarak bize kalmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde kadını hayat kadını olarak temsil etmiş olan kadın filmlerinde kadının bedeninin 'sınıf atlamak' üzere metalaşmasına yol açmasının eleştirisinde bulunulmakta olduğu gözlenmektedir.

6. Kadın/ Erkek Yönetmenin Perspektifi

Genelevde çalışmak ve/veya hayat kadını olarak çalışmak kadın ve erkek yönetmen filmlerinde farklı bakış açılarıyla temsil edilmiştir.

Ah Güzel İstanbul filminde Cevahir köyden kente kaçmış ve başka iş bulamadığı için geneleve düşmüştür. Genelevden çıkmış ve sevdiği adamla birlikte olsa da ilişkisi mutsuz sonlanır ve Cevahir yeniden evden kaçmış olur. Kadına filmde mutlu olma şansı verilmemektedir.

Asiye Nasıl Kurtulur filminde Atıf Yılmaz genelevde çalışan kadınların hayatta kalmak için başka şansları kalmadığından ötürü orda bulunduklarının farkına varmamızı sağlar. Burda çalışan kadınların erkekler tarafından taciz edildiğini gösterir. Bunun dışında geneleve gelen erkeklerin kadınlar için paradan başka birşey ifade etmediğini gösterir. Böyle bir yaklaşım genelevde çekilmiş diğer filmlerden farklı bir perspektif sunar. Asiye, belalı tarafından öldürülmüş eski müşterisi aracılığıyla ‘kurtulur’. Müşterinin parası Asiye’nin özgürleşmesinde aracı konumundadır, onun parasıyla yeni bir genelev açıp patronu olur ve çok para kazandığında bu işten vazgeçip bir otel açar. Hayatta kalabilmesinin tek yolunun bu olduğunu savunur adeta. Genelevin filmin sonunda kapatılması hayat kadını sonlanışı bağlamında pozitif temsildir.

Dağınık Yatak filminde ise kadının ilişkisi mutsuz sonlanmasına rağmen Meryem takma benini çıkarıp kendisiyle aynı mesleği yapmaya eğilimli genç sevgilisine takarak hayat kadınlığını bırakır.

Atıf Yılmaz’ın diğer filmi ‘*Düş Gezginleri*’nde ise Havva’nın kaderi başka bir seçimi kalmadığı için geneleve geri dönmektir; fakat filmdeki hayat kadını diğer temel kadın karakter olan doktordan daha bağımsız ve güçlü temsil edilmiştir. Hayat kadını ‘ataerkil’ bir yapı ekseninde doktor karakter tarafından yönetilmeyi reddederek mesleğine geri döner. Burada hayat kadını terkedilen, ezilen ve köle durumunda itilip kakılan bir ev kadını olmaksızın, bunun yerine genelevde çalışıp kendi parasını kazanmayı tercih eder. Filmdeki kadın temsili bakımından göreceli olarak tek pozitif sayılabilecek unsur kadının yapmış olduğu seçimdir, karakter kendi özgür seçimiyle eski hayatına geri döner çünkü hayat kadını olarak çalışıp para kazanması sevgilisinin partneri olmasından daha özgürleştiricidir. Fakat her iki seçim de aslında ataerkil sistemi yapılandırmaktadır. Asiye ticarethaneden (genelevden) aldığı parayla özgürleşebilirken, Havva sevgilisinin ‘malı’ olmamak için geneleve geri döner.

Bir başka erkek yönetmen filmi olan *Güneşin Tutulduğu Gün* filminde temel kadın karakter bir taraftan erkek arkadaşı olduğu için ailesi ve toplum tarafından, diğer taraftan da hayat kadını olarak çalışıp para kazanmak durumunda olduğu için filmin sonunda cezalandırılır. Film aynı zamanda karakterin ekonomik sarsılmışlığını vurgulamaktadır. İki

seçenek vardır; ya kaderini kabul edecektir ya da para kazanmak için bedenini kiralayacaktır. Kaderine razı olmayıp hayat kadınlığını tercih ettiğinden dolayı da cezalandırılır. Diğerk erkek yönetmen filmi *14 Numara* filminde benzeri bir temsil sözkonusudur. Yaprak ailesi İstanbul’a onu öldürmek için geldiğinde Yaprak gelinlik içerisinde evlenmek üzere genelevin kapısından **dışarıya** adım atmaktadır ki belalısı hem Yaprak hem de sevgilisini öldürür. Her iki film de hayat kadınına kaçmak ve sevdikleriyle olmak hakkını tanımaz. Yaprak hayat kadını olmanın bedelini beyaz elbisesinin içerisinde kana bulanarak öder. Beyaz gelinlik sembolik anlamda masumiyeti temsil eder ve ataerkil yapıda beyaz-gelinlik ve fahiş hiçbirzaman bütünleşmez. Bu bağlamda film ataerkil yapıyı yeniden üretmiş olur.

İncelenmiş olan kadın yönetmen filmlerinde ise kadının kaderini belirlemek izleyiciye bırakılmıştır:

Benim Sinemalarım’da Nesibe’nin nereye gittiği, ne işte çalışacağı izleyicinin yorumuna açıkken, benzer şekilde Bilge Olgaç’ın *İpekçe* filminde kadının kaderini belirlemek yine bize bırakılmıştır. Bunun tam tesine erkek yönetmen filmlerinde genelevde ve/veya hayat kadını olarak çalışan kadının hikayesi genelde karakterin cezalandırılmasıyla sonlanır; filmin sonunda ya kadın mutsuzdur (*Ahh İstanbul*) ya da öldürölerek cezalandırılır (*14 Numara*).

Bir kadın yönetmen filmi olan *Benim Sinemalarım* filmi ayrıca sosyal bir olguya da dikkat çekmektedir. Nesibe kafede erkek arkadaşıyla oturduğu için ailesi ve çevresi tarafından cezalandırılır. İçinde bulunduğu çevre sevdiğiyle birlikte olmasına olanak tanımazken, içinde bulunduğu ekonomik koşullar onu yaşlı erkeklerle birlikte olmaya iter. Kaışının nedeni hayat kadını olarak çalışması değil, aile baskısından kurtulmak istemesidir ve filmin sonunda bir hayat kadını olarak öldürölmez/ cezalandırılmaz, sadece kaçır; ve bu da bizi hem karakteri, hem de içinde bulunduğu koşulları sorgulamaya yöneltir.

7. ‘Hayat Kadını Olmak’

Bir kadın yönetmen filmi olan *İpekçe*’de hayat kadını olmak sevgilisiyle sevgisini yaşayamamak olarak bedel ödettirse de İpekçe bunun intikamını genelevi havaya uçurarak aldığından film bir anlamda pozitif sonlanır. Yönetmen ayrıca hayat kadınlığının tercihe

dayalı olarak yapılmadığının altını çizer; bu bağlamda *İpekçe* filminin son karesinde politik bir mesaj verilmektedir:

‘İnsanlar karakterleri ile doğmazlar. Onların karakterlerini belirleyen dünya yüzündeki şartlarıdır...’

Böylelikle diğer filmlerde olduğu gibi kadını suçlamak yerine içinde yaşanılan dünyanın sorunlarının insanların koşullarını belirlediğini belirtir. Film karakter açısından pozitif sonlanır. Kadın karakter sevgilisiyle biraraya gelemese de genelevi havaya uçurarak intikamını alır. Dolayısıyla burdaki kadın karakter kaderine razı, pasif kadın olarak temsil edilmez. (bu bağlamda film, kadını genelevde konumlamış ünlü feminist film *Broken Mirrors*’la benzeşmektedir)

Ah Güzel İstanbul filmindeki hayat kadını temsiline baktığımızda temel kadın karakter, Çiçekoglu’nun belirttiği gibi porno filmleri dışında Türk Sineması’nda ilk kez sevişen, öpüşen, üstelik bundan haz alan, kadını hazzın yalnızca nesnesi değil öznesi olarak da tasvir eden, çığır açıcı bir karakterdir.²⁷² Fakat, filmin sonlanışı bağlamında bakıldığında kadın aşık olsa da sevgisini yaşayamayan mutsuz, hayatına geri dönerek kaderine karşı gelmeyecek bir karakterdir.

Güneşin Tutulduğu Gün bir taraftan toplumun iki yüzlü ahlak anlayışını sergilerken diğer taraftan hayat kadını ölümle cezalandırır. Filminde sevgilisiyle buluşmuş olan kızı halası görür ve annesine söyler. Annesi kızını pabuçla döver, ardından Nesibe’yi babasına şikayet eder:

Baba: *‘Erkeklerle konuşmak ne demek lan?’* diyerek kızı döver *‘rezil ettin bizi’*

Bu filmde de **sokak** kadın için tehlikelidir. Erkeklerin kadını taciz etmeye çalıştıkları yerdir. ‘Sonu...’ diyerek sonlanır film, hayat kadını çöp olmuştur, ölmüştür. Düşenin sonu bu olur der gibidir film.

²⁷² Feride Çiçekoglu, **Vesikalı Şehir**, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.136

O veya bu şekilde kadınların hayat kadını olarak temsil edildikleri filmlerde kadınlar sevgilerini yaşayamaz ve mutlu olamazlar. Bu bağlamda Türk Sineması'nın hayat kadınına bakış açısı Türk toplumunun bakış açısıyla paraleldir. Fahişeler, Türk toplumunun bakış açısına göre sevgiye kavuşamazlar.²⁷³

Seksi-kötü kadın, seksüel olmayan-iyi kadın ikilemi sinemada ağırlıklı olarak devam ederken, son dönem filmlerinden *Gökten Üç Elma Düştü* (Raşit Çelikezer, 2008) filminde bu bağlamda anlatı açısı bakımından kırılmalar olduğu görülmektedir. Buna rağmen filmlerin sonlanışlarına dikkat çekildiğinde Robin Wood'un Hollywood sonlanışlarından bahsederden ortaya koyduğu biçimiyle paralellikler bulunmaktadır.²⁷⁴ Filmin sonunda 'günahkar' kadın ya affedilir/bağışlanır (örneğin *Gökten Üç Elma Düştü*) ya da ölümle cezalandırılır (*14 Numara*).

Hayat kadını-genelev konumlanışı açısından bakıldığında ise feminist film kuramcılarının Annete Smelik'in çözümlemelerine paralel şekilde, genelev kadınların ikinci cins konumuna tabi kılındıkları erkek egemen toplumun birer metaforu olarak algılandığını söyleyebiliriz.²⁷⁵ Bu mekanda yer alan kadınlar üzerinde ataerkil yapı ve söylemlerin etkili olduğu görülmektedir.

8. Değerlendirme

Hayat kadını olmak kadın filmlerinde genel olarak ekonomik koşullarla ilişkilendirilmiştir. Yani filmler kadının hayat kadını olması ardındaki nedenleri sorgulayarak içinde bulunulan yetersiz ekonomik koşullar üzerine vurgu yaparlar.

Özellikle kadın yönetmen filmlerinde hayat kadınlığı alt sınıftan olmakla alakalı olarak verilirken, kadınlar maddi nedenlerden veya 'masum' olarak gösterilen sebeplerden

²⁷³ Agah Özgüç, **80. yılında Türk Sineması, Turkish Cinema at the 80th Anniversary 1914-1994**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995, s. 70

²⁷⁴ 'Robin Wood Hollywood filmlerinin sonlanışları üzerine yaptığı çalışmada filmin sonlanışlarında iki uçtan bahsetmiştir. Günahkar kadının filmin sonunda affedildiği ya da öldürüldüğünü belirtmiştir.' Robin Wood 'Images and Women' Patricia Erens (ed) **Issues in Feminist Film Criticism**. Indianapolis: Indiana University Press, s.343 akt: Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**. İstanbul: Alan Yayınevi, 2000, s71-.75

²⁷⁵ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi, Ve Ayna Çatladı**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s.107-108

ötürü fahişelik yapmaktadırlar. Genel olarak değerlendirildiğinde kadını hayat kadını olarak temsil etmiş olan kadın filmlerinde kadının bedeninin ‘sınıf atlamak’ üzere metalaşmasına yol açmasının eleştirisinde bulunulmakta olduğu gözlenmektedir.

Hayat Kadını olmak filmlerde genelde gizlenmesi gereken bir kimlik olarak ifade edilmiştir. Kadınlar kimliklerini genelde utandıkları için ve toplum tarafından kabul görmek için gizlemektedirler. Örneğin *Güneşin Tutulduğu Gün*, *14 Numara*, *Kurtar Beni*, *İpekçe* ve *Düş Gezginleri* filmlerinin tümünde kadınlar ya takma isim kullanarak ya da hikayelerini diğer insanlardan gizleyerek gerçek kimliklerini saklamışlar veya hayat kadını kimlikleri bilindiği takdirde utanmışlar ve sözel veya fiziksel şiddete maruz kalmışlardır. Dolayısıyla hayat kadınlığı ekonomik nedenlere de dayandırılmış olsa ‘kabul görmeyen’ ‘cezalandırılan’ olarak sunulmaktadır. Bu da ataerkil toplumun sinemadaki yansımasıdır adeta.

Kadını genelevde/ hayat kadını olarak konumlamış filmlerin anlatı yapısında, hayat kadını kimliği yapılandırılırken, geneleksel ve ataerkil söylemler kullanılmıştır. Kadını, hayat kadını olarak konumlamış filmlerde kadın yaşamak için bir başka şehire veya mekana taşınmışsa sonu kötü olmaktadır. Yani kadının mobil olma durumu *İpekçe*, *14 Numara* ve *Ah İstanbul* filmlerinde görüldüğü gibi cezalandırılmaktadır.

Ortaya çıkan bir başka bulgu genelde hayat kadınlarının eril nazarın hedefinde olup, erkeklerin sözel ve fiziksel şiddetinin hedefi konumunda olduklarıdır. Kadını hayat kadını olarak konumlamış filmlerde sokak kadının şiddete maruz kaldığı, dövüldüğü, hakaret edildiği ve tecavüze uğradığı mekanlardır. Hayat kadını için sokak artan tehlike demektir. Paralel bir şekilde bu filmlerde hayat kadını sokak için tehlikeli olarak verilmiştir çünkü sokakta ataerkil yapıyı benimsemiş kimliklerin dolaşmasına hoşgörü tanınır, sisteme ‘aykırı’ düşmüş kimliklere (diğer bölümlerde de örneklendirileceği üzere) tolere edilmemektedir.

Hayat kadınının sokakta tehlikeli olarak verilmesine paralel olarak ortaya çıkan bir başka bulgu hayat kadınlarının şehirde/kasabada konumlanmış olmaları ve şehir/kasaba için de ‘tehdit’ oluşturur şekilde konumlanmalarıdır. Elizabeth Wilson, kadının şehirdeki temsiliyetinin bir yanıyla baştan çıkaran, fahişe, düşmüş kadın, lezbiyen; diğer yanıyla yoldan çıkmaya ve fahişeliğe direnen kahraman kadın olarak ikiye ayrıldığını ve kadının, bir ailenin

ya da cemaatin parçası olarak değil de, bir birey olarak şehirdeki varlığının ancak kamusal kadın, yani fahişe kimliğiyle mümkün kılındığına dikkat çeker.²⁷⁶

Çiçekkoğlu'nun belirttiği üzere 'Şehirli kadın' genelde fattan ve şehvetlidir. Felakete yol açar. Zamanın ritminin aksamadan sürmesi, bu kadının yok edilmesine ya da kontrol altına alınmasına bağlıdır.²⁷⁷ Bu bağlamda kadını genelevde ve/veya hayat kadını olarak temsil etmiş filmlerin sonlanışları politik öneme sahiptir:

Ah Güzel İstanbul filminde fahişe olmaktan sevgilisi aracılığıyla kurtulmak kadının tam da ataerkil yapının istediği şekliyle ev içerisine konumlanmış bir ev kadını olması sonucunu getirmiştir. Bununla beraber kadının geçmişte hayat kadınlığı yapmış olması sevdiği adam tarafından sözselsel olarak aşağılanmasına yol açmıştır. Kadının hayatı ve sevgisi mutsuz sonlanır, filmin sonunda kadının nereye gideceği veya sonunun ne olacağı belirsizdir.

Güneşin Tutulduğu Gün filminde hayat kadını olmanın bedeli tecavüz ve ölümdür. İçinde yaşananlar varoşların geleneklerine aykırı düşen kadın bir taraftan ailesi tarafından cezalandırılırken, gizlenmiş olan hayat kadınlığının cezasını ise sokaktaki erkekler keser. Kadın tecavüze uğrar, ardından öldürülür.

Dağınık Yatak filmindeki Meryem filmin sonunda hayat kadınlığından vazgeçse de film ona sevdiğiyle mutlu olma hakkı tanımaz ve filmin sonunda kadın yalnız kalır.

14 Numara filminde Yaprak sevdiği adamla evlenmek üzereyken hayat kadını olarak çalışmaktan kaçıyor olmanın bedelini genelev basamaklarında canıyla öder.

İpekçe filminde ise İpekçe'ye sevdiği adamla birlikte olma şansı verilmez. Bu filmde öldürülen İpekçe değil sevgilisi olur, bunun üzerine genelevi yakan İpekçe, filmde açıkça belirtilmemiş olsa da büyük ihtimalle yargılanıp mahkum olacaktır.

²⁷⁶ Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City*, Londra: Virago, 1991, Aktaran: Feride Çiçekkoğlu **Vesikalı Şehir**. İstanbul: Metis, 2007, s.82

²⁷⁷ Feride Çiçekkoğlu, op cit, s.75

Düş Gezginleri filminde ise her ne kadar ilişki sözde ‘eşcinsel’ iki kadın ilişkisi üzerine kurulmak istense de; hayat kadını olmaktan ‘kurtarılan’ Havva ev kadını kimliğine bürünse de ‘erkeksi ve maço’ olarak kurgulanmış Nilgün’ün kendisinin geçmişini yeren sözsel ve fiziksel şiddetine maruz kaldığında mutsuz olduğunu anlayarak hayat kadınlığına geri dönecektir.

Kadını hayat kadını olarak betimleyen filmlerin anlatı yapısı genellikle kadının sonunun kötü olacağı üzerine konumlanır. Filmin gelişme çizgisinde ise kadın yaşadığı hayatın bedelini gerek sözsel gerekse fiziksel şiddetle öder. Bu tür filmlerdeki söylemler ataerkil yapının uzantıları şeklinde kendini gösterir. Kadın erkek tanımlayıcı tarafından anlatılır. İşitilen çoğunlukla erkek anlatısı üzerinden kadındır, eğer kadın kendisini anlatıyorsa (*Dağınık Yatak*) filminde görüldüğü gibi, anlatı yine ataerkil olup kadının pişmanlıklarının manifestosu şeklinde gerçekleşir.

Son dönem filmlerinden *Gökten Üç Elma Düştü* filminde ise hayat kadını olmanın klişeleşmiş kodlanmalarından kırılmalar görülmekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Böylelikle Türk sinemasında hayat kadını kimliğinin de dönemlere bağlı olarak değişip dönüşüyor olduğunu belirtmek mümkündür.

Genel olarak değerlendirildiğinde Türk Sineması’nda “cinselliği olmayan-iyi”, “cinselliği olan-kötü” kadın ayrımı, genelevde konumlanmış kadın temsillerinde etkisini hayat kadınlarının hayatlarının genelde olumsuz sonlanışları dolayısıyla kötü son şeklinde kendini göstermektedir. Bu temsiller 2000’li yıllarla birlikte değişime uğramıştır.

Bunun dışında, yönetmenlerin kadın ve erkek yönetmen olarak farklılaşması da hayat kadını tasvir ederkenki anlatı yapısı ve söylemler bağlamında farklılık göstermiştir.

Filmler incelenirken dikkati çeken bir nokta kadın filmlerinin çoğunda yer alan kadın karakterlerin fantazi ve gündüz düşleriydi. Bu bağlamda erkek yönetmenlerin filmlerinde fantaziler kadınlar için tehdit oluşturan erkekler üzerinden kurgulanırken, kadın yönetmen filmlerinde gündüz düşleri kadın karakterlerin kendi geçmişleri ya da çocuklukları üzerinde kurgulanmıştır. Erkek yönetmen filmlerinde düşler kadın için bir tehdit unsuruyken kadın

yönetmen filmlerinde kaçmak ve özgürleşmek için motive edici unsur olarak kurulmuşlardır. Bunun dışında kadın ve erkek yönetmenlerin hayat kadınlarını kurarken ayrıldıkları nokta hikayelerin sonlanış şeklidir; incelenen filmlerde göze çarpan nokta erkek yönetmenlerin filmlerinde kadın karakterlerin genellikle yalnızlığı, çaresizliği ve mutsuzluğuna dayalı kaderi belirlenmiş bir sonlanışa dayalı olmalarıdır, kadın yönetmen filmlerinin kadınlarının kimi zaman sistemden hesap sorması kimi zamansa kendi kaderini kendisinin belirlemesi şeklinde sonlanmalarıdır.

Genel olarak erkek yönetmen filmlerinde hayat kadını sonlanışları mutsuz, kadının cezalandırılmasına yönelik veya ölüm/ tecavüz şeklindeyken, kadın yönetmen filmlerindeki hayat kadınlarının sonu belirsizdir ve filmler genelde açık uçlu sonlanmaktadır.

B. AKIL HASTANESİ / ‘DELİ KADIN’ / ‘AKIL HASTASI KADIN’

Bu bölüm kadını akıl hastanesinde konumlamış ve/veya akıl hastası olarak temsil etmiş filmleri inceleyecektir. Kadının nasıl ‘akıl hastası/‘deli’ olarak inşa edildiğine bakacak ve kadının akıl hastanesindeki temsilini okuyacaktır. İlk bölüm akıl hastalığının kadın temsiline nasıl yansıdığına ve kadının akıl hastası olarak temsil edilmesinin ardında yatan nedenleri sorgulayacaktır.

Kadını akıl hastası olarak temsil eden filmler incelenirken kadını bu şekilde konumlayan filmlerin daha çok erkek yönetmenler tarafından çekildiği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda iki kadın ve beş erkek yönetmen tarafından çekilmiş ve kadını akıl hastası olarak nitelendiren filmler kadın/erkek yönetmenlerin bu olguya yaklaşımını karşılaştırarak incelenecektir.

İkinci bölümde temel kadın karakterlerin fantazi/gündüz düşlerinin çözümlemesi yapılacaktır.

Son bölümde ise kadın ve erkek yönetmenlerin kadını akıl hastası olarak temsil ederkenki yaklaşımları değerlendirilecektir.

1. ‘Akıl Hastası’ Kadın ve Ardında Yatanlar...

Kaşık Düşmanı (Bilge Olgaç,1984) filmi, yaşlı bir adamla görücü usulü evlendirilmiş bir genç kızın düğün gecesi yaşlı adamın kızla birlikte olurken kalp krizi geçirip kızın üzerine düşüp ölmesi üzerine kızın aklını kaçırması ile başlamaktadır. Film kadın ve erkeklerin ayrı ayrı eğlendiği bir köy düğünü sırasında kadınların olduğu bölümde tüpgazın patlaması sonucu köyün düğüne katılmamış olan akıl hastası bir kız ve annesi dışındaki tüm kadınların ölmesi üzerine kuruludur. Temel kadın karakter Elif, beyaz tenli, siyah uzun saçlı ve film boyunca beyaz elbise giymiş masum kadın olarak temsil edilmiştir. Elif’in delirme nedeni tamamen içinde bulunduğu köyün ataerkil toplumsal yapısına dayanmaktadır, birlikte olurken yaşlı adamın Elif’in üzerine düşüp ölmesi bunu simgelemektedir, bu durum genç kadının aklını yitirmesine yol açmıştır, bu bağlamda film ataerkil yapıya eleştirel gibi yaklaşır. Bu filmde temel kadın karakter talihsiz, masum ve akli karışık olarak temsil edilir. Çıldırmasının sorumlusu kendisi olarak değil, ailesi, toplumsal yapı ve gelenekler olarak verilmiştir. Film, elinde olmayan koşullardan ötürü aklını yitirmiş kıza acıma hissi uyandırması dışında temel kadın karaktere odaklanıp olayları onun tanıklığında izlememizi sağlar. Karakter filmin sonunda köyde yaşananları tüm gerçekliğiyle algılayan ve tek sorgulayan kişi olarak bizi şaşırtır, köyün delisi olarak temsil edilmiş olsa bile aslında köydeki tüm erkeklerden daha zeki olduğunu film sonunda kanıtlar.

Kadının akıl hastası olarak temsil edildiği diğer bir kadın yönetmen filmi *Beyaz Bisiklet*’tir (Nisan Akman,1986). Film dul annesiyle yaşayan genç, bekar, işçi sınıfından gelen Sedef üzerine kuruludur. Bu filmde de temel kadın karakter masum kız rolündedir. Bir güzellik salonunda manikürcü olarak çalışmaktadır. En yakın arkadaşı olan Gözde dul bir kadındır ve evli bir adamla ilişki yaşarken terkedilmiştir. Gözde ve Sedef annesinden izin alıp tatile gittiklerinde Sedef üst sınıfa mensup üniversite öğrencisi Metin’le tanışıp evlenir. Metin bir süre sonra Sedef’i cahil olmakla suçlar ve evlilikleri Metin’in Sedef’i evden göndermesiyle sonlanır. Sedef bunun üzerine sinir krizi geçirir ve akıl hastanesine yatırılır. Bu filmde genç kadın masum ve kırılgan olarak resmedilmiştir. Kocasının kendisini boşamak istemesi üzerine depresyona girmiştir. Son sahnede akıl hastanesindedir ve Metin’in kendisine beyaz bisiklet getirip getirmeyeceğini sormakta, biran önce beyaz bisikletini getirmesini istemektedir. Beyaz bisiklet kadının çocukluğunu ve masumiyetini sembolize etmek için

kullanılmaktadır. Kadın bir akıl hastası olarak naif ve kırılgandır fakat filmin esas problematik kişisi kadın değil kocasıdır. Kadının delirmesinin ve akıl hastanesine gelmesinin nedeni kocası olarak gösterilmektedir. Filmde koca, kadının hastalığının ve acı çekmesinin nedeni olarak yansımaktadır. İzleyici onu suçlu görmeye ve kadının tarafını tutmaya davet edilir adeta. *Kaşık Düşmanı* filminde de olduğu gibi kadının aklını kaybetmesi kendi hatası değildir.

Beyaz Bisiklet'le aynı yıl çekilmiş olan ve kadının akıl hastası olarak temsil edildiği bir erkek yönetmen filmi olan *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986) babası kendisi küçükken ölmüş ve annesi kısa sürede evlenmiş Üftade'nin genç bir kadın olarak baskı altında geçen hayatını konu alır. Fetay Soykan *Teyzem* filminin Halit Refiğ'in sinemamıza kazandırdığı, kadın sorununa ışık tutan en önemli filmlerden birisi olduğunu belirtmiştir.²⁷⁸ Kardeşleri aile baskısından evden kaçmış olan Üftade aile baskısı altındadır. Sevdği erkek tarafından terkedilince görücü usulü ile evlendirilir fakat kocası kendisini istemediği (hatta kendisinden 'iğrendiği') için aile evine geri dönmek zorunda kalır. Üftade bu noktadan sonra akıl sağlığını kaybeder. Bir de kız çocuğu olan Üftade yaşayamadığı aşkın tutsağı haline gelir. Akıl hastanesine kapatılıp tedavi görüp çıktıktan sonra bir gece hayalinde kendisini ışığa doğru çağıran sevgilisini görüp bir arabanın farlarına doğru odaklanırken, arabanın altında ezilerek ölür. Üftade'nin 'delirme' nedeni aile baskısı ve ataerkil yapı olarak tanımlanabilir, üzerindeki baskı terkedilmişliğiyle ve dul bir kadın oluşuyla birleşerek kadına özgür yaşama hakkı tanımaz ve kadın filmin sonunda ölür.

Diğer bir erkek yönetmen filmi olan *Kaçıklık Diploması* (Tunç Başaran,1998) orta yaşlı, evli bir kadın üzerine kuruludur. Nur, baba baskısı ve abi dayağından kaçarak sevdiği adamla evlenmiştir fakat kocası alkolik ve saldırgandır. Bir süre sonra manik depresif olan kadın akıl hastanesine kapatılır. Kadının delirmesinin nedenleri film boyunca yayılmıştır. Geriye dönüşlerden (flashback) kadının babasının üniversiteye gitmesine karşı olmasına rağmen siyaset bilimi okumaya başladığını görürüz, üniversitede gelecekteki kocası Murat ile tanışır. Film, kadının evliliğiyle devam eder. Kocasının sorumsuz davranışlarından dolayı kadını, kontrolünü kaybetmiş, ağlıyor olarak görürüz:

²⁷⁸ Soykan , op cit, s.111

Üst ses: bebek ağlaması

Kadın karakter; “*ve kocam hiç aldırmadı*”

Bir başka sahnede kocasını mutfakta bulaşık yıkarken görürüz. Üst ses (temel karakter) sahneye eşlik eder:

“*Murat’ın mutfağa girdiği ilk gündü, ilk ve son gün*”

Üst ses devam eder:

‘*Delirmek için nedenlerim var. Her türlü neden ama kocam.*’

Bir başka sahnede temel kadın karakteri kocasıyla konuşurken işitiriz:

‘*Ben yaparım sen yıkarsın, ben doğururum sen öldürürsün, bu hep böyleydi böyle kalacak.*’

Film ilerledikçe kadın karakter kontrolünü kaybetmeye başlar. Kocasıyla sevişmeye çalışırken kocasının onu yataktan attığını görürüz. Bir süre sonra kadın ‘delirir’. Kocasının manik depresif olduğunu öğrendiğinde karısına manik depresif insanların normal insanlara oranla seksüel fantazilerinin daha güçlü olduğunu söyleyerek komşularıyla birlikte toplu sevişme yapmalarını önerir. Bu sahnede kadın karakterin acı çekişine tanık oluruz. Kadın acı çekmesine rağmen kocasının tek derdi seksüel fantazileridir. Nur kocasının önerisini reddedince kocası tarafından tecavüze uğrar. Sonrasında kadını akıl hastanesinde görürüz. Kadın hastanede iyileşebilmesi için kocasından uzak durmaya ihtiyacı olduğunu anlar. Kadının reçetesi kocasını boşamaktır. Kocasını boşadıktan sonra iyileştiğini görürüz. Bu filmde kadın her ne kadar agresif olarak temsil edilmişse de filmin sonuna doğru güçlü bir karakter olarak çıkar karşımıza. Kocasından bağımsız yaşamaya karar vermiş, onu boşamış ve akıl sağlığı sorunlarını aşmış, güçlü bir karakter.

Kadının akıl hastası olarak temsil edildiği bir başka erkek yönetmen filminde *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992) otuzlu yaşların sonlarında evlenmemiş bir kadın

karakter olan Cazibe filmin temel karakteridir. Kadın yalnız, akli dengesi yerinde olmayan, fantazisinde yarattığı kahramanıyla cinsel birliktelik yaşadığına inanan bir karakter olarak temsil edilmiştir. Bir süre sonra fantazisinin kölesi haline gelerek çıldırır ve ailesinin evinin üst katından eşyaları fırlatmaya başladığında psikiyatriste gönderilir. Cazibe film boyunca ‘çıldırmış’ olarak temsil edilir. Polise hayalinde yarattığı kahramandan hamile kaldığını söyleyecek kadar çıldırmıştır. Film kadının yalnızlığını, ‘erkeksiz’ oluşuyla ilişkilendirirken onu aynı zamanda fantazisiyle cinsel ilişki yaşayan bir ‘akıl hastası’ olarak konumlandırır. Kadın filmin sonunda hastalığından kurtulamaz ve fantazi dünyasının tutsağı haline gelir.

Son dönem Türk filmlerinden *Zeynep’in Sekiz Günü* (Cemal Şan, 2007) kimsesiz, genç bir kadının sekiz gününü anlatır. Sürekli aynı yemekleri pişiren, aynı kıyafetleri giyen, yalnız yaşayan, insan ilişkileri iyi olmayan, pek konuşmayan Zeynep sorunlu bir insandır. Zeynep’in durgun, kendi içine kapalı hayatı iş arkadaşının doğum günü partisine katılmasıyla değişecek, o gece partide tanıştığı Ali ismindeki çocukla birlikte olacaktır. Ancak Ali, söz verdiği gibi ertesi akşam Zeynep’e gitmez ve Zeynep’in yemek hazırlıkları sofrada terk edilmiş kalır. Zeynep, Ali’yi bulmak için görüştükleri bara gittiğinde hırsızın teki olduğunu öğrense de Ali’nin peşini bırakmaz, onu bulmak için her yolu dener. Zeynep psikolojik sorunlu olduğunu kendi sözleriyle ifade eder:

“Benim annem babam yok. Kimsesizim. Renksiz bir dünya kurmuşum kendime, mutluluk bulurum sanıyordum. Ali’yi tanıyınca o renksiz dünyanın çölüm olduğunu anladım. Ailem oldu, dünyam oldu, o benim, ben onun. Bir gece girdi hayatıma şimdi yok. Ali’yi tanımadan önce ben iyiydim ama şimdi çok kötü, saçmalıyorum biliyorum, daha önce hiç yapmadığım şeyler yapıyorum...”

Filmin sonunda Ali ile telefon konuşmasının ardından yine eski yalnızlığına geri döner. İşyerinde bilgisayar başında izole bir birey olarak gözyaşı döktüğünü görürüz. Zeynep’in rahatsızlığı, yalnızlığı, mutsuzluğu sadece kimsesizliğinden değil metropol insanı olmasından (ki bu Zeynep’i sürekli apartman bloklarının önünden tek başına gelip gidişlerini tekrarlayarak da verilmiştir) değil, bir erkeğe tutkuyla bağlanmasından ötürüdür.

Yine son dönem Türk sineması örneklerinden *Duvara Karşı* (Fatih Akın, 2007) filminde filmin başlarında temel kadın karakter Sibel, psikolojik problemli olarak perdeye yansımıştır. Almanya’da yaşayan muhafazakar Türk bir ailenin kızı olan Sibel ataerkil yapıya iyi bir örnek oluşturan babası ve abisinin baskısı altında yetiştirilmekte, dışarıya çıkmasına izin verilmemekte ve görücü usülü Türk kökenli birileriyle evlenmesi istenmektedir. Sibel bu nedenle bileklerini kesip hastanelik olmuştur. Hastanede Türk kökenli bir adamla tanışan Sibel, ona sahte evlilik yapmaları için yalvarır. İlk başta bu teklifi kabul etmeyen adam, Sibel’in bir kez daha cam kırıklarıyla bileğini parçalamasıyla teklifini kabul eder. Filmin ilerleyen sahnelerinde ise kocasına aşık olmaya başlayan Sibel, kocasının kıskançlık cinayeti işleyip ailesinin herşeyi öğrenmesi üzerine yeniden bileklerini keser. Sibel’in film boyunca psikolojik sorunlu olması, içinde yaşadığı ataerkil düzenin rahatsızlığından kaynaklanmaktadır. Sibel ailesininin baskısı üzerine sahte bir anlaşmalı evlilik yapmış, daha sonra ise yalanı ortaya çıkmış ve ailesi parçalanmış da olsa kaçarak Türkiye’ye yerleştikten bir süre sonra kendisini sokakta dövülmüş bulan taksici tarafından kurtarılıp onunla evlenip çocuk yapacak ve filmin sonunda kurmuş olduğu yuvasını hapisten çıkan eski kocasına tercih edecektir.

2. Fantazi/ Gündüz Düşleri

Önceki bölümde de belirtildiği gibi kadın fantazileri incelenmiş olan kadın filmlerinde özellikle de kadın yönetmen filmlerinde yaygın olarak kullanılmış bir unsurdur.

Kaşık Düşmanı filminde temel karakter Elif’in aşık olduğu Osman’la ilgili fantazileri vardır, kendisini sürekli onun karısı olarak düşlemektedir. Diğer bir kadın yönetmen filmi *Beyaz Bisiklet*’te temel kadın karakterin akli ne zaman karışsa/ depresifleşse, çocukluğu ve beyaz bisikletiyle ilgili düşlere daldığını görürüz. Beyaz bisiklet çocukluğunu ve masumiyetini simgeler, çocukluğuna geri dönmeyi düşler ve filmin sonunda onu boşamış kocasından bisikletini göndermesini ister.

Kaçıklık Diploması filminde de kadın karakter sıkça düşer dalarken temsil edilir. Kadın yaşlı bir düş arkadaşı edinir kendine, film boyunca onunla dertlerini paylaşır. Burada

karakterin fantazisi kendi yalnızlığını sembolize eder. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*'nde olduğu gibi yalnızlığını erkek kahramanla paylaşır. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (İrfan Tözüm, 1992) filminde kadın karakter psikolojik dengesiz olarak temsil edilir. Otuzlu yaşların sonunda ve bekar olan kadın karakter Cazibe'yi sık sık sallanan sandalyesinde hayali kahramanıyla ilgili düşler ve cinsel fantaziler kurarken ve kendisini onun kölesi olarak konumlarken izleriz. Kadın 'akıl hastası' olarak temsil edilmiştir ve hayali karakterinden hamile olduğunu sanmaktadır.

Teyzem (Halit Refiğ, 1986) filminde de benzer şekilde Üftade platonik aşk yaşadığı Erhan'la yalnızlığını, sevgisini, sıkıntılarını paylaşır. *Teyzem* filminde psikolojik sorunlu genç kadın olarak temsil edilen Üftade, gündüz düşlerinde bir taraftan üzerinde baskısı olan üvey babası tarafından tacize uğradığını görürken, diğer taraftan da kendisini terkeden sevgilisini görür; böylelikle gündüz düşleri kadını rahatsız eden tehdit unsuru olarak kurgulanır. Kısaca Üftade için gündüz düşleri erkeklerin, özellikle de üvey babasının kendisine taciz ettiği 'korku' sahneleri olarak karşımıza çıkar. Sonuç olarak tüm fantaziler erkeklerle ilgili olup temel kadın karakterin acı çekmesine yolaçar.

Kadın yönetmenlerin fantaziye kullanış şekli platonik bir aşkın veya yitirilmiş çocukluğun tamamlayıcısıdır. Erkek yönetmen filmlerinde fantazi kadınların ya bir erkek fantaziye sığınmalarına ya da erkeklerin kadını düşlerinde rahatsız edişine tekabül eder.

Kadın ve erkek yönetmenlerin filmlerinin ortak paydası ise fantazinin sadece kadın karakterlere mahsus oluşudur.

3. Kadın/Erkek Yönetmen Perspektifi

Akıl hastası olmak kadın ve erkek yönetmen filmlerinde farklı şekillerde resmedilmiştir ve kadının akıl hastası olarak ve akıl hastanesindeki temsili bazı yönleriyle önem taşır:

Bilge Olgaç *Kaşık Düşmanı* filminde akıl hastası kadının pozitif temsili sunar. Kadının hastalığı filmde ailesinin ve sistemin hatası olarak yansır, kadın geleneklerden ötürü,

ergen yaşıta görücü usülü yaşlı bir adamla evlendiği ve birlikte olurken kocasının gözleri önünde öldüğünden ötürü aklını yitirir ve bunu bize görüntüye eşlik ederek aktaran üst sestir. Bunun dışında kadın filmin sonunda köyde olup bitenleri diğer karakterlerin aksine düşünüp sorgulayabildiği için de pozitif temsil edilmektedir.

Diğer bir kadın yönetmen filmi *Beyaz Bisiklet*'te kadının akıl hastası olmasının nedeni sorumsuz bir koca figürü ve mutsuz giden evliliğidir. Her iki filmdeki kadınlar aslında ataerkil yapıdan kaynaklı ve bu yapıdan kaçamadıklarından ötürü acı çekerler.

Diğer taraftan bir erkek yönetmen filmi olan *Teyzem* filminde de temel karakter Üftade muhafazakar aile yapısı ve ataerkil ilişkiler nedeniyle acı çekip akıl sağlığını yitirmiştir fakat filmin sonunda bu yapı eleştirilmemiş, aksine aileyi problemleriyle rahatsız etmiş olan kadının ölümü kendisine aşık olmuş küçük kuzeni haricindeki herkesi rahatlatmış ve huzura kavuşturmuştur. Bu haliyle kadının ölümü eleştirilmemektedir, aksine psikolojik sorunlu kadından kurtulmuş olan aile, Üftade'ye ait tüm yazıları ocakta yakmıştır. Bu filmde sorunlu kadın cezalandırılmıştır.

Diğer bir erkek yönetmen filmi olan *Kaçıklık Diploması* filminde kadın akıl hastanesinde konumlanmış olsa da kendisini kocasından boşayarak özgürleştirir. Filmin temel karakteri üst ses yardımıyla izleyiciye agresif davranışlarının nedenini kendi sesinden aktarır. Yani kadının hikayesini anlatan ses kendisine aittir dolayısıyla kadın bu filmde Linda Williams'ın eleştirdiği şekliyle 'sesini duyamadığımız' olmaktan çıkar, sesi 'duyulandır'. Kadın filmlerinde görüntü kadar ses de önemlidir. Örneğin Kaja Silverman çalışmalarında bakış yerine sese odaklanarak bunun filmlerin anlatı yapısını nasıl düzenlediğine işaret eder. Silverman; odak noktayı bakıştan sese çeker.²⁷⁹ Bu filmdeki temel kadın karakter hikayesini film boyunca üst ses olarak anlatmaktadır. Örneğin filmin kapanış sahnesinde kendi hikayesini anlatır:

²⁷⁹ Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press: 1988, s.40

Üst ses: ‘Geçmişime baktığımda üç erkek görüyorum. Biri babam, diğeri eşim, üçüncüsünü ben seçmedim’ (hayali kahramanına atıfta bulunur).

Ardından ergenlik döneminde ağabeyi tarafından dövüldükten sonra kendisine annesinin almış olduğu hediye bileziğini kolundan çıkarıp atar. Bilezik tutsaklığı sembolize eder, temel kadın karakter bileziği atarak özgürleşir. Filmde kocayı boşamak kadının reçetesi olmuştur. Kadın her ne kadar da akıl hastası ve agresif olarak temsil edilmiş olsa bile kadının akıl hastası olması problematiktir ve film boyunca eleştirilir. (bkz. Yönetmenle röportaj: karakter yönetmenin arkadaşıdır ve film gerçek bir hikayeden yola çıkar. Yönetmen manik depresif hastaların genelde kadın olduğunu, bunun nedeninin kadınların daha zeki ve kırılgan olduğunu vurgulasa da filmin anlatım yapısına bu yansımıyor). Bu filmde de *Beyaz Bisiklet* filminde olduğu gibi, kadının sıkıntısı mutsuz giden evlilik olarak gösterilir. *Beyaz Bisiklet*’te kadın kendisini kontrol edemezken *Kaçıklık Diploması*’nda kadın kocasını boşayarak toparlanır. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*’nde ise bu filmlerden farklı olarak kadının aklını yitirmiş olması sorgulanmaz ve kadının bekar ve yalnız olmasıyla ilişkilendirilir. Diğer filmlerde kadının rahatsızlığı pozitif temsil edilmişken ya da en azından üstesinden gelinecek şekilde resmedilmişken *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*’nde akıl hastası kadın figürü negatif temsil edilmiş ve kaçacak yol verilmemiştir. Filmin sonunda Cazibe’yi fantazi dünyasına doğru adımlarken görürüz:

Üst ses Cazibe: ‘*Sen özgür bir kadınsın, ne istersen onu yaparsın. Sen özgürsün*’ der; fakat bu özgürlüğün kendisi aslında fantaziden ibarettir.

Temel kadın karakter filmde ne kadar ‘akıl hastası’ olarak temsil edilmişse de aslında eleştirilmiş olan kadının akıl hastası olmasının nedenleridir. Filmde kadın değil yaşanmışlıkları suçlanmıştır:

Mutfak: ‘*Murat ilk defa mutfağa giriyordu, bu ilk eve son oldu.*’

Kadın: ‘*Sen yıkarsın ben yaparım, ben doğururum sen öldürürsün, bu böyle geldi böyle gidecek*’

Koca: *‘Manik depresif hastaların manik dönemlerinde cinsel arzuları artarmış. Depresyon dönemlerinde senin şimdi böyle olduğun gibi olurmuş.. karı kocaların cinsel yaşamlarını renklendirmek için bazı değişiklikler gerek. Mesela üçlü sevişme..’*

Kadın: (bilezik)sembol: *‘sanki beni esir eden kısıtlayan birşeymiş gibi geliyor. Birgün fırlatıp atınca iyileştiğimi anlayacağım.’*

Filmde feminist bakış açısı ve kadın dayanışması yer almaktadır. Kendi reçetesini kocasından ayrılmakla aslında kendisi hazırlamıştır.

Zeynep’in Sekiz Günü filminde ise kadın karakter psikolojik sorunlarından kurtulamaz, aksine sevdiği erkeğin ortadan kaybolmasıyla daha derin bir boşluğa düşer. Zeynep yalnız bir kadın olarak da, terkedilmiş bir kadın olarak da depresif olarak kurgulanmıştır ve kurtuluşu yoktur. Hayatı aynı rutinde akıp gitmektedir, çaresizdir.

Film analizleri yapılırken ortaya çıkan bir başka önemli nokta kadın filmlerinde kadın dayanışmasına vurgu yapılıyor olmasıdır. Örneğin *Kaçıklık Diploması’nda* kadın arkadaşı Metin’i Sedef’e kötü davrandığı / ‘hayvanlık yaptığı’ için suçlamaktadır:

Kadın: “Anlayışlı ol, hem biraz da kendinde ara karının bu hale gelmesini. İnsanları çevresindeki en yakınları delirtir. Özellikle kadınları kocaları”.

Hastanedeki kadın doktorla hastası arasında da kadın dayanışmasına yer verilmektedir:

Doktor: ‘yüzünde kurtulmuşluğun, iyileşmişliğin, mutluluğun ifadesi var. Kendini sevmenin gururunu okuyorum gözlerinden. Bunu bir doktor olarak değil bir kadın olarak söylüyorum. Ahh erkekler nelere muktedir olduğunu bir bilseler.’

Beyaz Bisiklet filminde Gözde ve Sedef ile anne ve kız arasında dostluğa ve kadın dayanışmasına sıkça yer verilir. E. Ann Kaplan’ın iddia ettiği gibi kadın-feminist içerikli

filmlerde anne-kız ilişkileri ataerkil yapının sınırlarını aşacak şekilde konumlanır.²⁸⁰ Filmde kızının arkadaşıyla birlikte tatile gitmesine karşı çıkan komşusuna kızın annesi karşılık vermektedir:

Anne: “işe gönderiyoruz tatile niye göndermeyelim?”

Bunun dışında Gözde de, Sedef’in annesi de duldur. Filmde geçmişe dönüşlerden (flashback) annenin sorunlu evliliğini işitiriz. Gözde ise aile baskısından dolayı erken evlenmiş ve boşanmıştır. Filmdeki tüm kadın karakterlerin evlilikleri mutsuz sonlanmış ve dayanışma içerisindedirler.

Yine film analizleri yapılırken dikkati çeken başka bir önemli nokta ise ‘akıl hastası’ kadınların genelde sessiz/suskun temsil edilmiş olmasıdır. Örneğin *Beyaz Bisiklet* filminde Sedef’in, *Kaşık Düşmanı* filminde köyün delisi olan kadın Elif, *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*’nde Cazibe ve *Zeynep’in Sekiz Günü* filmindeki Zeynep sessiz, gerekmedikçe konuşmayan, suskun kadınlardır. Mary Anne Doane’un kadın filmleri üzerine argümanını doğrular şekilde kadın filmlerinde kadın sessizlikleri ender kullanılmaz. Dil erkek egemen karakterlere atfedilen bir hediye gibidir.²⁸¹

4. Değerlendirme

İncelenen kadın filmlerden bir kısmının kadını akıl hastanesinde ve/veya akıl hastası olarak konumladığı ortaya çıkmıştır. Ayrıca, kadını akıl hastası olarak konumlayan filmlerin büyük çoğunluğu erkek yönetmenler tarafından yapılmış olmakla birlikte, yönetmenlerin akıl hastası kadınları temsil etme biçimleri çeşitlilik göstermiştir:

Kadın yönetmenlerin yapmış oldukları filmlerde anlatı yapısı izleyiciyi kadının tarafında konumlamaktadır. *Kaşık Düşmanı* üstü örtük bir şekilde de olsa kırsal alanda resmedilen erkek egemen düzeni hiciv kullanarak eleştirir. *Beyaz Bisiklet* filmi de evlilik

²⁸⁰ E Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York: Methuen s.134.

²⁸¹ Mary Anne Doane. *The ‘Woman’s Film’: The Possession and Address*, M.A., Mellen, P. Ve Williams, L. (ed), *Re-vision; Essays in Film Criticism*. (Los Angeles: American Film Institute) 1984, s.76

ilişkilerinden yola çıkarak erkeğin baskın ve bencil tavırlarının eleştirisini yapmış, erkeği kadının rahatsızlığının nedeni olarak göstermiştir. Bir erkek yönetmen filmi olarak paralel şekilde *Kaçıklık Diploması* da benzer bir konuyu işlemekle beraber kadını kocasını boşadıktan sonra iyileştirmiş ve kendi ayakları üzerinde durmasını sağlamıştır. Diğer erkek yönetmen filmlerinden *Teyzem* ve *Cazibe Hanım'ım Gündüz Düşleri* kadını yalnız, çaresiz ve akıl hastası olarak konumlamıştır. *Teyzem* filminde kadının delirme nedeni yine yalnızlık olarak nitelendirilmiştir.

Son dönem filmlerinden *Zeynep'in Sekiz Günü* yine yalnızlık sorunsalından yola çıkmış ve yalnız yaşayan, öksüz bir kızın tutkulu platonik aşkını ve metropol yaşamının yalnızlığını depresif davranışlarıyla yorumlamıştır. *Duvara Karşı* filminde ise kadının psikolojik problemleri ataerkil aile yapısındaki baskıdan kaynaklanmıştır.

Bu bağlamda genel olarak incelenen filmlerin tümü kadınların akıl hastalıklarını gerek ataerkil yapıya gerekse şehir hayatının yalnızlığına bağlamaları açısından politik öneme sahiptirler ve bu sistemden ve yaşantıdan kaynaklı 'rahatsızlığı' dile getirirler.

Fantaziler açısından bakıldığında, kadın yönetmenlerin fantaziye kullanış şeklinin platonik bir aşkın veya yitirilmiş çocukluğun tamamlayıcısı şeklinde kurulduğunu, erkek yönetmen filmlerinde ise fantazinin kullanım biçimi, kadınların ya bir erkek fantaziye sığınmalarına ya da erkeklerin kadını düşlerinde rahatsız edişine tekabül etmiştir. Kadın ve erkek yönetmenlerin filmlerinin ortak paydası ise fantazinin sadece kadın karakterlere mahsus olmuş olmasıdır.

Kadını akıl hastası/psikolojik rahatsız olarak konumlayan filmler dönemlere göre de değişim göstermektedirler. 1980'li yıllarda çekilen bu tarz filmlerde kadınlar filmin sonunda akıl sağlıklarına kavuşamazlar, pasif ve mutsuzdurlar. 1990'lı yıllarda bunun değişmeye başladığını görüyoruz; kadın sorunların kaynağı olan kocasından ayrılarak iyileşir ve toplumsal hayata geri döner, bu bağlamda pozitif bir sunum vardır. 2000'li yıllarda ise kadın gurbette ve/veya büyük şehirde ataerkil aile yapısından kaynaklanan nedenlerden dolayı psikolojik sorunlar yaşar. Filmin sonunda ya kadın yalnız ve rahatsızdır (*Zeynep'in Sekiz*

Günü); ya da ataerkil yapıya uyum sağlamış, evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur (*Duvara Karşı*).

C. HAPİSHANE / ‘SUÇLU KADIN’ VS ‘MAHKUM KADIN’

Bu bölüm kadının bir başka kamusal kurumda-hapishanedeki temsiline bakacaktır. Bu tür temsillerin 1980’li yıllardan itibaren popülerleşmesi bir tesadüf değildir, 1980’li yılların toplumsal-politik kaosunun bir parçası ve uzantısıdır. Askeri darbeyi yaşamış ve derin baskı görmüş Türkiye’nin sinemadaki yansımasıdır. Bu dönemin hemen ardından çekilmiş ve incelenecek olan dört film kadın temsili bakımından farklı bakış açıları sunar. Türkiye’de feminist hareket gelişmeden hemen önce çekilmiş bu filmler kadının kendini sisteme karşı savunmaya geçmesinde de rol alır diye düşünmekteyim. Bu filmlerde mahkum olmuş kadınlar siyasi nedenlerden değil, eşlerini/sevgililerini öldürmek/yaralamak suçundan ‘içeri’ girmişlerdir. Ortaya çıkmış bir sonuç kadını bu mekanda konumlamış incelenmiş filmlerin tümünün erkek yönetmenler tarafından çekilmiş olmasıyla beraber her birinin hapisteki/ suçlu kadınla ilgili farklı bakış açıları sunmalarıdır. Bu bölüm ayrıca hapishanede, yani ‘içerideki’ kadınla, hapisten çıkmış ‘dışarıdaki’ kadınla ve toplumun norm, gelenek ve baskısıyla ilgili önemli ipuçları taşır. Kısaca bu bölüm içerideki-toplumla ilişkisi kalmayan, dışarının gelenek ve baskısı bulunmayan, toplumdan kopuk bir mekanda kadının nasıl temsil edildiği ve dışarıdaki-toplum baskısı altında kadın gelgitlerini ele alacaktır.

Kadını hapishanede mahkum olarak konumlamış filmlerden *Firar* (Şerif Gören, 1983) onsekiz yıllık ilişki yaşadığı ve kendisinden iki çocuğu olan sevgilisini kendisiyle evlenmediği için öldürmüş bir kadın karakter etrafında kuruludur:

1. ‘Erkek Bakışı’ (eril nazar) vs ataerkil ‘çatlaklar’

Firar filminin büyük çoğunluğu kadınlar koğuşunda geçmektedir dolayısıyla ‘erkeksiz’, kadınların egemen olduğu bir mekan temsili sözkonusudur. Mahkumlar kadın olmasına ve dolayısıyla bu kez mekanı ağırlıklı olarak kadınlar oluşturmalarına rağmen gardiyanlar erkek karakterler tarafından temsil edilmiştir. Mekan (hapishane) kadın hikayeleri üzerine yapılandırılmıştır. Buna rağmen erkek sesinin mekanı domine edecek kadar baskın olduğunu görürüz, koğuşları kaplayan ses erkek gardiyanın sesidir. Erkek bakışı (eril nazar) hapishane sahnelerinde sıkça kullanılmıştır. Örneğin kadınların kendi aralarında eğlenmek için planladıkları güzellik yarışmasında hapishane doktoru ve gardiyanların gözleri kadın bedenlerindedir.

Buna karşıt olarak filmde kadın dayanışmasından söz etmek mümkündür. Hapishanede olmak kadınlar arasında güçlü dayanışma bağlarının gelişmesine yolaçmıştır. Bu bağlamda kadınların kişisel hikayelerini birbirleriyle paylaştıklarına tanık oluruz.

Bu filmde kadın temsili açısından olumlu bir nokta kadın karakterlerin cinsel bakımdan aktif oluşudur. Örneğin mahkumlardan birisi hasta rolü yaparak kendisine iğne yapan doktorla beraber olur. Ardından koğuşa dönen mahkum olayı kadın arkadaşlarına anlattığında kadınlar toplu halde mastürbasyon yapmaya başlarlar. Kadınların mastürbasyon yapması Türk Sineması’nda bu döneme kadar rastlanan birşey değildir²⁸², dolayısıyla film kadını cinselliği olan ve kendi kendini cinsel olarak tatmin edebilen bir varlık olarak gösterdiğinden önem taşır. Mastürbasyon sahnesinde kadın bedeni teşhir edilmemekle beraber erotik değil estetik bir temsil verilmektedir. Ayrıca filmde kadın, cinselliğini kullandığı için ne ‘kötü kadın’ ne de ‘fahişe’ damgası yemektedir. Mastürbasyon sahnesinin bize/izleyiciye iletmediği mesaj kadın cinselliğinin kadının doğasında olduğu ve bir erkekle beraber olmak ihtiyacını hissetmeden de kendini cinsel olarak tatmin edebileceği yönündedir. Fetay Soykan’ın da *Firar* filmi üzerine belirttiği gibi “şimdiye dek çoklukla erkeklerin cinsel

²⁸² Agah Özgüç, **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, İstanbul: Parantez Yayınevi, 2000, s.295 ‘yine *Firar*’ın hapishane sahnesinde tutuklu kadınların toplu bir biçimde mastürbasyon yapmaları ilk kez bir Türk filmde görülür.’

egemenliğinden sözettik ve eleştirdik. Oysa *Fırar*'da yönetmenin kadınlara da cinsel kimliğini kazandırdığını görürüz.”²⁸³

Filmdeki temel kadın karakterin hedefi hapishaneden kaçıp çocuklarını bulabilmektir. İlerleyen sahnelerde gardiyan temel kadın karaktere ilgi duymaya başlar ve kadın üzerinde gücü olduğuna inanır:

‘Çamaşırlarımı yıkadın ve ben seni kadınım olarak gördüm. Herzaman aklımdasın, erkeksizsin.’

Bu temsilde gardiyanın kadına mal muamelesi yaparak kadını sahiplenme çabasına giriştiğini görürüz. Kadınlara sevmek ister fakat kadın kaçmak bahanesiyle hapishanede sevmesinin mümkün olmayacağını söyler:

‘Kaçmama yardım et, kadının olayım.’

Burada kadın cinsel gücünü kullanarak gardiyanı kaçmak için aracı olarak kullanır. Bir taraftan gardiyan kadın üzerinde baskın bir tavır izleyerek ataerkil geleneği simgeler konumda olsa da kadının bunu kullanarak kendi çıkarına dönüştürmesi bu yapıda kırılmalar oluşturur.

Temel kadın karakter kaçak olarak gittiği şehir dışındaki altmış işçinin çalıştığı bir şantiyede mutfak asistanı ve temizlikçi olarak çalışmaya başlar. Bu kez mekanı hapishanedeki gibi kadınlar değil erkekler domine etmeye başlıyor. Kadının bu kez amacı çalışıp para kazanmak ve çocuklarını bulmaktır ve bu amaçla tüm güç koşullara rağmen güçlü durmaya çalışmaktadır.²⁸⁴ Kadın diğer filmlerde olduğu gibi tek başına kaldığında ‘düşmez’ ve erkek egemen bir işyerinde tek başına güçlü bir duruş sergiler. Kadın bu süreçte sürekli erkek bakışının hedefindedir, her hareketi takip altındadır. Filmin bir sahnesinde yarı çıplak iki adamın yağlı güreş yaptığı bir karede kadının adamları, başka bir adamınsa kadını

²⁸³ Fetay Soykan, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**, İzmir: Altındağ Yayınları, 1993, s.113

²⁸⁴ Ali Karadoğan, **Film Çeviriyorum Abi; Şerif Gören Sineması’nda Öykü Söylem ve Tematik Yapı**, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005, s.56 ‘....aileyi bütünlemek için verilen uğraş üzerinde gelişen tek filmin *Fırar* olduğunu söyleyebiliriz.’

incelediğini görürüz; dolayısıyla bu filmde sadece erkek bakışından değil kadın bakışından da söz etmek mümkündür. Kadının erkek bedenine bakışına Türk sinemasında ender rastlanır fakat bu noktada psikoanalitik film teorisini doğrular biçimde kadın bakışı cezalandırılır. Williams'ın da aktardığı gibi, Mary Anne Doane kadının etkin ve inceleyen bakışı, yalnızca kendi kurbanlaştırılmasıyla olabildiğini ifade etmiştir. Kadın bakışı filmlerde cezalandırılır.²⁸⁵ Bu filmde kadının bakışı diğer erkek karakterlerin kadının bedenini incelemesiyle bastırılmıştır.

Karadoğan'a göre ise, *Firar* filmindeki hapisane metaforik denebilecek kullanımı ile bastırılan cinselliğin ve fiziksel tutsaklığın göstereni durumundadır.²⁸⁶

Kadının hapishaneden firar etmek için kendi başına güçlü ve kimseye muhtaç olmayan karakter olarak kurgulanması kadın temsili açısından olumlu olmakla beraber film kadın karakter açısından olumsuz sonlanır; kadın son sahnede yakalanır. İyi bir anne olup çocuklarına ulaşsa bile filmin sonunda sevgilisini öldürüp hapisten firar ettiği için yeniden mahkum olur. Filmin sonunda kadın yine tutsaktır.

Kadını hapishanede konumlayan diğer bir film *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984) filminde temel kadın karakter Fahriye, kendisini arkadaşıyla aldatmış sevgilisini yaraladığı için mahkum edilmiştir. Hapishane bu filmde kadının özgürleşmesine giden yol olarak tasvir edilmiştir. Fahriye'nin hapishane deneyimi bir eğitimden geçiş sürecidir, bu filmde hapishane kadınların gerçek hayatla ilgili bilgilendirilmesini/donanmasını sağlıyor. Temel kadın karakter kitap okumaya, çalışmaya hapisyanede başlar ve kendi kendine yetebilmeyi bu mekanda öğrenir.

Fahriye, bağımsız bir kadın olarak kimseden yardım almaksızın kendi başına yaşamayı öğrenmiş bir şekilde topluma karışır. Kadının hapisyanede bulunuş süreci kimliğini bulmasında ve kendini özgürleştirmesinde aracı konumundadır. Yeni hayatına fabrikada çalışarak başlar. Kadın burda olgun ve çalışkan olarak temsil edilir. Film hapisyaneden çıkan

²⁸⁵ Linda Williams, 'When the Women Looks' ed, G. Mast; M. Cohen; L. Braudy, **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**, 4. Baskı, NY, Oxford: Oxford University Press, s.561-563; akt. S. Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**, İstanbul, Alan Yayınevi, 2000, s.71

²⁸⁶ Karadoğan, op cit, s.76

Fahriye’yi bağımsız bir figür olarak vurgulamaktadır. Kadının hapisanede konumlanması onu bağımsızlaştırır ve kendine yetebilmesini sağlar. Eski sevgilisi nişanlısından ayrılıp Fahriye ile birlikte olmayı teklif ettiğinde Fahriye bunu reddeder:

“Herzaman senle varolduğumu sanırdım. Şimdi artık herkesten bağımsız olabileceğimi anladım, kendi başıma varolabilirim”.

“Şimdiye kadar nerdeydin? Mesela Erzincanlı’ya satıldığım zaman neredeydin, ben ezilirken neredeydin, karnımda çocuğunu taşıırken neredeydin? Sokaklarda aç dolaşırken neredeydin? Bak Mustafa, eğer Erzincan’ının koynuna girmediysem, orospu olmadıysam, onun bunun altına yatmadıysam, ben yatmadım,ben. .”

Film kadınla ilgili pozitif temsil sunmaktadır. *Firar* filminde kadın tutsak olmuşken, *Fahriye Abla* filminde özgürleşir.

Kadını hapisanede konumlandırmamakla birlikte kadını mahkum olarak konumlamış *Kurtar Beni* (Halit Refiğ, 1987) filminde ise durum farklıdır. Hayat kadınlığıyla geçinen Ayten, hayat kadınlığından kurtulmak için camide dua ettiği sırada caminin imamına aşık olur ve evlenirler. İmam Salih’le evlenen Ayten’in geçmişi evliliklerini yıpratmış, Ayten’i hapisaneye, Salih’i ise akıl hastanesine düşürmüştür. Filmin son sahnesi ile filmin başı karşıtlık ilişkisiyle pekiştirilir. Camide Allaha sığınan Ayten’in ‘kurtar beni’ sözleri, filmin sonunda akıl hastanesine düşen imam Salih tarafından tekrarlanmasıyla yankı bulmaktadır.²⁸⁷ Filmde Ayten, kendi geçmişinin bedelini ödemek ve sevdiği erkeğin kendi ‘kirli geçmişi’ yüzünden cinayet işlememesi için cinayeti kendisi işleyerek hapse girmiştir. Bu filmde fahişe kadın temsili olumsuzlanırken bir taraftan da kadına bundan ötürü bir bedel ödettirilir. Kadının mahkum olmasının nedeni aslında toplumdaki muhafazakar değer yargılarıdır. Dolayısıyla bu filmde kadının gönüllü mahkumiyeti hayat kadınlığının bedelini ödemek ve sevdiği adamı korumak adınadır. Ayten ancak geçmiş hayatının bedelini ödeyip cezasını çektikten sonra evli bir kadın olarak yoluna devam edecektir.

²⁸⁷ Adiloğlu, op cit, s.124-125

Kadını hapishane içerisinde konumlamamakla beraber kadının haksız yere suçlu bulunuşlarını göstermiş bir film *On Kadın* (Şerif Gören, 1986) filmidir. Filmde farklı toplumsal ve sınıfsal katmanlardan kadınlar temsil edilmiştir; bunlar gelin, gazeteci, çingene, çevreci, anne, fahişe, koca katili mahkum anne, feminist, şehirde yaşayan köylü kadındır. Filmde gelin karakteri kayınpederinin tacizine başkaldırıp onu makaslayarak öldürür. Gazeteci kadın karakter erkek meslektaşıyla bir otel odasında arkadaşıyla iş konuşurken fuhuş yaptıkları gerekçesiyle mahkum olur; çingene kadın karakter para çaldığı gerekçesiyle; anne karakter hem kızını hem de kendisini aldatan ve kızını hamile bırakan bir erkeği öldürmek suçundan; fahişe kadın karakter fuhuş suçundan; köylü kadın karakter eve metres getirmesine rağmen köye gitmesine izin vermeyen kocasını öldürmek suçundan mahkum edilirler. Hikayelerin tümü **şehirde** geçer. Hangi meslekten, sınıftan olursa olsunlar filmdeki tüm kadınlar mahkumdurlar ve tüm kadınların suç işlemek için nedenleri vardır. Bu bağlamda film sadece kadın hikayeleri sunmakla kalmaz, aynı zamanda kadından yanadır da. Kısaca film, suçsuz yere kadınların nasıl mahkum olduğunu anlatmaktadır.

Asılacak Kadın (Başar Sabuncu, 1986), *Dilber'in Sekiz Günü* (Cemal Sarı, 2008) ve *Vicdan* (Erden Kral, 2008) filmlerinde ise kadın hapishanede konumlanmamakla birlikte suçlu olarak temsil edilmiştirler. Üç filmde de kadınların suçu kocalarını veya sevgililerini öldürmektir. *Asılacak Kadın* filminde kadın kendisini başka erkeklere pazarlayan sapık ihtiyarı (kocasını) öldürmese de mahkemede kendini savunmayarak mahkum edilirken, *Dilber'in Sekiz Günü* filminde babasını dinleyip başkasıyla evlenen, daha sonra da kocasıyla yaşadığı eve gelip kendisini geri isteyen sevgilisini öldüren kadın filmin sonunda mahkum olur. Filmde kadın karakter haklı sebeplerden ötürü eski sevgilisini öldürmüştür. Filmde kadının mahkum olmasının nedeni gelenekler ve verilen/tutulan söz olarak gösterilir. Ali'nin babası asker arkadaşına ilk çocuklarını evlendireceklerine dair söz vermiştir. 'Sözün namus olduğunu' belirten baba, Ali'yi arkadaşının kızıyla evlendirir. Sonunda pişman olan genç görücü usulüyle evlenmiş olan Dilber'in kapısına gelerek reddedilir. Dilber'in sakat kocasını döven genç, Dilber'i alıp götürmek için üzerine doğru yürümeye devam ettiğinde Dilber Ali'yi dizinden, karnından, ardından da kalbinden vurarak öldürür. Filmin sonundaki sorguda Dilber sevgilisini de kocasını da sevdiğini belirtir. Filmde namusun uzantısı olarak kurgulanan verilmiş olan söz, sonunda iki gencin mutsuz olmasına yol açmıştır. Son sahne bunu vurgulamaktadır:

Ali'yi seviyormuydun?

Seviyordum.

Peki ya Mehmet'i onu seviyor muydun?

Onu da seviyordum.

Başka anlatacağın birşey var mı?

Kadın ağlar, iç çeker ve görüntüden kaybolur.

Vicdan (Erden Kral, 2008) filminde ise temel kadın karakter Aydanur, ayrıldığı eski sevgilisinin zorla baskı uygulayarak kendisiyle birlikte olmaya çalışmasına başkaldırarak onu öldürür.

2. Değerlendirme

Tüm filmlerin ortak noktası kadınları hapishanede konumlayan veya mahkum eden filmlerin erkek yönetmen filmleri olması dışında kadınların mahkum olma nedenlerinin 'erkekler', eş/sevgili yüzünden hapse düşmeleridir.

Kadın-mekan konumlanışı açısından bakıldığında ise Smelik'in iddia ettiği gibi hapishane kadınların ikinci cins konumuna tabi kılındıkları erkek egemen toplumun metaforu olarak algılanabilir.²⁸⁸ Bir taraftan hapishane genellikle işlenen suçlara karşılık özgürlüğün kısıtlanmasını gerektiren bir düzeni temsil ederken, öte yandan da filmde kadınları hem kendilerine karşı saldırgan olan, hem de özgürlüğünü kısıtlayan erkekçil toplumdaki koruyan potansiyel güvenli bir yere dönüşür.²⁸⁹ Filmlerde hapishane bir taraftan erkek toplumdan uzak, kadın dayanışmasına dayalı, kadının kendi ayakları üzerinde durmasını öğnendiği bir süreci yansıtırken, öte yandan bu mekanı domine eden ses ve söylemler erkek egemen toplumun birer uzantısı durumundadırlar.

Smelik'e göre katil kadınlar hayatlarını kendi ellerinde tutabilmek, kendilerini kendilerine biçilen 'kurban rollerinden' kurtarabilmek ve hayatta kalma mücadelesini

²⁸⁸ Smelik, op cit, s.117

²⁸⁹ ibid, s.117

kazanabilmek için katil olurlar.²⁹⁰ İncelenmiş olan filmlerde kadınlar kendilerini incitmiş olan erkeklere ya da erkek egemen düzene fiziksel başkaldırıda bulunduklarından dolayı katil olmuşlardır ve bu bağlamda Smelik'in iddia ettiği gibi bu filmlerde kadının katil oluşunun resmediliş biçimi kadınların kendilerine biçilen rollere başkaldırısı şeklindedir. *Vicdan*, *Firar*, *Fahriye Abla*, ve *On Kadın* filmlerinde görüldüğü üzere ve ayrıca Smelik'in kadın temsili ile ilgili görüşleriyle örtüşür biçimde “kadının işlediği suç/ şiddet hiçbir zaman hoş karşılanmamakla birlikte, adaletsizliğe, sömürüye, fiziksel şiddete karşı bir direnme biçimidir”.²⁹¹

II. KADIN OLMA KARGAŞASI

Bu bölüm toplum ve toplumsal cinsiyet üzerinde duracak, toplumdaki gelenek, örf ve adetler ve bunların temsili ile kadın arasındaki ilişkiselliği inceleyecektir. Bunun dışında evlilik, ‘yasak’ aşk ilişkileri, eşcinsellik/biseksüellik, İslamiyet, şiddet (fiziksel, sembolik ve sözsel), tecavüz gibi olgular kadın temsili açısından incelenecektir. Son bölüm ‘özgürlük’ başlığı altında incelenen filmlerin kadını özgürleştirici bir tarafı/ tavrı olup olmadığını ve bunun zaman içerisinde değişim ve dönüşüm gösterip göstermediğine bakıp ‘özgürlüğün’ ne ifade ettiğini inceleyecektir.

A. GELENEKLER VE TOPLUMSAL BASKI

1. Gelenekler ve Ataerkil Söylemler: ‘Kadın Olma Durumu-Toplumsal Baskı’

Yılanı Öldürseler (Türkan Şoray, 1981), kocası sevgilisi tarafından öldürülmüş temel kadın karakter- Esme karakteri üzerine kuruludur. Esme'nin kayın validesi oğlunun ölümünden Esme'yi sorumlu tutarak torununu babasının katilinin annesi olduğuna inandırır. Böylelikle Ali ailenin tek bekar erkeği olarak intikam almak için ailesi tarafından görevlendirilse de, Esme'ye karşı duygular beslediği için köyü terkeder. Köy halkı Esme'ye oğlunu köyde bırakıp köyü terketmesi gerektiğini söylese de Esme oğlunu bırakmak istemediği için köyde kalır. Ali günün birinde köye geri dönüp Esme'ye evlenme teklif eder.

²⁹⁰ Anneke Smelik, *And The Mirror Cracked*. Basingstoke : Macmillan, 1998, s. 91

²⁹¹ *ibid.* s.92

Köylü ise Esme'nin köye uğursuzluk getirdiğini düşünmeye başlayarak kötü giden herşeyden onu sorumlu tutar. Film bu bağlamda kırsal alandaki geleneksel inanç, norm ve değerleri aktarmış olur. Örneğin geri dönüşlerden (flashback) Esme'nin Halil'le olan evliliğinin kendisinin değil ailesinin tercihi olduğunu görürüz. Bu bağlamda kırsal alandaki birtakım gelenekler filme yansımış oluyor. Bir başka yansıma güzel kadının tehlike olduğuna dair inançtır. Filmin temel karakteri Esme, güzel ve dul bir kadın olduğundan kırsal alanda 'tehlike' olarak görülür. Filmde Esme'nin öldürülmesini istemeyen tek kişi köydeki hoca/imamdır. Hoca annesini öldürmemesi için küçük çocuğu uyarır:

“Kim dokunursa ölür Esme'ye çünkü dünya güzeldir Esme”

“Anan gibi bir dünya güzeli öldürülmez”

Köy halkı için ise tehlikeli olan kadının güzelliğidir. Film ayrıca Esme'yi/anneyi geleneklerin kurbanı olarak temsil etmektedir. Filmin başında kadın kocasını öldürmediğini söyleyerek kendini savunmaya çalışırken filmin sonunda ise kadının oğlu kendisi öldürdüğü halde, annesini kendisinin öldürmediğini dile getirmektedir. Filmde kadının sevgilisinin kadının kocasını öldürmesiyle, kadının oğlunun annesini öldürmesi arasında paralellik vardır, şöyle ki, kadın ve oğul aslında masumdurlar ve toplum baskısının, inanç ve normların kurbanı olmuşlardır. Kadın sevgisini yaşayamayarak, oğul ise geleneklerin baskısıyla anne katili olarak kırsal alandaki geleneklerin bedelini öder. Filmde yansıtılan ana fikir 'masum' insanların toplumdaki (kırsal alandaki) geleneklerin bedelini ödemek zorunda bırakılışıdır ve film bu olguyu eleştiren bir bakış açısı sunar.

Kırsal kesimdeki geleneklerle ilgili bir başka film yine bir kadın yönetmen tarafından yönetilmiş *Gülüşan (Bilge Olgaç, 1985)*'dir. Film kumalık olgusu üzerine kurgulanmıştır. Filmin temel erkek karakteri Mestan erkek çocuk sahibi olabilmek gerekçesiyle üçüncü eş alabilmek için planlar yapmaktadır. Göl kenarında bulduğu genç bir kadını kör olduğunu anlamadan kaçırır. Kadının kör olduğunu anlayınca da kadını köyüne iade etmek istese de genç kadının kendisinin kaderi olduğunu düşünerek bundan vazgeçer ve kadına acıdığından dolayı kadını üçüncü bir eş olarak 'almaya' karar verir. Böylelikle orta yaşlı iki eşi Cennet ve Zekiye'den sonra yirmili yaşlarda olan Gülüşan'ı üçüncü eşi olarak "alır".

Bu filmde çok eşlilik dışında kırsal alandaki ataerkil geleneklerin üzerinde durulmuştur. Filmde ataerkil gelenekler erkek karakterlerin söylemleri üzerinden yapılandırılmıştır. Örneğin Mestan'ın eşlerine emirler verdiğini duyarız:

“Aynı evde kaç tane kadın yaşadığı önemli değildir. Evde her zaman gücü elinde bulunduran erkektir. Size Güülüşan’a iyi davranmanızı emrediyorum. Söylediklerimi yaparsanız ben de size karşı iyi davranırım; yok eğer yapmazsanız sizi cezalandırırım. Bu evde benim ekmeğimi yediğinizi unutmayınız”.

Gelenekler üzerine duran diğer bir film İstanbul’un varoşlarında yaşayan genç bir kızı ele alan iki kadın yönetmen tarafından çekilmiş *Benim Sinemalarım* (Firuzan-Gülsüm Karamustafa, 1990) filminde de ataerkil ve kadını ikinci plana iten yapı yine söylemsel olarak, bu kez kadın karakterin (komşu) söylemi üzerinden vurgulanır:

“Hep söylemişimdir, bir kızı adetini görür görmez evlendireceksin diye, başka türlü başları belaya giriyor”.

Gelenekler üzerine eğilmiş bu kez bir erkek yönetmen filmi olan *Berdel*, (Atıf Yılmaz, 1990) kırsal alandaki gelenekler üzerinde toplumsal gerçekçi bir bakış açısı ile durur. Agah Özgüç bu filmde Anadolu’da yıllardır sürüp giden feodal ahlak ilişkilerinin ve kadına bakış açısının gerçek yansımalarının dehşetle görüldüğünü belirtmiştir.²⁹²

Filmde baba (Ömer), kızını kendi evlenmek istediği kadının ailesine başlık parası karşılığı berdel olarak vererek kadın ‘alışverişinde’ bulunur. Film adamın ilk karısı, kuması ve berdel üzerine kurulmuştur.

Ömer iki eşinden beş kez kız çocuk dünyaya getirince kendisine erkek çocuk veremediklerini düşünerek üçüncü bir eş alır fakat yeni eşi de kız çocuğu sahibi olur. Filmin sonunda Ömer’in ilk eşinin bir erkek çocuk dünyaya getirirken çocuğunun babası gibi bir

²⁹² Özgüç, op cit, s.87-88 ‘....kumalar, başlık parası uğruna savrulup harcanan gençlikler ve töreler....’

adam olmaması için dua ettiğini görürüz. Verilmek istenen mesaj bu tür geleneklerin değişmesi gerektiği yönündedir. Film geleneklerdeki eleştirileri söylemsel olarak kurgular:

a. çekim: Filmin başlangıç sahnesi: Kadın kız çocuğu dünyaya getirir.

Hemşire: *‘Hayır olamaz, yine kız’*

Kamera anneyi ağlarken gösterir.

kesme

b. çekim: Erkekler kahvehanededirler.

Küçük bir oğlan çocuğu: *‘Ömer bir kızın daha oldu’.*

Erkeklerin Ömer’e sorgulu gözlerle baktığını görürüz.

‘Kuma demek paraya ihtiyacın var demektir Ömer, ne dersin?’

Ömer: *‘Berdel’*

c. çekim: Eve kuma gelir.

Ömer karısına onu çok sevdiğini fakat kendisine erkek evlat veremediğini, bu yüzden kendisine bir ‘kızkardeş’ getireceğini söyler. Film kuma ve berdel geleneğinin katı koşullarını yansıtarak eleştirel bir bakış açısı sunar. Bu bağlamda kadın karakteri kumanın ne anlama geldiğini anlatırken duyarız:

“İlk üç ay kocayı hakeden kumadır. Ardından her üç günü sırayla diğer kadınlara ayırır”

Başka bir sahnede küçük kızın annesiyle konuşurken gelenekleri sorguladığını duyarız:

Kız: *‘Anne bir erkekle evlenmemek olur mu?’*

Anne: *‘Hayır olmaz.’*

Kız: *‘Ama neden?’*

Anne: *‘Bilmem, geleneklerimiz böyle, her evde bir erkek olmalı.’*

Kız: *‘Ama ben erkek istemiyorum.’*

Anne (gülümser): *‘Hadi uyu.’*

Kız: ‘Anne bu gece benimle uyu.’

Anne: ‘ Olmaz kızım baban kızar.’

Kız: ‘O Fatmayla uyuyabilir, lütfen anne...’

Son dönem Türk sinemasında seçilmiş olan ve gelenekler ve toplumsal baskı üzerine eğilen ve incelenmiş olan filmler *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007), *Havar* (Mehmet Güleriyüz, 2009) ve *Saklı Yüzler* (Handan İpekçi, 2007) filmleridir.

Mutluluk (Abdullah Oğuz, 2007) filminde temel kadın karakter Meryem göl kenarında tecavüze uğramıştır. Şanssız kadının kaderini köydeki gelenekler belirler, Meryem’e ölüm cezası verilir. Ahıra kapatılıp kendini asması istenir. Kendi canına kıymayan Meryem, Cemal tarafından öldürülmek üzere yola koyulur. Bu yolculuk Cemal’in Meryem’e yakınlaşmasına yolaçar. Ne var ki Cemal’in Meryem’i öldürmediğini öğrenen dayı ve adamları Meryem’in peşine düşerler. Meryem’in aslında dayı tarafından tecavüze uğradığını öğrenen Cemal kadının masum olduğunu anlar ve Meryem’i töre cinayetinden kurtarır. Film böylelikle töredeki kırılmalara/kopuşa işaret eder.

Havar (M. Güleriyüz, 2009) filminde temel kadın karakter Havar göl kenarında köylü kadınlarla birlikte çamaşır yıkarken kendisinden hoşlanan bir genç, Havar’ın suya düşen yazmasını alarak yüzüne koyarak koklar, bunun üzerine köylüler Havar hakkında başka köyden bir erkeğe baktığı gerekçesiyle dedikodu çıkarırlar. *Mutluluk* filmindeki gibi Havar’ın babası onu ahıra kapatıp kendisini asması için ip verir. Havar suskun bir karakter değildir, suçsuz olduğunu savunup babasına yalvarır, babasının kendisini ve vicdanını sorgulamasını sağlar:

“bana can verdin, şimdi de alıyorsun. Beşiğimi salladığın iple alıyorsun. Baba kızın seni seviyor”.

Geçiş

Baba küçük kızını ipte sallar.

Film sadece Havar’ın değil diğer genç kızların da benzer olaylar yaşadığını aktarır. Bu yazgıyı yaşamanın genç kızların kaderi olduğunu köylü, yaşlıca bir kadının sözlerinden duyarız:

‘Bu köydeki bütün kadınlar yaşadı bu yazgıyı, sizler de yaşayacaksınız. Kadın kısmı sabretmeyi öğrenir’

Filmde Mahide isminde bir genç kızın evden kaçtığı için köyde kirli bir kız olarak yaşayamayacağından zorla zehir içirilerek öldürüldüğünü görürüz.

Filmde ayrıca geleneksel ataerkil söylemler erkek karakterler tarafından sıkça tekrarlanmıştır:

‘dişi köpek kuyruk sallamazsa erkek köpek arkasından gitmez.’

‘bir erkek namusu için silah kullanmakta tereddüt etmez, öyle öğrenmiştik’

Görüldüğü gibi film bir taraftan feminist retorik kullanırken, diğer taraftan da yukarıda da görüldüğü gibi ataerkil söylemleri karşıt görüş olarak kurgulayarak çarpıştırır. Kızını öldürüp ‘namusunu temizlemek’ üzere dağa çıkan baba kız uçurumdan düşmek üzereyken kızının elini tutar. Kızın son karede gülümsediğini görürüz. Bu film de açık uçlu sonlanır. Kıza ‘kurtuluş’ yolu görünür. Bu bağlamda kız, törenin kurbanı olmaktan babası aracılığıyla kurtulmuş olur.

Filmde başka bir unsur annenin kocasıyla, kızını öldürmek için tahrik eden amca ile ilgili konuşmalarıdır. Amcanın tarlasına, mal varlığına el koyacağı konusunda kocasını uyarır. Böylelikle film sadece ‘namus’ için değil ‘para’ için kadınların öldürüldüğüne de dikkat çekmiş oluyor.

Her iki filmde de kadınların yaşayıp yaşamayacağı, hayatta kalıp kalmayacağı belirsiz verilmiştir. Filmler bu kadınları göreceli olarak ‘kurtarır’. Sinemanın toplumsal uyarı ve kadınlara yöneltilen suçlarla ilgili dikkat çekici ve uyarıcı mesajlar taşıdığı görülür. Örneğin *Saklı Yüzler* ve *Havar* filmlerinde yaşı küçük olduğu için ablalarını öldürme görevi kardeşe

verilir, her iki filmde de reşit yaşa gelmemiş çocukların ceza indiriminden yararlanabildikleri için suçlara ortak edildiklerine değinilmiştir.

Bu mesajlar kırsal alandan sinema aracılığıyla geniş kitlelere taşınır. Türk sineması ‘gerçek’/yaşanmış olguları son dönemde perdeye taşır, son dönem Türk sinemasında gerçek insanlar ve hikayeler vardır dolayısıyla senaryolar kurmacadan ibaret değildir. Bu dönemin diğer bir dikkat çekici özelliğiye geleneklerden kırılmalar yansıtmasıdır. Ölüm töre kurbanı kadınların kaderi olmaktan çıkar, filmler kadına çıkış yolları gösterir.

Son dönem Türk Sinemasında gelenekler ve toplumsal baskı üzerine yönelen bu kez bir kadın yönetmen filmi olan *Saklı Yüzler* (Handan İpekçi, 2007) filmidir. Film temel kadın karakterin kişisel hikayesini kendisini çekmekte olan kameraya anlatmasıyla başlar. İlişkide bulunduğu erkekten hamile kaldığını, annesinin durumu babasına aktardığını (aktarmazsa kendisinin de öldürülebileceğini), kızın yeni doğan bebeğini onyediy yaşındaki küçük kardeşe boğdurttuklarını ve kendisini öldürmesi için intihar etmeye zorladıklarını fakat kızın kabul etmediğini anlatır. Töreye göre kızını öldürmesi ‘gereken’ baba, kızını öldürmek yerine tabancayı kendine ateşleyerek intihar eder. Buna şahit olan erkek kardeş de ablayı öldürmez. Kaçmayı başaramayıp yakalanan kızı ahıra kilitlerler, erkek kardeş ablasının kaçabilmesi için ahırın kapısını açar, kız kaçarken yeniden yakalanır. Kızı yurtdışına götürmek üzere gelen amca yolda pusu kurularak öldürülür. Erkek kardeş yaşı küçük olduğundan suçu üzerine almak durumunda bırakılır. Bu bağlamda her iki film de yaşları küçük olduğundan ‘az yatacakları’ gerekçesiyle cinayet suçu üzerlerine yıkılan erkek çocukların da hikayesini anlatır ve yasal boşluğa dikkat çeker. (462. madde) Cinayeti organize eden dayı ve amca serbest bırakılırken, küçük kardeş beş yıl hapse mahkum edilir. Kıza bölgede görev yapan savcı kadın sahip çıkarak onu okula yazdırır. Ne var ki genç kız kırsal alanda yaşadığı müddetçe kendisini öldürmek isteyen dayı ve amcanın tehdidi altındadır. Kızı öldürmeye çalışırken kız hastanelik olur. Savcı kıza ölüm raporu hazırlar, kız İzmit’te bir köye gönderir. Kız gerçek ismini (Zühre) savcının yardımıyla değiştirip Yasemin ismini alır. İzmit’te evlenerek bir kız çocuğu dünyaya getiren Zühre, namus cinayetleri üzerine bir belgeselde kocası istemediği halde, bunun bir kadın olarak üzerine düşen bir görev olduğunu düşünerek hikayesini anlatır. Yönetmen filmi Almanya’da göstermeyeceğine dair söz vermiş olmasına rağmen sözünü tutmaz, böylelikle Almanya’da yaşayan amca Zühre’nin ölmediğini anlayarak Türkiye’ye

gelip Zühre'yi bulur. Zühre'nin yengesi, belgeselin yönetmeni ve erkek kardeş zamanında yetişemeyince amca kıza ateş eder. Bunun üzerine erkek kardeş amcayı bıçaklayarak yeniden cinayet suçu işlemiş olur.

Film kırsal alandaki namus cinayetleri sorununu gündeme taşımıştır. Zühre hastaneye götürülürken kamerayı kızın yengesi devralır, böylelikle filmin son sahnesi de politik önem taşımaktadır. Bu sahne kadınların kendilerine yönelik olarak işlenen suçları dile getireceklerinin mesajını vermektedir. Bir taraftan da cezalandırılanların sadece kadınlar olmadığını, gerek suç işletilenlerin/ suçsuz yere suçu üzerine alanların (bu filmdeki erkek kardeş gibi) veya kızını öldürmeyi reddedip geleneğe karşı gelemeyen ve kendi intiharını gerçekleştirmek durumunda kalan baba gibi, erkeklerin de aslında bu geleneklerden nasibini aldığını gösterir. Film namus cinayetlerini, gelenekleri ve töreyi sorgular/ hesaba çeker. İlk kez bir kadın yönetmenin bu konuyu tüm çıplaklığıyla ele aldığını görürüz. Film ayrıca yirmi yaşında namus cinayetine kurban gitmiş genç kadının daha fazla cinayetler işlenmemesi için belgeselinin çekildiğinin yönetmen tarafından dile getirilmesiyle de politik bakış açısı taşımış olur.

Yine bir son dönem filmi, aynı zamanda bir kadın yönetmen filmi olan *İncir Çekirdeği'nin* (Selda Çiçek, 2009) konusu özetle şöyledir:

Film yedi yıl önce yaşananlarla başlar. Askerden gelen Celil'in dönüşünü kutlamak için gidilen piknikte Celil'in kardeşi Delal, abisinin komşu kızından etkilendiğini farkedince küçük kızkardeşi Heda'yı peşlerine takıp birlikte vakit geçirebilmeleri için gönderir. O sırada mayına basan Celil ve komşu kızı ölürler, bunun üzerine vicdan azabı çeken Delal intihar edip kızını ve kocasını mektubunda Heda'ya emanet bırakır. Heda berdel usülü Nazif'le evlenerek hamile kalırken, Nazif vaktinin çoğunu sevgilisi Defne ile geçirmektedir. Öte yandan Heda'nın annesi Cemile, çocuklarının ölümünden ve kocasının psikolojik tedavisinden dolayı kendini toparlayamamış, depresyona girmiştir. Filmin sonunda Cemile intihar ederken, Heda doğum yapmaktadır.

Film temel olarak kırsal alandaki trajik olaylara (mayın patlaması) ve geleneklere (berdel), kadın karakterler üzerinden eleştiri sunmaktadır. Filmde bu gelenekler berdel usülü

eniştesiyle evlendirilmiş olan Heda ile yengesi arasında geçen ev içi bir sohbet sırasında sözsöl olarak yansıtılmaktadır:

Heda ve Yengesi: *‘Oğlun varsa kıymetlisin, oğlun var mı? Yok. Olacak mı? Yok.’*

Yenge ve kız arasındaki iç mekandaki diyaloglar kadın dayanışmasını yansıtmaktadır.

Bunun dışında ataerkil yapı, kız çocuğı, yenge ve dede arasında geçen diyaloglar aracılığıyla eleştirilmektedir.

Çocuk: *‘Ben de gideceğim işe’*

Hala: *‘Nerde görölmüş kız çocuğı kahveye’*

Anne: *‘kalabalık kızım, sigara dumanı, kızlar kahveye gider mi hiç?’*

Çocuk: *‘sen götür dede’*

Dede: *‘biz hastaneye gideceğiz, napıcan sen orda?’*

Çocuk: *‘hastalara bakıcam’*

Dede: *‘afferim sana’*

Hala: *‘Doktor kesildin başımıza?’*

Dede: *‘İnşallah o da olur’*

Hala: *‘Kız başımıza’*

Dede: *‘bu işin kızı erkeğı yok, okuyunca herkes adam olur.’*

Kız: *‘Ben işe gitmek için erkek olayım dede’*

Dede: *‘Kız olan da gider’*

Kız: *‘Hep erkekler gidiyor’*

Dede: *‘Kızlar da gider’*

Kız; *‘Hep erkekler gidiyor!’*

Kız: *‘sigara içme’*

Yenge: *‘ bir tane içeyim’*

Kız: *‘kadının sigara içmesi günah’*

Yenge: *‘erkeğı değil?’*

Kız: *‘Erkeğe hiçbirşey günah değil’*

Yenge: *‘Kim demiş?’*

Kız: *‘Hala’*

Yenge: *‘Suham, hala yaşıldır, her dediğine inanılmaz ama itiraz da edilmez, tamam?’*

Kız: *‘Kadına da hiçbirşey günah değil?’*

Yenge: *‘Kadına da erkeğe de kötü şey günahdır’*

Film bir taraftan berdel geleneklerinin yıkıcılığını temel kadın karakter üzerinden anlatarak, bir taraftan da kadın dayanışmasına yer vermesi ve ataerkil yapıda söylemler üzerinden çatlaklar oluşturması bakımından ve kadın dayanışmasına geniş olarak yer vermesinden ötürü son dönem kadın filmlerine önemli bir örnek oluşturur.

Filmin sonunda Heda, ‘kızı’ ve hala arasında dayanışma vardır. Heda, ölen kardeşinin çocuğunu yetiştirmekte, sorumsuz baba-eş karaktere tezat güçlü bir kadın olarak hayatına devam etmektedir. Temel kadın karakter Heda, annesi ve ablası gibi intihar etmez, kendine ve çocuklarına sahip çıkan güçlü bir kadın karakter olarak verilir.

2. Gelenekler ve Kadına Yönelik Şiddet

İncelenen filmlerde kadına yönelik şiddet olgusunun özellikle kadın yönetmen filmlerinde yaygın olarak işlendiği göze çarpmaktadır:

Yılanı Öldürseler (Türkan Şoray, 1981) filminde şiddet öldürme niteliği taşımaktadır. Küçük oğlan kendisine ekmek yapmakta olan annesini öldürdükten sonra ‘ben öldürmedim’ diye bağırır. Bu sahne çocuğun işlediği cinayetin gelenekler tarafından beyni yıkanmış ve bilinçsiz işlendiğinin göstergesi durumundadır. *Gülüştan* filminde şiddetin farklı biçimlerini görürüz. Bu filmde sadece ataerkil söylem ve sembolik şiddet değil, aynı zamanda fiziksel şiddet de temsil edilmektedir. Örneğin Mesdan, karısı Zekiye’yi kuması Gülüştan’a yemek yedirirken kendisini izlediği için döver. Bir başka sahnede Gülüştan’la ilgili tartışıklarından ve Gülüştan’ı kıskandıklarından ötürü Mesdan iki kadını ipe bağlayıp sopayla döver. Film boyunca Mesdan’ın iki kadın karaktere sürekli şiddet gösterdiğine tanıklık ederiz. Şiddetin ayrıca iki kadın arasında da kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin Cennet, Gülüştan’ı kıskandığı için Gülüştan’ın saçlarını kaynar suyla yıkar. Gülüştan beyaz, zayıf, siyah uzun saçlı, kör, güzel

bir kadındır. Kör oluşu onu diğer kadınlardan daha kırılgan yapmaktadır. Gülüşan'ın tersine diğer iki kadın karakter kıskanç ve agresif olarak temsil edilmişlerdir. Gülüşan naif ve masumdur, görmez ve çok fazla konuşmaz. Lauretis'in deyimıyla Gülüşan 'sesini duyamadığımız' 'öteki' konumunda ve 'tutsak'tır.²⁹³ Mesdan tarafından tercih edilmesi tam da bu yüzdendir. Ataerkil yapı içerisinde suskun ve/veya kör kadın erkekler için idealdir. Feminist film teorisi kuramcılarında Mary Anne Doane, kadın filmlerinde körlük ve suskunluğun kadına atfedilen özellikler olarak yapılandırıldığından bahseder.²⁹⁴ Linda Williams ise kör kadınların 'iyi kadınlar' olarak nitelendirildiklerinden bahsetmektedir.²⁹⁵ Bu bağlamda değerlendirildiğinde Gülüşan karakterinin sunulmuş biçimi ardında ataerkil örüntüler barındırmaktadır.

Benim Sinemalarım filminde de genç kız (Nesibe) babası tarafından fiziksel şiddet görmektedir. Genç kız annesiyle tartışarak ona bağırır, babası eve geldiğinde anne onu babasına şikayet eder. Nesibe'yi babası ayağıyla tekmelerken, genç kız babasına kendisine vururken ağlayarak bakmaktadır. Nesibe önceki gün nerde olduğunu söylemeyince babası onu daha çok döver. Nesibe aslında erkek arkadaşıyla bir kafede oturmuş olduğunu babasına itiraf edemediği için dövülmektedir. İstanbul'un varoşlarında işçi sınıfı bir ailenin, komşuların ve çevrenin tutucu kurallarının bedelini ödemektedir adeta.



Şekil 12. *Benim Sinemalarım* (Füruzan/Gülsüm Karamustafa, 1990)

293 Theresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, 1984, s.5

294 Mary Anne Doane, op cit, s.79 "Tıbbi söylem içeren körlük ve sessizliğin alışıldık olarak kadına atfedildiği filmlerde kadın sadece pasif bir şekilde kendi bedenini izler."

295 Linda Williams, 'When the Women Looks' in *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams (eds) Frederick, MD: University Publications of America, 1984, s.83 "iyi kız kahramanlar sık sık mecazi olarak sessiz veya gerçek anlamıyla kördür. Bu bağlamda körlük erkek karakterin gözünün zevki için gerekli güvenli uzaklık ve bakmasına izin veren mükemmel bir arzu eksikliği anlamına gelir. Kadın karakterin bu bakışa geri dönmesi ve böyle yaparak kendi isteklerini anlatması tehlikesi bu durumda artık yoktur."

3. Semboller

Barthes sinemada sembol kullanımının içerisinde ideoloji barındırdığını iddia etmiştir. Ona göre semboller doğal ve kendiliğinden varmış gibi (self evident) sunularak ideolojiyi doğallaştırır, bunu da simge gibi görünmeyen simgeler kullanarak yapar.²⁹⁶

İncelenen filmler içerisinde bazı kadın filmlerinde semboller temel kadın karakteri tanımlamak ve/veya toplumsal cinsiyet rolü bağlamında kadın kimliğini temsil etmek için kullanılmaktadır. Kadın yönetmenlerin çekmiş oldukları kadına dair filmlerde sembol kullanımına çok sık rastlanmıştır:

Yılanı Öldürseler filminde Esme film boyunca beline kırmızı bir kuşak dolamıştır.



Şekil 13. *Yılanı Öldürseler* (Türkan Şoray, 1981)

Kırmızı kuşak Türk kültüründe bekareti temsil etmek için olduğu gibi kurbanı temsil etmek için de kullanılır. Bu filmde kuşak, Esme'nin 'kurban' edileceğini göstermekte ve bu bağlamda kırmızı renk akacak olan kanı simgelemektedir. Bunun dışında Esme'ye film boyunca 'yılan' yakıştıması yapılmaktadır ve bu bağlamda filmin ismi de '*Yılanı Öldürseler*' politik okuma gerektirir. Bu filmde yılan, Esme'nin aile ve köylüler için tehlike olduğunu belirtmek için kullanılmıştır. Bu da aslında kadının tehlike olduğuna karşılık gelir.

Benim Sinemalarım filminde temel kadın karakter annesiyle ve sevgilisiyle zaman geçirirken beyaz elbiseler içerisinde, hayat kadını olarak çalıştığı sahnelerde ise kadını

²⁹⁶ Roland Barthes, **Image, Music, Text**. New York: Hill and Wang, 1977, s.116

kırmızılar içerisinde görürüz. Beyaz renk masumiyetini, kırmızı tehlikeyi, film bağlamında fuhuşu vurgulamak için kullanılıyor.



Şekil 14: *Benim Sinemalarım* (Füruzan/Gülsüm Karamustafa, 1990)

Berdel filminde ise Beyaz kadın karakterin ismidir. ‘Beyaz’ ayrıca kadının karakterini sembolize eder; bu filmde temel kadın karakter masum, saf, naif olarak temsil edilmiştir. Burda kullanılan sembol ise kadını ataerkil yapı çerçevesinde ‘olması gerektiği’ gibi tanımlar. Filmdeki bir başka sembol Beyaz’ın arkadaşı olan beslediği yılandır. Bu filmde yılan kadının sorunlarını paylaştığı bir arkadaş gibidir. (*Kaçıklık Diploması* filminde yaşlı adamın olduğu gibi). Filmin bir sahnesinde Beyaz’ın erkek arkadaşı Mahmut, yılanı kadının olduğunu bilmeden öldürür; bu sahne Beyaz’ın hayatındaki değişime tekabül eder. Filmdeki bir başka sembol dilek ağacına takılan bezlerdir; bu bezlerin filmdeki kullanımı evlenmek için adanan adak şeklindedir. Önceden de belirtildiği gibi semboller özellikle kadın filmlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Örneğin *İpekçe* filmindeki sallanan sandalye, *Yılanı Öldürseler* filmindeki kırmızı kuşak, *Kaşık Düşmanı* filmindeki kadının “Kaşık Düşmanı” olarak tanımlanması gibi.

Filmlerdeki tüm semboller ideolojik anlam barındırmakla birlikte Barthes’ın iddia ettiği şekilde ideolojiyi doğallaştırmak için değil, eleştirmek için kullanılmışlardır. *Yılanı Öldürseler* filminde kadının ‘yılan’, *Kaşık Düşmanı* filminde ‘kaşık düşmanı’ olarak nitelendirilmesi, anlatım yapısı ve feminist retorikle birleşip kadına biçilen rolleri eleştirirken, *İpekçe*’de kadının üzerinde sallandığı sandalyenin gıcirtısı bu yapıdan duyulan rahatsızlığın ifadesi şeklinde kendini hissettirir. Yılan, *İpekçe* filminde kullanılan bir başka semboldür. Filmde bir hayat kadını olan İpekçe sevdiği adama, Nakışçı’ya kavuşamaz. Kablamacı’nın

çözümlediği şekliyle yılan İpekçe'nin yanına başka kimseyi yanaştıramayan, kadının bedeninden yararlanmak isteyen acımasız düzendir.²⁹⁷

Kısaca, kadın filmlerinde sembollerin kullanımı ataerkil yapıya ve kadının geleneksel konumlanışlarına karşı duruş niteliği taşıyarak sistemin eleştirisini sunmaktadır.

4. Değerlendirme

Yılanı Öldürseler filminde yönetmen kırsal alandaki geleneklerin ve değer yargılarının kadınlar için ne derece tehlikeli olabileceğini bir oğlan çocuğunun annesini öldürmesine kadar varan kadına yönelik şiddet temsili sunarak sorgulamamızı sağlar.

Gülüştan kuma olgusundan yola çıkarak kırsal alandaki zor koşulların gelenekler üzerinden sorgulamasını yapar. Film geleneklere yönelik eleştiriler taşır. Filmin sonunda erkek çocuk yapmak uğruna üç kadın almış Mesdan'a erkek çocuğunu yine ilk karısının vermiş ve o sırada hayatını kaybetmiş olması erkek karakteri cezalandırmakla beraber buna örnektir. Filmdeki kadın karakterin son cümlesi de bunu vurgular niteliktedir:

'Sana bir erkek çocuk verirken ölüyorum, umarım oğlu babası gibi olmaz'.

Film bunun dışında erkek karakteri duygusal olarak kurar. Mesdan, Gülüştan'a karşı kör olmasından ötürü hassas ve duygusaldır. Koruyucu erkek figürü yanında duygusal erkek kimliği kurguladığından bu dönem çekilmiş diğer kadın filmlerinden farklılaşır.

Benim Sinemalarım filminde yönetmenler, aile ve toplum baskısı nedeniyle babasından şiddet gören genç kadın karakterin evden kaçışını sorgulamamızı sağlar. Film ayrıca geleneksel değerlerdeki iki yüzlü ahlak anlayışının da farkına varmamızı ve sorgulamamızı sağlar. Filmde kadının şiddet görüp acı çekmesinin nedeni hayat kadını olarak para kazanması değil, komşusu tarafından erkek arkadaşıyla kahve içerken görülüp, hakkında dedikodu yapılp, önce annesine ardından da babasına şikayet edilmesidir. Bu da toplumdaki

²⁹⁷ A. Deniz Morca Kablamacı , **Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri**, akt Murat İri (der.), **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**. İstanbul: Derin Yayınları, 2010, s.104

çarpık ahlak anlayışının temsilidir. Film anlatıyı temel karakterin durumu üzerine yapılandırır ve izleyiciyi kadınla özdeşleştirip kadının tarafını tutmaya davet eder.

Berdel, berdel geleneğinin/olgusunun eleştirisini yapar. Beyaz, babası başka bir kadın alabilsin diye babasının yeni eşinin ailesine berdel olarak verilir. Beyaz mutsuzdur çünkü bir sevgilisi vardır. Filmin sonunda yaşlı kocası öldüğünde, sevdiğiyle birlikte olma şansı elde etse de filmin diğer temel karakteri olan Hanım bir erkek evlat doğururken ölür. Film politik bir kapanışla son bulur. Kız çocuklarını son sahnede babalarına yemek pişirip ikram ederken görürüz. Baba, kız evlat istemediği halde kızları tarafından bakılmaktadır. Eşinin ölümünden dolayı ağlamakta ve kızlarına sarılmaktadır. Eşinin ölüm sebebi kendisidir. Erkek evlat tutkusundan ötürü filmin sonunda cezalandırıldığını ve acı çektiğini görürüz. Bu yıllarda çekilmiş filmlerde erkek karakterin duygusal anlamda acı çektiğine rastlamayız. Böylelikle kadın filmlerinde erkeklerin acı çekmesi de konu edilmiştir diyebiliriz, dolayısıyla geleneklerden ötürü acı çekenler sadece kadınlar değil erkeklerdir de. Atıf Yılmaz kırsal kesimdeki bazı gelenekleri bu şekilde eleştirmiş oluyor: Film genel olarak ataerkil yapıyı sorgulatmakta, söylemler aracılığıyla sistemin sorgulanmasına ve kırılmalara neden olmaktadır. Örneğin filmin bir sahnesinde evde konumlanmış iki kadın arkadaş sokaktan gelen anonsu dinlemektedirler:

‘Yörük Yayla köylüleri, bugün öğleden sonra saat ikide onsekiz yaşını bitirmiş kadınlara ve kızlara, saat dörtte erkeklere aile planlaması konusunda film gösterilecek ve yararlı konuşmalar yapılacaktır. Okulda toplanmaları rica olunur. Bacılar, kardeşler, bugünkü toplantıya erinizden komşunuzdan çekinip gelmemezlik etmeyiniz Bu toplantı sizin sağlığınız ve geleceğiniz içindir...’

Görüntü: adam karısı anonsu duymasın diye perdeyi kapatır.

Kadın: ‘bilmem gitsem mi ki bizimki kızar sonra’

Kadın: ‘Sinema varmış kız hadi’

Koca: ‘Sana gitmeyeceksin demiştim, yürü eve’

Kadın; ‘Eee esir miyiz be?’ diyerek kadınların yanına gider.

Son olarak, *İncir Çekirdeği* filminde de *Berdel* filminde olduğu gibi berdel eleştirilmekte ve bu eleştiri temel kadın karakterin yaşadığı güçlükler filmin anlatı yapısı üzerinden yapılandırılmaktadır.

Değerlendirme:

Genel olarak geleneklerin vurgulandığı filmlerin hemen hepsi kırsal alanda temsil edilmektedir. Gelenekler incelenirken ataerkil söylemler ve kadına yönelik şiddet ön plana çıkmaktadır ve geleneklerin kadın açısından zarar verici yanları işlenmektedir.

Örneğin *Berdel* ve *Gülüştan* filmleri kırsal alandaki kadına bir mal gibi yaklaşıldığının altını çizmektedir. Fetay Soykan'ın belirttiği şekliyle feodal ilişkiler çerçevesinde kadının alınıp satıldığı ve bunun bir mülkiyet ilişkisi ve sonucu olduğunu doğrular şekilde bir kadın temsili çizilmektedir. Yine Soykan'ın iddia ettiği gibi “kadın soyun devamını sağlar, sağlayamazsa kuma gelir onun görevini yapar, kadın kusurludur, gücenip küsmeye hakkı yoktur”.²⁹⁸ İncelenen filmler arasından *Berdel* ve *Gülüştan* filmleri buna örnektir.

Yine Soykan'ın kadınlar üzerine belirtildiği gibi, geleneklere göre, kadın sahipsiz kalmamalıdır, babası, eri, erkeği, saçı uzun aklı kısa olan bu yaratığı dizginlemelidir. Ayrıca, kadın eğer sahipsiz kalırsa düşer/veya düşürülürse soyun adı kirlenir, cezası ölümdür.²⁹⁹ Bunun en iyi örneklerini ise *Yılanı Öldürseler*, *Mutluluk*, *Havar* ve *Saklı Yüzler* filmlerinde görmekteyiz.

Gelenekler üzerine konumlanmış filmlerde dikkat çeken bir diğer nokta kadının cinselliğinin kontrol altında tutuluşudur. Deniz Kandiyoti kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeninin kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasında kurulan bağ olduğunu belirtmektedir.³⁰⁰ *Mutluluk*, *Havar* ve *Saklı Yüzler* filmlerinde kadının cinselliği aileye ait olarak temsil edilir. Bekaret Türk kültüründeki aile yapısında ailenin ‘namusu’ ve ‘şerefiyle’ eş tutulmaktadır fakat burada ulusal kültürde yerleşik olan normların kadın bedenini kontrol altında tutmaya yönelik çalışmasının eleştirisi sunulmaktadır. Bir

²⁹⁸ Soykan , op cit, s.76-77

²⁹⁹ ibid, s.76-77

³⁰⁰ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s.74

başka deyişle; bu tür temsillerde dikkat edilmesi gereken nokta bunların filmde eleştirildiğidir. Son dönem geleneklerin kadın lehine sorgulandığı ve eleştirildiği filmler, özellikle kadın filmlerinde sıkça ve gerçekçi bir bakış açısı ile işlenir, incelenen *Saklı Yüzler*, *İncir Çekirdeği*, *Mutluluk* ve *Havar* filmlerinde görüldüğü gibi.

Son olarak Metz sinemayı zihinsel bir araç (mental machinery) olarak nitelendirirken kadını geleneksel temsillerle konumlandığından ötürü eleştirmiştir.³⁰¹ Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, incelenen filmler bağlamında bunun pek de doğru olmadığı, geleneksel temsillerin kadınlar üzerindeki olumsuz etkisini sinemaya yansıtmadan farkındalık yaratılamayacağı, önemli olan bu sıkıntıların sinema aracılığıyla dile getirilmesidir. Ayrıca bunu yaparken kullanılacak anlatı yapısının ve söylemlerin politik mesaj içerecek ve kadının içinde bulunduğu gerçekliğin eleştirisini yapabilecek şekilde kodlanmasıdır. Yukarıda belirtilen filmler bunu yapmakla kadın meselelerine karşı duyarlılık kazandırılmasını hedefler nitelikte görünmektedir. Örneğin Soykan'ın da altını çizdiği gibi *Berdel* toplumsal bir ders niteliği sergiler, kadını mal olarak gösteren anlayışı eleştirmektedir.³⁰²

Genel olarak bakıldığında, kültürel olanın politik olduğu, kadının durumunu politik olarak belirlediği öne çıkmaktadır, dolayısıyla kadının ulusal alandaki tanımlanışı Türk sinemasındaki kadın temsillerini okumak bağlamında önemlidir; bunun nedeni, kadının toplumsal cinsiyet rolleri ile ulusal kültürün içiçe geçmesi ve toplumsal cinsiyet rollerinin toplumdaki geleneklerle olan ilişkiselliğidir.

B. EVLİLİK VE ‘YASAK AŞK’ / ‘EVLİ-AŞIK KADIN’

Evlilik ve ‘yasak aşk’ konusunu işlemiş filmlerden *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), babası öldükten ve annesi yeniden evlendikten sonra, ölen babasının arkadaşı ile görücü usulü evlendirilen temel karakter Mine ekseninde döner. Filmde köy ortamında yaşlı bir adamla, mutsuz bir evlilik süren Mine'nin hayatı kasabaya öğretmen arkadaşının ‘entellektüel’ abisinin gelmesiyle değişir. Mine bir yandan toplumsal yapının ‘kırsal’ kuralları ve baskısı

³⁰¹ Christian Metz, *Langage et Cinema*. Paris: Lauresse,1971. Translation: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* Bloomington: Indiana University Press,1981.

³⁰² Soykan, op cit, s.107

içinde mücadele verirken, kendi koşullarını değiştirmek için uğraşır. Filmde kırsal alandaki erkekler olumsuz temsil edilmişlerdir. Örneğin horlayan, dedikodu yapan ve Mine'ye sataşan erkek temsilleri vardır. Bu filmde çoğu zaman kadınlar diğerleriyle olan ilişkileriyle tanımlanmışlardır; birinin eşi, annesi, kızı gibi. Christine Mohanna feminist film teorisi alanında yapmış olduğu çalışmalarda erkeklerin hala başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınların ise erkeklerle olan ilişkileriyle tanımlanmakta olduğunu belirtmektedir.³⁰³ İncelenen filmler arasından kırsal alanda temsil edilmiş ve evlilik-yasak aşk ilişkilerini konu alan filmlerde Mohanna'nın ifade ettiği şekliyle kadınların kocaları ve kocalarının meslekleri ile ilişkilendirilerek tanıtıldığı görülmektedir. Örneğin bu filmde olduğu şekliyle; istasyon şefinin eşi Mine, başkanımızın eşi Reyhan, eczacı Halil'in karısı Esin gibi. Bunun dışında kadınların bu alandaki varoluşları sorunludur. **Kasaba**, kadınların tek başlarına alışverişe çıkamayacakları, yolda yürürken dondurma yiyemeyecekleri bir yerdir. Kasabada yolda yürümek bile kadın için tehlikelidir. Mine tek başına yolda yürürken tehdit edilir:

“Ne o korktun mu güzelim? Sakallıya mı gidiyorsun? Kasabanın namusuyla oynayamazsın, biz de erkeğiz değil mi? Boşuna bakınma herkes ne mal olduğunu anladı artık.”

Evlilik kurumu içerisinde ise koca alkolik olarak temsil edilmiştir. Kendisini istemeyip hasta olduğunu söyleyen karısına tecavüz eder. Kadın mutsuz olduğu için kocasından boşanmak istemektedir, adamın tek derdi ise kadının başka birisiyle birlikte olup olmadığıdır. Kadın kendisini ‘eş’ olarak gören erkek egemen değerleri şu sözleriyle eleştirmektedir:

“Daha önemli birşey yok senin için çünkü sen bana hep öyle baktın, bel kalça göğüs olarak gördün beni, yalnız et olarak gördün. Bir defa insan olarak baktın mı bana, anlamaya çalıştın mı beni?”

Evliliğinde mutsuz olan kadın, sevgilisinin evine giderek onunla birlikte olur. Sevgililer sabah camları kırılarak uyandırılırlar. İki sevgili el ele çıkar kapıdan. Kadının

³⁰³ Christine Mohanna, ‘Filmlerde Kadınlar’, 25. **Kare** çev. E. Demiray, 1993, s.19-21

kocasının da içerisinde bulunduğu bir kalabalık ortamda, sevgilisiyle el ele çıkması kadının sevgisine sahip çıkışını, kırsal kesimdeki değerlere karşı çıkışını simgelemektedir. Filmin sonunda kamera kalabalık erkek topluluğundan geçerek kadının yüzüne odaklanır; gururlu ve cesur ifadesi vardır kadının. Kasabadaki kuralları ihlal ederek sevgilisiyle yaşamayı başarmıştır. Son sahne sabah çekimidir, günün ilk ışıklarıyla birlikte mahalle güne uyanmaya başlar. Kepenkler açılır, kamera açılan bir pencereyi kareler ve film biter. Sahne yeni bir başlangıcı, değişimi sembolize eder.

Atıf Yılmaz'ın evlilik-yasak aşk üzerine çekilmiş diğer bir filmi *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmidir. Atıf Yılmaz'ın deyiimiyle “filmdeki Aygöl karakteri kişiliğinde Türkiye’de yirmibeş otuz yıldır süren ve hala bitmemiş olan geçiş dönemini anlatmaktaydı. Kırsal alandan kente akım oluyor ve onlar şehrin varoşlarına yerleşiyorlar ve orada bir kimlik arayışı başlıyor”.³⁰⁴ Film İstanbul’un varoşlarında yaşayan, işsiz bir kocası ve mutsuz bir evliliği olan Aygöl’le ilgilidir. Bu filmde de *Mine* filminde olduğu gibi erkek karakter olumsuz temsil edilmiştir. Aygöl’ün kocası tembel ve işsiz, Aygöl ise güçlü ve kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan bir kadın olarak temsil edilmiştir. Aygöl akıllı ve olgun bir karakterdir, kocası işsiz olduğu için ona bağırıp kızmaktadır ve kocasıyla olan evlilik ilişkisi olumsuz temsil edilmiştir. Aygöl’ün eşi, sümük çeken ve sürekli sigara içmekten ağzı sigara kokan, horlayan ve her gece karısından ayran isteyen bir koca olarak temsil edilir. Aygöl gibi mutsuz bir evlilik yaşayan Cemal’in Aygöl’e fabrikada iş ilanı olduğunu söylemesiyle Aygöl için yeni bir dönem başlamış olur. Aygöl’ün iş sahibi olmasıyla birlikte ekonomik bağımsızlığını elde edip özgürleşme süreci başlar. Cemal ve Aygöl birbirlerine aşık olurlar ve Aygöl kocasını boşamaya karar verir. Aygöl filmde cinsel özgürlüğünü yaşayan bir kadın olarak resmedilir. Evli olduğu halde sevdiği adamla birlikte olur. Ona özgürce;

“kimse beni senin gibi tahrik edemez”

demesi, kadının cinsel duygu ve isteklerinin söylemsel olarak dile getirilmesi kadın temsili açısından olumludur. Filmde kadın toplumsal değerlere ters düşen bir ilişki yaşamasına rağmen bu ilişki olumlu temsil edilmiştir. Seviştikten sonra Cemil’in:

³⁰⁴ Şükran Kuyucak Esen, ‘ Ticari Sinema Kaygısı Elimizi Ayağımızı Bağladı’ , **Rejisör’ Atıf Yılmaz**, der: Müjde Arslan (der), İstanbul: Agora, 2007, s.104

*'kocan dışında başka erkeklerle oldun mu' sorusuna
'bana fahişe dedin'*

diye cevap vermesi ise toplumdaki yerleşik tabuları kafasından tam olarak atamadığını da göstermektedir. Film yeni bir evlilikle sonlanır. Sonuç itibarıyla evlilik dışı ilişki erkek tarafından kabul edilemez bir durumdur. Fotoğraf karesinde (caption çekim) Aygöl'ün gelinlik içerisinde hamile olduğunu görürüz. Bu bağlamda film evlilik öncesi ilişkiyi meşru kılmış olmaktadır.



Şekil 15. *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1982)

Genel olarak film kadını cesur, cinsel olarak aktif ve özgür, ekonomik bağımsızlığını kazanmış ve özgürleşmiş olarak gösterse de, Aygöl, iş bulmasına aracı olan Cemil'le evlenmiş ve kocasıyla mutsuz süren evliliğini bitirip mutluluğu da bir erkek üzerinden elde etmiştir. Yılmaz'ın her iki filminde de kadının kurtuluşu bir başka erkek karakter üzerinden gerçekleşmiştir.

Evlilik üzerine odaklanmış bir başka film, *Rumuz Goncagül* (İrfan Tözüm, 1987), annesinin baskısıyla koca bulmak için gazeteye ilan vermiş bir kızı ve bunu haber yapabilmek için çalışan ve bu amaçla kiracı olarak kızın apartmanına taşınmış bir gazeteciyle olan ilişkisini anlatır. Filmde evlilik kurumu sınıf atlamanın bir aracı olarak gösterilmektedir. Goncagül adak adamak için annesiyle türbeye gidip demire gelin teli asarak dua eder:

“Benim yoluma da hayırlı bir kısmet çıkar yarabbi. Boyu boyuma, huyu huyuma denk olsun, mahsuru yoksa varlıklı olsun, bir evi bir de dükkanı olsa, ev dört beş odalı olsa, dükkanın kazancı bol olsa”

Film bir taraftan evlilik kurumunu ‘ekonomik iyileşme’ yöntemi olarak sunarken, bir diğer taraftan da evliliği eleştirir gibi yapar. Örneğin filmin bir sahnesinde anne ve kız dilek ağacı ararlarken feminist bir grup miting düzenlemektedirler. Böylelikle film aynı zamanda dönemin politik-sosyal koşullarından kesitler taşımış olur. Miting alanındaki bir kadının konuşma yaptığını işitiriz:

‘Bu dünyada ve bu ülkede kadınların kendilerine yakın olan erkeklerden durmadan dayak yemeleri beni çok irkiltiyor. Ne dersiniz? Size de dokunmuyor mu bu? (kadınlar alkışlar) Söz konusu dayağı atanlar düşmanlar değil, fedakar babalar, kardeşler, ileride sevişilmek için seçilmiş müstakbel kocalar, sevgililer, sözlüler, nişanlılar, kimi zaman da doğurulmuş oğullar. Dayak cennetten çıkma değildir, kocanın vurduğu yerde de gül bitmez üstelik’.

Aynı zamanda kamera sloganlara odaklanır:

‘dövmeyin beni’

‘eşitlik mutluluk getirir’

‘kadın köle değildir’

‘dayağa paydos’

Goncagül bir başka sahnede odasında aynaya bakarken hayal kurar, kendini gelinlik içerisinde hayal ederken bir taraftan da kendisini sorgular:

‘hadi be, elin kızları meydanlara çıkıp konuşuyor, sen gelinlik hayalleri kuruyorsun’.

Kızın kendisini sorgulamasına yönelten diğer bir unsur gazetecinin kendisine yönelttiği sorulardır. Kadın onun sayesinde niye çalışıp para kazanmadığını sorgular. Filmin sonu diğer iki filmle paralel şekilde biter. Gazeteci kadına evlenme teklif eder, kadın önkoşul olarak iş bulmaları gerektiğini söyler, kamera şehire, ardından hafif müzik eşliğinde

gökyüzüne döner, mutlu sona varılmış olur. Bu noktada kadın çalışma kararı alarak pasif ‘koca arayıcısı’ konumundan çıkar fakat bu yine bir erkek sayesinde gerçekleşir. Temel karakter önce iş bulup ardından gazeteciyle evlenecektir.

Evlilik yasak aşk ilişkilerini işleyen kadın filmlerinden kadın yönetmen tarafından çekilmiş diğer bir film *Dünden Sonra Yarından Önce* (Nisan Akman, 1987), İstanbul’da gazetecilik ve yönetmenlik yapan evli bir kadının (Gül) hikayesini anlatır. Eşlerin ikisi de profesyonel olarak çalışmaktadırlar fakat kadının kocası kadını istediği gibi göremediği, öğlenleri birlikte yemek yiyemedikleri ve çocukları olmadığı gibi gerekçelerle kadının çok sevdiği işinden ayrılmasını sağlar. İşinden ayrıldıktan sonra depresyona giren Gül, bir süre sonra işine geri dönüp kadına yönelik şiddetle ilgili program hazırlar. Bu sırada kendini ‘yalnız’ hisseden kocası, asistanıyla karısını aldatır. Bunu anlayan kadın kocasının valizini toplar ve kocasının sevgilisinin evine götürüp bırakır. Son sahnede kadının gülümsediğini ve **sokakta** yürüdüğünü görürüz. Diğer (erkek yönetmen) filmlerinde görüldüğü gibi kadın gece sokakta yürüdüğünde tehdit altında değildir ve şiddete uğramaz, aksine özgürlüğüne doğru huzurlu bir şekilde ilerler.

Bu filmde kocalar bencil, aldatan, içen, döven şeklinde olumsuz temsil edilmektedirler. Evlilik erkeğin bencilliğine ve aldatmasına dayanarak sonlanmıştır. Filmde ayrıca temel kadın karakterin kocası tarafından dövülen gündelikçisinin de evlilik ilişkisi temsil edilmektedir. Kadının kocası işsiz olup karısının parasıyla içki içip ardından kadını dövmektedir. Kadın dayanışması vardır filmde. Ayrıca, kadına karşı şiddet filmde sıkça vurgulanmaktadır. Temizlikçiyle arasında geçen diyalogu arkadaşlarıyla paylaşan kadın, arkadaşının duyarsız tepkisiyle karşılaşır:

‘ Hadi, çoğu evli Türk kadını kocaları tarafından dayak yiyor, bunu değiştiremezsin’.

Temel kadın karakter bu konunun yaygın olduğu için başa çıkılması gereken toplumsal bir sorun olduğunu söylemektedir. Böylelikle yönetmen böylesi önemli bir konuya dikkat çekmekle beraber kadınların şiddete maruz kaldığı durumlarda ne yapması gerektiğini de vurgular. Örneğin gündelikçi kadına kocasından dayak yerse polise gidip kendisini aramasını söyler. Filmde bu bağlamda politik bir söylem vardır. Kadın gündelikçiye kocasıyla

mücadele etmesi gerektiğini, bunu dövülen kadınlar için yapmasını söylemektedir. Ayrıca Gül'ün hazırladığı programın kadına yönelik propoganda içermesi dönemin sosyo-politik koşullarından kesitler taşımakla birlikte, programdaki sloganlar da dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır:

'Bütün kadınlar özgürdür'

'Dayağa karşı omuz omuza'

Film yönetmen Nisan Akman'ın çalışma bağlamında kendisiyle gerçekleştirilmiş olan röportajda da belirtmiş olduğu gibi kendi hayatından kesitler taşımaktadır. Böylelikle film yönetmenin kendi deneyimlerinin yansıması olduğundan ötürü daha gerçekçi bir nitelik taşır. Film "kişisel olanın politik oluşu" savını kanıtlar gibidir. Hikaye, sloganlar ve söylemlerle politik olarak güçlendirilmiştir. Kadın filmde sakin, mantıklı, başarılı ve kendi gelecek ve özgürlüğünden sorumlu olarak temsil edilir.

Evlilik- yasak aşk konusuna değinen bir kadın yönetmen filmi *Yarın Cumartesi (Bilge Olgaç, 1988)* evliliğinin yirminci gününde kocası altı yıl hapis cezasına çarptırılmış temel kadın karakter Nursen'in aynı evde yaşayan kayınbiraderi ile ilişki yaşaması ve hamile kalması üzerinden yola çıkar. Filmde kocası hapisten çıkmak üzere olan hamile kadının geçirdiği karmaşa üzerinde durulurken, kocasının hapisten çıkmasıyla birlikte ona karşı halen duygular beslediğini farkedene kadının duygusal çıkmazlarını konu almaktadır. Filmde birbirinden ayrı altı yıl geçirilen bir evlilik ilişkisinin sorgulaması yapılır. Kadın, kocası hapisshaneden çıkacağında 'benim erkeğim kim' diyerek kayınbiraderi ile ilişkisini kocasıyla olan iletişimsizliğiyle karşılaştırır. Kadının kendisini sorgularken kullanılan söylem kocaya nasıl davranılması gerektiği/ kocanın kadından nasıl davranışlar beklediğiyle ilgili karı-koca ilişkisini geleneksel olarak tanımlayan ve temsil eden söylemler içermektedir:

Nurten: *'Yataktan kalkarken, kırıvatını bağlarken, traşını olurken hep gözümün önündeydin. Gömleğini ben ütülüyorsun, çayını ben koyuyordum. Pijaman temiz değilse beni azarlıyordun. Söylesene benim kocam kim'*

Filmde kayınbirader Fikret paralel şekilde annesi ile konuşurken geleneksel değerlere ve evlilik ilişkisine atıfta bulunur:

Fikret: “Çaresizdim, yanbaşımdaki bir dişiye sarıldım, oysa sizlerin inandığı ahlak anlayışı böyle bir rezaleti nasıl karşılar bilmiyorum. o çocuk doğmayacak”.

Anne: “Nurten’i alır gidersin buralardan çocuk da doğar, al kızı git”.

Filmde geleneklerin dışındaki davranışların, örneğin evlilik dışı çocuk gibi, kabul edildiğini görürüz. Film gelenek dışı ilişkilere kapı aralar gibidir. Filmde ayrıca hapisten çıkan koca bu ilişkiyi öğrendiğinde öfkelenmez, yadsımaz, bir geneleve gider, sevişmez, kadına sarılıp ağlar. Kendisiyle kavga edip etmeyeceğini soran kardeşine herşeyi umduğu gibi bulduğunu söyler. Film diğer filmlerin aksine koca karakterini olumlu, duygusal, yapıcı, açık fikirli olarak temsil eder.

Bir Kadının Anatomisi (Yavuz Özkan, 1995) bir kadının mutsuz üç ilişkisini konu alır. Bu filmde evlilik, kadının mutsuzluğuna tekabül eder. Kadının ilk kocası, evlendikten bir süre sonra kendisine kötü davranmaya başlar, onu aldatır ve bir trafik kazası sonucu hayatını kaybeder. İkinci kez evlenen kadın kocasına alışamaz, onu sevemediği için ayrılırlar. Kadın üçüncü ilişkisini ise saplantılı bir erkekle gerçekleştirir. Şiddet ve cinselliği içiçe geçiren bir ilişki filmin sonunda çiftin ayrı zaman geçirmeye karar vermeleriyle sonlanır. Kadının erkeklerle olan ilişkilerinin tümü mutsuz şekilde bitmesine rağmen son ilişkisinde maruz kalmış olduğu şiddete rağmen kocasından ayrılmadığını görürüz.

Evlilik ilişkisinin yer aldığı son dönem filmlerinden *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004) filminde geçimini türkücü olarak pavyonda çalışarak kazanan çocuklu dul bir kadının hikayesine yer verilir. Temel kadın karakter Dünya, on üç yaşında tecavüze uğramış, ailesi tarafından ‘namuslarını’ temizlemek için kurşunlanmış, sokağa atılmış ve pavyona düşmüş bir kadındır. Kendisini ‘kurtarmak’ için evlendiği kocası tarafından da sürekli dayak yemiş ve kocasından ayrılıp kızıyla birlikte kendisine yeni bir hayat kurmuştur. Konsomatrisliği bırakıp türkücü olarak çalışırken eski kocası kendisini sürekli takip ederek tehdit etmektedir. Tesadüfen öğretmenlikten emekli olup taksiciliğe başlayan Nazım beyle arkadaş olmuş, fakat

bu arkadaşlık Nazım beyin çocukları tarafından hoş karşılanmamıştır. Nazım beyin de isteğiyle kızlarının iyiliği için pavyona dönmekle eski kocasına dönmek arasında seçim yapmak durumunda kalan Dünya, kocasına geri dönse de alkolik olan kocası elindeki parasını alıp dışarıya çıkmasını yasaklayacak, saat başı evi arayıp kadını denetleyecek ve onu dövmeye devam edecektir. Bunun üzerine Nazım beyle iletişime geçen Dünya, onunla tren garında buluşsa da kocası tarafından yakalanacak ve gitmemesi için yalvaran kocasını reddettiği için öldürülecektir. Filmde kadının kocasından boşanmış olmasına rağmen, bağımsız, kızıyla özgür yaşama hakkı eski kocası tarafından elinden alınmaktadır.

Bu film kadının tarafındadır. Filmde erkek karakter belirgin olarak kötü, olumsuz olarak çizilmiştir. Sürekli eski karısını takip edip taciz etmekte ve kendini haklı göstermek için ‘erkekçe’ nedenler sunmaktadır. Ataerkil söylem psikopat koca üzerinden kurgulanmaktadır:

“Onu pavyondan aldım, nikah kıydım, evimin kadını yaptım. Melek gibi bir de kızımız doğdu. Zaman geçti kadın kurtlandı. Pavyon hayatına geri döneceğim diye tutturdu. Ben bunun kemiklerini kırdım, bana mısın demedi. Hangi erkek karısının onun bunun karşısında türkü söylemesini, onun bunun masasına oturmasını kaldırır eğer modoş değilse? Hangi kitap yazar bunu ya?”

Her ne kadar Nazım beye Dünya’yı sevip tekrar evlenmek istediğini söyleyip onun kılına bile dokunmayacağına dair söz vermişse de, sözlerini yerine getirmez ve terkedilmeyi göze alamadığından Dünya’yı öldürerek kızını Nazım’a emanet eder ve intihar eder. Filmdeki yedi yaşındaki küçük kız babasının annesine saldırıp onu dövdüğü bir gün korkup şok geçirmiş olduğundan film boyunca konuşamamaktadır. Filmin sonunda Nazım beyin ilgisiyle yeniden konuşmaya başlar; böylelikle film kötü ve şiddet dolu bir evliliğin çocuk üzerindeki etkisini göstermiş olması bakımından da öneme sahiptir.

1. Değerlendirme

Evlilik ilişkisini ve yasak aşk ilişkilerini ele alan incelenmiş filmlerde göze çarpan noktalardan birisi, erkek ve kadın yönetmenlerin konuya ve kadına yönelik tutum

farklılıklarıdır. Erkek yönetmen filmlerinde kadının özgürleşmesi ve mutluluğu ya bir başka erkek karakter tarafından gerçekleşir (*Mine, Bir Yudum Sevgi, Rumuz Goncagül* filmlerinde görüldüğü gibi) veya kadın mutsuz olmasına rağmen mutluluğu yine bir erkek karakter üzerinden aramaya devam eder (*Bir Kadının Anatomisi, Gönül Yarası* filmlerinde görüldüğü gibi).

Fetay Soykan erkek yönetmenlerin şu konularda birleşmekte olduklarını ileri sürmüştür: “Erkek yönetmenler için evlilik kurumu gereklidir. Kadın erkeğinden kopsa bile, bir başka erkeğin himayesine girmek/evine dönmek zorundadır. Çünkü kadın korunmaya muhtaçtır.”³⁰⁵ Yukarıda incelenmiş filmlerde durum farksızdır, kadının kimliği, hayatının akışı, özgürleşme süreci, mutluluğu veya mutsuzluğu tamamen erkeğe bağımlı olarak gerçekleşmektedir. Bu da ‘sinemada kadının kendi başına varolamamakla beraber varlığı bir başka erkek üzerinden gerçekleşir’ görüşünü destekler niteliktedir. Kadın yönetmenlerin bu konuda yapmış oldukları filmlerde durum tersinedir. Kadın karakterler kendi özgür iradeleriyle almış oldukları kararların uygulayıcısıdır; özgürlük ve mutluluklarını kendi başlarına kuracakları bir hayat ekseninde gerçekleştirmeyi tercih ederler. Ayrıca bu filmlerin yukarıda da örneklendirildiği gibi kadınların ataeril yapıdan uzak eşit ve özgür yaşamasına dair politik mesajlar içerdiği görülmektedir. Ayrıca; evlilik ve yasak aşk konularını ele almış filmlerde kadının özel alandaki konumlanışlarının politik öneme sahip olduğu görülmektedir. Örneğin filmlerde ‘evlilik ilişkisini’ tanımlayan anlatı yapısı ve söylemler toplumun gelenekleriyle içiçe geçebilmektedir. (kadın filmlerinde bu yarı yarıya yansımaktadır).

³⁰⁵ Soykan, op cit, s.109

C. FİZİKSEL ŞİDDET VE TECAVÜZ / ‘ŞİDDETE MARUZ KALAN KADIN’

“ *Torture the Women*” Alfred Hitchcock

‘*Pornografi kuramdır ve tecavüz uygulamadır*’ (Morgan –L. Williams 1991)³⁰⁶

“*Patriarki diğer ‘totaliter ideolojilerde olduğu gibi güce dayalıdır...*”

(Kate Millett, 1970)

Fiziksel şiddet ve tecavüz konusuna yer veren *Güneşin Tutulduğu Gün* filminin temel kadın karakteri, düşük gelirli bir ailenin üç çocuğundan en büyüğüdür. Babası manavdır, nene ile birlikte aynı evde yaşamaktadırlar ve geçim sıkıntıları vardır. Temel kadın karakter, ailesinden gizleyerek hayat kadınlığı yapmaya başlar. Bu noktadan itibaren filmde kadın karakterin sözselsel ve fiziksel şiddete uğradığını görürüz. Para karşılığı birlikte olduğu genç adam kadına kaba ve kötü davranır. Genç adamın yanında getirdiği iki erkek de kadınla zorla birlikte olurlar. Bir başka sahnede babası kadını ‘erkeklerle konuştuğu, kendisini rezil ettiği’ gerekçesiyle döver. Kadının bu bağlamda iç mekanda konumlandırılışları sorunsaldır, kadının erkek egemen sistemin bir göstergesi şeklinde fiziksel şiddete uğradığı alandır. Kadın **sokakta** olduğunda ise sözselsel şiddete maruz kalmaktadır. Örneğin filmin bir sahnesinde erkekleri kadına yolda yürürken laf atarlarken görürüz:

‘*seni bir otele atayım mı fıstık?*’

Kadın için sokak tehlikelidir. Erkeklerin kadını taciz etmeye çalıştıkları yerdir. Filmde şiddet sadece kadına yönelik değil, eşcinsellere yönelik olarak da verilmektedir. Örneğin sinemada gay/homoseksüel bir adamı jilette kesme sahnesi vardır. Filmin son sahnesinde ise temel kadın karaktere sokakta saklandığı yerde tecavüz edip öldürürler. Böylelikle ‘cinselliğini’ yaşayan genç kadının sonu Mulvey’in iddia ettiği şekliyle ‘kadının suçlu bulunmasıyla’ sonlanır ve kadın ölür.³⁰⁷

³⁰⁶ Morgan, s.139, akt: Linda Williams, ‘ Film Bodies: Gender, Genre and Excess’ at **Film Quarterly**, Vol.44, No.4 (Summer,1991), p 2-13 University of California Press, 1991, s.5

³⁰⁷ Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**, Basingstoke : Macmillan, 1998, s.11

Asılacak Kadın (Başar Sabuncu, 1986) filminde temel karakter babası öldürülmüş yetim bir kız çocuğu olarak dedesi tarafından bakılmaktadır, dedesi öldükten sonra annesiyle İstanbul'a yerleşip kapıcı ve temizlikçi olarak çalışırlar, ardından kız yaşlı bir çiftin evine hizmetçi olarak gönderilir. Evin kadını öldükten sonra evsahibi dede kızla evlenerek ona psikolojik ve fiziksel şiddet uygulamaya başlar. Kocasını kız başka adamlara pazarlar, kız tecavüze uğrar. Film boyunca kadının şiddete karşı tepkisiz, kaderine razı, kendi kendine konuşan, dış dünyaya kapalı bir tutum sergilediğini görürüz. Bu durum filmin sonunda kadının dedenin cinayet zanlısı olarak ölüme mahkum edilmesine yol açar. Kadının pasif olması haksızca yargılanmasına neden olur. Gönül Dönmez Colin bazı filmlerde tecavüzü dolaylı olarak, tecavüzcü(leri)yle eşit olmayan bir iktidar ilişkisine sahip erkeklerin altında ezildiği siyasal baskıyı göstermek için kullanıldığını ifade eder.³⁰⁸ Bu bağlamda film *İki kadın* filmiyle de benzeşmektedir. Filmde temel kadın karakterin önceleri hizmetçisi olduğu evin daha sonra hanımı olması bu kez onu cinsel olarak dedenin iktidar alanına sokmuştur. Kızı taciz eden sadece dede olmamakla birlikte para karşılığı rızası dışında kendisiyle birlikte olan erkeklerdir de, bu da Colin'in de iddia ettiği şekilde kadına tecavüz eden erkeklerin kadın üzerindeki iktidar ilişkisi şeklinde kendini göstermektedir.

Fatmagül'ün Suçu Ne (Süreyya Duru, 1986), deniz kenarında çamaşır yıkarken beş sarhoş gencin tecavüzüne uğrayan fakir, genç bir köylü kızı Fatmagül ile ilgilidir. Kanunlara göre tecavüzcü kızla evlenirse dava düşecek ve diğerleri kurtulacağı için maddi durumu yetersiz olan tecavüzcü aldığı para karşılığında kızla evlenir. Film boyunca kız sadece kendisine tecavüz etmiş olan adamla evlenmek zorunda kalmıyor, bu adamdan sürekli olarak şiddet de görüyor. Sarhoş olduğu bir gece kızla birlikte olan koca kız hamile kalınca kadının karnını tekmeleyip bebeği düşürtür. Kadın buna rağmen kocasını ele vermez, karakoldaki ifadesinde bebeğin düştüğünü söyler. Bu olay kocasının aklını başına getirir ve kıza karşı olan kötü tavrını değiştirir. Fetay Soykan'ın belirttiği şekliyle film toplum düzenindeki çarpıklığı zenginlerin yoksulları nasıl kullandıklarını ve belirgin biçimde egemen erkek modelini, iffet-evlilik bağlantısını eleştirmektedir.³⁰⁹ Bu filmde kız herşeye rağmen tecavüzcüsünü sever. Bu bağlamda kadın karakter temsili açısından film *Bezbebek* filmiyle benzeşir.

³⁰⁸ Gönül Dönmez-Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, s.xiv

³⁰⁹ Soykan, op cit, s.107

Bezbebek (Engin Ayça, 1987) filminde kırsal kesimde kocasının hapisten çıkmasına az bir süre kala evi tamire usta çağıran kadın, ustanın tecavüzüne uğrar. Ardından ustayla sevişmeye başlayan kadın kocası tarafından yakalandığında sevgilisi kocasını öldürür. Bu filmde tecavüzün tutkuya dönüştüğünü görürüz. Kadına yönelik şiddet bu şekilde yumuşatılmaya çalışılmış olur. Kadın tecavüze karşı koymak yerine tecavüzü kaderiymiş gibi algılar ve adama tutunur. Bu filmde kadın erkeğe bağımlı olarak temsil edilmiş olur.

Madde 438 (Ümit Efekan, 1990) gerçek hayat hikayesine dayalı bir filmidir. İstanbul'un varoşlarında yaşayan, okulda hademe olarak çalışan üç çocuklu boşanmış anne; nikahlı olduğu için birlikte olmak istemediği bir erkek ve üç arkadaşı tarafından dövülerek tecavüze uğradıktan sonra şikayetçi olur. Kendisine yardımcı olup şikayetçi olma konusunda ısrar eden adamla imam nikahı kıyar ancak ilk gece fuhuş ihbarı ile evleri basılır. Kadınla olmak isteyen evli adam doktorla işbirliği yaparak ilişki olmuş raporu verir ve böylelikle kadın vesikalanmış olur. Bunun dışında filmde kadın evli olduğu erkek tarafından pazarlanmaya çalışılmış ve birlikte olmak istemediği erkek tarafından tecavüze uğrayıp dövülmüştür. Kadın kaderine razı olmadığı için sevdiği adamın da desteği ile şikayette bulunmuş ve ülke çapında tartışmalar yaratıp kamuoyu tepkisi çekerek 438. maddenin iptal edilmesine yol açmıştır. Filmde kadın kendisini ziyarete gelen kadın topluluğuna seslenerek aslında izleyici olarak bizi de durumunu sorgulamamıza davet etmiş olur:

“Nasıl yardım bu?...haksızlıkla verilmiş vesikamı iptal ettirebildiniz mi? benim için ne yaptınız ki benden sonrakiler için ne yapacaksınız ?(kadın bu soruyu kameraya bakarak sorar) ne yapacaksınız?” (diye haykırır).

Aşk Ölümünden Soğuktur (Canan Gerede, 1994) filmi yine gerçek bir hikayeye, şarkıcı Bergen'in hayatına dairdir. Belgin kendisini kandırdığını öğrendiği kocasının aslında ilişkisi ve bir de çocuğu olduğunu öğrendiğinde onun arabasını yakar, bunun üzerine kocasından dayak yer ve tecavüze uğrar. Ali kadının kalması için yalvarmasına rağmen kadını terkeder, ardından kadın yeni bir hayat kurmaya çalışsa da Ali hayatına sürekli müdahalede bulunur. Filmin ortalarında;

‘bir daha hiçbir adam senin yüzüne bakamayacak’

diyerek kadını yüzünden bıçaklar. Kadın sol gözünü kaybeder fakat adamdan şikayetçi olmaz. Ardından kocasını boşar ve rock şarkıcısı olur. Son sahnede kadının kendi konserinde özgürlük temalı şarkı söylediğini görürüz:

*Bir dakika iyi dinleyin erkekler, size çok değil bir çift sözüm var
Kimse kimseden üstün değil aslında, hangimiz tek yaşarız ki bu dünyada
Kadınım diye mi bütün bu zorlamalar, olur olmaz yere el kaldırmalar
Neden ilişkiler kişilik çıkmazında
Kadınım vurmayın*

*Bir dakika iyi dinleyin erkekler, size çok değil bir çift sözüm var
Kim heyecandırır sizi, kim doyurur kim doğurur erkeğim sizi
Kadınım diye mi bütün bu zorlamalar, olur olmaz yere el kaldırmalar
Neden ilişkiler kişilik çıkmazında
Kadınım vurmayın*

Bu bağlamda son sahnede şarkı sözleri aracılığıyla kadına yönelik politik mesaj verilmektedir. Konserden hemen önce Bakırköy belediye başkanı terkedilmiş/dövülmüş kadınlara barınacak ev tahsis edileceğini ve konserden elde edilecek gelirin bu eve hibe edileceğini ve meslek kursları verileceğini söylemektedir.

Belgin'in verdiği son konser de politik mesaj taşımaktadır:

*Varsın ters gitsin herşey
Savaşmaktır bir yanım
Ölümüne kararlıyım
Özgürlük benim kanım
Bergen şarkısını söylerken duraksar,
Erkek dinleyicilerden birisi:*

'Hey Belgin kapatır mısın şunu, kadınlarımıza kötü örnek oluyorsun Ali senin işini bitirmeliydi' der.

Erkekler kadını yuhalamaya başlar, kadın güvenlik eşliğiyle sahneden ayrıldıktan hemen sonra Ali tarafından köşeye sıkıştırılıp bıçaklanır. Filmin son karesinde kadının bıçaklanarak öldürülmüş fotoğrafını görürüz.



Şekil 16: *Aşk Ölümden Soğuktur* (Canan Gerede, 1994)

Filmdeki kadın karakterin sonu ölüm olarak verilmişse de film boyunca kadın, erkek şiddetine cevapsız kalmaz. Son sahnelerde kadının ataerkil sisteme cevap veriş biçimi söylediği şarkıların içeriğinde ve taşıdığı mesajlardadır.

1. Değerlendirme

En başından buyana feminist film eleştirisi, artık egemen sinemanın içine işlemiş hale gelen kadın düşmanlığı geleneği ve kadınlara uygulanan şiddeti hedef almıştır. Smelik, “kadınlara yönelik şiddetin eleştirel bir analizden geçirilmesinin, eril toplumdaki kadın düşmanlığının kaynaklarına ulaşmamızı sağlayacağı ortadadır” demektedir.³¹⁰ Smelik kendi çalışmasında kadınlara karşı şiddetin konu edildiği filmlerde dişil özelliğin görsellik ve anlatı düzeyinin, sinemasal bir bakış açısı inşa edilerek kazanıldığını ortaya çıkarmıştı.³¹¹

Irza tecavüz ve iğfal gibi cinsel suçları oluşturan saldırı sahnelerinde, Türk sinemasının öteden beri vazgeçemediği, sık sık başvurduğu ticari malzemelerden biridir ve

³¹⁰ Smelik, op cit, s.104

³¹¹ ibid, s.xiv

özellikle de köyleri/kırsal kesimleri konu alan filmlerde bu tür sahneler bir sömürü biçiminde gelişir.³¹² Agah Özgüç kitabında, yaygın bir erkek egemen görüşe göre “iyi kızlara tecavüz edilmez...Saldırının asıl hedefi ‘kötü’ kadınlardır” diyerek bu fikrini Atıf Yılmaz’ın *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* filminden örnek vererek desteklemiştir.³¹³ İncelenmiş olan kadın filmleri bu görüşe oturmamaktadır. Yukarıda incelenmiş olan kadın filmlerinden ortaya çıkan sonuç, kadın filmlerinde tecavüze uğrayan kadınların suçsuz, ‘masum’ kadınlar olarak temsil ediliyor oldukları yönündedir. Son dönem Türk Sinemasından örnek verecek olursak tecavüz üzerine odaklanmış *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filminde Meryem karakteri masum ve saf bir köylü kızı olarak verilmektedir. Kırsal kesimde dayısı tarafından tecavüze uğramış Meryem kendisine kadın olduğu için inanılmayacağından korktuğundan tecavüzcüsünün kim olduğunu kendi ölümü pahasına film boyunca gizlemektedir.

Fiziksel şiddet ve kadın odaklı filmlerin incelemesi yapılırken dikkat edilmiş noktalardan birisi ise tecavüz ve intihar arasındaki bağıdır. Gönül Dönmez Colin, *Kadın, İslam ve Sinema* adlı kitabında tecavüz kurbanlarının kaçınılmaz bir şekilde intihar ettiğinden bahsederek böyle bir kadının artık ‘temiz’ olmadığı fikrini barındıran ataerkil kültür mitini desteklediğini ifade eder.³¹⁴ İncelenen kadın filmleri arasında böyle bir temsile rastlanmamakta, kadın karakterler kendi hayatlarına son vermemekle birlikte ya kendilerine taciz edenlerden korkarak bunun kaderleri olduğunu düşünerek, susarak boyun eğmeler (Asılacak Kadın, Fatmagül’ün Suçu Ne, Bezbebek, *Mutluluk* filmlerinde görüldüğü gibi) ya da erkek karakterler tarafından cezalandırılmakta/öldürülmekte veya affedilmektedirler (*Güneşin Tutulduğu Gün ve Aşk Ölümünden Soğuktur* filmlerinde görüldüğü gibi). Bu bağlamda kadının kaderini belirleyenin kendisi değil erkeklerin olması ataerkil yapıyı destekler niteliktedir.

Bunun dışında, Smelik’in iddia ettiği şekilde filmlerde şiddet her zaman kadınların kurbanlaştırılması ekseninde sunulmamıştır, direnişin de şiddet içerdiği olabilmektedir.³¹⁵ Son dönem Türk Sineması filmlerinden *Dilber’in Sekiz Günü* ve *Vicdan* filmleri buna örnektir. Filmlerin temel kadın karakterleri Dilber ve Aydanur kendileriyle zorla birlikte olmak isteyen eski sevgililerini öldürürler. Smelik kadının uyguladığı şiddetten söz ederken, eğer bir kadın

³¹² Özgüç, op cit, s.95

³¹³ ibid, s.102

³¹⁴ Dönmez-Colin, op cit, s.14

³¹⁵ Smelik, op cit, s.105

şiddet uyguluyorsa bunun hiçbirzaman sebepsiz olmadığını, bu eylemin daima haksızlığa, iktidarın kötüye kullanılmasına ya da cinsel şiddete karşı bir direniş biçimi olarak gerçekleştirildiğini ifade eder.³¹⁶ Lauretis ise kadınların uyguladığı şiddeti yansıtan görüntülerin “dişil özneyi aynı siyasi ve entellektüel hiddetten yola çıkarak inşa etme” amacı taşıyan feminist yönetmenlere özgü bir çaba olduğunu belirtmektedir.³¹⁷ *Vicdan* ve *Dilber’in Sekiz Günü* filmlerinde kadın karakterlerin kendilerine fiziksel güç kullanmaya çalışıp üzerlerinde otorite kurmaya çalışan eski sevgililere güç kullanarak cevap vermeleri ataerkil yapıya bir başkaldırı niteliği taşır. Smelik’in de aktardığı gibi kadının işlediği şiddet hiçbir zaman hoş karşılanmamakla birlikte, adaletsizliklere, sömürüye, fiziksel şiddete karşı bir direnme biçimidir.³¹⁸

İncelenmiş olan filmlerde 1980’li yıllarda şiddet olgusu kadının ‘yazgısına’ razı olmasıyla eşdeğerdir. Kadın pasif olarak resmedilir; ya susar ve şiddeti kabullenir veya öldürülür. 1990’lı yıllarda şiddet/tecavüz içerikli filmler politik içerikli olup tecavüz ve şiddet olgusunu sorgulatmaya yöneliktir. Diğer filmlerin tersine kadınlar şiddetin üzerine gidip karşı duruş sergilerler. Bu filmlerde kadın dayak yemesine karşı aktif olarak temsil edilir. Örneğin tecavüze uğradıklarında şikayetçi olurlar/ kadınları özgürleştirmek adına konserler düzenlerler fakat yine de bu filmler karamsar sonlanır. Kadınlar bulundukları durumdan acı çekerler veya öldürülürler. Buna rağmen filmler politik mesaj taşıyor diyebiliriz. Şiddet olgusunun/ tecavüzün sinemada yansımaları ve sorgulanmasına örnek oluştururlar.

İncelenmiş olan son dönem filmlerinde ise kadın ölümle cezalandırılmaz veya tecavüzcüsünü susarak korumaya çalışmaz; aksine ya filmin sonunda tecavüzcüsünü bir şekilde ele verir (*Mutluluk*) ya da kendisine yöneltilen şiddete kendisi de şiddet kullanarak karşılık verir (*Vicdan*, *Dilber’in Sekiz Günü*). Bu bağlamda da ataerkil yapının sınırları kadın filmlerindeki bu tür temsillerle aşılmaya çalışılır.

Bu tür filmlerde iç mekan-dış mekan ayrımı görülmemekte, kadının her iki alandaki varlığı kendisi için tehlike arz etmektedir. Bu filmlerde tecavüzün gerçekleştiği mekanlar hem

³¹⁶ ibid, s.106

³¹⁷ Theresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, 1984, s.166

³¹⁸ Anneke Smelik, *And The Mirror Cracked*. Basingstoke : Macmillan, 1998, s.92

iç hem de dış mekanlardır. Son dönem filmlerinde tecavüz William'ın tasvir ettiği şekilde 'seksüel açıdan coşkun kadının kurbanlığının kutlanması ve gerçek hayatta kadın kurbanlığının bir başlangıcı' şeklinde temsil edilmez;³¹⁹ aksine eleştirilir.

D. EŞCİNSEL VE ÖTEKİ / LEZBİYEN-BİSEKSÜEL KADIN

"Zorunlu heteroseksüelliğin siyasi analizi cinsiyetin ikili inşasını, hiyerarşik bir ikilik olarak inşasını sorgulamayı gerekli kılıyor." (J. Butler)

"Cinsiyet kategorisi, toplumu heteroseksüel olarak kuran siyasal kategoridir" (Monique Wittig)

Düş Gezginleri (Atıf Yılmaz,1992) filmi temel olarak ataerkil söylem üzerine kurgulanmış 'eşcinsel' bir kadın ilişkisini konu alır. Film iki çocukluk arkadaşının yıllar sonra genelevde karşılaşmasını, ardından aralarında gelişen eşcinsel ilişkiyi anlatmaktadır. Geneleve 'düşmüş' arabacı Ahmet Efendi'nin kızı Havva (genelevdeki takma adıyla Anjelik) ve varlıklı bir ailenin doktor kızı Nilgün'ün yolları, yıllar sonra Havva genelevde çalışırken Nilgün'ün eşinden boşanıp kasabaya gelerek genelev doktorluğu yapmaya başlamasıyla, Nilgün'ün Havva'yı sırtındaki beninden tanınması ile kesişir.

Bir gece sohbet sırasında Nilgün, Havva'nın nasıl 'düştüğünü' sorgularken 'nasıl yapıyorlar?' diyerek Havva'yı kızdırır. Havva 'böyle' diyerek müşterilerle nasıl seviştiklerini gösterirken Havva ağlamaya başlar, bunun ardına iki kadın öpüşmeye ve ilişki yaşamaya başlarlar. Hastaneden Nilgün'e fahişe bir kadınla arkadaşlık ettiği için uyarı gelir, öte yandan Nilgün'ün evsahibi genelevde Havva'yı döver. Nilgün geneleve giderek Havva'ya kaçmayı teklif eder. Bu sahneden itibaren filmin yapısı iki kadın arasındaki ilişkiyi geleneksel ataerkil ilişkiye dönüştürür. Nilgün, Havva'ya 'korkacak birşey yok, ben hep yanında olacağım' diyerek vaatte bulunur ve İstanbul'a kaçarlar. Havva İstanbul'a yerleştikten itibaren temizlik, yemek işleriyle meşgul bir ev kadını rolüne bürünür. Havva eve geldiğinde ayakkabılarını tertipler. Nilgün, Havva'nın kendisine yemek koymasını, meyve getirmesini ister. Gittikleri

³¹⁹ Linda Williams, ' **Film Bodies: Gender, Genre and Excess**' at Film Quarterly Vol.44, No.4 (Summer,1991), p 2-13 University of California Press, 1991, s.5

bir davette Havva'yı kıskanan Nilgün, onu eve döndüklerinde tokatlar. Arkeolog olan komşularına göğsünü açıp resim yaptırdığı gerekçesiyle Havva'yı döver ve aşağılar:

'Kabahat bende, orospudan hanfendi yapmaya çalışan benim.'

'Orospu' deyip kadını döver.

Öte yandan Nilgün kendisine muayenehane açmaya yardım eden eski nişanlısını eve çağırdığı akşam onunla birlikte olur. Bunun üzerine Havva evi terkeder. Nilgün, Havva'yı yeniden hayat kadınlığı yaparken bulur, ücretini ödemeyi teklif eder. Havva 'kadınlara çift tarife uyguluyoruz' diyerek teklifi kabul eder, Nilgün onu alarak evine götürür. Havva Nilgün'e müşteri muamelesi yapar. "Parayı peşin alıyoruz" der. Nilgün'ün önünde çekinmeden soyunur. "Artık benden utanmıyor musun" diye sorduğunda işini yapıyor olduğunu söyler. Havva sevişirken sigara içerken, Nilgün onu 'ruhsuz bir orospu' olmakla suçlayarak bağırır, ardından gitmesin diye ağlar. Havva işini bitirdikten sonra geldiği hayata geri döner. Son sahnede Havva'yı yüksek mor topuklu ayakkabılarıyla mor kısa etek ve büstiyer içerisinde, elinde çantası ile görürüz. Kamera karanlıkta yol ortasında yürüyen kadının ökçe, bacak, kalçalarına doğru tilt yaptıktan sonra kadını arkadan boy çekimiyle gösterir. Bu çekim tamamen kadının vücudunu vurgulayan bir eril nazar (gaze) sahnesidir. Filmde kadın bir taraftan kendi özgür seçimini yaparak, Nilgün'e köle olmamaya karar verirken, bir taraftan kadın bedeninin sömürüldüğü geneleve dönerek yine erkek egemen sisteme aslında yenik düşmüş olur.

Bunun dışında film eşcinsel bir ilişkiyi açıkça göstermiş olması bakımından önemlidir. Örneğin Nilgün tatile gittiklerinde soyunurken Havva'yı izlemektedir. İki kadın birlikte el ele uyumaktadırlar. El ele dolaşıp duşta suyla oynayıp eğlenmektedirler; bakışırılar, sevişirler. Filmde Nilgün'ün çocukluğuna da vurgu yapılmaktadır. İki arkadaş fotoromanda öpüşen kadın ve erkeğin taklidini yaparlar, Nilgün, Havva'yı öper. Benzer şekilde Nilgün müzede erkek penisine bakarken "anne kadınlar erkeklerden daha güzel değil mi" diye sorgular. Böylelikle filmde Nilgün'ün lezbiyenliği çocukluğuna dayandırılarak da anlatılmış olur.

Filmi sorunsallaştıran bir lezbiyen ilişkiyi, aslında kadın erkek ataerkil bir sistem üzerinden kurmuş olmasıdır. Havva kıyafet ve tavır olarak kadınsı, Nilgün ise erkeksi temsil

edilmiştir. Tıpkı Laura Mulvey'in popüler sinemayı eleştirdiği biçimde heteroseksüel aktif – pasif ayrımı anlatıyı kontrol etmektedir.³²⁰ Ayrıca eşcinsel bir ilişki patriarkal heteroseksüel ilişki üzerinden temsil edilmiştir. Nilgün erkek maço olarak konumlandırılırken aynı zamanda Havva üzerinde ekonomik ve fiziksel güç sahibi olmaya ve onu domine etmeye çalışmaktadır. Havva karakterinin maddi imkansızlıkları olan bir hayat kadını, Nilgün karakterinin ise iyi kazançlı bir doktor olması gerek hasta-doktor ilişkisi, gerekse ekonomik koşullar üzerinden ataerkil yapının istediği temele oturmuş olur. Nilgün karakterinin 'doktor' olarak konumlanması, Mary Anne Doane'ın çalışmasında iddia ettiği şekilde kadın öznelliğini kontrol amaçlı kurgulanmıştır.³²¹ Ayrıca ataerkil yapı film boyunca ikilemler üzerinden inşa edilmiştir; bunlar: kadınlardan birisinin kadınsı, diğerinin erkeksi temsil edilmesi ikilemi, erkeksi olan karakterin aktif, kadınsı karakterin pasif olduğu bir aktif-pasif ikilemi (dichotomy), doktor-hasta ilişkisinin zihni eril, bedeni dişile dayandıran ikilemlerdir.³²²

Filmde kadınla ilgili tek olumlu temsil Havva'nın, Nilgün'e rest çekip onu terketmesidir. Bunun dışında film lezbiyen/biseksüel kimliği Türk sinemasında göstermeye çalışmakla cesur bir film gibi görünse de ataerkil kadın-erkek ilişkisinin tuzağına düşmüştür.³²³

1990'lı yıllarda çekilmiş ve konuya ucundan dokunan bir başka film *İki Kadın* (Yavuz Özkan, 1992)'dir. Film kör bir kızı evlatlık edinmiş hayat kadını olarak çalışan bir kadının, varlıklı ve evli bir bakan olan müşterisi tarafından tecavüze uğramasıyla başlar.

³²⁰ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* **Visual and Other Pleasures**. Basingstoke: Macmillan, 1989, s. 19

³²¹ bkz. Mary Anne Doane 'The Women's Film: Possession and Address', M.A., Mellencamp, P. Ve Williams, L. (ed), *Re-vision; Essays in Film Criticism*. (Los Angeles: American Film Institute) 1984, s.74-75 "kadın filmlerinde medikal söylemin kullanış biçimi erotik bakışın medikal bakışa dönüşümü şeklinde gerçekleşir... doktor bir okuyucu ve yorumlayıcı durumundadır.... .. Beden semptomlarla dolu olup 'okuma' gerektirir. dolayısıyla bu filmlerde doktor bir karaktere ihtiyaç duyulması kadın öznelliğini domine etme ve kontrol etme amacı taşır."

³²² 'kültürel olarak zihnin erillik ile, bedenin ise dişillik ile bağdaştırılması felsefe ve feminizm alanında ayrıntısıyla belgelendi.' Elizabeth Spielman *Woman As Body; Ancient and Contemporary Views, Feminist Studies* at Judith Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, s. 60

³²³ Ali Hakan, *Ne Çarpıcı, Ne Nitelikli*, 6 Aralık 1992, Sabah alıntı: 'bu filmin senaryosu, aslında basbayağı bir kadın-erkek öyküsünü işliyor. Kalıbı kalıbına bir 'yeşilçam melodramı' yani 'düşmüş kadın ile onu bataklıktan kurtaran erkeğin aşkı.' Bu senaryonun ilk önce böyle yazılıp, sonra 'kurnazlıkla değiştirildiğine dair ciddi' şüphelerim var: Meral Oğuz'un canlandırdığı kadın doktorun, erkek olduğunu tasavvur edin, neredeyse hiçbir şeyin değişmediğini göreceksiniz.' Aktaran: Agah Özgüç, **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**. İstanbul: Parantez, 2000, s.167

Müşteri: *‘görüldüğün gibi aptal değilmişsin’, ‘karımın adını ağzına alma sürtük’*

gibi kadına sözsöl şiddet kullanmasının dışında, kadına tecavüz eder ve onu otelden dışarıya attırtır, kadın ayrıca kendisini dışarıya atan adamlardan da dayak yer. Kadın müşterisini dava ederek hakkını aramaya çalışırken erkek karakter basın açıklamasında bir kez daha söylemleriyle hayat kadınına hakarete bulunmuş olur:

*‘bir fahişeyle işbirliği yapacak kadar düzeysiz, ...zavallı bir kadına....
‘bir fahişeye tecavüz, düşünebiliyormusunuz?’*

gibi hayat kadınlığını aşağılayan bir üslubu vardır.

Paralel şekilde kadının evine gelen gazeteciler de kadını benzer şekilde aşağılar:

Gazeteci: *‘ bir profesyonelin sanatlardan anlamasını beklemezdim.’*

Öte yandan kadının babası bir taraftan kızına destek olmaya çalışırken, bir taraftan da hayat kadınlığı ile ilgili olumsuz düşüncelerini de aktarmış olur:

Kadın: *‘Baba, keşke ölseydim’*

Baba: *‘Keşke. Ben nerde yanlış yaptım’*

Kadın: *‘Yanlış bende, bilemedim, gazetelere düşeceğimi bilemedim’*

Baba: *‘Bir daha bana para gönderme kızım’*

Kadına tecavüz eden erkek karakter ise kendisinden uzak duran karısını da aşağılamaktadır:

‘benden ayrı yatamazsın, istiyorsam hayır diyemezsin, kocanım ben senin, sen kendini ne sanıyorsun’

Erkek karakter film boyunca bunu yineler. Hem karısına hem de hayat kadınına karşı aynı söylemi tekrarlamaktadır. Bunun dışında avukat parasına sıkışan hayat kadınına da avukatından birlikte olma teklifi gelir fakat kadın kabul etmez. Dolayısıyla filmde kadınların sürekli olarak erkekler tarafından aşağılandığını görmekteyiz.

Bakanın karısı tecavüz olayının komplo olduğunu düşünüp kadını ‘müşteri’ olarak evine çağırıp iki katı para teklifinde bulunduğu ve hayat kadını bunu reddettiğinde, tecavüz olayının komplo olmadığını anlar. İki kadının ilişkisi bu noktadan itibaren ‘arkadaşlığa’ dönüşecektir. Hayat kadını davayı kaybeder fakat bakanın karısı kocasına dönmez onun yerine hayat kadınına yemeğe çıkarır, yemekten dönüşte hayat kadını üst katta soyunurken onu bahçeden izler. *Düş Gezginleri* filminde olduğu gibi bu filmde de kadın, hayat kadınına müşterileriyle ilişkisi üzerine sorular sormaktadır. Erkek rolü yapıp birlikte gülerler, erkeklerle dalga geçerler. Hayat kadını; erkek müşterilerini iki grupta topladığını; birinci gruptakilerin “sen bu işlere layık değilsin” diyen, ikinci gruptakilerin kendilerinin ne kadar önemli olduğunu göstermeye çalışıp sonunda ırzına geçen erkekler olduğunu anlatırken ağlamaya başlar. Birlikte şömününin karşısında uyurlar. Sabah eve gelen koca iki kadını yanyana yatırırken görür, tartışırlar. Aradan zaman geçer, kadın hayat kadınının evine gider, tartışırlar. Hayat kadınının müşteriye gitmek için hazırlanmaktadır. Kadına kocasından ayrılmadığı için fahişe muamelesi yapar: ‘*İzninle işe geç kaldım, sen de geç kaldın*’

1990’lı yıllarda çekilmiş iki filmde ilki lezbiyenliği açıkça bir ilişki düzeyinde yansıtırken (*Düş Gezginleri*) diğer filmde (*İki Kadın*) ilişki terimi tek bir kez filmin sonunda kullanılır:

‘*Burdaysam sana değer verdiğim için burdayım, seni özlediğimi söyledim, ilişkimizi çok önemsedim, bunun için burdayım.*’

İki Kadın filminde üstü örtük lezbiyenlik vardır. Her iki filmde de kadınlardan biri dar gelirli bir hayat kadını rolündedir. Havva’nın ‘arabacı Ahmet efendinin fakir kızı’ olduğunu Nilgün’ün annesinin ağzından işitirken, *İki Kadın* filminde hayat kadını kendi hikayesini kadına anlatır: Bu filmde hayat kadını memur bir ailenin tek çocuğudur, annesi ölür, babası evlendirilir; (hayat kadınlarının diğer filmlerde de **öksüz** olduğuna rastlanmıştır; örneğin *Gökten Üç Elma Düştü* filminde görüldüğü gibi)

‘*Sonra bu şehre geldim bir iki işte çalıştım sıkıldım.*’

‘*İşyerinde başına birşey mi geldi*’

‘*Hayır klasik bir düşmüş kadın öyküsü değil benimki Ben kendim istedim orospuluğu, hiçkimse sebep olmadı*’

Havva ekonomik nedenlerle geneleve düşmüş, hayat kadını ise kendi tercihi olarak hayat kadını olarak çalışmaktadır. Her iki kadın da filmin sonunda işlerine devam ederler. İkisi için de yaşadıkları eşcinsel ilişki bir maceradan ibaret kalır.

2000’li yıllarda çekilmiş filmlerden *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2004), filmi de üstü örtük de olsa lezbiyen tema içerir. Film iki anne-kız üzerine kuruludur. Hayat kadını olarak kızıyla geçimini sağlamaya çalışan otuzbeş yaşındaki bir anne ve kendisini terkeden sevgilisinden olan kızı Handan ile ev kadını olan ve oğlu ile kocası tarafından yönetilen bir anne ile asi kızı Behiye. Film bir taraftan bekar, hayat kadını anne ile kızı arasındaki ilişkiye odaklanıp anne-kız ilişkisini ataerkil sınırların dışına taşımasıyla politik bir öneme sahiptir.³²⁴ Öte yandan film, iki zıt karakter olan Behiye ile Handan arasındaki arkadaşlığı anlatır. Bu film kadın temsiliyle ilgili geleneksel kalıp ve söylemleri eleştirerek kırması bakımından önem taşımaktadır. Bunlar; kadın temsili, bekaret, eril nazar ve hayat kadını ile ilgili söylemlerdir:

Filmin başında Behiye’nin annesi kızını uyandırıp dikkat çekmek için mutfakta tabak kırar. Behiye’nin

‘bırak artık bu suçlu kadın rolünü anne ya’

diyerek bağırıldığını görürüz. Behiye aslında annesinin kendisi gibi güçlü bir kadın karakter olmasını istemektedir. Annesi işe gittikten sonra ağzında sigarasıyla, rock müziğin temposu eşliğinde, oldukça enerjik bir şekilde ev temizliği yaptığını görürüz. Behiye kendisi üzerinde baskı kurmaya çalışan abisinden nefret eder, tuvaleti onun dış fırçası ile silip geri yerine koyar.³²⁵ Behiye karakteri gerek kullandığı söylemlerle gerekse tavırlarıyla ataerkil yapıda çatlaklar oluşturur.

³²⁴ E. Ann Kaplan, **Women and Film: Both Sides of the Camera**, New York: Methuen, 1983, s.134 ‘annelik içeren feminist filmlerin patriarkal temsili sorgulayan ve ötesine geçen temsiller olduğunu ileri sürer’.

³²⁵ *İki Genç Kız*’ın (K. Ataman. 2005) Behiye’si (Feride Çetin)... ‘Gencecik bir kız olan Behiye’nin Türkiye’deki egemen patriarkal ahlak sisteminin, aile değerlerinin kadınlara dayattığı rutin baskıya, aşağılanmaya, şiddete kafa tutan, öfke dolu, yıkıcı, bir okadar da kırılgan sesi.’ akt. Asuman Suner, **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis: İstanbul, 2006, s.315.

Filmin bir diğerkaresinde bekaretle ilgili kırılmalar vardır. Handan, Behiye'ye birisiyle yatıp yatmadığını sorar:

Handan: ' *Desene ikimiz de bakireyiz*'

Behiye: ' *İğrenç. İnsanların sana yakıştırdıkları, temiz, saf, prenses, bana uymaz*'

Böylelikle Behiye ataerkil yapıyı ikinci kez eleştirmiş olur. Behiye'nin söylemiyle ataerkil yapıyı kırdığı bir diğersahne de Behiye'nin arkadaşı ile birlikte Handan'ın annesi üzerine konuşmalarıdır:

Onun annesini biliyorsun değil mi?

Tanıştık, çok fıstık gibi.

Onlar bizim gibi insanlar değil.

Benim istediğim de budur belki. Bildiğim hiçbirşeye benzemesin. Görüp yaşadığım hiçbirşeye benzemesin.

Burada Behiye sadece hayat kadınının farklı bir yaşam tarzını merak etmekle kalmaz, belki de film boyunca Handan'la arasına sözlü olarak hiç ifade edemeyeceği biçimde lezbiyen bağ kurar. Behiye annesini terkeden babasının aslında bir karısı olduğunu öğrendiğinde ataerkil yapıya 'karşı söylem' oluşturur:

Handan babasını en son yedi yaşında gördüğünü, muhtemelen halen Sydney'de olabileceğini söyler:

'Annemi terketti, zaten başka bir karısı vardı.'

'Gayrimeşru çocuk. Piç. Aslında çok sevindim daha önce gerçek bir piçle karşılaşmamıştım.

Aslına bakacak olursan esas piç o baban olacak herif.'

Behiye filmde kadından taraf olup, film boyunca erkekleri eleştirir ve onlarla kavga eder. Behiye'nin bir başka sahnede kadına yöneltilen eril nazarı kendi çıkarları için kullandığına tanık oluruz. Taksici aynadan Handan'ın göğsüne, taksiden inince de kalçalarına bakar. Behiye adamı tokatlar. Handan yere düşer gibi yapar, taksici korkup kaçır. Kısaca, para ödememek için eril nazarı kullanarak adama oyun çekerler.

Filmde iki kız arasındaki ilişki eşcinsel ilişki olmamakla beraber film Behiye'nin eşcinselliğine atıfta bulunur. Behiye, Handan'ın erkeklerle vakit geçirmek istemesine bozulur ve erkek arkadaşlarıyla kavga eder.

Handan 'Erim'le ilgili *henüz karar vermedim, hem bu seni niye ilgilendiriyor*' diye sorduğunda Behiye'nin bozulduğunu görürüz; Handan erkek arkadaşlarının arabasına binmesine de benzer şekilde bozulur, arabadan iner. Handan, Erim'le yattığını ve korkunç olduğunu söylediğinde 'bunu anlamak için yaşamam mı gerekiyordu' diyerek karşılık verir. Filmde üstü örtük lezbiyen tema vardır ve lezbiyenlik açıkça ifade görmezken, film yukarıda belirtilen söylemlerle ataerkil yapıda çatlaklar oluşturur. Ayrıca Handan'ın annesi de hayat kadını olarak birlikte olduğu erkek tarafından doğum gününde aldatılıp hayal kırıklığına uğrarken, Handan da ilk kez birlikte olduğu erkek tarafından erkek arkadaşlarına pazarlanılmak istenir. Film erkeklerle birlikte olan kadınları mutsuz şekilde resmetmiştir.

2000'li yıllarda çekilmiş ve içinde örtük lezbiyenlik barındıran diğer film *Vicdan (Erden Kıral, 2008)*'dir. Filmin iki temel kadın karakterinden Songül evlidir, fabrikada zor koşullarda çalışmakla birlikte gece işinde de çalışmaktadır. Aydanur'un ise kiremit işçiliğinden vazgeçip gündüzleri bir markette çalışırken bir taraftan da gecelerini bir pavyonda geçirdiğini görürüz. Aydanur'un eski sevgilisi evlenmek için kendisini değil Songül'ü tercih etmiştir ve geceleri ise pavyona gelip Aydanur'la birlikte olmaktadır. Songül, kocası ile Aydanur'u arabada sevişirken görürse de ses çıkarmaz, Aydanur'la arkadaşlığını ilerletir ve iki kadın arasında güçlü bir bağ oluşur. Filmde iki kadın lezbiyen olarak temsil edilmese de birlikte uykuya dalarlar. Songül'ün arkadaşının saçlarını okşayıp, ona sarılıp uyuduğunu görürüz. Başka bir sahnede ise iki kadının aynı yatağı paylaşıp, gülüp eğlendiklerine ve sarılarak uyuduklarına tanık oluruz.

Filmde üstü örtük lezbiyenlik dışında ataerkil karşıtı bir söylem de verilmektedir. Örneğin filmin başında kadınlar arasındaki diyalog, içerisinde erkek karşıtı söylem barındırır:

'bütün erkekler orospu çocuğu'

'bence de'

'bunların hepsi birbirinden beter'

Bunun dışında filmin iki temel kadın karakterinin kendilerini aldatan erkeğe karşı dayanışma içerisinde oldukları görülmektedir.

Filmde erkek karakter, Aydanur'a aşık olduğu halde evlenmek için daha 'mazbut' olan kadını tercih etmiştir. Diğer taraftansa Aydanur'la da vakit geçirmeye devam etmek istemektedir. Kendi (erkek) gözüyle, kadınlardan birisi 'namuslu', kendi sözünden çıkmaması gereken 'iyi kadın', diğeri ise cinsel tatminlerini gerçekleştirdiği 'kötü-namussuz kadın'dır. İki kadını erotik bir şekilde dans ederken gören adamın karısını cezalandırması kadına biçilen rolle ilgilidir. İyi kadın sevişmez, dans etmez, herkesin içinde göbek atmaz, yaparsa cezalandırılır. Mulvey'i ve psikoanalitik teoriyi doğrular şekilde kadın sahnede fetişleşir, tam da kadının zevk alarak 'haddini aştığı' sahnede öldürülür.³²⁶ Adam karısını öldürür fakat sevgilisi olan kadını öldürmez, üç yıl hapiste onu düşünür. Kadınsa başka bir erkekle imam nikahı kıyıp tesettüre girer fakat kocasının kendisinden utandığının farkında ve mutsuzdur, o yüzden de kocasını terkeder. Eski sevgilisi hapisten çıkıp kadını birlikte yaşamaya zorlar. Kendisi ile birlikte olmak istemeyen kadını cinselliğini aktif olarak yaşıyor olmasından ötürü suçlar:

Adam: 'Yat benimle.'

Kadın sevişir gibi yapar.

Kadın: 'Vermeyeceğim sana.'

Adam: 'Kontenjan doldu tabi, herkesle yatan kızlar onu sevenle yatmazmış.

Senin gibi kızlar vermezmiş, hep öbürlerini bahane gösterirmiş.'

Filmin sonunda taksiye binerler, gideceklerdir. Yolda giderken adam havaya ateş atarak kadını korkutmaya çalışır:

Kadın: 'Delikanlıysan bana sık.

Ya sıksana oğlum!'

³²⁶ 'Mulvey'e göre sinemadaki erkek izleyici için kadın imgesi aynı zamanda korku vericidir de. Erkek izleyen kadının perdedeki görüntüsüne baktığında görüntü erkek nesneyi de çağrıştırdığından iğdiş edilme endişesine kapılır. Psikoanalitik kurama göre bu endişenin sinemada giderilmesi ya kadın karakterin fetişleştirilmesi yoluyla ya da geleneksel film sonlanışlarına göre kadının öldürülmesi yada evlenmesi yoluyla gerçekleşir.' Laura Mulvey, **Visual and Other Pleasures**. Basingstoke: Macmillan,1989, s.19-22

Adam: ‘*Delikanlıysan sen bana sık.*’

Kadın tetiği çekerek adamı öldürür.

Bu filmde ataerkil toplumun erkeğe biçtiği/erkekle özdeşleştirdiği bir sıfat/özellik olan ‘delikanlılık’ kadın tarafından gerçekleştirilir. ‘Delikanlı’ gibi cesur ve yürekli davranan adam değil kadın olur.

Bu film kadınları özgürleştirmez fakat özgürleşme hevesindeki iki kadından birini öldürerek, diğerini de mahkum ederek cezalandırır. Böylelikle mahkum olan yine kadın olmuş olur; bu filmde de kadın sevgilisini öldürdüğü için hapsedilecektir. Filmde ayrıca üstü örtük lezbiyen tema vardır. Filmde iki kadın arasındaki dostluk ve yakınlaşma kabul edilemez bir durumdur. Evlenecek olan ve belinde kırmızı kuşağıyla düğün alanına gelmiş gelinin, bebekli bir ailenin ve birçok erkeğin arasında iki kadının erotik göbek atması sadece şaşkın bakan erkek karakter tarafından değil, iki kadını birden idare etmeye çalışan; hatta ikisiyle de aynı anda birlikte olmayı arzulamış erkek karakter tarafından yadsınır. İçerideki ve dışarıdaki ahlak anlayışı çatışmış olur. İki yüzlü ahlak anlayışı bu şekilde yansımış olur. Bu sahnede Öztürk’un belirttiği şekliyle ‘kadın kamusal alana girişin bedelini öder’.³²⁷ Kamusal alanda kadının dişiliğini öne çıkarması cezalandırılır. Kadın, kocası tarafından öldürülür. Film böylesi bir ilişkiye olanak tanımaz. İki kadının kenti terkedip birlikte yeni bir hayata başlamaları hiçbirzaman gerçekleşmez.

İki kadın ve *Vicdan* filmlerinin kesiştiği nokta kadın dostluğunun ve ilişkisinin doğada gelişmesi ve doğallaştırılmasıdır. *İki kadın* filmindeki iki kadın doğada bisiklet sürerek eğlenirken, *Vicdan* filminde de iki kadın piknik yapar, karikatürlere bakıp eğlenirler. *Düş Gezginleri* filminde de benzer sahneler bulunmaktadır. Doğa, tüm karakterlerin ilişkilerinin ve arkadaşlıklarını özgürce yaşadıkları yer olarak yansıtılmıştır. Eşcinsel ilişki doğada konumlandırılarak ‘doğallaştırılır’.

Öte yandan film klişeleşmiş temsiller sunarak bu görünümü parçalar. Filmlerin hepsinde kadınlardan birisi mutlaka klişeleştirilmiş roller içerisinde temsil edilir. Eşcinsel

³²⁷ Öztürk, op cit, s.233

içerikli incelenmiş filmlerin tümünde karakterlerden birisi mutlaka hayat kadını veya metres olarak konumlanmıştır. *Düş Gezginleri*'nde Havva, *İki Kadın*'da F, *İki Genç Kız* filminde anne, *Vicdan* filminde Aydanur. Ayrıca, bu kadınların hepsinin hayatı 'mutsuz' sonlanmaktadır. Bu bağlamda eşcinsel kimlikleri tüm filmlerde olumsuz olarak verilmektedir.

İki Kadın dışındaki filmlerde kadın bedenine sıkça odaklanılır. *Düş Gezginleri* ve *İki Genç Kız* filmlerinde kadın bedeni çıplaklaştırılırken, *Vicdan* filminde erkek bedenine vurgu yapılır. 'Güçlü' karakter ve 'çıplak beden' özdeşleştirilir. *Düş Gezginleri*'nin maço Nilgün'ü, *İki Genç Kız*'ın erkeksi Behiye'si, ve *Vicdan*'daki aldatan-katil kocanın bedenlerinin sunuluş biçimi adeta ataerkil yapıyı simgeleyen bir gövde gösterisine dönüşür.

Filmler hem 'görsel' anlamda ilişkideki kadınları 'kadın'/'erkek' olarak yapılandırır, hem de ilişkiyi patriarkal yapı üzerinden inşa ederek mutsuz sonlandırır. Bu bağlamda filmler farklı toplumsal cinsiyet rollerini olanaklı kılarak ataerkil örüntüyü kırar gibi görünse de, toplumsal cinsiyet rollerini heteroseksüel ilişkiye indirgeyerek farklı rollere/farklılıklara olanak tanımazlar.

Bu tür filmlerdeki bir başka dikkat çekmiş nokta ise kadınların kırsal alanda ve kentteki konumlanışlarıyla ilgilidir:

Tüm filmlerde şehir olumsuz temsil edilmiştir. Şehir tehlikeli, erkek egemenliği altında sevgililerin aldatıldığı, ezildiği, aşkların kirletildiği, emeklerin sömürüldüğü yerlerdir. *Düş gezginleri*'nde şehire geçiş ataerkil yapıya geçişle özdeş kurulmuştur. Nilgün'ün maço karaktere bürünüp Havva'yı dövmesi, Havva'nın ev kadını olarak konumlanması ve sömürülmesi, Nilgün'ün muayenehane açma uğruna eski nişanlısıyla birlikte olup Havva'yı aldatması, sevgililerin sevgilerinin parçalanması hep şehirde yaşanır. Kırsal alan ise aşkların filizlendiği yer olarak verilmektedir. *İki Kadın* filminde de bakanın karısının evi kırsal alandadır ve iki kadının vakit geçirip yalnızlıklarını paylaştıkları mekandır. Hayat kadını ise şehirdeki bir otelde tecavüze uğrar ve dövülür. Bakanın eşi şehirde kocası tarafından aldatılır. Hayat kadını açmış olduğu davayı burda kaybeder. *İki Genç Kız*'da büyük şehirde yaşamaktadırlar. Şehir Behiye'nin annesi için koca ve oğul baskısını '**evde**' yaşamakken, Havva'nın annesi için erkeklerle birlikte olup para kazanmak ve hayal kırıklıkları yaşamaktır.

Behiye'nin abisinden kaçıp yakalanışının hikayesi de, Handan'ın erkek arkadaşınca diğer erkeklere pazarlanmak istenişi de bu şehirde gerçekleşir. Son olarak *Vicdan* filminde iki kadın için büyük şehir yaşamları ve sevgileri için konulmuş bir tuzaktır adeta. Öyle ki şehir nefret edilen bir insanmış gibi kişileştirilir:

Şehir terkedilmesi gereken, suçun, cinayetin, mutsuzluğun mekanıdır. Filmin bir sahnesinde, iki kadın köprüde durup tren yoluna bakarak şehire sataşırlar:

“Annem bu bok çukurunda öldü!

Amına koyduğum şehri allah belanı versin!

Siktiğimin şehri!

Gidelim burdan, kaçalım.

Söz mü?

Söz.”

Filmde iki kadın şehri terketmek üzereyken ilk cinayet işlenir. Son cinayette taksici hastaneye yol alırken bitmek tükenmek bilmeyen yollardan geçer araba, şehrin ışıkları kameraya yansır, sahne uzayıp gider.

Genel olarak değerlendirildiğinde *Vicdan*, *Düş Gezginleri* ve önceden incelenemiş *Zeynep'in Sekiz Günü* gibi filmleri Marx'ın 'yabancılaşma' kavramı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.³²⁸ Filmlerde kırsal alandan kentsel alana geçişlerle, yabancılaşma olgusu arasında bağ kurulabilir. İyi iş koşulları ve 'özgür' yaşam arayışıyla kırsaldan kaçış veya kentsel alanda varoluş çabası bireyin kendisine veya insan ilişkilerine yabancılaşmasını berbaberinde getirmektedir.

³²⁸ Marx yabancılaşma kavramını meta üretimi, dolaşımı ve tüketimi sürecini incelediği *Kapital*'de bilimsel bir temel üzerinde ifade etmiştir ve yabancılaşma olgusunun toplumları yöneten ekonomi politiğin yasalarıyla doğrudan bağlantısını somut olarak gösterebilecek meta fetişizmi kavramına *Kapital*'le varmıştır. (aktaran: Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**. İstanbul: Donkişot, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2004, s.60) Praksisin sonuçları insanları yabancılaştırmaktadır. (Henri Lefebvre **Marx'ın Sosyolojisi**. İstanbul: Sorun Yayınları, 1996, s.54)

1. Değerlendirme

Genel olarak bakıldığında toplumda halen ‘tabu’ sayılan eşcinsel kimliklerin sinemadaki yansıması toplumda varolan kimlikleri ‘yok saymamak’ açısından öneme sahiptir. İncelenen dönem içerisinde bu tür temsillerin 1980’lerle birlikte kendini gösterip 1990 ve 2000’li yıllarda da üstü örtük şekilde de olsa sinemamızda yansıdığını görürüz.³²⁹

Bu ‘yansımalar’ sadece saklanmış kimlikleri perdede göstermekle kalmaz, ataerkil yapıda ve söylemde çatlaklar oluşturur.

İçerik bağlamında bakıldığında ise kadın temsillerine paralellik gösterir biçimde klişeleşmiş ‘kötü kadın’ temsilini eşcinsel kimliği temsiline oturtur biçimde karakterlerin hayatları mutsuz, sonları hazindir; dolayısıyla bir yandan eşcinsel kimlikler sinemada varolduklarını hissettirirken diğer yandan ilişkilerin ‘saklı’ ‘üstü örtük’ ve ‘ataerkil’ olarak verilmesi bakımından ‘ilişkilerin’ veya ‘farklı’ kimlik kategorilerinin aslında onaylanmadığını görüyoruz. Atıf Yılmaz *Düş Gezginleri* filmiyle ilgili “kadın-erkek ilişkilerinde erkek iktidar oluyor her zaman, kadın kadına ilişki olduğu zaman eşit bir ilişki kurulabilir mi? Bu sorunun cevabını arıyordum. Ama orada da kültürlü olan, daha çok eğitilmiş olan, daha zengin olan hemen iktidar oluyordu. Demek ki toplum hala ezenlerin ve ezilenlerin olduğu bir toplum. bunu anlatmak istedim”³³⁰ diyerek eşitsizliğin sadece kadın ve erkek arası ilişkilerde değil, kadın ve kadın arası ilişkilerde de var olduğunu iddia eder.

Örneğin ilişki temsil edilmiş olsa bile ataerlik yapıdan kendini koparamaz (*Düş Gezginleri*). Khatib’in kitabında temel olarak iddia ettiği gibi, sinemadaki kadınsılığın ve erkeksiliğin inşası politik yargılar içermektedir.³³¹ Örneğin ‘baskın’ karakterlerden *Düş Gezginleri*’nin Nilgün’ü ve *İki Genç Kız*’ın Behiye’sinin ‘erkeksiliği’ tesadüfi olmamakla beraber tam da Irigaray’ın lezbiyenlik temsili biçimini eleştirdiği şekliyle benzer. Irigaray’a

³²⁹ Özgüç, op cit, s.167 ‘ Türk Sinemasında lezbiyen sömüründen bahsederken Halit Refiğ’in *İhtiras Fırtınası* (1983) ve Atıf Yılmaz’ın *Dul Bir Kadın* (1985) filmlerinin lezbiyen içerik taşıdığını ya platonik bir lezbiyenlik ya da erotik göz kırpmalar biçiminde verildiğini söyler.’

³³⁰ Fatih Özgüven, ‘Bizim Ulusal Sinema Yapmamız Mümkün Değil’, ‘**Rejisör**’ Atıf Yılmaz, Müjde Arslan (der.) İstanbul: Agora, 2007, s.198

³³¹ Lina Khatib, **Filming the Modern Middle East; Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World**, London: I.B.Tauris&Co, 2006

göre lezbiyenlik erkeklik-aktiflik ve kadınlık-pasiflik arasındaki çizgiyi korkuttuğu için kadın eşcinselliği erkek davranışlarının imitasyonu olarak temsil edilir ve korku bu şekilde en aza indirgenir.³³² Bu bağlamda eşcinsel temsilde de aktif erkek- pasif kadın ikileminde bulunarak aslında sistemin tuzağına takılmış, bu çerçeveye oturmamış kimliklerse dışarıda bırakılmış olur. Toplum tarafından henüz ‘kabullenilmemiş’ ve hoş karşılanmamış eşcinsel kimlikleri bu şekilde inşa ederek sinema toplumdaki ‘meşru’ ataerkil düzeni aslında yeniden inşa etmiş olur. Bu bağlamda ulusal söylemde ‘yumuşak’ olarak adlandırılan eşcinsel kimliklerin, kadın filmlerinde de homofobik söylem veya anlatı yapısı tarafından kurgulandığı görülmektedir.

E. İSLAM VE KADIN / ‘DİNDAR KADIN’

1. İslam / ‘Dindar Kadın’

Kadının dindar bir karakter olarak temsil edildiği filmlerinden *Kurtar Beni* (Halit Refiğ, 1986) alt sınıftan gelip geçimini hayat kadınlığı yaparak karşılayan, fakat ait olduğu kimlikten rahatsız olup bundan kurtulmak isteyen Ayten’in dua etmek için gittiği camideki imama aşık olmasıyla birlikte hayatındaki değişimi konu almaktadır. İmam olarak çalışan Salih’in de Ayten’e ilgi duymasıyla Ayten’le evlenecek, Ayten hayat kadınlığını, Salih ise çevrenin baskısı sonucunda imamlığı bırakacak olsa da ikilinin peşini yine de sorunlar bırakmayacaktır. Film temel karakter Ayten’in hayat kadını kimliğinden, aşık olduğu imamla eşleşen İslami kimliğe dönüşümünü vurgulamaktadır. Temel kadın karakter hayat kadını kimliğinden kurtulup aşık olduğu imamla eşleşen İslami kimliğe bürünüp evlenerek ataerkil düzeni yeniden kurmaktadır. Ayten geçmiş hayatına tövbe edip ‘ahlaklı’ bir kadın olarak hayatına devam etmek isterken İslami bir kimliği benimsemiştir. İslamcılık, kadınları iffetin ve ahlakın işaretleri olarak göstermektedir.³³³ Bu bağlamda kadının geçmişinde hayat kadınlığı yapmış olduğu için ödemesi gereken bir bedel vardır; bu da eşini korumak adına cinayet işlemesi ve hapiste ceza çekmesidir. Kadın ancak mahkum olduktan sonra hayatına kaldığı yerden devam edebilecektir. Dinsel kimlik kadını film boyunca sözsel olarak

³³² Judith Mayne, ‘Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship’ in **Bad Object-Choices**, How Do I Look? Seattle: Bay Press, 1991, s.128

³³³ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.11

vurgulandığı şekliyle hayat kadını ‘kirli’ kimliğinden arındırıcı, ataerkil düzene uyumlaştırıcı bir rol oynamaktadır.

Fahişelik bu filmde de ilk başta gizlenen/ utanılan bir kimlik olarak temsil edilmiştir. Kadın kendisini camide hoşlandığı imama terzi olarak tanıtır. Salih’in ağabeyinin yakın arkadaşı Fettah, Ayten’in eski müşterilerindendir ve Ayten’in gerçek kimliğini Salih’e anlatır. Salih çevre baskısı nedeniyle imamlığı bırakır. Öte yandan Salih’in abisi Rıza, Ayten’e hakaret ettiği gerekçesiyle Fettah ile kavga eder ve Fettah onu öldürür. Ayten, Salih’in cinayet işlememesi için kendisi cinayet işleyerek Fettah’ı öldürür. Ayten hapisten çıktığında Salih’i yatmakta olduğu akıl hastanesinden çıkarır ve ikili yeniden birlikte olurlar.

Filmde kadın fahişelik yaptığı için kendini suçlu hissederek bu hayattan kurtulması için camiye giderek dua eder. Burada imama aşık olan kadının mutluluğu tekbaşına değil, bir erkek üzerinden gerçekleşecektir. Bunun dışında kadın, sevdiği erkek için özveride bulunarak cinayeti kendisi işlemektedir. Kadının kendisini ‘yaşadığı kötü hayattan’ kurtarması ancak başka bir erkekle evlenerek gerçekleşir.

Yalnız Değilsiniz (Mesut Uçakan,1990) ve *Sonsuza Yürümek* (Mesut Uçakan,1991) filmlerinin hikayeleri birbirlerinin devamı niteliğindedir. Filmler temel olarak çekildiği dönemdeki Üniversitelerdeki başörtüsü sorununu ele almakta ve türbanı savunucu temsiller içermektedir. Ayrıca *Sonsuza Yürümek* filminde İstanbul Üniversitesi önünde yapılmış türban eylemi (25 Ekim 1990) gösterilmekte ve türbanlı kızların vermiş oldukları mücadele konu alınmaktadır. “1980 sonrası İslamcı hareketin modernliğin kalesi laik eğitim birimlerinde, üniversitelerde ortaya çıkması kamuoyunu derinden sarsmış, on yıl boyunca meşgul etmiştir... Kamuoyu on yıl süresince tamamen bölünmüş, hatta kutuplaşmış bir biçimde ‘türban’ yaşağını (kimi zaman pratikte delinen, kimi zaman sertleşen, en sonunda da 1991 yılında serbest bırakılan yaşağı tartışmıştır.”³³⁴ Bu bağlamda her iki film de baş örtüsü sorununun gündemde olduğu ve doruk noktasına ulaştığı dönemi İslamcı bir üslupla ele almaktadır.

³³⁴ ibid, s.115-116

Son olarak *Büşra* (Alper Çağlar, 2010) filminde gazetecilik bölümünden yeni mezun olmuş Büşra'nın kendine zıt görüşlü olan bir yazarla olan aşk ilişkisi konu edilir. Büşra'nın ailesi kızlarının rızasını tam olarak almadan kendilerine yakın bir ailenin oğlunu kızlarına istemektedirler. Büşra eve dünürücü gelen aileye başkasını sevdiğini söyleyerek kendi kaderine sahip çıkacaktır.

'Ben galiba başkasını seviyorum. Fikrimi bir kere bile adam gibi sormadan karar veriyorsunuz'

'Haddini bil'

'Sen haddini bil. Ben sana onay vermeden sen ne cüretle bana kocalık taslarsın!'

Tek kızınız değil miyim ben? başka evladınız var mı? bu mu bana layık gördüğünüz mutluluk?'

Büşra film boyunca kendi kararlarını veren güçlü bir karakter olarak temsil edilmektedir. Bir taraftan aşık olduğu adamla farklı görüşlere sahip olduğundan kimlik kargaşası yaşamaktadır. Filmin bir sahnesinde Büşra tuvalette türbanını çıkarır, örtüsüz haliyle yüzüne bakarak düşünür ve tekrar örtünür. Sevdiği adamın sevgilin var mı sorusuna:

'benim ancak eşim olabilir'

diyerek cevap verir. Ayrıca film sonunda sevgilisiyle öpüşürken ezan sesini duyduğunda yerinden kalkarak gitmesi ve düşünmesi gerektiğini söyler. Büşra bir taraftan muhafazakar bir ailenin kendisine verdiği değerleri taşımaya çalışırken İslami kadın kimliğini özümsemiş olarak kurulur. Örneğin arkadaşıyla olan diyalogunda dindar muhafazakar kimliği vurgulanmaktadır:

Büşra: *'Senin gibi değiliz biz.'*

Arkadaşı: *'Allah allah neymişim ben?'*

Büşra: *'Senin gibi evlenmeden kimseyle beraber olamam, öldürülmem. Üstelik hazin bir durum olarak görüyorum'.*

Bir taraftan da İslami kimliğinden özveride bulunabilen bir karakter olarak temsil edilmiştir. Filmin son karesinde kalabalığın ortasında başörtüsünü çıkarıp yaralanan sevgilisinin yarasını sarmak için kullanacaktır. Sonuç olarak Büşra, ailesinin kendisine çizmiş olduğu kaderi başkasını sevdiğini itiraf ederek reddedip sevgisine sahip çıkan, kendi kararlarını alıp uygulayan, güçlü bir genç kız olarak verilmektedir.

2. Sınıfsal Koşullar

Kurtar Beni filminde temel kadın karakter alt sınıftan gelmekte ve hayat kadını olması sınıfsal koşullara dayandırılmaktadır. *Yalnız Değilsiniz* ve *Sonsuza Yürümek* filmlerinde ise kadın karakter üst sınıf bir aileden gelmekte ve bu sınıfa aitmiş gibi gösterilen özelliklerin ‘kötü’ tasviri yapılmaktadır. Temel karakter tıp öğrencisidir. Varlıklı olan ailesinin benimsediği içki, kumar, gösteriş gibi unsurlar kızı, üniversite arkadaşlarının da etkisiyle ‘mütevazı’ ve islami kurallarla örülü bir hayat tarzına yöneltmiştir. İlk filmin devamı niteliğinde çekilmiş *Sonsuza Yürümek* filminde ilk filmdeki ‘kötü’ olarak kurgulanan, sosyetik, içki içen, kumar oynayan anne karakteri de eşinin kendisini terketmesi üzerine dine sığınıp bu alışkanlıklarından vazgeçecektir. Yine üst sınıf bir aileye mensup *Büşra* ise muhafazakar bir aile ortamında yetişmekle beraber ailesinin kendisine empoze ettiği hayatı kendi iradesiyle reddederek sevgilisine dönecektir.

3. Ataerkil Söylemler

Kurtar Beni filminde ataerkil söylem temel kadın karakter tarafından ifade edilirken, erkek karakter tarafından farklı bir boyutta da olsa onay görmektedir:

Ayten: ‘Bu hayattan beni kurtarması için allaha sığındım, karşıma sen çıktın.’

Salih: ‘Takdir böyleymiş, seni bırakmayacağım.’

Ayten: ‘Bana yeniden hayat verdin, sana kul köle olacağım.’

Salih: ‘Ben kendime köle değil, vicdanlı bir eş istiyorum.’

Sonsuza Yürümek filminde ataerkil söylem daha çok gençler üzerinde iktidar sahibi olan dindar Murtaza efendi tarafından gerçekleşir:

Murtaza: *‘Kadın hazinedir. Bu hazinenin örtüsünü açtığımız zaman ortada sadece et parçası kalır. Kadın yaratılmışların en büyük sırlarından biridir. Hem kutsal aşka hem de şeytana ulaştırmak gibi iki zıt vasfı zirveleştirenlerden. İnce, hassas bir nokta bu.’*

Her iki filmde de ataerkil söylem doğallaştırılarak ifade edilirken *Büşra* filminde bunun tersine bir tutum sözkonusudur ve ataerkil söylem eleştiri boyutunda kurgulanmıştır. Büşra ile evlenmek isteyen dindar-muhafazakar gencin söylemleri kadınları aşağılayıcı bir tavıra sahiptir:

“Ne öğretilmediler? Esas fazileti öğretilmediler. Kariya zaafını gösterdin mi, kendini deşifre ettin mi ağzına sıçar. Budur bilmeniz gereken. Yok kendin ol, samimi ol, yok manikür yaptır, ulan gitgide ibneleşen bir cins olduk. Unutmayın, gerekirse elli sene döveceksin, bağıracaksın, küfredereceksin, yeter ki insiyatifi elden bırakmayacaksın. Her yol mübah.’

Bir diğer sahne de benzer söylem içermektedir:

‘Bu sondur, öyle gazetecilikmiş, arkadaşlarıymış, defileymiş, ben gelemem öyle şeylere.’

Film *Büşra* ile evlenmek isteyen bu genci olumsuz, Büşra’nın aşık olduğu entellektüel yazar sevgilisini olumlu olarak kurmaktadır.

4. Değerlendirme

Genel olarak incelenen ilk üç filmde ataerkil yapının dini-İslami temeller üzerinden meşrulaştırılmaya çalışıldığını, son dönemde çekilmiş *Büşra* filminde ise bunun çürütülmeye çalışıldığını görmekteyiz.

Bunun dışında *Yalnız Değilsiniz*, *Sonsuza Yürümek* ve *Büşra* filmlerinde muhafazakar söylemlerin politik ‘biz’/‘siz’ karşıtlığı üzerinden kurgulandığını görmekteyiz:

Örneğin böyle bir karşıtlık *Yalnız Değilsiniz* filminde kapalı öğrencinin arkadaşıyla konuşmasında öne çıkmaktadır:

‘Anlaşılmayacak birşey yok, aç açabildiğin kadar. Bak ozaman ne kadar akıllı, sağlıklı oluyorsun, bazılarına göre medeniyet bu.’

Sonsuza Yürümek filminin bir sahnesinde de bu zıtlık İstanbul Tıp Fakültesi’nde seminer veren hocayı Üniversite hocalarının davranmayacağı şekilde kurgulayarak kapalı öğrencileri hakarete uğramış olarak kurgulamaktadır:

‘Sıkma başlar. Siz varken ders yapamıyorum, ukalalar. Herkes namussuz da yalnız siz mi namuslusunuz? Defolun aptallar, buraya adam olacaklar gelir.’

Büşra filminde ise bu karşıtlık Büşra ve sevgilisinin tartışması üzerinden kurgulanır:

Büşra: *‘Sizinkiler hala medeniyet ve itibarı kılık kıyafetten sanır.’*

Sevgilisi: *‘Sizinkiler de namus ve imanı’*

Kısaca, İslami temsiller barındıran bu filmler ‘muhafazakar’ ‘modern’ ikilemini yukarıda görüldüğü gibi ‘biz’/‘siz’ karşıt söylemi üzerinden kurarak sunmaktadır. Ayrıca, görüldüğü gibi incelenen filmlerde kadın bedeni politik amaçla sembolik temsil aracı olarak kullanılmaktadır.

Genel olarak incelenen filmlerin içinde yaşanan dönemlerin siyasi/toplumsal izlerini taşımakta olduğunu görmekteyiz. Türkiye’de öğrenciler 1983 sonrasında örtünme hareketi başlatmışlardır. Nilüfer Göle, türbanlı kız öğrencilerin üniversitelere girmeleri yasaklandıktan sonra örtünme meselesinin İslamcı hareketin radikalleşmesinde belirleyici bir güç haline gelerek örtünen öğrencilerin seferber olmalarına, örgütlü oturma eylemlerine ve gösteri yürüyüşlerine katılmalarına yol açtığını belirterek, bu yüzden, örtünmenin, İslamcı kız öğrencilerin taleplerini kamu karşısında kolektif olarak, açık seçik dile getirmelerinin ve eylemlerinin hedeflerini özerklik içinde ortaya koymaları ölçüsünde toplumsal bir hareket

olarak ele alınabildiğini belirtmektedir. Göle'nin de belirttiği gibi, örtünme hareketi laikler ve İslamcılar arasında bir siyasal çatışma ve kutuplaşma kaynağı olmuştur.³³⁵

1990'lı yıllarda Türkiye'de İslami partilerin siyasal açıdan güç kazanmaya başlamasının ardından güçlü bir dini ideolojiyi savunan beyaz sinema gelişim göstermektedir.³³⁶ İslamcı/ beyaz sinemacı olarak bilinen ve bu bağlamda 'kadın sorunlarını' işleyen Mesut Uçakan filmleri görüldüğü gibi filmlerinde dini ideolojiyi kadın üzerinden kurmaktadır.

Mesut Uçakan filmlerinde başörtüsü ve tesettürün Üniversitelerde ve kamusal alanlarda özgürce takılabilmesi savunulmuştur. Kadın bağlamında bakıldığında tesettür kadının kimliğinin kamusal alandaki gizliliğine, yani diğer bir deyişle kadının kamusal alanda kendisini erkeklerden saklamasına tekabül eder. Bunun ardında yatan ideoloji kadını erkekle eşit tutmamaktan yana olan ataerkil yapıdır. *Le Harem Politique (Siyasi Harem)* adlı kitabında Fatima Mernissi, 'hicab' tesettür kavramının işlevlerini ve üç boyutunu tanımlar. Birinci boyut görseldir; işlevi 'bakıştan gizlenmek' ve saklanmaktır. İkinci boyut mekana ilişkindir. Amacı cinsler arasında bir sınır çizmek, eşik oluşturmak ve böylelikle cinsleri ayırmaktır. Üçüncü boyut ise ahlaki bir fikir içermektedir ve 'yasak buyruğu'na ilişkindir. Tesettür yasak alana işaret eder.³³⁷ Unutulmaması gereken bir nokta Göle'nin belirttiği gibi İslamiyet'e göre kadının örtünmesi kuralı olan tesettürün, İslam'ın cinsiyet ikiliğine dayanan toplumsal düzenini simgelemesidir.³³⁸ Bu bağlamdan bakıldığında 1980 ve 1990'lı yıllardaki İslami kadın filmlerinin ataerkil düzeni İslami temeller üzerinden meşrulaştıran söylemler içerdiğini söyleyebiliriz. Öte yandan son dönem çekilmiş *Büşra* filminin bu yapıyı kırmakta olduğuna rastlamaktayız. Temel kadın karakter Büşra'nın 'örtülü' oluşu, Nilüfer Göle'nin deyimiyle "akla bir taraftan iffetliliği ve kadının mahremiyetini getirirken", öte yandan içinde yetiştiği değerleri sorgulaması, ailesine karşı gelmesi, modern, yazar bir sevgilisinin olması ve aşkını kamusal alanda özgürce yaşayabilmesi onu diğer filmlerin kadın karakterlerinden ve İslami yaşam tarzlarından farklılaştırır.

³³⁵ ibid, s.13

³³⁶ ibid, s.115-116

³³⁷ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**. Metis: İstanbul, 2010, s.127

³³⁸ ibid, s.126

Nilüfer Göle, kadınlar, İslamcılık ve modernizm yoluyla kamusal görünürlük kazanarak, erkeklerle aynı kent, siyaset ve eğitim mekanlarını paylaşırlar. “Örtünün altından cinsiyet tanımlarının moral psikolojisini sarsan yeni bir müslüman kadın profili çıkmaktadır” demektedir.³³⁹ *Büşra* filmindeki temel kadın karakter bu yeni müslüman kadın tipine sinema üzerinden bir örnek oluşturmaktadır.

Özlem Ataman’a göre 1980 sonrası Türkiye’de İslami sinema yapan yönetmenler iki taraflı bir çaba içerisinde olmuşlardır: popüler bir sanat olan sinema aracılığıyla Türkiye’de İslami hareketin güçlenmesine, İslami düşünce ve hayat tarzının yaygınlaşmasına katkıda bulunmak ve sinemaya islami bakış açısı getirmek, özgün bir dil oluşturmak ve sinema ile bağları zayıf olan müslüman kitleyi sinemaya çekebilmek.³⁴⁰ Genel olarak bakıldığında bu tür filmlerin Türkiye’de çok az kitleye ulaştığını ve daha çok Avrupa’da yaşayan Türkler tarafından tüketildiği görülmektedir. Bunun dışında son dönemde yine dini ideolojiyi içinde barındıran fakat bu kez karşıt görüş olarak barındıran filmlerin yapımının özellikle Almanya’da öne çıkmış olduğunu görmekteyiz. (*Ayrılık*, *Sarı Saten* filmleri gibi.)

F. ÖZGÜRLÜK / ‘ÖZGÜR KADIN’???

‘Sanatsal temsiller politik bir seçimin sonucudur ve erkek egemen düzenin sürdürülmesi ya da sorgulanmasında kadın temsillerinin önemli katkıları vardır.’³⁴¹

1. Özgürlük peşinde...

Atıf Yılmaz filmlerinde kadın karakterlere özgürlük bağlamında kapı aralar gibi görünür. Atıf Yılmaz kendisiyle gerçekleştirilmiş bir röportajında *Mine* adlı filminin kasaba çevresindeki kadın sorununa ilk kez böyle bir yaklaşımda bulunduğunu ve kadınların filme büyük ilgi gösterdiklerini ifade etmiştir.³⁴² *Mine* filminde kadın karakter mutsuz olduğu

³³⁹ ibid, s.42

³⁴⁰ Emine Özlem Ataman, ‘**Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 yılları arasında Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu**’, (yayımlanmamış doktora tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s.57

³⁴¹ Öztürk, op cit, s.222

³⁴² Şükran Kuyucuk Esen, ‘Ticari Sinema Kaygısı Elimizi Ayağımızı Bağladı’, **Rejisör’ Atıf Yılmaz**, der: Müjde Arslan (der), İstanbul: Agora, 2007,s.106

kocasını bırakıp sevgilisine sığınır. Böylelikle görücü usulü evlendiği kocasından kurtulmuş olur. Kadın son sahnede sevgilisinin elini tutarak içinde kocasının da bulunduğu kalabalığın içine gururlu bir şekilde yürür. Bu tür ilişkilerin kabul edilmediği kasaba ortamında böyle bir temsil kadın cesaretine örnektir. Bu yönüyle film kadını özgürleştirmiş gibi olur. Filmde yer alan söylemlere baktığımızda ise ataerkil söylemin baskın olduğunu görürüz. Bu söylemler sadece sokakta kadına laf atan erkekler veya cahil koca tarafından değil, entellektüel sevgili tarafından da dile getirilir. Örneğin kadının sevgilisi:

*‘Kadınsınız, bir başınıza nasıl dayanacaksınız? Sizi böyle burda yalnız **korumasız** bırakıp gitmek istemiyorum’.*

Dolayısıyla film bir taraftan kadını özgürleştirirken, bir taraftan söylemlerle erkek egemen sistemi yeniden inşa eder.

Atıf Yılmaz’ın incelenmiş diğer bir filmi *Bir Yudum Sevgi (1984)* filminde de paralel şekilde kadın karakter Aygöl tercihini ilişki yaşadığı sevgilisinden yana kullanarak kocasını boşar. Her iki filmde de kadın güçlü karaktere sahip, kendi ayaklarının üzerinde durmasını bilen kadınlardır. Öte yandan filmde kadının mutluluğu *Mine* filmine benzer şekilde, başka bir erkek tarafından gerçekleştirilir.

Atıf Yılmaz’ın *Kadının Adı yok (1987)* filminde ataerkil yapı erkek egemen değerler/ söylemler yoluyla sorgulanmıştır;

Kadının içinde bulunduğu durumun çocuk gözüyle sorgulaması yapılır ve kadının özgürleşmesi gerektiği yolunda mesajlar verilir:

‘Neden babaların memesinden süt içilmiyor’

‘çünkü bu iş annelerin görevi’

‘neden babaların görevi değil’

Onlar para kazanır eve getirirler. Çocuklarını en iyi biçimde giydirir, okutur, büyütürler

Siz niye çalışıp para kazanmıyorsunuz? Memeniz var diye mi?

Olur mu hiç istesek biz de çalışırız ama vakit yok, sonra sizi kim büyütecek?

Ben para kazanmak istiyorum, param olunca herşeyi yapabilirim, ben memem çıksın istemiyorum. Memeli kadınlar ağlıyorlar, pişman oluyorlar, kocaları da asık suratlı, babam gibi.'

Erkek egemen değerlerin eleştirisi yapılır:

'Kadınız biz, güçsüz olmalıyız, ezik olmalıyız, onlara uymalıyız, uymazsak kırarlar, döverler, üzülmeye, herşey düzelecek.'

Erkek egemen değerlerin sorgulaması yapılır:

'Ben yüz kızartıcı birşey yapmadım. Ben aşık oldum. İşyerlerinde birbirleriyle ilişki kuran birsürü insan var ama işine son verilenler suçlananlar hep kadın oluyor. Kim yargılıyor bizi? Hep erkekler. Peki kim veriyor onlara bu hakkı?'

Geleneksel değerlere karşı çıkılır:

'Girerken konuşmuştuk, burası namuslu ailelerin oturduğu mazbut bir yerdir. Herkesin genç kızı var, siz evleneceğim diye girdiniz gelen giden belli değil. Komşular şikayete geldiler. Af buyrun şeye döndü apartman diyorlar. Takdir ederseniz ki...'

'Neler söylüyorsunuz siz?'

'Vallahi kızım edebinizle oturacaksanız oturun ya da bir tatsızlık çıkmadan kendinize bir yer arayın'

Kadın kapıyı kapatır:

'Allah belanızı versin, hepinizin allah belasını versin. Pislik bu pislik.'

Filmin sonunda kadın seçimini yapar ve özgür bir kadın olmak için adım atar:

'Yaşam boyu karşıma dikilen adamlar. Babalar, abiler, kocalar, sevgililer, müdürler, şefler, arkadaşlar seni yargılıyorlar, delisin diyorlar, kötüsün diyorlar, beceremezsin diyorlar, damgalıyorlar, yargılıyorlar, işte biz onlara bu izni veriyoruz, ben artık bu izni vermeyeceğim'

Atıf Yılmaz'ın filmleri geleneksel ataerkil değerler bağlamında kadın sorunlarını irdeleyen ve göreceli olarak kadını özgürleştiren filmler olmakla beraber her üç filmde de kadın karakterler aradıkları mutluluğu sevgililerinde bulurlar. *Mine* ve *Bir Yudum Sevgi* filmlerinde erkek karakterler/sevgililer kadının özgürleşmesinde aracı konumundadırlar.

Gizli Duygular (Şerif Gören,1984) filminde genç bir kimyager olan Ayşen, nişanlı olan bir kız arkadaşıyla aynı evi paylaşmaktadır. Mahalle baskısından, erkek arkadaş edinmekten korkan Ayşen'in hayatı karşı daireye yerleşen, cinsel bakımdan aktif olan Ayşecan'ı gözetlemesiyle birlikte değişmeye başlar. İş arkadaşı Cem'le ilk kez birlikte olan Ayşen hamile kalınca adamın kendisine evlenme teklif etmemesi karşısında öfkelenir. Cem'in karşı dairede Ayşecan'la birlikte olduğunu görür ve kendisine dönmesini ister. Birgün Ayşecan'ın fenalaşması üzerine Cem, Ayşe'den yardım ister. Cem'in Ayşecan'ı hastaneye götürmesiyle Ayşen, Ayşecan'ın evinde yalnız kalmış olur ve onun eşyalarını, kitaplarını karıştırır. Filmin sonunda Ayşecan'ın evinde okuduğu kitap onun 'özgürleşmesini' sağlar.

'Ben özgürlük ve bağımsızlığın başkalarından koparılıp alınamayacağını öğrendim. Ne genel olarak toplumdaki ne de erkeklerden. Özgürlük ve bağımsızlık ancak kılı kırk yararcasına içten geliştirilebilir. Bunu başarabilmek, kendimize güvenlikte hissetmek tıpkı koltuk değnekleri gibi kullandığımız bağımlılıklardan vazgeçmekle mümkündür. Ama bu trampa hiç de sanıldığı kadar tehlikeli değildir. Kendine inanan kadının yeteneklerinin dışında kalan boş hayallerle kendini avutmaya ihtiyacı yoktur. Aynı zamanda kendini yeterli ve hazır hissettiği görevlerin karşısında bocalamaz. Ayakları sıkı sıkıya yere basar ve kendini sever. Sonunda başkalarını sevmek için özgür kalmıştır. Çünkü kendini de sevmektedir. İşte tüm bunlar özgürlüğe kavuşan kadına özgü şeylerdir. Hiç de az birşey sayılmaz, değil mi?'

Filmin sonunda Ayşen'in valizlerini toplayıp taksiye bindiğini görürüz. Ayşen, filmde sadece cinsel olarak özgürleşmekle kalmıyor, kendi bağımsızlığını elde etmek üzere yola koyuluyor.

Mum Kokulu Kadınlar (İrfan Tözüm, 1996) filmi dört temel kadın karakter ekseninde döner:

Gülizar: otuzlarında, evlenmemiş, bakire, iş kadınıdır ve yalnız yaşar.

Fatma; evli, yirmili yaşlarda kızı olan, dışarıda başörtüsü takan, kocası alkolik bir kadın; evlatlıktır, İhsan'ın üvey kardeşidir,

Belkıs; modern, cinselliğini özgür yaşayan bir genç kızdır,

Gül; avukat, modern bir kadındır.

Filmdeki erkek karakterler olumsuz olarak temsil edilmiştirler. Örneğin İhsan gözetleyen (eril nazar) konumundadır, günlerini dürbünüyle sokaktaki kadınları gözetlemekle geçirmektedir. Diğer bir erkek karakter alkolik kocadır. Kızını taciz eder, banyo odasını kapı deliğinden kızı gözetler. Başka bir erkek karakter sevgilisinin hamile oluşuna aldırmayan karısını aldatan kocadır.

Bunun dışında filme erkek egemen söylem değil kadın söylemi hakimdir. Anlatı yapısında erkeklere karşı bir söylem vardır (karşıt söylem):

Fatma: *'Hepiniz başka türlü sapıksınız'*

'Hepiniz aynı bokun soyusunuz'

'Gece de gözlüyor musun etrafı bununla?'

Filmde farklı karakterdeki kadınlar temsil edilmekle beraber, kadın dayanışması sözkonusudur. Örneğin Belkıs sürekli kendisini taciz eden üvey babasından intikam almaya kalkar. Adamı bağlayıp vücudunu teşhir ederek intikam almaya çalışır. Açılan göğsüne bakan üvey babasını yaralar ve yere düşüp bayılır. O sırada eve gelen kadınlardan Fatma, adamın kızı öldürdüğünü düşünüp adamı makasla öldürür. Dört kadın cesetten kurtulmak için işbirliği yaparlar, 'kuyuya atalım' deyip gülerler.³⁴³ Filmde kadınlar sessiz, tepkisiz, içine kapanık

³⁴³ Smelik, op cit, s. 122-123 *'Bir Sessizlik Sorgusu'*nda kahkaha atılabilmesinin tek sebebi, cinayetin dişil bir fantezi ya da intikamı temsil ediyor olmasıdır; yoksa kimse gerçek bir cinayete gülmez... *Bir Sessizlik Sorgusu'*nda sinemasal metaforlar, bu sarsıcı kahkahayla birlikte salondakiler üzerinde çok güçlü bir etkiye kavuşur ve dişil seyircilerin kadın direnişine katılmalarına yolaçar. Filmin sonunda eril kayıtsızlık karşısında eldeki 'silah' kahkahadır ve sessizliği delip geçmek için tek yol da kahkaha atmaktır.

değil, kendilerine haksızlık yaptıklarını düşündükleri erkeklere yönelik tepkisel olarak temsil edilmişlerdir. Filmde kadın söylemi ve dayanışması baskın olmakla birlikte, erkek karakterlerin kötü/olumsuz temsili neticesinde kadınlar filmin sonunda cinayet işlemiş dahi olsalar izleyiciyi kadının tarafını tutmayı konumluyor. Kadına yönelik işlediği suçlardan ötürü filmdeki erkek karakterler kadınlar tarafından cezalandırılırlar. Kadını ezen erkek egemen sisteme başkaldırdığından film kadını özgürleştiriyor.³⁴⁴

Son dönem Türk Sineması filmlerinden *Vicdan* filmi de kadının kaderini erkeklerin belirlediği bir düzene karşı çıkışını simgelemektedir. Kadının ve eski karısının hayatını şiddet yoluyla karartmış olan adam, eski sevgilisi Aydanur istemese de onunla zorla birlikte olmaya çalışmaktadır. Direnen kadını silahla korkutmaya çalışsa da kadını vurmaya cesaret edemez, kadın kahraman ise elinden silahı alıp adamı öldürür ve adamın kölesi olmaktan kendini kurtarır.

Diğer bir son dönem kadın yönetmen filmi olan *Havar* filminde temel kadın karakter Havar ile ilgili köyde başka bir sevgilisi olduğuna dair dedikodu çıkarılmıştır. Kıza önceden talip olan amca oğlu bundan ötürü kızla evlenmekten vazgeçmekle beraber, amca kızın öldürülmesi için film boyunca babayı ikna etmeye çalışsa da baba son karede uçurumdan düşmek üzere olan kızının elini tutar ve kıza ‘kurtuluş’ yolu görünür. Film bu bağlamda töre cinayetlerini sorunsallaştırır ve kadının özgürlüğüne kapı aralar.

Bir kadın yönetmen filmi olan *Dünden Sonra Yarından Önce* (Nisan Akman,1987) filmi temel kadın karakteri özgürleştirici bir yapıya sahiptir. Filmin sonunda kadın, kendisini aldatan kocasının valizini toplayıp sevgilisinin evine götürüp bırakır ve ‘özgür’ bir kadın olarak kariyerine devam eder. Bunun dışında kadın temsili ve kadın sorunları temsili açısından da bakıldığında film önemli bir nitelik taşır. Örneğin iş bulamayan ve temizlikçi olarak çalışan karısının parası ile içki satın alıp sonra da onu döven bir koca temsili vardır. Temel karakter gündelikçi kadına bu konuda nasihat verip yardım eder. Ayrıca kadın karakter

³⁴⁴ Bu yönüyle film Anneke Smelik’in ‘Ve Ayna Çatladı’ adlı kitabında incelemiş olduğu ‘*Bir Sessizlik Sorgusu*’ filmiyle bu bağlamda benzer. Smelik, ibid, s.111 ‘Bir Sessizlik Sorgusu’ kadınların cinayeti alışageldiğimiz bir sebeple işlemediklerini, bu eylemin yıllarca maruz kaldıkları aşağılanma ve nesneleştirilmenin dolaylı bir sonucu olduğunu adım adım gözler önüne serer. Dile getirilmemiş bir öfkenin ifadesi olan bu cinayet. Metaforik olarak kadınların zulmünü ve eril topluma direnişini temsil etmektedir.

kadına yönelik şiddetle ilgili televizyon programı yönetmesiyle de konuya vurgu yapılmış olur.

Yarın Cumartesi (Bilge Olgaç,1988) filminde kadın karakter kayın biraderiyle ilişki yaşadktan sonra hapisten çıkan kocasına bir süre sonra ilgi duymaya başlamışsa da, tayini Antalya'ya çıkmış olan kocası ile gitmek yerine kendi başına bir hayatı tercih eder. Trene binip biryerlere gideceğini, kendi başına olabilmeyi, kendi ayaklarının üzerinde durabilmeyi öğreneceğini söyler. Gitmemesi, yeniden başlamasını öneren kocasına 'hayır sevgilim, önce kendi kendime varolabilmesini öğreneceğim' diyerek özgürlüğüne yürür.

Her iki kadın yönetmen filminde kadın karakterler tek başlarına karar verip yalnız varolabileceklerini ve kendilerine yetebilecekleri bir hayata doğru seçimlerini yaparlar. Her iki filmde de kadın güçlü, mantıklı, kendi özgür iradesiyle tercihte bulunan kadınlardır. Filmler her iki kadına da kendi seçimleri doğrultusunda özgür yaşama şansı tanır.

1990'lı yıllarda çekilmiş olan kadın yönetmen filmlerinden *Benim Sinemalarım* filminde baba ve çevre baskıdan bunalmış olan Nesibe karakterinin evi terk etmesi ataerkil sisteme bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Öte yandan aynı dönemde çekilmiş olan *Aşk Ölümden Soğuktur* filminde her ne kadar temel karakter filmin sonunda eski kocası tarafından öldürülmüş de olsa, yaşadığı tüm şiddete karşı hayatta kendi başına tutunmaya çalışan ve kadın haklarını savunucu konserler düzenleyip feminist söylem içeren mesajlarını sesli olarak dile getirdiğine bakıldığında kadın sorunsalını ve bundan kaynaklanan rahatsızlıkları dışavuran bir film olduğunu, feminist vurgu içerdiğini ve kadını özgürleştirmek adına mesajlar taşımakta olduğunu söyleyebiliriz.

2000'li yıllarda son dönemde bir kadın yönetmen tarafından çekilmiş *Saklı Yüzler* filmi, sevgilisinden hamile kalan bir kızın namus cinayetine kurban gitmesinin hikayesidir. Kız hamile kaldığında ailesi onu intihar etmeye zorlasa da kız kabul etmez, doğan bebek kızın reşit olmayan erkek kardeşine boğarak öldürtülür, daha sonra ise aile kızı öldürme kararı alır. Kızını öldürmek için görevlendirilen baba intihar eder, buna şahit olan kardeş ise ablasını kurtarmaya çalışacaktır. Kızı kurtarmak için yurtdışından gelen amca kızın diğer amcası tarafından öldürülür ve suçu yine erkek kardeş üstlenir. Filmde yaşı tutmadığı için ceza

indiriminden yararlanabildiği için işlenen cinayetlerde suçu üzerine almak durumunda kalan erkek kardeşe de vurgu yapılarak yasal boşluğa dikkat çekilmesi politik öneme sahiptir (madde 462). Kızı öldürmeye çalışan aile kızı yaralarken, kıza destek olmak isteyen savcı kadın kıza öldü raporu hazırlar ve İzmit'e taşınmasını sağlar. Zühre burada evlenerek bir kız çocuğu sahibi olur ve kimliğini gizleyebilmek için Yasemin adını alır.

Film aslında genç bir yönetmenin çektiği bir belgeseldir ve filmin yönetmeni yirmi yaşında namus cinayetine kurban giden Zühre'nin öyküsünü başka cinayetler işlenmesin diye çektiğini film içerisinde vurgular. Zühre kimliğini saklasa da filmi çeken yönetmen filmi Almanya'da göstermeyeceğine dair sözünü tutmaz ve Zühre'nin Almanya'da yaşayan amcası böylelikle onun yaşadığını anlayarak Türkiye'ye gider. Yönetmen, kızın yengesi ve erkek kardeşi zamanında yetişemeyince amca kıza ateş eder, erkek kardeş de amca'yı bıçaklayarak yeniden cinayet işlemiş olur.

Filmde Zühre özgürce yaşayamayıp cinayete kurban gitse de, Zühre'nin belgesel filmde verdiği röportajda bu belgeselde yer almasının bir görev olduğunu belirtmesi, ayrıca yengenin cinayet sahnesinden sonra kamerayı devralıp çekime devam etmesi, kadın meseleleriyle ilgili duyarlılıklarına vurgu yapıldığından politik öneme sahiptir. Böylelikle film kadınların kendilerine yöneltilen suçlara iletişim araçları yolu ile başkaldırdığının mesajını içermektedir.

2. Değerlendirme

Son dönem Türk sineması kadın filmlerinin ortak bir niteliği, filmlerin sonlanışlarında yatmaktadır. İncelenmiş olan *Benim Sinemalarım*, *Saklı Yüzler*, *Vicdan* ve *Havar* gibi filmlerdeki sonlanışlarda kadın sessizlikleri hakimdir. *Benim Sinemalarım* filminde Nesibe'nin hiçbirşey söylemeden çekip gitmesi, *Vicdan* filminde Aydanur'un kendisini sorguya çeken memura niye eski sevgilisini öldürdüğünü anlatmayıp sessiz kalışı, *Havar* filminin sonunda Havar'ın uçurumdan düşmek üzereyken hiçbirşey söylemeden gülümseyişi gibi. Bu sonlanışlardaki kadın sessizlikleri aslında ataerkil sisteme bir direniş niteliği taşımaktadır.

Saklı Yüzler filminde sonradan cinayete kurban gidecek olan kadın, kırsal alanda sevdikleriyle birlikte olmak dışında başka suçları bulunmayan kadınların maruz kaldığı şiddeti kendinden yola çıkarak belgesel filmde yer alarak anlatması, kendisi öldükten sonra ise yengesinin çekim yapılan kamerayı devralarak hikayenin devamını anlatacak olması kadınların kadınları özgürleştirmek adına giriştikleri mücadelenin örnekleridir.

Vicdan filminde kendisiyle zorla birlikte olmakta direnen adama silah yoluyla karşı koyan Aydanur polis memurunun ‘neden öldürdün’ sorusunu yanıtsız bırakarak, *Havar* filminde ise son sahnede köylünün ve ailenin tüm baskılarına rağmen babanın kızını öldürecekken kurtarması kadının özgürleşmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

Kadına yönelik veya kadın sorunlarını işleyen incelenen bu filmlerin ortak noktası bir taraftan ataerkil yapı ve söylemleri kurarken, diğer yandan bu yapıyı kırmaya çalışmasıdır. İncelenmiş olan kadın filmleri kadın kimliğini söylemsel olarak kurduğunda ataerkil yapıda çatlaklar oluşturduğu saptanmıştır.

Son dönem Türk sinemasının kadınlara yöneltilen suçlarla ilgili dikkat çekici/uyarıcı mesajlar taşıdığı görülmektedir. Kadına dair özellikle kırsal alandaki sıkıntılar sinema aracılığıyla geniş kitlelere taşınmaktadır. Son dönem Türk sinemasında gerçek insanlar, olgular ve hikayeler/ yaşanmışlıklar vardır. Kadınlara ilgili çekilmiş olan filmlerin senaryosu kurmacadan ibaret değildir. Neşe Kaplan Türkiye’de kırsal ve kentsel alandaki kadının durumunu şu şekilde özetlemektedir: “Anadolu’nun çeşitli köylerindeki kadınların hem evlerinde hem de tarlalarında çalışmalarına karşılık, ekonomik ve sosyal yönden bağımsız olmadıkları görülür. Büyük şehirlerde, gecekonduarda yaşayan kadınların bir kısmı, hem evlerinde hem de fabrika işçiliği, temizlik gibi işlerde çalışmalarına rağmen bağımsız değildirler”.³⁴⁵

Türk sinemasında kadın filmleri politik öneme sahiptir, bu filmler toplumsal gerçeklikleri yansıtır ve kadın meseleleriyle ilgili mesajlar içerir, kadının özgürleşmesine giden yolu temsiller üzerinden ararlar.

³⁴⁵ Neşe Kaplan, **Aile Sineması Yılları 1960’lar**. İstanbul: Es Yayınları, 2004, s.26

1980’li yıllarda göç olgusu ve sınıfsal sorunlar, 1990’lı yıllar burjuva kadının sorunları, 2000’li yıllar gerçek kadın hikayeleri, kırsal alan ve töre sorunları üzerinde durmaktadır. Ayrıca bu filmler farklı kadın kimliklerini temsil etmektedirler.

Kadın filmleri kadın sorununa dikkat çekmenin, toplumun tüm kesimlerinden kadınların sesini duyurmanın önemli bir aracıdır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KADINA DAİR FİLMLER VE TEMEL KADIN KARAKTERLERİ

Araştırma bağlamında 1980’li yıllardan günümüze toplam kırk sekiz kadın filmi incelenmiştir.

Türk sinemasında kadının toplumsal cinsiyetinin kadına dair filmlerde nasıl kurgulandığını incelemek bağlamında söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Buna ek olarak incelenmiş olan filmlerde kadın temsillerine bakıldığında bu tür filmlerin temel kadın karakteri nasıl kurduğunu, hangi mekanların ve konuların yer aldığını/ bunların ne sıklıkta tekrarlandığını, temel kadın karakterin öne çıkan özelliklerini incelemek amacıyla görsel metinlere içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. İçerik analizi yöntemi kadına dair filmlerin kadın kimliğini nasıl oluşturduğunu detaylı olarak incelemeye olanak sağlamıştır.

İçerik analizi sosyal bilimlerin kabul gördüğü bir yöntem olmasına rağmen, çerçevesini belirleyecek sabit kuralları yoktur. Şekli, yöntemi, analiz birimleri ve analiz seviyeleri, araştırmanın amacına bağlı olarak bir metinden diğerine değişim gösterir.³⁴⁶ Bu çalışmada amaç kadın filmlerinde kadının temsilini kültürel ve politik olarak okumaya olanak sağlamak olduğu için filmlerde kullanılan söylemlerin kadının toplumsal cinsiyetini kurgulayıp yansıtmada nasıl bir rol oynadığı önceki bölümde söylem analizi yöntemi kullanılarak incelenmiş; değerlendirilmiş olan kadın filmlerindeki temel özellikleri ve temel kadın karakterlere atfedilen çeşitli özellikleri ve rolleri saptayabilmek, dolayısıyla kadının temsilinde öne çıkan nitelikleri detaylandırabilmek amacıyla aşağıdaki sorular araştırmada inceleme bulmuş tüm filmlere, temel kadın karakterleri baz alınarak yöneltilmiştir:

³⁴⁶ Süheyla Kırca Schroeder, **Popüler Feminizm, Türkiye ve Britanya’da Kadın Dergileri**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2007, s.37

1. İncelenen filmlerden kaç kadın ve erkek **yönetmen** filmleridir?
2. İncelenen filmlerin kadın/erkek yönetmenlere ve 1980'li, 1990'lı ve 2000'li yıllara göre dağılımları nelerdir ?
3. Filmlerden kaç tanesi temel kadın karakteri **kırsal alanda /kentte** konumlanmıştır?
4. Filmlerden kaç tanesi temel kadın karakteri **özel/ kamusal** alanda konumlanmıştır?
5. Filmlerden kaç tanesi temel kadın karakteri **iç/ dış mekanda** konumlanmıştır?
6. Kadın ağırlıklı olarak **evde** mi **işyerinde** mi konumlanmıştır ?
7. Kadının **mekansal konumlanması** neresidir?
8. Filmin **temel kişisi** kimdir?
9. Temel kadın karakterin **toplumsal cinsiyeti** nedir?
10. Temel kadın karakterin **yaşı** ve **fiziksel özellikleri** nelerdir?
11. Temel kadın karakterin **medeni hali** nedir?
12. Temel kadın karakterin **eğitim** durumu nedir?
13. Temel kadın karakterin **sınıfı** nedir ?
14. Çalışılan **mekan** neresidir?
15. Temel kadın karakter **ev kadını** mı/ **çalışan kadın** mı olarak temsil edilmektedir?
16. Kadın-meslek ilişkisi nedir?
17. Temel kadın karakterin **aile yapısı** nasıldır?
18. Temel kadın karakterin **cinsiyet performansı** nasıl yorumlanır?
19. Temel kadın karakterin **bağımsızlık** durumu nedir: bağımlı mı (aileye /erkeğe) bağımsız mı?
20. Temel kadın karakter **şiddete** uğrar mı? Ne derece? Sözselsel, fiziksel, tecavüz vs.
21. Temel kadın karakterin **seksüel durumu** nedir?
22. Filmdeki baskın **anlatı yapısı** nedir?
23. Kadının **temel karakteristikleri** baskın olarak nelerdir?

I. KADINA DAİR FİMLERE VE TEMEL KADIN KARAKTERLERİNE DAİR BULGULAR

Araştırma bağlamında analizi yapılmış filmler yukarıda belirtilmiş kategoriler kullanılarak Türkiye’de kadın filmlerinin yoğunluklu olarak çekilmeye başlandığı ilk on yılı kapsayan 1980-1990 arası çekilmiş 24 film, 1990-2000 yılları arasında çekilmiş 12 film ve 2000-2010 yılları arasında çekilmiş 12 film olmak üzere toplam 48 film değerlendirilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Analizi yapılmış kadın filmlerinin on yıllara göre dağılımına baktığımızda 1980’li yıllarda bu tür filmlerin yoğunlukta olduğunu görmekteyiz. Türk sinemasında kadın filmlerinin yapılmaya başlanması Türkiye’de 1980’li yıllarla gelişmeye başlamış feminist hareketle paralellik göstermekle birlikte, bu dönem yapılan filmler dönemin tarihsel, sosyal ve politik ortamından kesitler taşımaktadır. 1980’li yıllar hem toplumsal olarak kadın hareketinin gelişmeye başlaması, hem de bunun büyük ölçüde sinema perdesine taşınmış olması bağlamında önem kazanmaktadır. Bu bağlamda tez boyunca analizi yapılmış filmlerin yarısı 1980’li yıllarda yapılmış olup, geriye kalan filmler 1990’lı ve 2000’li yıllarda eşit dağılım göstermektedir.

(bkz tablo 1)

		Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	24	50.0%
	1990.0	12	25.0%
	2000.0	12	25.0%

Tablo 1. İncelenen filmlerin on yıllara göre dağılımı

Rastlantısal olarak seçilmiş kadın filmlerinden incelenen filmlerin toplam sayısı kırk sekiz olmakla birlikte, bunların otuz yedisi erkek, on biri kadın yönetmenlere ait filmlerdir. Genel olarak değerlendirdiğimizde erkek yönetmenlerin çekmiş olduğu kadın filmlerinin, kadın yönetmenlerin çekmiş oldukları kadın filmlerinin üç katından fazla olduğu görülmektedir. (bkz tablo2)

		Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	37	77.1%
	Kadın	11	22.9%

Tablo 2. İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre dağılımı

Kadın ve erkek yönetmenlerin çekmiş oldukları incelenen filmleri on yıllara göre değerlendirdiğimizde ise yine tüm dönemlerde ağırlıklı olarak erkek yönetmenlerin konuyu işledikleri görülmektedir. (bkz tablo 3)

Yapım yıllarına göre yönetmen cinsiyeti oranları				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Yönetmen Cinsiyet	Erkek	17	70.8%
			Kadın	7	29.2%
	1990.0	Yönetmen Cinsiyet	Erkek	10	83.3%
			Kadın	2	16.7%
	2000.0	Yönetmen Cinsiyet	Erkek	10	83.3%
			Kadın	2	16.7%

Tablo 3. İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre yönetmen cinsiyet oranları

Bu bulgular Türkiye’deki sinema endüstrisinin erkeklerin elinde olduğu ve kadın sinemasının erkek bakış açısı taşıdığı görüşü ile ilk bakışta örtüşür gibi görünmektedir.

Türkiye ataerkil yapının egemen olduğu bir toplumsal yapıya sahiptir. Türk sineması çoğu zaman bu yapının erkek lehine yansımalarını içermektedir. Sinema toplumsal bir iletişim aracı olarak kitleleri bilgilendirme ve topluma yön verme gibi işlevlere sahip olmakla birlikte kadının ezilmekte olageldiği bir yapıyla ilgili farkındalık yaratma ve bu yapıya eleştiri getirme gibi görevleri vardır. Bu bağlamda kadının nerede konumlandığı, hangi bölge ve mekanlardaki kadınların temsil edilip hangilerinin dışarıda bırakıldığı sorusu önem kazanmaktadır.

Araştırma bağlamında kadının mekansal konumlanışları değerlendirildiğinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Kadın filmleri ağırlıklı olarak kentlerde çekilmektedir. İncelenen filmlerin yüzde altmışa yakını kentsel alanda geçmekle birlikte, yüzde yirmi beşi kırsal alanda, geriye kalan yüzde on yediye yakını ise her iki alanda geçmektedir. (bkz tablo 4)

Toplamda		Freq	Col %
Yerleşke (Kır Veya Kent)	Herikisi	8	16.7%
	Kent	28	58.3%
	Kır	12	25.0%

Tablo 4. İncelenen filmlerin kırsal/kentsel alana göre dağılımları

Bunun nedeni film endüstrisinin büyük şehir İstanbul’da yerleşik olması ve şehirde film yapımının görece kolaylığından kaynaklanmaktadır. Türkiye’deki son otuz yıllık demografik dağılıma baktığımızda ise kadınların 1980’li yıllarda daha çok kırsal alanda yaşamakta olduğunu, 1990’lı ve 2000’li yıllarda ise ağırlıklı olarak kentlerde yaşamakta olduğu görülmektedir. İncelenen filmlerin on yıllara göre dağılımına baktığımızda tüm onar yıllık dönemlerde kadınların ağırlıklı olarak kentsel alanda temsil edildiği görülmektedir. (bkz. Tablo 5)

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Yerleşke (Kır Veya Kent)	Herikisi	3	12.5%
			Kent	14	58.3%
			Kır	7	29.2%
	1990.0	Yerleşke (Kır Veya Kent)	Herikisi	3	25.0%
			Kent	8	66.7%
			Kır	1	8.3%
	2000.0	Yerleşke (Kır Veya Kent)	Herikisi	2	16.7%
			Kent	6	50.0%
			Kır	4	33.3%

Tablo 5. İncelenen filmlerin kırsal/kentsel alandaki konumlanışları bağlamında yapım yıllarına göre dağılımı

Bu bağlamda daha önce de değinildiği gibi kadın filmlerinde daha çok kentsel alandaki kadın temsillerine rastlanılmaktadır. İncelenmiş olan kadın filmlerinin büyük bir kısmının konuları kentte konumlanmış kadınların yaşamları ve sorunları üzerine dayanmaktadır.

Bunun dışında kadın ve erkek yönetmenlerin kadını mekansal olarak ele alışlarında farklılıklar olduğu görülmektedir. Kadın yönetmenler kadın karakterleri hem kırsal hem de kentsel alanlarda konumlarken, erkek yönetmenlerin daha çok kentsel alandaki kadını temsil etmeyi tercih ettikleri görülmektedir. (bkz tablo 6)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Yerleşke (Kır Veya Kent)	Herikisi	7	18.9%
			Kent	23	62.2%
			Kır	7	18.9%
	Kadın	Yerleşke (Kır Veya Kent)	Herikisi	1	9.1%
			Kent	5	45.5%
			Kır	5	45.5%

Tablo 6. İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri kırsal/kentsel alanda konumlayış oranları

Kadın konumlanışına özel/kamusal alan boyutundan bakıldığında ise incelenmiş olan kadın filmlerinin büyük bir kısmını kadını hem kamusal hem de özel alan içerisinde konumlamakta olduğu görülür. Bu bulgu, kadın filmlerinin popüler filmlere kıyasla kadını kamusal alanda daha görünür kıldığı görüşünü doğrulamaktadır. İncelenen filmlerin büyük bir kısmı kadını ataerkil yapının dayattığı şekliyle özel alana sıkıştırmamakla birlikte hem özel hem de kamusal alandaki kadının sıkıntılarını dile getirmektedir. (bkz tablo 7) Bunun yanında kadının özel ve kamusal, her iki mekanda konumlanışında dönemler açısından da bir değişiklik görülmediği gözlenmektedir. (tablo 8)

Toplamda		Freq	Col %
Yerleşke (Özel Veya Kamusal)	Herikisi	30	62.5%
	Kamusal	2	4.2%
	Özel	16	33.3%

Tablo 7. İncelenen filmlerin temel kadın karakteri özel/kamusal alanda konumlayış oranları

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Yerleşke (Özel Veya Kamusal)	Herikisi	14	58.3%
			Kamusal	2	8.3%
			Özel	8	33.3%
	1990.0	Yerleşke (Özel Veya Kamusal)	Herikisi	8	66.7%
			Özel	4	33.3%
	2000.0	Yerleşke (Özel Veya Kamusal)	Herikisi	8	66.7%
			Özel	4	33.3%

Tablo 8. İncelenen filmlerin temel kadın karakteri yapım yıllarına göre özel/kamusal alanda konumlayış oranları

Yönetmenlerin cinsiyetlerine göre değerlendirdiğimizde ise erkek yönetmenlerin kadın yönetmenlerle karşılaştırıldığında kadınları sadece kamusal alanda da göstermiş olmalarının dışında, genel olarak bakıldığında kadın ve erkek yönetmenlerin kadını konumlayışlarında bariz bir farklılıkları olmadığı sonucuna varılmıştır. (bkz tablo 9)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Yerleşke (Özel Veya Kamusal)	Herikisi	23	62.2%
			Kamusal	2	5.4%
			Özel	12	32.4%
	Kadın	Yerleşke (Özel Veya Kamusal)	Herikisi	7	63.6%
			Özel	4	36.4%

Tablo 9. İncelenen filmlerde kadın/erkek yönetmenlerin temel kadın karakteri özel/kamusal alanda konumlayış oranları

Böylelikle yönetmenler kadın filmlerinde ağırlıklı olarak kadınları her iki alanda da konumlayarak ve kadınları özel alana hapsetmeyerek ataerkil merkezli bir yapıyı kırar gibi görünmektedir.

Kadınların iç mekanda mı, dış mekanda mı temsil edildiğine baktığımızda ise ulaşılan sonuç kadınların hiçbir filmde sadece dışarıda konumlanmış olmamakla beraber sadece iç mekanda konumlandıkları filmlerin düşük sayıda da olsa temsil edildiği, her iki mekanda temsil edildikleri filmlerin ise çoğunlukta olduğudur. (bkz. tablo 10)

Toplamda		Freq	Col %
Yerleşke (İç Veya Dış)	Herikisi	29	60.4%
	İç Mekan	19	39.6%

Tablo 10. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin iç/dış mekandaki konumlanış oranları

Son dönem Türk sinemasında kadınların iç mekanda konumlanışlarında bariz bir düşüş görülmekle birlikte kadın ve erkek yönetmenlerin kadını konumlayışlarında bariz bir farklılık olduğu görülmemektedir. (tablo 11 ve 12)

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Yerleşke (İç Veya Dış)	Herikisi	14	58.3%
			İç Mekan	10	41.7%
	1990.0	Yerleşke (İç Veya Dış)	Herikisi	6	50.0%
			İç Mekan	6	50.0%
	2000.0	Yerleşke (İç Veya Dış)	Herikisi	9	75.0%
			İç Mekan	3	25.0%

Tablo 11. İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakteri iç/dış mekanda konumlanış oranları

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Yerleşke (İç Veya Dış)	Herikisi	23	62.2%
			İç Mekan	14	37.8%
	Kadın	Yerleşke (İç Veya Dış)	Herikisi	6	54.5%
			İç Mekan	5	45.5%

Tablo 12. İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri iç/dış mekanda konumlayış oranları

Ev/ iş ayrımına bakıldığında ise, kadınların ya ev içerisinde veya hem ev hem de işyerinde temsil edildikleri görülmektedir. (bkz tablo 13)

Toplamda		Freq	Col %
Yerleşke (Ev Veya İş)	Ev	21	43.8%
	Herikisi	21	43.8%
	Hiçbiri	5	10.4%
	İş	1	2.1%

Tablo 13. İncelenen filmlerin temel kadın karakteri ev/ işyerinde konumlayış oranları

Genel olarak 1980’li yıllardaki filmlerin kadını daha çok ev içerisinde konumladığını, 1990 ve 2000’li yıllarda ise kadının ağırlıklı olarak her iki alanda da temsil edildiği görülmektedir. (bkz tablo 14)

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Yerleşke (Ev Veya İş)	Ev	11	45.8%
			Herikisi	9	37.5%
			Hiçbiri	3	12.5%
			İş	1	4.2%
	1990.0	Yerleşke (Ev Veya İş)	Ev	5	41.7%
			Herikisi	6	50.0%
			Hiçbiri	1	8.3%
	2000.0	Yerleşke (Ev Veya İş)	Ev	5	41.7%
			Herikisi	6	50.0%
			Hiçbiri	1	8.3%

Tablo 14. İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakteri ev/işyerinde konulayış oranları

Yönetmenlerin cinsiyetine bakıldığında ise kadın yönetmenlerin daha çok ev kadını temsillerini ön planda tuttukları görülmektedir. (bkz tablo 15)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Kadın Konumlanışı (Ev Veya İş)	Çalışan Kadın	14	37.8%
			Ev Kadını	12	32.4%
			Herikisi	3	8.1%
			Hiçbiri	8	21.6%
	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev Veya İş)	Çalışan Kadın	3	27.3%
			Ev Kadını	6	54.5%
			Hiçbiri	2	18.2%

Tablo 15. İncelenen filmlerin yönetmlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri ev/işyerinde konumlayış oranları

Öte yandan, incelenmiş olan filmler kadınların mekansal olarak ev içi ve diğer çeşitli mekanlardaki konumlanışları bağlamında değerlendirildiğinde ise kadın karakterlerin ağırlıklı olarak ev içerisinde temsil edildiği öne çıkmıştır. Bu durumda kadının konumlanışı ataerkil yapının yansıması şeklindedir. Kadının yeri evidir anlayışı ataerkil yapının kadına biçmiş olduğu bir yaşam tarzını oluşturmaktadır. Feminist film çalışmalarında bulunan Mary Anne Doane kadın filmlerinde kadınların konumlandırılışlarının cinsiyet ayrımına dayandırılmakta olduğunu ve kadının konumlandırılışının evin içerisinde olduğunu belirtmektedir.³⁴⁷ Bu bağlamda filmdeki söylemlere değil de sadece kadının konumlandığı mekana odaklandığımızda ataerkil toplumsal cinsiyetçi yapının perdedeki yansımasının görülüyor olmasının dışında, önceki bölümde incelenmiş olan filmin anlatı yapısı ve söylemler göz önünde bulundurulduğunda ataerkil cinsiyetçi mekanın kadın sinemasındaki yansımasından öte bu yapının söylemsel olarak kadın filmlerinde eleştirilmekte ve kırılmakta olduğunu görmekteyiz.

Kadının ev dışında gösterildiği diğer filmlerde ise kadının genelev, hapisane ve akıl hastanesi gibi mekanlarda da konumlandırılmakta oldukları dikkat çekmiştir. Geriye kalan filmlerdeki kadın konumlanışları ise çeşitlilik göstermektedir. (bkz tablo 16) Bunun yanında kadını genelev, hapisane ve akıl hastanesi kurumlarında konumlamamanın dışında kadınları hayat kadını, mahkum kadın ve akıl hastası temsil eden filmler de yer almaktadır, bu bağlamda genel olarak değerlendirildiğinde araştırmada inceleme bulmuş 48 filmde 11'i kadını hayat kadını, 8'i akıl hastası, 5'i ise mahkum kadın temsiline yer vermişlerdir.

³⁴⁷ Mary Anne Doane 'The 'Woman's Film': The Possession and Address, M.A., Mellencamp, P. Ve Williams, L. (ed), Re-vision; **Essays in Film Criticism**. (Los Angeles: American Film Institute) 1984, s.69

Toplam		Freq	Col %
Konum	Akıl Hastanesi	4	8.3%
	Diğer	8	16.7%
	Ev	29	60.4%
	Genelev	5	10.4%
	Hapishane	2	4.2%

Tablo 16. İncelenmiş olan filmlerin temel kadın karakterleri çeşitli mekanlardaki konumlayış oranları

Bunun dışında kadının ev içerisinde konumlanışının yıllar arttıkça azalmakta olduğu görülmektedir. (bkz tablo 17)

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Konum	Diğer	1	4.15%
			Ev	16	66.7%
			Genelev	4	16.7%
			Hapishane	2	8.3%
			Akıl Hastanesi	1	4.15%
	1990.0	Konum	Akıl Hastanesi	2	16.7%
			Diğer	2	16.7%
			Ev	7	58.3%
			Genelev	1	8.3%
	2000.0	Konum	Diğer	5	41.7%
			Akıl Hastanesi	1	8.3%
			Ev	6	50.0%

Tablo 17. İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakteri çeşitli mekanlarda konumlayış oranları

Yönetmenlerin cinsiyetine baktığımızda ise kadını akıl hastanesi, genelev ve hapishanede konumlayanların erkek yönetmenler olduğunu; dolayısıyla akıl hastası, mahkum kadın ve hayat kadını gibi kimliklerin erkek yönetmenlerce temsil ediliyor olduğu ortaya

çıkmaktadır. Kadın yönetmenler ise ağırlıklı olarak filmlerinde sıradan ev kadınlarını temsil etmişlerdir. (bkz tablo 18)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Konum	Akıl Hastanesi	4	10.8%
			Diğer	6	16.2%
			Ev	20	54.1%
			Genelev	5	13.5%
			Hapishane	2	5.4%
	Kadın	Konum	Diğer	2	18.2%
			Ev	9	81.8%

Tablo 18. İncelenen filmlerin yönetmenlerin cinsiyetine göre temel kadın karakteri çeşitli mekanlarda konumlanış oranları

Filmlere kadın filmi türü ve toplumsal cinsiyet açısından bakıldığında ise şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır:

İncelenen tüm filmlerin temel kadın karakterini kadınlar oluşturmaktadır (bkz tablo 19), bu da, incelenen filmlerin anlatı yapısı da gözönünde bulundurulduğunda, kadın filmi türüyle örtüştüğünün bir göstergesidir.

Toplamda		Freq	Col %
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	48	100.0%

Tablo 19. İncelenen filmlerin temel karakterlerinin cinsiyeti

Bunun dışında, incelenen kadın filmlerinin çok büyük bir kısmı heteroseksüel kadınlardan oluşmakla beraber yüzde dörtlük bir oran eşcinsel, yüzde dörtlük bir oran ise biseksüel kadınlardan oluşmaktadır. (bkz tablo 20)

Toplamda		Freq	Col %
Toplumsal Cinsiyet Roller	Eşcinsel	2	4.2%
	Heteroseksüel	44	91.7%
	Biseksüel	2	4.2%

Tablo 20. İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin toplumsal cinsiyeti

Filmlerin yapım yılları göz önünde bulundurulduğunda ise 1980’li yıllarda hiçbir eşcinsel ve biseksüel kimlik kategorisine rastlanılmamakla birlikte 1990’lı ve 2000’li yıllarda bu kategorilerin düşük bir oranda da olsa kadın filmlerinde yerini almakta olduğunu görmekteyiz. (bkz tablo 21)

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Toplumsal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	24	100.0%
	1990.0	Toplumsal Cinsiyet Roller	Eşcinsel	1	8.3%
			Heteroseksüel	10	83.3%
			Biseksüel	1	8.3%
	2000.0	Toplumsal Cinsiyet Roller	Eşcinsel	1	8.3%
			Heteroseksüel	10	83.3%
			Biseksüel	1	8.3%

Tablo 21. İncelenen filmlerin yapım yıllarına göre temel kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet oranları

Bu bağlamda Türkiye’de halen tabu sayılmakta olan eşcinsel kimliklerin zaman içerisinde çok az sayıda da olsa sinemada yansımaya başladığını söyleyebiliriz. İncelenen kadın filmlerinin bu tür kimlikleri yok saymaması ve çok farklı kimlik kategorilerine eğilmesi popüler sinemanın aksine kadın sinemasının kadına daha gerçekçi yaklaştığının bir göstergesidir. Bunun dışında şu ana kadar kadın yönetmenlerin filmlerinde lezbiyen veya biseksüel kadınları temsil etmemeleriyle birlikte bu kimlik kategorilerini sadece erkek yönetmenlerin temsil etmekte olduğu dikkat çekmektedir. (bkz. Tablo 22)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Toplumsal Cinsiyet Roller	Eşcinsel	2	5.4%
			Heteroseksüel	33	89.2%
			Biseksüel	2	5.4%
	Kadın	Toplumsal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	11	100.0%

Tablo 22. İncelenen filmlerin temel kadın karakterin toplumsal cinsiyetinin yönetmenlerin cinsiyetlerine göre temsil ediliş oranları

İncelenen filmlerdeki temel kadın karakterler ağırlıklı olarak genç kadınlardan oluşmaktadır. Bu filmlerdeki kadın karakterler ağırlıklı olarak zayıf, modern kıyafetli, uzun saçlı, kumral, dalgalı saçlı, beyaz tenli olarak temsil edilmektedirler. (bkz.tablo 23) Bu bağlamda incelenen filmlerde kadının fiziksel görünümüyle ilgili baskın stereotipik özellikler gözlemlenmektedir.

Toplamda		Freq	Col %
Yaş	Ergen	13	27.1%
	Genç Kadın	25	52.1%
	Orta Yaşlı Kadın	10	20.8%
Görünüm (Kilo)	Diğer	9	18.8%
	Şişman	1	2.1%
	Zayıf	38	79.2%
Görünüm (Kıyafet)	Diğer	3	6.3%
	Geleneksel	16	33.3%
	Modern	29	60.4%
Görünüm (Saç Boyu)	Diğer	18	37.5%
	Kısa	3	6.3%
	Uzun	27	56.3%
Görünüm (Saç Rengi)	Diğer	1	2.1%
	Kızıl	5	10.4%
	Kumral	11	22.9%
	Sarışın	5	10.4%
	Siyah	26	54.2%
Görünüm (Saç Şekli)	Dalgalı	26	54.2%
	Diğer	1	2.1%
	Düz	19	39.6%
	Kıvrıkcık	2	4.2%
Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	41	85.4%
	Buğday Tenli	3	6.3%
	Esmer	4	8.3%

Tablo 23. İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin fiziksel özellikleri

Bunun dışında filmlerde temsil edilen kadınların hemen hemen tümünün ağırlıklı olarak beyaz tenli olarak temsil edildikleri göze çarpmaktadır. Beyaz renk ve beyaz kadın sinemada masumiyeti, bakireliği yansıtan ataerkil bir sembol olarak kullanılmaktadır. Bu konuda çalışmalarda bulunmuş Richard Dyer, popüler Hollywood sinemasında eskiden bu yana beyaz kadın iffetliliği ve bakireliği vurgulamak ve sömürgeci bir bağlamda genelde beyaz kadının uşağı olan siyah kadının hayat dolu oluşu ve cinselliğiyle karşı karşıya getirilmek için kullanıldığını vurgulamıştır.³⁴⁸ Kadının beyaz olarak temsili Türk sinemasında Dyer'in argümanı ile paralellik göstermese de, kadın olmakla bağdaştırılan ve tercih edilen bir

³⁴⁸ Richard Dyer(1993) akt: Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, ve Ayna Çatladı. İstanbul: Agora, 2008, s.75

özelliik olan beyazlık, uzun saç, zayıf kadın, güzel kadın gibi unsurların kadın filmlerinde de sıkça yer veriliyor olması sinemada yansıtılan kadın imgesinin stereotipik özellikler göstermekte olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

İncelenen filmlerdeki temel kadın karakterlerin medeni hali ağırlıklı olarak bekar, geriye kalan kadın karakterler ise sırasıyla evli, dul, partneri olan ve evli olup partneri olanlar olarak sıralanmaktadır. (bkz tablo 24)

Toplamda		Freq	Col %
Medeni Durum	Bekar	18	37.5%
	Dul	8	16.7%
	Evli	13	27.1%
	Evli ve Partner	4	8.3%
	Partner	5	10.4%

Tablo 24. İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin medeni hali

Yıllara göre sıraladığımızda ise 1980’li yıllara göre 1990 ve 2000’li yıllarda bekar kadın temsillerinin kadın filmlerinde iki kat arttığı görülmektedir. (bkz tablo 25) Türkiye’de kadının medeni durumuna baktığımızda, kadınların büyük çoğunluğunun evli, medeni durumun sırasıyla evli, bekar ve dul olduğunu, yıllara göre dağılıma baktığımızda ise evli kadın oranının giderek düşmekte olduğunu, bekar kadın oranının ise yıllara göre artış gösterdiğini görmekteyiz.³⁴⁹

³⁴⁹ Bkz. EK 1

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Medeni Durum	Bekar	6	25.0%
			Dul	4	16.7%
			Evli	6	25.0%
			Evli ve Partner	4	16.7%
			Partner	4	16.7%
	1990.0	Medeni Durum	Bekar	6	50.0%
			Dul	2	16.7%
			Evli	3	25.0%
			Partner	1	8.3%
	2000.0	Medeni Durum	Bekar	6	50.0%
			Dul	2	16.7%
			Evli	4	33.3%

Tablo 25. İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin medeni halinin yapım yıllarına göre dağılımı

Yönetmenlerin cinsiyetine bakıldığında erkek yönetmenlerin ağırlıklı olarak bekar kadınları, kadın yönetmenlerin ise ağırlıklı olarak evli kadınları işledikleri görülmektedir. (bkz tablo 26)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Medeni Durum	Bekar	17	45.9%
			Dul	5	13.5%
			Evli	8	21.6%
			Evli ve Partner	3	8.1%
			Partner	4	10.8%
	Kadın	Medeni Durum	Bekar	1	9.1%
			Dul	3	27.3%
			Evli	5	45.5%
			Evli ve Partner	1	9.1%
			Partner	1	9.1%

Tablo 26. İncelenen filmlerin temel kadın karakterlerinin medeni halinin kadın/erkek yönetmenlere göre dağılım oranları

Bunun dışında kadının toplumsal cinsiyet performansı ve seksüel durumu ile ilgili şu bulgulara ulaşılmıştır:

İncelenen kadın filmlerindeki temel kadın karakterlerin büyük çoğunluğu kadınsı/feminen bir performans gösterirken, temel kadın karakterlerin yarısından fazlası cinsel olarak aktif kadınlardan oluşmaktadır. (bkz tablo 27-28)

		Freq	Col %
Cinsiyet Performansı	Erkeksi	1	2.1%
	Kadınsı	47	97.9%

Tablo 27. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin cinsiyet performansı

		Freq	Col %
Seksüel Durum	Aktif	33	68.8%
	Pasif	15	31.3%

Tablo 28. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin seksüel durumu

Bu bağlamda kadın filmleri toplumsal cinsiyet performansını Judith Butler'in eleştirdiği şekilde kurarken bir taraftan da toplumsal yapıya zıtlık oluşturacak şekilde kadını ağırlıklı olarak cinsel bakımdan özgür olarak kurmaktadır.

Temel kadın karakterin aile, eğitim, sınıf ve çalışma durumuna baktığımızda şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Neşe Kaplan, toplumda olduğu gibi sinemamızda da kadınların daha çok aile kurumunun içinde yer almakta olduğunu, hatta eğitim durumlarının ne olduğu konusunda bir açıklık getirilmemekte olduğunu belirtmişti.³⁵⁰

³⁵⁰ Neşe Kaplan, **Aile Sineması Yılları 1960'lar**, İstanbul: Es Yayınları, 2004, s.36

İncelenmiş olan kadın filmlerinin büyük bir kısmında kadın karakterin eğitim düzeyinin belirtilmemiş olduğu bu görüşü kadın filmleri bağlamında da haklı kılmaktadır. Çoğu filmde kadının eğitim durumunun verilmemesi dışında, (%68.8) geriye kalan filmlerde kadınların ağırlıklı olarak üniversite mezunu, geriye kalanların ilkokul ve orta-lise mezunu olarak temsil edildiği görülür . (bkz tablo 29)

Toplamda		Freq	Col %
Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor	33	68.8%
	İlkokul	4	8.3%
	Lise	1	2.1%
	Ortaokul	1	2.1%
	Üniversite	9	18.8%

Tablo 29. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin eğitim düzeyi dağılımı

Türkiye’de kadının eğitim durumuna baktığımızda, nüfusun büyük bir kısmının ilkokul, daha sonra sırasıyla lise ve dengi, ortaokul ve dengi ve üniversite mezunu olduğunu ve yıllara göre dağılımlara bakıldığında lise ve üniversiteye giden kadınların sayısında artış olduğu görülmektedir.³⁵¹ Bu bağlamda kadın filmlerinin kadının eğitim durumu üzerinde durmadıklarını ve kadının bu bağlamda toplumdaki durumunu pek fazla sorgulamadığını belirtmek mümkündür. Bunun dışında aile ve kadın ilişkisini incelediğimizde ise, kadın filmlerinde temel kadın karakterin ailesinin genelde dağılmış olarak verilmekte olduğunu görmekteyiz. (bkz. tablo 30)

Toplamda		Freq	Col %
Aile Yapısı	Var Diğer	2	4.2%
	Var – Geleneksel	16	33.3%
	Var – Parçalanmış	21	43.8%
	Yok	9	18.8%

Tablo 30. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin aile yapısı

³⁵¹ Bkz. EK 2

Son dönem filmlerine bakıldığında ise geleneksel aile yapısı temsillerinin ön plana çıktığı görülmektedir. (bkz tablo 31)

Yapım yıllarına göre				Freq	Col %
Yapım Onyılı	1980.0	Aile Yapısı	Var – Diğer	2	8.3%
			Var – Geleneksel	5	20.8%
			Var – Parçalanmış	10	41.7%
			Yok	7	29.2%
	1990.0	Aile Yapısı	Var – Geleneksel	5	41.7%
			Var – Parçalanmış	7	58.3%
	2000.0	Aile Yapısı	Var – Geleneksel	6	50.0%
			Var – Parçalanmış	4	33.3%
			Yok	2	16.7%

Tablo 31. İncelenen filmlerde yapım yıllarına göre temel kadın karakterin aile yapısı

İncelenen kadın filmlerinde kadınlar ağırlıklı olarak bağımsız olarak temsil edilse de kadının sırasıyla bağımsız (37.5%), erkeğe bağımlı (33.3%) veya aileye bağımlı (29.2%) olarak temsil ediliş oranlarının birbirine çok yakın olduğu görülmektedir. (bkz tablo 32)

Toplamda		Freq	Col %
Bağımsızlık Durumu	Aileye Bağımlı	14	29.2%
	Bağımsız	18	37.5%
	Erkeğe Bağımlı	16	33.3%

Tablo 32. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin bağımsızlık durumu

Kadın filmlerinde öne çıkmış bir özellik kadın karakterlerin genelde alt sınıftan gelen kadınlar olmalarıdır.(bkz. tablo 33)

Toplamda		Freq	Col %
Sınıf	Alt	30	62.5%
	Orta	11	22.9%
	Üst	7	14.6%

Tablo 33. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin sınıfsal durumu

İncelenen filmlerden ortaya çıkmış bir başka bulgu kadın filmlerinde kadınların hemen hemen eşit oranda çalışan kadın (%35.4) ve ev kadını (%37.5) olarak temsil edilmiş olmalarıdır. Bunun dışında bazı filmlerde kadının hem ev kadını hem de çalışan kadın olarak temsil edildiği görülmektedir. (bkz tablo 34)

Toplamda		Freq	Col %
Kadın Konumlanışı (Ev Veya İş)	Çalışan Kadın	17	35.4%
	Ev Kadını	18	37.5%
	Herikisi	3	6.3%
	Hiçbiri	10	20.8%

Tablo 34. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin mesleki konumlanışı

Ayrıca, kadın yönetmenlerin temel kadın karakterlerini ev kadınlarından oluşturmakta oldukları, erkek karakterlerin ise daha çok çalışan kadınları temsil ettikleri görülmektedir. (tablo 35)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Kadın Konumlanışı (Ev Veya İş)	Çalışan Kadın	14	37.8%
			Ev Kadını	12	32.4%
			Herikisi	3	8.1%
			Hiçbiri	8	21.6%
	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev Veya İş)	Çalışan Kadın	3	27.3%
			Ev Kadını	6	54.5%
			Hiçbiri	2	18.2%

Tablo 35. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin yönetmenlerin cinsiyetine göre mesleki konumlanışları

Kadın filmleri incelenirken şu konuların ağırlıklı olarak yansıdığı görülmektedir: Filmler incelenirken ortaya çıkmış baskın anlatı yapıları geleneksel değerler, evlilik sorunları, tecavüz, yalnızlık, aile baskısı ve fiziksel şiddet gibi olgulardır. (bkz tablo 36)

Toplamda		Freq	Col %
Anlatı Yapısı	Aile Baskısı	5	10.4%
	Evlilik Sorunları	8	16.7%
	Fiziksel Şiddet	1	2.1%
	Geleneksel Değerler	9	18.8%
	Hiçbiri	5	10.4%
	Özgür Kadın	6	12.5%
	Tecavüz	7	14.6%
	Yalnızlık	7	14.6%

Tablo 36. İncelenen filmlerin baskın anlatı yapıları

Erkek yönetmenlerin filmlerinde ağırlıklı olarak tecavüz ve yalnızlık gibi konulara yer verildiğini, kadın yönetmenlerin daha çok geleneksel değerler ve evlilik sorunlarını işledikleri görülmektedir. (bkz tablo 37)

Yönetmen cinsiyetine göre				Freq	Col %
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Anlatı Yapısı	Aile Baskısı	4	10.8%
			Evlilik Sorunları	5	13.5%
			Geleneksel Değerler	4	10.8%
			Hiçbiri	4	10.8%
			Özgür Kadın	6	16.2%
			Tecavüz	7	18.9%
			Yalnızlık	7	18.9%
	Kadın	Anlatı Yapısı	Aile Baskısı	1	9.1%
			Evlilik Sorunları	3	27.3%
			Fiziksel Şiddet	1	9.1%
			Geleneksel Değerler	5	45.5%
			Hiçbiri	1	9.1%

Tablo 37. İncelenen filmlerin yönetmenlerinin cinsiyetine göre baskın anlatı yapıları

Bunun dışında Türkiye’de kadınlarla ilgili her zaman gündemde olagelmış şiddet olgusu da kadın filmleri bağlamında incelenmiştir. Kadına uygulanan şiddetle ilgili temsiller şu şekillerde gösterilmiştir:

İncelenen kırk sekiz filmde otuz beşinde fiziksel şiddete yer verilmektedir. Kadına karşı uygulanan şiddet biçimleri arasında en önde sözsşel şiddet gelmektedir. Bunun dışında sırasıyla cinsel şiddet, fiziksel şiddet ve sözsşel-fiziksel şiddet gösterilmektedir.(bkz tablo 38)

Toplamda		Freq	Col %
Şiddet Durumu	Cinsel Şiddet	8	16.7%
	Fiziksel Şiddet	5	10.4%
	Hepsi	4	8.3%
	Hiçbiri	13	27.1%
	Sözel Şiddet	14	29.2%
	Sözel ve Fiziksel Şiddet	4	8.3%

Tablo 38. İncelenen filmlerde temel kadın karakterlerin şiddete uğrama durumu

Türkiye’deki 2008 yılında yapılmış olan son araştırma verilerine baktığımızda ise yaşamının herhangi bir döneminde fiziksel şiddete uğramış kadınlar, kadın nüfusunun %39.3’ünü, cinsel şiddete uğramış kadınlar ise kadın nüfusunun %15.3’ünü oluşturmaktadır. TÜİK araştırma verilerine göre Türkiye’de eşi veya birlikte olduğu kişilerden şiddete maruz kalmış kadınların yaşadıkları şiddet ağırlıklı olarak sırasına göre fiziksel, fiziksel ve cinsel şiddet ve sadece cinsel şiddet olarak sıralanmaktadır.³⁵² Ayrıca araştırma sonuçları her on kadından dördünün fiziksel şiddete maruz kaldığını ortaya koyarak, yaşanan şiddetin bugüne kadar bilinenden daha fazla olduğunu göstermiştir.³⁵³ Bu bağlamda kadın filmlerinin şiddet konusunu yansıtırken önceliğinin sözel şiddet olduğu görülmekle beraber, kadına yönelik şiddet gibi toplumsal bir yarayı sıkça dile getirmesi bağlamında bu filmlerin politik öneme sahip olduğu görülmektedir.

İncelenen kadın filmlerindeki temel kadın karakterin özelliklerine baktığımızda ağırlıklı olarak kadın karakterlerin duygusal, kibar ve hassas temsil edildikleri görülmektedir.(bkz. Tablo 39). Bu bağlamda kadın karakterlerin öne çıkmış olan karakteristikleri kadını popüler filmlerin de sunduğu şekliyle stereotipik özellikler çerçevesinde yansıtmaktadır.

³⁵² TC Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü **Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet** s.51, bkz EK 3

³⁵³ ibid, s.190

	Toplam	Erkek Yönetmen	Kadın Yönetmen
İyimser	11	10	1
Kötümser	18	15	3
Akıllı	15	13	2
İdealist	18	15	3
Kırılgan	10	8	2
Meraklı	4	4	
Kendine Güvenen	17	15	2
Konuşkan	14	13	1
Suskun	5	4	1
Duygusal	23	16	7
Kibar	20	14	6
İstikrarlı	5	4	1
Kararsız	1	1	
Hassas	20	13	7
Onurlu	12	11	1
Sadık	4	3	1
Sinirli	9	9	
Saldırgan	7	7	
Mantıklı	4	2	2
Mantıksız	1	1	
İnatçı	5	4	1
Problematik	7	6	1
Şiddet Eğilimli	7	7	
Kimlik Kargaşası	6	4	2
Depresif	8	6	2

Tablo 39. İncelenen filmlerde temel kadın karakterin temel karakteristikleri

II. DEĞERLENDİRME

Türk sinemasında kadın filmlerinde kadın temsillerini incelediğimizde 1980’li yıllarda kadın filmlerinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Bunun nedeni önceden de belirtildiği gibi Türkiye’de bu dönemde gelişmekte olan kadın hareketidir.

Bunun dışında Türkiye’de kadın filmlerinin daha çok erkek yönetmenler tarafından yapılmakta olduğu görülmektedir. Bu da Türkiye’de sinema endüstrisinin erkeklerin elinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Kadın filmleri konumlanışları açısından değerlendirildiğinde ise bu tür filmlerin çoğunun kentte çekilmekte olduğunu, kadınları hem kamusal hem özel alanda, hem iç hem dış mekanda eşit olarak konumladıkları, dolayısıyla bu tür filmlerin kadını tam olarak popüler sinemadaki gibi ataerkil sistemin dayattığı şekilde konumlamadığı görülmekle beraber kadının hem ev içerisinde hem de işyerinde temsil edilmesinin dışında kadınların ağırlıklı olarak evde konumlandırıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, bu tür filmlerin bir taraftan kadınları kamusal alanda, dış mekanda görünür kılarken, bir taraftan da ağırlıklı olarak evde konumlama eğilimi göstererek ataerkil yapının tuzağına takılmış oldukları görülmektedir.

Kadın filmlerini toplumsal cinsiyet bağlamında incelediğimizde öne çıkan özellikler ise ilk olarak incelenen filmleri kadın filmi türüne oturtur şekilde filmlerin tümünün temel karakterlerinin kadınlar tarafından oluşturulduğu ve hikayelerin de temel kadın karakter ekseninde dönmesidir. Bu filmlerde kadınların büyük çoğunluğu heteroseksüel olarak kurgulanmakla beraber az sayıda da olsa eşcinsel kadın kimliğinin temsil edildiği görülmektedir. Bunun dışında, kadınların fiziksel görünümünün ‘ideal kadın’ geleneksel stereotipik özellikler görülmektedir. Ayrıca davranış modelleri incelendiğinde toplumsal cinsiyet performansının baskın olarak kadınsı olduğu görülür. Temel kadın karakterin kişisel özelliklerine bakıldığında ise kadınların genelde duygusal, kibar ve hassas temsil edildikleri görülür. İncelenen kadın filmlerinde temel karakterdeki kadınları ağırlıklı olarak bekar ve bağımsız kadınlar oluşturmaktadır. Bu kadınların seksüel durumlarının aktif olduğu görülür. Ayrıca eğitim durumları genelde belirsiz olmakla beraber aile yapısı parçalanmış veya dağılmıştır. Genelde alt sınıftan kadınların temsiline yer verilmektedir. Kadın filmlerinde şiddet olgusuna sıkça yer verilmektedir. Sırasıyla sözselsel, cinsel, fiziksel, sözselsel ve fiziksel şiddet anlatı yapısına eşlik etmektedir.

Kadın filmlerini kadın-erkek yönetmen bakış açısından ve kadın konumlanışlarına göre incelediğimizde ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar şunlardır:

Kadın yönetmenler kırsal alandaki kadını, erkek yönetmenler ise kentli kadını temsil etmektedirler. Kadın ve erkek yönetmenlerin kadınları konumlayışlarına baktığımızda kamusal ve özel alan, iç mekan dış mekan farkı gözetmediklerini görürüz. Bunun dışında,

kadın yönetmenlerin sıradan ev kadınına odaklanırken, erkek yönetmenlerin çalışan kadın temsiline yer verdikleri görülür. Ayrıca erkek yönetmenlerin akıl hastanesindeki kadınlar, genelevdeki kadınlar ve hapishanedeki kadınların temsiline yer verdikleri görülmektedir.

Kadın ve erkek yönetmenlerin toplumsal cinsiyete dayalı benzerlik ve farklılıkları ise şu şekildedir: Kadın yönetmenler evli, erkek yönetmenler ise bekar kadınlara odaklanmaktadır. Erkek yönetmenler ayrıca, eşcinsel ve biseksüel kadın kimliklerini de temsil etmektedirler. Kadın yönetmenlerin filmlerindeki anlatı yapısı geleneksel değerler ve evlilik sorunlarına odaklanırken, erkek yönetmenler tecavüz ve yalnızlık gibi konulara yönelmektedirler.

Genel olarak değerlendirildiğinde kadının konumlanışlarının ve kadına atfedilen çeşitli özelliklerin yıllara göre değişim gösterdiği görülmektedir. Onar yıllık dönemler karşılaştırıldığında, gerek kadın filmlerinin yapılışı ve nitelikleri bağlamında, gerekse kadının sinemadaki toplumsal cinsiyetçi temsilinin özellikleri bağlamında tarihsel süreç içerisinde değişim göstermekte olduğu saptanmıştır.

ALTINCI BÖLÜM

KADIN VE ERKEK YÖNETMEN GÖZÜNDEN TÜRK KADINI

“Yaratıcı yeteneğe dair romantik kavramlar bir zamanlar eleştiri ve yorumda oynadıkları merkezi role yeniden döndürülemese de, düzene ve düzenin kültürel egemenliğine karşı koyan kültürel pratiklerin failliği meselesi, kimin konuştuğunun gerçekten önemli olduğunu düşündürüyor.”³⁵⁴

‘Kadın ve erkek yönetmenler arasındaki fark, kadını ve erkeği gösterme biçimlerindeki farklardır.’³⁵⁵

Herhangi bir filmin incelemesi ve değerlendirmesi yapılırken, filmin bütünü anlamak için yönetmenlerin bakış açısının göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Araştırma bağlamında yönetmenlerin görüşlerini incelemek ve kadın ve erkek yönetmenlerin farklı tarihsel dönemlere ait kadın filmlerindeki bakış açılarını değerlendirmek üzere derinlemesine görüşme yöntemi kullanmak faydalı olacaktır.

Smelik ilk kez 1978 yılında izlemiş olduğu bir film sayesinde (Margarethe von Trotta’nın *Das zwerte Erwacheb der Christa Klages-Christa Klages’in İkinci Uyanışı*) bir filmin kadın tarafından çekilmiş olması ile olmaması arasında ne kadar büyük bir fark bulunduğunun farkına vardığını ifade etmiştir.³⁵⁶

Smelik gerçeklik ‘gerçekten’ olduğu gibi gösterilirse, ideoloji ve toplum değiştirilebilir demek, dolayısıyla sinemanın politik gücünü ortaya koymaktadır. Ona göre kadın yönetmenler beyazperdede ‘gerçek’ kadınların ‘gerçek’ hayatlarını göstererek,

³⁵⁴ Kobena Mercer , ‘Skin Head Se Thing; Racial Difference and the Homoerotic Imaginary’, Bad Object choices (ed), **How do I Look? Queer Film and Video**, Seattle; Bay Press, 1991, s.181 Akt: Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, ve Ayna Çatladı. İstanbul: Agora, 2008, s.26

³⁵⁵ S. Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**, İstanbul: Alan Yayınevi, 2000, s.93

³⁵⁶ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, Ve Ayna Çatladı, İstanbul: Alan Yayınları, 2000, s.xi,xii

kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantazi büyüsunü bozabilirler.³⁵⁷ Smelik, bu fikrini feminist film kuramcılardan örnekler vererek desteklemektedir.³⁵⁸

Türk Sinemasında Türk kadını temsilleri çalışılırken incelenen filmleri ‘kadın filmi’ olarak nitelemek ilk bakışta sakıncalı gibi görünür. Örneğin Öztürk, Türk sinemasında çoğu kadın yönetmenin, sinemada kadın kimlikleriyle bulunmadıklarını, sadece yönetmen olduklarını özellikle vurguladıklarını ve hatta bir kısmının filmlerinin bir anlamda kadın filmi olduğu yorumuna ilk bakışta şiddetle karşı çıktığını belirtir.³⁵⁹ Türkiye’de kadın yönetmenlerin çoğu yönetmenliğin kadını erkeği olmadığını, kadın filmi, erkek filmi diye bir ayrım yapmadıklarını savunur.³⁶⁰

Bazı erkek yönetmenlerin de ‘kadın filmi’ tanımını benimsemediklerini görmekteyiz. Örneğin Türk sinemasında kadın filmlerinden bahsederken çoğu zaman ilk akla gelen yönetmen Atıf Yılmaz, kendisiyle gerçekleştirilmiş bir röportajda kadın filmi diye birşey olmadığını belirtmektedir: ‘*Kadın filmi diye birşey yok. Ben kadın kahramanlar aracılığıyla aslında Türkiye’nin birtakım sorunlarını anlatıyorum...*’ demektedir.³⁶¹ Yine bir başka röportajında son dönem filmlerinin ortak temasının kadınlar aracılığıyla Türk insanının kimlik arayışını işlemek olduğunu belirtir.³⁶²

Buna rağmen, ‘kadın filmi’ türü tanımını yaparken sadece yönetmenlerin nasıl bir tanım yaptığına değil, filmin kime hitaben yapıldığına, konusuna, anlatı yapısına, içeriğine, temel kadın karakter gibi unsurlara dikkat etmek gerekir.

Bunun dışında sinemadaki temel karakter temsiline bakılırken yönetmenin de o toplumun içinden çıktığı, dolayısıyla o toplumun gerçeklerinin ifadecisi olabileceği

³⁵⁷ ibid, s.3

³⁵⁸ ibid, s. 21 Lucy Fischer (1990), Judith Mayne (1990), Sandy Flitterman-Lewis (1990) kadın filmlerini sinemasal geleneklerle ilişkilendirmiş, yapılan çalışmalar dışıl yönetmenlerin estetik gelenekleri farklı amaçlar uğruna ne şekillerde kullandıklarını anlayabilmemizi sağlayacak yeni bir yol açmıştır.

³⁵⁹ S. Ruken Öztürk, **Sinemanın ‘Dişil’ Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler**, İstanbul: Om Yayınları, 2004, s.380

³⁶⁰ ibid s.385

³⁶¹ Müjde Arslan, **‘Rejisör’ Atıf Yılmaz**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007, s.77

³⁶² ibid, s.161

unutulmamalıdır. İlerleyen bölümde de örneklendirileceği üzere araştırmada incelenen filmlerin bir kısmı yönetmenlerin kişisel deneyimlerini yansıtmaktadırlar. Sinema temsillerindeki deneyim bir taraftan özellikle kadın filmleri bağlamında kadın yönetmenlerin kişisel deneyimlerini yansıttıklarından politik olabilecekleri gibi, bir taraftan da bireysel olanın her zaman toplumsal olana genellenemeyeceğinden ötürü yanıltıcı da olabilmektedir. Filmleri ‘kadın filmi’ ve/veya “feminist film” olarak tanımlayabilmek için bu konuda sadece kadın yönetmenlerle görüşmek ise yetersizdir. Örneğin Smelik, feminist film derken kastettiğinin cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmler olduğunu söyler. Ayrıca, yönetmeni kadın olan her filmin feminist olarak adlandırılmayacağı gibi, erkekler tarafından çekilen belli filmlerin de feminist film kategorisine girebilmekte olduğunu belirtir.³⁶³

Bu bağlamda bu çalışmada yönetmenlerin Türk kadınına bakışları/kadın filmlerindeki duruşları incelenirken, hem kadın hem erkek yönetmenlerle görüşülmüştür. Önceki bölümde filmleri analiz edilmiş yönetmenlerden altı erkek ve üç kadın yönetmene ulaşılabilmiş ve doğrudan röportaj yöntemi gerçekleştirilmiştir.

Türk Sinemasında çok az sayıda kadın yönetmen vardır. Öztürk’e göre Türk Sineması’nda dörtyüze yakın yönetmen vardır ve kadın yönetmenlerin sayısı yirmiüçü geçmez, ayrıca Türk Sinemasında altı bin dolay filminden kadınların yönettiği film sayısı yüzü geçmez.³⁶⁴ Türk sinemasında kadın sorunlarını temsil eden kadına yönelik filmler çok olmamakla birlikte sinemamızda özellikle kadın konulu ve/veya kadın içerikli, kadına değinen filmler işleyen üç kadın yönetmen vardır: Bilge Olgaç, Nisan Akman ve Canan Gerede. Yönetmen Bilge Olgaç’ın filmleri araştırma kapsamında olup çözümlendikleri halde yönetmen hayatta olmadığından ötürü kendisiyle röportaj yapma fırsatı bulunamamış, ancak kendisiyle gerçekleştirilen röportajlara yer vermiş diğer kaynaklardan alıntılar yapılmıştır. Bunun dışında, ismi sıkça ‘kadın filmleri yönetmeni’ olarak geçen yönetmen Atıf Yılmaz’la da kendisi hayatta olmadığından dolayı röportaj gerçekleştirilememiş olup kendisiyle önceden

³⁶³Smelik, op cit, s.xii

³⁶⁴Öztürk, op cit, s.34

gerçekleştirilmiş röportajlardan alıntılar kullanılarak konu bağlamındaki fikirlerine yer verilmiştir.

Röportajlar gerçekleştirilen yönetmenler ve analiz edilmiş filmleri aşağıdaki gibidir:

Canan Gerede (*Aşk Ölümden Soğuktur*)

Handan İpekçi (*Saklı Yüzler*)

Nisan Akman (*Beyaz Bisiklet, Bir Kırık Bebek, Dünden Sonra Yarından Önce*)

Abdullah Oğuz (*Mutluluk*)

Başar Sabuncu (*Asılacak Kadın, Kupa Kızı*)

İrfan Tözüm (*Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri, Mum Kokulu Kadınlar, Rumuz Goncagül*)

Mesut Uçakan (*Yalnız Değilsiniz, Sonsuza Yürümek*)

Sinan Çetin (*14 Numara*)

Tunç Başaran (*Kaçıklık Diploması*)

Yönetmenlerle yapılan röportajlar filmlerin birer tercümesi değil, birer bakış açılarıdır. Bu röportajları gerçekleştirirken amaç Türk sinemasında ‘kadın filmi’ yapmış kadın yönetmenlerle erkek yönetmenlerin Türk kadını ele alış biçimlerindeki benzerlikleri ve farklılıkları saptamaktır. Bu bağlamda aşağıdaki sorular hem kadın yönetmenlere hem de erkek yönetmenlere yöneltilmiştir:

- * 1980 sonrası Türk sinemasında kadın temsili ile ilgili olarak neler düşünüyorsunuz?
- * Kadın ve erkek yönetmenlerin kadına bakış açılarındaki benzerlikler/farklılıklar neler olabilir?
- * Bir kadın/erkek yönetmen olarak Türk kadını filmlerinizde nasıl yansıtır/temsil edersiniz?
- * Sizce Türk Sinemasında ulusal kimlikle toplumsal cinsiyet rolleri arasında bir bağ var mıdır/ nasıl vardır?
- * Türk toplumundaki gelenekleri filmlerinizde nasıl temsil ediyorsunuz?
- * Türk sineması kadın bağlamında toplumun gerçeklerini perdeye taşıyor mu, sizce toplumsal gerçekçi bir Türk sinemasından söz edilebilir mi, nasıl?
- * Filmlerinizi kadının tarafında mıdır/ kadını destekler nitelikte midir?

*Filminizin hedef kitlesi kimlerdir?

*Filminizin türü nedir/ kadın filmi olduğunu söyleyebilir miyiz?

I. KADIN VE ERKEK YÖNETMENLERİN BAKIŞ AÇILARI

*** *Kadın ve erkek yönetmenlerin kadına bakış açılarındaki benzerlikler /farklılıklar neler olabilir?***

Nisan Akman kadınların kadın sorunsalını daha hassas ve daha detaycı olarak ele aldığını söyler. Akman '*kadın bakış açısı daha duyarlı ve çok daha titiz, kadınla erkek değişik bakış açılarından bakar filme. Kadının çok daha başarılı olacağını düşünüyorum ve sinemanın getirdiği zorluklardan ötürü çok daha az kadın yönetmenimiz. Metin Erksan ve Atıf Yılmaz, Başar Sabuncu kadın gözünden bakıyor sinemaya diye düşünüyorum fakat çok az erkek kadına kadın gözüyle bakabiliyor*' demektedir.

Öte yandan Canan Gerede kadın ve erkek yönetmenlerin kadını temsil edişleri bağlamında herhangi bir farklılık bulunduğunu düşünmemektedir. Bununla beraber Nisan Akman'la; Atıf Yılmaz'ın erkek yönetmen olmasına rağmen kadın üzerine çok doğru filmler yaptığına dair görüşü örtüşmektedir. Ayrıca, Gerede sinemaya kadın veya erkek olarak bakmaz, ona göre temsilleri ortaya çıkaran cinsiyet değil şahsiyettir.

Handan İpekçi ise yönetmenleri kadın-erkek olarak ayırmadığını, hayata bakışları, dünya görüşleri ve dolayısıyla kadına bakışlarındaki farklılıklara göre ayırdığını belirtmektedir. Bu durumda da, kimi zaman kadın yönetmenlerin erkek yönetmenlerden daha fazla '*erkek egemen bakışa*' sahip olabildiğini, ya da tam tersi bir erkek yönetmenin kadın sorununa duyarlı, '*erkek egemen bakışla*' çelişen filmler çekebileceğini belirtmektedir.

Erkek yönetmenler ise kadın ve erkek yönetmenlerin kadına bakış açılarındaki farklılık/benzerlikleri şu şekilde ifade etmişlerdir:

Sinan Çetin'e göre erkek yönetmen hiçbir zaman kadını kadın bakış açısıyla yansıtamaz:

'Erkek yönetmen kadın gözüyle film çekemez. Thelma ve Louise örneğini düşünün, filme kadın iki kovboy olarak da konga film erkek bakışıdır.'

Tunç Başaran, kadın filmi yaptığına inanmadığını söylerken filmleri kadın filmi olarak ayırmadığını ifade eder. Yönetmen ayrıca erkek yönetmenlerin kadın hikayelerini kadın yönetmenlerden daha iyi anlattığını savunur:

"Dünyada her işi en iyi yapan erkektir. Dünyanın en iyi aşçıları erkektir, sporcu olarak erkek daha güçlüdür, resim/heykel/roman da öndedir. En iyi filmleri erkekler yapıyor. Erkekler kadın temasını kadınlardan daha iyi anlatır, nature, bu doğanın kanunudur. Kadın kendini anlatma yolunu seçer. Kadın anlaşılmaq için değil sevmek için vardır. Erkekler kadını daha fazla/ iyi anlıyor. En iyi aşk filmlerini adamlar yapıyor, kadınları seviyoruz.'

Başar Sabuncu kadın yönetmenlerin kadına daha içinden ve daha sağlıklı bakabileceğini ifade eder:

'Bilmiyorum, farklılıklar olacağından eminim hiç kuşkusuz, daha içinden bakacaktır kadın yönetmen ... Mesela Jules Dassin galiba Türkiye'ye geldiği zaman, Topkapı filminin yapıldığı zamanlar..ama ben sağlıklı bir erkeğim o yüzden sadece erkekleri tanıyorum o yüzden onlara yapıyorum demişti. Kadınlar için belki geçerli olabilir, daha sağlıklı bakabilirler.'

İrfan Tözüm ise erkek yönetmenlerin kadını, onu bilmeyen ve hisseden olarak algılamasının, kadın olma duygusunu bilen bir kadın yönetmenden daha önemli olduğunu vurgular.

' Kadın yönetmenlerin kadın konusunda organik olarak daha hassas olabileceğine inanmıyorum ben, zaten bizim sinemamızda pek örneği de yok, rahmetli Bilge Olgaç daha çok erkek filmi yapardı. Bir kadın filmi yapan kadın yönetmen de var diyemeyiz. Kadını erkeği var eden, dünyaya getiren kadın olduğu için; kadını da kadın dünyaya getiriyor, bir erkeğin onu

algılaması aynı cinsiyette olmadıkları için çok daha farklı oluyor. Aynı cinsiyette olduğun zaman çok daha duyarlı çok daha ketum davranıyorsun, o duyguyu zaten biliyorsun. Önemli olan o duyguyu bilmeyen ama ona geçen, hissedeni cinsiyetin onu algılaması çok önemli.’

Mesut Uçakan, kadın yönetmenlerin kadın sorunlarını daha iyi bileceklerini fakat sanatsal yetenekle erkek yönetmenlerin daha iyi işleyeceğini söyler. Ona göre;

“Kadınlar irade ve muhakeme konusunda zayıf yaratılmışlardır.

Bir sanatçı en iyi kendini anlatır. (Bu bakımdan yönetmen Gerede ile benzer görüştedir) Hatta kendi yaşantısı ile alakası olmayan bir konuyu da ele alsa yine anlattığı kendisidir. Bu nedenle filmine bakarak bir yönetmenin karakterini okuyabilirsiniz. Bacon, ‘üslup sanatçının şahsiyetidir’ der. Elbette kadın yönetmenler, kadın sorunlarını daha iyi bilecekler.’

****Bir kadın/erkek yönetmen olarak Türk kadını filmlerinizde nasıl yansıtır/temsil edersiniz?***

İki kadın yönetmen (Nisan Akman ve Canan Gerede) Türk kadınının kimliğinin çeşitli olduğuna dair aynı görüştedir. Her iki yönetmen de çok farklı Türk kadını tiplerinden bahseder. Akman’a göre Türkiye’nin batısından doğusuna doğru gidildikçe kadın kimlikleri farklılaşır. Gerede ise kadın kimliklerini kadınların yaşadıkları yere göre değil, içinde bulundukları kültürel eksene göre tanımlar. Modern Türk kadını, İslami kimlikli Türk kadını, eşcinsel ve çingene Türk kadını gibi.

Bu bağlamda yönetmenlerin görüşleri çalışmanın ortaya attığı ‘değişken-dinamik kimlikler’ varsayımıyla ve tek bir Türk kadını kimliğinden bahsetmenin mümkün ve doğru olmayacağı görüşüyle örtüşür.

Handan İpekçi ise hayatın içinden kadınları yansıttığını belirtmektedir. İpekçi, direkt kadın sorununa odaklanmış film çektiğinde kadını ‘hayatın içinde olduğu gibi’ resmettiğini, çünkü ‘olması gerektiği gibi’ göstermenin zorlama olduğunu düşündüğünü belirtirek *Saklı Yüzler* filminden örnek verir:

“Direk kadın sorununa odaklanmış bir film çekmiyorsam kadını "hayatın içinde olduğu gibi" resmederim, "olması gerektiği gibi" göstermenin zorlama olduğunu düşünürüm. Kadın sorununa, özellikle de Namus Cinayetleri'ne odaklanmış olan "Saklı Yüzler" filminde ise, baş karakter Zühre, olması gerektiği gibi, yüzü şehire dönük, gururlu, isyankar, dik durmasını bilen karakterdir ama tüm bu özellikler onun bir "kaybeden" olmasını engelleyememiştir.”

*** Sizce Türk Sinemasında ulusal kimlikle toplumsal cinsiyet rolleri arasında bir bağ var mıdır/ nasıl vardır?**

Nisan Akman, cinsel kimliklerin ulusal kimliğin uzantısı olduğu görüşüne katılır fakat bunun sinemamızdaki yansımasının yarıyarıya olduğunu iddia eder. Akman’a göre Türkiye’de kimlikler batıyı imite ederek veya özenerek hızla değişmektedir. Yönetmene göre ulusal kimliğin uzantısı olan cinsiyet rolleri bir kentten diğerine doğru ilerledikçe zaman tüneli gibi değişime uğrar ve doğruya doğru gidildikçe geriye doğru gidilir.

Yönetmen Gerede’ye göre ise ulusal kimliklerin uzantısı biçimindeki cinsiyet temsilleri Türk sinemasında yerini bulmamaktadır. Örneğin toplumsal gerçekçi bir temsil olan İslamiyetin ‘sembölü’ olan yönetmenin deyimiyle ‘çadır’ın , Türk toplumu tarafından benimsenmiş olmasına rağmen sinemadaki temsili bulunmamaktadır.

Handan İpekçi Türk sinemasında ulusal kimlikle, toplumsal cinsiyet rolleri arasında ataerkil yapı bağlamında bağ kurmaktadır:

‘Türk sinemasında uzun süre masalsı bir dünya içinde, iyi-kötü klişesi, eden bulur mantığı içerisinde eserler üretilmiştir. Bunu gözardı ederek verilecek bir cevabın Türk Sineması'na haksızlık olduğunu düşünüyorum. Masallarda erkek egemen bakış ne kadar yoğunsa Türk Sinemasında da erkek egemen bakış o kadar yoğundur.’

Ayrıca *Saklı Yüzler* filmiyle ilgili olarak filmin ulusal kimlik üzerinden gidilerek üretilmiş bir film olmadığını fakat yaşanan topraklardaki kültürün, dinin ve sosyo-ekonomik durumun ulusal kimliği belirlemesi oranında ulusal kimlikle alakalı olduğunu ifade etmiştir:

‘Film ulusal kimlik üzerinden gidilerek üretilmiş bir film değildir... Bu şekilde yorumlara açık bir film de değildir... "Namus Cinayetleri" meselesinin ulusal kimlikle ilgisi yoktur, insanların yaşadıkları topraklardaki kültürle, sosyo-ekonomik durumlarla ilgili bir sorundur. Yaşanan topraklardaki kültürün, dinin, sosyo-ekonomik durumun ulusal kimliği belirlemesi oranında ulusal kimlikle alakalıdır.’

Erkek yönetmenlerde Başar Sabuncu, ulusal kimlikle toplumsal cinsiyet arasında bağ kurarken, ataerkil gelenekten ve toplumda meydana gelen hızlı değişimlerden sözeder:

‘Bilmiyorum öyle çok ayak üstü cevap verilebilecek bir soru olduğunu sanmıyorum. Ama tabi ulusal kimliğin bir parçası, ulusal kimliğin de bir parçası tabi cinsel kimliğin de, yani ataerkil geleneksel toplumun halen güçlü olduğu bir ortamda yaşıyoruz. Ama birşeylerin çok hızla değiştiğini görüyorum..’

Abdullah Oğuz ise bu soruya ‘sezgisel olarak evet’ yanıtını vermektedir.

İrfan Tözüm, ulusal kimlikle toplumsal cinsiyet arasında bağ kurarken örnek vererek ‘Türk toplumunda hikayeler bir ulusal kadın kimliği yaratıyor’ demektedir.

Mesut Uçakan ise ulusal kimlikle toplumsal cinsiyet arasındaki bağı İslamiyet üzerinden kurmaktadır:

‘Bu tarifte yerli ve milli kültüre dayalı bir bakış açısı söz konusuysa, bizim milli kültürümüzün temeli İslam’a dayanır. Her kelime orada anlamını bulur. Kadının toplumsal şekillenmesi de yine bu çerçevededir. Ama maalesef dinimiz bize yanlış tanıtılıyor.

Kadının kimliği ulusal kimliğin bir parçasıdır. Fert ve topluma ait bütün kavramlar, sebep ve sorunlar birbiriyle alakalı, birbirini iteler, tetikler, etkiler durumdadır. Hiçbirini tek başına soyut ele alamazsınız’

*** Türk toplumundaki gelenekleri filmlerinizde nasıl temsil ediyorsunuz?**

Nisan Akman kendi filmlerinde Türk toplumunun geleneklerine atıfta bulunarak onları eleştirdiğini iddia eder.

Beyaz Bisiklet'te 'özgürleşmek' adına erken yaşta evlenmeyi göze alan bir kızın (yan karakter oyuncu) hikayesini dinleriz. Kızın aile baskısından kurtulup özgür yaşamak adına evlenip darmadağın olmuş dünyasını karakterin kendi ağzından dinlemekle toplumda varolan gerçeklik, filmin söylemi/ discourse içerisinde eleştirilmiştir. Nisan Akman, *Dünden Sonra Yarından Önce* filminde Türk toplumunda genel kabul görmüş bir yargı olan evli çiftin çocukları olmadan aile sayılamayacağı önyargısını da filminde eleştirmekte olduğunu belirtir.

Gerede'nin filmlerinde de Müslüman Türk toplumunun gelenekleri söylemsel (discursive) olarak yansıtılır. Örneğin kadının erkeğin elinin kiri olduğu Gerede'ye göre müslüman toplumun bir yansımasıdır.

Handan İpekçi Türk toplumunun geleneklerini filminin ana cümlesini, karakterlerinin ve anlattığı öykünün etrafında temellendirdiğini belirtmektedir:

'Filmimin ana cümlesiyle çelişen gelenekler varsa karşısında dururum, destekleyen bir gelenek varsa yanında dururum. Herşeyi ana cümlem ve onun etrafında oluşturduğum karakterlerim ve öyküm belirler.'

Erkek yönetmenlerden Tunç Başaran Türk toplumunu cinsel bakımdan aydınlanmamış olarak niteler. *Kaçıklık Diploması* filminde de bunun yansımaları olduğunu belirtir.

Başar Sabuncu ise Türk toplumundaki geleneklerden bahsederken bir taraftan yönetmenin ifadesiyle hızlı bir değişim olduğunu, bir taraftansa ataerkil geleneklerin de devam etmekte olduğunu ifade eder:

"Ataerkil geleneksel toplumun halen güçlü olduğu bir ortamda yaşıyoruz. Ama birşeylerin çok hızla değiştiğini görüyorum , işte o baş örtülü kızlar bile televizyona çıkıp ben

feministim diyebiliyorlar. Öyle dedi duydunuz mu bir tanesini? Ataerkil gelenekler bir şekilde devam ediyor ama.”

Başar Sabuncu ayrıca *Asılacak Kadın* filminde toplumsal bakışın-erkek bakışın eleştirisini yaptığını ifade eder:

“kadının kişiliksiz bir canlı, ikinci sınıf bir yaratık, mutlaka korunması gereken yani romandaki gibi kurtarılması gereken bir yaratık olarak gören bir toplumsal bakışın ya da erkek bakışın, ya cinsel obje olarak görülüyor kadın filmde ya da (evet öyle görülüyor) ama oğlan için de kurtarılabilecek biri, yine bir nesne olarak görülüyor, bir obje olarak görülüyor.

Hikayenin farklılığı bence burda. Delikanlı çok iyi niyetli, onu kurtarmak istiyor tırnak içinde, oysa kadın da diyor ki sen kimsin beni kurtaracak, yani o onun kurtarılmak istememesine bile saygı gösterilmiyor, yani bu kurtarma ve sevgi aşağılamanın başka türüsü.

Evet bu bakış, bu erkek bakışın ve toplumsal bakışın, halk arasında laf vardır, genelevden bir kadını kurtarıp evlenirsen onu tırnak içinde söylüyorum namuslu bir kadın yaparsan büyük bir sevaba girmiş olursun. Şimdi bu da toplumsal bir bakış, bu da aşağılayıcı bir bakış çünkü ordaki hayatını aşağılamış oluyorsun, işte romanda bu beni ilgilendirdiği için filmi yaptım.”

Asılacak Kadın filminde temel kadın karakter toplum tarafından kendisine biçilen rolü oynamakta olup bunun eleştirisi yapılmaktadır.

Abdullah Oğuz ise ulusal kimliğin ve toplumsal cinsiyetin sinemadaki yansımaları erkek egemen toplumun yansıması şeklinde kurar. Ayrıca sinemamızdaki ideolojinin rastlantısal ve bireysel temellere dayalı olduğunu söyler:

‘Burada erkek egemen toplum söz konusu. Sinemayı yapanların çoğu erkek ve seyredenlerin çoğu kadın. Sinemamızda belirli bir ideolojiden söz etmek mümkün değil...’

** Türk sineması kadın bağlamında toplumun gerçeklerini perdeye taşıyor mu, sizce toplumsal gerçekçi bir Türk sinemasından söz edilebilir mi, nasıl?*

Nisan Akman ve Canan Gerede, toplumsal gerçeklerin Türk sinemasındaki yansımalarından bahsederken ekonomik sisteme ve koşullara odaklanmışlardır. Nisan Akman'a göre 'kadınlar yazıktır ki kapitalist sistem sermayesi olagelmişlerdir' ve yönetmen bunu *Bir Kırık Bebek* filminde de yansıttığından bahseder. Filmde temel kadın karakterin vücudu ve ruhu televizyon reklamlarında rol almaya başlamasıyla birlikte sömürülür. *Bir Kırık Bebek* sistem tarafından sömürülen temel kadın karakterin kimliğindeki parçalanmalara yer verir.³⁶⁵ Akman sisteme olan eleştirisini şu şekilde ifade eder:

*'satacak başka birşeyi yok, kapitalist sistem bunu getirmiyor mu zaten?
Güzel kadın, biz satalım, sonra gitsin yerine bir tane daha gelsin, sistem bu.
Çok var zaten arkada bu yere gelmek isteyen.'*

Öte yandan Gerede, temel kadın karakteri ekonomik bakımdan özgür olarak kurar. Filmde kapitalist ideolojiyi eleştirmemekle birlikte ekonomik özgürlüğü elinde bulunduran kadınlara yönelik tutumları/normları eleştirir. Toplumun ekonomik bakımdan özgür kadınları sevmeyi istemediğini belirtir.

Handan İpekçi ise Türk sinemasını toplumsal gerçekleri perdeye taşıyamadığı nedeniyle eleştirmektedir:

'Ne kadın bağlamında, ne de diğer bağlamda toplumun gerçeklerini perdeye taşımanın bedellerini göğüsleyebilecek sinemacı sayısı ne yazık ki fazla değil.'

³⁶⁵ Akman, filminde kadının metalaşması olgusuna vurgu yapmıştır. Filmde dar gelirli ve ataerkil yapıya sahip bir ailenin kızının reklam sektörüne girmesi ve sınıf atlamasıyla gelişen çatışmalar ele alınır. Bu bağlamda film insanın metalaşmasına atıfta bulunmaktadır: Meta fetişizmi çağdaş toplumları tanımlayan kavramdır. (Akt: Mutlu Parkan, **'Brecht Estetiği ve Sinema'**. İstanbul: Donkişot, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2004, s. 60). Formun fetişleşmesi toplumun şeyleşmesine yol açmaktadır (Henri Lefebvre, **Marx'ın Sosyolojisi**. İstanbul: Sorun Yayınları, 1996. s. 46) Metalaşma toplumun şeyleşmesidir Artık insan da hem insan 'doğal' hem de şeydir 'metadır' yani 'doğal olmayan'dır. Olmak artık 'esrarlı, mucizevi, doğaldışı' bir hale gelmiştir. (Akt: Mutlu Parkan, **'Brecht Estetiği ve Sinema'**. İstanbul: Donkişot, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2004, s.42)

Erkek yönetmenlerden Sinan Çetin'e göre sinema gerçekleri topluma yansıtmakta ayna görevi üstlenmez ve toplumu yansıtmaz çünkü toplumdan ötedir.

Tunç Başaran da benzer şekilde hiçbir sanat dalının toplumu yansıtmakta ayna görevi görmediğini söyler. Ona göre sinemanın gerçekliği toplumsal gerçekliğin yansıması değildir.

Başar Sabuncu'ya göre sinema insanların hikayelerini temsil eder. Türk Sinemasını incelerken ise toplumun gerçekliğinin sinemaya yansıması bağlamında dönemlere göre ayırıp inceleme yapmak durumunda olduğumuzu belirtir:

'Belki 70'lere kadar Türk sineması çok popülerdir, kuyruklar oluyordu kapıda. O sinema, o popüler sinema bir yanıyla çok aptalca gözükebilir ama bugün genç kuşaklar o siyah beyaz filmleri izlerken çok etkilendiklerini söylüyorlar. O sinema galiba alaturka dediğimiz veya klasik yeşilçam sineması toplumsal ihtiyaca cevap veriyordu ve kültürel bir durumu yansıtıyordu. Ama 70'lerden sonraki o kopuş noktasından sonra sinema popüler olmaktan geri kalınca, Türk sinemasının o geri çekilme dönemlerinde yeni bir kuşak sinemacılar çıktı ortaya, ben de onların arasındaydım ama biz galiba o 60'lı yıllardaki kültürel karşılığı bulamadık, daha kişisel bir sinema yapmaya çalıştı 80 sonrası sinemacıları ama bunun da bir kültürel durumun karşılığı olduğunu, toplumun aynası olduğunu söylemek çok zor bence, elbette arada daha gerçekçi filmler de çıktı ama azınlıktadır, bu sefer yeni bir kopuşu başladı izleyicinin sinemada, bugün yapılan o saçma sapan filmler işte Goralara, Dünyayı Kurtaran Adam'lar vesayire, onlar aslında belki bugünkü toplumun tekrar karşılığı, bugünkü kafası karışık, cahil gençliğin beğendiği gittiği filmler onlar.'

'Süpermenin uzantıları..'

'Evet evet onlar belki de birşeyin karşılığı işte, zıvalığın karşılığı, bir saçmalık olur tabi. Ama toplumun gerçek derinlemesine problematiğini karşılayan bir sinema olduğunu sanmıyorum.'

Paralel şekilde yönetmen Atıf Yılmaz kendisiyle gerçekleştirilmiş bir röportajda 1980 öncesi Türkiye'nin ne kadar dinamik bir toplum olduğundan, bugünün gençliğinin Türkiye'nin gerçekleriyle ilgili olmadıklarından; daha bireyci ve Amerikan tarzı bir yaşam

biçimini seçen ve kendi ülkesiyle bağları kopan bir gençlikten sözeder. Yılmaz ayrıca sinema açısından da “*ancak kendi gerçeklerimizi anlatırsak var olacağız, kimse de gerçekle ilgilenmiyor*” demektedir.³⁶⁶

Abdullah Oğuz, Türk Sinemasında Türk toplumunun geleneklerinin yansımından bahsederken ‘*Mutluluk*’ filminden örnek verir. *Mutluluk* filminde temsil edilen töre cinayetleri Türkiye’deki gerçekliklerden birisidir:

‘Meryem işte töre cinayeti meselesi var ya, şimdi bu Türkiye’deki gerçeklerden bir tanesi, bir sürü gerçek var Türkiye’de, bu da Türkiye’deki gerçeklerden biri, bunun olmasından daha sert birşey var, insanların zihniyet olarak buna yaklaşımı, bunu böyle bir trajedi olarak görmüyor birçok insan Türkiye’de. Adetlerin bir parçası olarak görüyor, çok vahşice birşey, ve bu vahşeti insanların yüzüne tokat gibi çarpmak lazım, bu film bunu yaptı.’

Bu bağlamda Abdullah Oğuz bu filmin toplumdaki adetleri temsil ederek insanlarda duyarlılık yaratmaya çalıştığını ifade etmiştir.

Öte yandan İrfan Tözüm, sinemanın sadece toplumu yansıtan bir ayna değil, aslında dünyayı yansıtan bir ayna olduğunu söylemekle beraber, Türk sinemasında tam anlamıyla böyle bir bütünlük olduğunu söyleyemeyeceğini, kendisi dışında da zaten bu konuda bir bütünlük sağlayan ikinci bir yönetmen de olduğunu sanmadığını söylemiştir. Tözüm’e göre toplumdan daha çok sinema dünyanın aynasıdır.

Bu bağlamda İrfan Tözüm kendi filmlerinden örnekler sunar: *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* filminin kadının özgür olamama durumunun eleştirisini yaptığını; *Rumuz Goncağül* filminin ise sosyal eleştiri içerdiğini ve Türk kadınının yüzde seksen/doksanını temsil ettiğini belirtmiştir.

Mesut Uçakan ise kadınların verdiği siyasal mücadelelerin sadece batıcı/ feminist bir bakış açısıyla ele alındığını, halkın kendi değer, inançlarını yansıtan bakış açısı olmadığını

³⁶⁶ Arslan, op cit, s.170

belirtmiştir. Örnek olarak başörtüsünün sosyal bir drama olduğunu ve Türk sinemasının toplumun sorunlarına uzak olduğunu belirtmiştir. Yönetmen ayrıca Türk sinemasının Batı'nın bize empoze ettiği değerler çerçevesinde olduğunu ifade etmiştir. Yönetmen lezbiyenliğin özgürlük çerçevesinde algılanmasını buna örnek olarak vermiştir. Uçakan'a göre '*Kadına batıdan ithal ettiğimiz gözlüklerle*' bakılmaktadır. Batı kültüründe kadının vitrin malı niteliğinde olduğunu belirtir. Uçakan'a göre sinemacılarımız kendi halkına karşı ve sorunlarına karşı gerçekçi değildirler:

'Ben yerli kültürümüzün ve inancımızı sinemamıza yansıtma çabasındayım. Sinema toplumun aynasıdır. Aynı şekilde kadın sorunlarına yönelik de gerçekçi bir bakış açısı sunulmuyor.'

*** Filmlerinizi kadının tarafında mıdır/ kadını destekler nitelikte midir?**

Nisan Akman ve Canan Gerede filmlerinin kadının tarafında olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin Gerede temel kadın karakterini şu şekilde anlatır:

*'Onu başka kimse korumuyor,
Tek başına, erkekler tarafından yuhalanıyor
Zamanına göre çok güçlü bir kadın. Kadın rock müzik yapmaya çalışıyor ve yuhalanıyor
çünkü kadın çok madonna ama onu öldüren şey zayıf noktası, aşk. O yüzden filmin adı Aşk
Ölümden Soğuktur'dur.'*

Kendisiyle röportaj gerçekleştirilemeyen Bilge Olgaç'ın kadınla ilgili yapmış olduğu filmlerde kadının tarafında olduğu, kadının sıkıntılarını dile getirdiği gözlenmektedir. Bilge Olgaç filmlerinde ağılık düzeni, feodal sistem, ataerkillik sorgulaması yapılıp ve erkeğin sözünün kadını ezdiği evlilik ilişkileri, kadına yönelik şiddet, namus, yer yer kadın dayanışmasından söz edilebilir.³⁶⁷

Handan İpekçi filminin kadınla ilgili taşıdığı mesajları yorumlamayacağını, bunu izleyiciye bıraktığını belirtmektedir.

³⁶⁷ A. Deniz Morva Kablamacı, **Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri**, akt. Murat İri(der), **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**. İstanbul: Derin Yayınları, 2010, s.103

Tunç Başaran *Kaçıklık Diploması* filminin kadının tarafında olduğunu, filmin kadının güçlü olmasından yana olduğunu belirtmiştir.

Abdullah Oğuz ise *Mutluluk* filminin kadını desteklediğini ve kadının yanında durduğunu ifade eder.

İrfan Tözüm *Mum Kokulu Kadınlar* filminin kadını özgürleştirici tutumu olduğunu, filmin kadından yana olduğunu söyler. *Rumuz Goncagül* filminde ise kadını özgürleştirmeye çalıştığını belirtmiştir.

***Filminizin hedef kitlesi kimlerdir?**

Nisan Akman filmleri yaparken aklından birine yönelik olarak geçirmediğini, çünkü sinemanın herkes için olduğunu düşündüğünü ifade ederken, filmlerdeki kahramanların her zaman kadınlar olduğunu eklemektedir. Akman'ın izleyicileri genelde kadındır ve erkeklerden filmleri ile ilgili yorum duymadığını söylemektedir:

'Birini düşünerek yapmıyorum. Sinemanın herkes için olduğunu düşünüyorum. Benim filmlerim yaşamdan dilimlerdir. Benim filmlerimde hep kahramanlar kadınlar çünkü. Buarada benim filmlerimin kadın izleyicisi çok, benim seyircilerimin çoğu kadın, bugüne kadar hiçbir erkekte duymadım sizin filmlerinizi beğendim dediğini, yorumlar kadınlardan geliyor.'

Ayrıca Akman kadın yönetmen olduğu için 'kadın filmi' çekmediğini de vurgular:

'Ben bir kadın yönetmenim o yüzden filmlerim kadın filmi diye bir derdim yok, ben mesela bir gangster filmi çekmeyi çok isterdim...'

Nisan Akman'a paralel olarak Canan Gerede de filmini yaparken kadın izleyiciye ulaşmak gibi bir amacının olmadığını fakat filmin öyle olageldiğini ifade eder:

‘Hedef kadına ulaşmak için değildi fakat kadınlara hitap etti sanırım.’ ...

Handan İpekçi ise hedef kitlesini film izleme istekli sinemaseverler olarak tanımlamaktadır: *‘Seçilen konu ve tercih edilen kurgu itibarıyla filmimin hedef kitlesi oldukça dardır. Toplumsal sorunlara duyarlı, alışıldık kurgunun dışında film izlemeye istekli sinemaseverler diyelim.’*

Erkek yönetmenlerden İrfan Tözüm, *Rumuz Goncağül* filminin hedef kitlesinin sosyal eleştiri içerdiği ve halkın karakterlerle ve hikayeyle özdeşleşebileceği için geniş kitleler, yani halk filmi olduğunu söyler:

‘Geniş kitleler yani halk filmi diyebiliriz buna’

Yönetmen *Mum Kokulu Kadınlar* filminin kadınlar için yapılmış olduğunu, *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* filminde ise hedef kitlenin kadınlar olduğunu belirtmektedir.

****Filminizin türü nedir/ kadın filmi olduğunu söyleyebilir miyiz?***

Akman, filmlerini kadın filmi olarak tanımlarken, Gerede böyle bir tanımlama yapmayacağını, üç filminin de dram olduğunu, üçünün de ağırlıklı olarak kadın üzerine dram olduğunu belirtmiştir.

İpekçi ise filminin kadın filmi olduğunu belirtmektedir:

‘Türünü saptamak gibi bir sorumluluğum yok, bunun sinema tarihçilerinin işi olduğunu düşünüyorum... Kadın filmi olduğunu söyleyebiliriz.’

Başar Sabuncu, her iki filminin de kadın filmi olmak için yapılmadığını ve kadın filmi olduklarına inanmadığını ve böyle bir tanıma (kadın filmi) inanmadığını ifade etmiştir. Sabuncu *‘Filmlerim insanlar üzerinedir’* demektedir. *Asılacak Kadın* filminin erkek bakış açısının eleştirisini sunduğunu belirtmiştir. Sabuncu:

‘Ben bunun kadın filmleri olduğunu düşünmüyorum, yani insan üzerine olan filmler özellikle kadınlar değil; hele mesela Asılacak Kadın aslında kadın filminden çok erkeklerin kadına bakış açısının eleştirisidir diye düşünüyorum.’

Abdullah Oğuz *Mutluluk* filmini kadın üzerine film olarak nitelendirmediğini, bu filmin ‘magical realistic’ bir bakış açısı taşıdığını ve kadının ele alındığı bir film olduğunu belirtir.

İrfan Tözüm, *Rumuz Goncağül* filminin ‘kadın filmi’ olduğunu belirtir.

Bunların dışında, görüşülen yönetmenlerden Sabuncu ve Tözüm sinemanın politikliği üzerine vurgu yaparlar. Sabuncu sinemanın hayat üzerine konuştuğunu ve insanlarla ilgili olduğunu ifade eder:

‘Bence herşey politiktir zaten. Aristo’nun dediği gibi zoon politikon, insan aslında sonuç olarak ne söylersek; eğer sinema da birşey söylüyorsa ki söylüyor; iyi ya da kötü, eksik ya da tamam , söylediği mutlaka hayata dair birşeydir yani politiktir, insanlara dairdir. Ben apolitik sinema yapıyorum diyen yalan söylüyor yada farkında değil, onlarınki de başka bir politikadır..’

İrfan Tözüm de kendi filmlerinden örneklerle sinemanın politik oluşu arasında kadın üzerinden bağ kurmaktadır. Örneğin filmlerinin politikliğinden bahseder:

‘bir kadının yemek pişirmesi, ev temizliği yapması, çocuk doğurmasını isteyen bir sistemle kavga etmesinden daha politik birşey olamaz.’

Sinemanın politikliğinin yanında yönetmenler kimlik politikaları üzerine de görüş belirtmişlerdir. Türkiye’deki dönüşümlerle kimliklerdeki dönüşümler arasında bağ kuran yönetmenler, kimliklerdeki parçalanmalardan ve ‘batı’ kültürünün ve kapitalist toplumun kimlikler üzerindeki etkisine değinirler. Yönetmenler kimlik politikaları üzerine görüşlerini şu şekilde ifade ederler:

Başar Sabuncu: Türkiye'nin kimlik meselelerinde çelişkilerle dolu olduğundan bahseder:

'Toplumun tüm aynı kesimi Avrupalı gibi yaşıyor.. bazı kesimlerde halen yoksulluk ve eğitimsizlik hakim, ozaman da geleneksel değerlerine sığınyor. Tekel bir sermaye ele geçirdikçe kaybolan sınıflar geleneksel değerlere sığınyor. Anadolu sermayesi kozmopolit sermayeye doğru dönüşüyor.'

Abdullah Oğuz: *'birçok filmde Avrupa'yı cezbedecek suni öğeler konulur.'*

İrfan Tözüm: *'kendi kültürümüz içinde bir kültür erozyonu karmaşası yaşıyoruz. Bunu Avrupalılaşıma olarak adlandıramayız, ben buna inanmıyorum. Amerika dünyaya ve batıya kültür karmaşası yaşıyor.'*

Mesut Uçakan: *'Türk kültürü kültürel kimlik bağlamında ve kadın bağlamında parçalanmıştır... Batı kültürünün istilası var, Türk kadını kimliğini kaybetti. Aile yaşamını, iyi eş ve anne olabilmeyi kaybetti. Vitrine kondu, mal oldu.'*

Yönetmenler kimliklerin Batı'ya özenecek şekilde değişim gösterdiğini, toplumda 'Avrupai' ve çelişkili kimlikler olduğunu ifade ederek kimlik arayışı ve kültür karmaşasından sözederler. Örneğin Atıf Yılmaz, sinemasının güncel değişimlerden etkilendiğini; kendi çekmiş olduğu filmlerin Türk insanının kimlik arayışı temasının işlendiği filmler olduğunu söylemektedir:³⁶⁸

'Türkiye'de kadınlar, erkeklere göre daha dram kişisidir... Erkek egemen bir topluma doğuyorlar. Genellikle de eziliyor ve bu toplumun içerisinde var olma savaşı veriyorlar. Benim son dönem filmlerimin ortak teması kimlik arayışıdır. Kırsal kesimden gelip büyük şehrin varoşlarına yerleşen kadın ya burjuvalara özeniyor, ya da fabrikada çalışmaya

³⁶⁸ Müjde Arslan (der), **'Rejisör' Atıf Yılmaz**. İstanbul: Agora, 2007, s.151

*başlayıp işçileşiyor...*³⁶⁹ ‘... kadınların üzerinden Türkiye’yi anlatmak daha uygun geliyor bana’ demektedir.³⁷⁰

Ayrıca ortaya çıkan bir başka bakış açısı da toplumsal değişimlerle birlikte kimliklerin ‘dönüşümü’ ve ‘parçalanışı’ olgusudur. Kadın kimliklerinin gerek Batı kültürünün etkisi, gerekse bölgeler ve sosyo-kültürel-ekonomik etkenlere bağlı olarak çokluk gösterdiğine yöneliktir. Bu bağlamda araştırmamızın bakış açısı yönetmenler tarafından desteklenmiştir.

Röportajlar bağlamında ortaya çıkmış bir başka bulgu ise Yeni Türk Sinemasının henüz ‘oturmamış’ olduğu ve toplumu ve kadın sorunlarını tam olarak yansıtmadığı endişesi taşır. Atıf Yılmaz, kendisiyle gerçekleştirilmiş olan bir röportajda Türk sinemasının kendine has üslubu olduğunu söyleyemeyeceğimizi, filmlerimizin Türk olmaktan kaynaklanan ortak tarafının mutlaka olduğunu fakat bunun aynı şey olmadığını söyler: ‘ulusal bir üslubun var olması öncelikle kendi kültürünü iyi bilmekle olabilecek birşey. Şimdi biz yetmişbeş yıllık Cumhuriyet kültürüyle sanat yapmaya uğraşıyoruz, satın alamayız ki batı kültürünü...’ demektedir.³⁷¹

Genel olarak yönetmenler Türk Sinemasının ‘oturmamış’ niteliğinden bahsedip sinemamızın bireysel/ veya rastlantısal olduğunu ifade ederler.

II. DEĞERLENDİRME

Genel olarak röportajlar değerlendirildiğinde kadın/erkek yönetmenlerin kadına bakış açılarındaki farklılıklar öne çıkmaktadır.

- 1) Röportaj gerçekleştirilmiş yönetmenler genel olarak kadın yönetmenlerin kadına bakış açılarının daha iyi/ içeriden/ sağlıklı/ hassas/ detaycı olduklarına dikkat çekmektedirler. Mesut Uçakan ve Canan Gerede sinemayı ortaya çıkaranın kişinin

³⁶⁹ ibid, s.173

³⁷⁰ ibid, s.174

³⁷¹ ibid, s.210

şahsiyeti olduğunu vurgulayarak auteur teorisine dolaylı olarak atıfta bulunmuş olurlar.³⁷²

- 2) Görüşülen yönetmenler ulusal kimlik ve toplumsal cinsiyet rollerinin kesiştiğini vurgularken bunun Türk sinemasında tamamen birebir yansıma bulmadığından bahsederler. Öte yandan kadın yönetmenler daha çok Türk kadınının bölgelere ve sosyo-ekonomik koşullara göre çeşitlendiğini ifade ederek Türk kadını kimliklerinin çeşitliliğini vurgulamışlardır.
- 3) Kadın yönetmenler filmlerinde Türk toplumunun ve Müslüman toplumun geleneklerini yansıtıp eleştirdiklerini ifade ederken, Mesut Uçakan dışındaki erkek yönetmenler de filmlerinde ataerkil yapıyı yansıtıp eleştirdiklerini ifade etmişlerdir.
- 4) Kadın yönetmenler genel olarak toplumsal gerçeklerin Türk sinemasına tamamen yansımadığını fakat kendi filmlerinde toplumdan alıntılar bulunduğunu ifade edip yine kendi filmlerinden örnekler sunarlar.

Erkek yönetmenler ise bu konuda görüş ayrılığı içerisindeyler. Sinan Çetin sanatın toplumdan ileri olması gerektiği için toplumu yansıtmaması gerektiğini savunurken; Tunç Başaran (benzer şekilde) hiçbir sanat dalının toplumsal gerçekleri yansıtamayacağını belirtir; Başar Sabuncu ise filmler insanları yansıtmakla beraber günümüz Türk Sinemasından toplumsal gerçekçi olarak bahsedemeyiz demektedir. Abdullah Oğuz filminde töre cinayetini işleyerek toplumdaki yarayı insanlara hatırlatarak yansıttığını ifade ederken, İrfanTözüm ve Mesut Uçakan sinemanın toplumu yansıttığını fakat Türk Sinemasında kadın açısından böyle birşeyin doğru olamayacağını belirtirler.

- 5) Tüm yönetmenler filmlerinin kadından taraf/kadının tarafında olduğunu belirtirler.
- 6) Nisan Akman ve Canan Gerede filmlerini yaparken kadın/erkek izleyici gibi herhangi bir hedef koymadıklarını, ancak sonuçta sadece kadın izleyicilerin filme ilgi gösterdiklerini söylediler. Erkek yönetmenler genelde kadın/erkek diye bir ayrım yapmadıklarını, bazıları filmlerinin gençlere yönelik (Abdullah Oğuz-*Mutluluk*)

³⁷²Smelik, op cit s.29 ‘Auteur teorisi, avantgard sinemada bireyselliğe ve şahsi anlatıma ayrıcalık tanır. Bu belirleyici özelliğiyle, çelişki yaratacak şekilde kendini ifade etmenin ve ‘bunun özellikle şahsi, mahrem ve ailevi olanı yansıtmaması’nın önemine dair temel feminist inanca yakındır (Cook 1981:272). Smelik ne yazık ki bu benzerliğin kadın sinemasının bir auteur sineması örneği olarak değerlendirilmesini sağlamaya yetmediğini belirtir..’

bazılarınınsa sosyal eleştiri içerdği için halka yönelik film (İrfan Tözüm-*Rumuz Goncagül*) olduğunu belirttiler.

- 7) Kadın yönetmenlerden Nisan Akman ve Handan İpekçi filmlerini kadınların filmi olarak tanımlarken, Canan Gerede böyle bir tanıımı/türleştirmeyi reddederek filmlerinin gerçekçi filmler olduğunu, kadına yönelik dramlar olduğunu belirtir. Erkek yönetmenler arasında İrfan Tözüm filmlerinin çoğunu kadın filmi olarak tanımlarken diğer yönetmenler bu tanıımı reddeder. Genel olarak yönetmenler tür konusunda kadın filmi tanımlamasını reddederken filmlerini kadın içerikli olarak tanımlarlar.

Kadın/erkek yönetmenler gerek kadın temsillerinde gerekse toplumsal gerçekçi bağlamda kadın sorunlarının filmlerine yansımaları bağlamında farklı görüşlere sahiptirler. Genel olarak yönetmenler sosyal gerçekçiliğin kadın açısından sinemamıza bakışını problemli görmektedirler.

Röportaj bağlamında dikkat çekmiş olan başka bir nokta yönetmenlerin genel olarak ‘kadın filmi türü’nü reddettiği, bunun yerine ‘kendi sineması’ını çeşitli şekillerde tanımlamayı tercih etmesidir.

Türk sinemasında filmleri tür bakımından değil de yönetmenler üzerinden tanımlamak gibi bir alışkanlık vardır. Atıf Yılmaz sineması, Halit Refiğ Sineması, Metin Erksan Sineması gibi... yönetmen sinemasına dikkat çekilmektedir. Fakat özellikle kadın filmleri türü düşünüldüğünde auteur teorisi genel olarak Türk Sinemasının kadın yönetmenler ve/veya kadın filmleri bağlamında problemlidir.³⁷³ Kadın sorunsalı denince akla Atıf Yılmaz’ın filmleri geliyor olması bu bağlamda eleştirilebilir. Türk sinemasında Knight’ın Yeni Alman Sinemasından bahsederken söz ettiği gibi auteur sinemasından bahsetmek, erkek yönetmen sinemasını tanımlamanın ve/veya tanımanın da dışında kadın filmlerini ve kadın sinemasını dışlamakla eş anlamlıdır çünkü benzer şekilde kadın sinemasının marjinalleşmesine yol açmıştır. Knight’ın iddia ettiği gibi bu durum kısmen yaratıcı birey anlayışının ardındaki üstü

³⁷³ ibid, s.28 ‘**Auteur** okulu, filmi yalnızca yönetmenin eseri olarak niteliyordu. Film, yönetmenin kendi kişiliğinin ifadesi sayılması ve anlamlı bir tutarlılık içerdği kabul edilmeliydi. Bir yönetmenin kullandığı özel üslup ya da temalar bütün eserlerinde bulunabilirdi.’

kapalı erkekçil normdan kaynaklanmaktadır.³⁷⁴ Smelik'e göre film auteur'ü kavramı üstü kapalı bir şekilde olsa da erkekçildir.³⁷⁵ Auteur okulu sinemada dişil yaratıcılığa dair her türlü kavramsallaştırmayı dışarıda bıraktığı gibi, fiilen kadın yönetmenlerin varlığını da saymaz.³⁷⁶ Bunun dışında Öztürk'ün kitabında da bahsi geçen Türk sinemasının kadın yönetmenlerinin 'kadın filmi' yapmıyorum ifadesi hem bir çelişkidir hem de Türk Sinemasında kadın filmlerini irdelenebilmek için kışkırtıcıdır.

Türk sinemasında yaratıcılıktan (authorship) bahsedilecekse bu sadece erkek yönetmenleri Knight'ın belirttiği gibi yapımcı muamelesi yapıp kadın yönetmenlere gelindiğinde hepsini aynı kefeye koyarak değerlendirilmemelidir.

Kadın konulu ve kadına yönelik yapılmış filmleri sadece ve sadece auteur teorisine bağlı kalarak ya da sadece erkek yönetmenlerin 'sinemasına' odaklanarak değil, hem kadın hem de erkek yönetmenlerin çekmiş olduğu kadına yönelik filmleri biraraya oturtup incelersek kadın filmlerini marjinalleştirmeden/dışlamadan da kurtarmış oluruz. Böylelikle kadın filmlerini incelerken filmler hem kadın veya erkek yönetmen bağlamında hem de filmin anlatı yapısı ve kullanılan söylemler bağlamında irdelenebilir. Böylelikle Türk Sinemasındaki eril merkezli 'auteur' eğilimini eritmiş oluruz.

Bu bağlamda çalışmamda post-yapısalcılıktan sinemadaki anlamın yani tez bağlamında kadının kimliğinin kurgulanması durumunu inceleyerek etkilendim fakat post-yapısalcı film teorisi 'okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir' diyen Barthes'ı takip etmektedir;³⁷⁷ bu bağlamdan bakıldığında ise çalışmam post-yapısalcılıktan uzaklaşır. Yapılan çalışmada sinemadaki kadın kimliği incelenirken kadının toplumsal yapıdan nasıl etkilendiğinin yanı sıra, kadın kimliğinin filmlerde söylemsel ve görsel olarak

³⁷⁴ ibid, s.38 'Knight film eleştirmenlerinin kadın yönetmenleri nasıl 'eser sahibi' yerine takipçi ya da uyarlayıcı tabirleriyle ele aldıklarını göstermiştir. (62-63) Erkek yönetmenler sözkonusu olduğunda hepsine birer yapımcı muamelesi yapılırken, kadın yönetmenlere geldiğinde hepsi aynı kefeye konularak değerlendirilmektedir.(38)...Bu durum auteur teorisinin kadın yönetmenlerin yeni ortaya çıkmaya başlayan öznelliklerine son darbeyi indirdiği ve çalışmalarının ciddi biçimde değerlendirilmesine mani olduğu bir çerçevede gerçekleşir.'

³⁷⁵ ibid, s.28

³⁷⁶ ibid, s.29

³⁷⁷ Smelik, op cit, s.30

nasıl kurgulandığını ve ayrıca ortaya çıkan bakış açılarındaki farklılıkların ardındaki etkenlere yaratıcının toplumsal cinsiyeti ve kendi yorumu ele alınarak incelenmiştir.

Röportajlar bağlamında ortaya çıkan diğer önemli bir bulgu, yönetmenlerin genel olarak filmlerini ‘kadın filmi’ olarak tanımlamasalar da filmlerinden bahsederken kadın filmi türü tanımına giren ‘kadına yönelik’ ‘kadınla ilgili’ gibi tanımlamalarda bulunmuş olmalarıdır.³⁷⁸

Öztürk çalışmasında Türk Sinemasındaki çoğu kadın yönetmenin sinemada kadın kimlikleriyle bulunmadıklarını, sadece yönetmen olduklarını özellikle vurguladıklarını; ayrıca bir kısmının filmlerinin kadın filmi olduğu yorumuna ilk bakışta şiddetle karşı çıktığını belirtmişti.³⁷⁹ Ayrıca Türkiye’de kadın yönetmenlerin çoğunun yönetmenlerin kadını/erkeği olmadığını, kadın-erkek filmi diye bir ayrım yapmadıklarını belirtmişti.³⁸⁰ Araştırma bağlamında görüşme imkanı elde edilen kadın ve erkek yönetmenlerin de yukarıda belirtildiği gibi çoğu bu tanıma reddetmişlerdir. Filmler feminist film teorisi bağlamında incelendiğinde ise ortaya çıkan sonuç bu filmlerin kadın filmleriyle benzeştiği yönündedir. Erkek yönetmen filmleri kendilerinin de tanımlamış oldukları gibi, ‘kadına dair/kadın içerikli /kadın sorunlarını işleyen/ kadına yönelik filmler’ gibi kadın filmi türü tanımına oturduğu için, kadın yönetmenlerin ise buna ilaveten ‘kendi kadınsal/kişisel deneyimlerine dair ve kadınlar tarafından yapılmış filmler olması bağlamında da bu türle örtüşmektedir. İçerik ve söylem analizlerinde de desteklendiği üzere kadın tarafından yapılan, kadına yönelik filmler gerçek kadın karakterleri daha duyarlı/politik bir ifadeyle ele alırlar. Öztürk’ün belirttiği şekliyle kadın filmleri, kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmlerdir.³⁸¹ Ayrıca, daha gerçektirler. Öztürk, kadınlar tarafından yazılmış ya da yönetilmiş filmlerde aile içi şiddet gibi toplumsal sorunlara değinildiğini ve bu filmlerde kadınların yaşama mücadelesi içinde yer alan bireyler olarak konumlandırıldığını

³⁷⁸ Mary Anne Doane ve Allison Butler kadın filmi tanımlarını şu şekilde yapar: kadına yönelik veya kadın sorunlarını işleyen veya kadın tarafından yapılmış veya bunların hepsi.

³⁷⁹ Öztürk, op cit, s.380

³⁸⁰ ibid, s.385

³⁸¹ ibid, s.12

belirtmiştir.³⁸² İncelenmiş olan kadın yönetmen filmlerinin tümü toplumsal temelli olmakla kalmayıp, yönetmenlerin bireysel izlerini/ kadın deneyimlerini de taşımaktadırlar. Elsaesser kadın sinemasının, şahsi deneyimi toplumsal duyarlılıkla biraraya getirdiğini ifade eder.³⁸³ Özellikle Nisan Akman'ın filmlerinde buna tanık olmaktadır.³⁸⁴ Örneğin *Dünden Sonra Yarından Önce* filmi (röportajda da belirtildiği gibi) tamamen yönetmenin şahsi deneyiminin yansımasıdır ve buna paralel olarak kadına yönelik şiddet gibi toplumsal bir yaraya vurgu yapmaktadır. İncelenen Bilge Olgaç filmleri, kadının içinde yaşadığı sisteme tanıklık etmiş; 'gerçeğini' toplumdan almıştır. Firuzan Gülsüm Karamustafa'nın Nesibe'si şehrin varoşlarındaki dar gelirli yaşamın, mahalle ve aile baskısının dayatmalarının yansımasıyken, Canan Gerede'nin filminde yansıyan gerçek yaşanmış bir kadın (şarkıcı Bergen'in) hikayesidir. Handan İpekçi'nin Zühre'si Doğu Anadolu'da bölgesel geri bıraktırılmışlığın etkisiyle yaşam koşullarının kadını ezişinin bir portresini sunmaktadır.

Bunun yanında Fetay Soykan'ın da çalışmasında değindiği şekliyle ve araştırma bağlamında da incelenmiş olan dönemlerdeki kadın/erkek yönetmen filmleri açısından bir diğer farklılık 'kadın yönetmenlerin erkekler kadar cinselliğe sapmayışı, kadına 'dişi' olarak değil birey olarak yaklaşmalarıdır'.³⁸⁵ Böylelikle son olarak ulaşılan sonuç ataerki yapının sınırlarını aralamaya çalışan incelenen dönemdeki Türk Sinemasındaki 'kadın filmleri'nin hem erkek hem de kadın yönetmenler tarafından yapılmasına rağmen, kadın yönetmenlerin filmlerinde daha gerçekçi ve daha politik bir ifade taşıdığıdır.

³⁸² ibid, s.71

³⁸³ Thomas Elsaesser , **New German Cinema; A History**, Basigstone:Macmillan and Rutgers University Press, 1989, s.183

³⁸⁴ Araştırmada inceleme bulmuş filmlerin yönetmenleriyle görüşmelerde ortaya çıkan bir bulgu filmlerin yönetmenlerin bireysel deneyimlerine dayalı olarak oluştuklarıdır. Örneklendirecek olursak; Nisan Akman *Dünden Sonra Yarından Önce* adlı filmin kendi özel-kişisel deneyimi olduğundan bahsetmektedir. Canan Gerede *Aşk Ölümünden Soğuktur* filminde hikayenin kendisine değil gerçek bir kadına 'Şarkıcı Bergen'e' odaklı olduğunu belirtirken, filmlerini gerçek karakterleri ve kamusal alanı gözlemleyerek, kaydederek oluşturduğunu belirtir. Benzer şekilde, Tunç Başaran *Kaçıklık Diploması* filminde temel kadın karakterini kendi arkadaşı olan şizofren bir kadından yola çıkarak anlattığını belirtmektedir. Sinan Çetin *14 Numara* filmini çekmeden önce Karaköy'deki genelevler sokağında uzun süre kalıp gözlem yaptığını ve filmdeki kadın deneyimlerinin ordaki gözlemlerine dayalı olarak filme yansıdığını belirtmektedir. Yönetmen Başar Sabuncu ise *Kupa Kızı* filminde anne-kız hikayelerine dayalı olarak gerçek kadın karakterlerin Aysel Gürel ve Müjde Ar'ın deneyimlerini filmde yansıttığını vurgular. Bu bağlamda yukarıda adı geçen filmler yönetmenlerin bireysel deneyimlerini temsil üzerinden yansıtmaktadırlar. Bireysel deneyimin toplumdaki kadınları/ kadınların sorunlarını dile getirmede yetersiz kalabileceği veya bazı durumlarda yanıltıcı olabilecekleri gözardı edilmemelidir.

³⁸⁵ Fetay Soykan, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**, İzmir: Altındağ Yayınları, 1993, s.133

YEDİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

Bu çalışma 1980 sonrası Türk sinemasındaki kadın temsillerinin kültürel-politik okumasını gerçekleştirmiştir. Çalışma sinema üzerinden kadın filmlerindeki kadın temsillerini ve toplumsal cinsiyet rollerini kültürel-politik açıdan derinlemesine araştırmış, sinema-toplum etkileşimi içerisinde kadın temsillerinin bağlantısını incelemiş, Türkiye’deki toplumsal, kültürel ve politik gelişmeler ile sinemamızdaki kadın temsillerini kesiştirmiş; bunu yaparken de Türkiye’de ve Batı’da yapılan kuramsal çalışmaları ele alıp filmleri çözümleyerek İletişim Bilimleri alanına katkı sağlamayı hedeflemiştir. Bu bağlamda 1980’li yıllardan günümüze kadar olan zaman dilimi, onar yıllık dönemlere bölünerek kadın filmlerinin yoğunlukta olduğu 1980-1990 arası çekilmiş yirmi dört film, 1990-2000 yılları arası çekilmiş on iki film ve 2000-2010 tarihleri arası çekilmiş on iki kadın merkezli filmin incelemesi yapılmıştır.

Çalışma bir kitle iletişim aracı olarak sinema ile Türkiye’deki toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkiselliği araştırmış ve toplumsal cinsiyetin ve bu çalışmanın odak noktası olarak kadın kimliğinin toplumsal koşullarla birlikte ve Türk sineması üzerinden nasıl ve ne şekilde kurulup değişim gösterdiğini anlama çabasına girişmiştir.

Araştırmaya başlarken amaç 1980 sonrası Türk Sineması’nda kadının nasıl temsil edildiği; Türk sinemasının toplumsal cinsiyet rollerini ve Türk kadınına nasıl kurup temsil ettiğini; Türkiye’deki 1980 sonrası politik ve toplumsal değişimlerin Türk Sineması’nda kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri temsillerine nasıl yansıdığı, Türk Sineması’nda kadın bağlamında yansıtılan temsillerin kültürel gerçeklike örtüşür bir nitelikte mi olduğu; toplumsal cinsiyet rolleri temsilleri ile ulusal kimlik ve kültürün kesiştiği temsillerin bulunup bulunmadığı ve bu bağlamda Türk Sineması’nın Türk toplumunu yansıtırken bir ayna görevi görüp görmediği ve yansıtılan temsillerin kültürel gerçeklikle örtüşür nitelikte olup olmadığı; Türk Sineması’ndaki temsillerin sosyal ve iktidar ilişkileri yeniden üreten politik bir araç mı olduğu ve bu bağlamda toplumda varolan ataerkil yapıyı meşrulaştırıcı mı ya da sorunsallaştırıcı mı olduğu ve kadın ve erkek yönetmenlerin kadın konusunu işlerken kadını ele alışlarında benzerlik ve farklılıkların neler olduğunu saptayabilmektir. Bu bağlamda seçilen

filmlerin incelemesi yapılırken kadın-sinema ‘Film ve Medya Çalışmaları’ ve Kültürel Çalışmalar alanlarında Türkiye’de ve Batı’da yapılan kuramsal çalışmalara odaklanılmış; Türkiye’de kadın ve sinemanın tarihsel dönüşümü incelenmiş ve filmler söylem analizi, içerik analizi ve röportaj yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir.

Bu bağlamda şu sonuçlara ulaşılmıştır:

I. KURAMSAL BULGULAR

- Çalışma kadın filmlerindeki kadın kimliklerinin kültürel ve politik temsillerine odaklanmıştır. Türk Sinemasındaki kadın filmlerindeki temsillere kültürel bir bakış açısından bakıldığında toplumdan, toplumun gelenek ve göreneklerinden izler taşımakta olduğu görülmektedir. Filmlerde ağırlıklı olarak yer almış olan Türk toplumundaki ataerkil yapı, aile ve mahalle-çevre ilişkileri ve baskısı, başlık parası, kuma, berdel gibi olgular buna örnek oluşturmaktadır.
- Filmlerdeki kadın kimlikleri politik olarak değerlendirildiğinde ise ağırlıklı olarak ataerkil düzenin eleştirisinin yapıldığı görülmektedir. Bunun dışında kadının ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin ataerkil söylemlerle oluşturulduğu fakat bunun bir taraftan da filmin anlatı yapısıyla birlikte eleştirilmekte olduğu ortaya çıkmaktadır.
- Sinema bize kadın ve erkek olarak nasıl davranmamız konusunda ipuçları verir dolayısıyla sinemada kadın olmak ve erkek olmak durumunun temsilleri politik yargılar taşımaktadır.³⁸⁶ İncelenen filmler bağlamında bir taraftan ataerkil yapı içerisinde konumlandırılmış sıradan kadınların sıradan hayatları konu edilirken, bir taraftansa alternatif kadın kimliklerinin perdedeki yansımalarına tanık oluruz. Sinemanın dönüştürücü bir güce sahip olması bu bağlamda önem arz etmekle birlikte kadın filmlerine ayrı bir politik değer yüklemektedir. Araştırmada inceleme bulmuş

³⁸⁶ Lina Khatib, *Filming the Modern Middle East: Politics in the cinemas of Hollywood and the Arab World*. London: I.B.Tauris&Co, 2006. s.101

filmler toplumsal cinsiyetin ve kadın kimliğinin sorunsallaştırılıp sorgulandığı metinlerdir. Bu filmler erkek egemen düzenin sorgulanmasını sağlamakta, bu bağlamda değişimin oluşmasında öncülük edebilmektedir.

- Tezin başlangıç noktasını Stuart Hall'ün parçalanmış kimlikler (fragmented identities) argümanı oluşturmaktaydı; bir diğer deyişle tezin başlangıç noktası kimliklerin sabit bir bütün olmadığı ve yeniden yapılandırılmaya açık olduğu yönündeydi. Hall, kimlik değişkendir ve temsillerden bağımsız düşünülemez demektir.³⁸⁷ Araştırmada kadın kimlikleri toplumsal değişimlere ve temsillere bağlı olarak değişim göstermiştir. Stuart Hall'ün iddia ettiği şekilde kimliklerin dönüşümü olgusu Türk Sineması'nda kadın temsilleri bağlamında incelenen dönemler açısından geçerlidir. Toplumsal cinsiyet kategorileri, araştırma bağlamında kadın olmak, zaman içerisinde ve söylemsel olarak değişim göstermektedir. Denise Riley'in ifade ettiği şekliyle kadın olmak tarihsel ve söylemsel bir biçimde yapılandırılmaktadır.³⁸⁸ Yine Stuart Hall'den kuramsal olarak, kimliklerin çoklu ve değişken (multiple and in process) olduğunu alıntılamaştık. Araştırma kadın olmanın 'çoklu' ve değişken olduğunu Türk Sineması'nda Türk kadın temsilleri açısından incelenen dönemler bağlamında ortaya koymaktadır. Türk kadınının homojen yapısı yoktur. Tez çerçevesinde Türk Sineması'nda Türk kadınının temsillerine bakılmıştır. Türk kadınının temsili yıllara göre değişmesinin yanında, yaşadıkları deneyimlere, kullanılan söylemlere, konumlanışlarına, sınıflarına, toplumdaki gelenek ve göreneklere göre çeşitlilik göstermektedir.
- Araştırmada incelenen filmler kadın merkezli, kadın sorunsalına değinen filmler olarak 'kadın filmi' olarak değerlendirilmiştir. Bunun nedeni;

³⁸⁷ Stuart Hall, Cultural Identity and Diaspora. akt. Woodward, Kathryn (ed), Identity and Difference. London, Sage in ass. With Open University, 1997.s.222

³⁸⁸ Denise Riley, 1987, s.35, akt: Nira Yuval Davis, Gender and Nation. London: Sage, 1997, s.10

1. Kadın filmleri incelenen filmlerde de görüldüğü gibi toplumsal cinsiyetin sorunsallaştırıldığı metinlerdir.
2. Butler ve Rowbotham kamusal-özel alan ayrımının sadece ataerkil yapıya ve kapitalist sisteme hizmet ettiğini belirtmişler³⁸⁹; incelenen filmler kamusal alan erkek-özel alan kadın ayrımını sorunsallaştırmaktadırlar ve bu bağlamda popüler sinemada yer alan kamusal alan erkek, özel alan kadın ayrımından uzaklaşmaktadırlar.
3. İncelenen filmlerde temel karakter kadındır ve anlatı kadın sorunlarından yola çıkarak kadının tarafında konumlandırılmaktadır.
4. İncelenen filmler ağırlıklı olarak kadının özgürleşmesine olanak tanımaktadır.
5. İncelenen filmler feminist film teorisinin popüler sinemayı eleştirdiği şekilde kadın temsillerine sahip değildir:
6. Judith Mayne, ‘klasik sinemada kadınsılık-erkeksilik arasındaki hiyerarşik yapı, dolayısıyla aktif-pasif karşıtlığı problemsiz bir uyum içerisindedir’³⁹⁰ demektedir. İncelenen kadın filmlerinin bunu sorunsallaştırdığı görülmektedir.
7. Lacan ‘kadın yoktur’³⁹¹ demektedir. Popüler sinema ile kadın sineması arasındaki fark bu bağlamda önem kazanır; Lacan’ın sözünü ettiği erkeğin fantazisi dışında sinemada kadının olmayışı, incelenen kadın filmleri tarafından çürütülür. Bir başka deyişle kadın sineması kadını sinemada gerçek kimliğiyle var etme çabasıdır.
8. De Lauretis sinemada kadının ‘olmayışından’³⁹² bahsederken, Claire Johnston sinemada kadın erkek figürünün önemini vurgulamak için temsil edilmektedir, ‘kadın erkek olmayanın göstergesidir’³⁹³ demektedir; incelenen filmlerde bunun tam tersi temel kadın karakter filmin anlatı yapısının merkezinde olup, kadının erkeğe bağlı olarak tanımlanmasının eleştirisinde bulunmaktadır (Örn. *Mine*, Atıf Yılmaz, 1982).

³⁸⁹ Denise Riley, 1987, s.35, akt: Nira Yuval Davis, **Gender and Nation**. London: Sage, 1997, s.10

³⁹⁰ Judith Mayne, 1988 s.28, 1990, s.384, akt: Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**. İstanbul: Alan Yayınevi, 2000, s.65

³⁹¹ Lacan, s.37

³⁹² Theresa de Lauretis, 1984, s.5, akt: Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998, s.16

³⁹³ Claire Johnston, akt: Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998, s.10,11

9. Christine Gledhill geleneksel sinemayı ataerkil ve burjuva³⁹⁴ olarak tanımlamaktadır. Araştırmada inceleme bulmuş filmler ataerkil olarak değerlendirilememektedir.
10. Kadının sinemadaki konumlanması, Laura Mulvey'in iddia ettiği biçimde erkek izleyicinin zevki üzerine inşa edilmemiştir. Filmlerde 'erkek bakışı' gösterilmekle birlikte (*Mum Kokulu Kadınlar*, (İrfan Tözüm, 1996) filminde olduğu gibi), anlatı yapısı ve söylemlerle birlikte eleştirilmektedir de. Bununla beraber incelenen kadın filmlerinde 'bakış yer değiştirebilmektedir' ve 'inceleyici' bakış hem erkek hem kadın karaktere özgü olabileceği gibi her ikisinin de buna paralel olarak cezalandırılabilceği şekilde kurgulanmaktadır. (*Firar*, Şerif Gören, 1984) filminde görüldüğü gibi)
11. Feminist film kuramcısı Allison Butler, kadın filmi türünü, kadın yönetmen tarafından çekilmiş, kadına yönelik, kadınla ilgili veya bunların birleşimi olarak tanımlamaktadır.³⁹⁵ Araştırmada inceleme bulmuş filmlerin tümünün anlatı yapısı kadınla ilgili olup, bunun dışında, görüşülen yönetmenlerin filmlerini tanımladığı şekliyle kadına yönelik ve kadın yönetmen filmleri de araştırma bağlamında incelenmiş filmlerdir.
- Kadın filmleriyle ilgili olarak E. Anne Kaplan, kadın filmlerinin kadını zayıf ve erkeğe bağımlı durumda gösterdiğini belirterek eleştirmektedir.³⁹⁶ İncelenen filmlerde kadın karakterler ağırlıklı olarak özgürlüğünü arayan, bağımsız, güçlü, kendi ayakları üzerinde durmayı başaran, erkek egemen sistemden hesap sorabilen karakterler olarak kurgulanmaktadır.
 - İncelenen filmlerin kadını özgürleştirici bir tavrı vardır ve bu bağlamda Mary Anne Doane'ın Batı sineması ile ilgili olarak 'kadın filmlerinin kadına kapı açıyor olduğu

³⁹⁴ Christine Gledhill 'Being a Women in Cinema' akt; 'Filmlerde Kadınlar' 25. Kare çev. E. Demiray, 1993, s.19-21

³⁹⁵ Allison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screen*. London: Wallflower, 2000, akt; Ruken Öztürk, *Sinemanın 'Dişil' Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi, 2004, s.11

³⁹⁶ E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Mehuen, 1985.s.126

yanılsamadır'³⁹⁷ görüşü araştırmada inceleme bulmuş Türk filmleri bağlamında geçersizdir.

II. TARİHSEL DEĞERLENDİRME

Stuart Hall, kimliklerin tarihsel koşullarla ve bizi çevreleyen kültürel sistemlerle oluşup değiştiğini öne sürmüştü.³⁹⁸ Sinema açısından kimliklerin dönüşümü olgusuna yaklaşımlarıyla bilinen Ryan ve Kellner, sosyal tarihle sinema temsilleri arasında bağlantı olduğunu belirtmişler; onlara göre sinema ve filmler sosyal olaylardan anlamlar taşımaktadır.³⁹⁹

Türk sinemasında 1980'li yıllarla birlikte kadınla ilgili filmlerin yapılmaya başlanması arasında tesadüfi bir ilişki söz konusu değildir. Bu bağlamda Türkiye'de gelişen siyasi ve toplumsal hareketlerle, sinemadaki kadının politik varlığı tarihsel çerçeve bölümünde değerlendirilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- İncelenmiş olan kadın filmleri dönemin politik ve sosyal koşullarından kesitler taşımaktadır.

1980'li yıllardan itibaren siyasi ve toplumsal değişim unsurları şu şekilde özetlenebilir;

12 Eylül askeri darbesi ardından ordu yönetime üç yıl boyunca el koymuş; ardından gelen Özal hükümeti ile Türkiye'de liberalizasyon ve pazar ekonomisi ve batıyla bütünleşme süreci başlamıştır. Bu dönemde ekonomik sistemdeki gelişmeler ve küreselleşme, sanayileşme, teknolojik gelişmeler toplum hayatını doğrudan etkisi altına almıştır.

³⁹⁷ Mary Anne Doane, **The Woman's Film': The Possession and Address**, M.A., Mellencamp, P. ve Williams, L. (ed), *Re-vision; Essays in Film Criticism*. (Los Angeles: American Film Institute), 1984, s.68-80

³⁹⁸ Stuart Hall, 1987, 'Identity in Question', **Modernity and its Futures**, Stuart Hall, London: Polity Press/The Open University, 1992, 274-295 Chapter 6, s.301

³⁹⁹ Michael Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**. (çev) Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Şehirdeki iş olanaklarıyla birlikte geçinebilme umudunun büyük şehirlerde aranması kırsal alandan kente göçü tetiklemiştir.

Bu dönemde feministler, çevreciler, eşcinsel kimlikler gibi yeni toplumsal hareketlenmeler başlamıştır. Kadın bağlamında ikinci feminist dalga kendini göstermiş ve kadın hareketi başlamıştır. Buna bağlı olarak sivil toplum örgütleri kurulmuş, kadın dergileri yayınlanmaya başlanmış ve yürüyüşler gerçekleştirilmiştir.

Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Kaldırılması Konvansiyonu (CEDAW) 1986 yılında yürürlüğe girmiştir. Bu konvansiyonun amacı kadın erkek eşitliğini sağlamak, kadın erkek rollerine dayalı önyargıların yanı sıra, geleneksel ve benzer tüm ayrımcılık içeren uygulamaların ortadan kaldırılmasını sağlamaktır. 1989 yılında İstanbul Üniversitesi bünyesinde ilk kadın araştırma ve eğitim merkezi kurulmuştur. Bunun dışında bu dönemde kitle iletişim araçlarında kadın sorunları ele alınmaya başlanmıştır.

Gelişmekte olan kadın hareketi ile birlikte 1990'lı yıllarda kadın meselesi devletin gündeminde önemli yer tutmuştur. Devlet yapısında kadına yönelik yeni oluşumlar meydana gelmiştir. 1990 yılında kadınla ilgili politikaları geliştirmek için ulusal bir mekanizma olarak Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü kurulmuştur. Bu dönemde kadınlarla ilgili yasalarda değişimler yapılmıştır. 1998 yılında zina kanunları geçici olarak bütünüyle kaldırılırken yine aynı yıl aile içi şiddetin önlenmesi amacıyla Ailenin Korunmasına Dair Kanun çıkarılmıştır. Ayrıca, kadın sığınma evleri, üniversitede kadın araştırma ve uygulama merkezleri yaygınlaşmıştır. 1997'de bir grup feminist kadın, kadınları siyasete hazırlamak ve kadının meclisteki temsilini artırmak amacıyla KADER'i kurmuş ve 1990'larda feminizm toplumsal bir hareket halini almıştır.

2000'li yıllarda Avrupa Birliği ile yakınlaşma süreci başlamıştır. Bu bağlamda Türk medeni kanunu yeniden düzenlenmiş ve 2002 yılında yürürlüğe girmiştir. 2004 yılında

anayasada ‘kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir’ ibaresi yer almıştır. 2005 yılında yürürlüğe giren Yeni Türk Ceza Kanunu’nda kadının mağdur olduğu birçok suç topluma karşı işlenen suçlardan çıkarılarak, kişilere karşı işlenen suç kapsamına alınarak cezaları ağırlaştırılmıştır. Töre cinayetleri faillerinin kanunda öngörülen en ağır ceza olan ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası ile cezalandırılması hükmü getirilmiştir. Bu dönemde kadına yönelik şiddetle mücadele bir devlet politikası haline gelmiştir. 2007-2008 yıllarını kapsayan ‘toplumsal cinsiyet eşitliğinin yaygınlaştırılması projesi’ başlatılmış ve proje kapsamında 2007-2010 dönemini kapsayan kadına yönelik aile içi şiddetle mücadele ulusal eylem planı hazırlanmış ve kadın ve aileden sorumlu devlet bakanı tarafından onaylanıp yürürlüğe girmiştir.

Genel olarak bakıldığında 2000’li yıllarda Avrupa Birliği’ne katılım çabaları çerçevesinde kadınla ilgili mevzuatta önemli ilerlemeler ve değişiklikler yapılmış; ayrıca yine bu dönemde anayasa dahil tüm yasalarda kadın ve erkek eşitliğini güvence altına alacak gerekli yasal düzenlemeler gerçekleştirilmiştir.

Yukarıda belirtilmiş tarihsel, toplumsal ve siyasi değişimler Türk kadın kimliğinin değişim ve dönüşümünü sağlamış ve 1980 sonrası Türk sinemasında şu şekillerde yansıma bulmuştur:

- 12 Eylül askeri darbesinin bir uzantısı olarak gelişen baskı ve sansürün sonucunda apolitik ortam sinemada da yansımasını bulmuştur. Bu dönemde hiçbir siyasi içeriği filmlerine yansıtamayan yönetmenler bireysel içerikli bir kadın sineması yapmaya başlamışlardır. Sinemada gelişen ‘bireycilik’ anlayışı marjinal ve avangarde kesimin sinemada temsil edilmesine yol açmış ve sinema bu dönemde bireysel sorunlara yönelmiştir.

- Bu dönemde yaşanan sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte kadının ekonomik özgürleşme süreci başlamış ve özgürleşme sürecindeki kadın temsili sinemaya yansımıştır. (*Bir Yudum Sevgi*, Atıf Yılmaz, 1984; *On Kadın*, Şerif Gören, 1986; *Bir Kırık Bebek*, Nisan Akman, 1987; *Benim Sinemalarım*, Firuzan/Gülsüm Karamustafa, 1990; *Rumuz Goncagül*, İrfan Tözüm, 1987; *Firar*, Şerif Gören, 1984)
- Kadın hareketiyle birlikte bedensel ve bireysel özgürleşme ve bunun sinemada yansımaları gerçekleşmiştir. (*Mine*, Atıf Yılmaz, 1982; *Gizli Duygular*, Şerif Gören, 1984; *Dul Bir Kadın*, Atıf Yılmaz, 1985; *Kadının Adı Yok*, Atıf Yılmaz, 1987)
- Kırsal alandan kentsel alana göç ve kırsal alanda kalmış kadının sıkıntıları, başlık parası evlenme töresi, berdel, kentsel alandaki kadının karmaşası ve özgürlük arayışı gibi olgular kadın sinemasına yansımıştır. (*Fahriye Abla*, Yavuz Turgul, 1984; *Berdel*, Atıf Yılmaz, 1990; *Gülüşan*, Bilge Olgaç, 1985; *Kaşık Düşmanı*, Bilge Olgaç, 1984)
- Kadın hareketi ve çevreci hareketler filmlerde propoganda aracı şeklinde yansımıştır. (*10 Kadın*, Şerif Gören, 1987; *Rumuz Goncagül*, İrfan Tözüm, 1987; *Dünden Sonra Yarından Önce*, Nisan Akman, 1987)
- 1990'larda bireycilik anlayışının devam etmesi, ruhsal, birey sorunlarına değinen sinema, kadının cinsel ve psikolojik sorunları, hayat kadınları, eşcinsel ilişkiler sinemaya yansımıştır. (*Kaçıklık Diploması*, Tunç Başaran, 1998; *Beyaz Bisiklet*, Nisan Akman, 1986; *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, İrfan Tözüm, 1992; *Düş Gezginleri*, Atıf Yılmaz, 1992; *İki Kadın*, Yavuz Özkan, 1992)
- Bu dönemde ayrıca, gelişen İslami hareketle birlikte başörtüsü sorunu sinemaya aktarılmıştır. (*Yalnız Değilsiniz*, Mesut Uçakan, 1990; *Sonsuza Yürümek*, Mesut Uçakan, 1991)

- 2000’li yıllarda devletin gündemine oturduğu gibi şiddet, töre cinayetleri gibi sorunlar sinemada yansımaları bulmaktadır. (*Havar*, Mehmet Güleriyüz, 2009); *Saklı Yüzler*, Handan İpekçi, 2007; *Dilber’in Sekiz Günü*, Cemal Şan, 2008; *Mutluluk*, Abdullah Oğuz, 2007)
- Ayrıca, yoğunlaşan kent ve iş hayatının getirdiği sıkıntılar, yabancılaşma ve bireysel yalnızlıklar sinemada yansımaları bulmuştur. (*Zeynep’in Sekiz Günü*, Cemal Şan, 2007; *Gökten Üç Elma Düştü*, Raşit Çelikezer, 2008)
- Genel olarak değerlendirildiğinde 1980’li yıllar göç olgusu ve sınıfsal sorunlar, 1990’lı yıllar burjuva kadının sorunları, 2000’li yıllar gerçek kadın hikayeleri, kırsal alan ve töre sorunları üzerinde durmaktadır. Son dönem Türk Sineması’nın kadınlara yöneltilen suçlarla ilgili dikkat çekici/uyarıcı mesajlar taşıdığı görülmektedir ve gerçek insanlar, olgular, hikayeler/yaşanmışlıkları içerir.
- İncelenen filmlerde yansıtılan toplumsal cinsiyet kategorileri tarihsel değişim süreci içerisinde, toplumsal değişimlerle birlikte, kadının konumlanışlarına, içinde bulunduğu eğitim durumu, sınıf ve çevreye, filmin söylemine ve anlatı yapısına bağlı olarak değişim göstermektedir dolayısıyla Türk kadınının homojen bir yapısı yoktur.

III. KADIN KONUMLANIŞLARIYLA İLGİLİ BULGULAR

Araştırma temel kadın karakterin farklı mekanlardaki konumlanışlarını incelemiştir. Kadının konumlanışlarında iç mekan-dış mekan ayrımı, özel/kamusal, kırsal/kentsel alan ayrımı ve kadının çeşitli kurumlar içerisindeki konumlanışları incelenmiştir. Kadın

konumlanışları ve kimlikleri açısından bakıldığında ortaya çıkmış bir bulgu kadının genelev, cezaevi, akıl hastanesi gibi kurumlarda, ya da bu mekanlarda konumlanmış olmasalar bile hayat kadını, mahkum kadın ve akıl hastası olarak temsiline sıkça rastlanılmasıdır.⁴⁰⁰ Bu bağlamda araştırma belirtilen kurumlarda kadının söylemsel olarak ve anlatı yapısı içinde nasıl temsil edildiğine odaklanmış ve ayrıca kadın ve erkek yönetmenlerin kadınları benzer kurumlar içerisinde konumlarırken benzerlik/farklılıklarını incelemiştir. Bunun dışında toplumsal cinsiyetle toplum arasındaki ilişkisellik üzerinde durulmuş ve toplumdaki gelenek, örf ve adetlerle ve bunların temsili ile kadın arasındaki ilişkisellik incelenmiştir. Bunun yanında evlilik, ‘yasak’ aşk ilişkileri, eşcinsellik/biseksüellik, islamiyet, şiddet, tecavüz ve özgürlük gibi filmler incelenirken ön plana çıkmış olgular ve kadın arasındaki ilişkisellik incelenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

A. GENELEV / ‘HAYAT KADINI’

- Kadını genelevde konumlayan filmler kadını iç mekanda konumlamaktadır. Mary Anne Doane ‘kadın filmlerindeki toplumsal cinsiyet-mekan ayrımında kadının yeri evidir’ demektedir.⁴⁰¹ Kadını genelevde konumlamış filmlerde genelevden ‘kurtarılmış’ kadının konumlanış biçimi yine ev içerisi olmaktadır. Daha sonra da değinileceği gibi kadını genelev dışında konumlamış filmler mekansal olarak değerlendirildiğinde çoğunlukla kadının ev içerisinde konumlandığı gözlenlenmiştir.

Bunun dışında incelenen filmlerde kadının cam içerisinden dışarıyı gözler vaziyette konumlandırıldığı dikkat çeker, böylelikle kadın iç mekana aitmiş gibi gösterilir. Mary Anne Doane ‘cam dışarı ile içerisi arasındaki sınırdır, kadının ait olduğu aile alanı ile erkek üretim alanı olan dışarı’ demektedir.⁴⁰² Genelev filmleri bağlamında (*Ah Güzel İstanbul*, Ömer

⁴⁰⁰ Araştırmada inceleme bulmuş 48 filmde 11’i kadını hayat kadını, 8’i akıl hastası, 5’i ise mahkum kadın temsiline yer vermişlerdir.

⁴⁰¹ Mary Anne Doane, **The ‘Woman’s Film’: The Possession and Address**, M.A., Mellencamp, P. Ve Williams, L. (ed), *Re-vision; Essays in Film Criticism*. (Los Angeles: American Film Institute) 1984, s. 69

⁴⁰² *ibid*, s.72

Kavur, 1981) ve genelev dışındaki filmlerde de (*Fırar*, Şerif Gören,1984) bu tür temsillere rastlanılmaktadır.

- Laura Mulvey: ‘klasik sinemada kadın erkek zevkine dayalı olarak inşa edilir, dolayısıyla sinemadaki bakış erkektir’ demektedir.⁴⁰³ Kadın ve erkek yönetmenlerin çekmiş oldukları filmlerde kadın karakterler erkek bakışın takibi altındadırlar; özellikle kadının hayat kadını olduğu durumlarda kadının dış mekandaki konumlanışı ile eril nazar arasındaki ilişkisellik daha tehlikeli olmaktadır. (*Güneşin Tutulduğu Gün*,Şerif Gören,1983; *İpekçe*, Bilge Olgaç, 1987; *Dağınık Yatak*, Atıf Yılmaz,1984; *14 Numara*, Sinan Çetin, 1985)

- Robin Wood, Hollywood sinemasından sözederken Hollywood filmlerinin sonlanışlarında iki uç vardır demektedir; günahkar kadın filmin sonunda affedilir ya da öldürülür.⁴⁰⁴ İncelenen filmlerden erkek yönetmenlerin hayat kadınına bakışı bu yöndedir. (*14 Numara*, Sinan Çetin, 1985; *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören, 1983) Özgüç, hayat kadınlarının Türk toplumunun bakış açısına göre sevgiye ulaşamadıklarını belirtmektedir.⁴⁰⁵ İncelenen filmlerde hayat kadınlarının sevgilerini yaşayamayıp mutsuz olduklarına tanık olmaktayız. Bu bağlamda Türk Sinemasının hayat kadınına bakış açısı Türk toplumunun bakış açısıyla paralellik göstermektedir.

Hayat kadını olmak kadın filmlerinde genel olarak ekonomik koşullarla ilişkilendirilmiştir. Bu filmler hayat kadını olmanın ardındaki nedenleri sorgulayarak yetersiz ekonomik koşullara vurgu yapmaktadır. (*İpekçe*, Bilge Olgaç, 1987; *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören, 1983; *Asiye Nasıl Kurtulur*,Atıf Yılmaz, 1986; *Benim Sinemalarım*,Füruzan-Gülsün Karamustafa, 1990; *Gökten Üç Elma Düştü*, Raşit Çelikezer, 2008; *Düş Gezginleri*, Atıf Yılmaz, 1992)

⁴⁰³ Laura Mulvey, **Visual and Other Pleasures**. Basingstoke: Macmillan,1989, s.14-25 ‘klasik sinema erkeğin zevkine dayalı olarak inşa edilir dolayısıyla klasik sinemadaki bakış erkektir. ‘the women in classical cinema is being constructed according to male pleasures therefore the gaze is male.’

⁴⁰⁴ Robin Wood, ‘Images and Women’ Patricia Erens (ed) **Issues in Feminist Film Criticism**. Indianapolis: Indiana University Press, s.343

⁴⁰⁵ Agah Özgüç, **80. yılında Türk Sineması, Turkish Cinema at the 80th Anniversary 1914-1994**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,1995, s. 70

Genel olarak değeriendirildiğinde kadını hayat kadını olarak temsil etmiş olan kadın filmlerinde kadının bedeninin ‘sınıf atlamak’ üzere metalaşmasına yol açmasının eleştirisinde bulunulmakta olduğu gözlenmektedir.

- Kadın filmlerinde hayat kadınlığı maddi kaynaklı/masum sebeplerden yapılmaktadır. (*Düş Gezginleri*, Atıf Yılmaz, 1992; *Benim Sinemalarım*, Füzan-Gülsün Karamustafa, 1990; *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören, 1983; *İpekçe*, Bilge Olgaç, 1987; *Asiye Nasıl Kurtulur*, Atıf Yılmaz, 1986; *Gökten Üç Elma Düştü*, Raşit Çelikezer, 2008)
- Hayat kadını olmak filmlerde genelde utanılması ve gizlenmesi gereken bir kimlik olarak sunulmuştur. (*İpekçe*, Bilge Olgaç, 1987; *Düş Gezginleri*, Atıf Yılmaz, 1992; *Benim Sinemalarım*, Füzan-Gülsün Karamustafa, 1990; *Kurtar Beni*, Halit Refiğ, 1987)
- Hayat kadınları eril nazarın hedefinde olup, erkeklerin sözel ve fiziksel şiddetin hedefi konumundadırlar. Yani hayat kadınlığı ‘kabul görmeyen’, ‘cezalandırılan’ olarak sunulmaktadır. (*Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören, 1983; *İpekçe*, Bilge Olgaç, 1987)
- Bu filmlerin anlatı yapısında geleneksel ve ataerkil söylemler ön plana çıkmaktadır.
- Bu filmlerin sonlanışları politik öneme sahiptir. Bu tür filmlerde anlatı yapısı genellikle kadının sonunun kötü olacağı yönündedir. (*14 Numara*, Sinan Çetin, 1985; *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören, 1983)
- Genel olarak erkek yönetmen filmlerinde hayat kadını sonlanışları mutsuz, kadının cezalandırılmasına yönelik veya tecavüz/ölüm şeklindeyken (örn. *14 Numara*, Sinan Çetin, 1985; *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören, 1983), kadın yönetmen filmlerindeki hayat kadınlarının sonu belirsizdir ve genelde açık uçlu sonlanmaktadır (örn. *Benim Sinemalarım*, Füzan-Gülsün Karamustafa, 1990).

- Fantazi kadın filmlerinde sık kullanılan bir unsurdur. İncelenmiş olan kadın yönetmen filmlerinde gündüz düşleri, istenmeyenden kaçış ve özgürleşmek için motive edici unsur anlamına gelirken (*Beni Sinemalarım*, Füzûzan-Gülsün Karamustafa,1990; *İpekçe*, Bilge Olgaç,1987), erkek yönetmen filmlerinde kadın üzerinde tehdit oluşturan erkek karakterler ekseninde kurgulanmıştır. (*Dağınık Yatak*, Atıf Yılmaz,1984)

B. AKIL HASTANESİ / ‘AKIL HASTASI KADIN’

- Kadını akıl hastası olarak temsil eden filmler daha çok erkek yönetmenler tarafından çekilmiştir.
- İncelenen kadın filmlerinin tümü kadınların akıl hastalıklarını gerek ataerkil yapıya gerekse şehir hayatının yalnızlığına bağlamaları açısından politik öneme sahiptirler ve sistemden ve yaşantıdan kaynaklanan ‘rahatsızlığı’ dile getirirler.
- Kadının akıl hastası olmasının nedeni kocası veya toplumun ataerkil gelenekleri olarak verilmiştir.
- Bu tür filmlerde kadın yönetmenlerin fantaziye kullanış şekli platonik bir aşk/yitirilmiş çocukluk, (*Kaşık Düşmanı*, Bilge Olgaç, 1984; *Beyaz Bisiklet*, Nisan Akman,1986) erkek yönetmenlerin filmlerinde ise kadınların bir erkek fantaziye sığınmaları/ erkeklerin kadını rahatsız edişine tekabül eder. (*Teyzem*, Halit Refiğ, 1986; *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, İrfan Tözüm, 1992)
- Kadını akıl hastası/psikolojik rahatsız olarak konumlayan filmler dönemlere göre değişim göstermektedirler. 1980’li yıllarda çekilen bu tarz filmlerde kadınlar filmin sonunda akıl sağlıklarına kavuşamazlar, pasif ve mutsuzdurlar. 1990’lı yıllarda bunun değişmeye başladığını görüyoruz; kadın sorunların kaynağı olan kocasından ayrılarak iyileşir ve toplumsal hayata geri döner, bu bağlamda pozitif bir sunum vardır. 2000’li

yıllarda ise kadın gurbette ve/veya büyük şehirde olmaktan ötürü ya da ataerkil aile yapısından kaynaklanan nedenlerden dolayı psikolojik sorunlar yaşar. Filmin sonunda ya kadın yalnız ve rahatsızdır (*Zeynep'in Sekiz Günü*, Cemal Şan,2007); ya da ataerkil yapıya uyum sağlamış, evlenmiş ve çocuk sahibi olmuştur. (*Duvara Karşı*, Fatih Akın, 2004)

C. CEZAEVİ / 'MAHKUM KADIN'

- Kadınları bu mekanda konumlamış filmlerin ortak noktası kadınları hapishanede konumlayan ve mahkum eden filmlerin erkek yönetmen filmleri olması ve kadınların mahkum olma nedenlerinin 'erkekler', eş/sevgili yüzünden hapse düşmeleridir. (*Firar*, Şerif Gören, 1984; *Fahriye Abla*, Yavuz Turgul,1984; *Kurtar Beni*, Halit Refiğ; *Asılacak Kadın*, Başar Sabuncu, 1986; *Vicdan*, Erden Kıral,2008)
- Kadın-mekan konumlanışı açısından bakıldığında ise Anneke Smelik'in iddia ettiği gibi 'hapishane kadınların ikinci cins konumuna tabi kılındıkları, erkek egemen toplumun metaforu'⁴⁰⁶ olarak algılanır. Örneğin erkek sesinin mekanı domine edecek kadar baskın olduğu görülmektedir. Fakat bir taraftan da 'hapishane genellikle işlenen suçlara karşılık özgürlüğün kısıtlanmasını gerektiren bir düzeni temsil ederken, filmde kadınları hem kendilerine karşı saldırgan olan, hem de özgürlüğünü kısıtlayan erkekçil toplumdaki koruyan potansiyel güvenli bir yere dönüşür'.
- Filmlerde kadın hikayelerine ve kadın dayanışmasına yer verilmektedir.
- Bu filmlerde 'kadınlar kendilerine biçilen 'kurban rollerinden' kurtulabilmek ve hayatta kalma mücadelesini kazanabilmek için katil olurlar.'⁴⁰⁷ Kadınların şiddet işleminin nedeni erkek egemen sistemden kaynaklı gördükleri şiddettir. (*Firar*,Şerif

⁴⁰⁶ Smelik, op cit, s.117

⁴⁰⁷ Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998, s. 91.

Gören,1984; *Fahriye Abla*, Yavuz Turgul,1984; *On Kadın*,Şerif Gören, 1987; *Dilber'in Sekiz Günü*, Cemal Şan,2008; *Vicdan*, Erden Kıral,2008)

- 'Kadının işlediği suç veya şiddet hoş karşılanmamakla birlikte adaletsizliğe, sömürüye, fiziksel şiddete karşı direnme biçimidir.'⁴⁰⁸ Bu yüzden de kadının kullandığı şiddet politik öneme sahiptir. Bunun nedeni, kadınların kendilerine biçilen rollere ve erkek egemen düzene başkaldırmalarıdır. (*Fırar*,Şerif Gören,1984; *Fahriye Abla*,Yavuz Turgul,1984; *On Kadın*, Şerif Gören,1987; *Dilber'in Sekiz Günü*,Cemal Şan, 2008; *Vicdan*, Erden Kıral, 2008)

D. GELENEKLER VE TOPLUMSAL BASKI

- Mary Anne Doane 'kadın filmlerinde körlük ve suskunluk kadına atfedilen özellikler olarak yapılandırılır'⁴⁰⁹; Linda Williams ise 'kör kadınlar 'iyi kadınlar' olarak nitelendirilirler'⁴¹⁰ demektedir; bu tür temsillere incelenen filmlerde de rastlanılmaktadır. (*Gülüştan*, Bilge Olgaç,1985; *Berdel*, Atıf Yılmaz,1990) Kadının kör ve suskun olması erkek egemen toplumun tercih ettiği birşeydir, çünkü kadının pasif olması üzerine konumlandırılmıştır.
- Roland Barthes: ' sinemada sembol kullanımı içerisinde ideoloji barındırır, semboller 'doğal' olarak sunulurken ideolojiyi doğallaştırır, bunu da simge gibi görünmeyen simgeler kullanarak yapar' demektedir.⁴¹¹ İncelenen kadın filmlerinde kullanılan semboller, ideolojiyi doğallaştırmak için değil, eleştirmek için vardır. Kullanılan semboller filmin anlatı yapısı /feminist retorikle birleşip kadına biçilen rolleri eleştirir. (*Yılanı Öldürseler filmindeki kadının belindeki kırmızı kuşak, kadın-yılan ilişkisi; Benim Sinemalarım filminde kızın annesiyle zaman geçirirken beyaz, hayat kadını*

⁴⁰⁸ ibid, s. 92

⁴⁰⁹ Mary Anne Doane,op cit, s.79

⁴¹⁰ 'When the Women Looks' in **Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism**. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams (eds) Frederick, MD: University Publications of America, 1984, s.83

⁴¹¹ Roland Barthes , Image, Music, Text. New York: Hill and Wang, 1977, s.116

olarak kırmızı kıyafetler giymesi, Kaşık Düşmanı filminde kadın-kaşık düşmanı ilişkiselliği, Berdel filminde Beyaz-kadın ilişkisi. İpekçe filminde sallanan sandalyenin gıcirtısı bu yapıdan duyulan rahatsızlığın ifadesidir)

- Geleneklerin vurgulandığı filmlerin hemen hepsi kırsal alanda temsil edilmektedir. Fetay Soykan: ‘feodal ilişkiler çerçevesinde kadın alınıp satılır, bu bir mülkiyet ilişkisi ve sonucudur’ demektedir.⁴¹² İncelenen filmlerde bu tür temsillere yer verilmektedir. (Berdel, Atıf Yılmaz,1990; Gülüşan, Bilge Olgaç,1985; Havar, Mehmet Güleryüz,2009)
- Gelenekler incelenirken ataerkil söylemler ve kadına yönelik şiddet ön plana çıkmaktadır ve geleneklerin kadın açısından zarar verici yanları işlenmektedir.
- Deniz Kandiyoti, ‘kadın cinselliği üzerindeki toplu denetimin önemli bir nedeni kadının cinsel iffeti ile aile ya da sülalenin şerefi arasındaki bağdır’⁴¹³ demektedir. Son dönem Türk Sinemasında kadın filmlerinde gelenekler üzerinde konumlanmış filmlerde dikkati çekmiş bir diğer nokta, kadının cinselliğinin kontrol altında tutuluşunun eleştirisinin yapıyor olmasıdır. (Mutluluk, Abdullah Oğuz,2007; Havar, Mehmet Güleryüz,2009; Saklı Yüzler, Handan İpekçi,2007)
- Christian Metz: ‘sinema kadını geleneksel temsillerle konumlandıran bir zihinsel araçtır.’ (mental machinery)⁴¹⁴demektedir. İncelenen kadın filmleri bağlamında bunun pek doğru olmadığını, geleneklerin eleştirel olarak yansıtıldığını görürüz; anlatı yapısı ve söylemler, filmin sonlanışı, bu geleneklerin değişmesi gerektiği yönündedir; dolayısıyla genelekler incelenen kadın filmlerinde eleştirilmektedir. (Berdel, Atıf

⁴¹² Soykan, op cit, s.76-77

⁴¹³ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s.74

⁴¹⁴ Christian Metz, **Langage et cinema**. Paris: Lauresse,1971. Translation: **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, Bloomington: Indiana University Press,1981.

⁴¹⁴ Soykan, op cit, s.107

Yılmaz,1990; *Gülüşan*, Bilge Olgaç,1985) Ayrıca, geleneksel temsillerin kadınlar üzerindeki olumsuz etkisini sinemaya yansıtmadan farkındalık yaratılamaz, önemli olan bu sıkıntıların sinema aracılığıyla da dile getirilmesidir. Filmlerde yansıtılan ana fikir ‘masum’ insanların toplumdaki (kırsal alandaki) geleneklerin bedelini ödemek durumunda bırakılışdır ve buna eleştirel yaklaşılmıştır. (*Berdel*, Atıf Yılmaz,1990; *Gülüşan*, Bilge Olgaç,1985; *Yılanı Öldürseler*, Türkan Şoray,1981)

- Ataerkil gelenekler erkek karakterlerin söylemleri üzerinden yapılandırılmıştır. (*Gülüşan*, Atıf Yılmaz,1990)
- Verilmek istenen mesaj geleneklerin değişmesi gerektiği yönündedir. (*Berdel*, Atıf Yılmaz,1990; *Saklı Yüzler*, Handan İpekçi,2007)
- Son dönem filmleri kadını göreceli olarak kurtarır. Ayrıca kadınlara yöneltilen suçlarla ilgili dikkat çekici/uyarıcı mesajlar taşır. Son dönem kadın filmlerinde gerçek insanlar ve hikayeler vardır ayrıca geleneklerden kırılmaları yansıtır. Filmler namus cinayetlerini gündeme taşır, gelenekleri ve töreyi sorgular/hesaba çeker. (*Saklı Yüzler*, Handan İpekçi,2007; *Havar*, Mehmet Güleriyüz,2009; *Mutluluk*, Abdullah Oğuz,2007)
- ‘Törede kırılmalar’; Son dönem filmlerinde ölüm töre kurbanı kadınların kaderi olmaktan çıkar, filmler kadına çıkış yolları gösterir. (*Mutluluk*, Abdullah Oğuz,2007; *Havar*, Mehmet Güleriyüz,2009)

E. EVLİLİK VE ‘YASAK AŞK’

- Christina Mohanna ‘erkekler sinemada hala başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınlar ise erkeklerle olan ilişkileriyle tanımlanır’⁴¹⁵; Claire Johnston ‘kadın erkek figürünün önemini vurgulamak için ve kadın, erkek olmayanın göstergesi şeklinde sunulur’⁴¹⁶ demektedir. Bu filmlerde de kadınlar birinin eşi, annesi, kızı olarak anılırlar ya da evli kadınlar kocaları veya kocalarının meslekleriyle ilişkilendirilerek tanıtılmaktadırlar. (*İstasyon şefinin eşi Mine, Başkanımızın eşi Reyhan, Eczacı Halil’in karısı Esin gibi*)
- Filmler incelenirken göze çarpan noktalardan birisi erkek ve kadın yönetmenlerin konuya ve/veya kadına yönelik tutum farklılıklarıdır: Fetay Soykan ‘erkek yönetmenler için evlilik kurumu gereklidir, kadın erkeğinden kopsa bile, bir başka erkeğin himayesine girmek veya evine dönmek zorundadır çünkü kadın korunmaya muhtaçtır’⁴¹⁷ demektedir. Erkek yönetmen filmlerinde kadının özgürleşmesi ve mutluluğu bir başka erkek karakter tarafından gerçekleşir (*Mine, Atıf Yılmaz,1982; Bir Yudum Sevgi, Atıf Yılmaz,1984; Rumuz Gongacül, İrfan Tözüm,1987*) veya kadın mutsuz olmasına rağmen mutluluğu yine bir erkek karakter üzerinden aramaya devam eder.

(*Bir Kadının Anatomisi, Yavuz Özkan,1995; Gönül Yarası, Yavuz Turgul,2004*) Kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterler özgürlük ve mutluluklarını kendi başlarına kuracakları bir hayat ekseninde gerçekleştirirler.(*Dünden Sonra Yarından Önce, Nisan Akman,1987; Yarın Cumartesi, Bilge Olgaç,1988*) Bu filmler kadınların ataerkil yapıdan uzak, eşit ve özgür yaşamasına dair politik mesajlar içerir.

⁴¹⁵ Christine Mohanna, ‘Filmlerde Kadınlar’ 25. **Kare** çev. E. Demiray, 1993, s.19-21

⁴¹⁶ Anneke Smelik, **And The Mirror Cracked**. Basingstoke : Macmillan, 1998. s.10-11

⁴¹⁷ Soykan, op cit, s.109

F. ŞİDDET VE TECAVÜZ

- Şiddetle ilgili olarak Kate Millett ‘partiarki diğer ‘totaliter ideolojiler’de olduğu gibi güce dayalıdır...’⁴¹⁸ ; Anneke Smelik, “kadınlara yönelik şiddetin eleştirel bir analizden geçirilmesinin, eril toplumdaki kadın düşmanlığının kaynaklarına ulaşmamızı sağlayacağı ortadadır”⁴¹⁹ demektedir. Gönül Dönmez Colin ise tecavüzle ilgili olarak, ‘filmlerde tecavüzcü dolaylı olarak, tecavüzcüleriyle eşit olmayan bir iktidar ilişkisine sahip erkeklerin altında ezildiği siyasal baskıyı göstermek için kullanılır’ demektedir.
- Irza tecavüz ve iğfal gibi cinsel suçları oluşturan saldırı sahneleri, Türk Sinemasının öteden beri vazgeçemediği, sık sık başvurduğu ticari malzemelerden biridir ve özellikle de köyleri/kırsal kesimleri konu alan filmlerde bu tür sahneler bir sömürü biçiminde gelişir. Agah Özgüç kitabında yaygın bir erkek egemen görüşe göre ‘iyi kızlara tecavüz edilmez’...Saldırının aslı hedefi ‘kötü’ kadınlardır demektedir.⁴²⁰ İncelenmiş olan kadın filmlerinde tecavüze uğrayanlar ‘suçsuz’ ‘masum’ kadınlar olarak temsil edilirler. (*Asılacak Kadın*, Başar Sabuncu,1986)
- Gönül Dönmez Colin, *Kadın, İslam ve Sinema* adlı kitabında tecavüz kurbanlarının kaçınılmaz bir şekilde intihar ettiğinden bahsederek böyle bir kadının artık ‘temiz’ olmadığı fikrini barındıran ataerki kültür mitini desteklediğini ifade eder.⁴²¹ İncelenen kadın filmlerinde tecavüze bağlı intihar olgusuna rastlanılmamakla beraber, tecavüze uğrayan kadınlar ya korkarak susarlar ve boyun eğler, ya da erkek karakter tarafından cezalandırılır/ öldürülür/ affedilirler. Bu bağlamda kadının kaderini belirleyen kendisi değil erkeklerin olması ataerki yapıyı destekler niteliktedir.

⁴¹⁸ Kate Millett, *Sexual Politics*, London: Rupert Hart-Davis Ltd, 1971.

⁴¹⁹ Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi, Ve Ayna Çatladı*. İstanbul: Agora, 2008, s.104.

⁴²⁰ Agah Özgüç, op cit, s.102

⁴²¹ Gönül Dönmez Colin *Kadın, İslam ve Sinema*. İstanbul: Agora, 2005, s.14

- Smelik, filmlerde şiddet her zaman kadınların kurbanlaştırılması ekseninde sunulmamıştır, direnişin de şiddet içerdiği olabilmektedir; eğer bir kadın şiddet uyguluyorsa bunun hiçbir zaman sebepsiz olmadığını, bu eylemin daima haksızlığa, iktidarın kötüye kullanılmasına ya da cinsel şiddete karşı bir direniş biçimi olarak gerçekleştirdiğini ifade eder.⁴²² Son dönem filmlerinden *Vicdan* (Erden Kıral,2008) ve *Dilber'in Sekiz Günü* (Cemal Şan,2008) filmlerindeki kadınlar, kendileriyle zorla birlikte olmaya çalışan erkeklere karşı şiddet uygulamaktadırlar.
- 1980'li yıllarda şiddet olgusu kadının 'yazgısına' razı olmasıyla eşdeğerdir. Kadın susar veya öldürülür. (*Asılacak Kadın*, Başar Sabuncu,1986; *Fatmağül'ün Suçu Ne*, Süreyya Duru,1986; *Bezbebek*, Engin Ayça,1987; *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören,1983) 1990'lı yıllarda şiddet/tecavüz içerikli filmler politik içerikli olup tecavüz ve şiddet olgusunu sorgulatmaya yöneliktir. Önceki dönemin filmlerinin tersine kadınlar şiddetin üzerine gidip karşı duruş sergilerler. Tecavüze uğradıklarında şikayetçi olurlar, kadınları özgürleştirmek adına konserler düzenlerler fakat bu filmler karamsar sonlanır, kadınlar ya acı çeker ya da öldürülürler. (*Madde 438*, Ümit Efekan,1990; *Aşk Ölümden Soğuktur*, Canan Gerede,1994) Son dönem filmlerinde ise kadın ölümle cezalandırılmaz veya tecavüzcüsünü susarak korumaya çalışmaz, aksine ya tecavüzcüsünü bir şekilde ele verir ya da kendisine yöneltilen şiddete kendisi de şiddet kullanarak karşılık verir. Bu bağlamda da ataerkil yapının sınırları kadın filmlerindeki bu tür temsillerle aşılmaya çalışılır. (*Mutluluk*, Abdullah Oğuz,2007; *Dilber'in Sekiz Günü*, Cemal Şan,2008; *Vicdan*, Erden Kıral,2008)

⁴²² op cit, s.105

G. LEZBİYENLİK, BİSEKSÜELLİK VE ‘ÖTEKİLİK’

- Eşcinsel içerikli incelenmiş filmlerde Laura Mulvey’in popüler sinemayı eleştirdiği biçimde heteroseksüel aktif –pasif ayrımı anlatıyı kontrol etmektedir. Örneğin *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz,1992) filminde karakterlerden birisinin ‘doktor’ olarak konumlanması, Mary Anne Doane’ın çalışmasında iddia ettiği şekilde kadın öznelliğini kontrol amaçlı kurgulanmıştır.⁴²³ Filmde erkeksi olan karakterin aktif, kadınsı karakterin pasif olduğu bir aktif-pasif ikilemi (dichotomy), doktor-hasta ilişkisinin zihni eril, bedeni dişile dayandıran ikilemlerdir.⁴²⁴
- Doğa bu filmlerde tüm karakterlerin ilişkilerini ve arkadaşlıklarını özgürce yaşadıkları yer olarak yansıtılmıştır. Eşcinsel ilişki doğada konumlandırılarak ‘doğallaştırılır’. (*İki Kadın*, Yavuz Özkan,1992; *Düş Gezginleri*, Atıf Yılmaz,1992; *Vicdan*, Erden Kıral,2008) Öte yandan filmler klişeleşmiş temsiller sunarak bu görünümü parçalar. Filmlerin hepsinde kadınlardan birisi mutlaka klişeleştirilmiş roller içerisinde temsil edilir. Eşcinsel içerikli incelenmiş filmlerin tümünde karakterlerden birisi mutaka hayat kadınıdır veya metres olarak konumlanmıştır ve hepsinin hayatı mutsuz sonlanır.
- Film hem ‘görsel’ anlamda ilişkideki kadınları ‘kadın’ veya ‘erkek’ olarak yapılandırır, hem de ilişkiyi patriarkal yapı üzerinden inşa ederek mutsuz sonlandırır. Bu bağlamda filmler farklı toplumsal cinsiyet rollerini olanaklı kılarak ataerkil örüntüyü kırar gibi görünse de, toplumsal cinsiyet rollerini heteroseksüel ilişkiye indirgeyerek farklı rollere/farklılıklara olanak tanımazlar.

⁴²³ Mary Anne Doane, **The ‘Woman’s Film’: The Possession and Address**, M.A., Mellencamp, P. Ve Williams,L. (ed), Re-vision; Essays in Film Criticism. (Los Angeles: American Film Institute) 1984, s.60 ‘kültürel olarak zihnin erillik ile, bedenin ise dişillik ile bağdaştırılması felsefe ve feminizm alanında ayrıntısıyla belgelendi.’

⁴²⁴ ibid, s.74-75 ‘kadın filmlerinde medikal söylemin kullanılış biçimi erotik bakışın medikal bakışa dönüşümü şeklinde gerçekleşir... doktor bir okuyucu ve yorumlayıcı durumundadır.... .. Beden semptomlarla dolu olup ‘okuma’ gerektirir. dolayısıyla bu filmlerde doktor bir karaktere ihtiyaç duyulması kadın öznelliğini domine etme ve kontrol etme amacı taşır’

- Bu tür filmlerdeki bir başka dikkat çekmiş nokta ise kadınların kırsal alanda ve kentteki konumlanışlarıyla ilgilidir: Tüm filmlerde şehir olumsuz temsil edilmiştir. Şehir tehlikeli, erkek egemenliği altında sevgililerin aldatıldığı, ezildiği, aşkların kirletildiği, emeklerin sömürüldüğü, insanların kendilerine ve birbirlerine ‘yabancılaştığı’ yerlerdir.
- Genel olarak bakıldığında toplumda halen ‘tabu’ sayılan eşcinsel kimliklerin sinemadaki yansıması toplumda varolan kimlikleri ‘yok saymamak’ açısından öneme sahiptir. Bu ‘yansımalar’ sadece saklanmış kimlikleri perdede göstermekle kalmaz ataerkil yapıda ve söylemde çatlaklar oluşturmuş gibi yapar.
- İçerik bağlamında bakıldığında ise, kadın temsillerine paralellik gösterir biçimde klişeleşmiş ‘ kötü kadın’ temsilini eşcinsel kimliği temsiline oturtur biçimde karakterlerin hayatları mutsuz, sonları hazindir; dolayısıyla bir yandan eşcinsel kimlikler sinemada var olduklarını hissettirirken diğer yandan ilişkilerin ‘saklı’ ‘üstü örtük’ ve ‘ataerkil’ olarak verilmesi bakımından ‘ilişkilerin’ veya ‘farklı’ kimlik kategorilerinin aslında tam olarak onaylanmadığını görüyoruz. Bunun bir örneğini Irigaray vermektedir: Irigaray’a göre lezbiyenlik erkeklik-aktiflik ve kadınlık-pasiflik arasındaki çizgiyi korkuttuğu için kadın eşcinselliği erkek davranışlarının imitasyonu olarak temsil edilir ve korku bu şekilde en aza indirgenir.⁴²⁵ Bu bağlamda eşcinsel temsilde de aktif erkek- pasif kadın ikileminde bulunarak aslında sistemin tuzağına takılmış, bu çerçeveye oturmamış kimliklerse dışarıda bırakılmış olur. Toplum tarafından henüz ‘kabullenilmemiş’ eşcinsel kimlikleri bu şekilde inşa ederek sinema toplumdaki ‘meşru’ ataerkil düzeni aslında yeniden inşa etmeye çalışır.

⁴²⁵ Judith Mayne, ‘Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship’ in **Bad Object-Choices**, How Do I Look? Seattle: Bay Press, 1991, s.128

H. İSLAM VE KADIN

- Bu filmler toplumdan yansımalar içermektedir:
- Filmler çekildiği dönemde İstanbul Üniversitesi önünde gerçekleştirilen türban eylemini ve başörtüsü sorununu ele almaktadır. Bu bağlamda her iki film de baş örtüsü sorununun gündemde olduğu ve doruk noktasına ulaştığı dönemi İslamcı bir üslupla ele almaktadır. (*Yalnız Değilsiniz*, Mesut Uçakan, 1990; *Sonsuza Yürümek*, Mesut Uçakan, 1991)
- İslamcı/Beyaz Sinemacı olarak bilinen ve bu bağlamda ‘kadın sorunlarını’ işleyen Mesut Uçakan filmleri dini ideolojiyi kadın üzerinden kurmaktadır. Filmler başörtüsü ve tesettürün üniversitelerde özgürce takılabilmesini savunmuştur. (*Yalnız Değilsiniz*, Mesut Uçakan, 1990; *Sonsuza Yürümek*, Mesut Uçakan, 1991)
- İncelenen filmlerde kadın bedeni politik amaçla sembolik temsil aracı olarak kullanılmaktadır.
- Kadın bağlamında İslami temsillerin yer aldığı filmlerde ataerkil söylemler öne çıkmaktadır. (*Kurtar Beni*, (Halit Refiğ,1987): Ayten: ‘*Bu hayattan beni kurtarması için allaha sığındım, karşıma sen çıktın*’ Salih: ‘*Takdir böyleymiş, seni bırakmayacağım*’; *Sonsuza Yürümek* (Mesut Uçakan, 1991): Murtaza: ‘*kadın hazinedir. Bu hazinenin örtüsünü açtığımız zaman ortada sadece et parçası kalır. Kadın yaratılmışların en büyük sırlarından biridir. Hem kutsal aşka hem de şeytana ulaştırmak gibi iki zıt vasfı zirveleştirenlerden. İnce, hassas bir nokta bu.*’ Büşra (Alper Çağlar, 2009): Müstakbel koca adayı: ‘*ne öğretilmediler? Esas fazileti öğretilmediler. Kariya zaafını gösterdin mi, kendini deşifre ettin mi ağzına sığar. Yok kendin ol, samimi ol, yok manikür yaptır, ulan gitgide ibneleşen bir cins olduk. Unutmayın, gerekirse elli sene döveceksin, bağıracaksın, küfrededeceksin, yeter ki*

insiyatifi elden bırakmayacaksın. Her yol mübah.’ ‘bu sondur. Öyle gazetecilikmiş, arkadaşlarıymış, defileymiş, ben gelemem öyle şeylere.’)

- İslam ve kadınla ilgili filmlerde Laikler vs İslamcılar arasındaki ilişkisellik söylemsel olarak kutuplaşma kurularak, filmlerde ‘Biz’ vs ‘Siz’ karşıtlığı üzerinden kurgulanmaktadır. (*Kurtar Beni: ‘anlaşılmayacak birşey yok, aç açabildiğin kadar. Bak o zaman ne kadar akıllı, sağlıklı oluyorsun, bazılarına göre medeniyet bu’ ; Sonsuza Yürümek: ‘sıkma başlar, siz varken ders yapamıyorum, ukalalar, herkes namussuz da yalnız siz mi namuslusunuz? Defolun aptallar, buraya adam olacaklar gelir.’ ; Büşra: Büşra: ‘sizinkiler hala medeniyet ve itibarı kılık kıyafetten sanır. Sevgilisi: ‘sizinkiler de namus ve imanı’*)
- İncelenen filmlerden ‘Yalnız Değilsiniz’, ‘Sonsuza Yürümek’ ve ‘Kurtar Beni’ filmlerinde ataerkil yapının dini-İslami temeller üzerinden meşrulaştırılmaya çalışıldığını, son dönemde çekilmiş ‘Büşra’ filminde ise çürütülmeye çalışıldığını görmekteyiz.

İ. ÖZGÜRLÜK?

- İncelenen filmlerde kadın özgürlüğü erkek egemen düzenin söylemsel eleştirisi şeklinde gerçekleşir. Bu daha çok temel kadın karakterin söylemleri üzerinden gerçekleşir. (*Kadının Adı Yok: ‘Ben yüz kızartıcı birşey yapmadım. Ben aşık oldum. İşyerlerinde birbirleriyle ilişki kuran birsürü insan var ama işine son verilenler, suçlananlar hep kadın oluyor. Kim yargılıyor bizi? Hep erkekler. Peki kim veriyor onlara bu hakkı?*

‘Yaşam boyu karşıma dikilen adamlar. Babalar, abiler, kocalar, sevgililer, müdürler, şefler, arkadaşlar seni yargılıyorlar, delisin diyorlar, kötüsün diyorlar, beceremezsin diyorlar, damgalıyorlar, yargılıyorlar, işte biz onlara bu izni veriyoruz, ben artık bu izni vermeyeceğim)

- İncelenen kadın filmlerinde kadının özgürlüğünün gerçekleşmesi kadınların cinayet işlemesiyle, metaforik olarak erkek egemen sistemi katletmesiyle gerçekleşir. Smelik,

‘kadınlar cinayeti alışageldiğimiz bir sebeple işlemezler, bu eylemin yıllarca maruz kaldıkları aşağılanma ve nesneleştirilmenin dolaylı bir sonucu olduğunu adım adım gözler önüne serer’. ‘Cinayet dile getirilmemiş bir öfkenin ifadesidir. Metaforik olarak kadınların zulmünü ve eril topluma direnişi ifade etmektedir’ demektir.⁴²⁶ İncelenen filmlerden *Vicdan* (Erden Kıral,2008); *Mum Kokulu Kadınlar*,(İrfan Tözüm,1996); *On Kadın* (Şerif Gören,1987) ve *Firar* (Şerif Gören,1984) filmlerinde kadınların cinayet işlemesinin nedeni kendilerini baskı altına almaya çalışan erkek egemen düzene bir başkaldırı niteliği taşımakta olduğundan ötürü bu filmlerde kadınların işlediği cinayet politik okuma gerektirir. Ayrıca; kadınlar erkeklere yönelik gerçekleştirdikleri cinayete gülmekte, metaforik olarak erkek egemen sistemle alay etmektedirler. (*İki Kadın* , Yavuz Özkan,1992; *Mum Kokulu Kadınlar*, İsrar Tözüm,1996)⁴²⁷

- Kadın sığınma evlerinin açılabilmesi için kadına yardım amaçlı konserler düzenleyerek, *Aşk Ölümünden Soğuktur* (Canan Gerede,1994) filminde görüldüğü gibi, kadının erkek egemen düzenden kurtulup özgürleşmesi amaçlanmaktadır.
- Töre cinayetlerini ele alan son dönem filmleri kadını töre kurbanı olmaktan kurtararak kadına kaçış yolu bırakmaktadır. (*Havar*, Mehmet Güleriyüz,2009; *Mutluluk*, Abdullah Oğuz,2007)
- İncelenen filmlerde kadının ataerkil düzenden kaçıp tek başına varoluş mücadelesine giriştiğine tanık oluruz. (*Yarın Cumartesi*, Bilge Olgaç, 1988; *Dünden Sonra Yarından Önce*, Nisan Akman,1987)
- Kadının yaşadığı vahşet film içerisinde belgeselleştirilerek, kadınların erkekler tarafından gördüğü eziyetin hesabının yine kadınlar tarafından sorulacağını mesajları verilmektedir. (*Saklı Yüzler*, Handan İpekçi,2007)
- Kadın ‘Sessizlik’leriyle...’ Suner, kadın filmlerinde kadın sessizliklerinin hakim olduğunu, Türk Sineması bağlamında filmin sonlanışlarında kadın sessizlikleri görülmekte olduğunu ve ataerkil sisteme bir direniş niteliği taşımakta olduğunu

⁴²⁶ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, ve **Ayna Çatladı**. İstanbul: Agora, 2008, s.111

⁴²⁷ ibid, s. 122-123 ‘kahkaha atılabilmesinin tek sebebi, cinayetin dışıl bir fantezi ya da intikamı temsil ediyor olmasıdır; yoksa kimse gerçek bir cinayete gülmez’

belirtir.⁴²⁸ Araştırmada inceleme bulmuş *Benim Sinemalarım*, Füzûzan-Gülsün Karamustafa,1990; *Saklı Yüzler*, Handan İpekçi,2007; *Havar*, Mehmet Güleriyüz,2009; *Vicdan*, Erden Kıral,2008 gibi filmlerinde kadının suskunluğunun erkek söylemi veto ettiği görülmektedir.

IV. KADINA DAİR FİMLERE VE TEMEL KADIN KARAKTERLERİNE DAİR BULGULAR

Araştırmada içerik analizi yöntemi; toplumsal cinsiyet kadın filmlerinde nasıl kurgulanır, kadın filmleri temel kadın karakteri nasıl kurar, kadın karakterlerin öne çıkan özellikleri nelerdir, kadın filmlerinde öne çıkan mekan ve konular nelerdir gibi soruları yanıtlayabilmek üzere kullanılmış ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Türk sinemasında kadın filmlerinde kadın temsillerini incelediğimizde 1980’li yıllarda kadın filmlerinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Bunun nedeni önceden de belirtildiği gibi Türkiye’de bu dönemde gelişmekte olan kadın hareketidir. Bunun dışında Türkiye’de kadın filmlerinin daha çok erkek yönetmenler tarafından yapılmakta olduğu görülmektedir. Bu da Türkiye’de sinema endüstrisinin erkeklerin elinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Kadın filmlerini **mekansal konumlanışları** açısından değerlendirdiğimizde ise bu tür filmlerin çoğunlukla kentte çekilmekte olduğunu, kadınları hem kamusal hem özel alanda, hem iç hem dış mekanda eşit olarak konumladıkları ve kadını hem ev içerisinde hem de işyerinde temsil ettikleri, dolayısıyla bu tür filmlerin popüler sinemaya oranla kamusal alanda daha görünür kıldığı ve hem kamusal hem de özel alandaki kadının sıkıntılarını dile getirdiği görülmektedir. Bununla beraber kadının içerisinde bulunduğu mekanlar ayrıntılı olarak değerlendirildiğinde kadınların çoğunlukla evde konumlandırıldığı gözlemlenmiştir.

⁴²⁸ Asuman Suner, *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.312

Dolayısıyla, bu tür filmlerin bir taraftan kadınları kamusal alanda, dış mekanda görünür kılarken, bir taraftan da ağırlıklı olarak evde konumlama eğilimi göstererek ataerkil yapının tuzağına takılmış oldukları görülmektedir.

Kadın filmlerini **toplumsal cinsiyet** bağlamında incelediğimizde öne çıkan özellikler ise ilk olarak incelenen filmleri kadın filmi türüne oturtur şekilde filmlerin tümünün temel karakterlerinin kadınlar tarafından oluşturulduğu ve hikayelerin de temel kadın karakter ekseninde döndüğü görülmektedir. Bu filmlerde kadınların büyük çoğunluğu heteroseksüel olarak kurgulanmakla beraber az sayıda da olsa eşcinsel kadın kimliğinin sinemada yer aldığı ve bu tür temsillere 1980’li yıllarda rastlanılmamakla birlikte 1990 ve 2000’li yıllarda kadın filmlerinde temsil edilmeye başlandığı görülmektedir. Bu bağlamda incelenen kadın filmlerinin bu tür kimlikleri yok saymaması popüler sinemanın aksine kadın sinemasının kadına daha gerçekçi yaklaştığının bir göstergesidir.

Kadınların **fiziksel görünümü** incelendiğinde kadının sinemadaki fiziki görünümünün sıklıkla zayıf, uzun saçlı ve beyaz tenli olarak temsil edildiği dolayısıyla ‘ideal kadın’ geleneksel stereotipik özellikler gösterdiği görülmektedir.

Ayrıca temel kadın karakterin **davranış modelleri** incelendiğinde toplumsal cinsiyet performansının çoğunlukla kadınsı (feminen); seksüel durumlarının aktif olduğu görülmektedir. Bu bağlamda kadın filmleri toplumsal yapıya zıtlık oluşturacak şekilde kadını cinsel bakımdan özgür kurmaktadır. Öte yandan temel kadın karakterin kişisel özelliklerine bakıldığında ise kadınların genelde duygusal, kibar ve hassas temsil edildikleri görülmektedir.

İncelenen kadın filmleri temel karakterdeki kadınları ağırlıklı olarak bekar ve bağımsız kadınlar oluşturmaktadır. Bunun yanında temel kadın karakterlerin aile yapısı çoğunlukla parçalanmış veya dağılmış olarak gösterilmektedir.

Temel kadın karakterin **eğitim ve sınıfsal özellikleri** şu şekilde temsil edilmektedir:

İncelenmiş olan kadın filmlerinin büyük bir kısmında kadın karakterlerin eğitim düzeyi vurgulanmamaktadır. Bu bağlamda kadın filmlerinin kadının eğitim durumu üzerinde durmadıklarını ve kadının bu bağlamda toplumdaki durumunu pek fazla sorgulamadığını belirtmek mümkündür.

Kadın filmlerinde öne çıkmış bir özellik kadın karakterlerin genelde alt sınıftan gelen kadınlar olmalarıdır.

Kadın filmlerinde baskın **anlatı yapısı ve konular** incelendiğinde ortaya çıkan sonuç; geleneksel değerler, evlilik sorunları, tecavüz, yalnızlık, aile baskısı ve fiziksel şiddet gibi konuların ağırlıklı olarak yansıtıldığıdır.

Kadın filmlerinde şiddet olgusuna sıkça yer verildiği görülmektedir. Sırasıyla sözselsel, cinsel, fiziksel, sözselsel ve fiziksel şiddet anlatı yapısına eşlik etmektedir; bu bağlamda kadına yönelik şiddet gibi toplumsal bir yarayı sıkça dile getirmesi bağlamında politik öneme sahip oldukları gözlenmektedir.

Kadın filmlerini **kadın-erkek yönetmen bakış açısından** ve kadını konumlayışlarına göre incelediğimizde ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar şunlardır:

Kadın yönetmenler kırsal alandaki kadını, erkek yönetmenler ise kentli kadını temsil etmektedirler. Kadın ve erkek yönetmenlerin kadınları konumlayışlarına baktığımızda kamusal ve özel alan, iç mekan dış mekan farkı gözetmediklerini görürüz. Bunun dışında, kadın yönetmenlerin sıradan ev kadınına odaklanırken, erkek yönetmenlerin çalışan kadın temsiline yer verdikleri görülür. Ayrıca erkek yönetmenlerin akıl hastanesindeki kadınlar, genelevdeki kadınlar ve hapisanedeki kadınların; akıl hastası kimliği, hayat kadını kimliği ve mahkum kadın kimliği temsiline yer verdikleri görülmektedir.

Kadın ve erkek yönetmenlerin toplumsal cinsiyete dayalı benzerlik ve farklılıkları ise şu şekildedir: Kadın yönetmenler evli, erkek yönetmenler ise bekar kadınlara odaklanmaktadır. Erkek yönetmenler ayrıca, eşcinsel ve biseksüel kadın kimliklerini de temsil etmektedirler. Kadın yönetmenlerin bu kimlikleri temsil ettikleri görülmemektedir. Kadın yönetmenlerin filmlerindeki anlatı yapısı geleneksel değerler ve evlilik sorunlarına odaklanırken, erkek yönetmenler tecavüz ve yalnızlık gibi konulara yönelmektedirler.

Genel olarak değerlendirildiğinde toplumsal cinsiyet kategorilerinin, kadının konumlanışlarının ve kadına atfedilen çeşitli özelliklerin yıllara göre değişim gösterdiği görülmektedir. Onar yıllık dönemler karşılaştırıldığında, gerek kadın filmlerinin yapılışı ve nitelikleri bağlamında, gerekse kadının sinemadaki toplumsal cinsiyetçi temsilinin özellikleri bağlamında tarihsel süreç içerisinde sabit kalmamakla beraber değişim göstermekte olduğu saptanmıştır.

V. KADIN VE ERKEK YÖNETMEN GÖZÜNDEN TÜRK KADINI

Röportajları gerçekleştirirken amaç, Türk sinemasında ‘kadın filmi’ yapmış kadın yönetmenlerle erkek yönetmenlerin Türk kadınına ele alış biçimlerindeki benzerlikleri ve farklılıkları saptamaktır. Bu bağlamda filmleri araştırma bağlamında incelenmiş, ulaşılabilen dokuz yönetmenle röportajlar gerçekleştirilmiştir.

Genel olarak röportajlar değerlendirildiğinde kadın/erkek yönetmenlerin kadına bakış açılarındaki farklılıklar öne çıkmaktadır:

- Görüşülen yönetmenler genel olarak kadın yönetmenlerin kadına bakış açılarının erkek yönetmenlere göre daha iyi, içeriden, sağlıklı, hassas ve detaycı olduklarını

belirtmektedirler. Bunun dışında, Canan Gerede ve Mesut Uçakan sinemayı ortaya çıkaranın kişinin şahsiyeti olduğunu belirterek auteur teorisine atıfta bulunmaktadır.

- Tüm yönetmenler filmlerini ‘kadından taraf’ veya ‘kadının tarafında’ olarak tanımlamaktadırlar. Kadın yönetmenlerden Nisan Akman ve Handan İpekçi filmlerini ‘kadınların filmi’ olarak tanımlarken, Canan Gerede böyle bir tanıma reddederek filmlerini ‘gerçekçi filmler’ ve ‘kadına yönelik dramlar’ olarak tanımlamaktadır. Erkek yönetmenlerden İrfan Tözüm filmlerinin çoğunu ‘kadın filmi’ olarak tanımlarken, geriye kalan erkek yönetmenler bu tanıma reddetmektedirler. Genel olarak yönetmenler tür konusunda kadın filmi tanımlamasını reddederken, filmlerini ‘kadın içerikli’ olarak tanımlamaktadırlar.
- Filmlerin kime yönelik olarak yapıldığına yönelik olarak ise kadın yönetmenler, filmlerini yaparken kadın veya erkek izleyici gibi herhangi bir hedef koymadıklarını, ancak sonuçta sadece kadın izleyicilerin filme ilgi gösterdiklerini belirtmişlerdir. Erkek yönetmenlerse genelde kadın veya erkek olarak bir ayrım yapmadıklarını, bazılarının filmlerinin ‘gençlere yönelik’ (Abdullah Oğuz, *Mutluluk*, 2007), bazılarının sosyal eleştiri içerdiği için halka yönelik film (İrfan Tözüm, *Rumuz Goncağül*, 1987) ve bazılarının ‘kadınlar için yapılmış’ (İrfan Tözüm, *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, 1992) olduklarını belirtmektedirler.
- Genel olarak incelendiğinde yönetmenler genelde ‘kadın filmi türünü’ reddederken, bunun yerine kendi sinemalarını çeşitli şekillerde tanımlamayı tercih etmişlerdir. Bu bağlamda ortaya çıkan önemli bir bulgu, yönetmenlerin genel olarak filmlerini ‘kadın filmi’ olarak tanımlamasalar da, filmlerinden bahsederken kadın filmi türü tanımına giren ‘kadına yönelik’, ‘kadınla ilgili’, ‘kadından taraf/kadının tarafında’, ‘kadınlar için yapılmış’ gibi tanımlamalarda bulunmuş olmalarıdır. Feminist film teorisi kuramcıları; Mary Anne Doane ve Allison Butler kadın filmi türünün tanımını şu şekilde yapmaktadır; kadına yönelik veya kadın sorunlarını işleyen veya kadın

tarafından yapılmış veya bunların hepsi.⁴²⁹ Bunun dışında, incelenen filmlerde ağırlıklı olarak kadın sorunsalının odakta olması, eril söylemi az ya da çok kırması, dişil söylemi öne çıkaran filmler olması, aile içi şiddet gibi toplumsal sorunlara değinmesi, cinselliğe sapmayışı, kadına dişil olarak değil, birey olarak yaklaşması gibi özellikler incelenmiş olan filmleri kadın filmi türüyle örtüştürmektedir.⁴³⁰ Bunun dışında incelenen bazı filmler kadın yönetmenler tarafından ve kendilerine dair olarak yapılması bağlamında da bu türe oturabilmektedir. Ayrıca, içerik ve söylem analizlerinde de desteklendiği üzere kadın tarafından yapılan, kadına yönelik filmler gerçek kadın karakterleri daha duyarlı ve politik bir ifadeyle ele almakta olup daha gerçekçidirler. İncelenen kadın yönetmen filmlerinin tümü toplumsal temelli olmakla kalmayıp, yönetmenlerin bireysel izlerini, dolayısıyla kadın deneyimlerini yansıtmaktadırlar. Elsaesser kadın sinemasının, şahsi deneyimi toplumsal duyarlılıkla biraraya getirdiğini ifade etmişti.⁴³¹ Örneğin araştırmada inceleme bulan filmlerden Nisan Akman'ın *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) adlı filmi (röportajda da belirtildiği gibi) tamamen yönetmenin şahsi deneyiminin yansıması olmakla beraber, kadına yönelik şiddet gibi toplumsal bir yaraya vurgu yapmaktadır. Bunun dışında, incelenen Bilge Olgaç filmleri, kadının içinde yaşadığı sisteme tanıklık etmiş ve 'gerçeğini' toplumdan almıştır. Firuzan Gülsüm Karamustafa'nın Nesibe'si şehrin varoşlarındaki dar gelirli yaşamın, mahalle ve aile baskısının dayatmalarının yansımasıyken, Canan Gerede'nin filminde yansıyan gerçek bir kadının (Şarkıcı Bergen'in) hikayesidir. Öte yandan, Handan İpekçi'nin Zühre'si Doğu Anadolu'da bölgesel geri bırakılmışlığın etkisiyle yaşam koşullarının kadını ezişinin bir portresini sunmaktadır.

⁴²⁹ Allison Butler, **Women's Cinema: The Contested Screen**. London: Wallflower, 2000 akt: Ruken Öztürk, **Sinemanın 'Dişil' Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler**. İstanbul: Om Yayınevi, 2004, s.11

⁴³⁰ Öztürk kadın filmlerini, kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler olarak tanımlar. (S. Ruken Öztürk, **Sinemanın 'Dişil' Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler**. İstanbul: Om Yayınevi, 2004, s.12) Bunun dışında, kadınlar tarafından yazılmış ya da yönetilmiş filmlerde aile içi şiddet gibi toplumsal sorunlara değinildiğini ve bu filmlerde kadınların yaşama mücadelesi içinde yer alan bireyler olarak konumlandırıldığı belirtilmektedir. (S. Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**. İstanbul: Alan Yayınevi, 2000, s.71) Bunun dışında Fetay Soykan çalışmasında kadın yönetmenlerin erkekler kadar cinselliğe sapmadığından ve kadına 'dişil' olarak değil birey olarak yaklaşıldığını ifade etmektedir. (Fetay Soykan, **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990**. İzmir: Altındağ Matbaacılık, 1993, s.133)

⁴³¹ Thomas Elsaesser , **New German Cinema; A History**, Basigstone:Macmillan and Rutgers University Press, 1989, s.183

- Bunun dışında üzerinde durulması gereken bir başka nokta Türk sineması irdelenirken, filmleri tür bakımından değil de yönetmenler üzerinden tanımlamak gibi bir eğilim olduğudur. (Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Metin Erksan, Halit Refiğ sineması gibi) Kadın filmleri bağlamında auteur teorisi eğilimi kadın yönetmenler ve/veya kadın filmleri bağlamında problemlidir ve bu bağlamda kadın filmleri denildiğinde ilk bakışta akla Atıf Yılmaz filmlerinin gelmesi eleştirilebilir.⁴³² Bunun yanında Öztürk'ün kitabında bahsi geçen Türk sinemasının kadın yönetmenlerinin 'kadın filmi yapmıyorum' ifadesi hem bir çelişkidir, hem de Türk sinemasında kadın filmlerini irdeleyebilmek için kışkırtıcıdır. Türk sinemasında yaratıcılıktan (authorship) bahsedilecekse bu sadece erkek yönetmenlere Knight'ın belirttiği gibi yapımcı muamelesi yapıp kadın yönetmenlere gelindiğinde hepsini aynı kefeye koyarak değerlendirilmemelidir. Kadın konulu ve kadına yönelik yapılmış filmleri sadece ve sadece auteur teorisine bağlı kalarak ve sadece erkek yönetmenlerin 'sinemasına' odaklanarak değil , hem kadın hem de erkek yönetmenlerin çekmiş olduğu filmleri biraraya oturtup incelersek kadın filmlerini marjinalleştirmeden/ dışlamadan da kurtarmış oluruz.
- Kadın yönetmenler filmlerinde Türk toplumunun ve Müslüman toplumun geleneklerini yansıtıp eleştirdiklerini ifade ederken, Mesut Uçakan dışındaki erkek yönetmenler de filmlerinde ataerkil yapıyı yansıtıp eleştirdiklerini ifade etmişlerdir. Ayrıca, kadın yönetmenler genel olarak toplumsal gerçeklerin Türk sinemasına tamamen yansımadığını fakat kendi filmlerinde toplumdan alıntılar bulunduğunu belirtip kendi filmlerinden örnekler vermişlerdir. Erkek yönetmenlerin bu konuda görüş ayrılığı içerisinde oldukların gözlenmektedir. Görüşülen erkek yönetmenlerden Sinan Çetin sanatın toplumdan ileri olması gerektiğinden dolayı toplumu yansıtmaması gerektiğini savunurken, benzer bir şekilde Tunç Başaran hiçbir sanat dalının toplumsal gerçekleri yansıtamayacağını ifade eder. Başar Sabuncu'ya göre ise

⁴³² Türk sinemasında Knight'ın Yeni Alman Sinemasından bahsederken söz ettiği gibi auteur sinemasından bahsetmek, erkek yönetmen sinemasını tanımlamanın ve/veya tanımanın da dışında kadın filmlerini ve kadın sinemasını dışlamakla eş anlamlıdır çünkü benzer şekilde kadın sinemasının marjinalleşmesine yol açmıştır. Knight'ın iddia ettiği gibi bu durum kısmen yaratıcı birey anlayışının ardındaki üstü kapalı erkekçil normdan kaynaklanmaktadır.(Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi, ve Ayna Çatladı**. İstanbul: Agora, 2008, s.28) Smelik'e göre film auteur'ü kavramı üstü kapalı bir şekilde olsa da erkekçildir. (ibid,s.29)

filmler insanı yansıtmakla beraber, günümüz Türk sinemasından toplumsal gerçekçi olarak bahsedemeyeceğimizi dile getirir. Abdullah Oğuz filminin töre cinayeti gibi toplumsal bir yaraya dikkat çektiğini ve insanlara bunu yansıtarak toplumsal bir olguya dikkat çektiğini belirtirken, Mesut Uçakan sinemanın toplumu yansıttığını fakat Türk sinemasında kadın açısından böyle birşeyin doğru olmadığını belirtir. Yönetmenler genel olarak sosyal gerçekliğin kadın açısından sinemamıza bakışını problemlili görmektedirler.

- Yönetmenler sinemanın politikliği ve kimlik politikaları üzerine de görüş belirtmişlerdir.

Türkiye’deki tarihsel, ekonomik, sosyo-kültürel dönüşümlerle kimliklerdeki dönüşümler arasında bağ kuran yönetmenler, kimliklerdeki parçalanmalardan ve ‘batı’ kültürünün ve kapitalist toplumun kimlikler üzerindeki etkisine değinmektedirler. Yönetmenler kimliklerin Batı’ya özenecek şekilde değişim gösterdiğini ve toplumda ‘avrupai’ ve çelişkili kimlikler olduğunu ifade ederek kültür karmaşasından söz ederler. Araştırmanın ileri sürdüğü ve yönetmenlerle görüşülürken de ortaya çıkmış bir başka bakış açısı da toplumsal değişimlerle birlikte kimliklerin ‘dönüşümü’ ve ‘parçalanışı’ olgusudur. Bu görüşler Türkiye’deki kadın kimliklerinin gerek Batı kültürünün etkisi, gerekse bölgeler ve sosyo-ekonomik ve kültürel etkenlere bağlı olarak çokluk gösterdiğine yöneliktir. Bu bağlamda araştırmanın bakış açısı yönetmenler tarafından desteklenmiştir. Ayrıca, kadın yönetmenler, ulusal kimlik ve toplumsal cinsiyet rollerinin kesiştiğini vurgularken bunun Türk sinemasında tamamen birebir yansıma bulmadığını belirtmektedirler. Öte yandan kadın yönetmenlerden Nisan Akman ve Canan Gerede Türk kadınının bölgelere ve sosyo ekonomik koşullara göre çeşitlendiğini ifade ederek Türk kadını kimliklerinin çeşitliliğini vurgulamışlardır.

- Röportajlar bağlamında ortaya çıkmış bir başka görüş ise Yeni Türk Sinemasının henüz ‘oturmamış’ olduğu ve toplumu ve kadın sorunlarını tam olarak yansıtmadığı

endişesi taşır. Bunun yanında genel olarak yönetmenler Türk Sinemasının ‘oturmamış’ niteliğinden bahsedip, sinemamızın bireysel veya rastlantısal olduğunu ifade etmişlerdir.

VI. DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER

Araştırma söylemlerin politik olduğundan yola çıkarak, filmlerdeki toplumsal cinsiyet inşasında kullanılan söylemlere ve bunun ardındaki ideolojiye bakmayı hedeflemiştir.

- Kadın çalışmalarında bulunmuş olan kuramcılardan Simone de Beauvoir kadın olmayı sosyal ve politik çevreden ve temsiller, imgeler, dolayısıyla söylemler aracılığıyla öğrendiğimizi belirtmişti.⁴³³ Benzer şekilde Judith Butler, kadının kendisinin oluşum sürecinde olan bir terim olduğunu, süregiden söylemsel pratik olarak müdahaleye ve yeniden anlamlandırılmaya açık olduğunu belirtmiştir.⁴³⁴ Foucault ‘bu cinsiyet mevhumunu kuran, cinselliğin konuşlandırılma tarzıdır’⁴³⁵ demektedir. Toplumsal cinsiyeti algılamada söylemlerin rolü önemlidir. Araştırma bağlamında incelenen filmlerde kadının toplumsal cinsiyet rollerinin kurgulanışı ve değişimi söylemsel olarak incelenmiştir :
- Kadın kimlikleri sinemada söylemsel olarak inşa edilir/ yeniden kurulur. Türk sinemasında incelenmiş olan kadın filmleri ağırlıklı olarak kadın kimlikleri inşa ederek alternatif kadın kimlikleri oluşturur. Toplumdaki kadın kimliklerini kurduğunda ise eleştireldir, kadın meselesine eleştirel yaklaşır. Filmdeki söylemlerle toplumsal cinsiyet ilişkileri etrafında güç ilişkileri arasında paralellik; güç ilişkilerinin ağırlıklı olarak filme yansıtıp eleştiri bulduğu şekliyle gerçekleşir.

⁴³³ Simone de Beauvoir, **1908-1986: The Second Sex**. translated and edited by H.M.Parshley London: Vintago, 1997.

⁴³⁴ Judith Butler, **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**. New York: London: Routledge, 1990.

⁴³⁵ Michel Foucault, **History of Sexuality**, Volume 2, Vintage Books, 1990.

- Kadının sinemadaki konumlanması ve kullanılan söylemler ile geleneksel ataerkil yapılar ve Türk kimliği arasında bağ vardır.
- İncelenen kadın filmleri bir taraftan ataerkil yansımalar içerirken, gerek anlatı yapısı, gerekse söylemlerin kurgulanış biçimiyle bir taraftan da bu yapıda çatlaklar oluşturmaktadır. Dolayısıyla söylemler, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliği ve ataerkil yapıyı meşrulaştırabileceği gibi, kadının ikinci cins olarak konumlandırılmasına eleştiri getirebileceği ve ataerkil yapıda çatlaklar oluşturabileceği bu çalışma bağlamında saptanmıştır.
- Son dönem Türk sinemasının kadınlara yöneltilen suçlarla ilgili dikkat çekici/uyarıcı mesajlar taşıdığı görülmektedir. Kadına dair özellikle kırsal alandaki sıkıntılar sinema aracılığıyla geniş kitlelere taşınmaktadır. Son dönem Türk sinemasında gerçek insanlar, olgular ve hikayeler/ yaşanmışlıklar vardır. Kadınla ilgili çekilmiş olan filmlerin senaryosu kurmacadan ibaret değildir. 1980'li yıllarda göç olgusu ve sınıfsal sorunlar, 1990'lı yıllar burjuva kadının sorunları, 2000'li yıllar gerçek kadın hikayeleri, kırsal alan ve töre sorunları üzerinde durmaktadır. Türk sinemasında kadın filmleri politik öneme sahiptir, bu filmler toplumsal gerçeklikleri yansıtır ve kadın meseleleriyle ilgili mesajlar içerir, kadının özgürleşmesine giden yolu temsiller üzerinden arama çabasındadırlar.
- Sinemasal temsiller bizi çevreleyen kültürden bağımsız değildirler. İncelenmiş olan filmler dönemin politik-sosyal koşullarından kesitler taşımaktadır.
- Türk kadınının homojen yapısı yoktur; toplumsal cinsiyet kategorileri zamanla ve söylemsel olarak değişip dönüşür. Tez çerçevesinde Türk Sinemasında Türk kadınının temsiline bakıldı. Türk kadınının temsili yıllara göre değişmesinin yanında, yaşadıkları deneyimlere, kullanılan söylemlere, konumlanışlarına, sınıflarına,

toplumdaki gelenek ve göreneklere göre çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda kimlikleri dönüşümü olgusu Türk Sinemasında kadın temsili bağlamında incelenen dönemler açısından geçerlidir.

Türk Kadınları / ‘Ben O İsim Miyim’? ⁴³⁶

Judith Butler, ‘kadınlar çoğul haliyle belalı bir terim, bir mücadele alanı, kaygı sebebidir. Kişi kadın olsa bile, elbette bundan fazlasıdır da, terim yeterince kapsayıcı değildir. Yetersiz kalmasının nedeni toplumsal cinsiyetin söylemsel olarak kurulmuş ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel kimlik halleriyle kesişmesidir. Sonuç olarak toplumsal cinsiyeti her zaman içinde üretilip süregeldiği siyasi ve kültürel kesişme noktalarından ayırarak değerlendirmek imkansızlaşır’ demektir.⁴³⁷ Bu bağlamda İletişim Bilimleri alanında Türk Sinemasında Türk kadını incelendiğinde Stuart Hall’ün ortaya attığı şekliyle tarihsel, kültürel dönüşümlerin kimlikleri ve temsilleri nasıl değiştirip dönüştürdüğünü incelemenin yanında, etnik, sınıfsal, cinsel ve bölgesel kimlik kategorilerinin tümünü ele alıp değerlendirmek gerekmektedir. Bunun nedeni yukarıda belirtildiği gibi, toplumsal cinsiyetin söylemsel olarak kurulması ve ırksal, sınıfsal, etnik, cinsel ve bölgesel kimlik halleriyle kesişmesidir.

Smelik, kadın yönetmenler beyazperdede gerçek kadınların gerçek hayatlarını göstererek, kadınlığa dair fantazi büyüsünü bozabilirler demektir.⁴³⁸ Türk sinemasında kadın filmleri türünden bahsedeceksek, popüler sinemada olduğu şekliyle kentli ve burjuva kadından değil, sıradan kadınların sorunlarının da titizlikle incelenmesi gerekmektedir.

Narboni ve Comolli’nin önerdiği kategoriler çerçevesinde değerlendirildiğinde; araştırmada incelenmiş filmler; ‘içeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle bir eleştirelliğin uygulandığı filmler’ ile ‘açık politik içeriğe karşın, dilini ve imajlarını sorgusuz sualsiz aynen

⁴³⁶ Denise Riley, ‘Am I That Name?’ Feminism and the Category of ‘Women’ in History, NY:Macmillan

⁴³⁷ Judith Butler, **Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**. İstanbul: Metis, 2008, s.46

⁴³⁸ Anneke Smelik, . **Feminist Sinema ve Film Teorisi, ve Ayna Çatladı**. İstanbul: Agora, 2008, s.3

uyarladığı ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmler'⁴³⁹ olmak arasında gidip gelmektedir. Bu bağlamda, yapılacak olan çalışmaların biçimi ve dili kadın meselesine politik ve eleştirel yaklaşacak şekilde olmalıdır.

Kadın filmleri kadın sorununa dikkat çekmenin, toplumun tüm kesimlerinden kadınların sesini duyurmanın önemli bir aracıdır. Kadın filmlerinin görünmeyeni görünür kılma/bilinmeyen kadınların varlığını gösterme gibi özellikleri vardır. Sinema, farkındalık yaratarak kadın sorununa yönelik tedbirlerin alınmasına ve toplumsal gelişmenin sağlanmasına öncülük eder. Bu bağlamda kadın filmlerinin desteklenip yaygınlık kazanması politik farkındalık (political awareness) yaratmak açısından önemlidir. Sonuç itibarıyla kişisel ve kültürel olanın politik olduğu gibi, sinemanın da politik bir temsil alanı olduğu gözardı edilmemelidir.

⁴³⁹ Jean-Luc Comolli, Jean Narboni , 'Sinema/İdeoloji/Eleştiri Üzerine' çev. Mustafa Temiztaş akt: **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri**, Büker, Sevil ve Y. Gürhan Topçu. İstanbul: Kırmızı Kedi, 2010, s.101-s.105

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün; Umut Tümay Arslan; Pembe Behçetoğulları; Ali Karadoğan;

Semire Ruken Öztürk; Nejat Ulusay. **Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine.**

İstanbul: Metis, 2005.

Abisel, Nilgün. **Popüler Sinema ve Türler.** İstanbul: Alan Yayıncılık, 1999.

Abisel, Nilgün. **Türk Sineması Üzerine Yazılar.** Ankara: Phoenix, 2005.

Adanır, Oğuz. **Sinemada Anlam ve Anlatım.** İstanbul: Alfa, 2003.

Adiloğlu, Fatoş. **Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri.** İstanbul: Es Yayınları, 2005.

Akbal Süalp, Z, Tül. **Zamanmekan, Kuram ve Sinema.** İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Akbulut, H. **Kadına Melodram Yakışır, Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri.**

İstanbul: Bağlam, 2008.

Akşin, Sina. **Bugünkü Türkiye 1980-2003.** İstanbul: Cem Yayınevi, 2008.

Arat Yeşim. *Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar*”, Sibel Bozdoğan ve Reşat

Kasaba (der), **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.** İstanbul: Tarih Vakfı Yurt

Yayınları, 1998.

Arat, F. Arat. **Deconstructing Images of the Turkish Women.** N.Y.:Pelgrave, 2000.

Arslan, Müjde. (der.) **‘Rejisör’ Atıf Yılmaz.** İstanbul: Agora, 2007.

Ataman, Emine Özlem. ‘Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 yılları arasında

Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu', (yayımlanmamış doktora tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002).

Barker Martin and Petley Julian. **From Bad Research to Good-A Guide for the Perplexed.** London: Routledge, 2001.

Barthes, Roland. **Image, Music, Text.** New York: Hill and Wang, 1977.

Beauvoir, Simone de, **1908-1986: The Second Sex.** translated and edited by H.M.Parshley London: Vintago, 1997.

Berger, John. **Ways of Seeing,** London: Penguin, 1972.

Bozdoğan Sibel, Reşat Kasaba (Ed). **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.** Tarih Vakfı: İstanbul, 2005.

Brunsdon, Charlotte. **Screen Tastes: soap opera to satellite dishes.** London: Routledge, 1997.

Brunsdon, Charlotte. **The feminist, the housewife, and the soap opera.** Oxford: Clarendon Press, 2000.

Butler, Alison. **Women’s Cinema: The Contested Screen.** London: Wallflower, 2000.

Butler, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‘sex’.** New York: Routledge, 1993.

Butler, Judith. **Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi.** İstanbul: Metis, 2008.

Butler, Judith. **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity.** New York:

London: Routledge, 1990.

Butler, Judith. **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**. New York:

London: Routledge, 1999.

Butler, Judith. **Undoing Gender**. London: Routledge, 2004.

Büker, Seil ve Y. Gürhan Topçu. **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri**. İstanbul: Kırmızı Kedi, 2010.

Citron, Michel. 'Women's Film Production: Going Mainstream' in E. Deidre Pribram (ed.)

Female Spectators: Looking at Film and Television. London and NY: Verso, 1988.

Cook, Pam. **Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema**. London:

British Film Institute, 1996.

Çakır, Serpil. 'Kadın Tarihine Türkiye'den Bakmak' **Petrol İş** Mayıs 2007 sayı 23

Çiçekoğlu, Feride. **Vesikalı Şehir**. İstanbul: Metis, 2007.

Davis, Yuval N. **Gender and Nation**. London: Sage, 1997.

Derman, Deniz. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**. Bağlam, 2001.

Diğer Süleyman Murat. **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**. Ankara, Doruk

Yayınları, 1996.

Doane, Mary Anne. **The 'Woman's Film': The Possession and Address**, M.A., Mellencamp, P. ve Williams, L. (ed), *Re-vision; Essays in Film Criticism*. (Los Angeles: American Film Institute), 1984.

Doğramacı, Emel. **Türkiye'de Kadının Dünyası ve Bugünü**. İstanbul: Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları, 1997.

- Donmez-Colin G. **Women, Islam and Cinema**. London: Reaktion Books Ltd, 2004.
- Dorsay, Atilla. **Cinema and Women** İstanbul: Remzi, 2000.
- Dorsay, Atilla. **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Türk Sineması 1990-2004**. İstanbul: Remzi, 2004.
- Dorsay, Atilla. **Hayatımızı Değiştiren Filmler**. İstanbul: Remzi, 1998.
- Dorsay, Atilla. **Sümbül Sokağın Tutsak Kadını**. İstanbul: Remzi, 2003.
- Dönmez-Colin Gönül. **Kadın, İslam ve Sinema**. İstanbul: Agora, 2005.
- Elseasser Thomas. **New German Cinema; A History**, Basigstone: Macmillan and Rutgers University Press, 1989.
- Erens, Patricia (Ed.). **Issues in Feminist Film Criticism**. Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990.
- Esen, Şükran. **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. İstanbul: Beta, 2000.
- Esen, Şükran Kuyucak. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Evren, Burçak. **Değişimin Dönemecinde Türk Sineması**. İstanbul: Leya, 1997.
- Evren, Burçak. **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**. İstanbul: Broy Yayınları, 1990.
- Evren, Burçak. **Ustasız Usta, Atıf Yılmaz**. Ankara: Dünya KIV Yayınları, 2006.
- Fairclough, Norman. **Discourse and Social Change**. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Foucault, Michel. **History of Sexuality**. Vintage Books, 1990.
- Giddens, Anthony. **Sociology**, Cambridge: Polity Press, 1989.
- Gledhill, Christine. **Home Is Where The Heart Is: Studies in Melodrama and the**

Woman's Film. London: British Film Institute, 1987.

Golding Peter ve Murdock Graham, 'Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik' akt: **Medya Kültür**

Siyaset, Der; Süleyman İrvan, Bilim Sanat Yayınları Ark Kitaplığı Ankara, 1997.

Gökçe, Orhan. **İçerik Analizi, Kuramsal ve Pratik Bilgiler.** Ankara: Siyasal Kitabevi, 2006.

Gökçen O. and Derman Deniz. **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Bağlam Yayınları: 2001.

Göle, Nilüfer. **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme.** Metis: İstanbul, 2010.

Güçhan, Gülseren. **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması.** Ankara: Imge Press, 1992.

Güvenç, Bozkurt. **Türk Kimliği, Kültür Tarihinin Kaynakları.** İstanbul: Boyut Kitapları, 2008.

Hall, Stuart. **Cultural Identity and Diaspora.** akt. Woodward, Kathryn (ed), **Identity and Difference.** London, Sage in ass. with Open University, 1997.

Hall, Stuart. 1987, ' Identity in Question, **Modernity and its Futures,** Stuart Hall, London: Polity Press/The Open University, 1992, 274-295

Hall, Stuart. Stuart Hall, 'The Question of National Identity' in S. Hall, D. Held, D. Hubert& K. Thompson (eds) **Modernity; An Introduction to Modern Societies,** London: Blackwell, 1996

Hall, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** Ed. Stuart Hall, London: Sage Publications, 1997.

Hall, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** Ed.

Stuart Hall, London: Sage Publications, 2003.

Hall, Stuart. 'The Question of National Identity' in S. Hall, D. Held, D. Hubert & K. Thompson (eds) *Modernity; An Introduction to Modern Societies*, London: Blackwell, 1996.

Harris, Anita. **All About the Girl: Culture, Power and Identity**. Ed. Anita Haris, London: Routledge, 2004.

Haskell, Molly. **From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies**. NY: Holt. 1974.

İri, Murat. (der), **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**. İstanbul: Derin Yayınları, 2010.

Jancovich, Mark. **The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption**. London: PFI Publishing, 2003.

Johnston, Claire. 'Women's Cinema as Counter Cinema' in Bill Nichols (ed.) **Movies and Methods Vol 1** London: University of California press, 1976.

Joseph, S. (ed) **Gender and Citizenship in the Middle East** N.Y.:Syracuse University Press, 2000.

Kandiyoti, D. **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler** İstanbul: Metis Yayınları, 1994.

Kandiyoti, D. **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler** İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Kandiyoti, D. & Saktanber. **Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat**. İstanbul: Metis, 2005.

Kaplan, E. Ann (ed). **Feminism and Film**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Kaplan, E. Ann. 'Healing Imperialized Eyes': Independent Women Filmmakers and the Look' in Kaplan, **Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze**. London: Routledge, 1997.

Kaplan, E. Ann. **Motherhood and Representation**. London: Routledge, 1992.

Kaplan, E. Ann. **Women and Film: Both Sides of the Camera**. New York: Methuen, 1985.

Kaplan, N. **Aile Sineması Yılları 1960'lar**. İstanbul: Es Yayınları, 2004.

Karadoğan, Ali. **Film Çeviriyorum Abi; Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı**. Ankara, Phoenix Yayınevi, 2005.

Karaelmas 2009 **Medya ve Kültür**. Der. Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu. Can Matbaacılık, İstanbul: 2009.

Karasar, Niyazi. **Araştırmalarda Rapor Hazırlama**. Ankara, 1991.

Khatib, L. **Filming the Modern Middle East: Politics in the cinemas of Hollywood and the Arab World**. London: I.B.Tauris&Co, 2006.

Kırel, Serpil. **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**. İstanbul: Kırmızı Kitabevi, 2010.

Kırel, Serpil. **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayıncılık, 2005.

Kongar, Emre. **21. Yüzyılda Türkiye; 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.

Kristeva, Julia. **1986 1941- The Kristeva Reader/(by) Julia Kristeva**. Ed. Toril Moi Oxford: Blackwell, 1986.

Kuhn, Annette. **Women's Pictures: Feminism and Cinema**. London: Routledge, 1982.

Laplace, Maria. 'Producing and Consuming the Woman's Film...' in Christine Gledhill (ed)

Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film. London:

British Film Institute, 1987.

Lauretis, Theresa de. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.** Indiana University

Press, 1984.

Lefebvre, Henri. **Marx'ın Sosyolojisi.** İstanbul: Sorun Yayınları, 1996.

Makal, Oğuz. **Türk Sineması Tarihi.** İzmir: 9 Eylül Üniversitesi Yay, 1991.

Mayne, Judith. 'Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship' in **Bad Object**

Choices, How Do I Look? Seattle: Bay Press, 1991.

Metz, Christian. **Langage et cinema.** Paris: Lauresse, 1971. Translation: **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema** Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Millett, Kate. **Sexual Politics.** London: Rupert Hart-Davis Ltd, 1971.

Mohanna, Christine. 'Filmlerde Kadınlar' 25. Kare çev. E. Demiray, 1993, s.19-21

Mulvey, Laura. 'Feminism, Film and the Avant-garde' in Jacobus m. (ed) **Women Writing**

and Writing About Women. Beckenham: Croom Helm, 1979.

Mulvey, Laura. **Visual and Other Pleasures.** Basingstoke: Macmillan, 1989.

Nash, Kate. **Contemporary Political Sociology: globalization, politics and power.** Oxford: Blackwell, 2000.

Okyay, Sevin. **Thoughts on Turkish Cinema.** Doruk Press, 1996.

Onaran, A. Şerif. **Türk Sineması.** İstanbul: İnkılap, 1994.

- Özgüç, Agah. **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**. İstanbul: Parantez, 2000.
- Özgüç, Agah. **100 Filmde başlangıcından günümüze Türk Sineması**. Ankara: Bilgi, 1993.
- Özgüç, Agah. **80. yılında Türk Sineması, Turkish Cinema at the 80th Anniversary 1914 1994**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Özön, Nijat. **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**. İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2010.
- Öztürk, R. **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**. İstanbul: Alan Yayınevi, 2000.
- Öztürk, S. Ruken. **Sinemanın ‘Dişil’ Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler**. İstanbul: Om Yayınevi, 2004.
- Parkan, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema**. İstanbul: Donkişot, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2004.
- Posteki, Nigar. **1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2005)**. İstanbul: Es yayınları, 2005.
- Republic of Turkey Ministry of Culture. **Turkish Cinema in its 80th Year**. Ankara: 1994.
- Ryan, Michael. & Kellner Douglas. **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**. (çev) Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabalci Yay, 1998.
- Scognamillo, Giovanni. **Yeşilçamdan Önce, Yeşilçamdan Sonra**. İstanbul: Antrakt, 1996.
- Scognamillo, Giovanni. **Türker İnanoğlu: Bay Sinema**. İstanbul: Doğan Kitap, 2004.
- Schroeder, Süheyla Kırca. **Popüler Feminizm; Türkiye ve Britanya’da Kadın Dergileri**. Bağlam Yayınları: İstanbul, 2007.

Silverman, Kaja. **The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.**

Indiana University Press: 1988.

Smelik, A. **And The Mirror Cracked.** Basingstoke : Macmillan, 1998.

Smelik, A. **Feminist Sinema ve Film Teorisi, ve Ayna Çatladı.** İstanbul: Agora, 2008.

Soykan, Fetay. **Türk Sinemasında Kadın 1920-1990.** İzmir: Altındağ Matbaacılık, 1993.

Stacey, Jackey. **Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship.** London:

Routledge, 1993.

Street, John. **Politics and Popular Culture.** Cambridge: Polity, 1997.

Suner, Asuman. **Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek.** Metis:

İstanbul, 2006.

Tasker, Yvonne. **Working Girls: Gender and Sexuality Poopular Cinema.** London:

Routledge, 1998.

T.C. Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Kadına Yönelik Şiddet, Ankara: 2008.

T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Ulusal

Eylem Planı 2008-2013 Ankara: 2009.

Teksoy, R. **Turkish Cinema.** İstanbul: Oğlak Press, 2008.

Teksoy, R. **Rekin Teksoy'un Türk Sineması.** İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007.

Thornham, Sue (ed), **Feminist Film Theory: A Reader.** EUP,1999.

Thornham, Sue. **Feminist Theory and Cultural Studies- Stories of Unsettled**

Relations. New York: Oxford University Press, 2000.

Thornham, Sue. **Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory.**

London:Edward Arnold, 1997.

Turkish Cinema in the 80th Anniversary. Turkish Ministry of Culture, Ankara: Ünal Offset, 1994.

Türkoğlu, Nurçay. **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara, Toplumsal İletişim; Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar.** İstanbul: Babil Yayınları, 2004.

Williams, Linda. ‘When the Women Looks’ in **Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism.** Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams (eds) Frederick, MD: University Publications of America, 1984.

Williams, Linda. ‘ **Film Bodies: Gender, Genre and Excess**’ at Film Quarterly Vol.44, No.4 (Summer,1991), p 2-13 University of California Press.

Wodak, Ruth(ed). **Gender and Discourse.** Sage Publications, 1997.

Woodward, Kathryn (ed), **Identity and Difference.** London, Sage in ass. With Open University, 1997.

Yaylagül, Levent. **Kitle İletişim Kuramları, Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar.** Ankara: Dipnot Yayınları, 2008.

Yeğenoğlu, Melda. **Sömürgeci Fantaziler, Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark.** Metis Yayınları: İstanbul, 2003.

FİLM LİSTESİ

Ah Güzel İstanbul [Film], Sadık Deveci, Ömer Kavur, Necip Sarıcioğlu (Yapımcı), Ömer Kavur (Yönetmen), Türkiye: Alfa Film, 1981.

Asılacak Kadın [Film], Kadir Turgut, Ferit Turgut (Yapımcı), Başar Sabuncu (Yönetmen), Türkiye: Uzman Film, 1986.

Asiye Nasıl Kurtulur [Film], Atıf Yılmaz (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Yönetmen), Türkiye: Odak Film, 1986.

Aşk Ölümünden Soğuktur [Film], Faruk Aksoy, Eliane Stutterheim (Yapımcı), Canan Gerede (Yönetmen), Fransa, İsviçre, Türkiye: UFP, 1994.

Benim Sinemalarım [Film], Türkiye Kadri Yurdatap (Yapımcı), Gülsün Karamustafa, Füzûzan (Yönetmen), Türkiye: Mine Film, 1990.

Berdel [Film], Bülent Hekimoğlu, Gülseven Güven Yaşer (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Yönetmen), Türkiye: Tapev, STM Film, 1990.

Beyaz Bisiklet [Film], Mehmet Taluğ (Yapımcı), Nisan Akman (Yönetmen), Türkiye: Elif Film, 1986.

Bez Bebek [Film], Lokman Kondakçı (Yapımcı), Engin Ayça (Yönetmen), Türkiye: Varlık Film, 1987.

Bir Kadının Anatomisi [Film], Yavuz Özkan, Aycan Çetin (Yapımcı), Yavuz Özkan (Yönetmen), Türkiye: Z Film, 1995.

Bir Kırık Bebek [Film], Kadri Yurdatap (Yapımcı), Nisan Akman (Yönetmen), Türkiye: Mine Film, 1987.

Bir Yudum Sevgi [Film], Sadık Devesi, Ömer Kavur, Atıf Yılmaz (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Yönetmen),
Türkiye: Yeşilçam Film, Delta Film, 1984.

Büşra [Film], Alper Akman (Yapımcı), Alper Çağlar (Yönetmen),
Türkiye: UIP, 2009.

Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri [Film], İrfan Tözüm (Yapımcı), İrfan Tözüm (Yönetmen),
Türkiye: Muhteşem Film, 1992.

Dağınık Yatak [Film], Kadri Yurdatap (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Yönetmen),
Türkiye: Mine Film, 1984.

Dilber'in Sekiz Günü [Film], Cemal Şan (Yönetmen),
Türkiye: Şan Film, 2008.

Dul Bir Kadın [Film], Kadri Yurdatap (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Atıf Yılmaz),
Türkiye: Mine Film, 1985.

Duvara Karşı [Film], Stefan Schubert, Ralph Schwingel, Mehmet Kurtuluş, Fatih Akın,
Andreas Thiel (Yapımcı), Fatih Akın (Yönetmen), Almanya, Türkiye, 2004.

Dünden Sonra Yarından Önce [Film], Nisan Akman, Eriş Akman (Yapımcı), Nisan Akman (Yönetmen), Türkiye: Eks Film, 1987.

Düş Gezginleri [Film], Atıf Yılmaz (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Yönetmen),
Türkiye: Yeşilçam Film, 1992.

Fahriye Abla [Film], Engin Karabağ (Yapımcı), Yavuz Turgul (Yönetmen),
Türkiye: Kök Film, 1984.

Fatmagül'ün Suçu Ne [Film], Süreyya Duru (Yapımcı), Süreyya Duru (Yönetmen),
Türkiye: Murat Film, 1986.

Fırar [Film], Selim Soydan (Yapımcı), Şerif Gören (Yönetmen),
Türkiye: Gülşah Film, 1984.

Gizli Duygular [Film], Kadir Turgut, Ferit Turgut (Yapımcı), Şerif Gören (Yönetmen),
Türkiye: Uzman Film, 1984.

Gökten Üç Elma Düştü [Film], Raşit Çelikezer (Yapımcı), Raşit Çelikezer (Yönetmen),
Türkiye: Defne Film, 2008.

Gülüştan [Film], Şeref Gür (Yapımcı), Bilge Olgaç (Yönetmen),
Türkiye: Şeref Film, 1985.

Gönül Yarası [Film], Ömer Vargı, Mustafa Oğuz, Mine Vargı (Yapımcı), Yavuz Turgul
(Yönetmen), Türkiye: Most Prodüksiyon Filma Cass, 2004.

Güneşin Tutulduğu Gün [Film], Şerif Gören (Yapımcı), Şerif Gören (Yönetmen),
Türkiye: Anadolu Filmcilik, 1983.

Havar [Film], Mehmet Gülerüz (Yapımcı), Mehmet Gülerüz (Yönetmen),
Türkiye: Tıglon, 2009.

İki Kadın [Film], Aycan Çetin (Yapımcı), Yavuz Özkan (Yönetmen),
Türkiye: Z Film, 1992.

İncir Çekirdeği [Film], Selda Çiçek (Yapımcı), Selda Çiçek (Yönetmen),
Türkiye: Çiçek Film, 2009.

İpekçe [Film], Lokman Kondakçı (Yapımcı), Bilge Olgaç (Yönetmen),
Türkiye: Varlık Film, 1987.

Kaçıklık Diploması [Film], Kadri Yurdatap (Yapımcı), Tunç Başaran (Yönetmen),
Fransa, Macaristan, Türkiye: Mine Film, 1998.

Kadının Adı Yok [Film], Cengiz Ergun (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Yönetmen),
Türkiye: Odak Film, 1987.

Kaşık Düşmanı [Film], Mehmet Ali Yılmaz (Yapımcı), Bilge Olgaç (Yönetmen),
Türkiye: Tek Video Film, 1984.

Kupa Kızı [Film], Kadri Yurdatap (Yapımcı), Başar Sabuncu (Yönetmen),
Türkiye: Mine Film, 1986.

Kurtar Beni [Film], Türker İnanoğlu (Yapımcı), Halit Refiğ (Yönetmen),
Türkiye: Erler Film, 1987.

Madde 438 [Film], Türker İnanoğlu (Yapımcı), Ümit Efekan (Yönetmen),
Türkiye: Erler Film, 1990.

Mine [Film], Sadık Deveci, Ömer Kavur, Atıf Yılmaz (Yapımcı), Atıf Yılmaz (Yönetmen),
Türkiye: Delta Film, 1982.

Mum Kokulu Kadınlar [Film], İrfan Tözüm (Yapımcı), İrfan Tözüm (Yönetmen),
Türkiye: Muhteşem Film, 1996.

Mutluluk [Film], Abdullah Oğuz (Yapımcı), Abdullah Oğuz (Yönetmen),
Türkiye: Ans Production, 2007.

On Kadın [Film], Kadir Turgut (Yapımcı), Şerif Gören (Yönetmen),
Türkiye: Uzman Film, 1987.

Rumuz Goncağül [Film], Hakan Balamir (Yapımcı), İrfan Tözüm (Yönetmen),
Türkiye: Hakan Film, 1987.

Saklı Yüzler [Film], Handan İpekçi (Yapımcı), Handan İpekçi (Yönetmen),
Türkiye: Fono Film, 2007.

Sonsuza Yürümek [Film], Durmuş Korkmaz, Salih Diriklik (Yapımcı), Mesut Uçakan
(Yönetmen), Türkiye: Şafak Film, 1991.

Teyzem [Film], Fedai Öztürk (Yapımcı), Halit Refiğ (Yönetmen),
Türkiye: Burç Film, 1986.

Vicdan [Film], Turan Tokel (Yapımcı), Erden Kıral (Yönetmen),
Türkiye: Fono Film, Deniz Film Prodüksiyon, 2008.

Yalnız Değilsiniz [Film], Salih Diriklik (Yapımcı), Mesut Uçakan (Yönetmen),
Türkiye: Atlas Nehir İletişim, 1990.

Yarın Cumartesi [Film], Nazmi Özer (Yapımcı), Bilge Olgaç (Yönetmen),
Türkiye: Emek Film, 1988.

Yılanı Öldürseler [Film], Abdurrahman Keskiner (Yapımcı), Türkan Şoray (Yönetmen),
Türkiye: Umut Film, 1981.

Zeynep'in Sekiz Günü [Film], Cemal Şan (Yönetmen),
Türkiye: Avşar Film, 2007.

2 Genç Kız [Film], Murat Çelikkan, Gülen Hurley, Gülen Güler (Yapımcı), Kutluğ Ataman (Yönetmen), Türkiye: Yalan Dünya Film Yapım, 2004.

14 Numara [Film], Hakan Balamir (Yapımcı), Sinan Çetin (Yönetmen), Türkiye: Hakan Film, 1985.

EKLER

EK 1

Medeni duruma göre nüfus oranı ve cinsiyet oranı

Percentage of population and sex ratio by marital status

(15 ve daha yukarı yaştaki nüfus - Population 15 years of age & over)

						%
Sayım yılı	Toplam	Hiç evlenmedi	Evli	Eşi öldü	Boşandı	
Census year	Total	Never married	Married	Widowed	Divorced	
Kadın-Female						
1945	100,0	16,5	65,1	17,8	0,6	
1950	100,0	16,1	67,8	15,2	0,9	
1955	100,0	13,7	71,9	13,5	1,0	
1960	100,0	12,4	74,2	12,4	1,0	
1965	100,0	14,6	72,8	11,7	0,9	
1970	100,0	16,9	72,2	10,2	0,8	
1975	100,0	21,0	69,2	8,9	0,9	
1980	100,0	20,2	70,0	9,0	0,8	
1985	100,0	21,8	68,8	8,6	0,8	
1990	100,0	22,5	68,4	8,1	0,9	
2000	100,0	23,8	66,5	8,2	1,5	
2008 ⁽¹⁾	100,0	23,7	64,1	9,1	3,1	
Erkek-Male						
1945	100,0	30,2	67,0	2,5	0,3	
1950	100,0	29,1	68,0	2,3	0,6	
1955	100,0	26,7	70,4	2,2	0,7	
1960	100,0	24,2	72,8	2,2	0,7	
1965	100,0	26,5	70,5	2,3	0,7	
1970	100,0	28,7	68,5	2,2	0,6	
1975	100,0	31,4	66,0	2,1	0,6	
1980	100,0	31,3	66,2	1,9	0,6	
1985	100,0	32,1	65,6	1,8	0,5	
1990	100,0	32,2	65,7	1,5	0,6	
2000	100,0	32,9	64,8	1,4	0,9	
2008 ⁽¹⁾	100,0	31,8	64,6	1,5	2,1	
Cinsiyet oranı-Sex ratio						
1945	100,0	173	97	13	53	
1950	100,0	174	96	15	61	
1955	100,0	196	98	17	67	
1960	100,0	199	100	18	76	
1965	100,0	184	98	20	77	
1970	100,0	171	95	22	72	
1975	100,0	155	99	24	62	
1980	100,0	156	96	21	70	
1985	100,0	148	96	21	68	
1990	100,0	144	97	18	73	
2000	100,0	139	98	17	56	
2008 ⁽¹⁾	100,0	133	100	16	68	

Kaynak: Genel Nüfus Sayımları

Source: Census of Population

(1) Adrese dayalı nüfus kayıt sistemi (ADNKS)

(1) Address based population registration system

EK2

Bitirilen son öğrenim kurumu ve cinsiyet oranı

Formal education completed and sex ratio

(25 ve daha yukarı yaştaki nüfus - Population 25 years of age & over)

Sayım yılı	Toplam	Okur- yazar olmayan	öğrenim kurumun dan mezun olmayan Literate without diploma	İlkokul Primary School	İlköğretim	Ortaokul ve dengi Junior high school & equivalent	Lise ve dengi High school & equivalent	Yüksekokul ve fakülte Higher education	Yüksek lisans	Doktora
Census year	Total	Illiterate								
Toplam - Total										
1975	100,0	47,2	8,9	34,7		3,3	3,9	1,8		
1980	100,0	43,7	8,1	35,6		3,8	5,0	3,6		
1985	100,0	31,1	8,8	44,5		4,6	6,9	3,9		
1990	100,0	26,7	5,7	48,2		5,8	8,5	5,1		
2000	100,0	17,2	6,4	47,8		8,2	12,5	7,8		
2008 ^(*)	100,0	11,3	6,2	42,7	,9	7,0	15,4	8,3	,6	,2
Kadın - Female										
1975	100,0	65,6	5,1	23,9		2,1	2,5	0,7		
1980	100,0	62,4	5,6	24,7		2,2	3,5	1,6		
1985	100,0	45,9	8,4	36,1		2,8	4,9	1,8		
1990	100,0	40,2	5,6	41,6		3,6	6,1	2,8		
2000	100,0	27,4	7,5	45,2		5,3	9,1	5,4		
2008 ^(*)	100,0	18,0	7,4	42,7	0,7	4,9	12,2	6,5	0,5	0,1
Erkek - Male										
1975	100,0	29,1	12,6	45,2		4,5	5,2	3,0		
1980	100,0	24,8	10,7	46,7		5,4	6,6	5,7		
1985	100,0	16,3	9,2	53,0		6,4	9,0	6,0		
1990	100,0	13,2	5,7	54,9		7,9	10,8	7,3		
2000	100,0	7,0	5,3	50,3		11,2	16,0	10,2		
2008 ^(*)	100,0	4,5	4,9	42,8	1,0	9,0	18,8	10,2	0,8	0,2
Cinsiyet oranı-Sex ratio										
1975		45	250	191		221	213	429		
1980		39	189	186		238	187	358		
1985		35	108	146		227	184	324		
1990		33	101	132		218	177	258		
2000		25	69	110		209	174	188		
2008 ^(*)		24	65	98	140	178	151	154	154	179

Kaynak: TÜİK, Genel Nüfus Sayımları

Source: TurkStat, Census of Population

(*)Ulusal Eğitim Veri Tabanı

(1) Bilinmeyen, okuryazarlık ve eğitim durumu bilinmeyenleri kapsamaktadır.

(1) Unknown includes unknown for literacy and education level.

EK 2

Bitirilen son öğrenim kurumu ve cinsiyet oranı

Formal education completed and sex ratio

(25 ve daha yukarı yaştaki nüfus - Population 25 years of age & over)

Sayım yılı	Toplam	Okur-yazar olmayan	öğrenim kurumundan mezun olmayan	İlkokul	Ortaokul ve dengi	Lise ve dengi	Yüksekokul ve fakülte	Yüksek lisans	Doktora
Census year	Total	Illiterate	Literate without diploma	Primary School	Junior high school & equivalent	High school & equivalent	Higher education		
Toplam - Total				İlköğretim					
1975	100,0	47,2	8,9	34,7		3,3	3,9	1,8	
1980	100,0	43,7	8,1	35,6		3,8	5,0	3,6	
1985	100,0	31,1	8,8	44,5		4,6	6,9	3,9	
1990	100,0	26,7	5,7	48,2		5,8	8,5	5,1	
2000	100,0	17,2	6,4	47,8		8,2	12,5	7,8	
2008 ^(*)	100,0	11,3	6,2	42,7	,9	7,0	15,4	8,3	,6
Kadın - Female									
1975	100,0	65,6	5,1	23,9		2,1	2,5	0,7	
1980	100,0	62,4	5,6	24,7		2,2	3,5	1,6	
1985	100,0	45,9	8,4	36,1		2,8	4,9	1,8	
1990	100,0	40,2	5,6	41,6		3,6	6,1	2,8	
2000	100,0	27,4	7,5	45,2		5,3	9,1	5,4	
2008 ^(*)	100,0	18,0	7,4	42,7	0,7	4,9	12,2	6,5	0,5
Erkek - Male									
1975	100,0	29,1	12,6	45,2		4,5	5,2	3,0	
1980	100,0	24,8	10,7	46,7		5,4	6,6	5,7	
1985	100,0	16,3	9,2	53,0		6,4	9,0	6,0	
1990	100,0	13,2	5,7	54,9		7,9	10,8	7,3	
2000	100,0	7,0	5,3	50,3		11,2	16,0	10,2	
2008 ^(*)	100,0	4,5	4,9	42,8	1,0	9,0	18,8	10,2	0,8
Cinsiyet oranı-Sex ratio									
1975		45	250	191		221	213	429	
1980		39	189	186		238	187	358	
1985		35	108	146		227	184	324	
1990		33	101	132		218	177	258	
2000		25	69	110		209	174	188	
2008 ^(*)		24	65	98	140	178	151	154	179

Kaynak: TÜİK, Genel Nüfus Sayımları

Source: TurkStat, Census of Population

(*)Ulusal Eğitim Veri Tabanı

(1) Bilinmeyen, okuryazarlık ve eğitim durumu bilinmeyenleri kapsamaktadır.

(1) Unknown includes unknown for literacy and education level.

EK 3

İBBS1'e göre fiziksel veya cinsel şiddet yaygınlığı, 2008

Physical or sexual violence by NUTS1, 2008

	Fiziksel şiddet Physical violence		Cinsel şiddet Sexual violence		Fiziksel veya cinsel Physical or sexual	
	Yaşamın herhangi bir döneminde e Lifetime violence		Yaşamın herhangi bir döneminde Lifetime violence		Yaşamın herhangi bir döneminde e Lifetime violence	
	Son 12 ay Last 12 months		Son 12 ay Last 12 months		Son 12 ay Last 12 months	
İBBS1-NUTS1						
Türkiye - Turkey	39,3	9,9	15,3	7,0	41,9	13,7
İstanbul	36,7	8,1	11,2	4,7	39,4	11,1
Batı Marmara -West Marmara	24,6	6	8,7	4,3	26,2	8,8
Ege - Aegean	31,3	5,3	13,9	4,1	34,7	8
Doğu Marmara -East Marmara	36,5	7,2	12,8	5,8	38,5	10,2
Batı Anadolu -West Anatolia	42,2	11,6	15,5	6,5	44,1	14,7
Akdeniz - Mediterranean	41,7	11,9	16,1	6,5	44	14,7
Orta Anadolu -Central Anatolia	49,5	13,5	22,8	11	52,8	18,5
Batı Karadeniz -West Black Sea	42,9	7,9	17,5	6,7	46,6	12
Doğu Karadeniz -East Black Sea	38	6,5	17,6	7,8	42,6	12,5
Kuzeydoğu Anadolu -North East Anatolia	53,2	17,8	29,5	19,4	57,1	27,4
Ortadoğu Anadolu - Central East Anatolia	47,2	14,6	19,7	12,1	51,5	21,5
Güneydoğu Anadolu -South East Anatolia	47,7	19,2	19,7	13	51,1	24,6

Kaynak: KSGM-Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması, 2008

Source: DGWS-Domestic Violence against women in Turkey, 2008

EK 4

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Asiye Nasil Kurtulur	Yas	Genc Kadin	☐ Akil Hastasi Kadin	☐ Iyimeer
Yapim Yili	1996	Gonunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Oksuz Kadin	☐ Kolumser
Yonetmen	Aziz Yilmaz	Gonunum (Sac Rengi)	Siyah	☒ Hayet Kadini	☐ Akilli
Yonetmen Cinsiyet	Erkek	Gonunum (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadin	☒ Idealist
Filmin Turu	kadin filmi	Gonunum (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilsiz Kadin	☐ Kirilgan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kent	Gonunum (Kilo)	Zayil	☐ Sagir Kadin	☐ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal)	Henkisi	Gonunum (Kiyafet)	Modern		☒ Kendine Guvenen
Yerleske (Ic veya Dis)	Ic Mekan	Medeni Durum	Bekar		☐ Konusken
Yerleske (Ev veya Is)	Is	Egitim Duzeyi	Belinlimiyor		☐ Suskun
Konum	Genelev	Sinif	Alt		☐ Dugunul
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is)	Calisan Kadin		☐ Istikrarli
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek)	Diger		☐ Kararsiz
		Kizisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapisi	Yok		☐ Onuklu
		Cinsiyet Performansi	Kadinsi		☐ Sadik
		Bagimsizlik Durumu	Bagimsiz		☐ Sinifli
		Siddet Durumu	Hicbiri		☐ Saldirgan
		Sekstuel Durum	Aktif		☐ Menlikli
		Anlati Yapisi	Hicbiri		☐ Menliksiz
					☐ Inatci
					☐ Problematik
					☐ Siddet Egilimli
					☐ Kimlik Kargasesi
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Ipekce	Yas	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	1997	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☒ Kötümser
Yönetmen	Bilge Olğac	Görünüm (Sac Rengi)	Sarımsık	☒ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Kadın	Görünüm (Sac Sekli)	Düz	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dikiz Kadın	☐ Kirli
Yerleşke (Kır veya Kent)	Henkisi	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Görünüm (Kıyafet)	Modern	☐ [Sagır Kadın]	☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Bekar	☐ Konuşkan	☐ Suskun
Yerleşke (Ev veya İş)	Ev	Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor	☐ Duygusal	☒ Kibar
Konum	Ev	Sınıf	Alt	☐ İstikrarlı	☐ Kararsız
Zaman	Şimdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri	☒ Hassas	☐ Onurlu
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Hicbiri	☐ Sadık	☐ Sınırlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Mezlek)	Diğer	☐ Saldırgan	☐ Mantıklı
		Kişisel Karakter	Diğer	☐ Mantıksız	☐ İnatçı
		Aile Yapısı	Yok	☐ Problematic	☐ Sıddet Eğilimli
		Cinsiyet Performansı	Kadın	☒ Kimlik Kargaşası	☒ Depresif
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		
		Sıddet Durumu	Sıddetli Sıddet		
		Seksüel Durum	Aktif		
		Anlatı Yapısı	Hicbiri		

Record: 2 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	14 Numara	Yas	Genc Kadın	☐ Akil Hastası Kadın	☐ İyimeşer
Yapım Yılı	1985	Gorunum (Ten Rengi)	Esmer	☐ Oksuz Kadın	☒ Kotumşer
Yönetmen	Sinan Cetin	Gorunum (Sac Rengi)	Siyah	☒ Hayat Kadini	☐ Akili
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Gorunum (Sac Sekli)	Kıvrıkcık	☐ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Turu	kadın filmi	Gorunum (Sac Boyu)	Uzun	☐ Diksiz Kadın	☒ Kınlgan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kent	Gorunum (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal)	Kamusal	Gorunum (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Guveren
Yerleske (İc veya Dis)	İc Mekan	Medeni Durum	Partner		☐ Konuskan
Yerleske (Ev veya İs)	Henkisi	Eğitim Düzeyi	Belirtmiyor		☐ Sustun
Konum	Genelev	Sınıf	Alt		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İs)	Çalışan Kadın		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kızıl Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☐ Sinişli
		Siddet Durumu	Sosyal ve Fiziksel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif ve Etil Bakış		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Aile Baskısı		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kavgası
					☐ Depresif

Record: 3 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri	Yas	Orta Yaşlı Kadın	☒ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapım Yılı	1992	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kötümser
Yönetmen	İrfan Tözüm	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekli)	Düz	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kırılgan
Yerleşke (Kir veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Sırmalı	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Özel	Görünüm (Kıyafet)	Modem		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Bekar		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Ev	Eğitim Düzeyi	Lise		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Orta		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Aileye Bağımlı		☐ Siniği
		Siddet Durumu	Hicbiri		☒ Saldırgan
		Seksüel Durum	Passif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Yalnızlık		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☒ Problematik
					☒ Siddet Eğilimi
					☒ Kimlik Kargaşası
					☒ Depresif

Record: 4 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı: Beyaz Bisiklet

Yapın Yılı: 1986

Yönetmen: Nisan Akman

Yönetmen Cinsiyet: Kadın

Filmin Türü: kadın filmi

Yerleske (Kir veya Kent): Kent

Yerleske (Dzel veya Kamusal): Herkisi

Yerleske (Ic veya Dis): Herkisi

Yerleske (Ev veya Is): Herkisi

Konum: Ev

Zaman: Simdi

Temel Karakter Cinsiyet: Kadın

Sosyal Cinsiyet Roller: Heteroseksuel

Yas: Genc Kadın

Gonunum (Ten Rengi): Beyaz

Gonunum (Sac Rengi): Sarisin

Gonunum (Sac Sekli): Duz

Gonunum (Sac Boyu): Uzun

Gonunum (Kilo): Zayıf

Gonunum (Kiyafet): Modern

Medeni Durum: Evli

Eğitim Düzeyi: İlkokul

Sinil: Alt

Temel Karakterin Çalıştığı Mekan: Ev Disi

Kadın Konumlanışı (Ev veya Is): Çalışan Kadın

Kadın Konumlanışı (Meslek): Manikürücü

Kişisel Karakter: Diğer

Aile Yapısı: Var - Parçalanmış

Cinsiyet Performansı: Kadınsı

Bagimsizlik Durumu: Erkege Bagimli

Siddet Durumu: Sozsel Siddet

Seksüel Durum: Aktif

Anlatı Yapısı: Evlilik Sorunları

☒ Akil Hastasi Kadın

☐ Oksuz Kadın

☐ Hayat Kadini

☐ Mahkum Kadın

☐ Dilsiz Kadın

☐ Sagir Kadın

☐ Iyimser

☐ Kolumser

☐ Akilli

☐ Idealist

☒ Kirlen

☐ Meraki

☐ Kendine Guvenen

☐ Konuskan

☐ Suskun

☒ Duygusal

☒ Kibar

☐ Istikrarli

☐ Kararsiz

☒ Hassas

☐ Onurlu

☐ Sadik

☐ Sinirli

☐ Sakdingan

☐ Mantikli

☐ Mantiksiz

☐ Inatci

☐ Problematik

☐ Siddet Egilimli

☐ Kimlik Kargasasi

☒ Depresif

Record: 14 5 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Kacıklık Diplomasi	Yas	Orta Yaşlı Kadın	☒ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimeş
Yapım Yılı	1998	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumer
Yönetmen	Tunc Başaran	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekili)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	Kadın Filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Diger	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kirişan
Yerleşke (Kı veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Evli		☐ Konuskan
Yerleşke (Ev veya İş)	Ev	Eğitim Düzeyi	Üniversite		☐ Sustun
Konum	Akıl Hastanesi	Sınıf	Orta		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev		☐ Kıbar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diger		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Alle Yapısı	Var - Geleneksel		☐ Özürlü
		Cinsiyet Performansı	Kadını		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☒ Sınırlı
		Siddet Durumu	Cinsel Siddet		☒ Sakıncı
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Evliğin Sonunla		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☒ Problematik
					☒ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☒ Depresif

Records: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Kasık Dusmanı	Yas	Genc Kadın	☒ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapın Yılı	1984	Gonunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen	Bilge Olgac	Gonunum (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Kadın	Gonunum (Sac Sekli)	Duz	☐ Mahkum Kadın	☐ İdeslet
Filmin Turu	kadın filmi	Gonunum (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kılınan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kir	Gonunum (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal)	Henkizi	Gonunum (Kıyafet)	Geleneksel		☐ Kendine Guvenen
Yerleske (İc veya Dis)	Henkizi	Medeni Durum	Dul		☐ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is)	Hicbiri	Eğitim Düzeyi	Belirtmiyor		☐ Suskun
Konum	Diger	Sinil	Alt		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Calıstigi Mekan	Hicbiri		☒ Kiber
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanısı (Ev veya Is)	Ev Kadını		☐ İtikranlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksuel	Kadın Konumlanısı (Meslek)	Diger		☐ Karaniz
		Kızıl Karakter	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parcalanmis		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Aileye Bagimli		☐ Sinili
		Siddet Durumu	Sozsel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksuel Durum	Pasif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Geleneksel Degerler		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☒ Problematik
					☐ Siddet Eglimli
					☐ Kimlik Kavgasası
					☐ Depresif

Record: 7 of 48

Form View

NLM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Fırat	Yas	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☒ İyimser
Yapım Yılı	1994	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Öksüz Kadın	☐ Korkunser
Yönetmen	Seril Goren	Görünüm (Sac Rengi)	Kumral	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekü)	Dalgacı	☒ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	Kadın İlmî	Görünüm (Sac Boyu)	Diğer	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kırılgan
Yedekte (Kır veya Kent)	Herkesi	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yedekte (Özel veya Kamusal)	Kamusal	Görünüm (Kıyafet)	Geleneksel		☒ Kendine Güvenen
Yedekte (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Bekar		☐ Korkunç
Yedekte (Ev veya İş)	Hicbiri	Eğitim Düzeyi	Belirtmiyor		☐ Sıkışık
Konum	Hapishane	Sınıf	Altı		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Hicbiri		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onatlı
		Cinsiyet Performansı	Kadınsı		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu	Hicbiri		☐ Saldırgan
		Sexüel Durum	Aktif		☒ Manikü
		Anlatı Yapısı	Hicbiri		☐ Manikiz
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 8 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Fahiye Abila	Yaş	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☒ İyimeer
Yapım Yılı	1984	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kolumaer
Yönetmen	Yavuz Turgul	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erişek	Görünüm (Sac Seki)	Düz	☒ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Diger	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kailgan
Yerleşke (Kır veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Diger	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☒ Kendine Guveren
Yerleşke (İc veya Dış)	Henkisi	Moderi Durum	Dul		☒ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İa)	Henkisi	Eğitim Düzeyi	Belirtimiyor		☐ Suskun
Konum	Hapishane	Sinil	Alt		☐ Duyguşal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İa)	Calisan Kadın		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Rolü	Heterooseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Fabrika İşçisi		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Geleneksel		☒ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadını		☐ Sadık
		Bagimsizlik Durumu	Bagimsiz		☐ Siniş
		Siddet Durumu	Sozsel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☒ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Geleneksel Değerler		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kinlik Kargasası
					☐ Depresif

Record: 9 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Gulusen	Yas:	Eigen	☐ Akil Hastasi Kadın	☐ Iymozet
Yapim Yili:	1985	Gorunum (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kolumozet
Yonetmen:	Bilge Olgac	Gorunum (Sac Rengi):	Siyah	☐ Hayat Kadini	☐ Akilli
Yonetmen Cinsiyet:	Kadın	Gorunum (Sac Sekli):	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Turu:	kadın filmi	Gorunum (Sac Boyu):	Uzun	☒ Dilsiz Kadın	☒ Kirligan
Yerleske (Kır veya Kent):	Kır	Gorunum (Kilo):	Zayıf	☐ Sagir Kadın	☐ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal):	Ozel	Gorunum (Kiyafet):	Geleneksel	☐ Kendine Guvenen	☐ Konuskan
Yerleske (Ic veya Dis):	Ic Mekan	Medeni Durum:	Evli	☒ Suskun	☐ Duygusal
Yerleske (Ev veya Is):	Ev	Eglim Duzeyi:	Belirlenmiyor	☐ Duygusal	☐ Kibar
Korum:	Ev	Sinif:	Alt	☐ Isikrasi	☐ Kararsiz
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan:	Hicbiri	☐ Hassas	☐ Onutlu
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumlanisi (Ev veya Is):	Ev Kadini	☐ Sadik	☐ Sinirli
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksuel	Kadın Konumlanisi (Meslek):	Diger	☐ Saldrgan	☐ Manikili
		Kisisel Karakter:	Diger	☐ Maniksiz	☐ Inatci
		Aile Yapisi:	Var - Geleneksel	☐ Problematik	☐ Siddet Egilimi
		Cinsiyet Performansi:	Geleneksel	☐ Kinkik Kargavani	☐ Depresif
		Bagimsizlik Durumu:	Eркеge Bagimli		
		Siddet Durumu:	Hicbiri		
		Sekssuel Durum:	Aktif		
		Anlati Yapisi:	Geleneksel Degerler		

Record: 10 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Berdel	Yas:	Ergen	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapım Yılı:	1990	Gonunum (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen:	Atıl Yılmaz	Gonunum (Sac Rengi):	Diger	☐ Hayal Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Erkek	Gonunum (Sac Sekül):	Diger	☐ Mahkum Kadın	☒ İdealist
Filmin Türü:	Kadın filmi	Gonunum (Sac Boyu):	Diger	☐ Dilsiz Kadın	☐ Karılgan
Yerleşke (Kır veya Kent):	Kır	Gonunum (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal):	Özel	Gonunum (Kıyafet):	Geleneksel		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış):	İç Mekan	Medeni Durum:	Evlü		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş):	Ev	Eğitim Düzeyi:	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum:	Ev	Sınıf:	Alt		☐ Duygusal
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumları (Ev veya İş):	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksüel	Kadın Konumları (Meslek):	Diger		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter:	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapısı:	Var - Geleneksel		☐ Oranlı
		Cinsiyet Performansı:	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu:	Erişke Bağımlı		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu:	Hicbiri		☐ Sakılgan
		Seksüel Durum:	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı:	Geleneksel Değerler		☐ Mantıksız
					☒ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Records: 11 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Berim Sinemaları	Yas:	Eigen	☐ Akil Hastesi Kadın	☐ İyinoer
Yapım Yılı:	1990	Görünüm (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumer
Yönetmen:	Fruzanlı Gulsum Karamustafalı	Görünüm (Sac Rengi):	Kumral	☒ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Kadın	Görünüm (Sac Sekli):	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Türü:	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu):	Diger	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kaigan
Yerleske (Kir veya Kent):	Kent	Görünüm (Kilo):	Zayıf	☐ Sagir Kadın	☐ Meraki
Yerleske (Özel veya Kamusal):	Herkesi	Görünüm (Kiyafet):	Geleneksel		☐ Kendine Guveren
Yerleske (İc veya Dis):	Herkesi	Medeni Durum:	Partner		☐ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is):	Herkesi	Eğitim Düzeyi:	Belirlenmiyor		☐ Suskun
Konum:	Ev	Sınıf:	Alt		☒ Duygusal
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Ev Disi		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya Is):	Calisan Kadın		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Rolü:	Heterososeksuel	Kadın Konumlanışı (Meslek):	Diger		☐ Kararsiz
		Kişisel Karakter:	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapısı:	Var - Geleneksel		☐ Dmurlu
		Cinsiyet Performansı:	Geleneksel		☐ Sadık
		Bagimsizlik Durumu:	Aileye Bagimli		☐ Sinirli
		Siddet Durumu:	Hepsi		☐ Saldrgan
		Seksel Durum:	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı:	Aile Baskını		☐ Mantksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☒ Kimlik Kavgası
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Yünlü Oldurceler	Yas:	Genc Kadın	☐ Akil Hastasi Kadın	☒ Iymiser
Yapim Yili:	1981	Gorunum (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kolumiser
Yonetmen:	Turkan Scray	Gorunum (Sac Rengi):	Siyah	☐ Hayak Kadini	☐ Akilli
Yonetmen Cinsiyet:	Kadin	Gorunum (Sac Sekli):	Duz	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Turu:	kadin filmi	Gorunum (Sac Boyu):	Diger	☐ Diliz Kadın	☐ Kikilgan
Yerleske (Kir veya Kent):	Kir	Gorunum (Kilo):	Zayil	☐ Sagir Kadın	☐ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal):	Ozel	Gorunum (Kiyafet):	Geleneksel		☐ Kendine Guvenen
Yerleske (Ic veya Dis):	Ic Mekan	Medeni Durum:	Dul		☐ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is):	Ev	Eglitim Duzeyi:	Belirlenmiyor		☐ Suskun
Korum:	Ev	Sinif:	Alt		☒ Drugusul
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan:	Ev		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is):	Ev Kadini		☒ Istikrarli
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek):	Diger		☐ Kararsiz
		Kizisel Karakter:	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapisi:	Var - Geleneksel		☒ Onurlu
		Cinsiyet Performansi:	Geleneksel		☐ Sadik
		Bagimsizlik Durumu:	Aileye Bagimli		☐ Sinirli
		Siddet Durumu:	Sozsel ve Fiziksel Siddet		☐ Saldigan
		Sekszuel Durum:	Hicbiri		☒ Mantikli
		Anlati Yapisi:	Geleneksel Degerler		☐ Mantiksiz
					☒ Inatci
					☐ Problematik
					☐ Siddet Egilimli
					☐ Kimlik Kavgasasi
					☐ Depresif

Record: 13 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Rumuz Gıncagül	Yaş:	Genc Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimeş
Yapın Yılı:	1987	Görünüm (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kolumuş
Yönetmen:	İrfan Tözüm	Görünüm (Saç Rengi):	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Erişek	Görünüm (Saç Şekli):	Düz	☐ Mahkum Kadın	☒ İdealist
Filmin Türü:	kadın filmi	Görünüm (Saç Boyu):	Uzun	☐ Diliz Kadın	☐ Kınlgan
Yerleşke (Kır veya Kent):	Kent	Görünüm (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☒ Mesalsı
Yerleşke (Özel veya Kamusal):	Özel	Görünüm (Kıyafet):	Modern		☐ Kendine Guvenen
Yerleşke (İç veya Dış):	Herkesi	Medeni Durum:	Beakar		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş):	Ev	Eğitim Düzeyi:	Belirtimiyor		☐ Suskun
Konum:	Ev	Sınıf:	Orta		☒ Duygusal
Zaman:	Sind	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Hicbiri		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş):	Ev Kadını		☐ İntikarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek):	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter:	Diğer		☐ Hassas
		Alış Yapısı:	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı:	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu:	Aileye Bağımlı		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu:	Hicbiri		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum:	Paşıl		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı:	Yalnızlık		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Bir Yudum Sevgi	Yas:	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☒ İyimser
Yapım Yılı:	1984	Görünüm (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen:	Ali Yılmaz	Görünüm (Sac Rengi):	Sarı	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyeti:	Erkek	Görünüm (Sac Sekli):	Düz	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Türü:	Kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu):	Diğer	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kırılgan
Yerleşke (Kır veya Kent):	Kent	Görünüm (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal):	Henkisi	Görünüm (Kıyafet):	Modern		☒ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış):	Henkisi	Medeni Durum:	Evli ve Partner		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş):	Henkisi	Eğitim Düzeyi:	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum:	Ev	Sinir:	Alt		☐ Duygusal
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Ev Dışı		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyeti:	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş):	Çalışan Kadın		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Mevlek):	Fabrika İşçisi		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter:	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı:	Var - Diğer		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı:	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu:	Erkeğe Bağımlı		☐ Sinirli
		Siddet Durumu:	Hiçbir		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum:	Akıl		☐ Manikü
		Anlatı Yapısı:	Evlilik Sorunları		☐ Manik-siz
					☐ İnaltıcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 15 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Mine	Yas	Genc Kadın	☐ Akil Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	1982	Gorunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☒ Kolumser
Yonetmen	Ali Yılmaz	Gorunum (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayal Kadını	☒ Akıllı
Yonetmen Cinsiyet:	Erkek	Gorunum (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Tulu	kadın filmi	Gorunum (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kırılgan
Yerleske (Kir veya Keni)	Kir	Gorunum (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Gorunum (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Guveren
Yerleske (İc veya Dis)	Henkisi	Medeni Durum	Evli ve Partner		☐ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is)	Ev	Eğitim Duzeyi	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Orta		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalışığı Mekan	Hicbiri		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya Is)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diger		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Geleneksel		☒ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☐ Sinişli
		Siddet Durumu	Cinsel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Enil Bakış		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Evlişk Sorunları		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 16 of 48

Form View

NLM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Dünden Sonra Yarından Önce	Yas	Orta Yaşlı Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	1987	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen	Nisan Akman	Görünüm (Sac Rengi)	Kumral	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Kadın	Görünüm (Sac Sekü)	Dalgacı	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Kısa	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kırılgan
Yeşilke (Kir veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yeşilke (Özel veya Kanusall)	Herkesi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☒ Kendine Güvenen
Yeşilke (İç veya Dış)	Herkesi	Medeni Durum	Evli		☒ Konuşkan
Yeşilke (Ev veya İşi)	Herkesi	Eğitim Düzeyi	Üniversite		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Üst		☐ Dugusall
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İşi)	Hicbisi		☐ İşkrafı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kızıl Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Modern		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☐ Siniği
		Siddet Durumu	Hicbisi		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Hicbisi		☒ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Evlilik Sorunları		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 17 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Yain Cumartesi	Yas:	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimeer
Yapım Yılı:	1988	Görünüm (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Öksüz Kadın	☐ Kotumeer
Yönetmen:	Bilge Olğac	Görünüm (Sac Rengi):	Kumral	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Kadın	Görünüm (Sac Seki):	Düz	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü:	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu):	Diger	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kırılgan
Yerleşke (Kir veya Kent):	Kent	Görünüm (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal):	Özel	Görünüm (Kıyafet):	Modern		☒ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış):	İç Mekan	Medeni Durum:	Evli ve Partner		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş):	Ev	Eğitim Düzeyi:	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum:	Ev	Sınıf:	Orta		☒ Duygusal
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Hicbiri		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş):	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek):	Diger		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter:	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapısı:	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı:	Modern		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu:	Bağımsız		☐ Sınıflı
		Siddet Durumu:	Hicbiri		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum:	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı:	Evlilik Sorunları		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 18 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı: Gunesin Tutulduğu Gun

Yapım Yılı: 1983

Yönetmen: Serif Goren

Yönetmen Cinsiyet: Erkek

Filmin Türü: kadın filmi

Yerleske (Kır veya Kent): Kent

Yerleske (Özel veya Kamusal): Henkisi

Yerleske (İç veya Dış): Henkisi

Yerleske (Ev veya İş): Henkisi

Konum: Diğer

Zaman: Şimdi

Temel Karakter Cinsiyet: Kadın

Sosyal Cinsiyet Roller: Heteroseksüel

Yas: Genç Kadın

Görünüm (Ten Rengi): Beyaz

Görünüm (Saç Rengi): Siyah

Görünüm (Saç Sekili): Düz

Görünüm (Saç Boyu): Uzun

Görünüm (Kilo): Zayıf

Görünüm (Kıyafet): Modern

Medeni Durum: Partner

Eğitim Düzeyi: Belirtilmiyor

Sınıf: Alt

Temel Karakterin Çalıştığı Mekan: Ev Dışı

Kadın Konumlanışı (Ev veya İş): Çalışan Kadın

Kadın Konumlanışı (Meslek): Diğer

Kişisel Karakter: Diğer

Aile Yapısı: Var - Geleneksel

Cinsiyet Performansı: Kadınsı

Bağımsızlık Durumu: Aileye Bağımlı

Siddet Durumu: Cinsel Siddet

Seksüel Durum: Eril Bakış

Anlatı Yapısı: Tecavüz

☐ Akıl Hastası Kadın

☐ Okuz Kadın

☒ Hayat Kadını

☐ Mahkum Kadın

☐ Diktir Kadın

☐ Sağır Kadın

☐ İyimeş

☒ Kolumuş

☐ Akıllı

☐ İdealist

☐ Kınkırı

☐ Meraklı

☐ Kendine Güvenen

☐ Konuşkan

☐ Suskun

☐ Duygusal

☐ Kibar

☐ İstikrarlı

☐ Kararsız

☐ Hassas

☐ Onurlu

☐ Sadık

☐ Sınırlı

☐ Saldırgan

☐ Manikü

☐ Maniküiz

☐ İnalcı

☐ Problematik

☐ Siddet Eğilimi

☐ Kimlik Kargaşası

☐ Depresif

Record: 19 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Ask Olunden Soguktur	Yas	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	1995	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Doksuz Kadın	☒ Kotunsiz
Yönetmen	Canan Gerede	Görünüm (Sac Rengi)	Sarımsık	☐ Hayat Kadın	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Kadın	Görünüm (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Türü	Kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Diliz Kadın	☐ Kailgen
Yerleske (Kı veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal)	Herkesi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Guvenen
Yerleske (İç veya Dış)	Herkesi	Medeni Durum	Dul		☐ Konusken
Yerleske (Ev veya İş)	Herkesi	Eğitim Düzeyi	Belirliymyor		☐ Suskun
Konum	Diger	Sınıf	Alt		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Çalışan Kadın		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Rolü	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Sarkıcı		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☐ Siniği
		Siddet Durumu	Sözel ve Fiziksel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Manbik
		Anlatı Yapısı	Fiziksel Siddet		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kinlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 20 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı: Madde 438

Yapım Yılı: 1990

Yönetmen: Ümit Efehan

Yönetmen Cinsiyet: Erkek

Filmin Türü: Kadın filmi

Yerleşke (Kır veya Kent): Kent

Yerleşke (Özel veya Kamusal): Herkisi

Yerleşke (İç veya Dış): İç Mekan

Yerleşke (Ev veya İş): Herkisi

Konum: Diğer

Zaman: Şimdi

Temel Karakter Cinsiyet: Kadın

Sosyal Cinsiyet Roller: Heteroseksüel

Yas: Orta Yaşlı Kadın

Görünüm (Ten Rengi): Beyaz

Görünüm (Saç Rengi): Siyah

Görünüm (Saç Şekli): Düz

Görünüm (Saç Boyu): Diğer

Görünüm (Kilo): Diğer

Görünüm (Kıyafet): Geleneksel

Medeni Durum: Dul

Eğitim Düzeyi: Belirtilmiyor

Sınıf: Alt

Temel Karakterin Çalıştığı Mekan: Ev Dışı

Kadın Konumları (Ev veya İş): Çalışan Kadın

Kadın Konumları (Meslek): Diğer

Kişisel Karakter: Diğer

Aile Yapısı: Var - Parçalanmış

Cinsiyet Performansı: Geleneksel

Bağımsızlık Durumu: Bağımsız

Siddet Durumu: Hepsi

Seksüel Durum: Erişlik

Anlatı Yapısı: Tecavüz

☐ Akıl Hastası Kadın

☐ Okusuz Kadın

☐ Hayat Kadını

☐ Mahkum Kadın

☐ Dışkı Kadın

☐ Sağır Kadın

☐ İyimsiz

☒ Kolumser

☐ Akıllı

☐ İdealist

☐ Kışkırtıcı

☐ Meraklı

☐ Kendine Güvenen

☐ Konuşkan

☐ Suskun

☒ Duygusal

☐ Kibar

☐ İstikrarlı

☐ Kararsız

☒ Hassas

☐ Onurlu

☐ Sadık

☐ Sınırlı

☐ Saldırgan

☐ Mantıklı

☐ Mantıksız

☐ İnalcı

☐ Problematic

☐ Siddet Eğilimli

☐ Kimlik Kargaşası

☐ Depresif

Record: 21 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Bez bebek	Yas	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimeer
Yapım Yılı	1987	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Diksuz Kadın	☒ Kolumser
Yönetmen	Engin Ayca	Görünüm (Sac Rengi)	Kızıl	☐ Hayal Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Seki)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Turu	Kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Diğer	☐ Diliz Kadın	☐ Kışkıran
Yerleşke (Kır veya Kent)	Kır	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Özel	Görünüm (Kıyafet)	Geleneksel		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Evli ve Partner		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İşi)	Ev	Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor		☐ Sustukun
Konum	Ev	Sınıf	Altı		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İşi)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kazansız
		Kişisel Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☐ Siniirli
		Siddet Durumu	Cinsel Siddet		☐ Saldırgan
		Sexuel Durum	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Tecavüz		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 22 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Asılacak Kadın	Yas	Ergen	☐ Akil Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapım Yılı	1986	Gonurum (Ten Rengi)	Beyaz	☒ Oksuz Kadın	☒ Kötümser
Yönetmen	Başar Sabunu	Gonurum (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Erkek	Gonurum (Sac Sekli)	Dalgali	☒ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Gonurum (Sac Boyu)	Uzun	☐ Diktiz Kadın	☒ Kınlgan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kir	Gonurum (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal)	Özel	Gonurum (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Güvenen
Yerleske (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Evli		☐ Konuşkan
Yerleske (Ev veya İst)	Ev	Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum	Ev	Sinir	Alt		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumları (Ev veya İst)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumları (Meslek)	Gündelikçi		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadını		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☐ Siniirli
		Siddet Durumu	Cinsel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Enil Bakış		☐ Manikili
		Anlatı Yapısı	Tecavüz		☐ Maniksiz
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 23 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Mun Koku Kadınlar	Yas:	Ergen	☐ Akil Hastası Kadın	☒ İyimsiz
Yapım Yılı:	1996	Görünüm (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Okusuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen:	İrfan Tözüm	Görünüm (Sac Rengi):	Siyah	☐ Hayal Kadın	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Erkek	Görünüm (Sac Seki):	Düz	☐ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Türü:	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu):	Uzun	☐ Diliz Kadın	☐ Kılığın
Yerleşke (Kır veya Kent):	Kent	Görünüm (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☒ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kanusall):	Herkesi	Görünüm (Kıyafet):	Modern		☒ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış):	Herkesi	Medeni Durum:	Bekar		☒ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş):	Herkesi	Eğitim Düzeyi:	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum:	Ev	Sınıf:	Alt		☐ Duygusal
Zaman:	Şimdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konuşlanısı (Ev veya İş):	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksüel	Kadın Konuşlanısı (Meslek):	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter:	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı:	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı:	Modern		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu:	Aileye Bağımlı		☒ Sınırlı
		Siddet Durumu:	Cinsel Siddet		☒ Saldırgan
		Seksüel Durum:	Enil Bakış		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı:	Özgür Kadın		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☒ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 24 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Göl Duygular	Yas	Genc Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☒ İyimser
Yapım Yılı	1984	Gorunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okusuz Kadın	☐ Kolumser
Yonetmen	Serif Goren	Gorunum (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayal Kadini	☐ Akıllı
Yonetmen Cinsiyet	Erkek	Gorunum (Sac Sekli)	Duz	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Turu	kadin filmi	Gorunum (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kirligan
Yerleske (Kir veya Kemi)	Kent	Gorunum (Kilo)	Diger	☐ Sagir Kadın	☒ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal)	Henkisi	Gorunum (Kiyafet)	Modern		☐ Kendine Guvenen
Yerleske (Ic veya Disi)	Henkisi	Medeni Durum	Bekar		☐ Konusken
Yerleske (Ev veya Is)	Henkisi	Egitim Duzeyi	Universite		☐ Suskun
Konum	Ev	Sinif	Orta		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan	Ev Disi		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is)	Calisan Kadın		☐ Istikrarli
Sosyal Cinsiyet Rolleri	Heteroseksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek)	Diger		☐ Kararsiz
		Kisisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapisi	Yok		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansi	Geleneksel		☐ Sadik
		Bagimsizlik Durumu	Bagimsiz		☐ Sinifli
		Siddet Durumu	Hicbin		☐ Saldirgan
		Seksuel Durum	Aktif		☐ Mantikli
		Anlati Yapisi	Ozgur Kadın		☐ Mantiksiz
					☐ Inatci
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eglimli
					☒ Kimlik Kargasasi
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Kadının Adı Yok	Yas	Orta Yastı Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimeer
Yapım Yılı	1987	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen	Ali Yılmaz	Görünüm (Sac Rengi)	Kumral	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekil)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ İdealist
Filmin Türü	Kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Diğer	☐ Diliz Kadın	☐ Kırılgan
Yerleşke (Kır veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Diğer	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkizi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☒ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	Henkizi	Medeni Durum	Belirliyor		☒ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Hicbiri	Eğitim Düzeyi	Ust		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Hicbiri		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Hicbiri		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kızıl Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Yok		☐ Omurlu
		Cinsiyet Performansı	Modern		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☒ Sınırlı
		Siddet Durumu	Sözrel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Manik
		Anlatı Yapısı	Dagur Kadın		☐ Manik-siz
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 26 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Dus Gezinleri	Yas:	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı:	1992	Görünüm (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☒ Kolumser
Yönetmen:	Atıf Yılmaz	Görünüm (Sac Rengi):	Kızıl	☒ Hayal Kadın	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Erkek	Görünüm (Sac Sekili):	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ İdealist
Filmin Türü:	Kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu):	Uzun	☐ Dilisiz Kadın	☒ Kırılgan
Yerleşke (Kır veya Kent):	Herkesi	Görünüm (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal):	Herkesi	Görünüm (Kıyafet):	Modern		☒ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış):	Herkesi	Medeni Durum:	Bekar		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş):	Herkesi	Eğitim Düzeyi:	İlkokul		☐ Suskun
Konum:	Genelev	Sınıf:	Altı		☒ Duygusal
Zaman:	Sindi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Hicbiri		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş):	Herkesi		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Esicinsel	Kadın Konumlanışı (Meslek):	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter:	Diğer		☐ Kararsız
		Aile Yapısı:	Var - Parçalanmış		☐ Hassas
		Cinsiyet Performansı:	Kadın		☒ Onatlı
		Bağımsızlık Durumu:	Bağımsız		☒ Sadık
		Siddet Durumu:	Sosyal ve Fiziksel Siddet		☐ Sınırlı
		Seksüel Durum:	Aktif		☐ Saldırgan
		Anlatı Yapısı:	Hicbiri		☐ Manikili
					☐ Manikiz
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kinlik Kargasası
					☐ Depresif

Record: 27 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı: Teyzem

Yapın Yılı: 1986

Yönetmen: Halit Refig

Yönetmen Cinsiyet: Erkek

Filmin Türü: Kadın filmi

Yerleşke (Kır veya Kent): Kent

Yerleşke (Özel veya Kamusal): Özel

Yerleşke (İç veya Dış): Henkisi

Yerleşke (Ev veya İş): Ev

Konum: Ev

Zaman: Geçmiş

Temel Karakter Cinsiyet: Kadın

Sosyal Cinsiyet Roller: Heteroseksüel

Yaş: Genç Kadın

Görünüm (Ten Rengi): Beyaz

Görünüm (Saç Rengi): Siyah

Görünüm (Saç Şekli): Düz

Görünüm (Saç Boyu): Diğer

Görünüm (Kilo): Diğer

Görünüm (Kıyafet): Modern

Medeni Durum: Dul

Eğitim Düzeyi: Belirtilmiyor

Sınıf: Orta

Temel Karakterin Çalıştığı Mekan: Hicbiri

Kadın Konumlanışı (Ev veya İş): Ev Kadını

Kadın Konumlanışı (Meslek): Meslek Yok

Kişisel Karakter: Diğer

Aile Yapısı: Var - Diğer

Cinsiyet Performansı: Geleneksel

Bağımsızlık Durumu: Aileye Bağımlı

Siddet Durumu: Sözel Siddet

Seksüel Durum: Hicbiri

Anlatı Yapısı: Aile Baskısı

☒ Akıl Hastası Kadın

☒ Öksüz Kadın

☐ Hayat Kadını

☐ Mahkum Kadın

☐ Diliriz Kadın

☐ Sağır Kadın

☐ İyiver

☒ Kolumser

☐ Akıllı

☐ İdealist

☒ Kınlgan

☐ Meraklı

☐ Kendine Güvenen

☐ Konuşkan

☐ Suskun

☐ Duygusal

☐ Kibar

☐ İtikarlı

☐ Kararsız

☒ Hassas

☐ Onurlu

☐ Sadık

☒ Sinirli

☐ Saldırgan

☐ Mantıklı

☐ Mantıksız

☐ İnatçı

☒ Problematik

☒ Siddet Eğilimli

☐ Kimlik Kavgası

☒ Depresif

Record: 28 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	2 Genc Kiz	Yas	Ergen	☐ Akil Hastasi Kadın	☒ Iyimsen
Yapim Yili	2004	Gonunum (Ten Plengi)	Eugday Teni	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumser
Yonetmen	Kutlug Ataman	Gonunum (Sac Plengi)	Kizil	☐ Hayat Kadini	☒ Akali
Yonetmen Cinsiyet	Erkek	Gonunum (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Turu	Kadin filmi	Gonunum (Sac Boyu)	Kisa	☐ Diliz Kadın	☐ Kirilgan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kent	Gonunum (Kilo)	Diger	☐ Sagir Kadın	☐ Meraki
Yerleske (Ozel veya Kamusal)	Henkisi	Gonunum (Kiyafet)	Modern		☒ Kendine Guvenen
Yerleske (Ic veya Dis)	Henkisi	Medeni Durum	Belkar		☒ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is)	Henkisi	Egitim Duzeyi	Universite		☐ Sukun
Konum	Diger	Sinil	Alt		☐ Dugusal
Zaman	Sindi	Temel Karakterin Calistigi Mekan	Hicbi		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is)	Hicbi		☐ Istikrati
Sosyal Cinsiyet Roller	Erceisel	Kadin Konumlanisi (Meslek)	Ogrenci		☐ Kararsiz
		Kisisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapisi	Var - Geleneksel		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansi	Erkekci		☐ Sadik
		Bagimsizlik Durumu	Aileye Bagimli		☒ Sinirli
		Siddet Durumu	Fiziksel Siddet		☒ Sakdingan
		Seksuel Durum	Pasif		☐ Mantikli
		Anlati Yapisi	Ozgur Kadın		☐ Mantiksiz
					☐ Inatci
					☐ Problematik
					☒ Siddet Egilimi
					☐ Kimlik Kaugasasi
					☐ Depresif

Record: 29 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	2 Kadın	Yas	Orta Yaşlı Kadın	☐ Akil Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	1992	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okusuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen	Yavuz Özkan	Görünüm (Sac Rengi)	Kumral	☒ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kırılgan
Yerleşke (Kır veya Kent)	Henkisi	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☒ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	Henkisi	Medeni Durum	Bekar		☒ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Henkisi	Eğitim Düzeyi	Belirtmiyor		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	List		☐ Duygusal
Zaman	Şimdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☐ Kıbrar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Çalışan Kadın		☐ İşkurafli
Sosyal Cinsiyet Roller	biyoseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☒ Onatlı
		Cinsiyet Performansı	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu	Cinsel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Tecavüz		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 30 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Vicdan	Yas	Genc Kadin	☐ Akil Hastasi Kadin	☐ Iymeer
Yapim Yili	2008	Gonunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Diksuiz Kadin	☐ Kolumeer
Yonetmen	Eiden Kral	Gonunum (Sac Rengi)	Kunral	☐ Hayat Kadini	☒ Akali
Yonetmen Cinsiyet	Erkek	Gonunum (Sac Sekli)	Dalgali	☒ Mahkum Kadin	☒ Idealist
Filmin Turu	kadin filmi	Gonunum (Sac Boyu)	Diger	☐ Dikiz Kadin	☐ Kirligan
Yerleske (Kir veya Kent)	Henkisi	Gonunum (Kilo)	Zayil	☒ Sagir Kadin	☐ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal)	Henkisi	Gonunum (Kiyafet)	Modern		☒ Kendine Guveren
Yerleske (Ic veya Dis)	Henkisi	Medeni Durum	Bekar		☒ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is)	Henkisi	Egitim Duzeyi	Belirtmiyor		☐ Suskun
Konum	Diger	Sinif	Alt		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan	Ev Disi		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is)	Calisan Kadin		☐ Istikrarli
Sosyal Cinsiyet Roller	bireksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek)	Diger		☐ Karanciz
		Kisisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapisi	Yok		☒ Onurlu
		Cinsiyet Performansi	Modern		☐ Sadik
		Bagimsizlik Durumu	Bagimsiz		☐ Sinirli
		Siddet Durumu	Sozsel Siddet		☐ Saldigran
		Seksuel Durum	Aktif		☐ Mantikli
		Anlati Yapisi	Ozgur Kadin		☐ Mantiksiz
					☐ Inatci
					☐ Problematik
					☐ Siddet Egilimli
					☐ Kirlilik Kargasasi
					☐ Depresif

Record: 31 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Yalnız Değiliz	Yas:	Ergen	☐ Akıl Hastası Kadın	☒ İyinoer
Yapım Yılı:	1990	Gonunum (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Okusuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen:	Mesut Uçakan	Gonunum (Sac Rengi):	Kumral	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Erkek	Gonunum (Sac Sekli):	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ İdealist
Filmin Türü:	islami film	Gonunum (Sac Boyu):	Diğer	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kirişan
Yerleske (Kir veya Kent):	Kent	Gonunum (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☒ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal):	Özel	Gonunum (Kıyafet):	Geleneksel		☒ Kendine Güvenen
Yerleske (İç veya Dış):	İç Mekan	Medeni Durum:	Bekar		☒ Konuskan
Yerleske (Ev veya İş):	Ev	Eğitim Düzeyi:	Üniversite		☐ Suskun
Konum:	Ev	Sinir:	Ust		☒ Duygusal
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Hicbii		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş):	Hicbii		☒ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek):	Öğrenci		☐ Kararsız
		Kızıl Karakter:	Diğer		☒ Hassas
		Aile Yapısı:	Var - Geleneksel		☒ Onurlu
		Cinsiyet Performansı:	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu:	Aileye Bağlı		☒ Siniirli
		Siddet Durumu:	Sosyal Siddet		☐ Saldırgan
		Seküel Durum:	Paşlı		☐ Manikili
		Anlatı Yapısı:	Aile Baskısı		☐ Maniksiz
					☐ İnakti
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☒ Kimlik Kaçması
					☐ Depresif

Records: 32 of 48

Form View

NJM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Sonsuza Yutunuk	Yas	Eigen	☐ Akil Hastasi Kadın	☒ Iyimser
Yapim Yili	1991	Gorunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumser
Yonetmen	Mesut Ucakar	Gorunum (Sac Rengi)	Kumral	☐ Hayat Kadini	☒ Akilli
Yonetmen Cinsiyet:	Erkek	Gorunum (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Turu	islami film	Gorunum (Sac Boyu)	Diger	☐ Diliz Kadın	☒ Kirilgan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kent	Gorunum (Kilo)	Zayil	☐ Sagir Kadın	☐ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal)	Henkisi	Gorunum (Kiyafet)	Geleneksel		☒ Kendine Guvenen
Yerleske (Ic veya Dis)	Henkisi	Medeni Durum	Bekar		☒ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is)	Hicbii	Egitim Duzeyi	Universite		☐ Suskun
Konum	Akil Hastanesi	Sinif	Ust		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan	Hicbii		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is)	Hicbii		☒ Istikrarli
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek)	Ogrenici		☐ Kararsiz
		Kisisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapisi	Var - Geleneksel		☒ Orunku
		Cinsiyet Performansi	Geleneksel		☐ Sadik
		Bagimsizlik Durumu	Aileye Bagimli		☐ Sinirli
		Siddet Durumu	Hicbii		☐ Saldigani
		Sekszel Durum	Pasif		☐ Mantikli
		Anlali Yapisi	Geleneksel Degeter		☐ Mantiksiz
					☐ Inatci
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eglimli
					☐ Kimlik Kargasasi
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Gonul Yarasi	Yas	Orta Yasli Kadın	☐ Akil Hastasi Kadın	☒ Iyimser
Yapim Yili	2004	Gonunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☐ Kolumser
Yonetmen	Yavuz Tugul	Gonunum (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadini	☒ Akil
Yonetmen Cinsiyet	Erkek	Gonunum (Sac Sekü)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ Idealist
Filmin Tulu	kadin filmi	Gonunum (Sac Boyu)	Diger	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kizilgan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kent	Gonunum (Kilo)	Zayif	☐ Sagir Kadın	☐ Meraki
Yerleske (Ozel veya Kamusal)	Herkesi	Gonunum (Kiyafet)	Modern		☒ Kendine Guvenen
Yerleske (Ic veya Dis)	Herkesi	Medeni Durum	Dul		☒ Konuskan
Yerleske (Ev veya Is)	Herkesi	Egitim Duzeyi	Belirleniyor		☐ Suskun
Konum	Ev	Sinif	Alt		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan	Ev Disi		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is)	Calisan Kadın		☐ Istikrarli
Sosyal Cinsiyet Rollei	Heteroseksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek)	Sarkici		☐ Kararsiz
		Kizisel Karakter	Diger		☐ Hassas
		Aile Yapisi	Var - Parcalanmis		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansi	Geleneksel		☐ Sadik
		Bagimsizlik Durumu	Bagimsiz		☐ Sinifli
		Siddet Durumu	Fiziksel Siddet		☐ Sakdingan
		Seksuel Durum	Pasif		☐ Mantikli
		Anlati Yapisi	Evlik Sorunlari		☐ Mantiksiz
					☒ Inatci
					☐ Problematik
					☐ Siddet Egilimli
					☐ Kimlik Kavgacasi
					☐ Depresif

Record: 34 of 48

Form View

NJM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Bir Kadının Anatomisi	Yas	Orta Yaşlı Kadın	☐ Akil Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	1995	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☒ Kolumser
Yönetmen	Yavuz Özkan	Görünüm (Sac Rengi)	Sarımsı	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Türü	Kadın Filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Diğer	☐ Diliz Kadın	☐ Kinkıran
Yerleşke (Kır veya Kent)	Henkisi	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Özel	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Evli		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Ev	Eğitim Düzeyi	Üniversite		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Üst		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Çalışan Kadın		☐ İtikarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Ofis Çalışanı		☒ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Modern		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☒ Siniirli
		Siddet Durumu	Fiziksel Siddet		☒ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Evlilik Sorunları		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☒ Problematik
					☒ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kavgası
					☐ Depresif

Records: 35 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Ah Güzel İstanbul	Yas	Genc Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapım Yılı	1991	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Dikiz Kadın	☒ Kötümser
Yönetmen	Ömer Kavur	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☒ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekili)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dikiz Kadın	☒ Kınkırı
Yerleşke (Kır veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Diğer	☐ Sağır Kadın	☐ Mesaklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Partner		☒ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Henkisi	Eğitim Düzeyi	Belitilmiyor		☐ Suskun
Konum	Genellev	Sinif	Alt		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hizbi		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Henkisi		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Medlek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☐ Sini
		Siddet Durumu	Sosyal Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Manikili
		Anlatı Yapısı	Yalnızlık		☐ Maniksiz
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NJM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Dagınık Yatak	Yas	Orta Yasi Kadın	☐ Akıl Hestasi Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	1984	Gorunum (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okuz Kadın	☒ Kolumser
Yonetmen	Atıl Yılmaz	Gorunum (Sac Rengi)	Kızıl	☒ Hayat Kadini	☐ Akıllı
Yonetmen Cinsiyet	Erkek	Gorunum (Sac Sekili)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Turu	Kadın filmi	Gorunum (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kirligan
Yerleske (Kır veya Kent)	Henkisi	Gorunum (Kilo)	Diger	☐ Sagır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Gorunum (Kiyafet)	Modern		☒ Kendine Guvernen
Yerleske (İç veya Dış)	Henkisi	Medeni Durum	Partner		☐ Konuskan
Yerleske (Ev veya İşi)	Ev	Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Üst		☐ Duygusal
Zaman	Şimdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İşi)	Hicbiri		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diger		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Yok		☒ Ömürlü
		Cinsiyet Performansı	Modern		☒ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu	Sözrel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Manikâli
		Anlatı Yapısı	Yalnızlık		☐ Manikâsiz
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 37 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Dilber'in Sekiz Günü	Yas	Eigen	☐ Akıl Hastesi Kadın	☐ İyimeer
Yapım Yılı	2008	Görünüm (Ten Rengi)	Bugday Tenli	☐ Oksuz Kadın	☒ Kolumoer
Yönetmen	Cenal San	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet:	Erkek	Görünüm (Sac Seki)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kınkırı
Yerleşke (Kır veya Kent)	Kır	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Özel	Görünüm (Kıyafet)	Geleneksel		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Evlü		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Ev	Eğitim Düzeyi	İlkokul		☒ Sustukun
Konum	Ev	Sinil	Alt		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbir		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Ev Kadını		☒ İntikarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Meslek Yok		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Geleneksel		☒ Orulu
		Cinsiyet Performansı	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☒ Sini
		Siddet Durumu	Hicbir		☒ Saldırgan
		Seksüel Durum	Passif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Yahıcılık		☐ Mantıksız
					☒ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Sıddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kavgasarı
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Zeynep'in Sekiz Günü	Yas	Genç Kadın	☒ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapım Yılı	2007	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☒ Oksuz Kadın	☒ Kötümsör
Yönetmen	Cemal San	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekli)	Düz	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Kısa	☐ Dilsiz Kadın	☒ Kırılgan
Yerleşke (Kırsal veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Herkisi	Görünüm (Kıyafet)	Diğer		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	Herkisi	Medeni Durum	Belirli		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Herkisi	Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor		☒ Suskun
Konum	Diğer	Sınıf	Orta		☒ Duygusal
Zaman	Şimdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Çalışan Kadın		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Ölçe Çalışanı		☐ Kararsız
		Kızıl Karakter	Diğer		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Yok		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Kadın		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Bağımsız		☐ Sineği
		Siddet Durumu	Sosyal Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Yalnızlık		☒ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☒ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☒ Kimlik Kargaşası
					☒ Depresif

Record: 39 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Fatmagülün Sücu Ne	Yas	Eigen	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapım Yılı	1986	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☒ Okşuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen	Sureyya Duru	Görünüm (Sac Rengi)	Kumral	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	Kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Diger	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kirliğan
Yerleske (Kir veya Kent)	Kir	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kamusal)	Özel	Görünüm (Kıyafet)	Geleneksel		☐ Kendine Güvenen
Yerleske (İc veya Dis)	Henkisi	Medeni Durum	Evli		☐ Konuşkan
Yerleske (Ev veya Is)	Ev	Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor		☒ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Alt		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya Is)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Meslek Yok		☐ Kararsız
		Kızıl Karakter	Diger		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Yok		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Geleneksel		☒ Sadık
		Bagimsizlik Durumu	Erkeğe Bagimli		☐ Sinirli
		Siddet Durumu	Cinsel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Tecavuz		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 40 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Gokten Uc Elma Dustu	Yas:	Orta Yasli Kadın	☐ Akil Hastasi Kadın	☐ Iymser
Yapim Yili:	2008	Gonunum (Ten Rengi):	Esmer	☒ Oksuz Kadın	☐ Kolumser
Yonetmen:	Rasit Celikcezer	Gonunum (Sac Rengi):	Kozil	☒ Hayat Kadini	☐ Akilli
Yonetmen Cinsiyet:	Erkek	Gonunum (Sac Sekli):	Duz	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Turu:	kadin filmi	Gonunum (Sac Boyu):	Uzun	☐ Diliriz Kadın	☐ Kirilgan
Yerleske (Kir veya Keni):	Keni	Gonunum (Kilo):	Diger	☐ Sagir Kadın	☐ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal):	Ozel	Gonunum (Kiyafet):	Modern	☒ Kendine Guveren	☒ Konusken
Yerleske (Ic veya Dis):	Ic Mekan	Medeni Durum:	Dul	☐ Suskun	☐ Duygusal
Yerleske (Ev veya Is):	Ev	Egitim Duzeyi:	Universite	☐ Dugusul	☒ Kibar
Konum:	Ev	Siril:	Orta	☐ Ihtikarlı	☐ Karariz
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Calistigi Mekan:	Ev Disi	☐ Hassas	☒ Onurlu
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is):	Calisan Kadın	☐ Sadik	☐ Sinili
Sosyal Cinsiyet Rollerii:	Heteroseksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek):	Diger	☐ Sakdingan	☐ Mantikli
		Kizisel Karakter:	Diger	☐ Mantiksiz	☐ Inatci
		Aile Yapisi:	Var - Parcalanmis	☐ Problematic	☐ Siddet Egilimli
		Cinsiyet Performansi:	Modern	☐ Kimlik Kargasasi	☐ Depresif
		Bagimsizlik Durumu:	Bagimsiz		
		Siddet Durumu:	Hepsi		
		Seksel Durum:	Aktif		
		Anlati Yapisi:	Ozgur Kadın		

Record: 41 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Mutluluk	Yas	Eigen	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	2007	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kotumser
Yönetmen	Abdullah Oğuz	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Erkek	Görünüm (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	Kadın Filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Diliz Kadın	☐ Kınkırı
Yerleşke (Kır veya Kent)	Henkisi	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Görünüm (Kıyafet)	Geleneksel		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	Henkisi	Medeni Durum	Bekar		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Henkisi	Eğitim Düzeyi	İlkokul		☒ Suskun
Konum	Diğer	Sınıf	Alt		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Hicbiri		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Gündelikçi		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Geleneksel		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Geleneksel		☐ Sadık
		Bagımsızlık Durumu	Erkeğe Bağlı		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu	Hepsi		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Pasif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Tecavüz		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 14 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Havar	Yas:	Ergen	☐ Akil Hastasi Kadın	☐ Iyimser
Yapim Yili:	2009	Gorunum (Ten Rengi):	Esmer	☐ Oksuz Kadın	☒ Kolumser
Yonetmen:	Mehmet Guleryuz	Gorunum (Sac Rengi):	Siyah	☐ Hayat Kadini	☐ Akali
Yonetmen Cinsiyet:	Erkek	Gorunum (Sac Sekli):	Duz	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Turu:	kadin filmi	Gorunum (Sac Boyu):	Uzun	☐ Diloz Kadın	☐ Kirlihan
Yerleske (Kir veya Kent):	Kir	Gorunum (Kilo):	Zayil	☐ Sagir Kadın	☐ Merakli
Yerleske (Ozel veya Kamusal):	Ozel	Gorunum (Kiyafet):	Geleneksel	☐ Kendine Guvenen	☐ Konuskan
Yerleske (Ic veya Dis):	Henkizi	Medeni Durum:	Bekar	☒ Konuskan	☐ Suskun
Yerleske (Ev veya Is):	Ev	Eglitim Duzeyi:	Belirlenmiyor	☒ Duygusal	☐ Kibar
Korum:	Ev	Sinif:	Alt	☐ Istikrarli	☐ Kararsiz
Zaman:	Sindi	Temel Karakterin Calistigi Mekan:	Hicbiri	☒ Hassas	☐ Onurlu
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadin	Kadin Konumlanisi (Ev veya Is):	Ev Kadini	☐ Sadik	☐ Sinirli
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksuel	Kadin Konumlanisi (Meslek):	Diger	☐ Saldrgan	☐ Mantikli
		Kizisel Karakter:	Diger	☐ Mantiksiz	☒ Inatci
		Aile Yapisi:	Var - Geleneksel	☐ Problematik	☐ Siddet Egilimli
		Cinsiyet Performansi:	Geleneksel	☐ Kimlik Kargasasi	☒ Depresil
		Bagimsizlik Durumu:	Aileye Bagimli		
		Siddet Durumu:	Sozsel Siddet		
		Seksuvel Durum:	Pasif		
		Anlati Yapisi:	Geleneksel Degerler		

Record: 43 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Saklı Yüzler	Yas	Ergen	☐ Aklî Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	2007	Görünüm (Ten Rengi)	Emsir	☐ Oksüz Kadın	☒ Kolumser
Yönetmen	Handan İpekci	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyet	Kadın	Görünüm (Sac Sekli)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☒ İdealist
Filmin Türü	kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilşiz Kadın	☐ Kırılgan
Yerleşke (Kir veya Kırık)	Kir	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Özel	Görünüm (Kıyafet)	Geleneksel		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İc veya Dis)	Henkisi	Medeni Durum	Evli		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İst)	Ev	Eğitim Düzeyi	Ortaokul		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Altı		☒ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbani		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İst)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☒ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Özgürlük
		Cinsiyet Performansı	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erişke Bağımlı		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu	Fiziksel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Etil Bakış		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Geleneksel Değerler		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kimlik Kargaşası
					☐ Depresif

Record: 44 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Duvana Kasi	Yas	Genç Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimsiz
Yapım Yılı	2004	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Okusuz Kadın	☒ Kolumsuz
Yönetmen	Fatih Akın	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadını	☐ Akıllı
Yönetmen Cinsiyeti	Erkek	Görünüm (Sac Seki)	Dalgali	☐ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Türü	Kadın filmi	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dışız Kadın	☐ Kınalı
Yerleşke (Kır veya Kent)	Kent	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Henkisi	Görünüm (Kıyafet)	Modern		☐ Kendine Güvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	Henkisi	Medeni Durum	Evli		☒ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İş)	Henkisi	Eğitim Düzeyi	Belirtilmiyor		☐ Suskun
Konum	Akıl Hastanesi	Sınıf	Orta		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Ev Dışı		☐ Kibar
Temel Karakter Cinsiyeti	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İş)	Çalışan Kadın		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Mestek)	Gündelikçi		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Geleneksel		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı	Modern		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Erkeğe Bağımlı		☒ Sınırlı
		Siddet Durumu	Fiziksel Siddet		☒ Saldırgan
		Seksüel Durum	Aktif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı	Aile Baskısı		☐ Mantıksız
					☐ İnatçı
					☒ Problematik
					☒ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kargaşası
					☒ Depresif

Record: 45 of 48

Form View

NLM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Buğa	Yas:	Genc Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☐ İyimser
Yapım Yılı:	2009	Görünüm (Ten Rengi):	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen:	Alper Çağlar	Görünüm (Sac Rengi):	Siyah	☐ Hayat Kadını	☒ Akıllı
Yönetmen Cinsiyeti:	Erkek	Görünüm (Sac Seki):	Düz	☐ Mahkum Kadın	☒ İdealist
Filmin Türü:	kadına dair film	Görünüm (Sac Boyu):	Uzun	☐ Dilisiz Kadın	☒ Kirilgan
Yetleske (Kır veya Kent):	Kent	Görünüm (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yetleske (Özel veya Kamusal):	Herikisi	Görünüm (Kıyafet):	Geleneksel		☐ Kendine Güvenen
Yetleske (İç veya Dış):	Herikisi	Medeni Durum:	Bekar		☐ Konuşkan
Yetleske (Ev veya İş):	Hicbiri	Eğitim Düzeyi:	Üniversite		☐ Suskun
Konum:	Diğer	Sınıf:	Orta		☐ Duygusal
Zaman:	Sınırlı	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Hicbiri		☒ Kibar
Temel Karakter Cinsiyeti:	Kadın	Kadın Konumları (Ev veya İş):	Hicbiri		☐ İhtikarlı
Sosyal Cinsiyet Roller:	Heteroseksüel	Kadın Konumları (Meslek):	Diğer		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter:	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı:	Var - Geleneksel		☐ Onurlu
		Cinsiyet Performansı:	Geleneksel		☐ Sadık
		Bağımsızlık Durumu:	Aileye Bağımlı		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu:	Sözel Siddet		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum:	Pasif		☐ Mantıklı
		Anlatı Yapısı:	Yahızlık		☐ Mantıksız
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimli
					☐ Kimlik Kavgası
					☐ Depresif

Records: 46 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı:	Kurtar Beni	Yas:	Genc Kadın	☐ Akıl Hastası Kadın	☒ İyimsiz
Yapın Yılı:	1986	Gorunum (Ten Rengi):	Bugday Tenli	☐ Diksüz Kadın	☐ Kolumser
Yonelten:	Halit Pehlî	Gorunum (Sac Rengi):	Kumral	☒ Hayal Kadın	☐ Akıllı
Yonelten Cinsiyet:	Erkek	Gorunum (Sac Sekü):	Duz	☒ Mahkum Kadın	☐ İdealist
Filmin Türü:	kadın filmi	Gorunum (Sac Boyu):	Uzun	☐ Dilisiz Kadın	☐ Kirişen
Yerleske (Kı veya Kent):	Kent	Gorunum (Kilo):	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleske (Özel veya Kanusal):	Henkisi	Gorunum (Kıyafet):	Diger	☐ Kendine Guvernen	☐ Konuşkan
Yerleske (İc veya Dıs):	Henkisi	Medeni Durum:	Evli	☐ Konuşkan	☐ Suskun
Yerleske (Ev veya İs):	Henkisi	Eğitim Düzeyi:	Belirleniyor	☐ Duygusal	☐ Kibar
Konum:	Genelev	Sınıf:	Alt	☐ İstikrarlı	☐ Kararsız
Zaman:	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan:	Ev	☐ Hassas	☒ Önyük
Temel Karakter Cinsiyet:	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İs):	Henkisi	☐ Sadık	☐ Sinişli
Sosyal Cinsiyet Rollei:	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek):	Meslek Yok	☐ Saldırgan	☐ Mantıklı
		Kişisel Karakter:	Diger	☐ Mantıksız	☐ İnatçı
		Aile Yapısı:	Yok	☐ Problematik	☐ Sıddet Eğilimli
		Cinsiyet Performansı:	Kadın	☐ Sıddet Eğilimli	☐ Kinlik Kargaşası
		Bağımsızlık Durumu:	Erkeğe Bağımlı	☐ Depresif	
		Sıddet Durumu:	Sosyal Sıddet		
		Seksüel Durum:	Aktif		
		Anlatı Yapısı:	Hicbiri		

Record: 47 of 48

Form View

NUM

Microsoft Access - [Film]

File Edit View Insert Format Records Tools Window Help

Type a question for help

Filmin Adı	Inci Cekirdegi	Yas	Genç Kadın	☐ Akil Hastası Kadın	☐ İyimeşer
Yapım Yılı	2008	Görünüm (Ten Rengi)	Beyaz	☐ Oksuz Kadın	☐ Kolumser
Yönetmen	Selda Cicek	Görünüm (Sac Rengi)	Siyah	☐ Hayat Kadın	☐ Akili
Yönetmen Cinsiyet	Kadın	Görünüm (Sac Sekli)	Kıvrık	☐ Mahkum Kadın	☐ Idealist
Filmin Türü	kadına dair film	Görünüm (Sac Boyu)	Uzun	☐ Dilsiz Kadın	☐ Kınğan
Yerleşke (Kır veya Kent)	Kır	Görünüm (Kilo)	Zayıf	☐ Sağır Kadın	☐ Meraklı
Yerleşke (Özel veya Kamusal)	Herikisi	Görünüm (Kıyafet)	Diğer		☐ Kendine Guvenen
Yerleşke (İç veya Dış)	İç Mekan	Medeni Durum	Evli		☐ Konuşkan
Yerleşke (Ev veya İa)	Ev	Eğitim Düzeyi	Belirtmiyor		☐ Suskun
Konum	Ev	Sınıf	Alk		☐ Duygusal
Zaman	Simdi	Temel Karakterin Çalıştığı Mekan	Hicbiri		☒ Kıbar
Temel Karakter Cinsiyet	Kadın	Kadın Konumlanışı (Ev veya İa)	Ev Kadını		☐ İstikrarlı
Sosyal Cinsiyet Roller	Heteroseksüel	Kadın Konumlanışı (Meslek)	Meslek Yok		☐ Kararsız
		Kişisel Karakter	Diğer		☐ Hassas
		Aile Yapısı	Var - Parçalanmış		☐ Onaklı
		Cinsiyet Performansı	Geleneksel		☒ Sadık
		Bağımsızlık Durumu	Aileye Bağlı		☐ Sınırlı
		Siddet Durumu	Hicbiri		☐ Saldırgan
		Seksüel Durum	Pasif		☐ Manikili
		Anlatı Yapısı	Geleneksel Değerler		☐ Manikiz
					☐ İnalcı
					☐ Problematik
					☐ Siddet Eğilimi
					☐ Kinlik Kargası
					☐ Depresif

Record: 48 of 48

Form View

NUM