

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

**YEŞİLÇAM SİNEMASINDA ‘DEĞİŞEN KADIN’ İMGESİ: KÖYLÜ
KADININ KENTLİ KADINA DÖNÜŞÜMÜ**

**Hazırlayan
Ümmühan MOLO**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN**

Yüksek Lisans Tezi

**Haziran 2015
KAYSERİ**

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

**YEŞİLÇAM SİNEMASINDA ‘DEĞİŞEN KADIN’ İMGESİ: KÖYLÜ
KADININ KENTLİ KADINA DÖNÜŞÜMÜ**

**Hazırlayan
Ümmühan MOLO**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN**

Yüksek Lisans Tezi

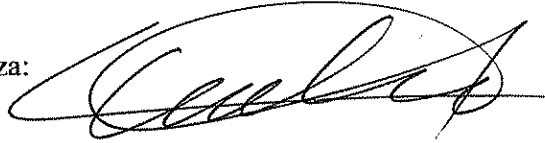
**Haziran 2015
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu tez çalışmasındaki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun bir şekilde gerçekleştirildiğini beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gerektirdiği gibi, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı: Ümmühan MOLO

İmza:



YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

Yeşilçam Sinemasında ‘Değişen Kadın’ İmgesi: Köylü Kadının Kentli Kadına Dönüşümü isimli Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan
Ümmühan MOLO

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN

Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Başkanı

Doç. Dr. Vahit İLHAN

KABUL VE ONAY

Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN danışmanlığında **Ümmühan MOLO** tarafından hazırlanan “**Yeşilçam Sinemasında ‘Değişen Kadın’ İmgesi: Köylü Kadının Kentli Kadına Dönüşümü**” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

04 / 06 / 2015

JÜRİ:

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN

Üye : Doç. Dr. Vahit İLHAN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mete KAZAZ (Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi)

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun 12/06/2015 tarih ve12..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Lütfullah ÇEBECİ
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Çalışmada, Yeşilçam sinemasında değişen kadın imgesini, köylü kadının kentli kadına nasıl ve niçin dönüştüğünü, toplumsal cinsiyet ve ötekileştirme bağlamında, dönemin sosyal, siyasal özellikleri çerçevesinde tespit etmek amaçlanmaktadır. Bu bağlamda film metinlerine odaklanılmakta ve filmlerde köylü kadının kentlileşme süreci, Vladimir Propp'un biçimbilimsel yöntemine göre analiz edilmektedir.

Bu çalışmada bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşarak, önerilerini sunan danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN'e, bana desteğini bu süreçte de esirgemeyen Fatma KÖSEM'e, bilgisi ve tavsiyeleri ile beni yönlendiren Tuba LİVBERBER'e ve son olarak her zaman yanımda olan aileme değerli katkıları için çok teşekkür ederim.

Ümmühan MOLO

Kayseri, Haziran 2015

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA DEĞİŞEN KADIN İMGESİ: KÖYLÜ KADININ KENTLİ KADINA DÖNÜŞÜMÜ

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2015

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hülya ÖZTEKİN

ÖZET

“Yeşilçam Sinemasında ‘Değişen’ Kadın İmgesi: Köylü Kadının Kentli Kadına Dönüşümü” başlıklı bu tez çalışmasında, Yeşilçam sinemasında kentlileşen ve modernleşen kadın imgesi toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınmıştır. Klasik anlatı yapısı ve tekrarlanan kalıplarıyla birer çağdaş masal olarak nitelendirebileceğimiz Yeşilçam filmleri, geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretildiği bir temsil alanıdır. Aynı zamanda döneminin siyasi, ekonomik ve kültürel koşulları çerçevesinde köylü-kentli, geleneksel-modern, Doğulu-Batılı, zengin-fakir karşıtlığının kurulduğu bir çatışma alanıdır. Bu çalışma, toplumda kadına ilişkin oluşturulan kalıpyargıların Yeşilçam sinemasında nasıl temsil edildiğini, Türkiye’nin modernleşme ve kentleşme sürecinde değişen kadın imgesinin filmlere nasıl yansıdığını ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Çalışmada 1960-1970 yılları arasında çekilen ‘Küçük Hanımefendi’, ‘Vahşi Gelin’, ‘Kezban’, ‘Kınalı Yapıncak’ ve ‘Fakir Kızı Leyla’ filmleri biçimbilimsel çözümleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Çözümleme, Vladimir Propp’un *Masalın Biçimbilimi* adlı yapıtında belirlediği 31 işlev çerçevesinde yapılmıştır. Çözümleme sonucunda, köylü kadının kentli kadına dönüşüm sürecini anlatan bu filmlerin konu ve anlatı yapısının birbiri ile benzerlikler gösterdiği ortaya çıkmıştır. Filmler, köylü-kentli ayrımı üzerinden çatışma unsuru yaratmış ve çözüm olarak ise kadının ‘modernleşmesini’ uygun görmüştür. Bunun yanında klasik masal anlatısıyla da benzer özellikler taşımış, bazı öğeleri tekrar ederek, belirlenen kalıpların dışına çıkmamıştır. İncelenen filmlerde yaratılan kadın imgesi, ataerkil sistem ve toplumsal cinsiyet kalıpyargıları ön planda tutularak işlenmiş ve buna göre ‘modern kadın’ın tanımı yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Medyada Kadın Temsili, Ötekileştirme, Yeşilçam Sineması, Yapısalcılık, Vladimir Propp, Biçimbilimsel Çözümleme.

CHANGING WOMEN IMAGE IN YEŞİLÇAM CINEMA: CONVERSION OF PEASANT WOMEN INTO URBAN WOMEN

Erciyes University, Institute of Social Sciences

Master Thesis, June 2015

Advisor: Asst. Assoc. Dr. Hülya ÖZTEKİN

ABSTRACT

In this thesis that titled "'Changing' Women Image in Yeşilçam Cinema: Conversion of Peasant Women into Urban Women", urbanization and modernization of the female image in Yeşilçam Cinema is discussed in the context of gender. Yeşilçam movies which can be described as a modern fairy tale with classical narrative structure and repeated patterns is a representation of the area that traditional gender stereotypes are reproduced. At the same time it is a conflict area where the establishment of opposition of political, economic and cultural conditions of the period, peasant-urban, traditional-modern, Eastern-Western, rich and poor. This study is made in order to reveal how stereotypes that was created for women in the community is represented in the Yeşilçam, how the woman image that changing modernization and urbanization process in Turkey is reflected to the movies.

In this study, 'Küçük Hanımefendi', 'Vahşi Gelin', 'Kezban', 'Kınalı Yapıncak' and 'Fakir Kızı Leyla' movies, which were captured between 1960-1970, was analysed by the morphological analysis method. The analysis is made within the framework of 31 function which are specified in Vladimir Propp's *Morphology Of The Tale*. In the analysis results it has emerged that issue and narrative structure of these films which are explaining conversion of peasant women into urban women shows similarities. The movies has created a conflict of elements over peasant-urban distinction and were deemed appropriate that 'Modernization' of women as the solution. Besides they have similar characteristics with the classic tale narratives and was not outside the specified pattern echoing some of the items. Created women image in the analysed movies was cultivated by keeping patriarchal system and gender stereotypes in the forefront and according to this the definition of "modern women" is made.

Key Words: Gender, Women's Representation in the Media, Alienation, Yeşilçam Cinema, Structuralism, Vladimir Propp, Morphological Analysis.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI	ii
KABUL VE ONAY	iii
ONAY:	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	x

BÖLÜM 1

TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE TÜRKİYE’DE KADININ KONUMU

1.1.Toplumsal Cinsiyet Kavramı.....	6
1.2. Toplumsal Cinsiyete Dayalı Rollerin Oluşumu.....	7
1.3. Toplumsal Cinsiyet Kalıpyargıları ve Kalıpyargıların Kadına Yüklelediği Sorunlar	10
1.4. Tarihsel Bir Çerçeve de Türkiye’de Kadının Konumu	13
1.4.1. İslamiyet’ten Önce ve Eski Türklerde Kadın	14
1.4.2. İslamiyet’in Kabulünden Sonra Türklerde Kadın	15
1.4.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Kadının Konumu	19
1.4.4. Atatürk Sonrası Dönemde Türkiye’de Kadının Konumu.....	23

BÖLÜM 2

MEDYADA KADININ SUNUMU VE YEŞİLÇAM SİNEMASINDA ÖTEKİLEŞTİRİLMESİ

2.1. Medyada Kadının Geleneksel Rollerde Sunumu.....	27
2.2. Medyada Kadının Cinsel Nesne ve Tüketici Olarak Sunumu	30

2.3. Medyada Kadının ‘Kurban’ Olarak Sunumu.....	34
2.4. Türk Sinemasında Kadının Sunumu ve Ötekileştirilmesi.....	36
2.4.1. Kavram Olarak ‘Öteki’	39
2.4.2. Cinsiyet Bağlamında Kadının ‘Ötekileştirilmesi’	42
2.4.3. Modernliğin Karşısında Gelenekselliğin ‘Ötekileştirilmesi’	44
2.4.4. Yeşilçam Sinemasında Köylü Kadının ‘Ötekileştirilmesi’ ve Sınıf Atlaması.....	51

BÖLÜM 3

FİLMLERİN BİÇİMBİLİMSEL ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Yöntem	56
3.2. Yapısalcılık	57
3.3. Vladimir Propp ve Biçimbilimsel Çözümleme.....	63
3.4. Örnek Filmlerin Biçimbilimsel Çözümlemesi.....	68
3.4.1. Küçük Hanımefendi Filmi (1961).....	68
3.4.1.1. Filmin Künyesi.....	68
3.4.1.2. Filmdeki Eylem Alanları	68
3.4.1.3. Filmin İşlevsel Yapısı.....	69
3.4.2. Vahşi Gelin Filmi (1965).....	75
3.4.2.1. Filmin Künyesi.....	75
3.4.2.2. Filmdeki Eylem Alanları	75
3.4.2.3. Filmin İşlevsel Yapısı.....	75
3.4.3. Kezban Filmi (1968)	83
3.4.3.1. Filmin Künyesi.....	83
3.4.3.2. Filmdeki Eylem Alanları	84
3.4.3.3. Filmin İşlevsel Yapısı.....	84
3.4.4. Kınalı Yapıncak Filmi (1968).....	94

3.4.4.1. Filmin Künyesi.....	94
3.4.4.2. Filmdeki Eylem Alanları	94
3.4.4.3. Filmin İşlevsel Yapısı.....	94
3.4.5. Fakir Kızı Leyla Filmi (1969).....	98
3.4.5.1. Filmin Künyesi.....	98
3.4.5.2. Filmdeki Eylem Alanları	98
3.4.5.3. Filmin İşlevsel Yapısı.....	99
3.5. Filmlerin Tekbiçimci Anlatımı ve Tekrar Eden Unsurları.....	105
3.6. Filmlerin Eylem Alanlarının Sonuçları.....	115
3.7. Filmlerin İşlevsel Yapısının Sonuçları.....	117
SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA.....	131
ÖZGEÇMİŞ	145

KISALTMALAR

TDK: Türk Dil Kurumu

PDÇ: Prag Dilbilim Çevresi

KDÇ: Kopenhag Dilbilim Çevresi

ÇEV: Çeviren

HAZ: Hazırlayan

EDS: Editör

DER: Derleyen

S: Sayfa

GİRİŞ

“Yeşilçam Sinemasında ‘Değişen’ Kadın İmgesi: Köylü Kadının Kentli Kadına Dönüşümü” başlıklı bu tez çalışması, toplumsal cinsiyet ve ötekileştirme bağlamında Yeşilçam sinemasında köylü kadının kentli kadına dönüşümünü konu edinmektedir. Çalışma, kadına yönelik toplumda kabul gören kalıpyargıların Yeşilçam sinemasında nasıl temsil edildiğini, Türkiye’de modernleşme sürecinde idealize edilen ‘kentli modern kadın’ imgesinin filmlerde nasıl işlendiğini ele almaktadır.

Kadını ve erkeği tanımlayan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları farklı anlamlar taşımaktadır. Cinsiyet kavramı, kadın ya da erkek olarak dünyaya gelmeyi ifade etmekte ve ikili bir sınıflamaya karşılık gelmektedir (Dökmen, 2012: 21). Buna karşın toplumsal cinsiyet, kültürel bir yapıya karşılık gelmekte ve kadın ya da erkek olmanın toplumsal anlamını ifade ederek bireyi kadınsı ya da erkeksi özelliklerine göre ayırmaktadır (Bayhan, 2013: 153).

Kadına ve erkeğe ilişkin toplumda öngörülen kuralların sonucunda bu iki cins farklı şekillerde davranış biçimleri geliştirmektedir. Geliştirdikleri davranış biçimleri toplumun öngörüsüne ne kadar uygunsa, kişi de toplum tarafından o kadar kabul görmektedir. Aksi davranış biçimleri geliştiren bireyler ise toplum tarafından dışlanmaktadır. Böylece, her iki cins için uygun görülen toplumsal cinsiyet rolleri farklılık göstermekte ve toplumsal rol, kadını daha çok ev içinde, erkeği ise iş hayatında aktif olarak belirlemektedir. Bu da eşit olmayan, kadın açısından sorunlu bir yapıyı doğurmaktadır.

Tarihsel süreçte kadının konumu değişmeler gösterse de ataerkil düşünce anlayışında çok fazla değişme olmamıştır. Hatta bu sistem ve kadına ilişkin düşünce şekilleri, pekiştirilmeye ve sürdürülmeye çalışılmıştır. Bunun en etkili araçlarından biri ise medyadır. Medya, toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını tanımlamakta ve sürdürmekte önemli bir araçtır.

Medya araçlarından biri olan sinemada da söz konusu durum devam etmektedir. Toplumsal cinsiyet sinemada kendisine yer edinmekte ve sinemasal geleceği şekillendirmektedir. Toplumsal cinsiyet stereotipi olan, güçlü erkeğin zayıf ve edilgen kadını koruması, sinemanın gelişimini biçimlendirmektedir. Genelde filmlerdeki bakış, arzunun nesnesi olan kadına yönelik, erkek karakterin ve erkek izleyicinin bakışı olarak belirlenmektedir (Kolker, 2011: 126).

Özellikle Yeşilçam sinemasında kadının temsiline ilişkin bu öğelere sıklıkla rastlanılmaktadır. Yeşilçam sineması sürekli tekrarlanan klişe ve yapılarla dayanmakta ve bu yapıları tekrar etmektedir (Scognamillo, 2003: 437). Geleneksel Yeşilçam bakışında kadınlar “iyi uçtaki melek kadınlar” ve “kötü uçtaki şeytan dişiler” olarak iki ayrı kategoride temsil edilmektedir (Esen, 2000: 41). Kadın ev dışı alanda pek fazla görülmemekte, yalnızca ekonomik koşulların zorunlu kıldığı durumlarda kadının ev dışı aktifliği onaylanmaktadır (Colin, 2005: 27). Bu yönüyle Yeşilçam sineması, erkek egemen kültürün filmler aracılığıyla tekrar tekrar üretilip, yaygınlaştığı ve meşrulaştığı bir alandır (Kirel, 2005: 169). Elbette ki bunun dışında sunumlar da gerçekleşmektedir; ancak tez kapsamında incelenen filmlerin de dahil olduğu popüler sinema, toplumda var olan toplumsal cinsiyet kalıplarına yer vermekte ve bunların yeniden üretilmesine hizmet etmektedir. Bununla birlikte sinema, toplumun sosyal ve siyasal olaylarından etkilenmekte ve bunu filmlerine yansıtmaktadır.

Toplumsal unsurlardan biri olan modernleşme ve kentleşme süreci de Türkiye'nin toplumsal yapısını değiştirmiş, bu değişimin özellikleri ve etkileri Yeşilçam sineması anlatısına yansımıştır. Türkiye 1950'li yıllarda hızlı bir şekilde sanayileşme ve kentleşme sürecine girmiştir. Bu durum kentlere olan ilgiyi artırmış, köyden kente yoğun göç süreci başlamış; ancak kent yaşamı ve köy yaşamının birbirinden farklı olması ve bu farklı insanların tek şehirde toplanması, aralarındaki farklılığı belirgin kılmıştır. Bu nedenle iki ayrı sınıf oluşmuş ve özellikle 'köylü' sınıfı 'kentli' tarafından 'öteki' olarak görülmüştür. Toplumun sosyal ve siyasal olgularından etkilenen sinema bu durumu aşk filmlerinde, kadın-erkek çatışması üzerinden ele almıştır. Bu çatışma, köylü ve 'dolayısıyla' geleneksel kadının karşısına, kentli ve 'modern' erkeğin konumlandırılması ile gerçekleşmiştir.

Köyden varlıklı bir ailenin yanına gelip, hizmetçilik yapan kız, evin oğlu tarafından aşağılanmıştır. Bu durum karşısında zor anlar yaşayan kız, görgü kurallarını ve kentli

davranışlarını öğrenmeye başlamış, ardından oğlanı peşinden koşturarak, kendisine aşık etmeyi başarmıştır (Esen, 2000: 145). Sınıf atlamının etkileyici yönü, bu süreçte yaşanan olumsuzluklar ve bu durumun kolay dramatik gerilim yaratması, filmlerde zengin-yoksul karşıtlığının sıkça kullanılmasına neden olmuştur (Abisel, 2005: 81).

Burada temsil edilen kişiler ve onlara yüklenen anlamlar önem taşımaktadır. Çünkü yıkılması, geride kalması düşünülen değerler kadına atfedilmiş, kabul görmesi ve uyum sağlanması gereken değerler ise erkek üzerinden işlenmiştir. Bu nedenle kadın, köylü, cahil ve çirkin olarak temsil edilirken, erkek, yakışıklı, kentli, eğitilmiş ve ‘tabii ki’ modern olarak temsil edilmiştir. Bu temsil ediliş biçimi de esasında, ataerkil sistem ve toplumsal cinsiyetin birer uzantısı niteliği taşımıştır. Kadın, erkek gözüyle görsel ve davranışsal olarak ‘modernleşmiş’ ancak erkek karşısındaki ikincil konumunu sürdürmüştür. Modernlik kendini, kadın bedeni üzerinden tanımlamıştır.

Yeşilçam sinemasında köylü kadının kentli kadına dönüşüm sürecini, film metinleri üzerinden ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, hem ‘öteki’ olarak sunulan kadının modernleşme sürecini hem de kadının bu filmlerde ne tür kalıplarla sunulduğunu incelemesi bakımından önemli görülmektedir. Çünkü Yeşilçam filmlerinin kolay anlaşılabilir konu ve anlatı yapısı, karşıtlıklarla yarattığı çatışma unsurları, mutlu sona yer vererek seyirciyi tatmin eden yönü, esasında kendini tekrar eden öğelere ve tekbiçimci bir anlatı yapısına dayanmaktadır. Bu yönüyle Yeşilçam sineması anlatı yapısı, Vladimir Propp’un masallar için belirlediği biçimbilimsel yöntemi ile büyük benzerlikler taşımaktadır. Bu çalışma, Yeşilçam sineması anlatı yapısı ile klasik masal anlatısının benzer yönlerini ortaya koyarak, filmlerin renkli görünümünün altında yatan tekbiçimci yapıyı ve bu yapıyı oluşturan öğeleri tespit edecek, böylece bu iki türün ortak unsurlarını anlamaya katkı sağlayacaktır.

Köylü kadının kentlileşmesi ile ilgili olarak, Evren Barın Egrik’in “Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi. Yeşilçam’da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet” başlıklı tez çalışması mevcuttur. Bu çalışmada, ‘Aslan Yavrusu’ ile ‘Sürtük’ filmleri Yeşilçam’da Pygmalion uyarlamaları bazında incelenmiştir. Bunun yanında, V. Propp’un biçimbilimsel yöntemini filmlere uygulayan, Mehmet Emin Bars’ın “Vladimir Propp’un Yapısal Çözümleme Yöntemi Çerçevesinde ‘Battal Gazi Destanı’ Filminin İncelenmesi”; Gülbuğ Erol’un “Vladimir Propp’un Biçimbilimsel Yaklaşımı Çerçevesinde Cesur Yürek Filminin İncelenmesi”; Gizem Şimşek’in, “Los Angeles’da

Bir Külkedisi: Propp’a Göre Bir Film zmlemesi” başlıklı çalışmaların yanı sıra, Deniz Yengin’in “Yüzüklerin Efendisi lemesinin Filmsele Anlatı zmlemesi” başlıklı bir tez çalışması da vardır. Ancak, Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı ile Vladimir Propp’un biçimbilimsel yönteminin ortak yönlerini aynı anda ele alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu alışma, ‘modern olma’nın sinemada kadın bedeni üzerinden tanımlandığı, böylece egemen ataerkele sistemin pekiştirildiğı ve kadının her durumda ikincil konumunu sürdürdüğü ile ilgili bilgiler sunmaktadır. Çalışma, bu bilgileri sunarken, filmlerin renkle görünümü altında yatan tekbiçimci anlatımın klasik masal anlatısıyla olan benzerliğı ve bu benzerliğı oluşturan temel unsurları da tespit ettiğinden önemli bir kaynak niteliğı taşıyacaktır.

Çalışmada yöntem olarak yapısalcılık benimsenmiş; bu bağlamda Vladimir Propp’un *Masalele Biçimbilimi* kitabındaki masal incelemeleri esas alınmıştır. Propp’un masallar için belirlediğı 31 işlev, film çözümlemesine uyarlanarak, örnek filmler bu çerçevede incelenmiştir. Propp, masalları incelemiş ve bütünü parçalarına ayırarak yapılarını ele almıştır. Bunun sonucunda, masalların tekbiçimci bir anlatımla sunulduğunu, çok renkle görünen yapısının aslında tekdüze işlediğini saptamıştır. Bu nedenle, masallara ilişkin 31 işlev ve 7 eylem alanı tespit etmiş ve tüm bunların her masalda değişmeksizin, tekrar ettiğini ortaya koymuştur. Vladimir Propp’un biçimbilimsel yönteminin seçilme sebebi, incelenen filmlerin de masalsı bir yapısının olması ve tıpkı masallar gibi tekbiçimci anlatımla sunulmasıdır.

Araştırmada rneklem olarak, Yeşilçam sinemasına ait 1960-70 yılları arasında çekilmiş ‘Küçük Hanımefendi’, ‘Vahşi Gelin’, ‘Kezban’, ‘Kınalı Yapıncak’ ve ‘Fakir Kızı Leyla’ filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin tercih edilme sebebi, Türkiye’de modernleşme sürecinde idealize edilen kadın tipi çerçevesinde kadından beklenen değişimi, modern ve geleneksel arasındaki çatışmayı ve ötekileştirmeyi en görünür ve dolaysız biçimde işlemiş olmalarıdır. 1970’li yıllarda da benzer filmler çekilmeye devam etmiştir. Ancak, 1970’lere ait filmler, 1960’larda çekilen filmler ile benzer öykü ve işleyiş tarzına sahip oldukları için bu çalışmaya dahil edilmemiştir.

Çalışmanın temel varsayımı, erkek egemen ve cinsiyetçi bir anlatı yapısına sahip Yeşilçam sinemasında kadın modernleşmesi ve ideal kadın tanımının eril bir bakış açısıyla yapıldığıdır. Türkiye modernleşme süreci yaşarken, bu süreç sinemada kendisini, aşk konulu filmler ve kadın bedeni üzerinden inşa etmiştir. Köylü kadının

değişiminde en büyük etken sevdiği adamın aşkını kazanmak olmuştur. Kadın, sevdiği erkek tarafından aşağılanmış ve 'ötekileştirilmiş'tir. Bu nedenle, 'modernleşmesi gereken kadın', erkeğin istediği forma dönüşmeyi amaçlamıştır. Ancak, modernleşen kadın, esasında hala ikincil konumunu sürdürmeye devam etmiştir. Kadının modernleşmesi, onun toplumsal konumunu değiştirmemiş, erkek karşısındaki ikincil konumunu korumuş; ama sevdiği erkek tarafından kabul görmek bağlamında etkili olmuştur.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, toplumsal cinsiyet kavramı ve tarihsel çerçevede Türkiye'de kadının konumu incelenmiştir. Böylece, bu bölümde çalışmanın kuramsal çerçevesi çizilmiştir; ikinci bölümde ele alınan 'medyada kadının sunumu ve ötekileştirilmesi' konusunu daha iyi anlamak açısından bir zemin oluşturması hedeflenmiştir.

İkinci bölümde, medyada kadının nasıl sunulduğu, etkili bir medya aracı olan sinemada nasıl yer aldığı ve ötekileştirildiği anlatılmıştır. Sinemada öteki olarak sunulan köylü kadının, Türkiye'de modernleşme sürecinden nasıl etkilendiğine değinilmiştir.

Üçüncü bölümde ise örneklem olarak seçilen filmler Vladimir Propp'un biçimbilimsel yöntemine göre analiz edilmiştir.

BÖLÜM 1

TOPLUMSAL CİNSİYET KAVRAMI VE TÜRKİYE'DE KADININ KONUMU

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Bireyler toplumda cinsiyetiyle birlikte tanımlanmakta ve toplum bireyin cinsiyetine göre ondan önceden tanımlanmış kurallara göre davranmasını beklemektedir. Buna göre kişi kadın ise, toplum ondan 'dişil' yani kadınsı, bunun yanı sıra kişi erkek ise 'eril' yani erkeksi olmasını beklemektedir. Belirlenen bu kıstaslara göre kadın ve erkekten toplumsal rollerine uygun davranmasını istemektedir.

Toplumsal cinsiyet kavramının ilk olarak hangi alanda çıktığı ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak bu kavramın ortaya çıkışıyla ilgili bazı görüşler mevcuttur. Marshall (aktaran Sayer, 2011: 9) toplumsal cinsiyet kavramının ilk defa 1950'lerin ortalarında psikoloji alanında kişilik patolojilerinin tedavisinde kullanıldığını belirtmektedir. Ona göre; toplumsal cinsiyet, kimlik öznesi olarak kavramlaştırılmış ve 'toplumsal cinsiyet kimliği' bir kişinin kadın ya da erkek olduğuna dair bir nitelik olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, Scott (2007: 3-4), toplumsal cinsiyet kavramının ilk kez nasıl ve nerede ortaya çıktığını şu şekilde açıklamaktadır:

Toplumsal cinsiyet ilk kez, cinsiyete dayalı ayrımların asli toplumsal niteliğini ısrarla vurgulayan Amerikalı feministler arasında ortaya çıkmış gibi görünüyor. Bu kelime, 'cinsiyet' ya da 'tinsel farklılık' gibi terimlerin kullanımında örtük bir şekilde mevcut olan biyolojik determinizmin reddedilmesi anlamına gelmiştir. (...) Kadın araştırmalarının hayli dar ve dağınık bir şekilde kadınlara odaklanmasından endişe duyanlar, 'toplumsal cinsiyet' terimini, analitik sözcük dağarcığımızı ilişkişel bir kavram kazandırabilmek için kullanmışlardır.

Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkek olmaya dair oluşturulan kuralların toplum tarafından meydana getirildiğine vurgu yapmaktadır. Çünkü insan bulunduğu kültürün ve toplumun etkisi altında kalmaktadır.

İnsan özel anlamda aile, çevre gibi bir grupta, genel anlamda ise toplumda yaşayan ve ait olduğu grup ve çevrenin niteliklerini kazanan toplumsal bir varlıktır (Doğan, 2000: 81). Bu doğrultuda kadın ve erkek olmanın biyolojik özelliklerinden başka toplumsal anlamı da vardır ve aslında kadın ve erkek denildiğinde akla gelenlerin önemli kısmı toplumsal anlamla ilişkilidir (Dökmen,2012: 11). Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramı önem kazanmaktadır.

Giddens'a (2000: 621) göre toplumsal cinsiyet, her bir cinsiyet üyesi için, uygun görülen davranış hakkındaki toplumun beklentileridir. Toplumsal cinsiyet, erkek ve kadının birbirlerinden farklı olmasına yol açan fiziksel özelliklerinden çok, erkeklik ve kadınlık ile ilgili toplum tarafından oluşturulan özelliklere işaret etmektedir. Bayhan (2013: 156) ise, toplumsal cinsiyetin renk, giyim tarzları ve moda gibi kadar pek çok sembolik alanın toplum tarafından yaratıldığını ve bunların “kodlanan bir öğrenilmiş davranış pratiği” olduğuna vurgu yapmaktadır.

Toplumsal cinsiyet birçok faktörden etkilenen ve buna göre yaptırım uygulayan geniş bir alandır. Toplumsal cinsiyetin inşası beden, cinsiyet, kimlik gibi kategorilere sabitlenen “iktidar ilişkilerinin normatif işleyişi içerisinde” gerçekleşmektedir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet iktidar ve beden politikaları tartışmaları ile anlam kazanmakta ve belli bir tarihe işaret etmektedir (Arpacı, 2013: 131). Cinsiyet, doğuştan edinilen biyolojik bir yapıya karşılık gelirken, toplumsal cinsiyet kadın ve erkek olmanın tanımlarını yaparak onlara sorumluluklar yükleyen ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmalarını bekleyen geniş bir kavramdır.

Toplumsal cinsiyet kadına ve erkeğe birtakım roller yükleyerek onların birbirinden farklılaşmasına ve karşıtlık oluşturmalarına neden olmuştur. Bu karşıtlık belli bir hiyerarşik düzen kurarak bir tarafı diğerinden daha üstün ve egemen olarak belirlemiştir. Buna göre, erkek, kültür ve uygarlığı, kadın ise beden, duygu ve doğayı temsil ettiği düşünülerek erkek tartışmasız daha üstün varsayılmıştır (Berktaş, 2004: 3). Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet normları toplumsal olarak inşa edilmiştir ve oluşturduğu kurallar ile toplumda kısıtlayıcı bir etkiye neden olmaktadır (Wolf, 2012: 179).

1.2. Toplumsal Cinsiyete Dayalı Rollerin Oluşumu

İnsan, çevresinde olanların, her gün karşılaştığı pek çok olayın, kişilerin, sahip olduğu sosyo-ekonomik-kültürel koşulların yanında gelenek, töre ve kanunlar, fiziksel çevre ve

daha bunlara ek pek çok etkenle birlikte yaşamaktadır. Bu etkenlerin etkileşimi ile birlikte, insan bir kişi olarak belirlenmektedir (Kağıtçıbaşı, 1979: 246). Birey içinde bulunduğu toplumun ve grubun kültürünü maddi ve manevi boyutları ile öğrenmekte ve bunu benimsemektedir. Bu durum bireye bir kimlik kazanırken bireyin ait olduğu toplumunda sürekliliğini sağlamaktadır (Doğan, 2000: 85).

Rol kavramı, sözlük tanımına bakılacak olunursa, “bir işte bir kimse veya şeyin üstüne düşen görev” olarak tarif edilmektedir (www.tdk.gov.tr). Toplumsal rol ise insanın sosyal hayattaki konumu, diğer insanlarla olan iletişimi ve bu doğrultuda sergilediği düşünce, davranış ve duygu kalıpları olarak tanımlanmaktadır (Tarhan, 2005: 117).

Her iki cinsin de dünyaya gelmesinin ardından, toplumsallaşma sürecinde kadına ve erkeğe farklı kültürel değerler aktarılması sonucunda, bu iki cinsiyet birbirinden çok farklı şekillerde toplumsallaşmaktadır (Aziz, 1992: 253). Aynı zamanda bu durum kadın ve erkek arasında bazı eşitsizlikler meydana getirmektedir.

Erkekler ile kadınların rolleri kültürden kültüre değişmekle birlikte, kadınların erkeklerden daha güçlü olduğu bilinen bir toplum örneği de yoktur. Erkeklerin rollerine genel olarak kadınların rollerinden daha fazla değer verilir ve bunlar daha fazla ödüllendirilir: Neredeyse her kültürde kadınların birincil sorumluluğu çocuk bakımı ve ev işleriyken, erkekler geleneksel olarak ailenin geçimini sağlamaktan sorumludur. Cinsiyetler arasında hüküm süren bu iş bölümü, erkekler ile kadınların, güç, saygınlık ve zenginlik bakımından eşit olmayan konumlar edinmelerine yol açmıştır (Giddens, 2005: 112).

Erkeklerin ve kadınların toplumda uyması gereken farklı rolleri vardır ve bu farklar biyolojik özelliklerden çok, toplumun sahip olduğu kültürel özelliklere göre belirlenmektedir. Toplum, kadın ve erkeğe uyması gereken birçok kural sunmakta ve onlardan, kendilerine uygun görülen rollere göre yaşamalarını beklemektedir. Böylece toplumsal cinsiyetten doğan birtakım farklılıklar meydana gelmektedir.

Bu süreçte kadına yüklenen roller onu erkek karşısında ikincil konuma itmekte ve bu eşitsizlik karşısında kadın ev içi alanda ve iş yaşamında bazı sorunlar yaşamaktadır. Kadın çalışma yaşamında etkin bir rol üstlenerek belki de erkekten daha fazla iş gücü harcamaktadır. Ancak aile yaşamında da geleneksel ve edilgin rolünü sürdürmek zorunda kalmaktadır. Bu da kadın için kolay olmamakta ve güç bir durum

oluşturmaktadır (Koptagel-İlal, 1992: 109). Doltaş (1992: 62) kadının karşılaştığı sorunlara ilişkin şu örneği vermektedir:

Anadolu'nun çeşitli köylerinde kadınlar hem tarlalarda hem de evde çalışırlar ancak ekonomik ve sosyal yönden bağımsız değillerdir. İstanbul'un gecekondu bölgelerinde oturan kadınların çoğu evlerinin yanı sıra temizlik, fabrika işçiliği gibi ev dışı alanlarda da çalışıp para kazanırlar fakat yine de bağımsız değillerdir; üst ve orta sınıftan kentli kadınlar öğretmenlik, avukatlık, doktorluk gibi prestijli meslek dallarında çalışırlar ve mesleki açıdan erkeklerle eşittirler, dahası onların çocukları ya yuvaya gider ya evde temizlikçi kadınlarca ya da başka aile fertlerince bakılır ancak onlar da kendilerini evde bir erkeğe bağımlı hissederler.

Kadının ev dışı alanda da aktif olması, onun toplumda ikincil konumunu değiştirmemektedir. Kadın bu kez, hem ev içi hem de ev dışı alana aynı anda dahil olmak zorunda kalmaktadır. Fakat kadın kendinden bekleneni yerine getiremediği durumlarda ise Yıldırım'ın da (2007: 51) belirttiği gibi, 'kötü eş', 'sorumlu anne' gibi olumsuz sıfatlarla nitelendirilerek cezalandırılmaktadır. Bu nedenle çoğu kadının kariyeri ikinci plana atılmakta ve bunun sonucunda geleneksel rolleri daha görünür kılınmaktadır.

Kadına ve erkeğe yüklenen roller onların doğumundan itibaren kendisini göstermektedir ve kadınların bütün hayatları, düşünce yapıları ve aldıkları eğitim biçimleri belirlenen kurallara göre şekillenmektedir. Erkek, amaca, başarmaya ve duygularını kontrol altında tutarak açık vermemeye yönelik eğitilirken, kadın kurgusu ise "onlar tek başına bir şey yapamayacağına göre" olayın sürecine yönelik düşünülmektedir (Ş. Yüksel, 1992: 118). Bu bağlamda, dişil özellikler geleneksel olarak narinlik, duygusallık, edilgenlik ve anaçlık gibi belirlenirken, eril özellikler etkin olmak, teşhircilik ve umursamazlık gibi özelliklerle tanımlanmaktadır (Butler, 2011: 86). Bunun sonucunda ise toplum, kadının erkekten daha yumuşak başlı ve daha az iddiacı bir kadınlık rolünde olmasını beklemektedir (Kağıtçıbaşı, 1979: 190).

1.3. Toplumsal Cinsiyet Kalıpyargıları ve Kalıpyargıların Kadına Yükllediği Sorunlar

Her toplum ait olduğu kültürel yapıya göre insanları belirli biçimlerde sınıflandırarak onları genelleştirmekte ve bu doğrultuda kişi ya da gruba yönelik birtakım düşünce tarzlarına gitmektedir. Bunun sonucunda kalıpyargılar meydana gelmektedir.

Kalıpyargılar, belirli bir obje ya da grup hakkında bilgi sağlayan, böylece onlara ilişkin karar vermeyi kolaylaştıran, bir takım izlenimler ve zihinde oluşturulan imgelerdir (Göregenli, 2012: 23). Kalıpyargıların en güçlü olduğu alanlardan biri de cinsiyete yönelik kalıpyargılardır. Toplum kadından ve erkekten bazı davranış ve özellikler beklemektedir. Bunlara cinsiyet kalıpyargıları denmektedir. Kadınlara ve erkeklere uygun görülen genel kişilik özellikleri, kadınsı ve erkeksi özellikler olarak bilinmektedir. Buna göre, kadınsılık ev içinde bakım veren, ilgi gösteren, duyarlı ve sıcak olmak gibi özellikleri; erkeksilik ise iş dünyasında yarışmacı, başarılı, güçlü, baskın ve bağımsız olmak ile ilgili özellikleri içerdiği düşünülmektedir (Dökmen, 2012: 104).

Kadına ve erkeğe yönelik kalıpyargılar kişinin doğumundan itibaren başlamaktadır ve bu iki cins arasında farklılık göstermektedir. Kadına dair oluşturulan kalıpyargılar daha ezici ve onları erkek karşısında geri planda bırakan kurallar içermektedir. Doğumla birlikte başlayan kalıpyargılar ve kadının bu noktada öngörülen ikincil konumuyla ilgili olarak Tanrıöver (2007: 152-153) şu açıklamayı yapmaktadır:

Hepimiz, kendi ailemizde ya da yakın çevremizde yeni doğmuş bir bebek görmüşüzdür. Yaklaşık 3 kilo civarındaki bir kız ya da oğlan bebeğin, küçücük cinsel organları dışında hiçbir farkları yoktur görünüşte. Ama fark zıbını giydirdiğiniz anda başlar: mavi-pembe ayrımıyla. Gerçi burada da kız bebekler açısından daha az iddialıdır toplumumuz: mavi giymiş bir kız çocuğuna kimse pek bir şey demez ama bir oğlan çocuğuna pembe tulum giydirmeyi kimse düşünmez.

Kalıpyargılar kız ve erkek çocuklarına verilen isimlerde de kendisini farklı şekillerde göstermektedir. Kız çocuklarına; Çiçek, Gül, Yaprak, Duygu, Sevgi, Gönül, Kader vb. gibi isimleri verilirken, oğlan çocuklarına ise; Arslan, Pars, Yılmaz, Savaş, Hıncal, Zeki, Yaman, Hakan vb. gibi isimler uygun görülmektedir (Bayhan, 2013: 156). Bu örnekten de anlaşılacağı gibi kız çocuklarına verilen isimler narinlik, duygusallık gibi

anlamlar ifade ederken, erkek çocuklarına verilen isimler ise bunun tam tersi şekilde anlanmaktadır. Kız ve erkek çocuklarının gelişiminin ilerleyen dönemlerinde ise bireyler ebeveynlerini örnek almakta ve bu kalıpyargıları pekiştirmektedirler.

Nasıl ki erkek çocuk babasından erilliğin yeni bir anlamı olduğunu öğrenirse, kız çocuk da annesinden dişiliğin yeni bir anlamı olduğunu öğrenir. Tahakkümün öbür yüzünde, kadınsı bir ayartma tekniği olarak itaatin yer aldığını öğrenir. Gerçek bir farklılaşma ve benliğe güven teşvik etmek yerine, erkek çocukları tahakküm, kız çocuklarını da itaat peşinde koşmaya sevk ederek benlik ile öteki arasındaki farklılığa ilişkin sürekli bir endişe duyulmasını sağlar. Ayrıca eril ile dişil arasındaki zaten görülür olan farkı daha da keskinleştirir ve (hem kız hem erkek) çocuklara onların da birer anne baba olduklarında çocuklarına aktaracakları bir miras bırakmış olur (Keller, 2007: 139-141).

Kadınlar tıpkı erkekler gibi topluluğun üyeleridir ancak kadınlara yönelik öngörülen kalıpyargılar daha sert kurallar içermektedir. Çünkü toplum kadınlara sırf kadın oldukları için ayrıca kurallar oluşturmakta ve düzenlemelere gitmektedir. Birçok toplumda, kadınlık, bulunduğumuz kültürde, yaş, eğitim, sınıf gibi pek çok etkenden bağımsız olarak, esasen ‘ev’ üzerinde tanımlanmakta ve bu anlayış yeniden üretilmektedir (Bora, 2005: 21). Evde durmak istemeyen kadına ise fazla seçme şansı kalmamaktadır. Aksi durumda bu kadınlar istemediği bir hayat sürmekte ya da dışarıda başına gelebilecek felaketlerin sorumlusu olarak görülmektedir. Bu nedenle ev “hem güvenli bir sığınak hem de hapistir” (Pekerman, 2012: 26).

Bu doğrultuda Kuşcan (2010: 48), kadının toplumda annelik ile özdeşleştirildiğini ve kadınların ev işleriyle meşgul olmalarının toplumda öngörüldüğünü belirtirken, Üşür (1992: 142), alışlagelmiş bir kadın kimliği olan anne-eş rollerindeki kadının bu kimliklerini vücudunda da taşıdığını belirtmektedir. Ona göre; kadın kimliği, sade giyim şekli, evlilik yüzüğü taşıması, eşi ve çocuklarıyla ön planda yer alması ve erkeğin karşısında ikincil konumunu sürdürmesi gibi özelliklerle tanımlanmaktadır.

Toplumca belirlenen kadın kimlik özelliklerine uyan kadınlar toplumda kabul göreyerek saygınlığı hak etmekte ve dışlanmamaktadır. Bu doğrultuda, Habip (2009: 26), kadına toplumda uygun görülen rolün ‘hanımefendi kadın’ imgesi olduğunu belirtmekte ve bu tanımlanan kadın özelliğinin toplumsal kalıpyargılara göre nasıl olması gerektiğini de şu şekilde açıklamaktadır:

Bu kadın genellikle mesafeli, ölçülü, yerini yordamını iyi bilen, öyle aklına geleni söylemek yerine kelimeleri ve tümceleri seçen, dilini kırk kere döndüren kadındır. Bu görünüşte saygılı kadın tipi aynı zamanda kadının sahip olması gereken niteliklerin de altını çizer. Kadına gülmek, koşmak, serbestçe konuşmak yaraşmaz. Bu hanımefendi kadın, içinden geldiği gibi kahkaha atamayan, cinselliğe iğrenerek bakan ya da yine psikanaliz jargonuyla, dürtülerini bastıran nevrozlu bir kadındır.

Bu süreçte, ev içi konumu ve annelik rolüyle kadın, böylelikle toplumda ikincil konuma yerleştirilmektedir. Kadının annelik rolüne ilişkin olarak Özbay (1992: 160), erkek egemen normların geçerli olduğu toplumlarda, kadınların toplumda var olma nedenlerinin doğurma kapasitelerine indirgenmiş olduğunu belirtir ve bu durumu şu şekilde örnekler:

Birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de kadın ve anne sözcükleri eş anlamda kullanılabilir. Böyle bir kültürel yapı içinde bir kadın için çocuksuz olmak son derece statü düşürücüdür: çocuksuz kadın ya evde kalmıştır ya da kısırdır. Her iki deyim de kadını aşağılamak için kullanılır. Böyle durumlarda genellikle kadının neden evlenmediği ya da kocasının kısır olup olmama olasılığı tartışılmaz. Durum adeta açıktır. Suçlu kadın’dır! (...) Toplumsal olarak doğurganlığın kadının statüsünü artırması için doğan çocuğun cinsiyeti de önemlidir. Hiç erkek çocuk doğurmamış bir kadın baba soyunun devamını sağlayamadığı gerekçesi ile saygınlığını yitirebilir. Bu durumda çocuk doğurmuş olması, hatta çok çocuk doğurmuş olması, ona yeterince statü sağlamayabilir.

Aynı zamanda, toplumda kadının ve erkeğin analiz edebilme becerisi ve hangi konularda daha yetenekli olduklarına dair kalıpyargılar da oluşturulmaktadır. “Analitik, çıkarım temelli, sayısal, bağlam-dışı düşünme tarzları erkeksi; sentetik, sezgisel, bütünlüksel, niteliksel ve bağlama duyarlı düşünme tarzları kadınsı” (Kılınç, 2009: 37) olarak belirlenmektedir. Aziz (1992: 261) bu düşünce yapılarının uzun yıllar süren bir süreçten geçtiğini söyleyerek “kadın cinselini zayıf, duygulu, nazik, boyun eğen varlık ile erkek cinselini, güçlü, sert, dinamik, egemen ve yöneten birey olarak toplumsallaştırılmakta” olduğunu belirtmektedir.

Böylece ataerkil sistem, erkeği merkeze yerleştirip kadını edilgen olarak konumlandırmaktadır (Demir, 2013: 12). Öyle ki kadının bu edilgen konumu gündelik konuşma pratiklerine de yansımaktadır:

Kadından erkeğine bağımlı olması beklenir. *Erine göre bağla başını, tencerene göre kaynat aşını* sözü kadına bütün davranışlarını erkeğin beklentilerine göre düzenlemesi gerektiğini dayatır. *Erkeğin kalbine giden yol midesinden geçer* sözü de kadını erkeğe hizmet eden bir konuma yerleştirmektedir. Kadın, erkeğin aklını çelen, onu iyi, daha çok da kötü yönlendiren cins olarak algılanır. *Erkeğin şeytanı kadındır; itte vefa olur, avratta vefa olmaz; dişi köpek kuyruğunu sallamayınca, erkek köpek ardına düşmez; kadının fendi erkeği yendi; kadın erkeği rezil de eder vezir de; avrat var ev yapar, avrat var ev yıkar* atasözleri toplumun kadını nasıl gördüğünü yansıtmaktadır (A. Yüksel, 2001: 135).

Bu ve benzeri ifadelerle pekiştirilen kadına dair kalıpyargılar toplumda birçok alanda kendini olumsuz biçimlerde göstermektedir. Bunun sonucunda da, kadının ev dışında faaliyet göstermesi çok fazla kabul görmemiş ve kadın ev içinde annelik rolüyle bütünleştirilmiştir. Bora'nın da (2005: 59-60) belirttiği gibi, evin dünyanın pisliklerinden uzak masum ve temiz bir yer olarak kurgulanması, erkekleri dış dünyaya atmış fakat geride o 'temiz' alan içerisine kadınları ve çocukları bırakmıştır. Ev ve aile böylece önemsenmiş ve kadın da bu alana hapsedilerek orada olan biten her şeyin gizli kalması düşüncesi oluşturulmuştur. Böylece aile içi eşitsizlikler, şiddet, baskı gibi birçok olumsuzluk o özel alanda gerçekleştiği için üzeri örtülmüştür.

1.4. Tarihsel Bir Çerçevde Türkiye'de Kadının Konumu

Tarihsel süreçte kadına bakıldığı zaman her toplum kendi kültürel yapısı ve inancı doğrultusunda, kadını belirli niteliklerle konumlandırmıştır. Bu kapsamda, kadın birçok toplum ve uygarlıklarda değerlilik ile değersizlik arasında kalmıştır.

Bu doğrultuda, tarihsel süreçte kadının toplumda yeri ve önemi, sosyal ve siyasi hayata katılımı ve zamanla değişen kimlikleri incelenmesi gereken bir konudur. Çünkü kadına yüklenen anlam yaşanan toplumsal ve siyasal koşullara göre değişiklik göstermiştir. Bu bağlamda, Türk kadınının toplumdaki rolü, tarih süreci içinde bölümler halinde ele alınmaktadır.

1.4.1. İslamiyet'ten Önce ve Eski Türklerde Kadın

Tarihin başlangıcından itibaren kadın, toplumda yer edinmek ve erkek ile eşit haklar elde etmek için sürekli mücadele vermiştir. Bu süreçte kadına atfedilen değer değişiklik gösterse de kadın çoğunlukla toplumda edilgen bir konumda yer almıştır. Ancak eski Türklerle bakıldığında kadının toplumda konumunun oldukça iyi olduğu görülmektedir.

Eski Türklerde kadının konumuyla ilgili, Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* kitabı önemli bir kaynaktır. Çünkü Kırkpınar'a (2001: 52) göre, Ziya Gökalp, bu kitapta "Türk Feminizmi" isimli bir başlığa yer vermiş ve tarihte ilk feministlerin Türkler olduğunu belirtmiştir.

Ziya Gökalp'in yanı sıra bize o dönemle ilgili bilgi veren kaynaklardan biri de Dede Korkut hikâyeleridir. Bu hikâyelerde kadın-erkek eşit; kadın, erkeğin sahip olduğu tüm haklara sahip ve onların yaptığı her işi yapabilmekte ve bu nedenle eski Türklerde kadınlarla erkekler neredeyse aynı eğitimi görmekteydiler (Doğan, 2000: 183).

Eski Türklerde kadına verilen değer en önemli sebeplerinden biri, onların kutsal varlıklar olarak görülmesidir. Öyle ki, kadın, çoğunlukla karanlığı aydınlatan, erişilmesi, dokunulması, koklanması zor olan ve iyiliğe işaret eden bir melek olarak görülmüştür (Sevinç, 1987: 11). Bu nedenle Göksel (1993: 105), Türklerin en fazla inandıkları ve güçlü buldukları Tanrı'nın adının 'Ana Tanrıça' olduğunu söylemekte, doğum, iyilik ve aşk gibi güzel olan her konunun üzerinde bir Tanrıça isminin geçtiğini ve aynı zamanda Eski Türk inanışlarına göre evrenin yaratılışından Ulu Tanrı'ya dünyayı yaratma fikri'ni veren 'Akana' isimli bir Tanrıça'nın olduğunu belirtmektedir..

Kadının kutsal olarak görülmesi onu aile ve evlilik ile ilgili konularda da önemli bir noktada konumlandırılmasına neden olmuştur. Eski Türkler de kadına ve aileye büyük önem verilmiş, aile toplumun temeli olarak görülmüş ve kadın bu noktada büyük önem taşımıştır. Gökalp'e (1986: 160) göre, Eski Türklerde ailede ev müştereken eşlere ait olmuş ve çocuklar üzerinde velayet baba kadar anneye de ait olmuştur. Erkek daima karısına hürmet etmiştir.

Bunun dışında kadın kendi eşini seçebilme özgürlüğüne de sahipti. Bu durum, kızların, evlenmek isteyen erkekler ile düello etmesi şeklinde gerçekleşmiş ve silah kullanmada iyi yetiştirilen kızlar yendikleri erkeği seçmemiştir (Kuşcan, 2010: 193). Esasında eski

Türk'lerde kadın, tıpkı erkekler gibi cündilik, silahşörlük gibi özelliklere sahip olabilmiş hatta kale muhafızı, vali ve sefir gibi görevlerde yer almışlardır (Gökalp, 1986: 159).

Eski Türklerde evlilik ve aileye büyük önem verilmiş ve kadın ailede önemli bir noktada konumlandırılmıştır. Türk aile sistemi sağlıklı, güçlü, yaşam şartlarına karşı dayanıklı bir aile yaşamı oluşturmayı hedef almıştır. Toplumsal yapının dayanıklılığı ve bireysel değerlerden ziyade toplumsal değerleri ön planda tutan Türk toplum yapısında kadın, en önemli değer olarak görülmüş ve toplumda eşit yardım, eşit iş ve sorumluluk sahip olmuştur (Kuşcan, 2010: 195). Bunun yanı sıra, kadın ev dışı yaşamda da faaliyet göstermiştir. Örneğin, Asya Hunlarının Çinlilerle olan ilişkilerinde Türk Hakanı ve Hatun ikisi birden devleti temsil etmiş ve Avrupa Hunlarında kadın, erkeği ile birlikte ordu içinde, aktif rol üstlenmiştir (İnan, 1964: 25). Bu bağlamda Eski Türklerde kadınlar çeşitli işlere eşi ile birlikte gitmiş ve çeşitli duyurularda “Hakan ve Hatun buyuruyor ki” sözleri ile kamu hukuku alanında duyurular yapılmıştır. Ayrıca kadınlar örtünme konusunda da baskı altında tutulmamışlardır (Özdemir, 2009: 7).

1.4.2. İslamiyet'in Kabulünden Sonra Türklerde Kadın

İslamiyet'in kabul edilmesinin ardından Türklerin değer yargıları, aile ve evliliğe ilişkin anlayışları, kadının toplumdaki konumu ile ilgili pek çok şey değişmiş ve Türkler yeni bir sürece girmiştir. Çünkü İslamiyet bir inanış biçiminin yanı sıra toplum ve aileye dair de pek çok düzenleme getiren bir özelliğe sahip olmuştur.

Cahiliye devri denilen İslamiyet'ten önceki asırlarda Arap kadını hiçbir hakka sahip olmamış, kadın topluluğun bir üyesi olarak görülmemiş ve erkeklerin mutlak hakimiyeti altında kalınmıştır. Bunun yanında erkek çocuk doğumunda şenlik yapılmış, kız çocuk doğumu ise iyi karşılanmamıştır (İnan, 1964: 28). Hatta kız çocukları, babanın isteğine göre yaşatılmış ya da diri diri gömülmüşlerdir (Kuşcan, 2010: 195). Fakat İslamiyet ile birlikte kadına bakış açısı değişmiş ve bu bakış ‘cennet annelerin ayağı altındadır’ inanışına dönüşmüştür (Gülaçtı, 2006: 84). Bu konuyla ilgili Bilgin (2001: 6-7), Kur'an'da, öldürülen kız çocukların hangi günah yüzünden öldürüldüğünün Allah katında sorulacağı bildirildiğini belirterek, Kur'an'ı okuyup incelediğimiz zaman, onun genel olarak insan haklarını, özel olarak da kadın haklarını düzenleyen ayetlerle dolu olduğunu ve Kur'an da kadın haklarından ayrıca söz edildiğini söylemektedir.

İslamiyet kadına dair var olan olumsuz algıları böylece değiştirmeye başlamış ve kadına değer verilmesi gerektiğini vurgulayarak onları aile hayatında da önemli bir konuma yükseltmiştir. İslamiyet ile birlikte, Arap toplumunda kadın ‘insan’ olarak görülmeye başlanmıştır. Öyle ki, kadına ilk kez ‘miras’ ‘mal edinme’ gibi haklar verilmiş, kadına ‘kocaya itaat zorunluluğu’ koyulurken, koca da ‘karısına iyi muamele etmeye’ şartlandırılmıştır (Göksel, 1993: 115). Böylece İslamiyet ile bu cahiliye toplum yapısı değişerek yeni bir sürece girmiştir.

Tüm bu olumlu gelişmelere karşın İslamiyet’in kabulünün ardından eski Türklerde kadının sosyal ve siyasi hayatta sahip olduğu haklarında gerileme olduğu görülmektedir. İslamiyet o dönemin koşullarında kadınlara birçok hak tanıyıp onlara toplumda bir yer edinmesine vesile olmuşken, eski Türk kadının haklarında tam tersi bir durum söz konusu olmuştur. İslamiyet’ten önce Türk ailesinde kadın, erkeklerle aynı etkinliklere katılabilme özgürlüğü ile dışa dönük özellikleri ağır basarken, İslamiyet’ten sonra kadın ailede daha içe dönük bir rolde yer almıştır (Doğan, 2000: 184). Bu bağlamda, Osmanlı Devletinin kadına karşı katı tutumu ve bu yöndeki uygulamaları, Türk kadını “peçe altına, kafes arkasına” itmiştir. Bu dönemde erkek kamusal alanda etkin iken, kadın özel, mahrem ve aile içinde yer almış, kadının toplum hayatındaki rolü önemli ölçüde sınırlanmıştır (Özdemir, 2009: 8).

Kabul etmek gerekir ki, eski Cahiliye döneminin Arap toplumlarında tanık olduğumuz ilke yaşam biçimini, çağdışı uygulamaları göz önüne aldığımızda, böyle bir düzeni yıkan İslamiyet başlı başına bir devrim olmuştur. Özellikle istenmeyen kız çocuklarına reva görülen vahşice muameleler, İslamiyet’in kabulüyle birlikte kısa sürede ortadan kalkmıştı. Kadın, erkekle aynı eşit ölçüde olmamakla birlikte, içine düştüğü bataklıktan çekilip alınmıştı. Kadına bir sosyal statü verilmiş, anne olmanın erdemlerinden söz eden ayetlerle, kadınlara kutsallık izafe eden yaklaşımlar ortaya konulmuştu. Bu, günümüz yargılarına göre, kadın erkek eşitliğinin sağlanması biçiminde tabii ki de yorumlanamaz. Ama önceki dönemlere göre, elbet de büyük bir devrim olarak algılanabilir (Kırkpınar, 2001: 58).

İslamiyet’in gelişiyile Türk kadınının toplumda geri plana itilmesi tek bir sebebe bağlanmamaktadır. Bu süreçte, başka kültürlerin de etkisi olmuştur. Özellikle İran ve Bizans kültürünün uzantıları, Osmanlı toplumunun kültürel yapısında değişikliğe sebebiyet vermiştir. Şehir ve harem yaşantısı anlayışları, kadınların ortak yaşam

alanlarında erkeklerden uzaklaşmalarına ve onlarla olan paylaşımların kısıtlanmasına yol açmıştır (Kuşcan, 2010: 196).

Süreç içerisinde kadınlara dair olumsuz yaptırımlar, yeni düzenlemelerle birlikte aşılmaya çalışılmış ve bu noktada bazı uygulamalara gidilmiştir. Tanzimat'la birlikte başlayan çağdaşlaşma hareketi içerisinde Türk kadını, düşünce alanının yanında siyasi ve toplumsal alanda da önemli haklar elde etmiştir (Kırkpınar, 2001: 23). Örneğin, Halide Edib ve o dönem aydınlarının katkıları ile kadınların eğitimine ilişkin önemli adımlar atılmıştır. Öyle ki, kadınlarla ilgili çeşitli dernekler kurulmuş ve öğrenim görmüş kadınlar artık peçesiz dolaşmaya başlamışlardır (Özdemir, 2009: 8). Aynı zamanda 1862'de ilk kız rüşdiyesi ve 1869'da kızlar için zorunlu sıbyan mektepleri açılmış, 1870'de de ilk kadın müdire atanmıştır. Aynı yıl kız öğretmen okulunun açılması da bu dönemin önemli atılımlarından bir diğeri olmuştur (Berktaş, 2004: 12).

Tanzimat ile birlikte başlayan bu yeniliklerde Türk kadını, toplumsal hayattaki konumu, eğitimi ve siyasi haklarına dair birçok yeni adımlar atabilmiştir. Mardin'in de (2009: 43) belirttiği gibi Tanzimat ile birlikte oluşan değişim 'yeni'nin imparatorlukta oluşmaya başladığını göstermiştir: Yeni okullar, yeni kanunlar, yeni akademiler gibi. Tüm bu yeni atılımlara karşın Berktaş'a (2009: 352) göre, "Osmanlı toplumunda Tanzimat sonrasında yaşanan değişimler, kadınlar açısından bir yandan eşitlik yönünde adımlara yol açsa da, diğer yandan bu eşitliğin çerçevesinin devlet tarafından çizilmesine ve deyim yerindeyse kadınlar üzerinde yeni bir 'efendi'nin de ortaya çıkmasına" sebep olmuştur.

Böyle olduğu halde Tanzimat Fermanı'nın metni incelenirse kadınlar için özel bir kaygı yoktur. Kadın konusuna değinilmez. Fakat Tanzimat'ın ülkede yaşayanların kafalarına getirdikleri yenilik ve batılılaşma anlayışının, dolaylı yolda kadınlarımızın yaşayış statüsüne etki yaptığı görülür. Mesela bazı kanunlar değişir. Arazi Kanunu gibi yeni kanun ile ölen babanın mülkünden kız evlada da pay verilmeye başlanır. Evlenen kızlardan alınan "Gelinlik" vergisi kaldırılır. "Köleliğin kalkması" ile Osmanlı evindeki "Cariyelik Sistemi" kaybolur. Kızlar için okulların açılması hareketi başlar. Eski yasaklarda kadın lehine geniş ölçüde yumuşamalar olur. Sokağa çıkma yasağı yavaş yavaş kalkmaktadır. Kadınlarında genel yerlere gitme izni çıkar. Bu dönem için "Kadın Hakları'nda yeni görüşlere giriş devri" adı daha uygun düşmektedir (Göksel, 1993: 133).

Tanzimat'ın getirdiği birçok yenilik vardır ancak asıl köklü yenilikler II. Meşrutiyet ile gelmiştir. II. Meşrutiyet'in öngördüğü siyasal modernleşme, “cemaatten topluma, mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya” geçişi ifade etmiş ve böylece yeni bir “siyasal-kamusal alan anlayışını ve onun aktörü olacak vatandaşı” gerektirmiştir. (Üstel, 2009: 167). Meşrutiyet dönemi, Tanzimat'la başlayan çabaların görülmeye başlandığı bir dönemdir. Bu dönemde yeni rejimin getirdiği anlayış, kadın meselesiyle ilgili tartışmaların daha rahat yapılmasına imkân sağlamıştır (Kurnaz, 1991: 128). Böylece, II. Meşrutiyet var olan görece özgürlük ortamından kadınların da paylarını almalarına ve kamusal alana çıkabilmelerine olanak sağlamıştır (Berktaş, 2004: 15)

Bu dönem, yeniliklerin arasında kadına ilişkin reform düşünceleri doğrudan yer almamakla birlikte, kadının konumuna ilişkin değişikliklere bir ortam hazırladığı kesindir. Eğitim, sosyal hayat gibi alanlarda gelişmeler görülürken, kadının siyasal alana katılımı ile ilgili hiçbir düşünce yer almamıştır (Göksel, 1993: 136-137). Osmanlı'da gelişen bu yeni hareketler kadının eğitim hayatı ya da kamusal hayata katılımı ile ilgili büyük önem taşımaktadır.

Birincisi, yapılan tartışmalar ile kadınlar, cinsiyet düzeniyle öngörülen rol ve görevleri farklı biçimde değerlendirmeye başladılar. Bu doğrultuda rol ve görevlerini kabul edip içeriği tartışıyor ve eski hali eleştiriyorlardı. Bu tartışmalarla kadınlara cinsiyet düzeni tarafından belirlenen konumlarını yeniden şekillendirip biçimlendirme imkânı verildi. Ama bu imkânla sarılmalarına rağmen rol ve görevlerinin en önemlilerinin halen evin içinde olduğunu kabul ediyorlardı. Eğitim tartışmalarının verdiği ikinci bir sonuç eğitim sistemindeki ve dolayısıyla cinsiyet düzenindeki değişikliklerdi. Kız okullarının sayısı giderek arttı. Bu artış sadece ilk eğitim seviyesinde görülmemekteydi, giderek lise gibi daha yüksek seviyede kız okulları açıldı (Van Os, 2009: 343-344).

Tüm bu olumlu gelişmelerin neticesinde, Halide Edib bir dernek kurmuştur. II. Meşrutiyet döneminde aydınlar arasında güçlü bir etki yaratan Teali-i Nisvan Cemiyeti, feminist yönelimle kurulmuş ilk kadın derneği olmuştur (Zihnioğlu, 2003: 58). Böylece Amerika ve Avrupa'da olduğu gibi dernekler başka bir açıdan da kadınların faaliyet gösterdikleri önemli alanlardan biri olmuştur. Öyle ki, kadınlar dernekler kurmuş, aynı zamanda dernekleri yönetip, mali ileriyle de ilgilenmişlerdir. Böylece kadınlar dernek faaliyetlerinde aktif rol almışlardır (Van Os, 2009: 347). Bu önemli gelişmelerin

sonucunda kadın sorunlarına dair ciddi adımlar atılmış ve kadın yalnızca anne ve eş rolünden çıkıp, toplumsal yaşamda da bazı statü ve haklar elde etmeyi talep etmişlerdir. Kadının eğitimi ve meslek sahibi olması, bir devlet uygulaması haline gelirken bu durum aynı zamanda, Cumhuriyet ile birlikte gelecek yeni kadın haklarının temellerini atmıştır.

1.4.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Kadının Konumu

Türkiye’de Cumhuriyet’in kurulması siyasi, kültürel ve toplumsal hayat için büyük önem taşımaktadır. Cumhuriyet ile toplumun hemen hemen her alanında ciddi adımlar atılarak yeniliklere gidilmiştir. Yeniliklerin yaşandığı alanlardan biri de kadın haklarıdır. Kadın haklarına dair birçok yenilik bir anda gerçekleşmiş değildir. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde yaşanan gelişmeler, bu dönemde yapılacak atılımlara temel oluşturmaktadır.

Yeni Türkiye devleti, Osmanlı devletinin aksine, din yerine ulusa dayalı olmuş ve bu ulusu en iyi simgeleyecek kişinin “yeni kadın” olduğu düşünülmüştür. Bu doğrultuda nasıl ki, kadınların örtünmeleri, kamusal alanda yer almamaları gibi etmenler şeriat döneminin göstergesi ise, yasal olarak kadınların eşit yurttaş olarak görülmeleri ve kabul edilmeleri Cumhuriyet’in önemli bir göstergesi olmuştur (Berktay, 2004: 18). Bu bağlamda, yeni Cumhuriyet’in kadınlar için uygulamaya koyacağı reformlar ve kadına ilişkin düşünceler Osmanlı dönemine kıyasla kadınların statüsünde kayda değer bir ilerlemeye neden olmuştur (Schroeder, 2007: 80).

Mustafa Kemal, Kurtuluş Savaşında Kuvayı Milliye kadınlarından Türk kadınının aklı, gücü ve yeteneği ile ilgili çok şey öğrenmiştir. Bu bağlamda, Batılı kadınların karşısında Türk kadınının yolun neresinde olduğunu bilerek, bu durumu asla “ilahi yazgı emri” olarak kabul etmemiştir (Araz, 1998: 323).

İstilaya karşı direnişte Türk kadını mitinglerde aktif olarak rol oynamıştır. Erkek hatiplerin yanı sıra, Türk kadınları da mitinglerde konuşarak halkın milli duygularını dile getirmişlerdir. Anadolu’da ise okul bahçelerinde kadınlara hitap eden toplantılar yapılmış ve istilacı devletlere protestolar yazılmıştır (İnan, 1985: 38).

Kurtuluş Savaşı sürecinde Türk kadınının etkin faaliyetlerinden dolayı Atatürk Türk kadınına inanmış ve güvenmiştir. Bu nedenle Türk kadınında büyük bir potansiyel

olduğunu görmüş ve onun haklarını yasalar ve uygulamalarla hizmete sokmuştur. Bu bağlamda, Özdemir (2009: 10) kadınların kısa sürede iş hayatına dahil olduklarını, Batı'daki hemcinsleri ile her alanda boy ölçüştüğünü ve tüm bunlarla birlikte uygar Türkiye'nin temellerinin atıldığını belirtirken, Arat da (1998: 23) Mustafa Kemal'in kadınlara “yeni ve çağdaş bir kimlik kazandırmayı, kadınların birey olarak öne çıkmalarını; bastırılmış, sınırlanmış ve gizlenmiş yeteneklerini açabilecekleri” imkanlar yarattığını belirtmektedir.

Atatürk, Türk kadınına olan güvenini ve inancını kendi özel yaşamında uygulayarak da gerçekleştirmiştir. Eş seçimi, manevi kızlarının meslek seçimi, kadına ulusal ve uluslararası temsillerde özel yer vermesi, günlük yaşamının her alanında, davranış ve konuşmalarında bunun daha pek çok örneği görülmüştür (Soner, 1998: 97). Bu nedenle Atatürk özellikle toplum yaşantısı ve kadınlarla ilgili reformların uygulanmasında, evli kaldıkları dönemde eşi Latife Hanım'ı sürekli yanında bulundurmuş ve Latife Hanım böylece çağdaş Türk kadını ve yeni modern cemiyetin simgesi olmuştur (Kırkpınar, 2001: 158). Mustafa Kemal, İzmir'de Kız Muallim Mektebi'ndeki bir müsamereden sonra öğrencilerle yaptığı sohbette ‘kadınlık’ üzerine görüşlerini açıklamıştır. ‘Türk kadını nasıl olmalıdır’ sorusuna yönelik, Türk kadınının aydın, erdemli, ağır ve gururlu olması gerektiğini belirterek, kadını ‘milletin kaynağı’, ‘toplumsal hayatın esası’ olarak tanımlamıştır (Zihnioğlu, 2003: 226).

Bu kapsamda kadını sosyal ve siyasal hayata katılımını artırmak için birtakım uygulamalara gidilmiştir. Bunun sonucunda, Mustafa Kemal, siyasal koşulların elverişli olduğu her durumda kadınların lehine yasalar çıkararak, “halkın önünde açık ideolojik mücadele” vermiştir (Gümüšoğlu, 1998: 76). Bunun en önemli adımı ise, Medeni Kanunun kabulü ile atılmıştır.

Medeni kanun, kadın erkek eşitliğine dayalı anlayışı ile kadınların özgürlüğüne kapı açmıştır. (Çelikel, 1998: 44). Bu süreçte Türk kadını birçok önemli haklarına ulaşmaya başlamıştır. 1926'da Medeni Kanun'un kabul edilmesi, ailenin laikleşmesini getirmiş, erkeğin çok eşliliğini kaldırmış, medeni nikâhı zorunlu kılmış, her iki tarafa da çocuklar üzerinde velayet hakkı vererek, mirasta da eşitlik sağlamıştır. Böylece kadının toplumsal statüsünde, yükselme gerçekleşmiştir (Berktaş, 2004: 17).

Kadınlar, evlenme, boşanma, mal varlığı, miras gibi özel yaşamlarına ilişkin haklar açısından erkeklerle eşit konuma getirilmişlerdir. Medeni Kanun ile erkeğin birden çok kadınla evlenebilmesi yerine tek eşlilik, erkeğin “boş ol” demesi ile sonuçlanan boşanma yerine, kadının ve erkeğin kanunda belirtilen nedenlere dayanarak boşanma davası açabilmesi ve bu konuda mahkeme kararı alınması koşulu, mirastan erkek çocuğun tam pay, kız çocuğunun yarı pay alması yerine her ikisinin eşit pay almaları kabul edilmiştir. Evlenme yaşının belirlenmesi ve resmi nikâhın kabulü de kadın hakları açısından çok önem taşımaktadır (Moroğlu, 1998: 304).

Bu dönemde Medeni Kanun’un kabulü gibi köklü bir değişikliğin yanı sıra, kadınların toplumsal hayatta daha etkin ve görünür olmalarını sağlayacak etkinliklere de gidilmiştir. Öyle ki, basının büyük kısmı kadına ilişkin bu reformları desteklemiştir. Örneğin, *Vakit* gazetesi 6 Haziran 1923 tarihinde ‘Türk Kadınlar Şurası: Münevver Türk Kadınlarının Şura Hazırlığı İlerliyor’ başlıklı bir habere yer vermiştir (Zihninoğlu, 2003: 124). Yine, *Cumhuriyet* gazetesinin kadın sayfalarının birinde “erkek kadının hayatına müdahale etme hakkını kendinde bulurken, kadının neden erkeğin hayatına müdahale edemediği” sorgulanmış, böylece dönemin sosyal ve kültürel görüntüsü analiz edilmiştir (Kırkpınar, 2001: 223).

Atatürk’ün Türkiye için duyduğu en büyük sıkıntılardan biri de ülkede okuma yazma bilmeyenlerin sayıca büyüklüğü olmuştur (Caporal, 1999: 3). Bu nedenle, İstanbul Üniversitesine 1921’den sonra kız öğrenciler kabul edilmeye başlanmış, kız öğretmen okulları artırılmış, lise ve kız sanat okullarında mesleki bilgilere sahip kızların yetişmesi gittikçe çoğalmıştır. Böylece Türk kadınına kendine güvenen bir benlik kazandırılmıştır (İnan, 1964: 108).

Zamanla kadınlarımız; mühendislik, mimarlık, ziraat mühendisliği ve veterinerlik gibi, biraz da fiziki kuvvet isteyen meslek dallarında da öğrenim görürler. İş hayatına atılırlar. Atatürk’ün Anıt Kabir’in kontrol mühendisi, Rumeli Hisarı’nın restorasyon mimarı da birer Türk kadınıdır (...) 1924’te kurulan, “Musiki Muallin Mektebi”, 1940’da “Devlet Konservatuarı” haline getirilir. 1943’te ilk tiyatro ve opera sanatkârlarımız bu kaynaktan mezun olurlar. Hukuk dalında yetişen kadınlarımız 1928’de avukat olarak Baro ’ya girerler. Noter, hâkim olurlar ve en yüksek kaza mercii, mahkemelerde yukarı doğru başarı ile tırmanmaya başlarlar. (Göksel, 1993: 164)

Bunun yanı sıra, kadının siyasette de kazanımları olmuştur. 1930 Belediye seçimlerinde kadınlar da oy kullanmış ve 1934 de seçilme hakkını da kazanmıştır. 1935'te 383 milletvekilinden 17'si kadın olmuştur. Böylece Cumhuriyet öncesinde, 1870 yılında, Çapa Kız İlkokulu'nun açılması ile başlayan kızların eğitimi, 1915'te kızların üniversiteye kabulü ile gelişmiş ve Cumhuriyet inkılâpları ile birlikte, seçme ve seçilme hakkına kadar uzanmıştır (Bilgin, 2001: 20). Bu bağlamda, kadın sadece eğitimde erkekle eşit duruma getirilmemiş, aynı zamanda, siyasette de etkin olmasının adımları atılmıştır. Böyle önemli bir adım, modern Türkiye'nin oluşturulmasında ve uygarlık mücadelesinde çok ileri bir adım sayılmaktadır.

Böylece, Atatürk tarafından yeni bir 'çağdaş' kadın imajı yaratılmıştır. Bu 'yeni kadın' çarşafsız ve Avrupalı görünümünde bir kadındır. Ancak bu değişim, kadın bedeninin devamlı olarak politik bir nitelik taşıması ve sembolik temsil aracı olarak kullanılmasının bir örneği olmuştur. Cumhuriyetçiler bu reformlarla kadın ile erkeğin eşit olduğunu vurgulamışlar fakat kadınların bu kazanımları onların eş ve annelik rollerine ek olarak görülmüştür. Kadınlar kamusal alanda aktif rol üstlenirken, özel alanda geleneksel aile içi rollerini sürdürmeye devam etmişlerdir (Schroeder, 2007: 82-85). Çünkü Cumhuriyet rejiminde ataerkillik daha ılımlı hale gelmesine rağmen, kadınlara toplumsal ve siyasal haklar kazandıran ve bu hakların nasıl ve hangi koşullarda sağlanacağını belirleyen yine erkekler olmuşlardır (Berktaş, 2004: 17). Cumhuriyet rejimi bir yandan devlet desteğindeki feminizme bir alan açmış, diğer yandan onu tanımlayıp belirli sınırlar içinde tutmaya da özen göstermiştir. Böylece Cumhuriyet bütün reformlarına karşın, erkek egemen yapısında bir değişim sağlayamamış ve ataerkil yapısını korumuştur (Berktaş, 2004: 19-20). Bu bağlamda, Kemalist söylem eski Osmanlı kurumları ve İslami yaşam biçimine karşı söylemini, kadınlara getirdiği özgürlükler üzerine kurmuştur. Yani bir yandan kadınların toplumda daha belirgin yer alması beklenmiş, diğer yandan onları kamusal bir ataerkillikle sınırlamıştır. Kadınlar ise bu "ataerkil paradoksun" içinde sıkışmışlardır (Akser, 2001: 99).

Buna karşın 1930'ların Türkiye'si getirdiği inkılâplarla çağdaşlaşmayı simgelemiş ve dünya tarihinde önemli bir örnek olarak yer almıştır. O yıllarda kadın tipleri alfabelerde ve ders kitaplarında ülkenin kurtuluşuna katılan, özgüveni yüksek yurttaşlar olarak çizilmiştir. (N. Arat, 1998: 33). Tüm bunların sonucunda, Atatürk, Türk kadınının

toplumsal konumunu her alanda yasalar ve uygulamalarla yükseltmiştir (Özdemir, 2009: 13).

1.4.4. Atatürk Sonrası Dönemde Türkiye’de Kadının Konumu

Cumhuriyet ile birlikte kadınlar çok önemli haklar elde etmiş, sosyal-siyasal hayata katılımları artmıştır. Buna etki eden en önemli unsurlardan biri Atatürk’ün Türk kadını hakkındaki olumlu düşünceleridir. Fakat Atatürk’ten sonra kadın hakları konusundaki atılımların devam etmediği görülmektedir.

Çok partili yaşama geçişle birlikte, kadına ve kadın haklarına yönelik gösterilen özen, demokratik gelişme ile çelişir biçimde geriye gidiş sürecini başlatmıştır. Kadınların iş ve sosyal hayata aktif katılımları, Atatürk’ün özendirici politikalarının gevşemesi ile yavaşlamıştır. Böylece kadın haklarına yönelik gerçekleştirilen devrimler kitlelere mal edilemeyerek evrime dönüştürülemediği (Soner, 1998: 99).

Atatürk’ün ölümünden sonra II. Dünya Savaşı öncesinde ve savaş döneminde Türkiye’de özgürlüklerin kısıtlandığı, Atatürk dönemine kıyasla hoşgörü ve demokratik uygulamaların azaldığı katı bir tek parti yönetimi söz konusu olmuştur (Kırkpınar, 2001: 301). Çok partili döneme geçişle birlikte, Atatürk’ün kadın anlayışı sürdürülemediği ve kadın haklarında bir geriye gidiş süreci yaşanmıştır (Soner, 1998: 99). Kadına dair bu gerileme 1980’lere dek devam etmiştir.

1960’ların ortalarından itibaren ABD’de, 1970’lerin başlarında da liberal demokratik hakları güvence altına almış tüm Avrupa ülkelerinde hızla gelişen, yeni feminist kadın hareketi, politika ve toplumsal ilişkilerde güçlü bir etki yaratmıştır (Tekeli, 1992: 30). Böylece, Türkiye’de yeni bir kadın hareketi oluşmuş, bu oluşumda 1960 sonrası Batıdaki feminist akımların da etkisi olmuştur (Y.Arat, 1992: 84). 1980’lere gelindiğinde ise Türkiye ikinci askeri darbeyi yaşamış ve bu politik durum, kadınlara uygulanan baskıyla mücadele etmek için bir ortam sağlamıştır (Schoeder, 2007: 87).

Kadın hareketinin ortaya çıkmasında Batı ve Batılılaşma etkisinin yadsınamayacak öneminden öte, 1980 sonrası Türkiye’nin özgün şartlarına bakmak gerekir. 1980 askeri rejimi siyasal hayatta bir baskı dönemi yarattığı kadar bir boşluk da oluşturmuştu. Geleneksel olarak sağ-sol ekseninde yerlerini belirlemiş olan siyasal güçlerin sindirilmesi ile ortaya çıkan boşluk siyasal hayatta yeni

parametrelerin belirlenmesini yeni söylemlerin oluşmasını mümkün kılıyordu (Y.Arat, 1992: 85).

Yeniden kadın haklarına ve kadın erkek eşitliğine dair atılımlar yapılmıştır. İki cins arasında eşitliği savunan kadınlar, çeşitli dernekler etrafında toplanmışlardır. Bu derneklerde kadın hakları savunulmuş, Türkiye gündemindeki siyasal konulara değinilmiş ve insan hakları ihlalleri, yanlış ekonomik uygulamalar gibi konularda da kamuoyu ve iktidarı uyaran etkinlikler gösterilmiştir (Esen, 2000: 22). Toplumda kadın olmaktan kaynaklanan sorunlar yeniden sorgulanmaya başlanmıştır.

1980'lerde Türkiye'de gelişen yeni feminist hareket, özellikle var olan toplumsal cinsiyet kalıplarını, yani egemen kültür tarafından belirlenen kadınlık ve erkeklik kimliklerini ve rollerini sorgulayarak ataerkil değerlere karşı önemli bir ideolojik saldırı başlatmıştır. Hareketin sayısal gücü ile oranlanamayacak ideolojik etkisi, kadınların yaşam alanlarının ve seçeneklerinin genişlemesinde, alternatif kadınlık imgeleri ve kimlikleri yaratılmasında ve bunların kamuoyunun tartışma gündemine sunulmasında yabana atılmayacak bir rol oynadı (Berktay, 2004: 21).

1980'ler ile başlayan bu yeni hareket Kemalist reformların bir uzantısı olarak görülse de yeni feminist hareket Kemalist reformların yeterliliğini sorgulayarak bunun ötesine geçmeye çalışmıştır (Schroeder, 2007: 86). Amaç, kadınların kadın oldukları için karşılaştıkları sorunları sorgulamak ve bu sorunlara çözüm aramak olmuştur (Y. Arat, 1992: 80). Bu bağlamda roman, kadın dergileri ve film gibi popüler kültür metinlerinde ilk defa kadın bireyselliği ve cinselliği temsil edilmeye ve tartışılmaya başlanmıştır. Örneğin, ünlü yönetmen Atıf Yılmaz, filmlerinin merkezine şehirli, modern, liberal kadın karakterleri yerleştirmiştir. *Kadınca* dergisi de kadınlık, eş ve annelik gibi geleneksel rollerin dışında tanımlayamaya girişmiştir (Schroeder, 2007: 91).

Cumhuriyet'in resmi ideolojisi kadınların kamusal alana çıkmalarından, meslek sahibi olarak ev dışında çalışmalarından yanaydı. Ama dönemin kadın konusundaki algılamasına biraz daha yakından bakıldığında, gelenekselci kalıp ile modernleşmeci kalıp arasında, toplumsal cinsiyet rolleri açısından temel bir farklılık olmadığı görülür. Kemalist erkeklerin hayalindeki yeni kadında ailevi, içtimai, milli vazifelerini benimseyen ve başkaları için yaşayan bir varlıktı. Kadının en belirgin meziyeti fedakârlığı ve feragatiydi (Berktay, 2009: 357).

Buna karşın, 1980’lerde Türk toplumunda kadın, hala gerilerdedir. Türk toplum değerleri ve kuralları erkeğin üstünlüğü ilkesine göre sürmeye devam etmiştir. Bu “erkek” toplumda kadın, cinselliğiyle, emeğiyle erkeğin hizmetine sunulmuş durumdadır (Esen, 2000: 24). Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemindeki bu hızlı ve önemli gelişmelerin sürdürülemediği, hatta kadınların bazı alanlarda geriye gittiği görülmektedir (Özdemir, 2009: 14). Kadına dair sorunlar yeniden gündeme gelse de istenen düzeyde bir atılım gerçekleştirilememiştir.

BÖLÜM 2

MEDYADA KADININ SUNUMU VE YEŞİLÇAM SİNEMASINDA ÖTEKİLEŞTİRİLMESİ

Yaşamımızın vazgeçilmez unsurlarından biri medyadır. Ülke ve dünya hakkında bilgilerimiz, pek çok olay hakkındaki algılarımız, inançlarımız ve tutumlarımız büyük ölçüde medya tarafından biçimlendirilmektedir (Dökmen, 2012: 132). Bunun yanında medya eğlendirme işlevine de sahiptir; ancak Giddens'a (2000: 421) göre yalnızca eğlendirmemekte, gündelik yaşamımızda kullandığımız bilginin büyük bölümünü sağlamakta ve bu bilgiyi biçimlendirmektedir.

Medya, “dolaylı bir toplumsallaştırma ajanı” olmasına karşın, yaygın ve hızlı olması özellikleri ile mesajlarının etki düzeyi yüksektir (Özerkan, 2004: 27). Televizyon, gazete, dergi, sinema gibi araçlar, toplumdaki bir düşüncenin, davranış kalıplarının yansıtılmasında ve pekiştirilmesinde oldukça güçlü araçlardır (Tosun, 2004: 125). Bu yaygınlığı ve hızı nedeniyle, “kitle iletişim araçları ideolojik söylemlerin yaratıldığı ve yeniden üretildiği” etkin bir araçtır. Bilgiyi ve gücü denetleme, toplama ve iletme, toplumsal gerçekliğin ve kültürün değişmesi gibi pek çok işleve sahiptir (Mengü ve Karadoğan, 2004: 181).

Medya hedef kitlesi üzerinde “zihinsel egemenlik” yoluyla gündelik yaşamı biçimlendirmekte ve siyaset, ekonomi, kültür gibi alanlarda da toplumun şekillenmesinde etkili olmaktadır (Sayılğan ve Yılmaz, 2004: 51). Bu nedenle medyada temsil ediliş biçimleri önem taşımaktadır. Hall (aktaran Kırel, 2010: 328) temsil kavramını “dili kullanarak anlamlı bir şeyler söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmak” şeklinde tanımlamaktadır. Bunun yanında, temsilin anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası olduğunu belirtmektedir.

Toplumda eşit ilişkiler değil, iktidarın egemenliği ile gerçekleşen hiyerarşik ilişkiler geçerlidir. İktidar ilişkileri içerisinde ise egemen olanı temsil eden somut bir insan bulunmaktadır ve bu ‘insan’ herhangi bir insan değil, beyaz, burjuva ve cinsiyeti erkek olan bir insandır (Berktay, 2004: 2).

Medya da bu genel geçer düşünce şeklinin yeniden üretildiği en önemli alanlardan biridir. Çünkü medyayı da içine alan ve giderek gücü artan eril kapitalist ideoloji, erkeklere hizmet etmeye ve bu hizmet etme rolünü kabul etmeye şartlandıran erkek egemenliğin ideolojisidir (Batuş, 2004: 201). Ayrıca medya çalışanları da toplumun bir parçası olan, düşünüş şekilleri hakim yapı içerisinde gerçekleşmiş ve algıları da buna göre gelişmiş programcılar, haberciler, senaryo yazarları vb. kişilerdir. Bu bağlamda medya temsili esasında “hegemonik ataerkil zihinsel durumun bir ürünü ya da yeniden-üreticisi” kişilerdir (Alankuş, 2009: 5). Bu nedenle ataerkil düzenin öngörüldüğü ve pekiştirildiği medyada kadınların nasıl temsil edildikleri ve kadına yönelik algıların nasıl oluştuğu da önem taşımaktadır.

Kadınların medyada temsil edilme şekilleri, medyanın dünyaya nasıl baktığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda medya, bakış açısını meşru kılmakta ve toplumun kadınları algılama yönünde biçimlendirme işlevi görmektedir (Tanrıöver, 2007: 154). Kadın ve medya arasındaki ilişki çok katmanlıdır. “Kadına odaklandığımızda farklı kadınlıklar ve farklı kadın deneyimlerinin” varlığı görülmektedir (Köker, 2007: 117) Bunun yanında, medyanın kadını ele alış biçimi, toplumda eşitsizlik sorununun kökleşmesi ve bunun doğal bir olaymış gibi normalleşmesi sorununu meydana getirmektedir. Böylece medya, ‘etken’ ve ‘edilgen’ ayrımını da pekiştirmektedir (Tiryakioğlu ve Demir, 2011: 693) Bu noktada, medyanın kadını temsil ediş biçimi üç şekilde ele alınacaktır. Bu başlıklar, ‘kadının geleneksel rollerde sunumu’, ‘kadının cinsel nesne ve tüketici olarak sunumu’ ve son olarak ‘kadının kurban olarak sunumu’ şeklindedir.¹

2.1. Medyada Kadının Geleneksel Rollerde Sunumu

Cinsiyet kalıpyargıları zaman içinde farklılık gösterse de tümüyle değişmemektedir. Kadınlar hala toplumda geleneksel yaklaşımla sunulmaktadır. Bu sunum kadınların görece daha zayıf bir konumda görülmesi şeklindedir ve bu durum bir gerçeklik gibi

¹ Bu başlıkları belirlemede “Tanrıöver, Hülya. (2007). Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları İhlalleri. s. 149-166. Kadın Odaklı Habercilik (Hazr. S. Alankuş), IPS İletişim Vakfı Yayınları, İstanbul” makalesinden yararlanılmıştır.

yeni kuşaklara aktarılabilmektedir (Dökmen, 2012: 142). Bu bağlamda medya cinsiyet kalıpyargılarını pekiştirebilme özelliği ile kadına ve erkeğe dair oluşturulan kimliklerin devam ettirilmesinde önemli bir kaynak haline gelmektedir.

Ataerkil toplum, cinsiyet kalıpyargıları ve kitle iletişim araçlarının pekiştirici gücü sayesinde kadına dair beklentiler erkeğin amacına hizmet edecek şekilde biçimlendirmektedir. Böyle bir durum “kadının toplumsal pratiklerini kısıtlamaktadır” (Mengü ve Karadoğan, 2004: 181). Bu egemen ideoloji neticesinde, erkek kadını koruyarak, sahiplenmektedir. Dünya erkek egemen bir dünya ise kadın da “bu egemenliğin ilk ganimeti” olmaktadır (Sullam, 2004: 152).

Günümüzün erkek egemen medya ortamında kadına dair farklı sembolik sunum biçimlerine rastlanılmaktadır. Ancak bu noktada önemli olan kadının medyada ne kadar yer aldığı değil, yer alış biçimi ve niteliğidir (Minibaş, 1992: 246). Kadının medyada yer alış biçimi ise, anne olmak, çocuk bakımı, ev işleri gibi geleneksel kadın rolleri şeklindedir. Bu durum esasında toplumdaki gerçek durumu yansıtmamakta ancak toplumsallaşma sürecinde kadın medya aracılığıyla bu rolleri bir kez daha pekiştirmektedir (Aziz, 1992: 271).

Türkiye’de yıllarca kitle kültürü ürünlerinde kadının yeri evi olarak gösterilmiştir. Kadın, çocuklarının ve hatta kocasının kıyafetlerini temizleyen, karınlarını tok tutan, evini pırıl pırıl yapandır. Kadının, çocuklarının tertemiz kıyafetleriyle, kocasının bembeyaz gömlekleriyle, mis kokulu çarşaf ve perdeler ile gurur duyması ve hatta sahip olduğu tek şey bunlar olduğu için, bu mutluluklara sık sıkıya bağlı olması reklamlardan çok rahatça hatırlayabileceğimiz sahnelerdir. Bu anlamda, bu reklamlarda erkek karakterler, kadın karakterlere göre baskındır. Reklam süresince de arkada kullanılan ses erkek sesidir ve onlara karşı adeta öğretici bir pozisyonadırlar (Acara ve Sarıtaş, 2004: 71).

Medyanın kadın için biçtiği geleneksel rolün bir başka boyutu da ‘edilgenliktir’. Kadın, eve gelecek, onu partiye götürecektir, kurtarıcı olacak ya da terk edecek kişiyi bekleyen konumundadır. Bu durum kadını bağımsız kadın imgesinden uzaklaştırmakta ve edilgen kılmaktadır (Altınel, 2004: 147). Bu bağlamda, medyada yaratılan kadın kalıpyargısı, ev içi alanda geleneksel rollerinde faaliyet gösteren ve iş yaşamından, üretimden uzak tutulan bir modeldir (Özerkan, 2004: 21). Bu noktada kadın denince aklımıza gelen profil “(...) kirpiklerini kırpıştırdığında ya da saçını şöyle bir

savurduğunda yürekler yakan; aşkın yolunu midede yakalayan; kendi türünü devam ettirmek gibi ‘ulvi bir görevi’ bulunan yaratıklar” şeklindedir (Minibaş, 1992: 245). Medyanın kadına dair oluşturduğu bu kalıpyargılar kadınlar tarafından da kabul görmektedir. Kadınlar gerek medya gerekse kişilerarası iletişim yoluyla bu oluşturulan kalıpyargıları özümsemektedir.

Kadına yönelik kalıpyargılar gelişme sürecinde ve sosyal çevresinde de devam etmektedir. Friedan (1983: 71), bu noktada, kadınlara toplum tarafından sürekli ait olduğu yerin ev içi alan olduğunun vurgulandığını ve bu yüzden, kadınların uzun yıllar değişmediğini, buna karşılık erkeklerin dünyadaki yerinin sürekli genişlediğini belirtmektedir.

Onların eline ilk tutuşturulan oyuncak bir bebektir, başlıca oyunları da evcilik. Böylece küçük yaşlardan itibaren kızlar gelecekteki rollerine yani “anne” ve “yuvayı yapan kadın” rollerine hazırlanmaya başlıyor. İleriki yıllarda aşk masalları önüne sürülür. Çünkü kadınlar çocukluklarından itibaren aşk masallarıyla büyütülür. Bütün bir eğitim sistemi, kadınların yaşamlarının başlıca içeriğinin bir erkeği elde etme = yuva kurma ve bir erkeği elde tutma = yuvayı koruma olduğu ideolojisi üzerine kuruludur. Ve bu, kadın ister okusun, meslek sahibi olsun, isterse kısa yoldan evlenerek çoluk çocuk sahibi olsun değişmemektedir. Bu ideolojiyi içselleştiren kadınların hayatlarındaki en önemli şey ‘aşk’ ve ‘evlilik’ olmaktadır; meslek, politika veya sanat çok geri sıralarda gelmektedir (Akbulut, 2004: 158).

Bu durum kadının sürekli erkeğin arkasında kalmasına neden olmuş ve bu ikincilleştirme kitle iletişim araçlarıyla da pekiştirilmiştir. Bu araçlarla kadının temsil edilmiş biçimi Altınel’in de (2004: 147) belirttiği gibi, “edilgen ve duygusal davranış biçimleriyle” ön planda tutulması şeklindedir.

Bu bağlamda kadın ve erkek cinsiyet rolleri ile karşı karşıya gelmektedir. Bu kıyasta erkekler başarılı, iyi para kazanan ve bu bağlamda meşhur olmanın rekabeti içerisinde yer alırken; kadınlar bu erkekleri elde etmek için rekabete girmektedirler. Bu da en iyi yemek pişiren, en güzel giyinip, en iyi temizliği yapan, en cazibeli kadın olma şeklinde gerçekleşmektedir. Böyle bir toplumda da medya hem bu yapıyı taşımakta hem de yeniden üretmektedir (Asker, 2004: 79).

Dergi sayfalarında kadını sabahleyin evinin kapısında kocasını öperek uğurlarken, araba dolusu çocuğunu otomobilinde gezdirirken, pırıl pırıl mutfağının döşemesini gülümseyerek cilalarken gösteren sevimli resimler basılıyor ve milyonlarca kadın yaşamını bu resimlerin etkisinde düzenliyordu. Evlerinin ekmeğini kendileri yapıyor, kendilerinin ve çocuklarının tüm giysilerini dikeyor, çamaşır ve kurutma makinelerini sabahtan akşama dek kullanıyorlardı. Yatak çarşaflarını haftada bir yerine iki kez değiştiriyor, dokumacılık dersleri alıyor ve geçmişte meslek sahibi olmadıklarına hayıflanan, zavallı, sinir hastası annelerine bol bol acıyorlardı. Başlıca istekleri kusursuz birer eş ve anne olmak, beş çocuk doğurup güzel bir evde oturmaktı. Başlıca savaşımları da koca bulmak ve onu eve bağlamak alanında veriyorlardı. Evin dışında olup biten ve kadınlara ilişkin olmayan dünya sorunlarını düşünecek vakitleri yoktu; esaslı karar gerektiren tüm işleri erkeklere bırakmışlardı. Kadıncıl rolleriyle böbürleniyor, mesleklerinin “ev kadınlığı” olduğunu söylemekten kıvanç duyuyorlardı (Friedan, 1983: 18).

Medya yalnızca toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını pekiştirmekle kalmamakta, bunu ‘dil’ aracılığıyla da aktarmaktadır. ‘Bilim adamı’, ‘siyaset adamı’ gibi terimler, bu alanın yalnızca erkeklere ait olduğunu vurgulamakta ya da seçim öncesi bir aday hakkında kullanılan ‘kadınları avlayacak’ şeklindeki ifadeler bunu göstermektedir. (Tanrıöver, 2007: 162). Bu bağlamda dil rastgele kullanılmamakta ve ideolojik bir nitelik taşımaktadır. Medyada bu eril diliyle, erkek egemen dünyayı yeniden kurmaktadır (Mater ve Çalışlar, 2007: 180).

2.2. Medyada Kadının Cinsel Nesne ve Tüketici Olarak Sunumu

Medyada kadın birçok farklı kimlikte sunulmaktadır. Bu kimliklerden biri de erkek egemen söylemlerce tanımlanan kadının cinsellikle birlikte anılmasıdır. Bu biçim ana hatlarıyla kadını pasif, hükmedilebilir ve çeşitli amaçlar için kullanılabilir cinsel bir nesne haline dönüştürmektedir. Bu bağlamda onlardan talep edilen ‘ideal’ kadının nasıl olduğu gösterilmekte ve onlara ‘benim seni sevip istediğim gibi ol’ denmektedir. Böylece bu kuralların dışında kalmak istemeyen kadınlarca bu tutum benimsenmekte ve kemikleşerek yaygınlaşmaktadır (Tekeli, 1993: 213, aktaran İmançer 2001: 165).

Medya kadını cinsel bir nesne ve tüketici olarak gösterirken özellikle kadının bedenine vurgu yapmaktadır. Kadının bedeni belirli bir kalıba sokulmakta ve ideal bir kadın

imgesi yaratılmaktadır. Bu nedenle medyada kadın imgesi, narsist, beğenilmekten mutlu, güzel görünmek için çaba harcayan, cinselliği ile ön planda tutulan dişil model olarak sunulmaktadır (Sullam, 2004: 154).

Kadın bakımlı ve güzel olmalıdır. Kadın kocasının eve geliş saatine kadar yemek, alışveriş ve bakım-güzellik işlerini bitirmelidir. Evi derli toplu olmalı, kocasına güzel görünmelidir. İşte ekrandaki uzmanlar moda kıyafetler, bakım ürünleri hakkında bilgi vermektedir. Kadınlar, onların gösterdiği gibi giyinmeli, reklamını yaptıkları makyaj malzemelerini tüketmeli, programın sunucusu gibi güzel ve bakımlı olmalıdır (Akbulut, 2004: 161).

Kadının güzelliği, cinselliği ve bedeni ile ilgili “çift taraflı bir sömürü” bulunmakta, kadın güzelliği kadınlara ve erkeklere yönelik kullanılmaktadır. Günümüzde bedenin kullanımı ve sunumu, güzellikle birlikte yönlendirilen cinsellik haline işaret etmektedir (Ceylan, 2011: 564). Bu nedenle kadın “gerek hemcinslerine gerekse karşı cinse kendisini beğendirmek ve kabul ettirmek için güzelliğini ve çekiciliğini kullanmak zorunda” kalmaktadır (Elden ve Ulukök, 2004: 137).

Lüks sabun reklamında, ürünün görüntülediği resme yatakta uzanan ve gülümseyen bir kadın fotoğrafı eşlik eder. Bu fotoğraf gerçekliğin doğrudan bir temsili olma iddiasını taşır. Bir gösterge olarak bu görüntünün amacı, lüks kullandıktan sonra yatağında temiz, dinlenmiş ve güzel bir şekilde uzanan bir kadını anlatmaktır. Ancak, ilk bakışta basit görünen bu görüntünün içinde karmaşık bir mesaj vardır. Bu karmaşıklığa kullanılan slogan kadar imgenin yapısı da katkıda bulunur: kadının yarı çıplak kendine ait bir yatağa uzanması, onun kendine güvenini, cinsel cazibesinden duyduğu memnuniyeti gösterir (Schroeder, 2007: 229).

Kadın çekiciliğini ve güzelliğini en etkili biçimde kullanmak için kitle iletişim araçlarında birçok farklı yöntem seçilmektedir. Bu yöntemlerden en çok tercih edilenlerden biri kadının seyirci ile göz göze gelmesi sayılmaktadır. “Bakışlar ile yönlendirilen özdeşleşme egemen cinsel çekicilik idealleri ile pekiştirilmektedir. Fotoğrafın içindeki profesyonel ideolojiler kadını pornografik olarak erkekler için kullanılan bir imgeler dizisine dönüştürdüğünü gizlemeye çalışsa da reklam görüntüleri kadın bedenini toplumun cinsel mesajlarının yazdığı yer olarak sergilemektedir” (İmançer, 2001: 164). Bu bağlamda en iyi örneklerden biri vamp kadın imgesidir.

Model dudakları yarı aralıklı, çıplak ya da iç çamaşırılı ve davetkar bakışları ile direkt kameraya bakmaktadır (Altınel, 2004: 147). Böylece kadın kitle iletişim araçlarında nesneye dönüşmekte ve birer tüketim aracı olarak kullanılmaktadır. Bazen de “erotik bir aksesuar” olarak görülmekte ve çizme, bot, açık, dekolte giysilerle ve bol makyajla “fetiş nesnesi” olmaktadır (Gündeş ve Küçükerdoğan, 2004: 121).

Kadın için ideal fizik görünüm ince olmaktır. Eskiden hafif kilolu kadın tipi ideal tip olarak görülürken, şimdilerde bu anlayış terk edilmiştir. 1970’li yıllardan önce ideal kadın, balık etinde Elizabeth Taylor kabul edilirken, 1970’lerden sonra zayıflığı ile ün yapmış manken Twiggy, kamuoyu araştırmalarında kadının yeni ideal fizik idolü haline gelmiştir. Son yıllarda yazılı ve görsel basın tarafından (uzmanlarca hazırlanan spor ve sağlık dergileri hariç) top model görüntüleri, onların incelik sırları, mucize diyet reçeteleri yoğun bir şekilde yer almaktadır (Sayılğan ve Yılmaz, 2004: 53).

Bununla birlikte medya sunduğu anlam ve anlamlandırmaları neticesinde toplumsallaşma sürecinde kimliklerin/çoklu kimliklerin inşasında önemli bir rol oynamaktadır (Hızal, 2004: 36). İdeal tavrı ve ideal bedeniyle sunulan kadın bu doğrultuda artık tüketici olarak da resmedilmeye hazır hale gelmektedir. “Tüketime yönelik daha çok kadınlara karşı cezbedici faaliyetlerin yürütüldüğü, kadınların reklam, moda ve satıcıların hedefi haline geldikleri görülmektedir. Özellikle görselin herkese rahatça ulaştığı reklamlarda kadın unsurunun daha çok kullanılıyor olması buna çok açık bir örnek teşkil etmektedir” (Ceylan, 2011: 561).

Medya tüketim kültürünün yaygınlaşmasında çok önemli bir rol üstlenmektedir. Bu rolü ise ideal erkek ve kadını tanımladıktan sonra, nasıl giyinip nasıl görüneceğine, bu görünüm neticesinde de nasıl tüketileceğine yönelik ideal bedenler üzerinden aktarmaktadır. “Bu anlamda kadınla ilgili yayımlar incelendiğinde, genelinin sosyal eşitlik, hak ve özgürlükler, birey olma, katılımcı olmaktan daha çok ‘nasıl daha güzel olunur?’, incecik olmak için ne yapmalı?’, ‘ikili ilişkilerde nasıl davranmalı?’ gibi önerilerin sunulduğu popüler kültür yayınları oldukları görülür” (Sayılğan ve Yılmaz, 2004: 53).

Medyada kadının “vitrin” olarak sunumu çok yaygın bir şekilde kullanılmaktadır (Mater ve Çalışlar, 2007: 177). Bu bağlamda, Minibaş (1992: 247), kimi gazetelerde daha çok tiraj yapmak için çıplak kadın fotoğraflarına öncelik tanındığını ve tüketimi özendirecek

kuponlarla kadınlara ulaşılmaya çalışıldığını belirtirken, Akbulut da (2004: 161), televizyonun pasif insan modeli yaratmakta olduğunu ve bu yaratımın özellikle kadınlar üzerinden gerçekleştirildiğini belirtmektedir.

Dergilerde de, durum çok farklı değildir. Kadın bu alanda da, giyim, cilt bakımı, yaşlanma geciktirici gibi sunumlarından yanında güzel, çekici, bakımlı görünmesini sağlayan makyaj ürünlerinin yer aldığı tam sayfa-tek ürün reklamlarında görülmektedir (Curabay, 2004: 7).

Kadının medyada tıpkı erkekler gibi güçlü temsil edildikleri zamanlar da vardır. Ancak, bu güçlü olma, güvenli ve emin adımlarla ilerleme yolunda kadın gücünün kaynağını güzelliğinde aramaktadır (Sullam, 2004: 152) Bu düşüncenin yoğun bir şekilde aşılandığı dünyamızda ise güzelliği sağlamanın yolunu tüketmekle gerçekleştirmek mümkündür. Özellikle de, “erkeklerin dikkatini çekebilmek için veya diğer kadınların arasından sıyrılıp fark edilebilmek için reklamı yapılan ürün veya hizmeti kullanmak yeterlidir” (Elden ve Ulukök, 2004: 137). Bu bağlamda erkeğe daha iyi görünmenin yolunun bu ürünü kullanmakla başarılabilceği tüketiciye önerilmiş olmaktadır

Kadının güzel, bakımlı, zarif, iyi anne-uyumlu eş, erkeğine destek kadın ve davetkâr kadınlar olarak sunulmaktadır. Her iki tip kadın için de verilen mesaj “kadın olarak varlığını cinselliğine borçlu olduğunu unutma!” şeklindedir. Böylece kadın, cinselliği ön planda tutularak bir tüketim nesnesi haline dönüşmektedir (Asker, 2004: 80). Böylece kadın tüketim kültürünün ürettiği ideal kadın figürüne benzemek için tüketim yolunu seçmektedir (Ceylan, 2011: 564).

Medya kadının güzel ve çekici olmasına vurgu yapmaktadır; ancak günümüzde ideal kadın olmak için bunlar yeterli gelmemektedir. Buna ek olarak, kadında daha farklı özellikler aranmaktadır. Örneğin, Alldays reklamındaki Ceren Hanım iş yerinde toplantıdan toplantıya koşan, başarılı bir iş kadını olmasının yanında, bu yoğun tempo arasında bile makyajına, kişisel bakımına önem veren ve bunları aksatmayan bir kadındır. Böylece Ceren Hanım, hem kariyer sahibi hem de çekici ve güzel bir kadın olmayı başarmaktadır (Elden ve Ulukök, 2004: 139). Sunulan reklamlarda bu kadınlar her daim bakımlıdır ve bu kadınların çalışması başlı başına çekiciliklerini artıran bir etmen olmaktadır (Acara ve Sarıtaş, 2004: 74). Böylece medyada kadınlar çocuk bakımı, anneler günü, çiçekler, diyet vb. konularda uzman olarak yer alırken, siyaset,

ekonomi, hukuk gibi ciddi konularda ise tercih erkek uzmanlardan yana kullanılmaktadır (Tanrıöver, 2007: 165).

2.3. Medyada Kadının ‘Kurban’ Olarak Sunumu

Kadınlar medyada çoğunlukla ev içi rollerde, edilgen, ciddi meselelerde görünmeyen, cinselliği ve güzelliği ile ön planda tutulan, birer tüketim malzemesi şeklinde sunulmaktadır. Bu nedenle medyada kadınlar, özellikle haberlerde yer almamaktadır.

Hayatın ve haberlerin bazı alanlarında kadınlar hiç yer almazlar, yani yoktur. Kadınların ‘simge’si bile yoktur, yok edilmiştir. Sanayiciler, memurlar, doktorlar vb. konulardaki haber fotoğraflarına bakın, çoğunlukla kadınları göremezsiniz. Hatta o kadar ki ‘çocuklar’ dendiğinde bile Türkiye’de aslında oğlan çocuklarından söz edilir. Örneğin, “çalışan çocuklar” konusunda çoğunlukla kaportacı oğlan çocuklarının fotoğrafını görürüz biz, oysa çok küçük bir azınlık dışında, ülkemizdeki tüm kız çocukları, tartışmasız ücretsiz ev işçisi konumundadır: ev işlerini yapma, kardeşlerine bakma... Özellikle de baba ve ağabeylerinin ‘hizmetini görme’ gibi işler, medya açısından iş bile sayılmaz (Tanrıöver, 2007: 161).

Medyanın kadına dair sunduğu rollerin birine sığmak zorunda kalan kadınlar çoğunlukla ev içi rollerde gösterilirken siyaset, spor, ekonomi, kültür gibi alanlarda neredeyse hiç görülmemekte ve kadınlara ilgili haberler bir yan haber olarak görülmektedir.

Kadınların haber değeri taşıması için belli başlı kıstaslar vardır. Bu kıstaslar, kadının tecavüze uğraması (kurban) veya birisinin yuvasını yıkması gibi trajik olaylarda yer aldığı durumlardır. Zaten bu durumda dahi haberde “magazinsel söylem” egemenliğini devam ettirmektedir (İnceoğlu, 2004: 11). Bu nedenle aldatılan, tecavüze uğrayan, başına felaketler gelen kadınları, medya daha çok kullanmaktadır. Burada amaç bilgilendirmekten çok duygu sömürüsü yapma şeklinde gerçekleşmektedir. Böylece asıl vurgulanan kadının çaresizliği ve bazen de bu durumu “hak etmiş” olmasıdır (Tanrıöver, 2007: 159). Böylece, şiddete uğrayan kadınlar kocalarını bu duruma zorladıkları ve onları kışkırttıkları, “uygun” ya da “gerekli” tepkileri göstermedikleri için suçlanmaktadırlar (Vahip, 2009: 90). Medya, kadına dair bu tür haberleri magazinselleştirerek ya da duygu sömürüsü şeklinde aktararak kadına dair uygulanan şiddeti de meşrulaştırmaktadır.

Yorum yapmamakla ya da tarafsız kalmakla, şiddet haberlerini gerçeğine yakın olarak sunmak arasında bir bağlantı kurmakta ve bunu da bir misyon olarak sunmaktadır. Oysa göz ardı edilen kanlı görüntüler, namusunu temizledi, eve geç gelen kızını dövdü ya da kendisini aldatan karısını-kocasını bıçakladı şeklinde haberleri; zaten gazetenin bir yorum yapmasına meydan vermeyen ama toplumsal değer yargılarının manşete çıkarttığı başlıkla yeniden üretilmesini sağladığı haberlerdir. Namusun temizlenmesi gereken bir şey olduğu, eve geç gelen kızın dövülmeyi hak ettiğini ima eden bu tür haberlerde medya hiçbir şekilde eğitici rol ve misyon üstlenmemektedir. Namus cinayetlerinin en sık yayınlanan şiddet haberi olması da bunu doğrular niteliktedir (Doğan, 2000: 431-432).

Medyanın kadına yönelik haber yaparken böyle bir yöntem seçmesi sonucunda Köker'in de (2013: 103) belirttiği gibi, "haber, 'fahişeler-namuslu kadınlar' karşıtlığını bir kere daha inşa etmekte, namuslu kadının kendini, bedenini görünmez kılması gerekliliğini zımni biçimde onaylamaktadır." Bu bağlamda, Mater ve Çalışlar'a (2007: 175) göre, 'kadınlar ne zaman haber olur?' sorusuna verilebilecek en güçlü yanıtlardan biri, bu örneklerin de gösterdiği gibi, kadın mağdur ya da kurban olmasıdır.

Kadının kurban konumun meşrulaştırılması yalnızca gazete ve televizyon haberlerinde yer almamaktadır. Söz konusu durum kendisini dizilerde de göstermektedir. "Yerli dizilerde de özellikle fiziksel şiddet, toplumsal değerlerin arkasına sığınarak meşrulaştırılır. Kıskançlık ve namus bunlardan en önemli iki tanesidir" (İnceoğlu, 2004: 18).

Medya cinsiyet ayrımına dayalı kadın/erkek rollerini pekiştirerek; kadınlara karşı cinsiyetçi önyargıları yineleyerek; şiddeti özendirip magazinleştirip erotikleştirerek; haberlerde, yorumlarda kadınlara yer vermeyerek, kadınları hayatın tüm alanlarında yok sayarak; değişik alanlara ve hatta kadınlara dair konuları işlerken bile, kendi alanında yıllardır mücadele veren, önemli bir bilgi ve deneyim birikimine sahip kadınları ve kadın örgütlerini muhatap almayarak, görüşlerine başvurmayarak; burada sayamayacağımız daha yüzlerce biçimde kadınların insan haklarını bizzat kendisi ihlal etmektedir. Medyanın da etkisi ile bütün toplumdaki kadına bakış açısı daha da cinsiyetçi bir hal almakta, şiddet ve kadına karşı işlenen suçlar daha da artmaktadır (Gülbahar, 2007: 88).

2.4. Türk Sinemasında Kadının Sunumu ve Ötekileştirilmesi

Bir popüler kültür ürünü olarak sinema medyanın en önemli alt sektörlerinden biridir. Yedinci sanat dalı olan sinemanın, kitle iletişim aracı, endüstri ve sanat gibi unsurları barındırması onu diğer sanat dallarından üstün kılmaktadır. En önemli özelliği ise göze ve kulağa aynı anda hitap edebilmesidir (Yaylagül, 2004: 231). Dorsay (2001: 222) sinemanın ilk ortaya çıktığında, hareket eden görüntülerin önlenemez büyümesine sahip olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, insanların yüzyıllardır duyduğu hikayeleri, destanları, efsaneleri, masalları teknoloji ürünü olan görüntülerle, sanki geçmiş algısıyla izlemeleri sinemasal görüntüyü yeni ve gizemli kılmaktadır.

Filmler sunduğu görüntü, ses, metin, alt metin, yapım koşulu ve zamanı gibi unsurlar ile pek çok şey anlatmaktadır (Koç, 2001: 181). Bu bağlamda filmler içinde bulunan toplumsal, kültürel, ideolojik, ekonomik, psikolojik gibi pek çok unsurla belirlenen sinemanın yalnızca bir parçasıdır ve toplumla karşılıklı bir etkileşim içerisindedir. Dolayısıyla filmde işlenen konu o toplumun ürünü özelliği taşımaktadır (Ergül, 2001: 147).

Toplumun ürünü olan filmler ideolojisini yaymakta ve kabul ettirmeye çalışmaktadır. Topçu'ya (2004: 158) göre, popüler sinema, kültürel temsilleri yeniden üretip aktarmakta, toplumsal huzur, ekonomik başarı ve güç gibi unsurların tek adresi olarak ise ataerkil kapitalist ideolojiye işaret etmektedir. Abisel de (2005: 137), Türk sinemasının kadına ilişkin ideolojisini kadının başına gelen kötü olaylar üzerinden açıklamaktadır. Ona göre, kadınlar töreler, kötüler ya da kader gibi nedenlerle çok korkunç olaylar yaşamakta ve bu yaşananlar kadını acınacak duruma düşürmektedir. Zaten “kadını kadın yapan” unsur da budur. Kadın yaşadığı tüm olumsuzluklar karşısında boyun eğmeyi bilmeli, sabır ve fedakarlık göstermelidir. Bunun karşılığında ise “evlilik tacı” gibi duygusal başarılar elde edebilmektedir.

Sinemanın sunduğu imgeler, “izler kitleyi manipüle etmekte, çeşitli değerler, tutum ve davranış kalıpları” oluşturmaktadır. Böylece sinema, ideal kadın ve erkek imgesi yaratmakta ve dolayısıyla kadına ilişkin oluşturulan imgelerin de tanımlanması gerekmektedir (Yiğit, 2011: 629). Filmlerde kadınlar, erkeklerin görmek istediği gibi “sadık eş, fedakâr anne ve iffetli kadın imgeleri” ile temsil edilmektedirler. Bunun dışında kalan kadınlar ise “eş ve anne olamadıkları ve iffetsiz” olmalarından dolayı kötü

kadın olarak görülüp cezalandırılmaktadır (Özsoy, 2004: 286). Bu arada, pek çok anlatıda kadınlar temel işin perde arkasında kalmaktadır. Kadınları merkezine alan anlatılar dahi kötü kaderin ağlarına takılmakta ve bu talihsizliğe çoğunlukla bir erkek neden olmaktadır. Böylece, kadının kendi kaderini belirlemesine izin verilmemekte ve kadının sorunlarını yine bir erkek çözmektedir. Kadınlar -özellikle fiziksel anlamda- erkeklerle eşit olmayan bir halde temsil edilmektedir (Butler, 2011: 91). Filmlerde temsil edilen karakterler ataerkil ideolojinin onayladığı ya da onaylamadığı kadın ve erkek tiplerinin temsil edilmesinde önemli bir yer tutmaktadır (Abisel, 2005: 146). Çünkü filmler, erkek egemen kültürün tekrar tekrar üretildiği, yayıldığı, yaygınlaştığı ve meşruluk kazandığı bir üretim alanıdır (Kirel, 2005: 169).

Sinema var olduğu toplumun kültürel değerlerinden, ekonomik ve siyasi yapısından beslenerek bu durumu filmlerine yansıtan bir araçtır. Çekilen filmler kendi dönemi içerisindeki toplumsal yapıdan etkilenmektedir. Ataerkil toplumsal yapıdan etkilenen Türk sinemasında da kadının sunumu erkek gözüyle ele alınıp işlenmektedir. Kadın ve erkek olmanın toplumsal cinsiyete dayalı olduğu bir ülke sinemasında belirlenen bu rollerin “toplumunun zihniyet yapısına uygun olarak” yansıtılması doğal bir sonuç olmaktadır. Türkiye sineması da, daha ilk yıllarından itibaren ataerkil zihniyet yapısına uygun filmler üretmektedir (Yiğit, 2011: 630).

Ataerkil düşünce yapısına göre üretilen filmler özellikle Yeşilçam sinemasında karakterleri belli kalıba sokmakta ve tekrarlanan klişe ve yapılarla dayanmaktadır. Bu nedenle Yeşilçam sineması “her türden aşırılığın hüküm sürdüğü, gerçeklikle bağı zayıf, hatta gerçeklikten tümüyle kopuk metinlerdir” (Arslan, 2005: 15).

Filmlerde yaratılan kadın imgelerinin en belirgin özelliklerinden biri de karakterlerin aşırı duygusallıklarıdır. Kadınlar kör aşıklardır ve aşkları için her şeye katlanırlar. Kadının tüm acizliği aşk yüzündendir. Kadınların aile melodramlarında cinsiyetlerine vurgu yapan özellikleri sınırlandırılmıştır. Sınırlar çoğu kez erkekler tarafından çizilir ve onların bakış açısından verilir. Aile melodramlarının kadınları eğitilmiş olsun olmasınlar genellikle çalışmazlar, çalışıyorlarsa bile evlendikten sonra evleri ve çocukları için çalışma hayatını bırakırlar. Kadın ailesi için kendini feda eder (Özsoy, 2004: 288).

Yeşilçam sinemasında kadın, “gelenek ve göreneklerden gelen aşağılanmayı ve acı çekmeyi kabullenen” sadık eş, kendisini ailesine adayan anne ve itaatkâr kız çocuğu

rolleri ile naif karakterler olarak çizilmiştir. Filmde verilmek istenen mesaj ise çoğunlukla alt sınıfa ait bir kadın yoluyla anlatılmıştır (Colin, 2005: 11).

Yeşilçam'da sunulan kadın, alt sınıfa mensup hali ile erkek tarafından kabul görmemekte ve bu kadın süreç içerisinde güzelleşip, bazı dersler alarak üst tabakaya erişmektedir. Böylece kadın erkeğin kabul göreceği biri haline dönüşmektedir. Bu nedenle Scognamillo'nun da (2003: 443) belirttiği gibi kadın güzelliği ve cinselliği ile ön planda tutularak birer sömürü nesnesi haline gelmektedir.

Bu açıdan Yeşilçam sineması, toplumdaki gerçek kadınları yansıtmamaktadır. Yeşilçam sinemasında iyi kızlar toplumun ahlaki özelliklerine göre temsil edilirken, kötü kızlar ise cinsellikleri ile ön planda, ahlaki değerleri zayıf kadınlar olarak yer edinmişlerdir (Colin, 2005: 12). Bu yönüyle Yeşilçam sinemasının ahlaki tutumu, kadınlar arasında bile farklılık göstererek bir çifte standart oluşturmuştur. Bülent Oran (aktaran Kirel, 2005: 168) bununla ilgili olarak şöyle bir örnek vermektedir:

Bir yerli film kahramanı kadın tipi alalım ele. Aslında kadın kadındır. Havva anamızdan beri de hiçbiri değişmemiştir. Ama bizim sinema tiplmemizdeki kadın değişir. Acaibül garip bir yaratık olur çıkar. Yalnızca tek erkek sever. Tek erkeğin olur. Başkası el süremez. Sürerse film yatar. Ama böyle olmasını isteyen kadınlar arasında dokunulmamış kadın yok mu? Dolu elbet. Fakat gene de perdede seyrettiği kadından örnek davranışlar bekler. Hatta hatta yabancı filmlerdeki kadınların taşkınlıklarını, yasak aşklarını, elden ele dolaşmalarını da hoş görür. Ama bize gelince iş hemen değişir. Bir başka örnek vereyim. Filmlerimizin birinde (“Reyhan”) bir gazinocular kralı çizdik. Şeytana pabucunu ters giydiren soyundan felaket bir tip. Adamın astığı astık, kestiği kestik. Bu vatandaş, tuttu jönün sevgilisine aşık oldu. Delikanlının cebine esrar koydurup hapislere attırdı. Allem etti kallem etti, o kızla da evlendi. Buraya kadar iyi, hoş. Fakat seyirci için filmin sonu belli. Oğlan, hapisten çıkıp gazinocuyu haklayacak ve kızla birbirine kavuşacaklar. Yalnız bir terslik var. Filmlerimizdeki Türk erkeği dokunulmuş kızla evlenemez. Evlenirse yapımcının sermayesi biraz terler. Bu nedenle jön kız, zıfaf gecesi yatak odasının kapısında erkeğe resti çeker. ‘Kendini satın aldığını fakat ruhunu asla elde edemeyeceğini’ söyler.

Yeşilçam'ın sunduğu bu kalıplara göre kadınların namuslu olması en önemli etken olarak görülmüş ve namusa önem veren kadınlar duygusal, affedici özelliklerle

tamamlanmıştır. Bunun karşısına ise, Esen'in de (2000: 29) belirttiği gibi, cinselliğini ön planda tutan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekler kötü yollara sürükleyen vamp kadınları koymuştur.

Kadına yüklenen bu işlev nedeniyle, incelenen filmler inşa ettikleri kurmaca dünyalar içinde kadınları temsil ederken, iki kategori sunmaktadır: Toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bunun dışına çıkanlar. Tahmin edileceği gibi, rolüne uygun davranan kadının esas niteliği, yaşam amacı olarak aşkı, evliliği, çocuk büyütme ve bir yuva kurup onun selameti için var olmayı benimsemesidir. Bu kadınlar mutluluğun adanmışlık aracılığıyla yalnızca yuvanın sınırlı mekânında, erkeğin koruyucu ve cezalandırıcı denetimi altında gerçekleşeceğine inanmaktadır. Bu filmler kadın karakterlerine elinde olanla yetinme, her türlü zorluğa göğüs gerip her türlü fedakârlığı gösterme, hiçbir konuda talepkar olmama, iffetini koruma ve erkeklerin taleplerine uygun davranma rolünü vermektedir. Onlardan beklenen, terk edilip yalnız kalsa, ihanete uğrasa bile katlanmayı sürdürerek sorunların üstesinden gelmektir (Abisel, 2005: 297).

Bu bağlamda, Türk sineması popüler filmlerinde seyirciye kolay tüketebileceği filmler sunmaktadır (Bayram, 1997: 22). Türk sinemasında erkek egemen ideolojiye göre üretilen bu filmler kadın için de bir kaçış noktası oluşturmaktadır. Abisel (2005: 138) sinemanın kadının kapalı ev çevresinden uzaklaşabildiği tek kolektif mekan olduğunu belirtirken, Kirel (2005: 170) de kadının “kendini saran ‘sıkışık’, ‘değişmeyen’, ‘sıkıcı’, ‘baskıcı’, ‘erkek egemen’ dünyadan sıyrılmak için” sinemaya sığındığını; ancak, erkek egemen bir sinemanın varlığı ve filmlerin muhafazakar kodları sebebiyle esasında kadınların çok fazla dışarıdaki dünyadan uzaklaşmadıklarını belirtmektedir.

2.4.1. Kavram Olarak ‘Öteki’

İnsan toplumsal bir varlıktır ve ait olduğu toplumda kendisini önceden belirlenmiş kıstaslara göre tanımlamaktadır. Bu tanımlı yaparken aynı zamanda kişi kendini belli bir sınıfa ait hissetmekte ve kendinden olmayı, yani bir karşıtı meydana getirmektedir. Bu bağlamda, Özyurt'un (2005: 25) da belirttiği gibi insan ile toplum arasında karşılıklı bir ilişki vardır ve toplum insan tarafından biçimlendirilmektedir.

Biçimlenen toplumda insanlar farklı şekillerde sınıflandırılmakta ve o sınıfa ait özellikler ile anılmaktadırlar. Her toplum kendi içinde farklı kültürel yapılar da geliştirmektedir. Bu farklılık da toplumda belli başlı ayrımlar yaratmaktadır. Bu

nedenle, göre toplumda farklılıklar başlamakta ve insanlar birden çok alt gruba bölünmektedir (Payaslıoğlu, 1995: 395).

Dünyada tek bir insan modeli yerine ‘insanlar’ modeli yer almaktadır. Bu insanlar, siyah, beyaz, kadın, erkek, cinsel yönelimleri, ırkları, dinleri, fiziksel görünüşleri, sağlık düzeyleri gibi pek çok faktör sebebiyle ayrılmaktadır. Bu ayrım, eşitsizlik oluşturmakta ve insanların birbiriyle ilişkisinde dışlayıcıyı bir yapı yaratmaktadır. Bu hiyerarşik yapıda ‘ben’ kendini ‘diğeri’nden ayırmakta, böylece sadece kendini tanımlamaktadır. Buna karşın ‘diğeri’ kendinden olmayan karşıtı tanımsız bırakmaktadır. Bu nedenle ‘ben’in kurgulanışında bir olumlama söz konusuysa, ‘ben olmayan’ın kurgusu tanımsız kaldığı için olumsuzluk atfetmektedir (Göregenli, 2012: 19). Böylece, toplumda insan kendi sınıfına ait olmayan kişiler için bazı düşünceler ve ideolojiler geliştirmektedir.

Bir ideolojinin iki temel çıkış noktası vardır. Bunlar seçkinler ve toplumdan oluşmaktadır. Bu ideoloji, seçkinlerin belirleyeceği ve topluma etki edeceği bir ideolojidir (Oran, 1995: 385). Berktaş (2000: 20) düşünceler ve ideolojilerin toplumsal gerçeklikten kaynaklandığını ancak buna karşılık olarak davranışların sınırlarını belirlediğini ve hiyerarşinin egemenliği ile iktidar söylemlerinin maddi bir güce dönüştüğünü belirtirken, Weber (2004: 269), ekonomik güç de dahil olmak üzere, ‘güç’ unsurunun kendi başına bir değer ifade ettiğini ve sosyal düzenin önemli ölçüde ekonomik düzen tarafından belirlendiğini söylemektedir.

Ekonomik güç ile birlikte daha çok pekişen ayrımcılık ise toplumda kendi karşıtı yaratmakta ve kendinden olmayan bir ‘öteki’ meydana getirmektedir.

Birçok Avrupa dilinin kökenini oluşturan Latince’de ise “Öteki” için *alius* (*alia* ve *aliud*) kelimesi kullanılmaktadır. Kelimenin en dikkat çekici yönü, İngilizce’deki *alien* (“yabancı”) kelimesinin kökeni olmasıdır. Bir diğer Latince “Öteki” kelimesi ise *ceterus*’tur ve “kalan (öteki)” anlamına gelmektedir. Romalı olmayanları belirten bir başka “Öteki” kelimesi de, bugün dahi bu ötekilik mirasını sürdüren *barbaria*’dır. Yunancadaki *allos* (*άλλος*) kelimesi ise Latince’deki *alius* kelimesiyle aynı anlamdadır. *Allos* ve *alius* kelimelerinin ortak özelliği zıtlarının *idem* (Lat.) ve *idios* (Yun. *ιδιος*) yani “aynı” kelimesi olmasıdır. Dolayısıyla Avrupa’yı derinden etkileyen bu kültürler açısından “Öteki”, aynı zamanda keskin bir farklılığı ifade etmektedir. Türkçe’deki “Öteki” kelimesi ise

Latince *ceterus*'a (İng. *the rest*) yani “geri kalan”a daha yakındır (Nahya, 2011: 29).

Tuğan'a (2009: 31) göre, ‘ben’ kendine olumlu değerler atfederken, kendinden farklı olan ‘öteki’ni ise olumsuz değerler ile tanımlamaktadır. Bauman (2011: 179) ise, ‘öteki’ kavramı ile ilgili şunları söylemektedir:

Yaşamın ötekilerle birlikte (öteki insanlarla; bizim gibi olan diğer varlıklarla birlikte) yaşamak olduğu bayağılık düzeyinde açıktır. Daha az açık olan ve hiç de bayağı olmayan, birlikte yaşadığımız (yani ötekilerle birlikte yaşadığımızın farkında olduğumuz bir hayat yaşadığımızda) ötekiler diye adlandırdıklarımızın onlar hakkında bildiklerimiz olduğudur. Her birimiz, geçmişteki karşılaşmaların, iletişimlerin, alışverişlerin, ortak girişimlerin ya da mücadelelerin çökelmiş, seçilmiş ve işlenmiş anıları temelinde kendi ötekiler ayırımımızı yorumlarız.

Bu kapsamda toplumda insanlar kendilerini bir sınıfa ait hissetmekte ve bir kimlik edinmeye çalışmaktadır. Kimlik kavramı bir bireyin ya da grubun kendi kendini tanımlama durumudur. Bu ‘tanımlama’ bireylere ya da gruplara eğer ‘dışarıdan’ dayatılırsa, birey bu dayatılan kimliği kabul etmemekte, kendini ‘öteki’ hissetmekte ve bazen kendisine alternatif yeni kimlikler seçme ihtiyacı duymaktadır (Satılmış, 2009: 337). Her toplum kendi kültürel yapısına göre bazı doğrular ve yanlışlar belirlemekte, insanları toplumsal kurallara göre sınıflandırmaktadır. Bu noktada, toplum farklı sınıflara ait birçok insandan oluşmaktadır. Böylece her sınıf kendi ‘öteki’sini yaratmakta ve buna göre kendini tanımlayarak var etmektedir. Toplumun bu özelliği, kişinin karşındakine olan önyargısını pekiştirerek ona olan bakış açısını sınırlandırmaktadır.

Ötekine karşı olan tutum, düşünce ve davranış şekilleri onlar ile olan ayrımı güçlendirmekte ve kişinin bakış açısını sınırlandırmaktadır. Simmel (2009: 37) bunu şu şekilde açıklamaktadır:

İnsanlar birbirine adeta bir peçenin ardından bakarlar. Bu peçe sadece kişinin kendine özgülüğünü gizlemez; ona yeni bir biçim verir. Kişinin salt bireysel, gerçek doğası ile grup doğası kaynaşıp yeni, özerk bir fenomen haline gelirler. Ötekiyi sadece bir birey olarak değil, meslektaş, yoldaş ya da partidaş olarak kısacası, benimkiyle aynı özgül dünyanın sakini olarak görürüz. Bu kaçınılmaz, gayet otomatik varsayım, kişinin kişiliği ve gerçekliğinin, bir başkasının hayal

gücü içinde, sosyalleşmenin gerektirdiği nitelik ve biçime bürünmesini sağlayan araçlardan biridir.

Ötekine karşı edindiğimiz bu önyargılar çoğu kez ağır ifadeler ve düşünceler içermektedir ve birçok alanda karşıtlık oluşturmaktadır. Bunlar, öteki/biz, Batı toplumu/Türk toplumu, Batı kültürü/Türk kültürü, Batı halkı/Türk halkı, emperyalist ülkeler/bağımsız Türkiye, sömüren egemenler/sömüren halk yığınları, kapitalistler/devrimciler, yabancı yönetmenler/Türk yönetmenleri, yabancı filmler/Türk filmleri şeklinde olabilmektedir (Mutlu, 2001b: 214).

Bu bağlamda toplumda aşağı ırklar; akıldan yoksun, ileriye düşünememe, yabancı fiziksel güçleri ile tehlikeli; yoksullar, akılları ile hareket etmeyen, aç gözlü, kıskanç ve tutumsuz; kadınlar, aklın sesini izleyememe, duygular tarafından saptırma ve baştan çıkarma tehlikesi arz eden kişiler olarak nitelendirilmektedir. Bu farklı insanlar ahlaki ehliyetsizliklerinden dolayı hedef haline gelmiş, etik, ıslah etme ve cezalandırma gibi düşüncelerin kaynağını oluşturmuşlardır (Bauman, 2011: 149-150).

2.4.2. Cinsiyet Bağlamında Kadının ‘Ötekileştirilmesi’

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet farklılıkları kadın ile erkeğe uygun davranış rollerini belirlemede ve her iki cinsten de bu rollere uygun davranmasını beklemektedir. ‘Erkek olma’ ve ‘kadın olma’ toplumda bazı kurumlar ve pratikler aracılığıyla yeniden inşa edilerek, çeşitli ideolojiler ve mekanizmalar neticesinde iki cinse de dayatılmaktadır (Talimciler, 2009: 45).

Yazılı insanlık tarihi yazıcıları, kahramanları ve hatta bazı iddialara göre ‘yapıcılarının’ erkekler olması nedeniyle bir anlamda erkekler tarihidir. Çünkü tarihte ataerkil yapılanmada toplumlar, mali, siyasi ve askeri gibi konuların karar mekanizmalarında söz sahibi büyük oranda erkekler olmuşlardır (Tuksal, 2012: 20). Bu nedenle, “kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak” anlamı taşımaktadır (Berger, 2011: 46). Tarihsel süreçte toplumda erkeğe ve kadına dair öngörülen özellikleri Berktaç (2000: 26-27) şu şekilde açıklamaktadır:

Erkekler ‘doğal olarak’ daha güçlü ve akılcıdırlar, dolayısıyla egemen olmak ve hükmetmek için yaratılmışlardır. Buradan, erkeklerin siyasal olanı, devleti temsil etmeye daha elverişli oldukları sonucuna varılır. Kadınlar ise ‘doğal olarak’ daha zayıf, akıl ve rasyonel yetenekler açısından daha aşağı, duygusal bakımdan

dengelessizdirler, bu da onları güvenilirmez ve siyasal katılım açısından elverişsiz kılar. Dolayısıyla siyasal/kamusal alanın dışında kalmaları gerekir. Erkekler, rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlarlar ve düzene sokarlar. Kadınlar, çocuk doğurma ve yetiştirme yetenekleri dolayısıyla günlük yaşamın ve türün yeniden üretilmesi işlevini üstlenirler. Her iki tür işlev de önemli kabul edilmekle birlikte, erkeklerin işlevinin daha üstün olduğu varsayılır.

Ataerkil yapıda kadının ikincil ve 'öteki' konumu bazı problemlere de sebep olmaktadır. Bu durumu Tuksal (2012: 41) şu şekilde açıklamaktadır:

Çok tanrılı ya da tek tanrılı dinlerdeki yaratılış mitosları, tanrı ve tanrıça anlayışlarındaki kadın-erkek imajları; kadının doğurganlığının küçümsenmesi ve 'taşıyıcı bir beden'e indirgenmesi, erkeğin 'dölleyici' yani 'yaratan' kişi olarak yüceltilmesi; kadın cinselliği ile erkek cinselliği arasında, kadını bağımlılığa iten farkların oluşturulması, kadın cinselliğinin bekaret ve sadakat gibi kavramlarla baskı altında tutulması, kadının ayartıcılığı, buna bağlı olarak kadın bedeninin denetlenmesi ve kadının kamusal alandan uzaklaştırılıp özel alana sıkıştırılması; erkeğin dunundaki ikincil statüsü; kadın-erkek ilişkilerinde yönetimin erkeğe verilmesi ve nihayet erkeğin sosyal, ekonomik, cinsel ve dini imtiyazları gibi konular, doğulu ve batılı feminist kuramcı ya da araştırmacıların, inceleyip yorumladıkları, ataerkil sistemle ilişkileri açısından değerlendirdikleri problem başlıklarıdır.

Toplumda kadınların herhangi bir yanlış davranışında, onun bu yanlışının tüm aileye, sülaleye ve topluluğa zarar verdiği düşüncesi kadın üzerinde çok güçlü bir olumsuzluk oluşturmaktadır. Bu nedenle kadın eve kapatılmakta ve pek çok katı baskılar altında yaşamaktadırlar (Kandiyoti, 1997: 81).

Bazı yazarlar kadın ile erkek arasında farkların doğuştan geldiğini, "insan biyolojisinin hormonlardan kromozomlara, beynin büyüklüğünden genetiğe uzanan" pek çok yönünün bu farklılıklara sebebiyet verdiğini düşünmektedir (Giddens, 2005: 107). Doğumun kadın bedeninde gerçekleşmesi cinsiyet rolleri farklılıklarının ve cinsler arasındaki eşitsizliğin ilk gerekçesi olmuştur (Özbyay, 1992: 151). Biyolojik farklılıklarda vurgulanan erkek üstünlüğünün yanı sıra kadınların da erkeklerden daha iyi olduğu konuların var olduğu belirtilmiştir:

Gramer, telaffuz, kelime hafızası, akıcı konuşma gibi kabiliyetlerin kız çocuklarda daha gelişmiş olduğu ve bu tip kabiliyet eksikliğinden doğan kekemelik gibi durumlara erkeklerde kadınlardan birkaç kat daha fazla rastlandığı; sözel ve sözsüz iletişim kabiliyetlerinin kadınlarda daha çok geliştiği ve bu becerinin eksikliğinden doğan otizm gibi sorunların erkeklerde kadınlardan kat kat daha fazla olduğu tespitleri vardır. Kız çocukların planlama gerektiren düşünme biçimlerinde erkek çocuklardan daha üstün olduğu gözlenmiştir. Öte yandan, mekânsal olguları kavrama yetisinde, özellikle de hedef bulma ve uzaysal rotasyon testlerinde erkekler, mekânı birtakım somut noktalar aracılığıyla hatırlama ve tanıma yetisinde kadınlar daha iyi bulunmuştur (Kılınç, 2009: 37).

Kadın cins bağlamında erkeğe göre daha kenarda tutulmaktadır. Buna sebep olan unsur, kadının “neden erkekten daha az ‘insan’, dolayısıyla da daha az insani” olarak görüldüğüdür (Agacınskı, 1998: 24). Böylece, kadınlık kurgusu “ötekilik” özelliği taşımakta ve “uygun kadın”ın nasıl olması gerektiğine ilişkin pek çok katı kültürel kodlar bulunmaktadır. “Kadınlar aptaldır”, “kadınlar tehlikelidir” veya “kadınlar kirlidir ve bizi kirletebilirler” gibi- “yaygın” ifadeler bu durumu meşrulaştırmaktadır (Yuval-Davis, 2007: 97).

Buna karşın erkeklik olgusu asla kadınlar açısından “öteki” olarak düşünülmemekte ve zaten erkek egemen sistem de böyle bir düşünüşü imkânsız kılmaktadır (Bora, 2005: 47). Çünkü kadın doğumundan itibaren, eril güce hizmet ederek ikincilleştirilmiştir. Bu bağlamda erkek, isteklerinin kadın tarafından yapılması ile bir özbilinç halinde kendini gerçekleştirirken, kadın “kendini gerçekleştirme ve özbilinç olma yolundadır” (Civelek, 2013: 102). Böylece kadının ikincil konumu birçok unsur ile birlikte desteklenmekte ve toplum tarafından onaylanarak kabul görmektedir. Bunun sonucunda ise Sımmel’in (2009: 37) de belirttiği gibi söz konusu genellemeler gerçek olanın keşfini zorlaştırmaktadır.

2.4.3. Modernliğin Karşısında Gelenekselliğin ‘Ötekileştirilmesi’

Her dönem kendi içerisinde bazı kültürel yapılar ve özellikler barındırmaktadır. Gelişen dünyada insan fikirleri de değişime uğrayarak önceki anlayıştan farklı yeni anlayış biçimleri üretmektedir. Böylece her dönem kendinden bir önceki dönemin özelliklerini değiştirerek yeni bir anlayış, düşünüş şekli oluşturmaktadır. Bu da modernleşme kavramını ortaya çıkarmaktadır.

Modern sözcüğü bireycilik, laiklik ve eşitlik gibi unsurlar ile Batılı değerlere işaret etmekte ve bu kavram Türk tarihinde önemli bir anlamı nitelemektedir. Ancak, Türk tarih ve siyaset dilinde, şimdiki zamana ilişkin belli bir bilince ve ilerlemeye göndermede bulunan “modernlik” sözcüğü yerine siyasi bir “modern olma” isteğini ifade eden modernleşme ya da “çağdaşlaşma” kavramları kullanılmaktadır (Göle, 2011: 20). Bu bağlamda, Kongar (1985: 227) modernleşmeyi, batılı toplumsal bilimciler tarafından, gelişmekte olan toplumların, Batı toplumlarına benzer süreçlerden geçeceği anlayışını ifade eden bir kavram olarak tanımlarken, Yumul (2012: 91) modernitenin temel unsurlarını sekülerleşme, sanayileşme, şehirleşme ve ulus-devletleşme şeklinde belirtmektedir. Ercan (2003: 32) ise, modern toplumda insanın sürekli olarak kendini ve ait olduğu çevreyi etkileyip değiştirdiğini ve böylece modernleşme düşüncesinin “geleneğin modernleşmesinin” en belirleyici özelliği olduğunu söylemektedir. Ona göre, modernleşmenin insanı ve toplumu özgürleştirme süreci, günümüzdeki kullanım şekli ile bir ilerleme ve gelişme olarak tanımlanmaktadır.

Modernizm genelde on dokuzuncu yüzyıl sonu ile ikinci dünya savaşının başlangıcına kadar olan dönemde, bilhassa sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamakta kullanılan bir terim sayılmaktadır. (...) Fransız göstergebilimci Roland Barthes, modernizmi, on dokuzuncu yüzyıl içinde momentte toplanan, yeni sınıfların, teknolojinin ve iletişimlerin evriminin sonucu olarak türeyen dünya görüşlerinin çoğullaşması şeklinde tanımlamıştır. İngiliz romancı ve denemeci Virginia Woolf ise, modernizmi, insan ilişkileri ve insan karakterinde bir değişim olması açısından tarihsel bir fırsat saymıştır (Marshall, 2005: 508).

Bu kapsamda, modern öncesi toplum ile yeni toplum yapısı arasında birçok farklı unsur meydana gelmektedir. Modern öncesi toplumlarda kimlik olgusu, oturmuş, değişmez, durağan nitelik taşımakta ve ait olunan cinsiyet, aile, etnik köken ve ekonomik sınıf gibi unsurlar bireylerin doğuştan getirdikleri özelliklere bağlı olarak varsayılmaktadır. Modern toplumlarda ise, yapılan iş türü hayatın tümünü etkilediğinden, kimlik, bireylerin kendilerini tanımlayıp, başkalarına sundukları bir inşa süreci olarak tanımlanmaktadır (Kula, 2009: 81). Yani modernlik esasında insan olma durumunu tanımlamakta (Birtek ve Ergül, 1995: 325) ve modernleşme dünyayı ve insanı akılla kavranan bir nesneye dönüştürmektedir (Yavuz, 2000: 14).

Tarih kitapları, haklı olarak, modern dönemden, Rönesans'tan Fransız Devrimi'ne ve İngiltere'deki kitlesel sanayileşmenin başlarına değin uzanan dönem olarak söz ederler. Çünkü modernlik ruhu ve uygulamalarının geliştiği toplumlar, harekete geçirmekten çok çeki düzen vermenin peşindeydiler: Başlıca amaçları arasında, ticaretin ve mübadele kurallarının düzenlenmesi, bir kamu yönetiminin ve hukuk devletinin yaratılması, kitapların yaygınlaştırılması, geleneklerin, yasaların ve ayrıcalıkların eleştirilmesi yer almaktaydı. O dönemde merkezi rol oynayan, sermaye ve emekten çok akıldır (Touraine, 2007: 44).

Giddens (1994: 93), modern öncesi ve modern toplumun farklılıklarını risk ve güven ortamı bağlamında ele almaktadır. Buna göre modern öncesi güven ortamı,

- 1.Zaman uzam içindeki toplumsal bağları istikrarlı kılmada düzenleyici araç olarak *akrabalık* ilişkileri.
- 2.Tanıdık bir ortam sağlayan bir yer olarak *yerel topluluk*.
- 3.İnsan yaşamının ve doğanın tanrısal bir yorumunu sağlayan inanç ve ritüel uygulama tarzları olarak *dinsel kozmolojiler*.
- 4.Bugün ile geleceği bağlantılandırma yolu olarak gelenek; burada geriye çevrilebilir zamanda geçmişe yönelik bir bağlantı söz konusudur.

Modern güven ortamı :

- 1.Toplumsal bağları istikrarlı kılma aracı olarak dostluk ya da cinsel yakınlıkla ilgili kişisel ilişkiler.
- 2.Belirsiz zaman-uzam aralıklarındaki ilişkileri istikrarlı kılma yolu olarak *soyut sistemler*.
3. Geçmiş ile geleceği bağlantılandırma tarzı olarak karşı-olgusal, *geleceğe yönelik* düşünce.

Modern öncesi risk ortamı:

- 1.Bulaşıcı hastalıkların yaygınlığı, iklimin güvenilmezliği, sel baskınları ya da diğer doğal felaketler gibi *doğadan* kaynaklanan tehdit ve tehlikeler.

2.Yağmacı ordular, yerel beyler, haydutlar ve hırsızlardan kaynaklanan *insan şiddeti* tehdidi.

3.*Dinsel kayradan yoksun kalma* ya da kötü bir büyüün etkisine girme riski.

Modern risk ortamı:

1.Modernliğin *düşünümselliğinden* kaynaklanan tehdit ve tehlikeler.

2. Savaşın endüstrileşmesinden kaynaklanan *insan şiddeti* tehdidi.

3. Modernliğin düşünükselliğinin benliğe uygulanmasından kaynaklanan *kişisel anlamsızlık* tehdidi.

Böylece “modern kültür insan tekini kendi benliğini yaratmaya ve öbür insanlar arasındaki yerini kendi kendine tanımlamaya” zorunlu kılmaktadır (Wagner, 2003: 119).

Her şey gibi onlar da analiz edilmiş (parçalara ayrılmış) ve sonra yeni biçimlerde (parçaların düzenlenmeleri ya da sadece toplamları olarak) sentezlenmişlerdir. Ve bu, teknolojinin bir kerelik bir başarısı değildi: Parçaların yeniden düzenlenişinden başka bir şey olmayan sentez, yeni ve daha iyi analizlere sürekli bir davet (daha doğrusu sınırsız güce sahip bir baskı) olduğundan, parçalama ve yeniden birleştirme hep devam eder ve uzun süredir kendi kendini harekete geçirmektedir (Bauman, 2011:237).

Modernleşme toplum yapısındaki farklılaşma ve toplumsal değerlerin değişimine karşılık gelmektedir (Bahar, 2008: 90). Toplumsal yapıda oluşan değişimler farklı iki kavramı ortaya çıkarmıştır. Günay’a (1995: 508) göre bu iki kavram batıcılar ve gelenekselcilerdir.

Batılı siyasi odakların dünya siyasetine hükmetme arayışları on dokuzuncu yüzyılla birlikte başarı kazanmış ve bu durum Batı dünyasının, siyasi, ekonomik, toplumsal ve düşünsel alanlarda aşırı bir özgüven hissiyle hareket edebilmesine imkan tanımıştı. Etnosantrik bir dünya algısıyla beslenen bu özgüven durumu, on dokuzuncu yüzyıl boyunca, Batı siyasi kimliğine derinliğine sirayet etmiştir. Sahip olduğu düşünülen tarihsel mirasa, siyasi başarıya, kültürel zenginliğe ve düşünsel birikime dayanılarak temellendirilen bu aşırı özgüven halinin izlerini on dokuzuncu yüzyıl Batı düşüncesinin hemen

her alanında bulabiliriz. Batılı güç odaklarının on altıncı yüzyıldan sonra giderek artan bir biçimde elde ettikleri iktidar ve bu iktidarın getirilerinin toplumsal alana taşınması, mevcut durumun gerek tarihsel gerekse de niteliksel açıdan biricikliğini açıklama arayışındaki kurumları beraberinde getirdi (Altun, 2005: 39).

Batılılar ‘öteki’ni Batı açısından tanımlamakta, ‘öteki’ler de kendini buna göre değerlendirmektedir (Carrier, 2007: 468). Böylece her toplum “kendi doğusunu” yaratmaktadır (Makdisi, 2007: 271). Buna karşın modernizm nasıl ki geleneksel yapıyı değiştirmeye çalışıp ötekileştiriyorsa gelenekselciler arasında da batı kültürünün ötekileştirildiği olmuştur. Dicleli (1995: 532) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Batı kültürü değersiz, kötü ve zararlıdır. Onlar da bu gerekçeyle Batılılaşma hareketlerine karşı durmaktadırlar. En iyi durumda Batı’nın yalnızca teknolojisini almakla yetinmeyi savunmaktadırlar.” Yine de çoğunluk tarafından Batı, egemenliğini sürdürmüştür.

Bugün Batı denildiğinde “ayrık bir coğrafi ya da kültürel merkezden karmaşık yollarla yayılan teknolojik, ekonomik, siyasi bir güç” algısı oluşmaktadır. (Clifford, 2007: 153) Zaten “bugün üstünlük duygusu ile hareket eden ve bu minvalde dünyanın geri kalanı üzerinde siyasi/ekonomik tahakkümünü sürdürmeyi doğal hakkı olarak görmekte ısrar eden yanıyla Batı’nın yeni arzularının sahneye konduğu bir zaman diliminde” yaşanmaktadır. (A. Yıldız, 2007: 12) . Bu bağlamda toplumlar kendi insanlarından hoşnut olmayarak, Batı gibi olmaya çalışmışlardır (Uğur, 1995: 524). Batı, kendinden olmayana ‘öteki’ olarak tanımlarken, ‘öteki’ de kendisini Batı’nın düşüncesine göre anlamış ve tanımlamıştır (Yavuz, 2000: 25)

Modernleşme hareketleri Türkiye’de de süreç içerisinde kendisini göstermiştir. Fakat bu durum bir anda meydana gelmemiştir. Türköne (1995: 295) Türk modernleşmesini “kendine has bir tarihselliğin ve geleneğin dönüşümü” olarak ifade ederken, Karakoyunlu (1995: 118-121) Türkiye’nin batılılaşma hareketini Atatürk politikası olarak değerlendirmekte ve bu hareketin Cumhuriyet ile birlikte hız kazandığını belirtmektedir.

Cumhuriyet ile birlikte Türkiye yeni bir sürece girmiştir. Birçok alanda yeniliklere gidilmiş ancak en önemli değişimlerden biri insana dair gerçekleşmiştir. Cumhuriyet

yeni vatandaşını oluştururken başlıca kaynaklarından biri toplumsal cinsiyet olmuştur. Böylece, yeni kimlikler, ideal kadınlık ve erkeklik kurguları toplumsal ve kültürel değişimin ön gördüğü biçimde şekillenmiş ve ‘yeni kadın’, ‘yeni erkek’ vatandaşlar yaratılmıştır (Kancı, 2009: 105). Türkiye, Osmanlı kültürünü geride bırakması ve Batı’ya yönelmesi ile Doğu-Batı ikilemi ile birlikte bir kimlik sorunu içerisine girerek “oraya, öteye ait olamama, orada, ötede kabul görememe” endişesi taşımıştır (Ağaoğlu, 1995: 225). Bu da bir kimlik bunalımına sebebiyet vermiştir. Yavuz (2000: 23) kimlik krizini, “kendi geçmişimizi ‘Öteki’, ‘Öteki’ni de kendimiz olarak tanımlama! Veya bilincin ayniyetinin kayboluşu” şeklinde tanımlamaktadır.

Prof. Dr. Mardin’in saptaması modernleşmenin ya da Batılılaşmanın (Türkiye bağlamında eş anlamlıdır) toplumsal yapıyı bütünüyle kuşatacak bir biçimde hayata geçirilmediğidir. Cumhuriyet rejimi ‘kendi planlarını izlerken soyut sistem seviyesinde eğitim, iletişim, iktisadi yapı, endüstri gibi alanlarda çok başarılı’ olmasına karşın ‘cemaat seviyesinde köy, kasaba, aşiret ve mahalleden başlayan ve insanları paylaştıkları günlük değerlerle birbirine kenetleyen yeni yapıları getirmemiştir.’ Kısaca, modernleşme projesi soyut sistem düzeyinde hayata geçirilmişse de, somut insan ilişkileri düzleminde hayata geçirilmek olanağı bulamamıştır (Yavuz, 2000: 10).

Cumhuriyet hukuk, siyasal yapı, eğitim, yaşam tarzı gibi unsurların düzenlenmesinde bir alt yapı oluşturmuştur; ancak asıl “sanayileşmiş, şehirleşmiş” bir yapının varlığı 1950’lere denk gelmiştir (Kıray, 2006: 7).

1960 yılı, Milli Birlik Komitesi’nin, demokratik hak ve özgürlükleri güvence altına almak amacıyla siyasal yaşama el koyduğu yıldır. 1950 sonrası çok partili yaşama geçişle birlikte geliştirilmeye çalışılan yaşam biçimi sosyo-ekonomik açıdan başarısız gitmektedir. Bu dönem “her mahallede bir milyoner yaratma” politikasının uygulandığı, özel girişimciliğin desteklendiği bir dönemdir. Bu uygulamalar sonucu toplumsal sınıflar da belirginleşmeye başlamış, hatta sınıflararası hatlar keskinleşmeye yüz tutmuştur. Bir yandan köyden kente göçün de etkisiyle işsizlikle savaşıyor, gelir düzeyi düşük grup, diğer yanda ekonomik güçleri gittikçe gelişen, zenginleşen grup vardır. Bu durum doğal olarak toplumsal çalkantılara, huzursuzluklara ve dengesizliklere yol açmaktadır (Sağlık, 1997: 63-64).

Sanayileşme ile birlikte makineler insan ve hayvan gücünün yerini almış bu nedenle tarım alanlarında, tarım ürünleri daha az insan ile üretilmeye başlamıştır (Bahar, 2008: 86). 1950’lerden bu yana hızla artan bir şekilde köylerin ulusal piyasa ekonomisi içine çekilmesi, tarımın makineleşmesi gibi etmenler geleneksel hane ekonomisini sarmış ve köy işletmeciliğini elverişli olmaktan çıkarmıştır. Böylece tarım işletmeciliğinin yetersizliği, aile üyelerinin geçimlerini topraktan sağlayamamalarına neden olmuş ve onları başka gelir kaynaklarına itmiştir. Bunun en belirgin sonucu ise, şehirlere olan kitlesel göç hareketleri ile gerçekleşmiştir (Kandiyoti, 2011: 30). Bu sosyo-ekonomik, kültürel yaşamda değişiklik, Türkiye’de göç olgusunu şekillendirmiştir. Bununla birlikte Türkiye’de kentlileşme, kentin kırsala dönüşmesi şeklinde gerçekleşmiş bu da kentlerde çarpık bir gelişmeye sebebiyet vermiştir (E.Yıldız, 2008: 16). Kentin fiziksel yapısında değişimlere neden olan kentleşme olgusu, yaşam biçimi, insan ilişkileri, düşünüş ve davranış şekillerinde de etkili olmuştur (Esen, 2000: 99).

Kente göç edenler, sonrasında toplumsal rolleri ve kimliklerini de yeniden yapılandırmak durumunda kalmışlardır. Bu yapılanmada çeşitli kültür formları etkili olmuştur; çünkü içinde buldukları kültür yapısı, gelinen yere kıyasla daha modern olduğu için birey, bir çatışma içerisine girmiş ve ne gelinen yere ne de kente ait olamamıştır. Bu bağlamda kentlileşme modern ve geleneksel ikililiğinin belirgin bir şekilde ortaya çıktığı bir toplumsal sürece işaret etmektedir (Özkan, 2009: 123).

Toplumun o dönemki politik ve ekonomik koşulları sonucu oluşmuş göç olgusu, kent yaşamı üzerinde farklı yaşam alanlarının meydana gelmesine ve kentte yeni bir düzenin kurulmasına da sebebiyet vermiştir (Bahar, 2008: 261). Çünkü bu yeni düzenin sonucu oluşan gecekondulaşma kent estetiği için uygun görülmemiş ve bir “anti-form” özelliği taşımıştır (E. Yıldız, 2008: 33). Bu yönüyle modernleşme bazı sakıncalar oluşturmuş ve toplumda her zaman olumlu etkiler yaratmamıştır. Bir yandan çeşitli vaatler taşıyıp, somut yararlar getirmiş olsa da, kurumsal ve psikolojik gerilimlere de yol açmıştır. Böylece modernleşme, toplumsal hareketlilik, kentleşme ve günlük yaşamın teknolojik dönüşümünün sonucu olan değişmelere bağlı olarak, kitlesel bir yabancılaşma yaşanmasına neden olmuştur (Berktaş, 2000: 194). Aile, cinsiyet ve cinsiyete dayalı kimlikler gibi unsurları etkilemiş ve “yeni kadın ve erkek kimlikleri” yaratmıştır. Bunlar kişisel kimlik ifadeleri olmakla kalmamış aynı zamanda toplumsal statü, prestij ve alt kültür farklılıklarının belirginleştiği kültür alanları haline gelmişlerdir (Kandiyoti, 2011:

20). Böylece toplumda meydana gelen bu ayırım ve bundan doğacak çatışmalar sinemada kendine yer edinmiştir.

Sinema, kültürel farklılıklardan doğan çatışmalı durumların yumuşatılması ve var olan farklılıklar arasından bir 'diyalog' ortamının oluşturulması bakımından önem taşımaktadır (Yılmazkol, 2009: 10). Aynı zamanda sinemanın ana unsurlarından biri de çatışmadır ve bu temel karşıtlıklar, çatışmalar olmadan drama da mümkün olmamaktadır.

2.4.4. Yeşilçam Sinemasında Köylü Kadının 'Ötekileştirilmesi' ve Sınıf Atlaması

Toplum, karşılıklı etkileşim halinde olan insanların oluşturduğu, insan davranışlarının sınırlarının ve kurallarının belirlendiği bir sistemdir. Toplumda etkileşim halinde olan, aynı kültürü paylaşan sosyal ilişkiler ağı ise sürekli olarak değişmektedir (Bahar, 2008: 25). Sinema ve toplum da karşılıklı etkileşim içerisindedir. Toplumdaki değişimler sinemayı etkilemekte ve bu değişimler filmlerin konusuna da yansımaktadır. Filmlerde işlenen konular ve görüşler izleyiciyi etkilemekte ve düşünce yapılarından değişime neden olmaktadır. Düşüncelerdeki değişim böylece toplumdaki gelişmeye kaynaklık etmektedir (Esen, 2000: 221).

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar (...) Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar (...) Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbiriyle yarıştığı bir kapışma zemini. Filmler, feminizm karşıtı eylemler olarak kadınlara atfedilen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde de kullanılmıştır, yaygın kapitalist söylemin ve

kapitalist hükümetin sorgulanmasına aracılık da etmiştir (Ryan ve Kellner, 2010: 35-38).

Sinemanın anlatım tarzı ve bunun toplumu yansıttığı düşüncesi, yarattığı anlamı güçlendirmekte ve gerçek olarak algılanmasını sağlamaktadır. Kirel (2010: 341), filmlerin temsiller üzerinden canlandırdıkları bir ‘evren’ olduğunu ve burada egemen olanın izlerinin görüleceğini belirtmektedir. Ona göre, popüler filmler, üretildikleri dönemde var olan egemen bakış açısını ve eğilimin rahatlıkla görülebileceği bir alandır.

Bu bağlamda sinema gerçeklik algımızı da etkilemektedir. Kolker (2010: 17) ‘gerçeklik’ kavramının sinemadaki karşılığı ile ilgili şu açıklamayı yapmaktadır:

“Gerçeklik” sözcüğü sinemaya dair her tartışmada en çok sorun yaratan sözcüktür. Film yapımının ilk ilkesi, var olan herhangi bir şeyin- bir sokak, bir oda, bir yüz- fotoğrafik/görüntüsel yeniden üretimi ve fotoğrafa/görüntüye hareket kazandırmak olduğundan, filmin fiziksel olarak gerçek dünya ile yakın bir ilişkisinin olduğu düşüncesi kaçınılmazdır. Bunun en tepesinde, çok farklı yönetmenlerin bu hareketli görüntülerden oluşturdukları anlatıların gerçek olduğu, “dünyayı” yansıttıkları, bize yaşamı gösterdikleri, psikolojik olarak kabul edilebilir karakterleri sunduğu iddiaları gelir. Ama bu ifadeler sorgulanmamış varsayımlar üzerine kuruludur. Fotoğrafik imge bir görüntüdür- fiziksel ve algısal olarak dünyadaki kökenlerinden uzaktır. Filmlerin anlatıları ve karakterleri gerçek davranışın kimi yönlerine dayanabilir ama aslında bunlar daha güçlü bir biçimde geleneksel film anlatısındaki davranışa ve filmdeki karakterlerin nasıl davranması gerektiğine dair beklentilerimize dayalıdır. Onlar ve öyküleri diğer kurmacalardan daha gerçek değildirler.

Her toplum kültürel öğelerine göre bireye davranış biçimleri meydana getirmektedir (Akyüz, 2008: 282). Bir kültürün gelenekleri, ifade biçimleri ve anlam oluşturma gibi unsurları düzenli bir dünya yaratma sürecine işaret etmektedir. Bu düzenli dünya yaratma düşüncesi de toplumsal, sınıfsal ilişkiler ile birlikte cinsiyet ilişkilerini de kapsamaktadır. Böylece bir kültürün dünya görüşü kadına dair imgeleri de içermekte ve bu imgeler kadına ilişkin düşünceleri de biçimlendirmektedir (Berktaş, 2000: 17). Sinema aynı zamanda toplumsal cinsiyetin de pekiştirildiği güçlü bir alandır. Öyle ki, popüler filmler toplumsal cinsiyet ve sınıfsal açıdan seyirciye nelerin yapılabileceğini nelerden kaçınılması gerektiğini göstermekte ve bunu “egemen ideolojiler çerçevesinde inşa

edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler aracılığıyla” gerçekleştirmektedir (Abisel, 2005: 223).

Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak, hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması da belli bir dönemde, kültürel bir biçim olarak popüler filmler aracılığıyla “kadın olma”nın anlamlarını üretmiş, Türkiye’deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir. Toplumsal ve kültürel yaşamın kadın açısından son derece aşikar eşitsizlikleri, gözyaşı ya da kahkaha aracılığıyla doğallaştırılmış, “dünya maalesef böyledir” denmiştir. Bu eşitsizlikleri meşrulaştırmak, kadın seyircinin günlük gerilimlerini yumuşatmak üzere, filmler aracılığıyla yaşam ve toplumsal ilişkiler “kaçınılmaz” denecek biçimde yeniden kurulmuştur. Sinemanın Türkiye’de tek popüler kültür biçimi olduğu yıllarda, ekonomik koşulların gereği olarak ya da en azından talebi artırmak amacıyla kadın seyirciye yönelik “erkek bakışı”nın damgasını taşıyan çok sayıda film yapılmıştır (Abisel, 2005: 136).

Sinema toplumsal değişimleri ve buna paralel olarak değişen kimlikleri ve çatışmaları filmlerinde işlemiştir. Bu durum Türk sinemasının bazı filmlerinde kadın erkek arasındaki aşk ile yansıtılmış ve kadının kentli olması ve modernleşmesi ile bir anlam kazandırılmaya çalışılmıştır.

Yeşilçam filmlerinde görünür kılınan burjuva ve burjuva kültürü direkt kentli olmakla bağdaştırılmış ve çoğu popüler filmde kentin merkezine “burjuva ve burjuvaya ait temsiller” yerleştirilerek ve bunların ilişkide olduğu sınıf “köyden gelenler, göç edenler ya da kentin uzak çeperlerindeki” olarak seçilmiştir (Kırel, 2010: 106-107). Böylece, filmde gelişen olaylar zinciri iki farklı karakteri bir noktada buluşturmuştur. Bu da Mutlu’nun da (2001a: 113) belirttiği gibi tesadüfler ile gerçekleşmiştir.

Birtakım tesadüfler aracılığıyla bir araya gelen kadın ve erkek karakterler arasında çatışma başlamıştır. Bu filmlerde çatışmanın sona ermesi ve doğru olanın sağlanması için fedakârlık göstermesi gereken kişi ‘kadın’ olarak belirlenmiş ve ondan erkeğin istediği gibi olması beklenmiştir. Kadını değişime götüren ve kendini kanıtlama çabasına iten şey aynı zamanda intikam almak istediği erkek ile evlenmesidir. Ancak

toplumda iki farklı statüye sahip olan bu karakterler için evlilik kolayca gerçekleşebilecek bir şey değildir.

Uygun ya da uygun olmayan evlilik şekillerini toplumun hukuk ve kültürel normları belirlemektedir. Bu bağlamda endogami “aynı toplumsal kategori içinde bulunan kadın ve erkeğin evliliklerine”, ekzogami ise “farklı toplumsal kategorilerde bulunan kişilerin evliliklerine” işaret etmektedir (Bahar, 2008: 159). Böylece, toplumda meşruiyet kazanan anlayışa göre, kimin kiminle, hangi koşullarda evleneceği belirlenmiştir (Akyüz, 2008: 106). Evliliğe ilişkin bu kısıtlamalar sebebiyle normal evlilikler, statü grubunun sınırlılığı içine hapsedilebilmekte ve tümüyle endogami evliliğine yol açabilmektedir (Weber, 2004: 278).

Filmlerde köylü kadın ile kentli erkeğin arasında bir aşk başlayabilmesi için, aralarındaki engelin kalkması ve kadının erkeğin konumuna yükselmesi gerekmektedir. Bu durum filmlerde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Abisel (2005: 83), güzellik salonlarında değişip alımlı bir kadın haline gelen karakterin, bazı yürüme ve yemek yeme gibi dersleri de almasının ardından, toplumun üst tabakasına girmesini hak ettiğini, bu bağlamda karıkoca ilişkisinin kadının cazibesine ve erkeğin güzellik karşısındaki zaafına bağlandığını belirtmektedir. Buna karşın Yumul (2001: 48), değişime uğrayıp artık güzel ve alımlı olan kadınının erkeğin ilgisini çekebileceğini ama bunun tek başına yeterli olmadığını; çünkü bu filmlerdeki erkeklerin zaten pek çok güzel kadınla ilişki yaşadığını söylemektedir. Ona göre, bu nedenle güzelleşip değişen kadın, kim olduğunu ondan gizleyerek erkeği kendisine âşık etmektedir. Ancak erkek aslında kendi sevgilisine ya da karısına âşık olduğunu anlayıp pişman olmakta ve bu pişmanlığın ardından ona dönmektedir.

Sembolik düzen kadını boş olarak tanımlamakta ve onun dış hatlarının ve dişiliğinin sınırlarını belirlemektedir (Eyüboğlu, 2001: 45). Bu durum, paradoksal bir şekilde, kişinin kendi iyiliği ve kendi çıkarı için iyi olanı yapmaya zorlayan bir dış gücün yaptırımıdır (Bauman, 2011: 41). Bu yüzden kadın diğer insanlara kendini beğendirmek ve onlar tarafından kabul görmek için değişim yolunu seçecektir. Hatta bunu sorgulamaksızın, kendi rızası ile gerçekleştirecektir.

Toplumda sadece belli bir sokakta oturanlar “sosyete”den kabul edilmekte ve bu kişiler sosyal ilişkilere hak kazanmaktadır. Hatta süreç içerisinde bu farklılık gelişerek

büyümekte ve toplumda egemen olan anlayışa kesin olarak uyulmasının gerekliliği vurgulanmaktadır (Weber, 2004: 279). Çünkü toplum, içinde barındırdığı bazı unsurlara uyulması konusunda katı bir yaptırım uygulamakta, kurallara uymayan bireyleri ise cezalandırmaktadır. Toplumsal özelliklerden biri olan moda da bireylerin uyum sağlaması gerektiği olgulardan biridir. Ancak uyulmadığında çok belirgin bir baskı olmamakla birlikte, beğenilmeme, dışlanma ve çevredekilerin hoş olmayan bakışları gibi durumlarda bireyler üzerinde etkili olmaktadır (Esen, 2000: 12).

Çağdaş kültür politikası öngördüğü kültür ve değerleri aynı zaman diliminde yaşadığı her toplum için uygun görmektedir. Böylece 'çağdaş insan' yetiştirmektedir (Karakoyunlu, 1995: 120). İnsan gövdesi kendine özgü göstergeler ile toplumsal statü ve erkek ya da kadının kimliğinin oluşumunda büyük rol oynamaktadır (Uluyağcı, 2009: 144). Bu kapsamda, filmde kadın toplum tarafından onaylanmayı, kabul görmeyi, bazı nezaket kurallarını öğrenerek ve bunu özellikle de giyim kuşam konusunda değişime giderek gerçekleştirmektedir. Bu noktada kadının gövdesi değişimde ve kabul görüp onaylanmada büyük önem taşıyan etmenlerden biri haline gelmektedir.

BÖLÜM 3

FİMLERİN BİÇİMBİLİMSEL ANLATI ÇÖZÜMLEMESİ

3.1. Yöntem

Bu çalışma, toplumda kadına yönelik öngörülen kalıpyargıların Türk sinemasında nasıl yer aldığını, Türkiye'nin modernleşme sürecinden geçerken bu sürecin, Yeşilçam sinemasında idealize edilen kadın imgesine nasıl yansıdığını ve bu imgenin filmlerde nasıl işlenerek ortaya çıktığını amaçlamaktadır.

Yeşilçam sineması anlatısının tekbiçimci yapısı ve birbirini tekrar eden öğeleri, Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* kitabında incelediği masallar ile pek çok yönden benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda, çalışmada yapısalılık yöntemi uygulanmış ve Vladimir Propp'un masal incelemeleri esas alınarak, filmler işlevsel ve eylemsel yapılarına göre incelenmiştir.

Türkiye'nin modernleşme sürecinin 1950'lerde başlaması ve 1960'larda bu sürecin etkilerinin filmlere yansması bağlamında 1960 yılı önemli görülmektedir. Bu nedenle çalışma kapsamına, Yeşilçam sinemasının 1960-70 yılları arası dahil edilmiş ve çalışmanın örneklemini, 'Küçük Hanımefendi', 'Vahşi Gelin', 'Kezban', 'Kınalı Yapıncak' ve 'Fakir Kızı Leyla' filmleri oluşturmuştur. Çünkü bu filmler, Türkiye'de modernleşme sürecinde, kadından beklenen değişimi, kadın ve erkek arasındaki çatışmayı ve ötekileştirmeyi en belirgin yansıtan filmlerdendir. 1970'lerde de bu tarz filmler çekilmeye devam etmiştir; ancak 1960'larda çekilen filmler ile benzer öykü ve işleyiş tarzına sahip olduğu için çalışma kapsamına 1970'li yıllar dahil edilmemiştir.

3.2. Yapısalcılık

Bilimsel araştırma yöntemi olarak da kabul edilen yapısalcılık uzun bir tarihi geçmişe sahiptir. Togeby (2005: 103) XX. yüzyıl düşünce yaşamını iki ilkeyle tanımlamaktadır. Bunlardan ilki yapı ya da bütünlük ilkesidir.

Bu bağlamda öncelikli olarak yapı ve yapısalcılık kavramlarına bakmak faydalı olacaktır. Vardar (2001: 9) yapı ve yapısalcılık kavramını detaylı bir biçimde şu şekilde açıklamaktadır:

İnsan bilimleri alanında yüzyılımızı tanımlayan başlıca akım ve en kesin bilimsel yöntem *yapısalcılıktır*. Yapısalcılığın kilit taşı *yapı* kavramı, ana ilkesi ise *iç inceleme* kuralıdır. Yapı özerk bir bütündür: Değerini birbirinden alan, aynı anda bir arada bulunan eşzamanlı öge ya da olguların ördüğü, türlü düzeylerde kurulan bağıntıların dokuduğu, belirlediği bir bütün. İç inceleme ilkesi, bütünün bu özelliklerinden doğan, uyulması zorunlu bir araştırma koşuludur. Hangi alanda, hangi dalda olursa olsun, inceleme yapı düzleminde yürütülmedi mi, iç inceleme ilkesine uyulmadı mı gerçeğin özüne ulaşmak, aldatıcı görünüşleri aşar temele inmek olanaksızdır. Yüzeyde kalmak, dış görünüşlerle yetinmek, birbiriyle ilişkisiz öğelerde takılıp kalmak kaçınılmaz bir sonuçtur. Bundan ötürü, araştırmacının düzensiz, karmaşık bir olaylar yığını altında ezilmemek, önemliyi önemsizden, belirginini belirsizden ayırabilmek için yapısalcı olması kesin bir zorunluluktur. Yapının iç düzenine yönelmek, dışta kalan etkenlerden incelemeyi ilk elde arıtmak, gerekirse bunları sonradan yapının gösterdiği yönde değerlendirmek, sürede olsun, uzamda olsun bağımsız bütünle yetinmek başlıca tutarlık ve geçerlik ölçütüdür.

Yapısalcı yöntem, düzgünün içinde bildiriye rastlandığı anda oluşmaktadır. Bildiri dışarıdan ideolojik önyargılarla zorla benimsetilerek değil de, içkin yapıların çözümlenmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu an bütün düzeylerdeki varoluşu biçim ile anlamın ilişkisi üstünde yer almaktadır (Genette, 2005: 246).

Yapısalcılık kavramı ile ilgili farklı tanımlamalar yapılmaktadır. Özellikle Avrupa ve Amerika'da bu kavram ile ilgili farklı görüşler belirtilmiştir. Avrupa'da yapı, bir bütünün parçalar biçiminde düzenlenişi ve karşılıklı olarak birbirini etkileyen parçaları arasında belirgin dayanışıklığa karşılık gelirken; Amerika'da yapı, öğelerin

gözlemlenen biçimiyle dağılımı, bu öğelerin çağrışım ve değiştirim özelliklerini ifade etmektedir (Benveniste, 1995: 16).

Yapısalcılık, ya Amerika'daki anlamıyla, Bloomfield Okulu'nun sonuçlarını, ya da Avrupa'daki anlamıyla F. De Saussure'ün ilkelerine dayanan Prag ve Kopenhag Okullarına özgü kuramsal çabanın uzantılarını belirtir. Bu iki görüş açısı arasındaki temel uyuşmazlık, anlam sorununu ele alış biçiminden kaynaklanır. Bloomfield'e göre, sözdizim yalnız sesbilimin uzantısıdır (sesbirimler biçimbirimleri, biçimbirimler de tümceleri oluşturur) ve anlam hiçbir aşamada işe karışmaz; oysa Avrupa yapısalcılığı, Saussure'ün ardından, gösteren ve gösterilen düzlemlerini ayırt eder; bu iki düzlemin birleşmesi (semiosis) gerçekleşme düzlemini yaratır. Bu açıdan, N. Chomsky' nin, sözelimi biçimciliğe yönettiği eleştirilerin Avrupa'daki yapısalcılık anlayışına yönelik olmadığı anlaşılmaktadır (Greimas ve Courtes, 2005: 351).

Tahsin Yücel (2008: 16), yapısalcılığın yönelimlerinin karmaşık olmadığını belirterek, Saussure'den Greimas'a değin çoğu yapısalcının yapıtlarındaki yönelimleri şu şekilde özetlemektedir:

1. Ele alınan nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesi;
2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir 'dizge' olarak ele alınması;
3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;
4. Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;
5. Nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesinin sonucu olarak 'doğa ötesel' değil, 'özdekçi' bir tutum izlenmesi;

6. Bu yaklaşımın felsefi, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşüncüsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması.

Yapısalcılık kavramı kendinden önceki akımlardan etkilenecek meydana gelmiştir. Bu nedenle tarihsel bir sürece işaret etmektedir. Yapısalcılık yönteminin önermelerini anlayabilmek için, öncelikli olarak modern dilbiliminin oluşumunun önce gelen ismi, Ferdinand de Saussure'ün dilbilim ve göstergebilim üzerine düşüncelerinin ele alınması gerekmektedir (Işık, 2000: 25). 1928'den itibaren oluşmaya başlayan ve sonrasında ön plana çıkacak olan yapısalcılık oluşumunu ve kökenini Saussure'den almaktadır (Benveniste, 1995: 45).

(...) Saussure kendi döneminde yapılan hemen hemen her şeyi yadsıyordu. Egemen kavramların temelden yoksun olduğunu, her şeyin doğrulanmamış öngörülere dayandığını ve özellikle dilbilimcinin ne yaptığını bilmediğini düşünüyordu. (...) Genellikle Amerikan dilbilimi ve özellikle de Bloomfieldci akımın bağımsız bir düşünceden ortaya çıktığı düşünülse de Bloomfield gibi dilbilimciler de kendilerine göre Saussure'ü bulguladılar. (...) Bloomfield'in 1924'te Saussure'e ilişkin yazdığı bir tanıtma yazısı var. Amerikalı dilbilimci ve insanbilimci Sapir'in yetişimi ise çok farklı olmuştur. Ancak Sapir'de yaklaşık olarak Saussure'ün dil ve söz ayrımına denk düşen sesbirimlerle sesler arasında bir ayrımı ortaya çıkardı. Görüyorsunuz, bağımsız akımlar sonunda birleşti ve kendilerini bir bilim olarak sunmaya çalışarak ve bu bilimsel alanda ilerleyerek çok titizlik gerektiren bir kuramsal dilbilimin doğmasını sağladılar. Bir başka deyişle, bu akımlar kendilerine bir tanımlar bütünü oluşturmaya ve kendilerini örgensel bir yapı olarak sunmaya çalıştılar. Bu çok farklı yönelişlere neden oldu. Bir yanda, doğrudan yapısalcılık ortaya çıktı (Benveniste, 1995: 51-52-53).

Saussure yapısalcılığın oluşumunda bir dönüm noktası olarak kabul görmektedir. Çünkü Saussure, dilbilimin bir kuram ve işlemsel bir uygulamayla donanmış bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasını sağlayarak yapısal dilbilimin de kuramsal temellerini atmıştır (Greimas ve Courtes, 2005: 349). Bu bağlamda Saussure'ün çalışmaları büyük önem taşımaktadır. Bunların en başında Genel Dilbilim Dersleri gelmektedir. *Genel dilbilim dersleri* (1916) yapıtı, doğrudan Saussure'ün kendisinin yazdığı bir yapıt değildir; ancak bu yapıt, derslerde öğrencilerin tuttuğu notlara dayanılarak ölümünden sonra oluşturulmuştur (Yücel, 2008: 27).

Saussure dile bakış açısını, dolayısıyla dilbilimin nesnesine yaklaşımını büyük ölçüde değiştirmiştir. Buradaki özgün yaklaşım, büyük ölçüde tarihsel gelişimden farklı olarak, belli bir zaman kesiti içerisinde, Saussure'ün dile uyguladığı yöntemden kaynaklanmaktadır. O, hem yeni bir dilbilimsel yöntem oluşturmaya çalışırken, hem de ileride sosyalbilimlerin birçok dalında kendinden söz ettirecek Yapısalcılık akımının da bir bakıma temelini oluşturan özgün yöntemle bunu mümkün kılmıştır (Işık, 2000: 27-28).

Saussure'den başka, XX. yy'daki dilbilimciler arasında en önemli isimlerden bir diğeri de N. Chomsky'dir. F. de Saussure dil incelemelerini bilimsel bir doğrultuya oturtan ve Avrupa'daki yapısal dilbilim yöntemlerinin doğmasını sağlayan bir kişidir. N. Chomsky ise Amerika'da L. Bloomfield'in geliştirdiği dağılımsal dilbilimin sınıflandırıcı, yapısal yaklaşımını aşarak üretici ve dönüşümsel bir anlayış getiren kişi olarak benimsenmektedir (Rifat, 1990: 58).

Dilbilim çalışmalarının tarihsel ve metodolojik gelişiminde, bazı okullar ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki Cenevre Okulu'dur. Cenevre Dilbilim Okulu'nun iki büyük temsilcisi Genel Dilbilim Dersleri'ni yayımlayan Ch. Bally (1885-1947) ve A. Sechehaye (1870-1946)'dir. Ch. Bally, F. de Saussure'ün temel kavram ve ilkelerini eşsüremlili bir betimleme doğrultusunda geliştirmiş, anlatımsallık ve biçembilim sorunlarıyla ilgilenmiştir (Rifat, 1990: 18). Dilbilim çalışmalarında öne çıkan okullardan bir diğeri de Prag Dilbilim Çevresi olmuştur. Bu okul, geleneksel dilbilim araştırmalarının yetersizliğini kavrayan genç bilim adamlarından oluşmaktadır (Yücel, 2008: 34).

Prag Dilbilim Çevresi, F. de Saussure'ün görüşlerinden esinlenen Cenevre Okulu'yla da bağlantı kurmuş ve 1928 yılında, La Haye'de düzenlenen I. Uluslar arası Dilbilimciler Kurultayı'nda dile ilişkin görüşlerini açıklamıştır. Bu kurultayda, R. Jakobson, N. Trubetskoy ve S. Karseskiy'in birlikte sundukları savlar, daha çok dilin ses düzenine ilişkin görüşler içermiştir (Rifat, 1990: 21).

Dildeki karşıtlıklar arasındaki ayrılıkları yaratan birimlerin, yaptıkları göreve göre incelenmeleri işlevsel bir tutum olacağından, Prag Okulu'nun yapısalcılık anlayışına genellikle İşlevselcilik denmektedir. Böylece PDÇ bütün çalışmalarını dildeki birimlerin, sözlük anlamlarını ayırt etmedeki görevleri üstünde toplamıştır. Bu anlayış bir yerden sonra ses birimlerin anlam ayırma özelliğinden çok,

sesbirimlerin birbirinden ayrı olma özellikleri üzerinde durarak, yapısalcı yönteme sağlamlık vermek istemiştir (Kıran ve Kıran, 2010: 139).

Bu süreçte dilbilim çalışmaları devam etmiş ve böylece yeni okullarla yeni kuramlar gelişme göstermiştir. Bu gelişmeye katkı sağlayan bir diğer önemli okul ise Kopenhag Okulu'dur. L. Hjelmslev, Kopenhag Dilbilim Çevresinin görüşlerinin yayılmasına en büyük katkıyı sağlayan önemli bir isimdir. Dil kuramcısının amacı, Hjelmslev'e göre, dilin kendi içinde bir tutarlılık aramak ve dili kendi kendine yeterli bir yapı olarak değerlendirmektir (Işık, 2000: 40). Kopenhag Dilbilim Çevresi de F. de Saussure'ü öncü olarak görmüş ve dil incelemelerini yapısalcı ilkeler çerçevesinde ele almaya yönelmiştir. Ancak bu ilkeleri Prag Dilbilim Çevresi'nin yaptığı gibi sesbilimsel temeller üstüne değil de mantıksal temeller üstüne yerleştirmeye çalışmıştır (Rifat, 1990: 32).

Tarihsel süreçte bu okullar dilbilimine bazı noktalarda farklı görüşler sunmuş, bazen de aynı noktada buluşmuşlardır. Martinet (2005: 139) bunu şu şekilde açıklamaktadır:

Tarihin akışı içinde yapısalcı adını almış değişik akım ve okulların ortak özelliklerini belirlemek kolay değildir. Birbirinden çok uzak düşünce ufuklarından gelen Praglı, Danimarkalı ve Amerikalı yapısalcıların uygulama açısından bazı ortak yanları vardır: birbirinden değişik metin parçalarının yakınlaştırılmasına dayanan değiştirim yöntemi, sesbilimsel düzlemde “en küçük ayırıcı çiftler” denen özellikler gibi. Birinin “ses birimsel değişke” dediğine öbürünün “birleşimsel değişke” dediğini anımsasak bile, yukarıda belirttiğimiz ortak yanlar nedeniyle, çözümlene sonuçlarının bir okuldan öbürüne, herkesçe kullanılabilir ölçüde birbirine benzediğini görürüz.

“Yapı” kavramı yalnızca dilbilimi etkilememiş, bunun yanında sosyal bilimler ve özellikle antropolojik yaklaşım ile yakından ilişkilendirilmiştir (Işık, 2000: 15). Antropolojik çalışmalarda da öncü isim Levi-Strauss'dur. Yapısalcı yöntemi ilk kez dilbilimin dışında kalan bir bilim dalında: *budunbilimde* uygulayan öncü bilim adamı Claude Levi Strauss, toplumu dille özdeşleştirerek değil, dilbilimcilerin insan bilimlerinin tüm dallarına açık olduğunu kesinledikleri yoldan giderek temellendirmektedir (Yücel, 2008: 78).

Yapısalcılık birçok araştırma ve kuramla beslenerek kendisinden sonra çıkacak olan akımlara da öncülük etmiştir. Bunlardan biri göstergebilimdir. Yapısalcılık göstergeleri inceleyen göstergebilimin esasını şekillendirmektedir (Lye, 2011: 633). Yapısal dilbilim ile folklor ve mitoloji incelemelerinden kaynaklanan göstergebilim, 1960'lı yıllardan başlayarak örnek bir bilim dalı oluşturabileceğini kanıtlamıştır. Göstergebilim, anlamların üretilmesi, kavranılması koşulları üstüne genel bir düşünce biçimine ve anlamlı bütünlerin somut çözümlenmesine uygulanabilecek yöntemler bütününe işaret etmiştir (Greimas ve Eric, 2005: 354)

Göstergebilimin önde gelen ismi ise Roland Barthes'dır. R. Barthes, göstergebilimin dilbilimin bir parçası olabileceğini söyleyerek, F.de Saussure'un düşüncesinin tam tersini savunmuştur. R. Barthes, anlamları dilin dışında gerçekleşen, imge ya da nesnelar dizgesi olarak düşünmemiş ve dilsel olmayan bir göstergebilimin varlığına da inanmamıştır. Ona göre, anlamları taşıyan dildir ve böylece R. Barthes, F.de Saussure'un önerisini tersine çevirmiştir (Kıran ve Kıran, 2010: 320).

Bir yapıda ve göstergede anlam ve anlamlandırma önem taşımaktadır. Biçimlere dayanarak öğelerin görevlerine, işlevlerine ulaşarak yüzeysel düzenden derin yapıya inmek '*anlamlandırma*' çabasının başarısına bağlı olarak gerçekleşmektedir (Vardar, 2001: 12). Anlam farklılık sayesinde meydana gelmektedir. Anlam, gerçek dünyadaki obje, önceden var olan bir varlık, ya da esas gerçek ile birlikte göstergenin kimliği ile değil de daha çok bir işaret sistemindeki göstergeler arasındaki farklılık ile üretilmektedir. Örneğin, "kadın" (woman) ve "hanımefendi" (lady) kelimelerinin anlamı bir anlam alanında birbirleriyle ilişkileri tarafından kurulmuştur. Onların her ikisi dışı bir insana göndermede bulunmaktadır; ancak "insanı" ve "dışı"yi oluşturan şey, bizzat herhangi bir varlık, ideal hakikat ya da benzeri kimliği olmayan farklılık sayesinde kurulmuştur (Lye, 2011: 633).

Kuşkusuz nesnelar, görüntüler, davranışlar anlam taşıyabilirler ve bunu çok sık olarak yaparlar ama hiçbir zaman bağımsız bir biçimde olamaz bu; her gösterge dizgesi dille karışır. Söz gelimi görsel töz, kendini dilsel bir bildiriyle destekleyerek anlamlarını pekiştirir (sinema, reklam, çizgi resimler, basın fotoğrafları vb'nde durum böyledir); öyle ki, görüntüsel bildirinin hiç değilse bir bölümü, dil dizgesiyle yapısal bir yineleme ya da yerini alma bağıntısı içindedir. Nesne bütünlerine (giysi, besin) gelince, bunlar dizge durumuna ancak dil aracılığıyla ulaşırlar. Dil bunların

gösterenlerini dizelgeler biçiminde bölümler, gösterilenlerini de kullanımlarına ya da nedenlerine göre adlandırır (Barthes, 1993: 24).

Yapısalcı araştırmaların önemle üzerinde durduğu bir başka alan da anlatının yapısal çözümlenmeleridir. Barthes (1993: 89) ‘anlatı’yı şu şekilde açıklamaktadır:

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılacak sayıda tür söz konusu; bu türler de, sanki her özdek, insanın, anlatılarını güvenip açabilmesine uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmış. Anlatının dayanağı, eklemli dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) el-kol-baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımında oluşabilir. Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda (Carpaccio’nun *Azize Orsola*’sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır.

Bir anlatıyı anlamak, yalnızca bir öykünün çözülüş sürecini izlemek demek değildir. Bunun yanında, anlatıda “katlar”ın bulunduğunu görmek, anlatı “çizgi”sindeki yatay eklemelişleri, örtük bir biçimde dikey olan bir eksene yansıtmaaktır. Bir anlatıyı okumak, yalnızca bir sözcükten öbürüne geçmek değildir. Bu, bir düzeyden öbürüne de geçmek demektir (Barthes, 1993: 91). Yapısalcı görüşte ‘gerçek’ bilgi, sadece kotlanmış değil, aynı zamanda oluşturulmuş, geleneklere rağmen göstergeler ve anlam pratiklerinden yapılmıştır. Bu, “gerçeğin toplumsal yapısı” olarak bilinmektedir. Bu durumda, yapısalcılıkta gerçek, bireysel, toplumsal ve bilinçaltı kavramları arasında tutarlı bir bağlantı bulunmaktadır (Lye, 2011: 634).

3.3. Vladimir Propp ve Biçimbilimsel Çözümleme

Vladimir Propp halkbilgisi uzmanıdır. Doğduğu kent olan Petersburg’da Slav Filolojisi Bölümü’nde okuyan ve 1915 yılında S. A. Vengerov’un o dönem için önemli sayılan Puşkin konusundaki toplu çalışmasına (ilerde doğacak biçimciler okulunun en önemli temsilcileri burada yetişmişlerdir) katılan V. Propp, 1918’de öğrenimini tamamladıktan sonra çeşitli okullarda Rus Dili ve Edebiyatı dersleri vermiş, ardından Leningrad Üniversitesi’nde Almanca okutmuş ve bu konuda bazı incelemeler yayımlamıştır. Daha sonra halkbilgisiyle ilgilenmeye başlayarak Leningrad Üniversitesi’nde etnoloji

konusunda ders vermiştir. Yayımladığı başlıca yapıtlar: Masalın Biçimbilimi (1928), Olağanüstü Masalların Tarihsel Kökenleri (1946), Destansı Rus Şiiri (1955) eserleridir.²

Propp, Rus biçimcileri arasında, göstergebilimin ve anlatı çözümlemesinin gelişmesinde önemli etkisi bulunan kişidir (Rifat, 1990: 109). Anlatı kişilerini, ruhsal yapıya göre değil de, anlatının kendilerine tanıdığı eylem birliğinin “yalın bir tipoloji”sine indirgemıştır (Barthes, 1993: 24). En önemli eserlerinden olan ‘*Masalın Biçimbilimi*’ adlı yapıtında masalları incelemiş, bununla ilgili yeni analizler meydana getirerek sınıflamalara gitmiş ve masalların altında yatan tekbiçimciliği belirlediği işlevler ile tespit etmiştir. Propp’a (1985: 15) göre, masallar çok çeşitlidir ve bunlar bütün çeşitlilikleri içinde hemen incelenememektedir. Bu nedenle, bütüncüyü birçok bölüme ayırmak, sınıflandırmak gerekmektedir. Doğru bir sınıflandırma, bilimsel betimlemelerin ilk adımlarından biri olmaktadır.

V. Propp olağanüstü masalların iki özelliğinden etkilenmiştir. Bunlar, “masalların çok renkli ve çeşitli bir görünüm sunmalarını”, ve “görünürdeki bu çeşitlilik altında bir tekbiçimliliğin” yer almasıdır. Bu noktada V. Propp’un amacı, masalların, çeşitliliği, çokrenkliliği altında yatan yapısal düzeni ve bu düzenin işleyişini sağlayan temel işlevler’i bulup ortaya çıkarmaktır (Rifat, 1990: 111). Propp masallarda özellikle işlevler üzerinde durmuştur.

Bir anlatı her zaman için yalnızca işlevlerden oluşmuştur: Onda her şey değişik derecelerde anlam taşır. Bu, anlatıcı açısından, bir sanat sorunu değil, bir yapı sorunudur. Söylemin düzeninde belirtilmiş olan her şey, tanımı gereği belirtilebilecek bir şeydir: Bir ayrıntı, bütünüyle anlamsız, her çeşit işleve direnir gibi görünecek olsa bile yine de, saçmanın ya da yararsızın anlamına gelip dayanacaktır (Barthes, 1993: 93).

Yapısal bir düzen kendisini oluşturan öğeler ve öğelerin her birinin akıllıca düzenlenmesi ile oluşmaktadır. İşlev ne kadar çoksa yapı da o kadar çoktur (Tesniere, 2005: 172). Anlatı da en önemli unsurlardan olan işlevselliğe vurgu yapan Propp (1985: 29-30) masalların doğru betimlenmesini sağlayacak yöntemleri şu şekilde açıklamaktadır:

² <http://www.msxllabs.org/forum/edebiyat-ww/313333-vladimir-propp.html>

1. Kral, bir yiğite, bir kartal verir. Kartal, yiğiti, başka bir krallığa götürür.
2. Büyükbaba, Suçenko'ya bir at verir. At, Suçenko'yu başka bir krallığa götürür.
3. Bir büyücü, İvan'a bir kayık verir. Kayık, İvan'ı başka bir krallığa götürür.
4. Kraliçe, İvan'a bir yüzük verir. Yüzükten çıkan iriyarı adamlar İvan'ı başka bir krallığa götürürler.

Burada saydığımız durumlarda, değişmez değerlerle değişken değerlere rastlarız. Değişen, kişi adları ve aynı zamanda kişilerin özel nitelikleridir; değişmeyen ise, kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Buradan, masalın, çoğunlukla, aynı eylemleri değişik kişilere yaptırdığı sonucu çıkarılabilir. Bu da, masalları, kişilerin işlevlerinden kalkarak incelememizi sağlar.

İşlev, kişinin olay örgüsü içindeki anlamına göre betimlenen eylemlerdir ve masalın temel öğelerini oluşturan öğeleri simgelemektedir (Propp, 1985: 31-75). Propp, masalda kişinin eylemlerini bölümler ile ele almış ve 31 işlev belirlemiştir. Bu işlevler şu şekildedir:

1. Aileden biri evden uzaklaşır (tanımı: **Uzaklaşma**, simgesi β).
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır (Tanımı: **Yasaklama**, simgesi γ).
3. Yasak çiğnenir (tanımı: **Yasağı çiğneme**, simgesi δ).
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır (tanımı: **Soruşturma**, simgesi ϵ).
5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar (tanımı: **Bilgi toplama**, simgesi ζ).
6. Saldırgan kurbanını veya servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener (tanımı: **Aldatma**, simgesi η).
7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur (tanımı: **Suç katılma**, simgesi θ).
8. Saldırgan aileden birine zarar verir (tanımı: **Kötülük**, simgesi A).

9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider (tanımı: **Aracılık, geçiş anı**, simgesi B).
10. Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir (tanımı: **Karşıt eylemin başlangıcı**, simgesi C).
11. Kahraman evinden ayrılır (tanımı: **Gidiş**, simgesi ↑).
12. Kahraman büyüdü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sına, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır (tanımı: **Bağışçının ilk işlevi**, simgesi D).
13. Kahraman ileride kendisine başışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir (tanımı: **Kahramanın tepkisi**, simgesi E).
14. Büyüdü nesne kahramana verilir (tanımı: **Büyüdü nesnenin alınması**, simgesi F).
15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğı yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür (tanımı: **İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk**, simgesi G).
16. Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelirler (tanımı: **Çatışma**, simgesi H).
17. Kahraman özel bir işaret edinir (tanımı: **Özel işaret**, simgesi I).
18. Saldırgan yenik düşer (tanımı: **Zafer**, simgesi J).
19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır (tanımı: **Giderme**, simgesi K).
20. Kahraman geri döner (tanımı: **Geri dönüş**, simgesi ↓).
21. Kahraman izlenir (tanımı: **İzleme**, simgesi Pr).
22. Kahramanın yardımına koşulur (tanımı: **Yardım**, simgesi Rs).
23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır (tanımı: **Kimliği gizleyerek gelme**, simgesi O).
24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer (tanımı: **Asılsız savlar**, simgesi L).

25. Kahramana güç bir iş önerilir (tanımı: **Güç iş**, simgesi M).
26. Güç iş yerine getirilir (tanımı: **Güç işi yerine getirme**, simgesi N).
27. Kahraman tanınır (tanımı: **Tanıma**, simgesi Q).
28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün kimliği ortaya çıkar (tanımı: **Ortaya çıkarma**, simgesi Ex).
29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır (tanımı: **Biçim değiştirme**, simgesi T).
30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır (tanımı: **Cezalandırma**, simgesi U).
31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar (tanımı: **Evlenme**, simgesi W). (Propp, 1985: 36-69).

Masallar temel şemanın eksik bir biçimini sunmaktadır. Ancak her masalda işlevlerin bazıları eksiktir. Bu durum masalın yapısını değiştirmemekte çünkü diğer işlevler yerini korumaktadır (Propp, 1985: 113).

Bu saptamaların sonucunda Propp (1985: 83-84) işlevlerin mantıksal açıdan bazı alanlara göre sınıflandığını ve bu alanların işlevleri oluşturan kişilerin eylemlerine göre oluştuğunu belirtmektedir. Buna göre masallardaki eylem alanları şu şekildedir:

1. Saldırgan (Kötü kişi)
2. Bağışçı (Sağlayıcı)
3. Yardımcı
4. Prenses ve Babası (Aranılan kişi)
5. Gönderen
6. Kahraman
7. Düzmece Kahraman

Yeşilçam Sinemasında Değişen Kadın İmgesi başlığını oluşturan 3. bölümde filmler V. Propp'un anlatı çözümlemesinde belirttiği 31 işleve göre analiz edilmektedir. Film,

Metz'in de (2005: 257) belirttiği gibi, "sözü, gürültüyü, müziği sonradan kendine katmıştır; doğarken, kendisiyle birlikte görüntülü söylemi getirmiştir." Sinema her ne kadar görüntü ile oluşup görselliğe hitap etmiş olsa da esasında o da içerisinde birçok anlam barındıran ve yapılardan meydana gelen bir metindir. 3. Bölümde 1960-70 yılları arası çekilen Küçük Hanımefendi (1962), Vahşi Gelin (1965), Kezban (1968) ve Kınalı Yapıncak (1968) ve Fakir Kızı Leyla (1969) filmleri V. Propp'un anlatıdaki 31 işlevine göre incelenmektedir.

3.4. Örnek Filmlerin Biçimbilimsel Çözümlemesi

3.4.1. Küçük Hanımefendi Filmi (1961)

3.4.1.1. Filmin Künyesi

Yapım: 1961 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

Senaryo: Nejat Saydam

Yapımcı: Özdemir Birsnel

Yönetmen: Nejat Saydam

Oyuncular: Sadri Alışık, Ayhan Işık, Nubar Terziyan, Aliye Rona, Belgin Doruk

3.4.1.2. Filmdeki Eylem Alanları

1. Saldırgan (Kötü kişi): Üvey anne

2. Bağışçı (Sağlayıcı): Avukat Feridun.

3. Yardımcı: Uşak Hayri, Ekrem Dayı, Kahramanın annesi.

4. Prenses ve Babası (Aranılan kişi): Neriman

5. Gönderen: Avukat Feridun.

6. Kahraman: Ömer

7. Düzmece Kahraman: Yok

3.4.1.3. Filmin İşlevsel Yapısı

Başlangıç: Film Ömer'in abisinin intiharı ve ardından Ömer'in maddi sıkıntılarını izleyen kaygıları ile başlar. Bu sürede Ömer Avukattan bilgi alırken Avukat'a bir mektup gelir. Bu bir yardım çağrısıdır ve Neriman'dan gelmektedir. Bunun üzerine Avukat Bursa'ya gitmeye karar verir.

1.Uzaklaşma: Neriman'ın babası ölmüştür. Neriman üvey annesi ile yaşamaktadır.

2. Ortaya Çıkarma: Avukat'a gelen mektup ile üvey annenin yalan söylediği ortaya çıkar.

“Bu zarfı bulan insaniyet namına Eskişehir’de Avukat Feridun bey’e götürsün” yazar mektupta. Böylece Avukat, üvey annenin Neriman’a kötü davrandığı ile ilgili bilgi edinir. Bu işlev böylece daha filmin ilk sahnelerinde gerçekleşmiş olur. Gelen mektup sayesinde üvey annenin gerçek kişiliği ortaya çıkmış olur.

3. Asılsız Savlar: Avukat aldığı mektup üzerine Neriman'ın evine gider. Kızın hastalığı ile ilgili olarak üvey anne ile konuşur. Anne, kızın deli olduğunu ileri sürer.

Avukat: Hiç mi ümidiniz yok (kızın iyileşmesine dair)

Kadın: Burada kendisini tedavi eden doktorun maalesef hiç ümidi yok. Bu yaştaki insanlarda deliliğin tedavisi büsbütün imkânsızmış. Belki 50 yaşına gelince.

Avukat: Bunu doktor söyledi öyle mi? O halde buna inanmak icap eder.

4. Aldatma: Üvey anne avukatı aldatmak için Neriman'ın hasta olduğunu, kliniğe yatması gerektiğini belirterek yalan söyler fakat Avukat buna gerçekte inanmazken, o an için inanmış gibi yapar. Ve üvey anne bunları söylerken, iyi ve ilgili bir annemiş gibi davranarak Avukat'ı hem Neriman'ın hasta olduğuna, hem de farklı biri gibi görünerek kendisinin iyi bir anne olduğu konusunda inandırmaya çalışır.

5. Suça Katılma: Bu nedenle Avukat o an için inanmış gibi yaparak, suça katılır.

6. Kötülük: Üvey anne kızı bir odaya hapsedmiştir ve onu belli aralıklarla kırbaçlatmaktadır. Bu işlev Propp'un (1985: 41-42) “Saldırgan kişilerin bedenlerine zarar verir” ve “saldırgan birini bir yere kapatır ya da hapseder” olarak belirlediği Kötülük işlevinin 6. ve 15. maddelerine uymaktadır.

a. Eksiklik

Kızın kendisini kurtarması için bir kurtarıcı eksikliği vardır ve mirasını da kendini de kurtarmanın yolu evlenmesidir. Bu eksik kahramanın ortaya çıkması ile giderilecektir. Aynı eksiklik kahraman için de geçerlidir. Onun da iflastan kurtulması ve borçlarını ödemesi için birine ihtiyacı vardır.

7. Aracılık, Geçiş anı: Bu işlev Propp'un (1985: 45) 1. maddede belirlediği, "bir yardım çağrısı yapılır ve ardından da kahraman gönderilir" maddesine uymaktadır. Neriman bir mektupla yardım çağrısını Avukat'a yapmıştır. Bunun kurtuluşu olarak da mevcut eksikliğin giderilmesi sağlanmalıdır. Bu eksiklik avukat aracılığıyla giderilir. Avukat kızın ve mirası kurtarmak için tek şartın evlilik olduğunu belirtir. Böylece kahraman ortaya çıkar.

8. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Avukat'ın teklifi ile Ömer kızla evlenmeyi kabul eder.

9. Gidiş: Böylece Ömer ve Neriman evlenmek için bir araya gelirler.

10. Bağışçının İlk İşlevi: Ömer'e borçlarını ödemesi için Avukat, Neriman ile evlenmesi gerektiğini söyler. Kız ise 7 milyon paradan 2 milyonun kendisine ait olduğunu ve kimsenin bu para üzerinde hak talep etmeyeceği şartını koyar. Şartlardan bir diğeri de kızın servetini oğlanın doğru bir şekilde değerlendirmesi gerektiğidir.

11. Kahramanın Tepkisi: Ömer Neriman ile evliliğini ve bunun karşılığında serveti değerlendirmesi gerektiği şartlarını kabul eder. Ardından kızın 7 milyon servetten 2 milyonunun yalnızca kendisine ait olması isteğini de kabul ederek mukaveleye bu şartı da eklettirir.

12. Yasaklama: Karşılıklı bir çıkar ilişkisine rağmen Neriman için Ömer, Ömer için de Neriman birbirine yasaktır. Çünkü ikisi çok farklı hayatlar yaşamaktadır. Ömer kentli, modern ve yakışıklı bir erkektir. Neriman ise bakımsız, cahil bir kadın olarak görülmektedir.

13. Yasağı Çiğneme: Fakat bu yasak, evlilik ile birlikte çiğnenmiş olur.

14. Büyülü Nesnenin Alınması: Bunun sonucunda Ömer servete sahip olarak iflastan kurtulur. Propp'un (1985: 51) bu işlev için belirlediği "nesne doğrudan doğruya

aktarılır. Bu türden bağışlar, çoğunlukla bir ödüllendirme niteliğindedir” maddesine uymaktadır.

15. Soruşturma- 16. Bilgi Toplama: Bu sırada üvey anne polislerle birlikte gelerek bir baskın yapar. Amacı evliliğe engel olmaktır.

Evlendiklerini öğrendiklerinde ise “Olamaz, olamaz böyle bir şey. Neriman bunlar seni kandırıyorlar kızım kendine gel” der.

Avukat: Susunuz Fehime Hanım. Neriman 19 yaşında ve her şeyi de düşünebilecek zekâyâ sahip bir kızdır. Biraz evvelde Ömer Bey ile evlendi.

Kadın: Hayır. Bu adam bazı sebepler olmasa bu çirkin, bu hastalıklı kızla evlenemez. Bu işin içinde bir iş var.

Avukat: Şu hastalıklı tabiri tamamen sizin tarafınızdan uydurulan bir palavra. Artık o iğrenç planlarınız suya düştü. Neriman mesut ve sıhhatlidir.

Ve polisler her şey kanuna uygun olduğu için evi terk ederler. Ardından da kadın “bunu sizin yanınıza bırakmayacağım Feridun Bey” diyerek gider.

Bağlantı Ögesi -Ş: Oğlan evlendikten sonra kıza yüzük takarken kızın yüzünü görür. Sonra yüzüğü fırlatır ve “bana layık bulduğunuz kadın bu mu, ne cesaretle böyle bir kadını karşıma çıkarıyorsunuz” der.

(...)

Oğlan: Beni büyük bir tuzağa düşürdünüz.

Bunun üzerine annesi başka çare olmağını, sokakta kalacaklarını, isimlerinin ağızlarda çalkalanacağını söyler. Oğlan annesinin bu sözlerine rağmen “çok daha iyi olurdu” şeklinde cevap verir. Bu olaydan sonra gururu incinen Neriman ağlayarak odasına gider ve üzüntüsünü “evlendim, resmen nikâhlandım ama beni beğenmedi” sözleriyle dile getirir. Ardından, oğlanın gittiğini görür. Ağlamaya başlar. “Gitti, benim gibi bir çirkin ne yapsın. Belki bir daha onu hiç göremeyeceğim” der ve “ondan bana yalnız sen kaldın” diyerek yüzüğü öper.

Güdülenme – Gdl. : Bu süreçte Neriman Ömer’e bir mektup gönderir ve Ömer bu mektuba cevap verir. Mektubunda Neriman ile bir daha görüşmek istemediğini belirtir

ve bu sözlerine ek olarak bir de maymun resmi gönderir. Resmin arkasında “kendinizi yalnız hissetmemeniz ve baktıkça beni hatırlamanız için” yazar. Kız ağlar ve bunun üzerine değişmeye karar verir.

17. Özel İşaret: Bu güdülenmeden sonra kız intikamını almak ve bunu hiç unutmamak için boynuna bir kolye takar. Kolye de maymun fotoğrafı vardır. Burada özel işaret edinen Ömer değil, Neriman’dır.

18. Yardım: Kızın değişim sürecinde çevresinde onu destekleyenler olur: oğlanın annesi ve dayısı gibi. Özellikle dayı, kızın kimliğini gizleyerek ona en büyük yardımı yapmış olur. Neriman bu yardımlar sayesinde zorluklar ile daha kolay mücadele eder. Örneğin, Ömer annesini kaybettikten sonra çok üzgündür.

Dayı: Seni görünce belki biraz teselli bulur.

Kız: Yalvarırım ona şimdilik karısı olduğumu söylemeyin. Görünce tanıyacağını sanmıyorum. Derdi kendine yeter.

Bunun üzerine Dayı kimliğini gizleyerek Neriman’a en büyük yardımı gerçekleştirir. Bu işlev de tıpkı özel işaret işlevinde olduğu gibi, kahramana değil, kızını kapsayan bir işlemdir.

19. Biçim Değiştirme: Böylece kız bir değişime giderek, güzelleşir ve modern bir kadın haline gelir.

20. Kimliği Gizleyerek Gelme: Modern bir kadın olduktan sonra da bir partide Ömer’in karşısına çıkar. Ömer onun başka bir kadın olduğunu düşünerek onunla dans eder ve aralarında şu diyalog gerçekleşir:

Kız: Mesela siz beni kime benzetiyorsunuz.

Oğlan: Altından peri padişahının kızı çıkacak esrarlı bir kadına.

Kız: Peri padişahının kızı olamam ben. Çünkü onun güzel olması lazım.

Oğlan: Siz ondan da güzelsiniz.

Kız: Doğru mu söylüyorsunuz

Oğlan: Evet. Elbette siz dünyada mevcut peri padişahı kızlarının hepsinden güzelsiniz.

İlerleyen sahnelerde ise:

Kız: Benimle seneler boyu alay ettiler.

Oğlan: Ne demek. Sizinle kimse alay edemez. Sizi kimse küçük göremez.

Kız: Ya alay ederse. Ya küçük görürse. Ona ne denir.

Oğlan: Hayvan denir. Sizinle alay eden, sizi küçük gören insan değildir.

Kız güler.

Bağlantı ögesi - §: Ömer böylece maskeli baloda tanıdığı bu kadına aşık olur ve onun Neriman olduğundan habersizdir. Bu kadına aşık olduktan sonra Neriman'dan boşanmaya karar verir.

21. İzleme: Bu sırada üvey anne, Neriman'ın boşanacağı haberini alır ve İstanbul'a gider. Amacı onu yeniden etkisiz hale getirerek, mirası elde etmektir. Bu işlevde de kahraman değil, kız izlenir. Üvey anne bir şekilde onlardan haber almaya çalışarak kendi amaçlarını gerçekleştirmek ister.

Bağlantı ögesi - §: Boşanma sürecinde Avukat ile Neriman oğlana bir oyun oynamaya karar verirler.

22. Geri Dönüş: Bu nedenle Neriman formaliteden Bursa'ya geri döner (oğlan gelecek mi diye). Ama bu geri dönüş şekli üvey annesinin onu kaçırmaması şeklinde gerçekleşir. Böylece Neriman da bunu kabullenmiş gibi davranarak Bursa'ya geri döner.

23. Güç İş: Bu filmdeki güç iş oğlanı sınamak için onun Bursa'ya gönderilip kızı kurtarıp kurtaramayacağıdır. Bu, Propp'un (1985: 66) bu işlev için belirlediği "güç, ustalık, cesaret sınaması" maddesine uymaktadır. Şöyle ki, üvey anne boşanacaklarını öğrenir ve servete sahip olmak için yeniden planlarını uygular. Bu nedenle kızı kaçıtır. Avukat, oğlanı arayıp kızın kaçırıldığını söyler. Kızı kurtarması gerektiğini, bunun vicdan borcu olduğunu vurgular. "Eğer insansan bu iyiliği yap" der.

24. İki Krallık Arasında Yolculuk, Bir Kılavuz Eşliğinde Yolculuk: Böylece Ömer kızı kurtarmak için Bursa'ya gider.

25. Çatışma: Bursa'ya gidince kızı kurtarmak için kapıdaki görevli Rasim ile kavga eder. “Kahraman ile saldırgan açık havada dövüşürler” (Propp: 1985: 58) maddesi buna uymaktadır.

26. Zafer: Bu kavganın kazananı Ömer olur.

27. Giderme: Bu işlev Propp'un (1985: 61) “Tutsak kurtarılır” maddesine uymaktadır. Şöyle ki oğlan kızı kurtarmaya gider, ardından kapıdaki görevli ile kavga eder. Bu kavgadan galip çıkar ve kızı kurtarır.

28. Güç İşini Yerine Getirme: Oğlan kızı kurtararak güç işi yerine getirmiş olur. Bu kurtarışın ardından Ömer, Avukat'a: “Artık vicdan borcu, para borcu kalmadı. Hepsini ödedim” der.

29. Tanıma: Bu olayların ardından Neriman ile Ömer boşanmak için mahkemeye gider. Neriman tanınmamak için maske takar. O zamana dek gizlemiştir gerçek kimliğini. Boşanacakları zaman mahkemede hâkimin sorusu üzerine Ömer boşanma sebeplerinin geçimsizlik olduğunu söyler. Sonra hâkim kıza söz hakkı verir.

Neriman: (maskesini kaldırarak) “ben kocamdan memnunum. Onun beni mesut edeceğine inanıyorum” der.

30. Cezalandırma: Böylece kızın gerçek kimliği ortaya çıkarak her şey aydınlanır ve üvey anne mirasa sahip olamaz.

31. Evlenme: Ömer Neriman'ın kim olduğunu öğrendikten sonra boşanmaktan vazgeçer.

Bu filmde Propp'un 31 işlevi de yer almaktadır. Fakat bu işlevler sırasıyla gitmemek de yer değiştirmektedir. Küçük Hanımefendi filminin başlangıç durumu (α), bağlantı ögeleri (§) ve güdülenme (Gdl.) ile birlikte tespit edilen işlevler yapısı şu şekildedir:

α - β -Ex-L- η - θ -A- B-C- \uparrow -D-E- γ - δ -F- ϵ - ζ -§- Gdl.-I- Rs-T-O-§-Pr-§- \downarrow -M-G-H-J-K-N-Q-U-W $^{\circ}$

3.4.2. Vahşi Gelin Filmi (1965)

3.4.2.1. Filmin Künyesi

Yapım: 1965 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

Senaryo: Nejat Saydam

Yönetmen: Nejat Saydam

Yapımcı: Murat Köseoğlu

Oyuncular: Türkan Şoray, Ali Şen, Ediz Hun, Yusuf Sezgin, Sevda Ferdağ

3.4.2.2. Filmdeki Eylem Alanları

1.Saldırgan (Kötü kişi): Leyla, Adnan

2. Bağışçı (Sağlayıcı): Ayşegül'ün annesi Ümran ve babası Rıfkı.

3. Yardımcı: Seyis Ali

4. Prenses ve Babası (Aranılan kişi): Ayşegül

5. Gönderen: Metin (Gazete haberinden sonra kahraman kendi gider)

6. Kahraman: Metin

7. Düzmece Kahraman: Yok

3.4.2.3. Filmin İşlevsel Yapısı

Başlangıç: Film evli bir çiftin kavgaları ile başlar. Ardından kadının adamı terk etmesiyle devam eder. Sonrasında ise adam ile küçük kızının dağa taşındıklarını görürüz ve ardından kızın o dağda genç kız olduğunu. Ve çok geçmeden dağa kamp kuran bir başka gencin geldiği haberi yayılır.

1.Uzaklaşma: Masallarda da filmlerde de uzaklaşma birçok şekilde gerçekleşmektedir. Bu filmde uzaklaşma 2 şekilde gerçekleşir. İlk olarak filmin başında Ayşegül'ün annesi kocasını terk ederek uzaklaşır. Bu yönden Ayşegül bir bakıma anne eksikliği ile büyür.

Propp (1985: 36) uzaklaşmanın bir başka şeklinin de anne ve babanın ölümü ile gerçekleştiğini söyler. Bu filmde böyle bir uzaklaşma da söz konusudur. İlerleyen sahnelerde Ayşegül babasını da kaybedecektir.

2. Yasaklama: Dağa, iflas ederek bütün servetini kaybetmiş bir genç gelir. Daha önce hiç genç bir erkekle tanışmamış olan Ayşegül onu merak etmektedir. Onu görmek ister fakat babasının yasağı ile karşılaşır. Baba “Ayşegül sakın o taraflara gitme” şeklinde uyarır.

3. Yasağı Çiğneme: Ayşegül babasının bu uyarısını ciddiye almamaktadır. Çünkü içinde o genci görmek isteği vardır. Bu nedenle babasının ikazına rağmen, genci görmeye gider. Böylece yasak çiğnenir.

4. Güç İş: Dağda büyüyen Ayşegül ile kentte büyüyen, eğitilmiş ve modern bir yaşantıya sahip Metin’in, Ayşegül’ün babasının vasiyeti üzerine Ayşegül ile evlenmesi onun için güç iştir.

Baba: Ayşegül’ü sana emanet ediyorum. Onunla evlen. Onu mesut et. O ona layıktır.

Metin: Fakat ben.

Baba: Sus, konuşma. Seni çok kısa zamanda çok iyi tanıdım. İyi bir insansın. Onunla evlen.

5. Güç İşi Yerine Getirme: Metin onunla evlenerek güç işi yerine getirmiş olur. Böylece vasiyeti gerçekleştirir.

6. Özel İşaret: Metin ile Ayşegül’ün evlenmesi ile Ayşegül gelinlik giyerek hayaline kavuşur. Burada özel işaret edinen Metin yerine Ayşegül’dür. Çünkü Ayşegül bu evliliği çok istemektedir.

7. Bağışçının İlk İşlevi –8. Kahramanın Tepkisi: Avukat’ın Metin’i sınaması ve onun verdiği cevaplar bu işleve uymaktadır. Ayşegül ile Metin evlendikten sonra Avukat gelir. Avukat, kızın babasının vasiyetini ve mirasını açıklar. Burada bazı şartlar vardır. Kızın 21 yaşını doldurması ve evlendikten sonra parayı alabileceği gibi. Burada bağışçı Avukat aracılığıyla baba’dır.

Avukat: Böyle fırsatçılık olmaz. Babası ölür ölmez kızıyla hemen evlenmek

Metin: Deli misin be adam? Ne durumda bu işe razı olduğumu bana burada söylemeye mecbur etme.

Avukat: Neymiş söyle de anlayalım.

(...)

Avukat: Hadi Ayşegül kızım, doğru şehre Adana'ya ineceğiz.

Ayşegül: Bırakma beni Metin. Bu adam bana kötülük yapabilir.

Metin: Sen korkma. Hiçbir şey yapamaz.

Avukat: Çok rica ederim bırakınız kızı. Onunla görülecek bazı veraset işlerim var.

Metin: Bana bak İzzet Bey. Ben bu kızın bugüne bugün nikâhlı kocasıyım. Ben de geliyorum.

Böylece birlikte giderler.

Sonra Avukat Ayşegül'e 10 milyon servet kaldığını söyler. Bu parayı 21 yaşını doldurduktan sonra sahip olabileceğini söyler. Yalnız bir madde o parayı alabileceğini söyler. O da hemen evlenmesidir.

Avukat: Fakat siz Metin Bey. Durumunuz bizi bazı şüpheleri sevk etmektedir. Siz iflas etmiş durumda bir tüccarsınız. Malınız mülkünüz satılmış, hatta babadan kalma çiftliğiniz de köşkünüz de bugün satılmaktadır. Bu durum karşısında Ayşegül hanımla izdivacınızın maalesef bir menfaat için yapıldığını meydana çıkarmaktadır.

Metin: Ayşegül, avukatın ithamları cidden çok korkunç. Düşünecek olursan haklı da. Her şey onun tahminleri lehine çalışıyor. Bu yüzden bana kızıyor musun.

Ayşegül: Hayır Metin. Seni seviyorum. Derhal gidip çiftliği ve köşkü kurtaralım.

Ardından Metin avukata, Ayşegül'ün parasıyla ilgilenmediğini ve ayrılmak istediğini belirten şeyler söyler. Ayşegül itiraz eder.

Metin: Şimdi de bana inanmıyorsunuz değil mi avukat bey. Siz itimat duygunuzu yitirmişsiniz. Ne kadar gayret etseniz bu kızın samimiyetini benim insanlığımı anlayamazsınız. Siz birtakım maddi meseleler içinde kaybolup gitmişsiniz.

Sonra da Ayşegül, köşkü kurtaralım der ve bu sahne burada biter. Böylece bağışçının kahramana ilk işlevi Metin'in Ayşegül ile evlenmesi sonucunda iflastan kurtulması şeklinde gerçekleşmiştir. Metin, verdiği cevaplar ile sınanmayı başarır.

9. Büyülü Nesnenin Alınması: Böylece Metin, Avukat'ın sorularına düzgün cevaplar vererek Ayşegül'e miras kalan paradan yararlanabilme hakkına sahip olur. Burada büyülü nesne paradır.

10. Giderme: Bu işlev Propp'un (1985: 60) belirlediği "büyülü nesnenin kullanımı yoksulluğu ortadan kaldırır" maddesine uymaktadır. Paraya sahip olan Metin, böylece iflastan kurtulur ve borçlarını öder.

Bağlantı ögesi - Ş: Ardından Metin ile Ayşegül Adana'ya gitmek üzere yola çıkarlar. Bu sırada bir otelde kalırlar ve Ayşegül ile Metin yemek yerken, tesadüfen Metin'in eski nişanlısı Leyla'yı görürler.

11. Soruşturma – 12. Bilgi Toplama: Bu işlev saldırganın bilgi edinmeye çalışmasını ifade eder. Ayşegül ile Leyla ilk karşılaştıkları anda Leyla onun kim olduğu ile ilgili sorular sorar.

Metin: Leyla seni karım Ayşegül ile tanıştırayım.

Leyla: Tanıştığımıza memnun oldum (sert bir ses tonuyla).

Ayşegül: Ben sizi tanıyorum.

Leyla: Tuhaf şey nereden acaba.

Ayşegül: Metinle resminizi görmüştüm.

Metin: Otursana Leyla.

Leyla: Siz de bana yabancı gelmiyorsunuz. Bir yerde görmüş gibiyim. E durun durun. Sizin resminizi bugünkü Adana Postası gazetesinde gördüm.

Ayşegül: Resmimizi mi görmüştünüz? Ay benim gazetelerde resmim mi çıkmış?

Metin: Avukat İzzet Bey'in gevezeliği.

Leyla: Şimdi her şeyi çok iyi anlıyorum. Gazetede on milyonluk mirasa konan genç kız yeni evlendiği kocasını iflastan kurtardı diye yazıyordu. Demek o sensin.

Böylece Leyla, Ayşegül ile ilgili olarak bilgi toplamış da olur.

Bağlantı ögesi - §: Sonrasında ise Leyla, Metin'i yeniden elde etmek için bazı çabalara ve oyunlara girer.

13. İzleme: Propp'un (1985: 62) bu işlev için belirlediği maddelerden biri olan "izleyen çekici bir nesneye dönüşür ve kahramanın yoluna çıkar" maddesi buna uymaktadır. Leyla gece hazırlanır ve odasının kapısını açarak Metin'e "içeri gelmeyecek misin Metin" der. Metin ise reddeder. Fakat sonraki sahnelerde Metin, Ayşegül ile yakınlaşmak ister ama Ayşegül uyumak istediğini söyler. Bunun üzerine Metin odadan çıkar. Kendi odasına gelir ve içerde Leyla'yı görür. Leyla gizlice Metin'in odasına girmiştir.

14. Yardım: Propp'un (1985: 63) bu işlev için belirlediği maddelerden biri olan "Kahraman dışı ejderhanın değişik görünümüne bürünerek kendisini ayartmasına karşı direnir" maddesi bu duruma uymaktadır. Leyla'nın Metin'i ilk baştan çıkarmak istemesinde Metin onu reddeder. Fakat sonraki sahnelerde aynı duruma yenilir.

15. Aldatma: Leyla Metin'in odasına girer gizlice ve onu kandırarak onunla birlikte olur. Leyla Metin'i cezbe etmek için çekici bir kadın kılığına bürünür.

16. Suça Katılma: Leyla'nın cazibesine yenilen Metin böylece istemedi de olsa suça dâhil olur. Propp (1985: 39) bunu "kahraman saldırganına inanır" şeklinde açıklamaktadır.

Bağlantı ögesi - §: İlerleyen sahnelerde Metin ile Ayşegül Adana'daki köşkte yaşamaya başlarlar. Leyla da onların komşusudur. Metin'in çevresi tarafından sürekli küçük duruma düşen Ayşegül, Metin'in de onu aldatması ile birlikte evden gitmek ve annesini bulmak ister. Bu nedenle bir mektup bırakır.

17. Kötülük: Leyla'nın mektubu yok etmesi ve bunun neden olduğu yanlış anlaşılmalarda filmde bu işleve uymaktadır. Bu sahne Propp'un (1985: 40) bu işlev için belirlediği maddelerden biri olan "saldırgan büyülü bir nesneyi çalar ya da kaçıtır" maddesine

uymaktadır. Leyla bu mektubu yırtarak yok eder. Bunun üzerine Metin, Ayşegül'ün haber vermeden evi terk ettiğini düşünür.

a.Eksiklik: Ayşegül'ün eksikliği hissedilir ve onun nereye ve kiminle gittiğine dair haberler yayılır.

18. Asılsız Savlar: Bunun üzerine Ayşegül ile Seyis'i tren garında gören Metin'in akrabası durumu yanlış anlar. Ayşegül ile Seyis aslında tesadüfen aynı trene binmişlerdir. Bu haberi duyan Metin, mektuptan da haberi olmadığı için durumu yanlış yorumlar. Ayşegül ile Seyis'in kaçtığını düşünür.

Bağlantı ögesi - §: Ayşegül annesini bulacak ve annesi onun değişimini sağlayacaktır.

Ayşegül, annesinin odasına girer.

Anne: Ne var. Bir şey mi istiyorsunuz.

Ayşegül: Benim adım Ayşegül. Tanıdınız mı?

Anne: (...)

Ayşegül: Adana'da. Bundan 18 yıl evvel.

Ve kadın her şeyi anlar. Sarılırlar.

Ayşegül: Beni gördüğünüze sevinmediniz mi?

Anne: Sevinmez miyim? Şuanda hayatımın en sevinçli anını yaşıyorum ama seni bir toplulukta iftiharla kızım diye takdim edemem.

Ayşegül: Niçin?

Anne: Çünkü biz artistler seyircinin malıyız. Benim senin yaşında bir kızım olduğunu bilen seyirciler beni bir genç kız rolünde yadırgar. Gel, gel otur şöyle.

(...)

Anne: Yarın da mağaza mağaza dolaşır. Ona bir çeki düzen veririz. Sonra da bizimle beraber gezer. Kıyafetler alırlar, kuaföre giderler. Yürümeyi öğrenir. Dans etmeyi öğrenir. Sonra modern bir kadın olarak annesinin yanında yer alır.

19. Biçim Değişirme: Ayşegül, annesi ile tanışması üzerine yeni bir görünüm kazanır. Annesi, ona yeni kıyafetler alır, kuaföre götürür, oturmayı, yürümeyi öğretir.

20. Aracılık, Geçiş anı: Propp'un (1985: 44) bu işlev için belirlediği "Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir" açıklaması buna uymaktadır. Gazete haberlerinden Metin, Ayşegül'ün nerede olduğunu öğrenir.

21. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Metin Ayşegül'ün yanına gitmeye karar verir.

22. Gidiş: Sonra Metin gazetede Ayşegül'ün haberini görür ve evinden ayrılır. Böylece onu yeni olaylar beklemektedir.

23. İki Krallık Arasında Yolculuk, Bir Kılavuz Eşliğinde Yolculuk: Metin Ayşegül'ü bulmak için İstanbul'a gidişinde ona Leyla da eşlik eder.

Metin: Demek annesinin yanına gitmiş.

Leyla: Şimdi ne yapmayı düşünüyorsun?

Metin: Derhal İstanbul'a gideceğim.

Leyla: Ben de gelebilir miyim? Seni böyle kritik bir meselede yalnız bırakmak istemem.

Bağlantı ögesi - Ş: Ayşegül ve Adnan bir davette dans ederler. O sırada bir telefon gelir.

Adnan: Kocan gelmiş evde bizi bekliyorlarmış. Ne o, görmek istemiyor musun yoksa?

Ayşegül: Yoo, onunla konuşmak istiyorum. Hadi beni eve götür.

Sonra eve giderler.

Ayşegül: Metin biliyordum geleceğini.

Metin: Maşallah bizimle iyi köşe kapmaca oynadın. Niçin sustun birden bire. Hadi konuşsana.

Ayşegül: Annemin yanına gelmek hakkım değil mi?

Metin: Bana bu maksadını söyleyemez miydin? Sonra Ayşegül mektup bıraktığını söyler. Metin, mektup falan almadığını, seyisle hırsız gibi kaçtığını söyler. Ayşegül tesadüfen karşılaştıklarını söyler.

Leyla ile Ayşegül tartışmaya başlar. Ayşegül biraz kabalaşınca, Leyla, “Rica ederim Ayşegül, mahalle kadınlarından farkın yok. Tabi seni mazur görmek lazım. Bir kere doğru dürüst terbiye görmemişsin” der.

Tartışma biraz daha devam eder. Ayşegül Leyla’nın başkasının kocalarıyla yattığını söyler. Leyla, “Metin daha fazla tahammül edemeyeceğim nonoşum” der.

Ayşegül: Nonoşummuş. O nonoşum diyen ağzını yırtmak isterdim ama.

Metin: Buraya bak Ayşegül. Bu haline bir mana veremiyorum. Leyla’ya kabalık etmenin sebebi nedir?

Leyla ve Metin oradan ayrılırlar. Metin giderken “annenin yanında mesut olacağımı ümit ederim” der. Ayşegül, gittiği için ağlar. Onu çok sevdiğini söyler.

24. Ortaya Çıkarma: Propp (1985: 67) bu işlevi “düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar” şeklinde açıklamaktadır. Bu filmde Adnan’ın kişiliğinin kötülüğü ortaya çıkar. Adnan Ayşegül’ü kandırarak onu sarhoş eder. Sonra odaya götürüp soymaya başlar. Bu sırada Metin odaya girer ve durumu yanlış anlar:

Metin: Hiçbir şey konuşma. On milyonun da sen de yerin dibine batsın. Çok çabuk düştün. Yazıklar olsun sana. Köşkü de çiftliği de satar, borcumu öderim.

Ayşegül: Dinle beni Metin.

Metin: Konuşacak bir şey kalmadı aramızda. Sen rezil hayatını istediğin gibi devam edebilirsin.

Sonra Ayşegül, annesine bir mektup bırakarak geldiği yere gittiğini söyler.

Adnan’ın amacı 10 milyona sahip olmaktır. Ayşegül eğer ölürse tek varis kadındır çünkü.

Annesi, Adnan’a git onu getir der. Ayşegül’ü bulmasını söyler.

Leyla ile Adnan bir plan yaparlar. Ayşegül'ün gittiği yeri bulmasında yardımcı olmasını ister Adnan Leyla'dan. O da bunun çok kolay olduğunu söyler. Sonra birlikte Adana'ya giderler. Adnan'ın amacı Ayşegül'ü uçurumdan atmak, böylece paralara sahip olmaktır. Böylece Leyla da Metin'e sahip olacağını düşünür.

25. Geri Dönüş: Adnan'ın Ayşegül'ü tuzağa düşürmeye çalışması ile Ayşegül orayı terk eder ve yeniden dağa döner. Metin de dağa dönmüştür. Ayşegül dağda, bütün yeni kıyafetlerini çıkarır, eskileri giyer.

26. Çatışma: Metin dağa dönmüştür. Adnan'da Ayşegül'ü öldürüp mirası ele geçirmek için dağa gitmiş ve Ayşegül'ü bulmuştur. Ayşegül'e zarar vermek isteyen Adnan, ardından Metin ile dövüşmeye başlar.

27. Zafer: Bu kavgada Adnan, yenilen taraf olur.

28. Cezalandırma: Adnan dağdan düşerek, Leyla'da Metin'i elde edemeyerek cezalandırılır.

29. Evlenme: Bunun sonucunda ise Metin ile Ayşegül yeniden bir araya gelir.

Vahşi Gelin filmi biçimsel olarak Propp'un masal çözümlerindeki işlevlerinden 29'una uymaktadır. Kimliğini Gizleyerek Gelme ve Tanıma işlevlerine bu filmde rastlanılmamıştır. Vahşi Gelin filminin başlangıç durumu (α), bağlantı ögeleri (\S) ve güdülenme (Gdl.) ile birlikte tespit edilen işlevler yapısı şu şekildedir:

α - β - γ - δ -M-N-I-D-E-F-K- \S - ϵ - ζ - \S -Pr- Rs- η - θ - \S -A-L- \S -T-B-C- \uparrow -G- \S -Ex- \downarrow -H-J-U-W $^{\circ}$

3.4.3. Kezban Filmi (1968)

3.4.3.1. Filmin Künyesi

Yapım:1968 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

Senaryo: Orhan Aksoy, Ahmet Üstel

Yönetmen: Orhan Aksoy

Yapımcı: Hürrem Erman

Oyuncular: Hülya Koçyiğit , Süleyman Turan , Aliye Rona , İzzet Günay , Fatma Karanfil

3.4.3.2. Filmdeki Eylem Alanları

1. **Saldırgan (Kötü kişi):** Lale
2. **Bağışçı (Sağlayıcı):** Kezban'ın babası Ali
3. **Yardımcı:** Nazire Teyze
4. **Prenses ve Babası (Aranılan kişi):** Kezban
5. **Gönderen:** Kezban'ın babası Ali
6. **Kahraman:** Ferit
7. **Düzmece Kahraman:** Yok

3.4.3.3. Filmin İşlevsel Yapısı

Başlangıç: Kezban'ın annesi ölür ve babası bunun ardından ortaya çıkar. Fakat babası kendisini bir akrabaları olarak tanıtır ve onu köyden İstanbul'a götürmek ister.

1. Uzaklaşma: Henüz filmin başında Kezban'ın annesi ölmüştür. Bu şekilde bir uzaklaşma gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra Kezban'ın babası yaşamaktadır fakat Kezban bunu bilmemektedir. Bu nedenle baba eksikliği ile büyümüştür.

2. Kimliği Gizleyerek Gelme: Burada kimliğini gizleyerek gelen kişi Kezban'ın babası Ali'dir. Kezban annesini kaybettikten sonra babası onun yanına gelir fakat gerçek kimliğini açıklamaz. Bir akrabaları olduğunu söyleyerek bunu gizler.

3. Bağışçının İlk İşlevi – 4. Kahramanın Tepkisi: Bu filmde de bağışçının işlevi kahramana değil, kızıdır. Propp'un (1985: 48) belirlediği “bağışçı kahramanı selamlar ve ona sorular yöneltir” maddesi buna uymaktadır. Fakat bu işlev filmde, kahramana karşı değil, kıza karşı gerçekleşmiştir. Bağışçı, ilk işlevini, Kezban'ın kızı olduğunu öğrendikten sonra onu İstanbul'a götürmek isteği ile başlar.

Baba: Artık kötü günler bitti Kezban. Senin için yepyeni ve çok mesut bir hayat başlayacak.

Kezban: Ben burada çok kötü bir hayat yaşamıyorum ki efendim.

Baba: Tabii yavrum. Onu demek istemedim. Ama İstanbul'a gelince hayatı daha iyi tanımak, tahsiline devam etmek imkânını bulacaksın.

Kezban: Size ağır bir yük olacağımı düşününce...

Baba: O ne biçim laf evladım. Baban bana bir kardeşten daha yakındı. Bu vazifeyi yapmakta geç bile kaldım. Bizim evde hiç sıkılmayacaksın. Benim de senin gibi bir kızım var. Adı Lale. Çok iyi bir kızdır. Göreceksin seni bir kardeş gibi sevecektir.

Kezban gülümser. Böylece ilerde kendisine pek çok yardımı dokunacak olan babasına olumlu tepki vermiş olur.

5. Soruşturma – 6. Bilgi Toplama: Kezban İstanbul'a gelir gelmez, evde bir partinin olması ile birlikte çok farklı bir ortama girer. Ardından babası, Kezban'ı ailesi ile tanıştırır fakat onlar Kezban'ı görmekten pek hoşnut değillerdir. Kezban önce adamın karısı ve kardeşi, sonra ona zor günler geçirecek olan Lale ve arkadaşları ile tanışır. Böylece birbirleri hakkında bilgi edinmiş, fikir sahibi olmuş olurlar.

Baba: İşte size ikinci kızımız Kezban'ı getirdim. Bak yavrum bu Güzide teyzen, bu da Fazıla teyzen.

Kezban ikisinin de elini öper.

Fazıla: Hoş geldin yavrum.

Güzide: Dur bakayım şöyle. Sıhhatli görünüyor işe yarar.

Baba: Bak Lale sana bir kardeş getirdim. Onunla çok iyi dost olmanızı istiyorum.

Lale: Merhaba hoş geldin.

Kezban: Hoş bulduk efendim.

Sonra Lale'yi arkadaşı çağırır ve Lale bay bay diyerek gider.

Güzide: Gelsene biraz sana bir şey söyleyeceğim.

Baba: Fakat karıcığım.

Güzide: Hadi yürü.

Ve giderler.

Lale'nin arkadaşı: Şuna bak nereden çıktı bu. Kim bu dünya güzeli yahu (alay ederek).

Lale: Misafirimiz. Yaklaşsana biraz (Kezban'a doğru giderek). Aa çocuklar durun beni dinleyin. Size babamın biraz evvel Gemlik'ten getirdiği misafirimizi tanıtayım. Adın neydi senin. Kezban'dı galiba öyle değil mi?

Kezban: Evet efendim.

Lalenin arkadaşı: Eh buna şaşmamak lazım. Anadolu'dan geldiğine göre adı ya Kezban olacak, ya Ayşe ya da Fatma. (Gülerler)

Lale'nin arkadaşı: Pardösüsü de pek yakışmış.

Lale: Etek pardösüden tam dört parmak daha uzun. (gülüşürler) herhalde yeni bir moda olacak bu çocuklar.

Lalenin arkadaşı: Pabuçlar da topuksuz ve fiyonklu.

Sonra Ferit gelir.

Ferit: Ya bırakın. Ne istiyorsunuz Allah'ın garibinden.

Kezban: Garip bir halim olduğunu hiç zannetmiyorum. Asıl garip olan sizlersiniz.

Ferit: Öyle mi? Çocuklar durun. Bu şık ve zarif hanım acaba hangi moda evinden giyiniyor önce onu anlayalım. Evvela şu şahane pardösüden başlayalım.

Kezban: Sizin hoşunuza gitmeyebilir ama ben onu çok beğendim.

Ferit: Beğendiği belli oluyor. Baksanıza daha etiketini bile çıkarmamış. (gülüşürler) Dikkat şimdi bu zarafetin sırrını çözüyoruz. Gemlik Şık Giyim Evi (etikete bakarak) Tamam işte esrar çözüldü. Demek ki bu şık hanım gemliğin şık giyim evinden giyiniyormuş. İşte bu kadar.

Herkes kakhaha atar. Kezban ağlamaktadır. O sırada Fazıla Teyze gelir ve “gel yavrum içeri girelim. Sana odanı göstereyim” der. Ve oradan ayrılırlar. Kezban odasına gelir ağlar. Fazıla Teyze onu teselli eder. Onu kimseye ezdirmeyeceğini söyler.

7. Yardım: Çevredeki insanların Kezban’ı aşağılaması ve ötekileştirmesi yüzünden Kezban zor günler yaşar. Fazıla Teyze ise sürekli Kezban’ı teskin eder.

Bağlantı ögesi - Ş: İlerleyen sahnelerde Ferit ile Kezban birbirlerine ilgi duymaya başlarlar.

8. Yasaklama: Ama birbirlerinden hoşlanmaları yeterli değildir; çünkü Ferit ile Lale sözlüdür ve Kezban ile Ferit çok farklı kültürel yaşamlara sahiptirler.

9. Yaşağı Çiğneme: Fakat buna rağmen, ikisi de birbirlerine ilgi duyarak, hislerinin önüne geçmekte zorlanırlar. Böylece yasak çiğnenir.

10. Kötülük: Propp (1985: 43) kötülük işlevini açıklamak için belirlediği maddelerden 19. madde olan “Saldırgan savaş ilan eder” maddesi bu filme uymaktadır. Şöyle ki, Lale sürekli olarak Kezban’ı azarlar. Ona kötü davranır ve bir sahnede Kezban’a ütülemesi için kıyafetlerini fırlatır. Kezban o sırada ders çalışıyordu. Bunun üzerine Kezban yatılı okulda okumak ister.

a. Kezban okumak için evden uzaklaşınca Ferit onun eksikliğini hisseder.

11. Büyülü Nesnenin Alınması: Kezban yaşadığı bu olay üzerine yatılı okulda okumak ister ve bunu babasına açıklar:

Baba: Söyle bakalım yatılı okumak isteğinin sebebi nedir? Yoksa evdekilerle aranda bir hadise mi geçti?

Kezban: Hayır katiyen. Evde herkes bana karşı çok iyi davranıyor. Rahatça çalışabilmek için yatılı okumak istiyorum. İnanın ki başka sebep yok.

Sonra adam kızın bu isteğini kabul eder. Böylece Kezban istediği ortamda kendisini istediği şekilde geliştirme imkânı bulur.

12. Aracılık, Geçiş anı: Kezban bunun üzerine eğitimi için evden ayrılır. Bunu öğrenen Ferit Kezban’ın eksikliğini hisseder. Propp (1985: 44) “bu işlevle birlikte kahraman

ortaya çıkar” der. Ferit’in Kezban’ın eksikliğini hissetmesi ve ona olan ilgisi filmde böylece somutluk kazanır.

13. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Bu eksiklikle birlikte Kezban’ı görmeye karar verir.

14. Gidiş: Onu görmek için Kezban’ın okuluna gider; çünkü bir süre için yurt dışına gidecektir ve gitmeden önce Kezban’ı görmek ister.

15. Biçim Değişirme: Kezban okulunu bitirdikten sonra eve geri döner ve süreç içerisinde görsel olarak çok değişir, modernleşir. Bu sırada Ferit de artık Avrupa’dan dönmüştür ve ilk karşılaşmalarında Kezban’ın bu değişimi karşısında çok şaşırır:

Kezban: Hoş geldiniz Ferit Bey. Avrupa size çok yaramış. Baya değişmişsiniz.

Ferit: Asıl değişiklik sizde. Giderken küçük ve sevimli mektep talebesi olarak bırakmıştım sizi. Şimdi karşımda son derece modern ve erkeklerin başını döndürecek kadar cazibeli bir genç kız buluyorum.

Kezban: Bunu iltifat olarak mı kabul etmeliyim acaba?

16. Aldatma - 17. Suça Katılma: Lale başka birini sevdiği halde Kezban’a inat olsun diye Ferit ile ilgilenir. Bu nedenle olduğundan farklı biri gibi davranarak, kendine inandırmaya çalışır. Bundan haberi olmayan Ferit de ailesinin ona yüklediği sorumluluk sebebiyle Lale ile nişanlanır. Hiçbir şeyden haberi olmayan Ferit böylece istemeden suça katılır.

18. Güç İş: Bu filmde güç iş kahramandan çok kızdadır. Oğlanı sevmesine rağmen Lale’den dolayı, onunla birlikte olamayacağını bilir.

19. Güç İşi Yerine Getirme: Ve bu nedenle Ferit’e onu sevmediği konusunda yalan söyler.

Ferit ile Lale’nin nişanında:

Kezban: Ferit ne arıyorsun burada?

Ferit: Seni.

Kezban: Beni mi? Neden bir şey mi var?

Ferit: Evet Kezban. Hem de çok önemli bir şey. Üçümüzün de hayatı şuan vereceğimiz karara bağlı.

Kezban: Üçümüzün de hayatı mı?

Ferit: Evet. Sen, ben ve Lale.

Kezban: Ne demek istediğini pek anlayamadım.

Ferit: Dinle Kezban. Seni, gözlerini ilk gördüğüm anda sevmiştim. Ama ne yazık ki bu gerçeği ancak şimdi itiraf edebiliyorum.

Kezban: Lale'yle nişanlandığın gece bu sözleri söylemeye nasıl cesaret ediyorsun.

Ferit: Nişan nikâh değildir. Eğer istersen her şeyden vazgeçer, hayatımı senin önüne koyarım.

Kezban: Çıldırılmışsın sen.

Ferit: Neden? Benden bu kadar mı nefret ediyorsun?

Kezban: Hayır, nefret etmiyorum senden ama sen benim için sadece bir arkadaşsın.

(...)

Ferit: Bir gün sen de sevecek ve ızdırap çekeceksin

Kezban: Sevmediğimi nereden biliyorsun?

Ferit: Nasıl, ne dedin?

Ardından Ferit sevdiği kişinin kim olduğunu öğrenmeye çalışır ve Kezban söylemez. Sonra Ferit'in, "Faruk'u seviyorsun değil mi?" sorusunu evet şeklinde cevaplandırır.

20. Tanıma: Bu filmde sonradan tanınan tek kişi kızın babasıdır. Babası aniden rahatsızlanır. O sırada evin diğer fertleri bir partidedirler. Böylece babası, gerçekleri açıklama fırsatı elde eder:

Baba: Ben günahkâr bir adamım.

Kezban: Amca neler söylüyorsunuz?

Baba: Bu halinle annene ne kadar çok benziyorsun. Zavallı Hacer. Şimdi onu sana anlatacağım.

Kezban: Annemin neyini anlatacaksınız?

Baba: Senin bilmediğin bazı şeyler var yavrum. Ben annene zannettiğinden çok daha yakınım.

Kezban: Yoksa siz?

Baba: Evet kızım. Düşündüğün gibi. Ben senin babanım.

(...)

Baba: Bir kızım daha olduğunu ancak annenin ölümünden sonra öğrenebildim. Artık hakkımdaki fikrini açıklayabilirsin kızım. Söyle beni hala seviyor musun?

Kezban: Babacığım, babam (ağlayarak sarılırlar).

Bu sırada Ferit bütün konuşmaları duyar ve böylece o da gerçekleri öğrenir.

Bağlantı ögesi - §: Baba Ferit'ten bu sırrı asla kimseye söylememesini ister. Ferit de bunu kabul eder. Baba, servetinin üçte birini Kezban'a bıraktığını ama kızının çok genç ve tecrübesiz olduğu için Ferit'ten ona yol göstermesini, yardım etmesini ister. "Kezban evleninceye kadar ona bir abi olacaksın" der. Ardından gerekli işlemleri halletmek için Ferit ile Kezban gizlice Gemlik'e giderler.

21: İzleme: Gemlik de Kezban ile Ferit'in baş başa geçirdiği bir gün, Lale'nin en yakın arkadaşı Nilüfer onları görür ve bir fotoğraflarını çektirir.

22. Asılsız Savlar: Lale, Kezban ile Ferit'in fotoğrafını görünce durumu yanlış anlayarak onlara suçlamalarda bulunur.

Lale, Ferit ile Kezban'ın birlikte olduklarını arkadaşı Nilüfer'in çektiği fotoğraf ile öğrenir. Kezban eve gelir. Lale ile konuşmaya başlar:

Lale: Bak sana ne göstereceğim. (fotoğrafı alır) Bilmem, beğenecek misin? Al bak bakalım. (Kezban'a uzatır)

Kezban fotoğrafı görür.

Lale: Ee anlat bakalım şimdi. Neler oldu Bursa'da?

Kezban: Hiç. Hiçbir şey olmadı.

Lale: Demek Ferit'i benim elimden almaya kalktın ha.

Kezban: Lale, neler söylüyorsun sen?

Lale: Sakın inkâra kalkma. Yaptığım için tevil edilecek tarafı yok. Ama biliyor musun bu benim için pek sürpriz olmadı. Senden böyle bir şey bekliyordum zaten.

Kezban: Lale inan ki...

Lale: Kime? Sana mı inanayım?

Lalenin annesi: Sebep gösterirsen inanırız tabi. Söyle bakalım ne işin vardı Feri ile beraber Bursa'da?

Kezban: Bunu söyleyemem.

Lalenin annesi: Neden? Bir sır mı bu?

Kezban: Evet bir sır. Hem de bana ait olmayan bir sır. Bunu ölsem açıklayamam. N'olur bana bir şey sormayın.

Lale: Duydun mu anne, sırmış. Biz de bunu yuttuk.

Kezban: Lale inan ki Ferit'le aramızda senin saadetini gölgeleyecek hiçbir şey yok.

Lale: Herhalde. Ferit'in senin gibi bir köylü kızını bana tercih edeceğini sanmam. Belki biraz gönül eğlendirmek istemiştir.

Kezban: Lale, bu sözler sana hiç yakışmıyor.

Lalenin annesi: Sana son defa soruyorum Kezban. Ya hakikati söylersin ya da...

Kezban: Ya da? Ya da beni kovarsın değil mi?

Lale: Evet. Çünkü senin gibi adi bir insanın bizim evde yeri yoktur.

Sonra Kezban ağlayarak odasına çıkar. Halası gelir. Sırrı sorar. Kezban söylemez. Sonra evi terk eder.

23. Geri Dönüş: Kezban evden kovulması üzerine geldiği yere, köyüne geri döner.

Bağlantı ögesi - §: Kezban'ın evden ayrılışının ardından Ferit de eve gider ve Kezban'ın gittiğini öğrenir.

24. Çatışma: Bunun üzerine Lale ile Ferit tartışmaya başlarlar. Lale, Kezban ile ilgili ağır ithamlarda bulunur:

Ferit: Lale çok ileri gittiğinin farkında mısın?

Lale: Şunu da al bu nişanlılık oyunundan sıkıldım artık. (yüzüğü Ferit'e vererek). İstersen o kasaba çiçeğine ver. Seve seve takar parmağına merak etme. Birbirinize pek yakışacaksınız.

Ferit: Yeter artık. Kezban hakkında böyle konuşamazsın.

Lale: Yaa. Kim mani olurmuş bana? Sen mi?

Ferit: Evet ben. Daha ileri gidersen hakkında çok kötü olur.

Lale: Allah Allah. Evine bir yanaşma al, karnını doyur, okut, adam et sonra nişanlını elinden almaya kalksın ağzını açma. Bunun gibisine ne derler biliyor musun?

Ferit: Lale.

Sonra Ferit Lale'ye tokat atar.

Lale: Kaba adam.

Ferit: Deminden beri söylememek için kendimi zor tutuyorum ama artık her şeyi öğrenmen lazım. O, ölürlen babasına verdiği bir söze sadık kalmak için bunca hakarete razı oldu. Anladın mı şimdi kuş beyinli mahlûk? Deminden beri hakaret ettiğin o zavallı kız kim biliyor musun? Babanın ilk karısından olan kızı, senin kardeşin Kezban. Kezban senin öz ve öz kardeşindir Lale.

Lale: (ağlayarak) Nasıl kardeşim mi?

25. Ortaya Çıkarma: Lale'nin Ferit'i sevmediği, Kezban'a inat onunla ilgilendiği böylece ortaya çıkar.

Ferit Lale'nin suçlamalarını açıklamaya çalışır, ama Lale onu dinlemez. Lale bu olayın onu sadece eğlendirdiğini, kıskandırmadığını; çünkü onu sevmediğini söyler. “Aslında aldanan sensin. Necmi’yi seviyorum ben” der.

(...)

Lale: Seninle neden nişanlandığımı biliyor musun? Sırf o köylü kızına bırakmamak için. Ama yamanmış doğrusu. Ne yaptı, yaptı Bursa’ya kadar gidip seninle buluştu. Demek ki kanında varmış. Soyu soppu belli olmayandan korkmak lazım derler.

26. Zafer: Lale'nin ağır sözleri karşısında Ferit ona tokat atar ve Lale bunun karşısında susar. Böylece tartışmanın sonucunda Ferit haklı çıkar.

27. Giderme: Ardından Ferit gerçekleri söyler Lale’ye ve Lale, Kezban ile kardeş olduğunu öğrenir.

28. İki Krallık Arasında Yolculuk, Bir Kılavuz Eşliğinde Yolculuk: Kezban, evden kovulması üzerine Gemlik’e döner; fakat gerçeklerin öğrenilmesi ile Ferit ve Lale de oraya giderler.

29. Cezalandırma: Lale yaptıklarından dolayı çok pişmandır ve ablası Kezban’dan af diler.

30. Evlenme: Sonunda her şey açığa çıkar ve mutlu olurlar.

Bu filmde 31 işlevden 30’u yer almış ancak ‘özel işaret’ işlevine rastlanılmamıştır. Kezban filminin başlangıç durumu (α), bağlantı öğeleri (\S) ve güdülenme (Gdl.) ile birlikte tespit edilen işlevler yapısı şu şekildedir:

α - β -O-D-E- ϵ - ζ - Rs- ξ - γ - δ -A-F-B-C- \uparrow -T- η - θ -M-N-Q- ξ -Pr-L- \downarrow - ξ -H-Ex-J-K-G-U-W $^\circ$

3.4.4. Kınalı Yapıncak Filmi (1968)

3.4.4.1. Filmin Künyesi

Yapım: 1968 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

Süre: 90 Dak.

Senaryo: Bülent Oran

Yönetmen: Orhan Aksoy

Yapımcı: İrfan Ünal

Oyuncular: Hulusi Kentmen, Hülya Koçyiğit , Aliye Rona , Mualla Sürer , Osman Alyanak

3.4.4.2. Filmdeki Eylem Alanları

1.Saldırgan (Kötü kişi): Aliye Hanım (kızın teyzesi, oğlanın annesi).

2. Bağışçı (Sağlayıcı): Hulusi Bey

3. Yardımcı: Bahçivan Avni Baba, Muhtar

4. Prenses ve Babası (Aranılan kişi): Kınalı Yapıncak

5. Gönderen: Avni Baba

6. Kahraman: Fikret

7. Düzmece Kahraman: Yok

3.4.4.3. Filmin İşlevsel Yapısı

Başlangıç: Bir köyde yaşayan Kınalı Yapıncak yangın sonucu anne ve babasını kaybeder ve kendisi de olayın şoku ve acısından dolayı duyamaz ve konuşamaz hale gelir. Bunun üzerine köyün muhtarı, Kınalı Yapıncak'ı teyzesine (İstanbul'a) götürür.

1.Uzaklaşma: Kınalı Yapıncak'ın annesi ve babası yangında ölür ve bu yüzden kız tek başına kalır.

2. Soruşturma – 3. Bilgi Toplama: Burada soruşturma ve bilgi toplama durumu saldırgan (teyze) ve köyün muhtarı tarafından gerçekleştirilir. Köyün muhtarının da soruşturma ve bilgi toplama işlevlerine dâhil olması, Propp'un (1985: 38) "bazı ayrı durumlarda da soruşturmanın başka kişiler aracılığıyla yapıldığı görülür" maddesine uymaktadır. Fakat saldırganın (teyze) kız ile ilgili bilgi alması bağlamında da soruşturma ve bilgi toplama işlevleri saldırgan aracılığıyla da gerçekleşmiş olur. Köyün muhtarı Kınalı Yapıncak'ı İstanbul'a teyzesinin yanına getirir. Teyze bu durumdan çok memnun olmaz:

Aliye Hanım: Anlaşılan aklından zorun var muhtar. Aile işlerime ne hakla karışsın? Kime sordun da...

Muhtar: Vicdanıma hanımefendi. Kızcağız hasta ortalıkta kaldı. Yangında sonra hem duymaz oldu, hem de dili tutuldu korkudan.

Aliye: Ah bir bu eksikti. Yani hem sağır hem dilsiz öyle mi?

Muhtar: Evet. Herhalde bu haliyle sokağa atacak değilsiniz.

Aliye: Efendi, efendi. Devletin hastaneleri var. Burası Darülaceze değil.

Bunun üzerine muhtar, kızın hakkını arayacağını gerekirse karakola, mahkemeye gideceğini söyler. Sonra kadın yumuşamaya başlar. "Kardeşimin kızı benim de kızım sayılır biraz" der ve kızı kabul eder.

4. Aldatma: Teyze, kızın gerçekten kim olduğunu oğlundan gizler. Onu bir yabancı, hizmetçi olarak tanıttığı için, kıza gerçekte göstermesi gereken ilgiyi göstermez. Aynı şekilde Kınalı Yapıncak da buna karşı çıkmayarak, bu davranış şekillerini kabul eder.

5. Suça Katılma: Bu nedenle de oğlan, kızı bir yabancı olarak görür ve böylece istemeden de olsa suça ortak olur.

6. Asılsız Savlar: Teyzesi tarafından sürekli olarak aşağılanan Kınalı Yapıncak haksız yere hırsızlıkla suçlanır ve gerçek sonradan ortaya çıkar.

7. Yasaklama: Köylü kız ile kentli erkek farklı yaşam koşulları, kültür ve eğitim farklılıklarından dolayı birbirlerine yasaktırlar.

8. Yasağı Çiğneme: Fakat buna rağmen oğlanın kıza tecavüz etmesi ve ardından kızın oğlandan bir bebek beklemesiyle bu yasak çiğnenir.

9. Kötülük: Kızın bir bebek beklediğini öğrenen teyze onları kovar ve bu gerçeği oğlundan gizler. Bu madde Propp'un (1985: 41) kötülük işlevinin 9.maddesi olan "saldırgan birini kovar" maddesine uymaktadır.

a. Bu bebekle birlikte yalnız başına kalan kızın Fikret'e ihtiyacı vardır.

10. Yardım: Kahraman değil ama Kınalı Yapıncak'a yardım edilir, yeni bir iş bulması ve kalan miras ile değişimini, intikamını sağlaması için. Kınalı Yapıncak Hulusi adında yaşlı bir adama bakıcılık yapar. Adamın ölümü ile birlikte Kınalı Yapıncak bütün mirasın kendine kaldığını öğrenir. Böylece kız değişimi ve intikamı için büyük fırsat elde eder.

Güdülenme- Gdl.: O evde yaşadığı aşağılanmalar, tecavüze uğraması ve ardından kovulması ile birlikte Kınalı Yapıncak intikam arzusu ile güdülenmiş olur.

11. Biçim Değiştirme: Böylece kız kendisine mirasın da kalması ile değişip, modernleşerek yeni bir görünüm kazanır.

Bağlantı Ögesi -ş: Bu sırada oğlan iflas ederek evini ve şirketini kaybeder. Ardından Kınalı Yapıncak evi ve şirketi satın alarak intikamı için ilk adımı atar.

12. Geri Dönüş: Burada geri dönüş işlevi kahramanı kapsamamaktadır. Kınalı Yapıncak kovulduğu eve yeni modern görünümüyle birlikte geri döner.

13. Kimliği Gizleyerek Gelme: Geri döndüğünde gerçek kimliğini açıklamaz ve kimse onu tanımaz.

Bağlantı Ögesi -ş: Bu sırada oğlan Kınalı Yapıncak olduğunu bilmediği bu kadına aşık olur. Aralarında bir şeyler başlar. Tam bu noktada Avni Baba gerçekleri açıklamaya karar verir.

14. Aracılık, Geçiş anı: Avni Baba oğlana bir çocuğu olduğunu söyler. Bu işlevi açıklayan maddelerden biri olan "felaket haberi yayılır" (Propp, 1985: 45) maddesine

uyumaktadır. Çünkü kahraman için bu haber şaşırtıcı ve umulmadıktır. Üstelik bu sırada Leyla'ya aşiktir.

15. Bağışçının İlk İşlevi: Avni Baba, Fikret'e bir çocuğu olduğunu söyleyerek onu sınımadan geçirir ve tepkisini merak eder. Buna en uygun madde ise Propp'un (1985: 47) belirlediği "bağışçı, kahramanı bir sınımadan geçirir" maddesidir.

16. Kahramanın Tepkisi: Oğlan ise bunu öğrendiğinde ters cevap vermez ve bir sorumluluk hisseder. Böylece kahraman sınamayı başarıyla geçer.

17. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Bir çocuğu olduğunu öğrenmesi ile birlikte kızın yanına gitmeye karar verir.

18. Gidiş: Ardından kızın yanına gitmek için evinden ayrılır.

19. İki Krallık Arasında Yolculuk, Bir Kılavuz Eşliğinde Yolculuk: Oğlan gerçekleri öğrenmeyle birlikte yola koyulur. Ona Avni Baba kılavuzluk eder.

20. Büyülü Nesnenin Alınması: Böylece oğluna kavuşmuş olur.

21. Çatışma: Burada çatışma kahraman ile saldırgan arasında değil ama Leyla (Kınalı Yapıncak) ile Fikret arasında gerçekleşir. Fikret, Leyla'ya bir çocuğu olduğunu anlatır ve bu sebeple ilişkileri sona erer.

22. Zafer: Fikret'in bu ayrılık kararı ile Leyla ondan vazgeçer. Aslında aynı kişi olmalarına rağmen Kınalı Yapıncak kazanır.

23. Giderme: Fikret bir çocuğunun olduğunu öğrenmesi ile birlikte Kınalı Yapıncak ile evlenmeye karar verir. Böylece yaptığı hatayı gidermeye çalışır. Bu işlev Propp'un (1985: 60) "aranan nesne büyülü nesne aracılığıyla hemen elde edilir" maddesine uymaktadır. Çünkü evliliklerini hızlandıran şey, Fikret'in bir oğlu olduğunu öğrenmesidir.

24. Güç İş: Bir çocuğu olduğunu öğrenen Fikret'in kız ile evlenmesi gerekmektedir. Bu evlilik yalnızca çocuk için gerçekleşecektir. Çünkü Fikret Leyla'yı sevmektedir. O nedenle bu evlilik Fikret için oldukça zordur.

25. Güç İşini Yerine Getirme: Buna rağmen Kınalı Yapıncak ile evlenir, böylece güç işi yerine getirerek kendisini kanıtlar.

26. Tanıma: Nikâh'ta kız duvağını kaldırıp, “evet” cevabı verir ve böylece kim olduğu öğrenilir.

27. Ortaya Çıkarma: Kızın nikâhta gerçek kimliğinin ortaya çıkması ile teyzenin kötülüğü de ortaya çıkar.

28. Cezalandırma: Teyze gerçekler ortaya çıkınca şaşkınlığından bayılır.

29. Evlenme: Kız ve oğlan evlenir.

Bu filmde 29 işlev yer almakta, ‘izleme’ ve ‘özel işaret’ işlevlerine ise rastlanılmamaktadır. Kınalı Yapıncak filminin başlangıç durumu (α), bağlantı öğeleri (§) ve güdülenme (Gdl.) ile birlikte tespit edilen işlevler yapısı şu şekildedir:

α - β - ε - ζ - η - θ -L- γ - δ -A- Rs-Gdl.-T- ξ - \downarrow -O- ξ -B-D-E-C- \uparrow -G-F-H-J-K-M-N-Q-Ex-U-W $^{\circ}$

3.4.5. Fakir Kızı Leyla Filmi (1969)

3.4.5.1. Filmin Künyesi

Yapım: 1969 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

Senaryo: Sadık Şendil , Orhan Aksoy

Yönetmen: Orhan Aksoy

Yapımcı: Ertem Eğilmez

Oyuncular: Münir Özkul, Selda Alkor, İzzet Günay, Cahit Irgat, Birsen Ayda

3.4.5.2. Filmdeki Eylem Alanları

1.Saldırgan (Kötü kişi): Suzan

2. Bağışçı (Sağlayıcı): Ali Dayı (uşak)

3. Yardımcı: Kahramanın annesi

4. Prenses ve Babası (Aranılan kişi): Leyla

5. Gönderen: Ali Dayı

6. Kahraman: Fikret

7. Düzmece Kahraman: Kemal

3.4.5.3. Filmin İşlevsel Yapısı

Başlangıç: Fikret ailesinden uzakta yalnız yaşayan çapkın bir gençtir. Leyla ise köyde yaşayan yalnız bir genç kız. Leyla, Fikret'in annesi tarafından büyütülür.

1.Uzaklaşma: Leyla'nın anne ve babası ölmüştür. Bu nedenle ona, Fikret'in annesi bakmış ve büyütülmüştür. Bunun yanında kahramanın da (Fikret) babası ölmüş, annesi ise ondan uzakta, memleketi Kastamonu'da yaşamaktadır.

Bağlantı Ögesi -Ş: Anne oğlu Fikret'e, çok rahatsızlandığına dair telgraf gönderir ve Fikret acilen annesinin yanına, Kastamonu'ya gider. Annesi oğlunun bu ziyaretinde, ona evlenmesi konusunda baskı yapar ve evlenmesini istediği kızı açıklar:

Anne: Oğlum bu bekârlığın sonu yok.

Fikret: Anneciğim gene mi bu hikâye.

Anne: Evet yine bu hikâye. Hem bu sefer elimden kurtulamazsın. Çiçek gibi bir kız buldum sana.

Fikret: Yaa demek kız da buldun? Kimmiş bu talihli?

Anne: Leyla

Fikret: Leyla mı? Yoo hayır olamaz.

Anne: Neden?

Fikret: Olamaz çünkü ben..

Anne: Çirkin mi?

Fikret: Yoo. Değil ama.

Anne: Ee aptal mı?

Fikret: Bilmem belki aptal da değil fakat...

Anne: Namusuna gelince ondan hiç şüphe edemezsin.

Fikret: Tamam anneciğim. Bütün bunların hepsi tamam ama Leyla bana göre değil.

Anne: Niçin? Neyi eksik söylesene?

Fikret: Anneciğim, bir köylü kızını ben nasıl İstanbul'a götürüp de muhitime sokarım?

2. Yasaklama: Kız köylü, oğlan ise kentli olduğu, çok farklı hayatlar yaşadıkları için kız, oğlan için bir 'öteki'dir.

3. Yasağı Çiğneme: Buna rağmen bu yasak çiğnenir ve evlenirler; fakat bu gönüllü bir evlilik değildir. Gerçek bir evliliğe dönüşmesi, kızın değişmesinin ardından gerçekleşecektir.

Bağlantı Ögesi -Ş: Evliliklerinin ardından Fikret, Leyla ile birlikte İstanbul'a döner. Geldiklerinde evde bir parti vardır. Bu partide Fikret'in sevgilisi Suzan da vardır. Böylece Suzan ile Leyla ilk defa karşı karşıya gelirler.

4. Soruşturma – 5. Bilgi Toplama: Suzan ile Leyla'nın karşılaşmalarının ardından:

Suzan: Kim bu?

Fikret: Şey... Leyla.

Suzan: Leyla da kim? Ha anladım. İstanbul'da hizmetçi bulamayınca oradan getirdin. Çok iyi etmişsin. Ev işinden anlıyor mu acaba? Bunlar biraz yabani olurlar. Ah evladım! Pek de mahcup. Ama yakında kabak çiçeği gibi açılır. Hiç merak etme. (etraftakiler gülerler).

Fikret: Yeter susun. Hizmetçi falan değil. Karım o benim.

Herkes çok şaşırır.

Suzan: Ne? Karın mı? Fikret alay mı ediyorsun?

Fikret: Alay falan etmiyorum. Resmen evliyiz onunla.

Suzan: Olur şey değil. Fikret bir köylü kızıyla evlensin.

Güdülenme – Gdl.: Leyla ile Fikret'in aralarındaki soğukluk devam etmekte ve Fikret, Suzan ile görüşmektedir. Bir gün Fikret'in evinde bir parti verilir. Sonradan Leyla da aşağı inerek partiye dâhil olur. Suzan Leyla'yı görünce yanındaki erkek arkadaşlarından birinin kulağına bir şeyler fısıldar. Oğlan, Leyla'nın yanına gider ve "benimle dans eder misiniz?" der.

Kız: Hayır.

Oğlan: Neden?

Kız: Dans bilmem de ondan.

Suzan güler ve "Aa dünyada inanmam. Fikret gibi bir adamın karısı dans etmesini bilmesin. Olacak şey mi? Ayıp, doğrusu çok ayıp. Büyük eksiklik!"

Leyla: Hayret bugüne kadar eksikliği hiç fark etmedim ben.

Suzan: Tabii. Köyde yaşıyordunuz da ondan. Ama artık şehre indiniz. Böyle medeni adetlere alışmanız lazım. Bir kere şu kılık kıyafetinizi düzeltmeye bakın. Sonra bir salonda nasıl davranılır nasıl konuşulur bunları öğrenmeniz icap ediyor.

Leyla: Demek bunlar sizin için çok önemli.

Suzan: Benden ziyade Fikret için önemli. Bu halinizle insan arasına karışıp onu mahcup etmeye hiç hakkınız yok. Eğer Fikret'in yaşayışına ayak uyduramayacaksınız odanızdan çıkıp onu hiç utandırmayın.

Ali Dayı: Bana baksana sen.

Leyla: Siz bu utanmak kelimesinin manasını gerçekten biliyor musunuz?

Suzan: Ne demek istiyorsunuz?

Leyla: Bütün gününü evli bir erkekle geçiren, evinin kapısında bile onunla öpüşmekten çekinmeyen bir kadının utanmaktan söz etmesi biraz tuhaf olmuyor mu?

Suzan: İleri gidiyorsunuz.

Leyla: Müsaadenizle daha da ileri gideceğim. Sizin yatacak yeriniz yok mu kuzum? Hep böyle evli erkeklerin evinde mi sabahlarsınız?

Suzan: Siz yalnız cahil değil, küstahsınız da. Size daha fazla tahammül edemem. Derhal burayı terk edin.

Leyla: Burayı terk mi edeyim. Allah Allah. Neden? Burası benim evim. Eğer bana tahammül edemiyorsanız sizin gitmeniz gerekir.

Sonra Fikret gelir.

Suzan: Fikret, bu köylü kızına biraz terbiye vermen lazım.

Fikret: Ne var? Bir şey mi oldu?

Suzan: Zannettiğimden daha da terbiyesizmiş meğer. Bizi senin evinden kovacak kadar ileri gitti.

Fikret: Yaa. Gel benimle seninle yalnız konuşmak istiyorum.

Sonra Fikret, Leyla ile konuşmaya başlar:

Fikret: Bu kadar cüretkâr olabileceğini sanmıyordum doğrusu. Sen, sen kim oluyorsun da Suzan'a benim arkadaşlarıma hakaret edebiliyorsun?

Leyla: Bir kere ben ona değil, o bana hakaret etmek istedi.

Fikret: Sözümü kesme, daha bitmedi. Bana bak kızım eğer bu çatı altında barınmak istiyorsan edepli olmalısın anladın mı?

Leyla: Beni sevmediğinizi biliyorum. Ama bu beş para etmez insanlar için böylesine hakaret edeceğiniz aklıma gelmezdi. Unutmayın ki ben sizin karınızım.

Fikret: En mühim noktaya geldik. Senle annemin hatırı için evlendim. Bunu hiç kafandan çıkarma. Bizim evliliğimiz bir formaliteden ibaret. Aslında aynı çatı altında yaşayan iki yabancıyız anladın mı? İki yabancı! Sakın benim hayatıma karışmaya kalkma. Merak etme ben de senin hayatına karışmayacağım. Dilediğin gibi yaşayabilirsin. Tabii yaşanacak bir hayatın varsa.

Leyla: "Bir gün bu söylediklerinize çok pişman olacaksınız Fikret Bey. Çok çok pişman olacaksınız" der ve gider.

6. Bağışçının İlk İşlevi: Bu filmde de bağışçının işlevi kahramanı değil, kızı kapsamaktadır. Bu nedenle ‘bağışçının işlevi’ ve ‘kahramanın tepkisi’ maddeleri kız üzerinden değerlendirilmiştir.

Leyla yaşadığı bu olay üzerine çok üzgündür. Ali Dayı, onu teselli eder. Leyla, Ali Dayı’ya Fikret’i çocukluğundan beri sevdiğini söyler. Bu evliliğin hata olduğunu, köye dönmesi gerektiğini, Fikret’e hak verdiğini, başka dünyaların insanları olduklarını belirtir. “Onun istediği kadın olmak elimde değil” der.

Ali Dayı ise, “Eğer mücadele edersen Fikret sıırıslıklam âşık olur sana” der.

Ali Dayı, kızı değiştireceğini söyler. “Yeter ki karar ver” der.

7. Kahramanın Tepkisi: Leyla bu teklifi, yani değişimi kabul eder. Burada bağışçının işlevi kahramanı değil, kızı kapsamaktadır. O nedenle ‘bağışçının işlevi’ maddesini izleyen ‘kahramanın tepkisi’ işlevi de kız üzerinden gerçekleşmektedir.

8. Yardım: Ali Dayı, kızın değişimine yardım eder. Bir kadın nasıl yürür, nasıl oturur, nasıl durur, nasıl konuşur gösterir.

9. Büyülü Nesnenin Alınması: Bu yardım ile birlikte Leyla yeni şeyler öğrenerek, modernleşmenin ilk adımını atar. Burada büyülü nesne, Leyla’nın güzel bir kadına dönüşmesidir.

10. Biçim Değiştirme: Böylece Leyla öğrendikleri ile birlikte yeni bir görünüm kazanır.

11. Kimliği Gizleyerek Gelme: Leyla değişiminin ardından bir maskeli baloya katılır. Yüzüne bir maske takarak ilk etapta kimliğini gizler.

Bağlantı Ögesi -Ş: Baloda Fikret ile dans eder. Fikret Leyla’dan maskesini çıkarmasını ister ve Leyla maskesini çıkarır.

12. Tanıma: Leyla maskesini çıkarınca tanınır, gerçek kimliği ortaya çıkar.

Bağlantı Ögesi -Ş: Kızın kim olduğunu öğrendikten sonra Fikret çok şaşırır. Kızın bu değişiminin ardından ona ilgi duymaya ve onu kıskanmaya başlar. Fakat bu kez de Leyla ondan intikamını almak ister.

13. Güç İş: Leyla Fikret'ten intikam almak için daha önce Fikret'in ona yaşattığı her şeyi, o da Fikret'e uygulamaya başlar. Onu kısıktandırır. Bu, Propp'un (1985: 66) "sabır sınaması" olarak belirlediği maddesine uymaktadır. Leyla, kendisine yapılan her şeyi Ferit'e aynen yaparak onun sabrını, bu doğrultuda da aşkını sınar.

14. Güç İşi Yerine Getirme: Fakat Fikret Leyla'ya kendisini affettirmek için sürekli olarak çaba ve sabır gösterir. Böylece güç işi yerine getirmiş olur.

Bağlantı Ögesi -ş: Bu çabası karşısında Leyla onu affeder ve gerçek bir evlilik yaşamaya başlarlar. Bundan rahatsızlık duyan Suzan ile Kemal aralarını bozmak isterler. Kemal, Leyla'ya aşık olan ve ona aşkını kabul ettirmeye çalışan kişidir.

15. Kötülük: Böylece Kemal ile Suzan kötü bir oyun kurmaya karar verirler. Amaçları Leyla ile Fikret'i ayırmaktır. Propp'un (1985: 41) belirlediği, kötülük işlevinin maddeleri arasında bu sahneye en uygun düşen "saldırgan kurbanını bir şey yapmaya zorlar ya da ondan zorla bir şeyler koparır. Bu kaçırma biçimi, aldatıcı bir anlaşma sonucunda ortaya çıkar genellikle" maddesine ve açıklamasına uymaktadır.

16. Aracılık, Geçiş anı: Fikret'e bir mektup yollarlar. Leyla'yı ise telefon ile ararlar.

17. Asılsız Savlar: Mektupta karısının onu aldattığı yazmaktadır; ve bunu ispat etmek için bir adres gösterilir. Telefon konuşmasında ise bu görüşmeden Fikret'in haberi varmış gibi davranılır.

18. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Mektup ve telefon üzerine Fikret ile Leyla birbirlerinden habersiz bir şekilde verilen adrese gitmeye karar verirler.

19. Gidiş: Böylece Fikret ve Leyla yola çıkar ve verilen adrese giderler.

20. Aldatma: Leyla verilen adrese giderek, aldanır. Fikret gittiği adreste Leyla ile Kemal'i görür ve her şeyi yanlış anlar.

21. Suça Katılma: Oyuna gelen Fikret, Leyla'ya haksızlık yaparak suça katılmış ve böylece istemeyerek Kemal ile Suzan'a yardım etmiş olur.

22. Çatışma: Bunun ardından Kemal ile Fikret, Leyla ile ilgili olarak kavga etmeye başlarlar.

23. Zafer: Bu kavgadan Fikret galip çıkar ve Leyla'yı alır, götürür.

24. Geri Dönüş: Bu oyun ve yanlış anlaşılmalara üzerine Fikret Leyla'dan ayrılır ve Leyla köyüne geri döner.

Bağlantı Ögesi -§: Bir süre sonra Kemal bir kaza geçirir ve tesadüfen Fikret'in çalıştığı hastanede tedavi görür.

25. Ortaya Çıkarma: Kemal'in kaza geçirmesi ve Fikret'in onu ameliyat etmesinin ardından Kemal gerçekleri itiraf ederek, her şeyin bir oyundan ibaret olduğunu anlatır. Böylece gerçek suçlu olan Suzan ile Kemal'in yaptığı oyun ortaya çıkar.

26. Giderme: Kemal'in her şeyi itiraf etmesi ve Suzan'ın da bunu kabul etmesiyle birlikte, Fikret'in Leyla hakkındaki yanlış düşünceleri silinir, gerçekler ortaya çıkar.

27. İki Krallık Arasında Yolculuk, Bir Kılavuz Eşliğinde Yolculuk: Bunun üzerine Fikret Leyla'nın yanına Kastamonu'ya gider. Ali Dayı da ona eşlik eder.

28. Cezalandırma: Bu yanlış anlaşılmanın giderilmesi ile birlikte Kemal Leyla'yı, Suzan ise Fikret'i kaybeder.

29. Evlenme: Sonunda bütün yanlış anlaşılmalara giderilir ve yeniden barışırlar.

Bu filmde 29 işlev yer almakta 'özel işaret' ve 'izleme' işlevlerine ise rastlanılmamaktadır. Fakir Kızı Leyla filminin başlangıç durumu (α), bağlantı öğeleri (§) ve güdülenme (Gdl.) ile birlikte tespit edilen işlevler yapısı şu şekildedir:

α - β - ξ - γ - δ - ξ - ϵ - ζ -Gdl.-D-E- Rs-F-T- O- ξ -Q- ξ -M-N- ξ -A-B-L-C- \uparrow - η - θ -H-J- \downarrow - ξ -Ex-K-G-U-W $^{\circ}$

3.5. Filmlerin Tekbiçimci Anlatımı ve Tekrar Eden Unsurları

Propp'un masallar için belirlediği 31 işlev incelenen bu filmlere büyük oranda uymaktadır. Bu işlevler filmlerin yapısını meydana getirmekte ve her filmde tekrar eden öğeleri ortaya koymaktadır. Böylece filmlerin renkli ve çeşitli görünümünün altındaki tekbiçimci anlatı ortaya çıkmaktadır. Bu tekbiçimciliğin altında yatan sebeplerden biri, dönemin sosyal ve siyasal koşullarıdır. Propp'a (1985: 91) göre, masallar tarih, destansı şiirler, yazın, Hristiyan dogmaları, bölgesel halk inançları, din gibi pek çok unsurdan etkilenmektedir. Bu yönüyle masallar, eski çağ gelenek ve törelerinin izlerini taşımakta ve yavaş yavaş dönüşüm geçirmektedir.

Filmler de tıpkı masallar gibi bir tarihsel süreçten, kültürden, değişimden etkilenirler. İncelenen filmlerde kadının ötekileştirilmesi de Türkiye'nin o zamanki siyasi ve sosyal koşulları ile paralel ilerlemektedir. Çünkü bu süreç, kabul görmüş kültür anlayışını da değiştirmeye başlamıştır. Kültür değişim ve anlamlandırma da önemli olmaktadır. Bahar (2008: 55), kültürün hem bir toplum ürünü hem de toplumun inşa edicisi olduğunu, yerel ve küresel etkenlerin kültürün oluşumu ve değişiminde rol oynadığını belirtmektedir.

Dönemin siyasal ve sosyal koşulları kültürel algıları da değiştirmeye başlamıştır. Çünkü modernleşmenin getirdiği kentleşme olgusu yeni değerler sistemi inşa etmiştir. Böylece, kentleşme ve kentli olma daha önemli anlamlar taşımaya başlamıştır. Kentleşmenin önem kazanması ile birlikte Türkiye'de yoğun göç hareketleri yaşanmaya başlamıştır. Bu da kentlerde bazı değişimler meydana getirmiştir.

Özellikle gelişmekte olan ülkelerde göç, kent yaşamında farklı yaşam alanlarının oluşmasına neden olmaktadır. Böylece kentte yeni bir düzen kurulmakta ve bu yeni düzen dışarıdan 'denetimsiz', 'kontROLSÜZ' ve bir an önce kontrol altına alınması gereken bir durum olarak düşünülmektedir. Göç olgusu, esasında toplumun o dönemki politik ve ekonomik koşullarının bir sonucudur (Bahar, 2008:261).

Türkiye modernleşme sürecine girmişken, söz konusu modernleşme kadın bedeni üzerinde de kendisine yer edinmiştir. Berktaş'a (2000: 191) göre kadın, giyim, davranış biçimi ve sosyo ritüel kısıtlanmışlıkları ile, bir gösterge aracına dönüşmüş, düzenin doğru ve gerektiği biçimde devam edip etmediğinin bir simgesi haline gelmiştir. Bu nedenle incelenen filmlerde yaratmak istenen anlam, kadın bedeni üzerinden bazı temel öğelerin vurgulanması ile sağlanmaktadır.

İncelenen 5 filmde de tıpkı masallar gibi, bazı öğeler tekrar etmiştir. Bazen komediye kaçan sahneleri ve seyirciyi tatmin eden mutlu sonuyla, oldukça renkli görünen bu filmler esasında tekbiçimci bir şekilde sunulmaktadır. Tekrar eden kalıplardan ilki geri kalmış, modernleşmemiş bir kadın ile onun karşısında modern, zengin, görgülü bir erkeğin yer almasıdır. Hatta bu farklılık 'Kezban' filminde karakterlerin isimlerine de yansımıştır. Kezban köylü bir ismi nitelerken, Ferit ise modern ve kent ismi olarak anlam bulmaktadır. Tüm bu karşıtlıkların sonucunda da kadın, kentli erkek ve erkeğin çevresi tarafından ötekileştirilmektedir. Çünkü Bahar'ın da (2008: 267) belirttiği gibi

kentler, bireylerin önüne ekonomik, sosyal ve siyasal eşitsizlikler gibi bazı engeller koymaktadır.

İncelenen filmlerin ortak özelliklerinde bir diğeri de, aileden birinin ölecek uzaklaşmasıdır. Örneğin, ‘Küçük Hanımefendi’ filminde Neriman’ın babası ölmüş ve Neriman üvey annesi ile yaşamak zorunda kalmıştır. ‘Vahşi Gelin’ filminde Ayşegül’ün babası ilerleyen sahnelerde ölecek ve Ayşegül yalnız kalacaktır. Annesini ise öldü olarak bilmiş ve anne eksikliği ile büyümüştür. Annesinin ölmediğini sonradan öğrenecektir. ‘Kezban’ filminde kızın annesi ölmüş, ‘Kınalı Yapıncak’ filminde de kız bir yangın sonucu anne ve babasını kaybetmiştir. Son olarak ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde de Leyla anne ve babasını kaybederek başkasının yanında büyümüştür. Aileden birinin ölmesi ile yalnız ya da birinin yanında büyüyen bu kızların kahraman ile karşılaşmaları da bunun sonucunda gerçekleşecektir. Kızın aileden birini kaybetmesi ile bir yerden başka bir yere gitmesi sonucu olaylar gelişme gösterecektir.

Bu filmlerde yakışıklı, zengin ve modern erkeğin karşısında köylü, cahil, bakımsız kadın yer almaktadır. İncelenen filmler arasında yalnızca ‘Küçük Hanımefendi’ filmi biraz farklılık taşımaktadır. Filmde Neriman zengin bir ailenin kızıdır. Fakat babasının ölümünden sonra, üvey annesi tarafından hastalıklı olarak görülmüş, bir odaya kapatılmış ve kendini yeterince geliştirememiş bir kızdır. Bu nedenle, Neriman evlendiği adam tarafından kabul görmemektedir. Hatta filmin ilerleyen sahnelerinde kocası Ömer, ona bir mektup aracılığıyla maymun resmi yollamış ve kızın görünüşü olarak bir maymuna benzeterek ötekileştirmiştir. Yine ‘Vahşi Gelin’ filminde de Ayşegül dağda yetişmiş ve bu nedenle modernleşememiş bir kızdır; fakat âşık olduğu Metin zengin ve modern bir erkektir. ‘Kezban’ filminde de aynı durum söz konusudur. Kezban köy kızıdır; Ferit ise zengin ve eğitilmiş bir erkektir. ‘Kınalı Yapıncak’ filminde de kız yine köylü, oğlan ise zengin ve modernidir. Son olarak ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde ise Leyla köyde yaşayan bir kız iken Fikret İstanbul’da yaşayan eğitilmiş ve modern bir erkektir. Görüldüğü üzere incelenen 5 filmde de bu kalıplar yıkılmamış ve filmdeki bu karşıtlık devam etmiştir.

Bu filmlerde kendini tekrar eden bir diğeri de kadına kalan miras ve kadının bu miras ile birlikte erkeği güç durumdan kurtarmasıdır. ‘Küçük Hanımefendi’ filminde Neriman ile Ömer’in evlenmeleri ile iki taraf da, içinde bulunduğu güç durumdan kurtulur. Bu sayede Neriman, üvey annesiyle yaşamak zorunda kalmaz ve mirası tek

başına alabilir, Ömer ise Neriman ile evlenerek iflastan kurtulur. ‘Vahşi Gelin’ filminde de iflas eden Metin’i, babasından kalan miras ile Ayşegül kurtarır. ‘Kınalı Yapıncak’ filminde de kıza, Hulusi Bey’den miras kalması ile sevdiği adamdan hem intikam alır hem de onu iflastan kurtararak iyi bir fırsat elde eder. İflastan kurtulmanın koşulu ise ‘Vahşi Gelin’ ve ‘Küçük Hanımefendi’ filminde kız ile erkeğin evlenmelerine bağlanmıştır. Fakat buna rağmen erkek evlenmek için çok gönüllü değildir. Özellikle ‘Küçük Hanımefendi’ filminde Ömer, iflastan kurtulacak olmasına rağmen bu evlilikten rahatsızlık duyar. Çünkü kız, onun için bu koşullarda bile kabul edilemeyecek biridir. Yine ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde de oğlan ile kızın evlilikleri, oğlanın annesinin zorlaması ile gerçekleşir. Mirasından men edeceğini söyleyen annenin bu tehdidi karşısında oğlan istemeden evlenmek zorunda kalır.

‘Kınalı Yapıncak’ filminde de oğlan, bir çocuğu olduğunu öğrenmesinin ardından kız ile evlenmeyi kabul etmiştir. Görüldüğü üzere bahsedilen bu filmlerde oğlanın bir zorunluluk karşısında istemeden evlenmesi söz konusudur.

Popüler filmler geleneksel anlatı türünün öğelerinden yararlanmakta ve bu öğelerden biri olan çatışmayı kullanmaktadır. Filmlerde karakter ve olay örgüleri bir çatışma etrafında, nedensellik içinde inşa edilmektedir (Abisel, 2005: 239). Bu çatışma özellikle erkekler tarafından kendini daha yoğun bir şekilde göstermektedir. Modern erkek ‘öteki’ olarak gördüğü kadını kabullenememekte ve onu her fırsatta aşağılamaktadır. Bu kadınlar çoğu kez kadın olarak görülmemekte, köylü ve görgüsüz olduğu düşünülerek ikincilleştirilmektedir. Buna rağmen ötekileştirilen bu kadınlar oğlanı sevmeye devam etmekte ve onu kazanmak için büyük çabalar göstermektedir. Örneğin, ‘Küçük Hanımefendi’ filminde Ömer’in kıza maymun benzetmesi yapmasına rağmen, kız ona aşk beslemekte ve oğlanın annesinin vasiyeti üzerine de oğlanı affetmeyi kabul etmektedir. Oğlanın annesi ölmek üzereyken kıza “Ömer’i affet” der. Kız da “size söz veriyorum. Ömer’i affedeceğim, eğer o isterse” der.

Anne: Onu sev, onu teselli et. İcap ederse ona annelik yap.

Neriman, yaşadığı onca hakaret ve aşağılanmalara rağmen bunları görmezden gelerek oğlanı affedecektir. Fakat oğlan, kıızı o haliyle asla kabul etmeyecektir. Hatta bu nedenle annesinin vasiyetini bile yerine getirmemeyi göze almaktadır. Anne, vasiyet namede Neriman ile oğlunun gerçek bir karı koca olmasını istediğini, aksi durumda oğlunu tüm

mal varlığından men edeceğini belirtir. Bu durum karşısında bile oğlan, kızın asla onun gerçek anlamda karısı olmayacağını yineler ve vasiyeti reddeder. Oğlan, kendisini bu evliliğe zorladıkları için Avukat'a ve dayısına kızar. "Beni bir ucubeyle, hatta korkunç bir mahlûkla evlendirdiniz" der ve gider.

Bu zorunlu evlilikten dolayı, evlenmelerinin ardından oğlan, kız ile aynı yatakta bile yatmamaktadır. Onunla gerçek bir evlilik hayatı yaşamamakta ve sevgilisi Suzan ile görüşmeye devam etmektedir. Bu durum karşısında bile Leyla tepki göstermemekte ve kendi içinde üzüлp ağlamaktadır. Hatta mevcut durumu düzeltmek yine Leyla'ya düşmektedir. Ali Dayı, ona Suzan'ı kast ederek, "şu kadının ayağını bir kaydırabilsen" diyerek bir sorumluluk yüklemektedir. Örneğin, Fikret, Suzan ile geçirdiği günlerde eve geç gelir ve Leyla bunu bilmesine rağmen onu geç saatlere kadar bekler. Ali Dayı ona beklememesini, uyuması gerektiğini söyler ama Leyla kocasını bekleyeceğini ve bu durumun onun vazifesi olduğunu belirtir. Fikret eve geldiğinde de Leyla, ona asla hesap sormaz hatta 'kadınlık vazifeleri'ni yerine getirdiğini düşünür. Şöyle ki:

Fikret: Sen daha yatmadın mı?

Leyla bu sırada Fikret'in montunu alır, ayağına terlik getirir.

Fikret: Dur dur napıyorsun.

Leyla: Terliklerinizi giydireceğim.

Fikret: İstemez. Bu da nereden çıktı böyle.

Leyla: Biz de kadınların kocalarına hizmet etmek vazifeleridir.

Fikret: İstemem böyle saçma şey. Ayakkabımı kendim çıkarabilirim. Hem beni bu saate kadar beklemene hiç lüzum yoktu. Neredeyse sabah olacak artık yatsak iyi olur.

Bunun ardından Fikret yatmak için başka bir odaya gider. Kızın şaşkınlığı üzerine de İstanbul da karı kocanın ayrı yattığını söyler.

Kız: Ayrı odalarda mı?

Oğlan: Hı hı. Buna medeniyet derler. Pek ümidim yok ama belki zamanla sen de medeniyete alışırısın. Hadi iyi geceler.

İncelenen bu filmlerde kadınlar aşağılanmalarına, küçük görülmelerine ve zaman zaman yanlış anlaşılmalara maruz kalmalarına rağmen, affedici olmuşlardır.

Değişmeyen bir başka özellik de bütün filmlerde mutlaka kötü bir kadının bulunması ve işleri zorlaştırmasıdır. ‘Vahşi Gelin’ filminde Metin’in eski nişanlısı Leyla, ‘Küçük Hanımefendi’ filminde üvey anne, ‘Kezban’ filminde Ferit’in nişanlısı Lale, Kınalı Yapıncak filminde kızın teyzesi ve son olarak Fakir Kızı Leyla filminde Fikret’in sevgilisi Suzan karakterleri bu filmlerin kötü karakterleri olarak belirlenmişlerdir. Bu kötü karakterler film boyunca kızı aşağılamış, ötekileştirmiş ve bazı oyunlarla kızı zor durumda bırakmışlardır.

Ötekileştirme durumu incelenen her filmde temel noktayı oluşturmaktadır. Örneğin, ‘Vahşi Gelin’ filminde, tıpkı diğer filmlerde olduğu gibi ‘öteki’ olarak görülen Ayşegül, sonradan dâhil olduğu zengin sınıf tarafından da dışlanmış ve aşağılanmıştır. Bunu en başta Metin’in eski nişanlısı Suzan yapmıştır. Örneğin, Ayşegül’ün, Leyla ile arkadaşının tuvalette konuşmalarını duyduğu sahnede diyalog şu şekildedir:

Arkadaşı: Sahi Metin onunla parası için mi evlenmiş?

Leyla: Hiç şüphen olmasın. Dans ederken kendisi de bunu itiraf etti. Yoksa o yabani mahlûka tahammül edebilir miydi? Kız bu otele ilk geldiğinde çok pejmürde bir kıyafetteymiş.

Arkadaşı: Eee Metin bu kızla niçin evlendi?

Leyla: Zavallı Metin o kadar borcu var ki, ona hak vermek lazım. Kızın parası çok işine yarayacak.

Arkadaşı: Tüm hata sende.

Leyla: Zavallı. Onu reddettiğim için çok pişmanım. Gidip o cahil kızı aldı.

Bu diyaloglardan da anlaşılacağı üzere, Ayşegül cahil, yabani mahluk gibi sıfatlandırmalar ile anılmış ve Metin’in onunla ancak parası ile evleneceği düşünülmüştür. Çünkü Ayşegül onlar için asla o sınıfa ait olamayacak alt sınıftan biridir. Bu nedenle de Metin’e layık görülmemektedir. Ayşegül, Metin’in akrabaları tarafından da aşağılanır. Metin, Ayşegül’ü akrabaları ile tanıştıracığı bir gece düzenler. Ayşegül, bu gece için güzel görünmek ister. Ona bu konuda yardımcı olan Leyla,

Ayşegül için demode bir elbise seçer. Giyim kuşam hakkında bilgi sahibi olmayan Ayşegül, kendisi için seçilen elbiseyi giyer. Ancak Metin'in akrabaları Ayşegül'ü demode bir kıyafet ile görünce, aşağılamaya ve alay etmeye başlarlar. Bu durum karşısında Leyla, Metin'e "ben ona dört beş elbise birden getirmiştım. O, illa vücuduna çok sıkı olan bu elbiseyi giyeceğim diye tutturdu. Ailene rezil oldun Metin. Bu işe bir çare bulman lazım" diyerek suçunu gizlemiştir. Bu olayların sonucunda zaman zaman Ayşegül de kendini 'öteki' olarak hissetmiştir. Bunu Ayşegül'ün Metin'e söylediği "babam söylemişti de inanmamıştım. Buralarda çok kötü insanlar var" sözlerinden anlarız. Oğlanın eski nişanlısı ve akrabaları tarafından ötekileştirilen Ayşegül, bazen kocası Metin tarafından da buna maruz kalır:

Metin: Ayşegül, bu halin beni çok üzüyor.

Ayşegül: Beni avukat İzzet bey'in yazıhanesine götürebilir misin?

Metin: Ne var?

Ayşegül: Onunla görülecek bir işim var.

Metin: İş mi, sen işten ne anlarsın?

Ayşegül: Doğru söylüyorsun, ben işten falan anlamam.

'Kezban' filminde de aynı durum söz konusudur. Kezban köyden kente ilk geldiğinde çevresindekiler tarafından aşağılanmaktadır. Örneğin, Kezban'ın yeni çevresindeki arkadaşları yat ile geziye çıkacaklarında, Kezban'ı da davet ederler ve aralarında şu şekilde diyalog gerçekleşir:

Necmi: Siz de bizimle gelmez misiniz acaba?

Nilüfer: Aman Necmi. Boşver be. Şimdi şu köylü kızını çağırıp keyfimizi kaçırmanın alemi var mı?

Lale: Bırak gelsin daha iyi biraz eğleniriz.

(Kezban gitmek istemez)

Lale: Ne o, korkuyor musun yoksa?

Nilüfer: Yüzme bilmiyorsan korkma. Denize düşersen seni sudan çıkaracak bir sürü insan var.

Hala: Hadi kızım biraz evvel ne konuştuk. Onlara kendini kabul ettirmelisin. Hadi hadi durma atla.

Sonra Kezban da onlara dâhil olur fakat yatta tek başına yalnız oturur. Diğerleri bir aradadır. Orada da yalnız kalarak ve diğer arkadaşları tarafından kabul görmeyerek ötekileştirilir.

Lale: Kezban kendisinden bahsetsin. Demek köyünde mektebe gidiyordun.

Nilüfer: Tabi ne zannettin. Köylülerde okumaya düştü artık. Nedense aşağı tabakada böyle bir büyüklük merakı var şimdi.

Kezban: Ben sizin gibi düşünmüyorum. Okumak yalnızca zenginlere verilmiş bir hak değildir. Benden bahsederken kullandığınız o aşağı tabaka kelimesine gelince onu da size iade ederim.

Nilüfer: Bana mı iade edersin? Sen önce kıyafetine bak da öyle konuş köylü kızı.

Kezban: Köylü olmak bir kusur değildir. Ben köylülüğümle iftihar ederim. Kıyafetimde de utanılacak hiçbir şey yok.

‘Kınalı Yapıncak’ filminde ise bu kez kızı aşağılayan, kızın teyzesi Aliye Hanım’dır. Kız, teyzesinin yanına ilk geldiğinde evde misafirler vardır. Bu nedenle Aliye Hanım misafirlerinin yanında kıza merhamet gösterişi yapar.

Aliye: İşte merhametin sonu. Anasız babasız sağır dilsiz aptal bir kız. Köyden getirttik. Acıdım evlat edindim.

Misafir: Merhamet başka şeydir. Ben de sokakta zavallı bir köpek gördüm. Yüreğim el vermedi. Alıverdim eve.

Misafir: Büyük kadınsın Aliye’ciğim ama kendini de düşün biraz. Sonra dert olur başına.

Aliye: Vicdan bu gel de anlat. Görünce yüreğim parçalandı. Bana müsaade edin de kızcağızla uğraşayım.

(Misafirlerin yanından ayrıldıktan sonra)

Aliye: Adı neymiş bu salağın.

Hizmetçi kadın: Kınalı Yapıncak derlermiş; ama değiştirmek lazım tabi. Mesela Mestan desek.

Aliye: Çok iyi buldun. Tam bu serseme göre isim.

Bahçıvan: Mestan kedi ismidir hanımefendi.

Aliye: Olsun. Hem bu dilsizin hayvandan farkı ne.

Hizmetçi kadın: Galiba aptal da.

Aliye: Ya pisliği. Sen sok hamama bir yıka. Şu saçlara bak. Allah bilir bit kayınıyordu. Bana bir makas verin. Makas verin dedim size.

Ardından kızın saçlarını keser. Kız çok üzülür, engel olmak ister ama olamaz.

Bu filmlerde kalıplaşan bir diğer unsur ise erkeklerin, ötekileştirdikleri bu kadınlara karşı sonradan aşık olmalarıdır. Fakat bu kolayca gelişen bir durum değildir. Bunun için kadının erkeğe uyum sağlaması, modernleşmesi ve değişmesi gerekmektedir. Çünkü Debord'un da (2006: 144) belirttiği gibi "gelenek ve yenilik arasındaki çatışma, ancak yeniliğin sürekli zaferi sayesinde" sürdürülebilmektedir.

Sevdiği erkek ve onun çevresi tarafından sürekli olarak aşağılanan, ötekileştirilen kadın böylece değişimi ve modernleşmeyi zorunlu bir unsur olarak görmektedir. Bu bağlamda, ortak bir noktaya varılması ve erkeğin kadına aşık olabilmesi için modernliğin gelenekselliği yıkması gerekmektedir. Özellikle 'Kınalı Yapıncak', 'Fakir Kızı Leyla' ve 'Küçük Hanımefendi' filmlerinde bu kadınlar aşağılandığı ve ötekileştirildiği erkeklerden intikam almak ve onları yeniden kazanmak için değişmeye karar verirler. Daha sonra Abisel'in de (2005: 82-83), belirttiği gibi gelişen olaylar ve rastlantılar sonucu kız değişime uğramaktadır. Bir yardım sayesinde yoksul, pasaklı ama iyi ve akıllı olan kız, giyinmeyi, oturup kalkmayı öğrenmekte, tanınmayacak bir hale gelmektedir.

Bunun için mutlaka ona yardım eden birileri vardır. Bu yardım sayesinde kız, güzel ve doğru yürümeyi, konuşmayı, oturmayı, dans etmeyi öğrenip oğlanın karşısına çıkar. Bu

karşılaşma bazen maskeli baloda gerçekleşir. Bu değişim karşısında oğlan kızını tanımaz ve onu başka bir kadın zannederek âşık olur. Bu noktadan sonra da kızın intikamı başlar. Fakat bu durum ‘Vahşi Gelin’ ve ‘Kezban’ filmlerinde farklılık gösterir. Bu filmlerde de bu kadınlar önce ötekileştirilmiş sonra da değişim geçirerek modernleşmişlerdir; ancak onlardaki bu değişim, erkeğin tanıyamayacağı ölçüde ya da intikam amaçlı gerçekleşmemiştir.

Modernleşen kadın karşısında ona âşık olan erkeği bu kez birçok sınıma beklemektedir. Güzel haliyle karşısına çıkan kadın ondan intikam almak için sevdiği erkeğe zor zamanlar geçirtir. Örneğin, ‘Küçük Hanımefendi’ filminde oğlanın kızını maymuna benzetmesi ile kız da değişiminin ardından, intikam için oğlana sürekli maymunlardan bahseder. Oğlan, kızın evine geldiğinde evde maymunlar görür ya da maymun fotoğrafları, dergileri ile karşılaşır. ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde de aynı durum söz konusudur. Fikret Leyla’ya ne yaptıysa, Leyla da aynı şeyleri ona yaparak intikam alır. Fakat bu filmlerde kadınlar intikam alırken hala büyük aşk beslemektedirler. Hatta zaman zaman intikam aldıkları bu erkeklere acımaktadırlar. Bu nedenle bu oyunu çok sürdüremezler ve onları affederler. İntikam alırken bile erkeğe göre daha duygusal davranarak, ‘kadınlık’ sınırlarını da korumaktadırlar. Örneğin, ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde, Leyla Fikret’ten intikamını alırken hala evli bir kadın olduğunun farkındadır ve bu nedenle ona olan sadakatini Fikret’e belli etmeden korumaya çalışır. Fikret de evli olup başka kızlarla görüşmesine rağmen, aynı şeyi Leyla’nın yapmasına müsaade etmemekte ve ona her fırsatta evli bir kadın olduğunu hatırlatmaktadır.

Evlilik bazı kurallar barındıran, yasak ve teşvik unsurları içeren gelenek ve törelerden oluşmaktadır. ‘Ait olma’, ‘sahip olma’ ve ‘başkalarıyla kimi öğeleri paylaşmama’ gibi psiko-sosyal davranış biçimleri bu unsurlar arasındadır (Akyüz, 2008: 105). Fakat bu unsurlar Fikret’in evli iken çapkınlık yapmasına engel olmamaktadır. Çünkü Yumul’un da (2001: 50) belirttiği gibi erkeklerin namusunun lekelenmesi gibi bir kaygı yoktur. Çapkınlık yapan erkek ise karısı veya sevgilisi tarafından affedilmektedir. Çünkü bu, mutlu sona ulaşmak için yeterli gelmektedir.

Bu bağlamda bağışlayıcı, duygusal ve fedakâr kadın imgesi yinelenmiş ve filmdeki kadın karakterler de bu özellikleri sorgulamayarak yadırgamamış ve olması gereken şeyler olarak görmüşlerdir. Berktaş (2000: 18), bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Kadınlar, egemen kültürün oluşturduğu “kadın imgeleri”ni kendi içlerinde taşırlar ve değişim yolunda ilerlerken yalnızca dışsal baskı ve engellerle değil, kendi içlerinde taşıdıkları bu egemen kültür tanımlarıyla da mücadele etmek zorunda kalırlar. Üstelik bu egemen imgeler ve kalıplar, toplumsal değişimin daha elle tutulur, somut hedeflerine ulaşıldıktan çok sonra bile varlıklarını sürdürürler; çünkü bilincimizin en derin katmanlarında yer etmişler ve çoğu kez farkında olmadığımız ölçüde kimliğimizi biçimlendirmişlerdir.

Sonuç olarak, bu filmlerde bazı öğelerin tekrar etmesi, esasında tek bir noktaya işaret etmektedir: kadının modernleşmesine rağmen, ataerkil değerleri korumak ve bu değerleri devam ettirmek. Aynı zamanda modernleşen kadın kişisel değerleri ve toplumdaki konumunda da çok fazla değişikliğe gitmemektedir. Modernleşme bu filmlerde yalnızca fiziksel ve davranışsal olarak inşa edilmektedir. Bunun yanında kadının ve erkeğin toplumsal konumunda herhangi bir değişikliğe gidilmemektedir.

Bu tarz filmlerde kadınların verili yaşam alanları, görev ve işlevleri iki temel faktöre göre belirlenmektedir. Bunlardan ilki, fedakarlık göstererek yüceltilen kadındır. Bu kadın dayanma, katlanma gibi davranış biçimiyle rolüne uygun davranmaktadır. Diğeri ise, cezalandırılan kadındır. Bu kadın zayıflık göstermiş ve hata yapmıştır (Abisel, 2005: 301).

Kentleşen kadın yine sevdiği erkek karşısında ikincil konumdadır; fakat artık onun sevgisini kazanabilmiştir. Bu sevgiyi kazanabilmek için de görsel olarak değişimin ve güzelleşmenin yanı sıra, göstermiş olduğu sabır ve sadakat ile de bunu kazanmaya layık görülmüştür. Filmdeki diğer kötü kadın ise, bu ahlaki kodlara uymadığı için kazanmaya çalıştığı erkek tarafından reddedilerek cezalandırılmıştır.

3.6. Filmlerin Eylem Alanlarının Sonuçları

İncelenen filmlerde işlevlerin kişilere göre dağılımı ve eylem alanları V. Propp’un masallar için belirlediği unsurlara büyük oranda uymaktadır. Propp (1985: 83) eylem alanlarını 7 kişi olarak belirlemiştir. İncelenen filmler arasında 4 (Küçük Hanımefendi, Vahşi Gelin, Kezban, Kınalı Yapıncak) film, bu eylem alanlarının altısını, kalan bir film (Fakir Kızı Leyla) ise yedisini de sağlamaktadır.

Bu filmlerde mutlaka bir ‘saldırgan’, ‘kötü kişi’ yer almaktadır. İncelenen filmlerin hepsinde bu kişi vardır ve genellikle kızın işlerini güç hale getirmekte, onu aşağılayarak

ötekileştirmekte ve oğlan ile bir araya gelmesine engel olmaya çalışmaktadır. İncelenen filmlerin hepsinde de saldırgan bir kadın olarak belirlenmiştir.

‘Bağışçı (sağlayıcı)’ kişisi de filmlerin hepsinde görülmüştür. Bu kişi, bazen kıza, bazen ise erkeğe yardımcı olarak onların işini kolaylaştıran kişi olmuştur. Bağışçının kıza olan yardımı, Kezban, Kınalı Yapıncak ve Fakir Kızı Leyla filmleridir. Burada bağışçı kızın değişmesi ve modernleşmesi ile ilgili büyük ölçüde sağlayıcı olmuştur. Bağışçının erkeğe olan yardımının görüldüğü filmler ise, Küçük Hanımefendi ve Vahşi Gelin filmleridir. Bu filmlerde bağışçı, oğlanın sınamaları başarıyla geçmesi ile onun iflastan kurtulmasını sağlamıştır.

‘Yardımcı’ kişisi de incelenen filmlerin hepsinde görülmüştür. Bu kişi, filmlerin her birinde de kıza yardım ederek, onun daha iyi hissetmesini sağlamıştır.

‘Prenses ve babası’nın eylem alanları da filmlerde büyük rol oynamıştır. Bu filmlerin hepsinde kahramana ihtiyaç duyan, onun için güzelleşen ve modernleşen bir kız vardır. Bunun yanında baba ise, ya ölüdür ya da sonradan ölecektir.

‘Gönderen’in eylem alanı da incelenen filmlerin hepsinde görülmüştür. Bu kişi bazen kahramanın kendisi iken, bazen de başka biri olmuştur. Bu sayede kahraman kızın yanına gitmiş ve olayları açıklığa kavuşturarak hatalarını telafi etme imkânı bulmuştur.

‘Kahraman’ın eylem alanı ise başlarda kıızı beğenmeyip, aşağılaması, sonrasında ise ona aşık olup kendini affettirmesini kapsamaktadır. İncelenen filmlerin hepsinde kahraman kişisine rastlanmıştır.

‘Düzmece kahraman’ ise yalnızca bir filmde görülmüştür. O da ‘Fakir Kızı Leyla’ filmidir. Bunun dışında diğer 4 filmde bu kişi ve eylem alanına rastlanılmamıştır.

Tıpkı işlevler gibi işlevleri sağlayan kişiler de bu filmlerin hepsinde yer almaktadır. Yalnızca düzmece kahraman kişisine tek filmde rastlanılmıştır. Propp’un masallar için belirlediği kişiler ve kişilerin eylem alanları, incelenen filmlerde de masallar ile benzerlik göstermekte; her filmde bu kişilerin eylem alanları değişmeksizin devam etmektedir.

3.7. Filmlerin İşlevsel Yapısının Sonuçları

İşlevler filmin yapısını oluşturmaktadır. İncelenen filmlerde V. Propp'un işlevlerinden birçoğu görülmektedir. Bu işlevler tıpkı masallarda olduğu gibi bir başlangıç durumu ile başlamaktadır. "Masalların girişinde genellikle bir başlangıç durumu sunulur. Ailenin kişileri sayılır ya da yalnızca geleceğin kahramanı (söz gelimi, bir asker) adıyla ya da durumunun betimlenmesiyle belirtilir. Her ne kadar, bu başlangıç durumu, bir işlev değilse de, yine de önemli bir biçimbilimsel öge niteliği taşır (Propp, 1985: 35)." Ve Propp bu ögeyi *a* olarak belirtmektedir. İncelenen 5 filmde de başlangıç ögesi belirtilmiştir. Bu öge ardından uzaklaşma işlevi ile devam etmektedir.

'Uzaklaşma' işlevi incelenen filmlerin hepsinde yer almaktadır. Bu durum her seferinde anne ya da babanın bazen de her ikisinin ölümüyle gerçekleşmektedir. Propp (1985: 36) anne ve babanın ölümünün, uzaklaşmanın zorlamalı bir biçimini simgelediğini belirtmektedir.

'Yasaklama ve yasağı çiğneme' işlevleri de incelenen filmlerin her birinde görülmektedir. Yasak olma durumu öncelikle kadın ile erkeğin farklı sosyal sınıflarda oluşundan kaynaklanmaktadır. Fakat bir şekilde kız ile erkeğin bir noktada buluşması ile bu yasak çiğnenir. Yasağın çiğnenmesi ile özellikle kızın hayatında ciddi değişimler gerçekleşir ve bu durum onun hayatında zorluklara neden olur. Propp (1985: 37) yasağın çiğnenmesi ile saldırganın yani kötü kişinin ortaya çıkacağını belirtmektedir.

'Yasağın çiğnenmesinde' kötü kişinin de ortaya çıkışı ile kızı zor günler beklemektedir; fakat erkek de bu noktada huzursuzdur. Ancak onun huzursuzluğu kadının değişimi ile birlikte ortadan kalkar. 'Vahşi Gelin' filminde farklı bir yasaklama ve yasağı çiğneme işlevi bulunmaktadır. Dağa bir gencin geldiği haberi yayılır ve Ayşegül'ün babası kızını korumak için onu, gencin yanına gitmemesi konusunda uyarır. Fakat Ayşegül bu ikaza uymaz, gencin yanına gider ve yasak çiğnenir.

'Soruşturma ve bilgi toplama' işlevleri de bu filmlerin her birinde görülmektedir. İncelenen filmlerde mutlaka kötü karakter yer almaktadır. Bu karakter zarar vermek için bazı bilgiler elde etmektedir. Bu kötü karakter bazen kahramanın eski sevgilisi, nişanlısı ya da kızın üvey annesi ve teyzesi şeklinde olabilmektedir. Bu karakterlerin en belirgin soruşturma ve bilgi toplama eylemleri köyden kente gelen kızı aşağılama şeklinde gerçekleşmektedir.

‘Aldatma ve suça katılma’ işlevleri de kötü karakterin, kahramanı bir şekilde oyuna getirmesi, yanlış anlaşılmalara sevk etmesi ile gerçekleşmektedir. Böylece bu filmlerde olaylar daha da karmaşık ve içinden çıkılmaz hal almaya başlamaktadır.

‘Kötülük’ işlevi de incelenen her filmde görülmektedir ve film için en önemli işlevlerden biridir. Çoğunlukla kötü karakterler kızın işlerini daha da zor hale getirecek bir eylemde bulunurlar. Örneğin, ‘Vahşi Gelin’ filminde Metin’in eski nişanlısı Leyla, Ayşegül’ün yazdığı mektubu yok ederek olayların gidişatını değiştirmiştir. Yine ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde de Suzan ve Kemal’in kurdukları oyun, birçok yanlış anlaşılmalara sebep olmuş ve bu yanlış anlaşılmalar, Leyla ile Fikret’i ayırmıştır.

‘Aracılık - karşıt eylemin başlangıcı’ ve ‘gidiş’ işlevleri de bu filmlerde önemli bir işlev olarak yer almakta ve beraberinde bir eksikliği meydana getirmektedir. Ardından filmin öyküsü bu eksikliği gidermeye yönelik ilerlemektedir. Örneğin Küçük Hanımefendi filminde Neriman’ın üvey annesinden kurtulması için evlenmesinin gerekliliğinin ortaya çıkması ve bunun sonucunda kahramana başvurulması filmin önemli aşamalarından biridir. Çünkü bu durum kahramanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kahraman da bu teklifi kabul ederek karşıt eylemin başlangıcı işlevini yerine getirmiş olur. Sonrasında ise bu eylemin de başlangıcıyla bir yerden bir yere gidiş söz konusu olmaktadır. Benzer örnekler diğer filmlerde de yer almaktadır.

‘Bağışçının ilk işlevi’- ‘kahramanın tepkisi’ işlevleri incelenen filmlerin en önemli işlevlerindedir. Bu filmlerin her birinde mutlaka bağışçı yer almaktadır. Bu kişi bazen kahramanın bazen ise kızın işini kolaylaştırarak olayların gidişatını belirlemektedir. Bu filmlerde bağışçı yönelttiği sorular ya da koyduğu şartlar ile bazen kızın, bazen ise erkeğin önemli bir sorununa çözüm sunar. Kızın ve erkeğin verdikleri olumlu tepki ile de işlev yerine getirilir. İncelenen filmlerin hepsinde de bağışçının sınaması, sorgulaması gibi eylemlerine oğlan ya da kız mutlaka olumlu cevaplar vererek sınamayı başarıyla geçmişlerdir. ‘Küçük Hanımefendi’ ve ‘Vahşi Gelin’ filmlerinde bağışçının işlevi kahramanı kapsarken, diğer üç filmde kızını kapsamaktadır.

Böylece kız ya da erkek ‘büyülü nesneye kavuşma’ işlevini başlatırlar. Bir şekilde sınamadan geçen kız ya da erkek istediği bir şeye ulaşma imkânı bulur. Örneğin ‘Kınalı Yapıncak’ filminde bu işlev Fikret’in oğluna kavuşması şeklinde gerçekleşir.

‘İki krallık arasında yolculuk’ işlevi de filmlerde bir klavuz eşliğinde gerçekleşir. Yanlış anlaşılmanın giderilmesi üzerine bu yolculuk gerçekleşir ve kahraman bunun için yanında biriyle birlikte yolculuğa çıkar. İncelenen filmlerin hepsinde bu işleve rastlanmaktadır.

‘Çatışma’ işlevi de filmde mutlaka yer almaktadır. Kahraman bu işlevi gerçekleştirirken bazen de kötü karakterden kurtulmak için (Vahşi Gelin) bazen de kızı kurtarmak için (Küçük Hanımefendi) gerçekleştirmektedir.

‘Özel işaret’ işlevi bu filmlerin hepsinde görülmemektedir. Yalnızca ‘Küçük Hanımefendi’ ve ‘Vahşi Gelin’ filmlerinde bu işleve rastlanmaktadır. Bu işaret de erkek yerine kız da görülmektedir. Örneğin, Küçük Hanımefendi filminde Neriman boynuna içerisinde maymun resmi bulunan bir kolye takmaktadır.

‘Zafer’ işlevi ise çatışma işlevinin sonrasında gerçekleşir. Kahraman bu filmlerde mutlaka biriyle kavga eder ve yine mutlaka kazanan taraf olur.

‘Giderme’ işlevi sonucunda da filmdeki problem ya da yanlış anlaşılma çözüme kavuşur. Böylece erkek kendisini affettirir. İncelenen filmlerin hepsinde bu işleve rastlanılmıştır.

‘Geri dönüş’ işlevi bu filmlerde kahraman yerine, çoğunlukla kızın geldiği yere geri dönüşüyle birlikte gerçekleşir. Örneğin ‘Vahşi Gelin’ filminde Ayşegül dağa, ‘Küçük Hanımefendi’ filminde Neriman köşke, ‘Kezban’ ve ‘Fakir Kızı Leyla’ filmlerinde köye dönüş söz konusudur. ‘Kınalı Yapıncak’ filminde ise kız yeniden köye dönmez fakat evden kovulması üzerine, kimsesiz kalarak her şeye sıfırdan başlar. Bu geri dönüşler ise çoğunlukla kovulmanın, yaşanan kötü bir olayın ve yanlış anlaşılmanın ardından gerçekleşir.

‘İzleme’ işlevi ise, incelenen filmlerin üçünde (Küçük Hanımefendi, Vahşi Gelin, Kezban) görülmektedir. En belirgin olarak ise ‘Vahşi Gelin’ filminde bu işlev yer almaktadır. Leyla, Metin’i yeniden elde etmek için gizlice onun odasına girerek baştan çıkarmaya çalışır. Yine Kezban filminde de Ferit ile Kezban’ı gören Lale’nin arkadaşı Nilüfer, onları gizlice izler ve fotoğraflarını çektirir. Bu işlev sayesinde filmdeki olaylar yeni bir boyut kazanarak yanlış anlaşılmalara, ayrılıklara sebebiyet verir.

Bu filmlerde ‘yardım’ eylemi ise kahramandan çok kıza karşı gerçekleştirilmektedir. Farklı bir ortama giren kız bu ortamda ötekileştirilmektedir. Zaman zaman kendisi de o ortamda kendini öteki olarak görmektedir. Bu nedenle aşağılanan kız zor zamanlar geçirmektedir. Ama mutlaka onun zor zamanlarında ona teselli eden ve yardımcı olan birileri vardır. Bu kişiler sonraki sahnelerde kızın modernleşmesi için de bazen ön ayak olacak bazen de ona destek vereceklerdir. Kız, bu yardımlar sayesinde kararlı adımlar atarak değişime gidecektir. Bu nedenle bu işlev filmlerde oldukça önemlidir.

‘Kimliğini gizleyerek gelme’ işlevi de bunun akabinde gelişir. Yardım sayesinde değişen ve modernleşen kız bu kez kahramanın karşısına çıkar ve bu büyük değişimi sayesinde kahraman onu tanıyamaz. Kız da ilk etap da kendisini tanıtmak istemez ve bu bir süre devam eder. İncelenen filmlerin hepsinde kız değişime uğrayarak modernleşir. Fakat bunu intikam amaçlı yaparak, kahramanın karşısına çıkan ve tanınmayan karakterler incelenen 5 film arasından üçünde yer almaktadır. Bunlar, Küçük Hanımefendi, Kınalı Yapıncak ve Fakir Kızı Leyla filmleridir.

‘Asılsız savlar’ işlevi de bu filmlerde önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu işlev bazen yanlış anlaşılmalara yol açarak çatışmayı güçlendirir. ‘Küçük Hanımefendi’ filminde üvey annenin, Neriman’ın deli ve hasta olduğuna dair söylemleri, ‘Vahşi Gelin’ filminde Ayşegül ile Seyis’in tesadüfen aynı trende bulunmalarına rağmen birlikte kaçtıkları iddiası, ‘Kezban’ filminde Lale’nin gördüğü fotoğraf üzerine Kezban’ı suçlaması, ‘Kınalı Yapıncak’ filminde kızını hırsızlıkla suçlama olayı ve son olarak ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde Kemal ile Suzan’ın kurdukları oyun bu işlevin örnekleridir. Bu filmlerin hepsinde asılsız savlar erkek üzerine değil, kadın üzerine gerçekleştirilmektedir.

‘Güç iş’ ve ‘Güç işi yerine getirme’ işlevleri de incelenen filmlerde olayların yönünü değiştirerek, her şeyi mutlu sona yaklaştıracak en önemli işlevlerdendir. Kahramana sunulan güç bir iş ve onun bu işe verdiği tepki olaylara yeni bir yön verir. Çünkü bu işlevle birlikte kahramanın dürüstlüğü, sevgisi, saygısı ölçülür ve incelenen filmlerin hepsinde kahraman güç işi mutlaka yerine getirir. Böylece kendini kanıtlayarak affedilmeye layık görülür.

‘Tanınma’ işlevi de filmde genelde kadın karakter üzerinden gerçekleşir. Değişen ve modernleşen kadın sonradan gerçek kimliğini açıklığa kavuşturur. Buna karşın Vahşi

Gelin filminde tanınma işlevine rastlanılmazken Kezban filminde de sonradan tanınan kişi Kezban'ın babasıdır.

'Ortaya çıkarma' işlevi ile filmdeki bütün karmaşa çözülmeye başlar. Yanlış anlaşılmalara giderilir, her şey açığa kavuşur. Bu işlev sayesinde kötü karakterlerin kişilikleri, oyunları ortaya çıkarken, mağdur durumda olan kadın karakterlerin de oyuna geldikleri, yanlış anlaşıldıkları öğrenilir.

'Biçim değiştirme' işlevi ise yine kahraman üzerinden değil de kız üzerinden gerçekleşir. Değişmeye ve modernleşmeye karar veren kadın bunu mutlaka başarır ve sonuçta modern bir görünüme sahip olur.

'Cezalandırma' işlevi her şeyin açığa ve çözüme kavuştuğu ve mutlu sona tek bir adımın kaldığı işlevdir. Bu işlev sayesinde incelenen filmlerdeki her kötü karakter yenilgiye uğrar ve istediklerini elde edemeyerek cezalandırılır.

Son işlev olan 'evlenme' işlevi ise kız ile erkeğin mutlu sona kavuşmalarını belirtir. Evlenme, yalnızca nikâh masasına oturmak değildir. Yanlış anlaşılmalara giderilmesi ve her şeyin mutlu bir sonuca varılması anlamını da taşır. Bu işlev incelenen filmlerin hepsinde en sonda yer almıştır. Bu filmler arasında 'Küçük Hanımefendi', 'Vahşi Gelin', 'Fakir Kızı Leyla' filmlerinde karakterler zaten filmin başlarında evlenirler ama bu evlilik tam anlamıyla gerçek evliliği temsil etmez. Yanlış anlaşılmalara ve kızın erkeğin gerçek sevgisini kazanması sonucunda asıl mutluluğa filmin sonunda ulaşılır. 'Kınalı Yapıncak' filminde ise filmin sonlarına doğru, erkek karakter yaptığı hatanın telafisi için evlenir; ancak o da diğer filmlerde olduğu gibi istemeyerek evlenmiştir. Son olarak yalnızca 'Kezban' filminde öncesinde bir evlilik söz konusu değildir. Bu filmde evlilik işlevi, her şeyin açığa kavuşup, iki karakterin kavuşması için hiçbir engelin kalmadığı durumda gerçekleşir.

Sonuç olarak, Propp'un masalın 31 işlevi, incelenen 5 filmde de büyük oranda görülmüştür. Tıpkı masallar gibi bu filmlerde de belirli kalıpların dışına çıkılmamıştır. Bu işlevler yalnızca Propp'un sıralamasına birebir uymamaktadır. İşlevler filmlerde yer değiştirebilmektedir. Bazen tıpkı Propp'un belirlediği sırayla sıralansa da, çoğunlukla farklılık göstermiştir. Bir diğer önemli etmende işlevlerin yer aldığı kişiler ile ilgilidir. V. Propp'un kahramana yönelik belirlediği bazı işlevler bu filmlerde bazen kahramana değil de kıza yönelik olarak gerçekleşmiştir. Bu yönüyle Propp'un her masalda kendini

tekrarlayan işlevleri sıralama ve kişi bazında incelenen filmlerde tam anlamıyla uyum sağlamamış ancak birçok işlevin yer değiştirerek her filmde yer alması ve kendini tekrar eden kalıplarla ilerlemesi bazında büyük oranda uyum sağlamıştır. Böylece incelenen filmlerin renkli anlatımlarının altında, tekrar eden öğeler ve tekbiçimci anlatım tarzının olduğu ortaya çıkmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada Yeşilçam sinemasında köylü kadının kentli kadına dönüşümünü ele alan filmler incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında, kadına yönelik cinsiyetçi kalıpyargıların Yeşilçam sinemasında nasıl temsil edildiği, Türkiye'nin modernleşme sürecinin Yeşilçam sinemasındaki kadın temsiline nasıl ve ne şekilde yansıdığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Medya, toplumsal cinsiyet kalıplarının en yaygın kullanıldığı alanlardan biridir. Medyada kadının sunumu, toplumun öngördüğü biçimde gerçekleşmekte ve toplumsal cinsiyet algısı ile paralellik göstermektedir. Kadın, toplumda olduğu gibi medyada da geleneksel rollere uygun olarak sunulmaktadır. Bu kadın, pasif, yumuşak başlı, yönlendirilmeye açık ve narin bir kadındır. Bu yönüyle, erkeğin gerisinde yer almakta ve toplumda ikincil plana itilmektedir.

Medya araçlarından biri olan sinema, toplumu yansıtma ve etkileme açısından önem taşımaktadır. Sinemasal araçların seyircide 'gerçeklik' algısı yaratması, seyircinin normal hayattan uzaklaşmak için sinemaya kaçması, gerçekleştiremediği ya da hayalini kurduğu şeylerin film aracılığıyla doyuma ulaşması, sinemanın önemini artırmaktadır. Öngörülen toplumsal cinsiyet algılarına da yer veren sinema, kadına ilişkin kalıpyargıları filmler aracılığıyla yansıtmaktadır. Özellikle Yeşilçam sinemasının anlatı yapısının kendini tekrar eden unsurlardan oluşması, belli başlı konuları işlemesi, belli kalıpların dışına çıkmaması filmlerde sunulan temsilleri yinelemekte ve pekiştirmektedir. Yeşilçam'ın bu anlatı yapısı, Türkiye'nin modernleşme ve kentleşme sürecini ele alırken de devam etmiştir. Modernleşme ile başlayan köyden kente göç süreci, kentlerde köylü-kentli, eğitimli-cahil, zengin-fakir gibi ayrımlar meydana getirmiştir. Bu ayrıma sebebiyet veren ekonomik koşullar ve farklı kültürel yapılar, Yeşilçam sinemasında köylü-kentli çatışması üzerinden yansıtılmıştır. İncelenen filmler bu farklılığı aşk konusuyla ele almış ve filmlerde 'kentli' olarak erkek, 'köylü' olarak ise kadın seçilmiştir.

Çalışmada Rus biçimci Vladimir Propp'un biçimbilimsel çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Vladimir Propp bu çözümleme yöntemini masallar için uygulamış ve masalların renkli görünen yüzeylerinin detaylarına inmiştir. Böylece masalarda aslında tek biçimci bir anlatım gerçekleştiğini ve bunun hiçbir masalda değişmediğini ortaya koymuştur. Bu amaçla Propp, masalların yapısal düzenini incelemiş, bu düzeni sağlayan temel işlevleri tespit etmiştir. O, bir anlatımın işlevlerden meydana geldiğini ve her işlevin bir anlam taşıdığını söylemektedir. Masalarda kişilerin adları, nitelikleri değişse de işlevleri asla değişmemektedir. Böylece masalarda esasında aynı anlatım, tarz yakalanmakta, sadece kişiler değişmektedir. Propp masalların bu yapısını 31 işleve ayırmaktadır. Bunlar sırası ile 'uzaklaşma', 'yasaklama', 'yasağı çiğneme', 'soruşturma', 'bilgi toplama', 'aldatma', 'suça katılma', 'kötülük', 'aracılık-geçiş anı', 'karşı eylemin başlangıcı', 'gidiş', 'bağışçının ilk işlevi', 'kahramanın tepkisi', 'büyülü nesnenin alınması', 'iki krallık arasında yolculuk', 'çatışma', 'özel işaret', 'zafer', 'giderme', 'geri dönüş', 'izleme', 'yardım', 'kimliği gizleyerek gelme', 'asılsız savlar', 'güç iş', 'güç işi yerine getirme', 'tanıma', 'ortaya çıkarma', 'biçim değiştirme', 'cezalandırma' ve 'evlenme' şeklindedir.

Propp 31 işlevin yanı sıra, masalların eylem alanlarını da belirlemiştir. Bu işlevleri oluşturan kişilerin eylem alanları vardır ve bunlar 'saldırgan (kötü kişi)', 'bağışçı (sağlayıcı)', 'yardımcı', 'prenses ve babası (aranılan kişi)', 'gönderen', 'kahraman' ve 'düzmece kahraman'dır.

Bu kapsamda çalışmada 1960-70 yılları arasında çekilen 5 film seçilmiştir. Bu filmler, 'Küçük Hanımefendi' (1962), 'Vahşi Gelin' (1965), 'Kezban' (1968), 'Kınalı Yapıncak' (1968) ve 'Fakir Kızı Leyla' (1969) filmleridir. Propp'un masallar için belirlediği işlevler ve eylem alanlarının bu filmlere ne oranda uyduğu incelenmiştir.

Analiz yöntemi olarak Propp'un biçimbilimsel analizinin seçilmesinin nedeni, belirlenen filmlerin de tıpkı bir masal gibi olması ve bu filmlerin masallar ile pek çok ortak özellik taşımasıdır. Bu filmlerde renkli bir anlatım olmasına rağmen, detaya inildiğinde tek biçimci bir anlatımın olduğu görülmektedir.

Masallar ve incelenen filmlerin ortak özelliklerinin başında, her ikisinin de toplumun siyasal, sosyal, gelenek ve göreneklerinden etkilenmesi gelmektedir. Tüm bu unsurlar masallara ve incelenen filmlere yansımıştır. Bununla birlikte tespit edilen bir diğer ortak

özellik, masallarda önemli yer tutan kahraman kişinin, filmde de yer almasıdır. Bu kişi her iki türde de kurtarıcı konumundadır ve cinsiyeti erkektir.

Masallarda yardım eden ‘peri’ bu filmlerde bir kişi olarak yer almaktadır. Masallarda peri, daha soyut bir kişi konumundayken, filmlerde somut, ön planda, yardımcı ve sağlayıcı gibi özellikler taşıyan biridir.

Her iki türde de tüm bu unsurların birleşimi ile yardım edilen ve zor bir durumdan kurtarılan bir kız vardır. Bu nedenle kahraman kişisi ön plana çıkararak kurtarıcı konumunda yer almakta, kız (masallarda prenses) ise yardım edilen ve kurtarılan kişi olmaktadır. Devamında ise her iki tür de mutlaka mutlu sona yer vermektedir. Tüm bu ortak özellikler, Vladimir Propp’un masallar için belirlediği işlevler ve eylem alanlarının filmlere uygulanmasını olanaklı kılmıştır.

Analiz sonucu elde edilen bulgulara göre; ‘Küçük Hanımefendi’ filminde 31 işleve rastlanılmıştır. Filmde eylem alanlarının altısı görülmüş, ‘Düzmece Kahraman’ kişisine ise rastlanılmamıştır. ‘Vahşi Gelin’ filminde 29 işlev, 6 eylem alanı tespit edilmiştir. ‘Kimliğini Gizleyerek Gelme’ ve ‘Tanıma’ işlevleri yer almamakta, eylem alanlarında ise ‘Düzmece Kahraman’ kişisi görülmemiştir. ‘Kezban’ filminde 31 işlevin 30’u yer almakta ancak ‘özel işaret’ işlevine rastlanılmamış, ‘Düzmece Kahraman’ kişisi görülmemiştir. ‘Kınalı Yapıncak’ filminde de eylem alanlarının altısı tespit edilmiş, ‘Düzmece Kahraman’ kişisine rastlanılmamıştır. İşlevler arasından ise 29 işlev tespit edilmiş, ‘izleme’ ve ‘özel işaret’ işlevleri bulunamamıştır. Son olarak ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde eylem alanlarının yedisi de tespit edilmiş, 31 işlevden ise yirmi dokuzuna rastlanılmıştır. ‘Özel işaret’ ve ‘İzleme’ işlevleri görülmemiştir.

İncelenen 5 film, tıpkı masallar gibi tekbiçimci bir anlatımla sunulmuş ve bazı öğeler değişmeksizin tekrar etmiştir. Bu öğelerin en başında ‘ötekileştirme’ durumu gelmektedir. ‘Küçük Hanımefendi’ filminde Neriman, ‘Kezban’ filminde Kezban, ‘Kınalı Yapıncak’ filminde Kınalı Yapıncak, ‘Vahşi Gelin’ filminde Ayşegül, ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde ise Leyla, oğlan ve onun yakın çevresi tarafından ‘öteki’ olarak görülmekte ve aşağılanmaktadır. Kadının ötekileştirilmesinin sebebi ise cinsiyetler arası sunulan farklılıklar ve zıtlıklardır. Örneğin; oğlan kentli, kız köylü; oğlan zengin, kız fakir; oğlan yakışıklı, kız çirkin; oğlan eğitilmiş, kız cahil gibi unsurlar, filmde, kızın erkek tarafından ‘öteki’ olarak görülmesinin sebepleri olarak sunulmaktadır. Bu

farklılıklara rağmen, bir araya gelen iki karakter arasında ise ‘doğal olarak’ çatışma başlamıştır.

Farklılıklar nedeniyle 5 filmde de kız, erkek tarafından aşağılanmaktadır. Bu durum yalnızca erkek tarafından gerçekleşmemekte, onun yakın çevresi tarafından da vurgulanmaktadır. Yani, kızın ‘ötekileştirilmesi’ yalnızca bireysel bir algı olarak değil, tamamen o zümre tarafından istenip, kabul görmemesi ve kızın onlara ‘layık görülmemesi’ndendir. Oğlandan sonra filmde ‘ötekileştirme’yi pekiştiren bir diğer kişi ise, mutlaka her filmde yer alan ‘kötü kişi’dir. İncelenen 5 filmde de bu kişinin cinsiyeti, kadın olarak belirlenmiştir. Bu kişi, ‘Küçük Hanımefendi’ filminde üvey anne; ‘Kezban’ filminde Ferit’i elde etmeye çalışan Lale; ‘Kınalı Yapıncak’ filminde kızın teyzesi Aliye; ‘Vahşi Gelin’ filminde Metin’in eski nişanlısı Leyla; ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde ise Fikret’in sevgilisi Suzan’dır.

Bu durum, filmde bir diğer çatışma unsurunu meydana getirmektedir. Bu çatışma, ‘iyi kadın’-‘kötü kadın’ karşılaştırmasıdır. Filmlerin ilerleyen sahnelerinde ise erkeği kazanan ‘iyi kadın’ olmuş, ‘kötü kadın’ cezalandırılmıştır. Bu da, filmlerde toplumsal cinsiyetin kadın üzerindeki yaptırımların, kadınlar üzerindeki ayırımın, iyi ve kötü kıstaslarının belirlenip, pekiştirilmesine neden olmuştur. Böylece sosyal hayatta da hangi tür kadının ‘kazanacağı’nın ve erkeklerin ne tür kadınlardan hoşlandığının mesajı verilmiştir.

Aralarında pek çok fark olmasına rağmen bu iki ayrı karakterin bir araya gelmesi ise ‘mecburi’ bir durum olarak sunulmuştur. ‘Eğer söz konusu durumun varlığı olmasaydı, oğlanın kız ile aynı ortamda yer alması mümkün bile olmayacaktı’ algısı verilmiştir. Burada bu duruma ‘tahammül’ eden kişi oğlan olarak belirlenmiştir. Bunun karşısında kız ise, acı çekmekte ve sabır göstermektedir. ‘Kezban’ filminde bu durumun dışına çıkmıştır. Köyden kente gelen Kezban, Ferit tarafından aşağılanmaktadır; ancak Ferit’in Kezban ile münasebeti zorunlu bir durum olarak gerçekleşmemiştir. Onun dışında, ‘Küçük Hanımefendi’ filminde Ömer iflastan kurtulmak için; ‘Kınalı Yapıncak’ filminde Fikret, kızını hamile bıraktığı için; ‘Vahşi Gelin’ filminde babasının ölümü sonucu Ayşegül’ün yalnız kalması ve Metin’e ‘evlenme’ vasiyetinin verilmiş olması; ‘Fakir Kızı Leyla’ filminde ise, annesi, Fikret’i bu konuda zorlaması sonucu, evlilik gerçekleşmiştir. Bu iki farklı kişinin, bir araya gelmesinin sebebi ‘zoraki’ koşullardan kaynaklanmıştır.

Bu durum, filmlerde bir diğ er çatışma unsurunu, sevgi-nefret karşılaştırmasını meydana getirmiştir. Burada sevilen, sabredilen, fedak arlık gösterilip affedilen kişi, oğlan iken; nefret edilip aşağılanan, beğenilmeyen, dışlanan kişi ise kız olarak belirlenmiştir.

Erkeğin aşağılamaları sonucu zor günler yaşayan kadına, mutlaka yardım eden bir kişi vardır. Bu kişi, film için çok önemlidir; çünkü filmin gidişatının değişeceği nokta bu andan sonra başlayacak, kız onun sayesinde, g zelleşi, davranış Şekillerini, konuşmasını değiştirecektir. Yani bu filmler köylü kadını ‘modern’ bir kadına dönüştürecekler. Yeni görünümüyle bu kadın, artık ‘erkeğe layık’ hale gelecek ve onun beğenisine sunulacaktır.

Kadın yeni görünümü ile erkeğin karşısına çoğunlukla maskeli baloda veya partide çıkmakta ve bu durum, filmi masalsı bir hale taşıtmaktadır. Yalnızca ‘Kınalı Yapıncak’ filminde kadın, oğlanın karşısına Őirkette patronu pozisyonunda çıkmıştır. Kadının bu yeni halini ‘K  uk Hanımefendi’ ve ‘Kınalı Yapıncak’ filmlerinde erkek karakterler tanıyamamış, ancak tanısın veya tanımasın, filmde o andan itibaren kadının intikamı işlenmeye başlamıştır. Çünkü naif, yumuşak başlı ve sevgi dolu bu kadın, artık görünümüyle de erkeğin aşkını kazanabilecek ve ondan intikamını alabilecektir.

Böylece filmde bir başka çatışma unsurunu meydana gelmektedir. Bu unsur, geleneksel-modern karşılaştırmasıdır. Filmin gidişatının bu yönde gelişmesi, modernliğin gelenekselliği yendiği anlamına gelmekte ve geleneksellik arka plana atılmaktadır. Ancak burada ‘modern kadın’ çizgisi kendisini, kadının özellikle bedeni ve davranışı üzerinde inşa etmektedir. Kadın, artık erkeğin aşkına sahip olmak, beğenebileceği görüntüye dönüşmek istemekte ve tüm bunları erkeğin sevgisini kazanmak için yapmaktadır. Bu nedenle kadın, hala ikincil konumunu korumaktadır. Kadın yeni görünümünden sonra bile, erkeğin Őiddetine ve yanlış anlaşılmalar sonucu terk edilmesine maruz kalmaktadır. Yani kadın, her durumda hala ikincil konumunu sürdürmektedir.

Erkeğin pişman olması ise bu andan itibaren oldukça kolay bir hal almıştır. Erkek gerçekleri öğrendikten sonra hatasını anlayıp pişman olmuş ve kadına  şık olmuştur. Böylece erkeğin güzel ve fedak ar kadına karşı olan zaafı vurgulanmıştır. Bu durum, ‘K  uk Hanımefendi’, ‘Kınalı Yapıncak’ ve ‘Fakir Kızı Leyla’ filmlerinde daha belirgin olarak işlenmiş; ‘Kezban’ ve ‘Vahşi Gelin’ filminde ise daha zayıf biçimde

yansıtılmıştır. Çünkü ‘Kezban’ filminde oğlan zaten kızın değişiminden önce de ona ilgi duymaya başlamıştır. ‘Vahşi Gelin’ filminde de aynı durum söz konusudur.

Erkek tarafından her türlü aşağılamalara maruz kalan kadın için, affetmesi çok zor olmamıştır. Kadın, erkekten intikam alıp, onun sevgisini kazandığında tatmin olmuş ve bu durumu affetmek için yeterli görmüştür. Hatta kadın intikam aldığı durumlarda bile zaman zaman erkeğe karşı acıma duygusu beslemiş ve kendi aşkı da bu doğrultuda pekiştirmiştir. Kadının affi sonrasında ise artık mutlu son kaçınılmazdır.

Tüm bu öğeler her filmde kendini tekrar etmiş ve filmlerin tekbiçimci bir anlatım sunmasına neden olmuştur. Çalışmada elde edilen bulgulara göre, filmde tekrar eden unsurlar, devamında bir çatışma unsuru meydana getirmiştir. Her çatışma, yeni bir öğenin tekrarlanması ile sonuçlanmıştır.

Görünüşte bir masal formunda sunulan bu filmler, esasında toplumsal cinsiyet kalıpyargılarını pekiştirmekte ve sürdürmektedir. Bunu, en belirgin şekli ile ‘iyi kadın’- ‘kötü kadın’; ‘güzel kadın’- ‘çirkin kadın’ ayrımı ile yapmaktadır. Tek başına iyi veya tek başına güzel olmak yetmemektedir. Kadın aynı anda hem güzel, ‘modern’ bir kadın olmalı hem de fedakar, affedici, duygusal yönleriyle ön plana çıkmalıdır. Bunun dışında kalan kadınlar ise ‘erkeğin sevgisinden mahrum kalarak’ cezalandırılmaktadır.

Kadının intikam almak için, öncelikle güzelliğini kullanması da filmleri anlamak bağlamında önemli görülmektedir. Bu durum kadını, her şeyden önce güzelliği ve bedeni ile var etmekte ve bunu istediği gibi kullanabileceği mesajı vermektedir. Buna sebep ise, erkeğin ‘güzel’ ve ‘iyi’ kadına karşı olan zaafıdır. Böylece kadın, erkeğin gözünde ‘modern’ bir kadına dönüşmektedir. Tüm bu unsurlar kadını bedeni üzerinden tanımlamakta ve erkek egemen anlayışı pekiştirmektedir.

Mutlu sona ulaşmak için, mevcut duruma uyum sağlaması gereken kişi kadın olarak belirlenmiştir. Kadın, erkeğe uymak durumundadır; çünkü ‘öteki’ konumunda olan kadındır. Bu, aynı zamanda modernliğin, gelenekselliğin önüne geçmesi, geleneksel olanın modern olana uyum sağlaması anlamı taşımaktadır. Bu nedenle, incelenen filmlerde galip gelen ataerkil bakış açısı ve modern yapı iken; uyum sağlaması gereken kadın ve geleneksel yapıdır. Böylece filmlerde her ne olursa olsun, devam eden ve pekişen anlayış ataerkil değerler sistemi olmaktadır. Çünkü kadın, erkek istediği ve erkeğin gözünde modernleştiği için ikincil konumunu sürdürmektedir.

Masallar ile hemen hemen aynı anlatı yapısı taşıyan bu filmler, Vladimir Propp'un işlev ve eylem alanlarına uyum sağlamış; ancak bazı farklılıkların da bulunduğu tespit edilmiştir. Bunlardan ilki, 31 işlev sıralamasının, filmlerde aynı sıra ile devam etmemesidir. Her filmde, bu işlev sırası farklılık gösterse de, işlevlerin yer alışı bakımından benzerlik taşımıştır.

Bir diğer farklılık ise, işlevleri oluşturan kişilerin farklılıklar gösterebilmesidir. Örneğin, Propp, masallardaki 'bağışçının ilk işlevi' ve 'kahramanın tepkisi' gibi maddeleri kahraman üzerinden tanımlamaktadır. İncelenen filmlerin bazılarında ise bu iki işlevin erkeği değil, kızı kapsadığı görülmüştür. Bunun dışında 'özel işaret' işlevi de masallarda kahramanı kapsamaktadır. Ancak incelenen 5 film arasından yalnızca ikisinde (Küçük Hanımefendi, Vahşi Gelin) bu işleve rastlanmış, onlarda da işlev, kahramanı değil, kızı kapsamıştır. 'Geri Dönüş' işlevi de bunlardan bir diğeridir. Masallarda kahramanı kapsayan bu işlevin, incelenen filmlerin hepsinde kızı kapsadığı görülmüştür. Bunun yanında Propp'un masallardaki 7 eylem alanı, bu filmlerde 'Düzmece kahraman' kişisi hariç, diğer hepsine rastlanmıştır. 'Düzmece Kahraman' kişinin de tespit edildiği tek film, 'Fakir Kızı Leyla' filmidir.

Çalışma kapsamında, incelenen 5 filmde, tıpkı masallar gibi belli başlı öğeler tekrar etmiş ve bu yönüyle masallar ile benzerlik göstermiştir. İşlevlerin büyük çoğunluğu her filmde yer almış; ancak bunların sıralaması değişiklik göstermiştir. Bunun yanında, işlevleri sağlayan kişiler de bazı filmlerde farklılık göstermiştir. Ancak, işlevlerin çoğunun filmlerde yer alması, Vladimir Propp'un masallar için belirttiği tekbiçimci anlatımın, incelenen 5 film için de geçerli olduğunu ortaya koymuştur. Bu doğrultuda, incelenen filmler konu ve anlatı yapısı bakımından 'modern masal' özelliği taşımaktadır.

Günümüzde de kadının bu sunuluş biçimi sürdürülmektedir. Medya araçlarında ikincil konumu devam ettirilmekte ve erkek karşısındaki edilgenliğine vurgu yapılarak egemen ataerkil sistem pekiştirilmektedir. Televizyon dizilerinde erkeğin gerisinde yer alan kadın sunumları, gazetelerde kadına ilişkin haberlerin daha çok kadının mağduriyetine yönelik gerçekleşmesi, dergilerde kadın profilinin güzellik ve cinsellik ile tanımlanması gibi unsurlar, kadına ilişkin egemen algının devam ettiğini göstermektedir. Sinemada ise kadının temsil ediliş biçiminde egemen anlayışın sürdürüldüğü filmlerin yanı sıra, kadını daha aktif kılan, erkek karşısında gücünü ortaya koyabilen, kadının iş ve sosyal

hayatta etkinliđine vurgu yapan sunumlar da gerçekleřmektedir. Ancak, genel olarak sinemada ve diđer medya araçlarında kadının sunumu, ataerkil dűřünce yapısına gűre gerçekleřmekte ve bunun aksi sunumlara daha az rastlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Acara, E. ve Sarıtaş, E. (2004). “Çocuk da Yaparım, Kariyer de”. s.69-77. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II., İstanbul: Mor Ajans.
- Ağaoğlu, A. (1995). Türk Aydını ve Ben Kimim Sorusu. s.219-226. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu (Haz. S. Şen), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut T., N. (2004). “Türk Televizyonunda Kadın Söylemi”. s.157-162. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Akser, A. M. (2001). Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: Bir Türk’e Gönül Verdim. s. 99-111. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2. (Haz. D. Derman). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akyüz, Hüseyin (2008). *Kurumlar Sosyolojisi, Tanımlar, Kuramlar ve Uygulamalar*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Alankuş, Sevda (2009). *Medyada Kadın/Beden Temsil (Siyaset)i*. Osmanlı Bankası Araştırma ve Arşiv Merkezi.
- Altınel Y., H. (2004). “Lüks Tüketim Ürünü Reklamlarında Kadın İmgesi”. s.143-150 Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan). 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Altun, Fahrettin (2005). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Arat, N. (1998). Cumhuriyet’in 75. Yılında “Türkiye’de Kadın” Tartışmaları. s. 21-34. Aydınlanmanın Kadınları. (Haz. N. Arat), İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.
- Arat, Y. (1992). 1980’ler Türkiye’sin de Kadın Hareketi: Liberal Kemalizmin Radikal Uzantısı. s.75-95. Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu. (Haz. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Araz, N. (1998). Nereden Başladık Nereye Ulaştık. s.323-330. Aydınlanmanın Kadınları (Haz. N. Arat), İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.

- Arpacı, Murat (2013). Modernitenin Eşiğinde Toplumsal Cinsiyet Rejimi: Pastoral İktidar, Beden Politikaları ve Evlilik. s. 131-146. Toplumsal Cinsiyet 1. (Eds. C. Ö. Özmen). Sayı 63. Ankara: Doğu Batı Düşünce Dergisi.
- Arslan, Umut T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? 'Yeşilçamda Erkeklik ve Mazlumluk'*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Asker, A. (2004). "Medyada Cinsiyetçilik ve Kadın Gazeteciler." s.79-86. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Aziz, A. (1992). Kadın ve Yabancılaşma. s. 251-271. Her Yönüyle Türkiye'de Kadın Olgusu (Haz. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Bahar, H. İbrahim (2008); *Sosyoloji*, Ankara: Usak Yayınları.
- Bars, E. Mehmet (2014). *Vladimir Propp'un Yapısal Çözümleme Yöntemi Çerçevesinde "Battal Gazi Destanı" Filminin İncelenmesi*. Tarih Okulu Dergisi. Sayı XVIII, ss. 79-97.
- Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel Serüven (Çev. M. Rifat, S. Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batuş, G. (2004). "Direnişin Göstergesi Olan Popüler Kültür. s.201-205. Muhalefette Kalmaya Mahkum mudur?". Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart *Bildiriler*. Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Bauman, Z. (2011). Postmodern Etik (Çev. A.Türker) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayhan, V. (2013). Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet. s. 147-164. Toplumsal Cinsiyet 1. (Eds. C. Ö. Özmen). Sayı 63, Ankara: Doğu Batı Düşünce Dergisi.
- Bayram, N. (1997). İnsanı Üzen, Eğlenceli Bir Film. s. 21-37. Sinema Yazıları (Haz. S. Büker). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Benveniste, E. (1995). Genel Dilbilim Sorunları (Çev: E. Öztokat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2011). Görme Biçimleri. (Çev. Y. Salman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Berkday, Fatmagül (2004). *Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye, Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları no 7*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Berkday, Fatmagül. (2006). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berkday, F. (2009). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm. s. 348-361. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce. (Eds: T. Bora, M. Gültekin). Cilt I. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, Beyza (2001); *İslam'da Kadının Rolü Türkiye'de Kadın*, Ankara: Konrad Adenauer Vakfı.
- Birtek, F. ve Ergül, G. (1995). Postmodern, Türk Aydını ve Frankfurt Okulu: Bir Polemik. s.325-332. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu (Haz. S. Şen), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bora, Aksu (2005). *Kadınların Sınıfı 'Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası'* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Butler, M. A. (2011) ; Film Çalışmaları, (Çev.: A. Toprak) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Caporal, B. (1999). *Kemalizm ve Kemalizm sonrasında Türk Kadını- III- (1919-1970)*. (Çev.. E. Eyüboğlu) İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.
- Carrier G., J. (2007). Oksidentalizm: Tersine Dönmüş Bir Dünya. s. 464-497. Oryantalizm Tartışma Metinleri (Eds. A. Yıldız, Çev. S. Akkanat, F. B. Aydar, Y. Çına, M. Kır, B. Koçak, A. Yıldız) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ceylan, Y. (2011). Modern Çağda Tüketim Kültürü ve Kadın. s.561-567. Kadın ve Kültür. Sayı I. Malatya: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.
- Civelek, H. Yaprak (2013). Kırmızı Kuşağın Kuramsallığı: Ataerkil Söylem ve Anadolu Kırsalı'nda Kadın. Toplumsal Cinsiyet II. Sayı 64. Ankara: Doğu Batı Düşünce Dergisi.
- Clifford, J. (2007). Oryantalizm Üzerine. s.134-158 Oryantalizm Tartışma Metinleri (Eds. A.Yıldız, Çev. S. Akkanat, F.B. Aydar, Y. Çına, M. Kır, B. Koçak, A. Yıldız) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Colin D., G. (2005). *Kadın İslam ve Sinema* (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Curabay, Ş. (2004). “Kadın Dergilerinde Yer alan Reklamlar”. s.3-10. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma (Eds. A. Güçhan). 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Çelikel, A. (1998). Cumhuriyetimizin 75. Yılı'nın Düşündürdükleri. s.41-49. Aydınlanmanın Kadınları. (Haz. N. Arat), İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.
- Debord, G. (2006). Gösteri Toplumu (Çev. A.Ekmekçi, O. Taşkent) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, M. (2013). Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm. s. 11-44. Toplumsal Cinsiyet 1. (Eds. C. Ö. Özmen). Sayı 63, Ankara: Doğu Batı Düşünce Dergisi.
- Dicleli, Z.(1995). Türk Aydını Rol Ayrımında. s.527-539. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu (Haz. S. Şen), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Doğan, İsmail (2000). *Sosyoloji: Kavramlar ve Sorunlar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Doltaş, D. (1992). 1980 Sonrası Türk Feminizmi ve Batıdaki Feminist Kuramlar. s.51-73. Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu (Haz. N. Arat), İstanbul: Say Yayınları.
- Dorsay, Atilla (2001). *Düşen Yapraklar Geçen Yıllar*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dökmen, Zehra (2012). *Toplumsal Cinsiyet ‘Sosyal Psikolojik Açıklamalar’*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Egrik B., Evren (2007). *Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi “Yeşilçam’da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet”*. Marmara Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Elden, M. ve Ulukök, Ö. (2004). “Televizyon Reklamlarında Çalışan Kadının Sunumu”. s.135-142. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Ercan, Fuat (2003). *Modernizm, Kapitalizm ve Azgelişmişlik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergül O., F. (2001). Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90’lı Yılların Türk Sineması’ndaki Yansımaları Üzerine Bir Giriş Denemesi: Düş Gezginleri, Dönersen Işık Çal

- ve Gemide. s.147-156. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2. (Haz. D. Derman), Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, Gülbuğ. *Vladimir Propp'un Biçimbilimsel Yaklaşımı Çerçevesinde Cesur Yürek Filminin İncelenmesi*. İletişim Fakültesi Dergisi.
- Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.ş.
- Eyüboğlu, S. (2001). Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın. s. 37-45. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1 (Haz. D. Derman). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Friedan, B. (1983). Kadınlığın Gizemi. (Çev. T. Mertoğlu) İstanbul: Kesim Ajans/e Yayınları.
- Genette, G. (2005). Yazınsal Dil. s.245-248. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2.Temel Metinler. (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, A. (1994). Modernliğin Sonuçları (Haz. T. Birkan, Çev. E. Kuşdil) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2000). Sosyoloji. (Haz. H. Özel, C. Güzel). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Giddens, A. (2005). Sosyoloji. (Haz: C. Güzel). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Gökalp, Z. (1986). Türkçülüğün Esasları. (Haz: M. Kaplan). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Göksel, Burhan (1993). *Çağlar Boyunca Türk Kadını ve Atatürk*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Göle, Nilüfer (2011). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göregenli, M. (2012). Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıpyargı ve Ayrımcılık. s.17-29. Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar. (Der. K. Çayır, M. Ayan Ceyhan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Greimas, A. J. ve Courtes, J. (2005). Göstergibilim Sözlüğü'nden Beş Kavram. s. 344-353. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2.Temel Metinler. (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Greimas, A. J. ve L. Eric. (2005). Göstergebilimin İzlediği Doğrultu. s. 353-354. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2.Temel Metinler. (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gülaçtı, Nurettin (2006). *Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış*, İdil Dergisi.
- Gülbahar, H. (2007). Kadına Yönelik Şiddet Genelgesi ve Medyanın Sorumluluğu. s.85-116. Kadın Odaklı Habercilik. (Haz. S. Alankuş). İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Gümüšoğlu, F. (1998). Cumhuriyet'in Devrimci Eğitiminin ve Bugünkü Eğitimin Kadına Yaklaşımı s.76-93. Aydınlanmanın Kadınları. (Haz. N. Arat), İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.
- Günay, E. (1995). Aydınlar, Devlet ve Demokrasi. s.507-514. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu (Haz. S. Şen), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gündeş, S. ve Küçükerdoğan, R. (2004). "Televole'den Biri Bizi Gözetliyor'a B.B.G.'den Biz Evleniyoruz'a Kadın İmgesi". s.105-124. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Habip, B. (2009). Freud ve Kadınlık. s.25-34. Cinsiyetli Olmak. (Der. Zeynep Direk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hızal G., S. (2004). "Kadın Kimliği Kurulmasında Marka Stratejileri "Koş Süreyya Koş". s.31-39. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- <http://www.msxlabs.org/forum/edebiyat-ww/313333-vladimir-propp.html> (erişim tarihi, 19.05.2015).
- Işık, İ. Emre (2000). *Öznenin Dili*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- İmançer, D. (2001). Medyada Kadın. s.161-166. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1. (Haz. D. Derman), Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- İnan, Afet (1964). *Atatürk ve Türk Kadını Haklarının Kazanılması*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- İnan, Afet (1985). *Kurtuluş Savaşında Türk Kadını*. Ankara: TBMM
- İnceoğlu, Y. (2004). “Medyada Kadın İmajı”. s. 11-20. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. . Güçhan). 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (1979). *İnsan ve İnsanlar: Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Cem Ofset Matbaacılık.
- Kancı, T. (2009). Erken Cumhuriyet Dönemi (1928-1945) Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları. s.105-120. Kimlikler Lütfen Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili (Der: G. Pultar). Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Kandiyoti, Deniz (2011). *Cariyeler, Bacılar, Yurtdaşlar. Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karakoyunlu, Y. (1995). Aydın Geleneğimizin Oluşumu ve Cumhuriyet Aydınları. s.103-122. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu (Haz. S. Şen), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Keller, E. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler, (Çev.: F. B. Aydar) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kılınç, B. (2009). Aklın Cinsiyeti Var mı? s.35-50. Cinsiyetli Olmak (Der. Z. Direk), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kıran, Zeynel ve E. Kıran, Ayşe (2010). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kıray B., Mübeccel (2006). *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kırkpınar, Leyla (2001). *Toplumsal Değişme ve Kadın*. Ankara: Kalkan Matbaacılık.
- Koç, A. (2001). Yorgun Savaşçı Dosyası Dava Kapandı mı?, s. 181-190. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2. (Haz. D. Derman), Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Kolker, R. (2010). Değişen Bakış: Çağdaş Uluslar arası Sinema (Çev: E. Yılmaz) Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Kolker, R. (2011). Film, Biçim ve Kültür (Çev. F. Ertnaz, A.Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz, Hazr. E. Yılmaz) Ankara: Deki Yayım Evi.
- Kongar, Emre (1985). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Koptagel-İlal, G. (1992). Toplumsal Değişim İçinde Türk Kadınının Psikososyal Kimliği. s.97-113. Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu. (Haz. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Köker, E. (2007). Kadınların Medyadaki Hak İhlalleriyle Baş etme Stratejileri. s. 117-148. Kadın Odaklı Habercilik. (Haz. S. Alankuş), İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Köker, E. (2013). Medya. s.96-118. Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. (Eds. Y. Ecevit, N. Kalkner) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Kula, N. (2009). Erkek Dergilerindeki Reklam Fotoğraflarında (Yeniden) Üretilen Metroseksüel Kimlik. s.81-102. Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri (Eds. H. Kuruoğlu), İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Kurnaz, Şefika (1991). *Cumhuriyet Öncesi Türk Kadını (1839-1923)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Kuşcan A, Özlem (2010). *Antik Çağdan Günümüze Kadının Öyküsü*. Ankara: Mattek Matbaacılık.
- Lye, J. (2011). Yapısalcılığın Bazı Öğeleri ve Edebiyat Teorilerine Uygulaması, (Çev. A. Çalışkan), Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 4, Sayı 14, Bahar.
- Makdisi, U. (2007). Osmanlı Oryantalizmi. s. 271-315. Oryantalizm Tartışma Metinleri içinde (Eds. A. Yıldız. Çev. S. Akkanat, F. B. Aydar, Y. Çına, M. Kır, B. Koçak, A. Yıldız) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Mardin, Ş. (2009). Yeni Osmanlı Düşüncesi. s.42-53. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce. (Eds. T. Bora, M. Gültekin). Cilt I. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marshall, G. (2005). Sosyoloji Sözlüğü, (Çev. O.Akinhay, D. Kömürücü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Martinet, A. (2005). Genel Dilbilim İlkeleri. s. 128-141. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mater, N. ve Çalışlar, İ (2007). Medyadaki Durumu Tersine Çevirmek. s. 167-195. Kadın Odaklı Habercilik (Haz. S. Alankuş), İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Mengü, S. ve Karadoğan, E. (2004). “Türk Kadın Siyasetçilerin Televizyonda İzlenim Yansımaları”. s. 181-189. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A.Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Metz, C. (2005). Sinema: Dil mi, Dilyetisi mi? s. 256-259. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2.Temel Metinler (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Minibaş, T. (1992). Basında Kadın. s. 245-249. Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu. (Haz. N. Arat) İstanbul: Say Yayınları.
- Moroğlu, N. (1998). Medeni Kanun Tasarısı’nda Evlenmenin Genel Hükümleri ve Eşler Arasındaki Mal Rejimi. s.303-314. Aydınlanmanın Kadınları. (Haz. N. Arat), İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.
- Mutlu K., D. (2001a). Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım. s. 111-120. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1 (Haz. D. Derman). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Mutlu K., D. (2001b). Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim?, s. 201-217. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2. (Haz. D. Derman), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar. s. 27-38 cilt 1, sayı 1. Atılım Sosyal Bilimler Dergisi 1.
- Oran, B. (1995). Az Gelişmiş Ülkelerde Aydın ve Milliyetçilik. s.385-393. Türk Aydın ve Kimlik Sorunu (Haz. S. Şen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özbay, F. (1992). Kadının Statüsü ve Doğurganlık. s.151-167.Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu. (Haz. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.

- Özdemir, Gülen (2009). *Türk Kadınının Toplumsal Konumunun Gelişim Süreci*. Sosyal Bilimler Metinleri, Tekirdağ: Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özerkan A., Şengül (2004). “Bir Toplumsallaşma Aracı Olarak Medyanın Kadın İmajına Yaklaşımı”. s.21-29. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Özkan Ç, Z. (2009). Geleneksel Türk Sineması’nda Erkeğin Değişen İmgesi. s. 117-142. Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri (Eds. H. Kuruoğlu). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Özsoy, A (2004). Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi. s.277-300. Sinemada anlatı ve Türler (Eds. F. Dalay Küçük Kurt, A. Gürata). Ankara: Vadi Yayınları.
- Özyurt, Cevat (2005). *Modern Toplumun Çözümlemesi- Erich Fromm’un İnsan ve Toplum Anlayışı*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Payaslıoğlu, A. (1995). Türkiye’de Aydınlar. s.395-397. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu içinde (Haz. S. Şen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Pekerman, Serazer (2012). *Film Dilinde Mahrem ‘Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekan Temsili’*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Propp, V. (1985). Masalın Biçimbilimi (Çev: M. Rifat, S.Rifat) İstanbul: Bfs Yayınları.
- Rifat, Mehmet (1990). *Dilbilim ve Göstergibilimin Çağdaş Kuramları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sağlık, M. (1997). Küçük Hanım’ın Toplumsal Varoluşu. s. 63-67. Sinema Yazıları (Haz. S. Büker). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Satılmış, D. (2009). “35,5” ya da Karşıyakalı Olmak: Kimlik Oluşumunda Aidiyet Eksenini. s. 337-348. Kimlikler Lütfen Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili (Der. G. Pultar). Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Sayer, Handan (2011). *Toplumsal Cinsiyet Eşitliğine Erkeklerin Katılımı*. T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Uzmanlık Tezi, Ankara.

- Sayılgan, E. ve Yılmaz, E. (2004). “Yazılı Basında Kadınlara Yönelik Bilgilendirici Haberler ve Medyanın Sosyal Sorumluluğu”. s.51-58. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Schroeder K., Süheyla (2007). *Popüler Feminizm ‘Türkiye ve Britanya’da Kadın Dergileri’*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scott, W. J. (2007). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi, (Çev. A. T. Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı,
- Sevinç, Necdet (1987). *Eski Türklerde Kadın ve Aile*. İstanbul: Baysan Basım ve Yayın.
- Simmel, G. (2009). Bireysellik ve Kültür. (Çev. T. Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.
- Soner, Ş. (1998). Kadın Düzenin Aynası. s. 94-106. Aydınlanmanın Kadınları. (Haz. N. Arat). İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü.
- Sullam, B. (2004). “Jinekomedya”. s.151-155. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Şimşek, Gizem. *Los Angeles’da Bir Külkedisi: Propp’a Göre Bir Film Çözümlemesi*.
- Talimciler, A. (2009). Türkiye’de Erkek Kimliğinin Oluşumunda Göz ardı Edilen Alan: Spor/Futbol. s. 45-65. Erkek Kimliğinin Değiş(e)meyen Halleri. (Eds. H. Kuruoğlu). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Tanrıöver, H. (2007). Medyada Kadınların Temsil Biçimleri ve Kadın Hakları İhlalleri. s. 149-166. Kadın Odaklı Habercilik. (Haz. S. Alankuş). İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Tarhan, Nevzat (2005). *Kadın Psikolojisi*. İstanbul: Nesil Yayınları.
- Tekeli, Ş. (1992). Bilimlerde Metodolojinin “Kadın Bakış Açısından” İncelenmesi. s.29-50. Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu. (Haz. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Tesniere, L. (2005). Yapısal Sözdizim İlkeleri. s.168-173. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2.Temel Metinler. (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Tiryakioğlu, F. ve Demir, E. (2011). Kadın ve Erkek Temalı Haberler: Türkiye’de Yayınlanan Gazeteler Üzerine Bir Araştırma. s. 691-700. Kadın ve Kültür. Sayı I. Malatya: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.
- Togebly, K. (2005). İçkinlik ve Yapı. s. 103-109. XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2.Temel Metinler. (Çev. M. Rifat, S. Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçu, Y. G. (2004). Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın. s.157-212. Sinemada anlatı ve Türler. (Eds. F. D. Küçük Kurt, A. Gürata). Ankara: Vadi Yayınları.
- Tosun B. N. (2004). “Reklam Ortamı Olarak Medyada Kadın İmajı”. s. 125-133. Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma. (Eds. A. Güçhan), 1-4 Mart, *Bildiriler*, Cilt II. İstanbul: Mor Ajans.
- Touraine, A. (2007). Modernliğin Eleştirisi (Çev. H. Tufan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuğan, N. H. (2009). Fatih Akın Sineması. s. 28-55. Türk Filmlerini Yönetenler 1 (Eds. M. Soydan). Kayseri: Laçın Yayınları.
- Tuksal Ş., Hidayet (2012). *Kadın Karşıtı Söylemin İslam Geleneğindeki İz Düşümleri*. Ankara: Otto Yayın.
- Türküne, M. (1995). Gelenek ve Aydın. s.295-298. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu (Haz. S. Şen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2014) “Rol”
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5561c31dd065c4.20698943 (Erişim Tarihi: Mart 2014).
- <http://www.sinemalar.com/>(Erişim Tarihi: Mart 2015).
- Uğur, N. (1995). Yeni İnsan. s.521-525. Türk Aydını ve Kimlik Sorunu. (Haz. S. Şen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Uluyağcı, C. (2009). Türk Filmlerinde Erkek Kimliğini Destekleyen Giyim Kuşam Kodları. s.143-162. Erkek Kimliğinin Değiş(e)meyen Halleri. (Eds. H. Kuruoğlu). İstanbul: Beta Basım Yayım.

- Üstel, F. (2009). II. Meşrutiyet ve Vatandaşın “İcad”ı. s. 166-179. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt I (Eds. T. Bora, M. Gültekin). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Üşür, S. (1992). İslamcı Kadınların Yaşam Alanı: Tepkisel İndirgemecilik mi? s.131-150. Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu. (Haz. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Vahip, I. (2009). Psikanalitik Bakış Açısıyla Aile İçi Şiddet. s. 85-95. Cinsiyetli Olmak (Der. Z. Direk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Van Os, A.n.m. N. (2009). Osmanlı Müslümanlarında Feminizm. s.336-347. Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt I (Eds. T.Bora, M. Gültekin). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vardar, Berke (2001). *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*, İstanbul: Multilingual.
- Wagner, P. (2003). Modernliğin Sosyolojisi. (Çev. M. Küçük) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Weber, M. (2004). Sosyoloji Yazıları (Çev: T. Parla) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wolf, S. (2012). Cinsellik ve Sosyalizm. (Çev. K. Tanrıyar). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Yavuz, Hilmi (2000). *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*. İstanbul: Büke Yayınları.
- Yaylagül, L. (2004). 1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları. s.231-275. Sinemada anlatı ve Türler. (Eds. F. D. Küçükkurt, A.Gürata). Ankara: Vadi Yayınları.
- Yengin, Deniz. (2006). “*Yüzüklerin Efendisi*” Üçlemesinin Filmsel Anlatı Çözümlemesi. İstanbul Kültür Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yıldırım, N. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Aile Din Toplum. s. 49-56. Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları. (Proje Sorumlusu. U. Dufner, S. Sevim). İstanbul.
- Yıldız, A. (2007). Sunuş. s.9-14. Oryantalizm Tartışma Metinleri. (Edt: A. Yıldız, Çev. S. Akkanat, F. B. Aydar, Y. Çına, M. Kır, B. Koçak, A.Yıldız). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Yıldız, Engin (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

- Yılmazkol, Ö. (2009). Ferzan Özpetek Sineması. s. 9-27. Türk Filmlerini Yönetenler 1. (Eds. M. Soydan). Kayseri: Laçın Yayınları.
- Yiğit, Z. (2011). İki Kadın İki Kültür; Kurbağalar ve Dogville. s.627-637. Kadın ve Kültür. Sayı I. Malatya: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.
- Yumul, A. (2001). Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak. s.47-54. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1. (Haz. D. Derman). Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Yumul, A. (2012). Ötekiliği Bedenlere Kaydetmek. s.89-96. Ayrımcılık Çok Boyutlu Yaklaşımlar. (Der. K. Çayır, M. A. Ceyhan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yuval Davis, N. (2007). Cinsiyet ve Millet, (Çev. A. Bektaş) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, Tahsin (2008). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Yüksel, N. A. (2001). Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak Duruşma Filminde ki İzdüşümleri. s.133-145. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2. (Haz. D. Derman). Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Yüksel, Ş. (1992). Cinsellik İdeolojisi Dün ve Bugün, s.115-129. Her Yönüyle Türkiye’de Kadın Olgusu (Haz. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Zihnioğlu, Yaprak (2003). *Kadınsız İnkılap ‘Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği’*. İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı soyadı: Ümmühan MOLO

Uyruğu: T.C.

Doğum Yeri: Ünye/Ordu

Doğum Tarihi: 03/09/1988

Medeni Durumu: Bekar

Tel. No: 0546 715 19 18

E-posta: ummuhanmolo@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Lise	Kayseri İstikbal Lisesi	2005
Önlisans	Erciyes Üniversitesi Kayseri Meslek Yüksekokulu	2009
Lisans	Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi	2012

YABANCI DİL

İngilizce