



TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLER

Feyza AKDEDE

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

Haziran 2018

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE
KARAKTERLER

Hazırlayan

Feyza AKDEDE

Danışman

Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

AFYONKARAHİSAR 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Türk Sinemasında Femme-Fatale Karakterler” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27/06/2018

Feyza AKDEDE

İmza

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Tez Üyeleri:

Sanat ve Tasarım Anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Feyza AKDEDE'nin, "Türk Sinemasında Femme-Fatale Karakterler" başlıklı tezi .../.../..... tarihinde, saat’da Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

ÖZET

TÜRK SİNEMASINDA FEMME FATALE KARAKTERLER

FEYZA AKDEDE

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Haziran 2018

Danışman: Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

Kadın, sinemanın ilk yıllarından itibaren sinemanın vazgeçilemez unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın oyuncular filmlerde rol almaya başladıktan sonra, ‘femme-fatale karakter’ gibi birçok farklı karakterleri de canlandırmaya başlamışlardır. Femme-fatale karakterler, zekâları ve cinsellikleriyle erkekleri ellerine alarak onlara istedikleri her şeyi yaptırabilen karakterler olarak tanımlanmaktadır.

Tez çalışması kapsamında da Türk sinemasında 1950 ve sonrasında her 10 yıldan bir femme-fatale karakter seçilerek, incelenmiştir. Söz konusu karakterlerin incelenen filmlerinde, 1950 ve 1980 yılları arasında yer alan karakterlerin ‘femme-fatale özelliklerini’ net bir şekilde taşıdıkları görülürken, 1980 yılından itibaren yer alan karakterlerinse ‘femme-fatale özelliklerini’ eskisi kadar net taşıyamadıkları ve bazı özelliklerini de yitirmeye başladıkları görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Sinema, Dünya Sineması, Türk Sineması, Türk Sinemasında Kadın, Femme-Fatale Karakterler.

SUMMARY

FEMME FATALE CHARACTERS OF TURKISH CINEMA

FEYZA AKDEDE

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

DEPARTMENT OF ART AND DESIGN

June 2018

Supervisor: Prof. Dr. Nesrin KULA DEMİR

Woman is to emerge as one of the indispensable components of cinema since the first years of cinema. Movie actress have begun to revive many different characters like femme-fatale characters, after they take a role in films. Femme-fatale characters are defined with their intelligences, sexualities and they have characters which are able to make everything they want by hold men in their hands.

Said the characters that are examined between 1950-1980 years in films, is to recognize they have femme-fatale features, obviously. However, since 1980, characters have been able to take on femme-fatale characteristics, clearly and also they have begun to lose some their features.

Keywords: Cinema, World Cinema, Turkish Cinema, Women in Turkish Cinema, Femme-Fatale Characters.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	I
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
TABLolar LİSTESİ.....	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM SİNEMADA KADIN

1. SİNEMAYA KADIN KARAKTERLERİN GİRİŞİ.....	11
2. TÜRK SİNEMASINA KADIN KARAKTERLERİN GİRİŞİ.....	16
3. SİNEMADA KADININ TEMSİLİ.....	22
4. TÜRK SİNEMASINDA KADININ TEMSİLİ.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLER

1. TÜRK SİNEMASINDA KADIN KARAKTERLER.....	68
1.1. FAHİŞE KADIN.....	69
1.2. FEMME-FATALE KADIN.....	71
1.3. MELODRAM KADINI.....	72
1.4. KÖYLÜ KADIN.....	74
1.5. ÇOCUK KADIN.....	75
1.6. ERKEKSİ (LÜMPEN) KADINLAR.....	76
1.7. KENTLİ KADIN.....	78
1.8. ÖZGÜR VE BİREYSEL KADIN.....	79
2. SİNEMADA FEMME-FATALE KARAKTERLERİN TARİHÇESİ.....	81
2.1. 1950 ÖNCESİNDE FEMME-FATALE KARAKTERLER.....	82
2.2. 1950 VE SONRASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLER.....	100

3. TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLERİN TARİHÇESİ.....	109
3.1. 1950 ÖNCESİNDE TÜRK SİNEMASINDAKİ FEMME-FATALE KARAKTERLER.....	110
3.2. 1950 VE SONRASINDA TÜRK SİNEMASINDAKİ FEMME-FATALE KARAKTERLER.....	117

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ.....	131
1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE HİPOTEZİ.....	132
1.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ.....	133
1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE KAPSAMI.....	133
2. ÖRNEK FİMLERDEKİ FEMME-FATALE KARAKTERLERİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	134
2.1. NERİMAN KÖKSAL (1950).....	135
2.1.1. Katil Filmi (1953).....	136
2.1.1.1. Süheyla Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	136
2.1.1.2. Süheyla Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	137
2.1.1.3. Süheyla Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	137
2.1.2. Hayatımı Mahveden Kadın Filmi (1955).....	141
2.1.2.1. Belkıs Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	141
2.1.2.2. Belkıs Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	141
2.1.2.3. Belkıs Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	142
2.2. LEYLA SAYAR (1960).....	145
2.2.1. Aşka Kinim Var Filmi (1962).....	146
2.2.1.1. Handan Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	146
2.2.1.2. Handan Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	147
2.2.1.3. Handan Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	147
2.2.2. Suçlular Aramızda (1964).....	151
2.2.2.1. Nükhet Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	151
2.2.2.2. Nükhet Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	152
2.2.2.3. Nükhet Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	152

2.3. LALE BELKIS (1970).....	155
2.3.1. Aşkta da Üstün (1970).....	156
2.3.1.1. Selma Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	156
2.3.1.2. Selma Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	157
2.3.1.3. Selma Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	157
2.3.2. Sezercik Aslan Parçası (1972).....	160
2.3.2.1. Meral Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	161
2.3.2.2. Meral Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	161
2.3.2.3. Meral Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	161
2.4. BANU ALKAN (1980).....	163
2.4.1. Kızgın Güneş (1984).....	163
2.4.1.1. Yasemin Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	164
2.4.1.2. Yasemin Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	165
2.4.1.3. Yasemin Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	165
2.4.2. Sarı Bela (1985).....	167
2.4.2.1. Mine Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	168
2.4.2.2. Mine Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	168
2.4.2.3. Mine Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	169
2.5. ZUHAL OLCAY (1990).....	172
2.5.1. Ay Vakti (1993).....	172
2.5.1.1. Yıldız Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	173
2.5.1.2. Yıldız Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	173
2.5.1.3. Yıldız Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	173
2.5.2. Salkım Hanımın Taneleri (1999).....	177
2.5.2.1. Nefise Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	177
2.5.2.2. Nefise Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	178
2.5.2.3. Nefise Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	178
2.6. NURGÜL YEŞİLÇAY (2000).....	182
2.6.1. Eğreti Gelin (2004).....	183
2.6.1.1. Emine Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	183
2.6.1.2. Emine Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	184
2.6.1.3. Emine Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	184
2.6.2. Yedi Kocah Hürmüz (2009).....	186
2.6.2.1. Hürmüz Karakterinin Fiziksel Yapısı.....	187

2.6.2.2. Hürmüz Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı.....	187
2.6.2.3. Hürmüz Karakterinin Psikolojik Yapısı.....	188
3. VERİ VE BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	191
3.1. KARAKTERLERİN FİZİKSEL YAPILARI.....	192
3.2. KARAKTERLERİN SOSYOLOJİK (TOPLUMSAL) YAPILARI.....	195
3.3. KARAKTERLERİN PSİKOLOJİK YAPILARI.....	197
SONUÇ.....	206
KAYNAKÇA.....	216
EKLER.....	i
ÖZGEÇMİŞ	



TABLolar LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy.....	192
Tablo 2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı.....	192
Tablo 3. Karakterin Saç Rengi.....	193
Tablo 4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?.....	194
Tablo 5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler.....	194
Tablo 6. Karakterin Yaşı.....	195
Tablo 7. Karakterin Öne Çıkan Rolü.....	195
Tablo 8. Karakterin Mesleği.....	196
Tablo 9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?.....	197
Tablo 10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?.....	197
Tablo 11. Karakter Yalan Söylüyor mu?.....	198
Tablo 12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?.....	198
Tablo 13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?.....	199
Tablo 14. Karakter İstedikğini Elde Ediyor mu?.....	199
Tablo 15. Karakter Bencil mi?.....	200
Tablo 16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?.....	200
Tablo 17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?.....	201
Tablo 18. Karakter Parayı Seviyor mu?.....	201
Tablo 19. Karakter Cesur mu?.....	202
Tablo 20. Karakter Ezilen Biri mi?.....	202
Tablo 21. Karakterin Çocuğu Var mı?.....	202
Tablo 22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?.....	203
Tablo 23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?.....	204

GİRİŞ

Sinema, görüntülerin veya çizilmiş desenlerin ışıkla bir perdeye düşürülerek hareketli görüntüler elde edilmesi temeline dayanan sanat dalı olarak kabul edilmektedir. Kısaca resimlerin hareketini; düzenli aralıklarla, karanlık bir yerde, özel bir makine aracılığıyla perde üzerinde yansıtarak yeniden oluşturma işine sinema adı verilmektedir. Bunun yanında perdeye yansıtma işleminin yapıldığı salon da sinema adını almaktadır. Sinema kendine özgü bir anlatım aracı olarak ele alınmaktadır. Görüntülerin ve seslerin, kendine özgü bir anlatım aracı olan sinema dilinin unsurları durumunda olduğu bilinmektedir. Görüntünün ve sesin temel anlatım ögesinin ise; kendine özgü bir anlatım tekniği olan senaryo hâlindeki kurgu olduğu görülmektedir. Bunların dışında sinema; senarist, yönetmen, oyuncular, görüntü yönetmeni, seslendirme yönetmeni, ışık ve set ekibi gibi çok geniş bir kadronun ortak çalışmasının ürünü olarak kabul edilmektedir. Kısacası bireysel bir sanat etkinliği olmadığı bilinmektedir (19 Mayıs 2018). Sinema, ilk ortaya çıktığı dönemlerde bu tanımların çok az bir kısmını bünyesinde barındırarak 13 Şubat 1895 yılında Fransız Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin geliştirdikleri ‘sinematograf’ adlı aygıtla ilk kez hareketli görüntüyü elde etmelerinden doğmuştur. Sinemanın bu doğuşundan bir zaman sonra Türk sineması da yavaş yavaş kendini var etmeye başlamıştır.

Türk sineması, 1908’li yıllardan başlayarak çeşitli kentlerde halka açılan sinema salonları, gösterilerini yabancı uyruklu insanların ve azınlıkların egemenliğinde sürdürürken devreye bir zaman sonra Cevat Boyer girmiş ve Şehzadebaşı’nda Milli Sinema adı verilen ilk Türk sinemasını açmıştır. Sonra Şakir Seden’le Fuat Uzkınay, Ali Öztuna’yı ikna ederek ikinci Türk sinemasının açılmasını sağlamışlardır. I. Dünya Savaşı’nın başladığı günlerde ise yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay, Türk sinema tarihinin ilk filmi çekmiştir. *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adını taşıyan ve tarihi anısı olan bu film, 150 metre uzunluğunda bir belgesel olarak tarihe geçmiştir. Böylelikle 14 Kasım 1914 tarihinde Türk sinemasının ilk sinema filmi çekilmiştir. Bir yıl sonra Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın emriyle Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuş, Sigmund Weinberg de bu kurumun

başına getirilmiştir. Yardımcısı da Fuat Uzkınay olmuştur. Böylece 1915-1916 yıllarında I. Dünya Savaşı'na dair üç belgesel nitelikli film daha çekilmiştir. Daha sonra Weinberg, 1916 yılında ilk öykülü ve uzun bir film olan *Leblebici Horhor* filmini çekme girişiminde bulunmuş ama oyuncularından birinin ölmesiyle film yarıda kalmıştır. Sonra ikinci öykülü film olan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* filmini çekmeye girişmiş ama bu oyuncularında Çanakkale Savaşı nedeniyle askere alınması bu film denemesinin de yarıda kalmasına neden olmuştur. Ancak, Fuat Uzkınay, yarım kalan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* filmini savaştan sonra 1918 yılında tamamlamıştır (20 Mayıs 2018). Daha sonra 1917 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nce *Pençe* ve *Casus* filmleri çekilmiştir. Böylelikle Türk sineması kendini var etmeye başlamıştır. Ayrıca *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, *Pençe* ve *Casus* filmlerinde, yönetimden dolayı Türk kadınlarının sahneye çıkmaları yasak olduğu için bu filmlerde gayrimüslim ya da Beyaz Rus asıllı kadın oyuncular rol almışlardır. Böylelikle Türk sinemasında Türk kadın oyuncu sorunu da başlamıştır.

'Türk sinemasında kadın' her zaman araştırılan ve incelenen önemli alanlardan biri olmuştur ve kadınlar özellikle sinemada canlandırdıkları karakter rolleri üzerinden ele alınmışlar ve incelenmişlerdir. İlk olarak Türk sinemasına kadın karakterlerin girişi tiyatro ile başlamıştır. Tiyatronun Osmanlı'ya ilk geldiği dönemlerde Türk kadınları, yönetim ve yaygın töresel eğilimlerin Müslüman kadınların sahneye çıkmasına izin vermemesinden dolayı tiyatrolarda oynatılmamışlardır. Bu kadın sorunu tiyatrodan sonra kendini sinemada da göstermiştir. Bu nedenle Türk sinemasının ilk yıllarında çevrilen *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, *Pençe*, *Casus*, *Binnaz*, *Mürebbiye*, *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası*, *Bican Efendi'nin Rüyası* ve *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* gibi filmlerde Madam Kalitea, Madam Bayzar, Roza Felekyan, Anna Mariyeviç, Madam Sarmatova gibi Gayri-Müslim ya da Beyaz Rus asıllı oyuncular rol almışlardır (B.y, 1975: 12). Bu soruna ise 1923 yılında Muhsin Ertuğrul son vermiştir ve Muhsin Ertuğrul sayesinde Türk sinemasında kadın oyuncular sinemada yer almaya başlamışlardır. Yer almaya başladıkları ilk film ise Muhsin Ertuğrul'un, yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* filmi olmuştur. "Muhsin Ertuğrul filmin ulusal konusundan cesaret alarak, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ile Kezban'ı

Türk oyuncuların canlandırması için çalış[mıştır]. Ayşe için *‘Dar-ül Bedayi’ oyuncularından Muvahhit’in eşi Bedia Muvahhit seçil[mıştır]. İkinci rol için gerekli kimse bulunamayınca gazetelere ilan veril[mıştır]” (B.y, 1975: 12). İlan için ertesi gün sadece bir kız başvuru yapmıştır. O başvuru yapan kızın ise Münire Eyüp (Neyyire Neyir) adında bir öğrenci olduğu bilinmektedir ve *Ateşten Gömlek* filminin ikinci kadın oyuncusu o kız olmuştur. *Ateşten Gömlek* filminde ilk kez iki Türk ve Müslüman kadınının oyunculuk yapması sinemada kadının gelişim çizgisi açısından atılan ilk adım olmuştur. Zamanla Türk ve Müslüman kadın oyuncular sinemada birçok farklı karakterleri canlandırmaya da başlamışlardır. Canlandırdıkları bu karakterlerden birinin ise femme-fatale karakter olduğu görülmektedir.

Femme-fatale karakterlerin, fahişenin devamı olarak Türk sinemasında kendine yer edindiği ve fahişe kadın gibi, iyi kadının karşıtı olan kötü kadın olarak ele alındığı görülmektedir. Bu kötü kadın, cinselliği ön planda olan, evlilik dışı ilişkilere giren, temiz aile erkeklerini ağına düşüren ama bir o kadar da büyüleyici bir kadın olarak bilinmektedir. Büyüleyiciliğinin altında tehlike yatan bu femme-fatale kadın cinselliğini kullanarak erkekleri baştan çıkartmaktadır. Böylelikle “erkekleri kötü emellerine alet et[mekte] ve erkeği aşırılığa sürükleyip sosyal statüsünü kaybetmesine, maddi ve manevi açıdan sarsılmasına sebep olarak toplum içindeki konumuna zarar ver[mektedir]” (Uğuz, 2013: 78). Bunların sonucunda da femme-fatale kadın, çoğunlukla erkeğin ya da topluluğun başına gelen kötülüklerin sorumlusu olarak gösterilmektedir (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 131). Bu yüzden bu kadının cezalandırılması ve öldürülmesi gerektiği düşünülmektedir. Bunun dışında bu kadının fiziksel yani dış görüntüsü; sarı saçları, dikkat çeken gözleri ve dolgun öne çıkan vücudu ile ayırt edici olduğu bilinmektedir. Ayrıca femme-fatale kadınlar dekolte kıyafetleriyle de kendilerini ön plana çıkartmaktadırlar.

Türk sinemasında 1917 yılından itibaren kendisine yer edinen femme-fatale karakterler özellikle 1950 ve 1980 yılları arasında en parlak yıllarını yaşamışlardır. 1980 yılından itibaren ise femme-fatale karakterler çok fazla olan sayılarını ve özelliklerini yitirmeye başlamışlardır. Ama bunlara rağmen 2010 dönemine kadar -daha önceki dönemlere göre sayıca az olsalar da-Türk sinemasında yerlerini

*Dar-ül Bedayi: İstanbul Şehir Tiyatrosunun ilk şekli ve adı.

korumayı başarmışlardır. 2010 döneminden sonra ise femme-fatale karakterlerin genel özelliklerini tam anlamıyla taşıyan femme-fatale karakterler kalmamıştır. Femme-fatale karakterlerin bu gelişim çizgisi göz önüne alınarak da bu tez araştırmasının konusunu ‘1950 ve sonrasında Türk sinemasında yer alan femme-fatale karakterler’ oluşturmaktadır.

Belirtilen bu tez konusunun çalışılmak istenmesinin ise birçok nedeni bulunmaktadır. Bu nedenlerden birini, Türk sinemasında özellikle 1980’li yıllarına kadar önemli bir yere sahip olan ama günümüz sinemasına yaklaştıkça unutulmuş femme-fatale karakterin kim olduğunu ve hangi özelliklere sahip olduğunun tekrar hatırlatılmak istenmesi oluşturmaktadır. Nedenlerden bir diğeri ise; Türk sinemasında birçok femme-fatale karakter oyuncusu olduğunu ve bu oyuncuların uzun yıllar Türk sinemasına hâkim olduklarını göstermeye çalışmaktır. Bu konunun ele alınmasındaki en önemli neden ise; Türk sinemasındaki femme-fatale kadınların en genel hatlarıyla daha önceden ele alındığı herhangi bir tezin bulunmamasıdır.

Tez konusunun çalışılmak istenmesinin nedenlerinden, tez çalışmasının amaç veya amaçlarını oluşturan bazı sorular meydana gelmektedir. Bu sorulardan ‘Türk sinemasında 1950 yılı ve sonrasında femme-fatale karakterler var mı?’ sorusu, tez çalışmasının en temel sorusunu, aynı zamanda bu soruya cevap verebilmek de tez çalışmasının en genel amacını oluşturmaktadır. Bu soruya cevap verebilmek açısından da tez çalışması kapsamında 1950 yılından itibaren her 10 yıldan bir oyuncu alınması kararlaştırılmıştır. Tez çalışmasında her 10 yıldan ele alınacak olan oyuncuların ise Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs, Banu Alkan, Zuhâl Olcay ve Nurgül Yeşilçay olmasına karar verilmiştir. Tez çalışmasının bir diğeri amacını ise; ‘bu altı oyuncu yer aldıkları filmlerde femme-fatale karakterleri canlandırıyor mu, yoksa canlandırmıyor mu?’ sorusuna cevap verebilmek oluşturmaktadır. Bu amaçların dışında ‘Neriman Köksal’ın canlandığı Süheyla ve Belkıs karakterlerinin, Leyla Sayar’ın canlandığı Handan ve Nühket karakterlerinin, Lale Belkıs’ın canlandığı Selma ve Meral karakterlerinin, Banu Alkan’ın canlandığı Yasemin ve Mine karakterlerinin, Zuhâl Olcay’ın canlandığı Nefise ve Yıldız karakterlerinin ve Nurgül Yeşilçay’ın canlandığı Emine ve Hürmüz karakterlerinin femme-fatale özellikleri taşıyıp taşımadıklarını ve taşıyorlarsa da bu özelliklerin ne

kadarını taşıdıklarını' ortaya çıkartmak tez çalışmasının diğer amaçlarını oluşturmaktadır.

Tez çalışmasının hipotezini ise, '1950 yılı ve sonrasında Türk sinemasında femme-fatale karakter bulunmaktadır' önermesi oluşturmaktadır. Femme-fatale kadının; ilişki kurduğu erkeğe büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve dayanılmaz bir kadın olduğu ve "ölümcül olmazsa olmaz şartları, dayanılmaz bir cinsel cazibe, zekâ, sinsilik, kararlılık, istediğini elde etmek için her yola ama özellikle cinsel avlanma yoluna" (Bolat, 2009: 165) başvuran bir kadın olduğu bilinmektedir. Kısacası femme-fatale kadının; "dişiliği belirgin, seksapeli yerli yerinde, bunlarında bilincinde ve bu avantajlarını da erkeğin başını döndürmek, onu tavlama, onu istediği yönde kullanmak için yararlanan kadın anlamına" (Dorsay, 2000: 124) gelmesi ve 1950 yılı ve sonrasında çekilen filmlerde rol alan Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs, Banu Alkan, Zuhâl Olcay ve Nurgül Yeşilçay gibi oyuncuların da femme-fatale karakterin bu tanımlamalarına uyduklarının düşünülmesi hipotezin arkasındaki kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır.

Tez çalışmasının hipotezinden sonra evrenine bakıldığında tez çalışmasının evrenini, '1950 yılından günümüz sinemasına kadar Türk sinemasında yer alan tüm femme-fatale karakter oyuncularının oluşturduğu görülmektedir. Tez çalışmasında kullanılan örneklemeleri ise, dizgeli rastlantısal örneklem ve amaca yönelik oluşturmaktadır. Tez çalışmasında dizgeli rastlantısal örneklem kullanılmasının bir nedeni bulunmaktadır. Bu nedenlerinden birini 1950 yılından günümüze kadar Türk sinemasında yer alan tüm femme-fatale karakter oyuncularından her 10 yıl için birer oyuncu seçilmiş olması oluşturmaktadır. Seçilen bu oyuncular sırasıyla Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs, Banu Alkan, Zuhâl Olcay ve Nurgül Yeşilçay'dır. Bu oyuncularında kendi dönemlerinde diğer oyunculara göre 'daha çok femme-fatale karakter olarak tanınmış olmaları', 'femme-fatale karakterlere yeni boyutlar kazandırmaları' ve 'oynadıkları rollerde femme-fatale özelliklerini daha net yansıtmaları' ... gibi özellikleri onların bu tez çalışması için seçilmiş olmalarının nedenleri meydana getirmektedir. Bu oyuncuların kendi dönemlerinde femme-fatale karakter olarak seçilmelerinden sonra, incelenecek filmler seçilirken amaca yönelik örneklem oluşturulmasının da bir nedeni bulunmaktadır. Bu neden ise, bu

oyuncuların yer aldıkları tüm filmlerinin içerisinde yalnız iki filminin seçilmiş olması oluşturmaktadır. Seçilen bu filmler Neriman Köksal'ın "*Katil ve Hayatımı Mahveden Kadın*" filmleri, Leyla Sayar'ın "*Aşka Kinim Var ve Suçlular Aramızda*" filmleri, Lale Belkıs'ın "*Aşkta da Üstün ve Sezercik Aslan Parçası*" filmleri, Banu Alkan'ın "*Kızgın Güneş ve Sarı Bela*" filmleri, Zuhâl Olcay'ın "*Ay Vakti ve Salkım Hanımın Taneleri*" filmleri ve Nurgül Yeşilçay'ın "*Eğreti Gelin ve Yedi Kocalı Hürmüz*" filmleridir. Son olarak yukarıdaki filmlerin de seçilmiş olmalarının bazı nedenleri bulunmaktadır. Bu nedenlerden birini bu filmlerde rol alan bazı oyuncuların, rol aldıkları diğer filmlere göre bu seçilen filmlerde femme-fatale karakter özelliklerini daha net göstermiş olmaları oluşturmaktadır. Diğer nedenlerini ise bazı oyuncuların femme-fatale karakter olarak rol aldıkları sadece iki filme ulaşabilmiş olması ve bazı oyuncuların da yer aldıkları dönemde sadece iki filmde femme-fatale karakter olarak rol almış olmaları oluşturmaktadır.

Dizgeli rastlantısal ve amaca yönelik örneklem ile elde edilen verilerle tez çalışmasına dâhil olan femme-fatale karakterlerin 'içerik analizi yöntemi' kullanılarak incelenmesi kararlaştırılmıştır. İçerik analizi yöntemi uygulanırken ilk olarak kategoriler belirlenmiş ve kodlamalar yapılmıştır. Son olarak da tez çalışmasında yer alan femme-fatale karakterler çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümlenmede ise film eleştirisinin alt başlığı olan karakter analizi tekniğine yer verilmiştir. Böylelikle de araştırma kapsamında yer alan Neriman Köksal'ın, Leyla Sayar'ın, Lale Belkıs'ın, Banu Alkan'ın, Zuhâl Olcay'ın ve Nurgül Yeşilçay'ın canlandırdıkları karakterlerin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik özelliklerinin çözümlenmesine dikkat edilmiştir.

Tez çalışmasının sınırlandırılması ise; 1950'li dönemden günümüze kadar olan tüm femme-fatale karakterler içinden yalnızca her 10 yıldan bir femme-fatale karakterin seçilmesi ile yapılmıştır. Sınırlandırmaya gidilmesinin en önemli ölçütünü, aynı dönemdeki femme-fatale karakterlerin genelde aynı özelliklerini sergiliyor olmaları belirlemiştir. Kısaca tez çalışmasında incelenecek olan femme-fatale karakterlerin kapsamının; '1950'li dönemden günümüze kadar olan her 10 yıldan bir femme-fatale karakter' olması kararlaştırılmıştır.

Bunların dışında tez çalışması yapılırken bazı engellerle de karşılaşmıştır. Bu engellerin en önemlisini zamanın kısıtlı olması meydana getirmiştir. Çünkü zamanın kısıtlı olması örneklemin geniş tutulamamasına neden olmuştur. Bunun dışında çalışma kapsamının en fazla günümüz sinemasına kadar uzanıyor olması gelecek yıllarda femme-fatale karakterlerde ne gibi değişimler yaşanacağı hakkında bilgi alınmasını engellemiştir. Bu engeller de tez çalışmasında, bunlar gibi bazı eksikliklerin meydana gelmesine sebep olmuştur. Ama bu eksikliklere rağmen bu tez çalışması gibi, Türk sinemasındaki femme-fatale karakterleri genel hatlarıyla ele alan herhangi bir tezin yazılmadığı yapılan araştırmalar sonucunda görülmüştür. Bu tez çalışması öncesinde femme-fatale karakterleri içeren tezler, genellikle femme-fatale karakterler hakkında çok kısa bilgiler vermekle yetinmişlerdir. Böylelikle bu tez çalışması, femme-fatale karakterleri ele alan diğer tezlerden; femme-fatale karakterleri daha ayrıntılı olarak ele alması ve femme-fatale karakterler tarihini daha ayrıntılı irdelemesi bakımından ayrılmakta ve diğer tezlerin bu eksik yönlerini kapatmaktadır. Bu durum tezin orijinalliğini oluşturmaktadır.

Tez çalışmasının birinci bölümüne ‘oyunculğun ne olduğu’ açıklanarak başlanmıştır: “Oyunculuk; bir oyuncunun öykünme yoluyla, kendi yaratım gücüyle ya da belirli kurallara göre, başlıca mimik ve davranış aracılığıyla, gerekirse dans eşliğinde, ya da maske ve sahne giysileriyle donanmış olarak, belli bir oyun kişisini canlandırma ya da bir rolü temsil edebilme becerisine denmektedir” (Oruç, 2014: 5). Sonra da kadınlara oyunculuk, tiyatro ve sinema alanında ilk zamanlarda değer verilmemesinden ama kadınların zamanla bu alanlarda kendilerine yer edinmelerinden bahsedilmiştir: Antik Yunan Döneminde oyunculuk tamamen erkekler arasına yerleştirilmiştir. Kadın rolleri karikatürize denebilecek derecede garip maskeli erkeklere verilmiştir ve kadın rolleri erkekler tarafından oynanmıştır. Böylece erkekler arasında her türlü role girme fikri yerleşmiştir. Ama bir pantomim oyuncusu olan Theodora kadınların sahnede değerli olabilmeleri için ilk adımı atmış ve kendisi “kraliçe olduktan sonra da tiyatro adına üretimde bulunmaya devam etmiştir” (06 Kasım 2017). Tiyatro gelişimini sürdürürken sinema keşfedilmiştir. Kadının sinema sanatına girmesi ise 19. yüzyıl sonlarında başlamış ve sinema 20. yüzyıl içinde tüm dünya tarafından tanınan kadın yıldızlar ortaya çıkartmıştır (Nutku, akt. 06 Kasım 2017). Tüm bunlardan sonra da bu ilk bölümde ‘Türk sinemasında

kadın karakterlerin kendilerine nasıl yer edindikleri' ele alınmıştır: Türk sinemasının ilk yıllarında çevrilen filmlerde Gayri-Müslim ya da Beyaz Rus asıllı oyuncular rol almışlardır. Çünkü Türk sinemasının ilk yıllarında Müslüman kadınların oyunculuk yapmasının yasak olduğu görülmektedir. Ama Muhsin Ertuğrul 1923 yılında ilk defa Türk ve Müslüman kadınları perdeye taşımayı başarmıştır (Scognamillo, 2010:70). Muhsin Ertuğrul'un, yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* filmi ilk Türk kadınlarını içinde barındıran film olmuştur. İçinde barındırdığı Türk kadınlarının ise Bedia Muvahhit ve Münire Eyüp (Neyyire Neyir) olduğu görülmektedir. Tez çalışmasının bu ilk bölümde sonra olarak da sinemada ve Türk sinemasında kadın karakterlerin temsiline yer verilmiştir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde de ilk olarak Türk sinemasındaki bazı kadın karakterler ele alınmıştır: bu karakterlerin ise fahişe kadın, femme-fatale kadın, melodram kadını, köylü kadın, çocuk kadınlar, lümpen (erkeksi) kadın, kentli kadın ve özgür-bireysel kadın karakterler olduğu görülmektedir. Daha sonra da sinemadaki femme-fatale kadın karakterlerin tarihçesine yer verilmiştir: Sinemada yer alan femme-fatale kavramı Birinci Dünya Savaşı ile kendini göstermeye başlamıştır. Bu savaş sonrasında “kadının kendini kavrayış ve algılayışı, kendini topluma sunuşu, kendini dışı olarak bizzat tayin etmesi ve tasarlaması” (Roloff ve Seebler, 1996: 176) bu karakterin oluşmasının en önemli belirleyicilerini oluşturmuş ve böylelikle de femme-fatale kavramı ilk olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Femme-fatale, Fransızca ‘fam fa’tal’ şeklinde telaffuz edilmektedir. Kelime anlamı ise kötü sonuçlara neden olan kadın demektir. Bu kadın bir şekilde ilişki kurduğu erkek için, büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve dayanılmaz bir kadın figürü oluşturmaktadır. Femme-fatale bu özellikleriyle Avrupa'da kendine yer bulduktan sonra Amerika sineması da femme-fatale kadının özelliklerini taşıyan bir ‘vamp’ kadın karakteri yaratmıştır. Böylelikle “Amerikalıların ‘vamp’ kavramı, Avrupalıların arketipi (olan) ‘femme-fatale’in karşılığı[nı]” (Derman, 1994: 22) oluşturmuştur. ‘Vamp’ kelimesi ‘vampir’ kelimesinin kısaltılması olarak bilinmektedir. Böyle bilinmesinin en önemli nedeninin ise; “meşum kadınların erkeğin kanını emdiği[nin]” (Dorsay, 2000: 124) düşünülmesi olduğu bilinmektedir. Bunlarla birlikte sinema tarihinde ilk femme-fatale olarak sinemada yer alan bir Fransız oyuncuyla ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bu nedenle de sinema tarihinde ‘vamp’ kadın tanımının ilk kez

1910'lar da Theda Bara için kullanıldığı ve hemen tutulduğu bilinmektedir. Theda Bara 1915'deki "*A Fool There Was* filminden başlayarak birkaç filmi boyunca gerçek bir vampire benzeyen, erkeklerin neredeyse üstüne atlayan, bugünün ölçütleriyle arzudan çok korku uyandıran" (Dorsay, 2000: 128) bir kadın olmuştur.

Tez çalışmasının bu ikinci bölümünde 'sinema tarihinde femme-fatale karakterlerin tarihçesi' ele alındıktan sonra 'Türk sinemasındaki femme-fatale kadın karakterlerin tarihçesi' de ele alınmıştır: Türk sinemasında yer alan ilk femme-fatale karakterlerin, Sedat Simavi'nin 1917 yılında yönetmenliğini yaptığı *Pençe* filminde 'düşmüş kadın figürü' olarak ele alınan Leman ve Feride karakterleri olduğu bilinmektedir. "Leman erkelere olan arzusu doymak bilmeyen, Feride'ye kocasını aldatan" (Dönmez Colin, 2006: 3) kadın figürleri olarak seyirci karşısına çıkmışlardır. Bu filmdeki kadın oyuncuların yabancı asıllı oyuncular oldukları bilinmesine rağmen bu oyuncuların kim oldukları bilinmemektedir. Bu nedenle *Pençe* filmi ilk femme-fatale karakter figürlerini içinde barındıran film olduğu halde Türk sinemasındaki ilk femme-fatale oyuncuyu içinde barındıran bir film olamamıştır. Böylelikle de Türk sinema tarihinin ilk femme-fatale kadını *Pençe* filminden iki yıl sonra çekilen *Mürebbiye* filminde Fransız mürebbiyesi Anjel tiplmesiyle yer alan Madam Kalitea olmuştur. Daha sonra da *Şehvet Kurbanı* filminde rol alan Cahide Sonku'nun, femme-fatale karakterlerin özelliklerini taşıdığı görülmüş ve böylelikle Cahide Sonku *Şehvet Kurbanı* filmiyle Türk sinemasının ilk femme-fatale oyuncusunu oluşturmuştur

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde ise; ilk olarak 'araştırmanın genel çerçevesi' yani, araştırmanın amacı, hipotezi, evreni, örnekleme, yöntemi ve kapsamı ele alınmıştır. Daha sonra 'örnek filmlerdeki femme-fatale karakterlerin çözümlenmesi' yani, Neriman Köksal'ın "*Katil ve Hayatımı Mahveden Kadın*" filmlerinde, Leyla Sayar'ın "*Aşka Kinim Var ve Suçlular Aramızda*" filmlerinde, Lale Belkıs'ın "*Aştan da Üstün ve Sezercik Aslan Parçası*" filmlerinde, Banu Alkan'ın "*Kızgın Güneş ve Sarı Bela*" filmlerinde, Zuhale Olcay'ın "*Ay Vakti ve Salkım Hanımın Taneleri*" filmlerinde ve Nurgül Yeşilçay'ın "*Eğreti Gelin ve Yedi Kocalı Hüzmüz*" filmlerinde canlandırdıkları femme-fatale karakterin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik olarak çözümlenmeleri yapılmaya çalışılmıştır. Son olarak da 'veri ve bulguların değerlendirilmesi' başlığına yer verilmiştir. Burada

da tüm bu karakterlerin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik yapılarının veri ve bulguları ayrıntılı olarak değerlendirilmeye ve ele alınan femme-fatale karakterlerin bu özelliklerinin tüm femme-fatale karakterler için bir genellemesi yapılmaya çalışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KADIN

‘Sinemada kadın’ başlığı dört alt başlığa ayrılacaktır. Bu dört başlık ise ‘sinemaya kadın karakterlerin girişi’, ‘Türk sinemasına kadın karakterlerin girişi’, ‘sinemada kadının temsili’ ve ‘Türk sinemasında kadının temsili’ başlıkları olarak belirlenmiştir. Türk sinemasındaki femme-fatale karakter tarihinin tam olarak anlaşılması için sinemaya ve Türk sinemasına kadın oyuncuların nasıl girdiklerinin ve sinemada nasıl temsil edildiklerinin bilinmesi gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın ilk bölümünde bu dört başlığa yer verilecektir.

1. SİNEMAYA KADIN KARAKTERLERİN GİRİŞİ

‘Sinemada kadın’ sinema tarihi için her zaman önemli bir alan oluşturmaktadır. Çünkü kadın, sinemanın vazgeçilemez unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Ama kadının sahnelerde vazgeçilemez olma durumu oyunculuğun, tiyatronun, hatta sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemlerde tam olarak kavranamamış ve kavranması da zaman almıştır.

İnsanın varoluşu temelinde oyun, insan için bir ihtiyaç olarak yer almaktadır. Bundan dolayı da oyunculuk meydana gelmiştir.

Oyunculuk; bir oyuncunun öykünme yoluyla, kendi yaratım gücüyle ya da belirli kurallara göre, başlıca mimik ve davranış aracılığıyla, gerekirse ezgi ve dans eşliğinde, ya da maske, donatım ve sahne giysileriyle donanmış olarak, belli bir oyun kişisini canlandırma ya da bir rolü temsil edebilme becerisine denmektedir (Oruç, 2014: 5).

Oyunculuk, ilk olarak ilkel insanın “doğa olayları karşısında hissettiklerini veya yaşadıklarını çeşitli sesler çıkararak hareketlerle” (Zor, akt. Oruç, 2014: 6)

anlatmasından doğmuştur. Zamanla bu yerini insanların tanrılar için düzenledikleri törenlerdeki ilkel ve dinsel danslara ve kutlama şenliklerine bırakmıştır. Oyunculuk, sanat olarak ise “Antik Yunan’da tanrı Dionysos adına düzenlenen törenlerde türemiş[tir]” (Çalışlar, akt. Oruç, 2014: 6). Böylelikle oyunculuk kendini tiyatrolarda göstermeye başlamıştır.

Antik Yunan Döneminde oyunculuk tamamen erkekler arasına yerleştirilmiştir. Kadın rolleri karikatürize denebilecek derecede garip maskeli erkeklere verilmiştir ve kadın rolleri erkekler tarafından oynanmıştır. Böylece erkekler arasında her türlü role girme fikri yerleşmiştir. Tarihte bilindiği kadarıyla, “ilk kadın sanatçılar, M.Ö. 4. yüzyılda Hellenistik Çağ tiyatrosunda, rahibelerden kurulu kadınlar korosunda yer almışlardır” (Nutku, akt. 06 Kasım 2017). Böylelikle kadın sanatçılar –tam anlamıyla olmasa bile- oyuncu olarak kendilerine yer edinmeye başlamışlardır. Roma ve Bizans Dönemi’nde ise kadınlar daha çok bir eğlence aracı olarak açık pantomimlerde görülmüşlerdir. Bu dönemlerde, “Mimus oyunları dışında kadınlar sahneye çıkma[mışlardır]. Sahneye çıkan kadınlar köleler arasından seçil[mişlerdir]. Güldürmek amacıyla yapılan ve sapıklığa varan açık saçıklığıyla bilinen Mimus’ta kadınlar bir cinsel obje olarak kullanılı[mışlardır]. Kadınların sahneye çıkarılmasının tek sebebini seks sahnelerinin gerçekçi olabilmesi” (06 Kasım 2017) oluşturmuştur. Kadınların sahnede kullanımı bu kadar değersizken Theodora kadınların sahnede değerli olabilmeleri için ilk adımı atmıştır. Tiyatro daha önem kazanmadan önce “önemli bir yere gelmiş ilk kadın tiyatro oyuncusu Theodora [olarak kabul edilmekte]dir (M.S. 500-548). Bir pantomim oyuncusu olan Theodora, kraliçe olduktan sonra tiyatro adına üretimde bulunmaya devam etmiştir” (06 Kasım 2017). Böylece Theodora’dan sonra kadınlar sahnede daha önemli hala gelmeye başlamışlardır.

Rönesans’la birlikte oyunculuk meslek haline gelmeye başlamış ve tiyatrolar önem kazanmıştır. Ayrıca kadın oyuncular bu dönemde tiyatro topluluklarının en önemli üyeleri haline gelmişlerdir. Tiyatroda ilk profesyonel kadın oyuncu ise yine bu dönemde oyunculuk yapan Isabella Andreini (1562-1604) olmuştur. Zamanla tiyatrolar seyircileri peşlerinden sürükleyebilen büyük artistler yetişmiştir. Tiyatro bu gelişimini sürdürürken sinema keşfedilmiş ve “tiyatro sanatçıları sanatlarını ölümsüzleştirmek için sinemaya akın etmiş[tir]. Kısa bir sürede bir kısmı uyum

sağlamış bir kısmı ise bu yeni sanatın kurallarıyla uyuşamamıştır. Sinema, ilk yıllarından itibaren kendi oyuncusunu da yetiştirmiş, kurallar belirlenirken sinema oyunculuğu anlayışı yerleşmiştir” (Arslan, 2007: 27). Böylelikle sinema oyuncusu ve oyunculuğu ortaya çıkmıştır.

Kadının sinema sanatına girmesi ise, 19. yüzyıl sonlarında başlamış ve sinema 20. yüzyıl içinde tüm dünya tarafından tanınan kadın yıldızlar ortaya çıkartmıştır (Nutku, akt. 06 Kasım 2017). Aslında kadın sinemanın başlangıcından beri sinemada yer almıştır. İlk filmlerde dahi kadınlar sinemada kendilerine yer bulmuşlardır. Lumiere kardeşlerin 1895 yılında çektikleri ve sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilen *La Sortie de l'Usine Lumiere a Lyon - Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı* filminde kadın oyuncuların da yer aldıkları görülmektedir. Yine sinema tarihinin ilk konulu filmi –ayrıca ilk bilimkurgu filmi- olarak kabul edilen Georges Melies’in 1902 yılında çektiği *Le Voyage Dans La Lune - Aya Seyahat* filminde de kadın oyuncuların yer aldıkları görülmektedir. Bunlar gibi sinema tarihi ilklerinin birçoğunda kadın oyuncular kendilerine yer bulmuşlardır.

Film endüstrisinin ilk günlerinde, sinemadaki kadın ve erkek oyuncuların kimlikleri gizli tutulmuştur. Yalnızca filmde rol alan sahne sanatçılarının adları belirtilmiştir (B.y, 1895: 103). Greta de Groat (07 Kasım 2017), sinemanın ilk kadın oyuncularından biri Alman Henny Porten için şunları söylemiştir; Henny Porten, 1909 yapımı *Kör Bir Kızın Aşkı* filminde rol aldıktan sonra izleyicilerin gözdesi haline gelmiştir. Görüntüsüyle sinemaseverleri salonlara çekmeyi başaran Porten, bu başarısı ile ilk yıldız olma fırsatını da elde etmiştir. Böylelikle oyuncuların adlarını duyurmak istemeyen yapımcılar Henny Porten’in adını izleyiciye duyurmak zorunda kalmışlardır. Oyuncu adlarının izleyiciye duyurulmama durumu da Henny Porten sayesinde ortadan kalkmaya başlamıştır.

08 Kasım 2017 tarihinde alınan, Mary Pickford Vakfı’nın internet sitesinde yer alan bilgilere göre; sinema tarihinin ilk kadın oyuncularından bir diğeri Kanadalı Mary Pickford kabul edildiği görülmektedir. Mary Pickford’un gerçek adı Gladys Mary Smith’tir. Ayrıca Mary Pickford’un sessiz sinema döneminin ilk yıldızlarından bir diğeri olduğu ve Amerika’nın sevgilisi olarak adlandırıldığı görülmektedir. Mary Pickford ve Henny Porten’dan öncede sinemada birçok kadın oyuncu yer almış fakat

bu kadın oyuncular tam anlamıyla bir role sahip olamamışlardır. Ama Pickford ve Porten’la beraber kadın oyuncular artık sinemada önemli rollerde oynamaya başlamışlardır. Bu iki oyuncudan sonra sinema birçok kadın yıldızını oluşturmuş ve kadın oyuncular tam anlamıyla sinemaya dâhil olmuşlardır. Tüm bunlara rağmen her ne kadar Henny Portan ve Mary Pickford ile sinemada ‘yıldız olgusu’ oluşmaya başlasa da yıldız olgusunun gerçek anlamda sinemada kendini göstermesi 1930’lu yılları bulmuştur.

1920’li yıllara gelindiğinde ise bu dönemin filmlerinde kadınlar, “erkeklere oranla daha çok tiplerine göre seçil[mişler] ve o dönemin parlak mitlerini oluştur[muşlardır]” (Derman, 1994: 21). Bu dönemdeki kadın tiplerine bakıldığında masum kadının esmer olarak ele alındığı fetemme-fatale kadın da sarışın olarak ele alındığı görülmektedir. Bu dönemde kadınlar pek çok farklı karakterleri canlandırmaya başlamışlardır. Bazen anne ve masum kız rolüne bürünürlerken bazen de sarışın aptal ve femme-fatale gibi birçok role bürünmüşlerdir. 1920’li yılların femme-fatale karakterleri arasında “Theda Bara, Gloria Swanson, Constance Talmadge; party girlleri arasında Norma Shearer ve Joan Crawford; Victorian Virgins (Victoryen Bakireleri) arasında da Janet Gaynor, Lilian Gish” (Lovell, akt. Derman, 1994: 21) gibi oyuncular sayılabilmektedir. Bunların dışında yine bu dönemin önemli oyuncularından birinin de Louise Brooks olduğu görülmektedir. Louise Brooks, bütün sinema tarihinin en güzel kadını olarak sinema da yer etmiştir.

Sinema filmleri, “büyük paralara, geniş organizasyon ve emeğe mal olan, geniş kitlenin ilgisini çeksini diye genellikle en yaygın, kaba ve ilkel ya da ölümsüz temaları, konuları ele almak zorunda [kalmıştır]. Sinema endüstrisinin kapitalist ekonomilerinde, rekabet pazarlarında uyumlu olarak çalışması ancak böyle” (Kutlar, 1975: 10) sağlanmaya çalışılmıştır. Sinema da bu amaçla ‘yıldızlar’ yani ‘dişi mükemmel tanrıçalar’ yaratma yoluna gitmiştir. Böylelikle sinemada yıldızlaşma olgusu tam anlamıyla başlamıştır. Sinema tarihinin ilk yıldız kadın oyuncularından biri ise görünüşü ve tavırları izleyiciler tarafından taklit edilen, geniş bir reklam kampanyasıyla sunulan Theda Bara olmuştur. Theda Bara dışında fettan bakışlarıyla Pola Negri, heyecanlı çekingenliğiyle Lilian Gish ve “etkileyici güzelliği ve oyun gücü” (Kutlar, 1975: 12) ile Greta Garbo ilk sinema kadın yıldızlarından olmuşlardır. Greta Garbo aynı zamanda birçok yazara göre beyazperdenin yarattığı kadınların en

büyüklerinden biri olmuştur. Yıldız sistemi 1930'lu ve 1940'lı yıllarda sinemada en etkili dönemini yaşamıştır.

Sinemanın başlangıcından beri kadın sinemada yer almıştır; fakat yine başından beri de sürekli olarak bir kenarda bırakılmıştır. Çok az da olsa istisnalar olmuştur ama bu istisnalar kadınların kenarda bırakıldığı gerçeğini değiştirememişlerdir (McCormick, 1974: 72). 1960'lı yıllara gelindiğinde kadınlar sinemadaki bu gidişatı istemediklerinden dolayı kadın hareketlerini başlatmışlardır. 1960'lı yılların sinemasında kadın hareketleri etkili olmuş ve kadın hareketi, sinemayı da sinema literatürünü de etkilemiştir. 1970'lerden itibaren de kadın bakışı sinemaya yoğun biçimde yönelmiştir.

Kadın oyuncular sinemanın doğuşundan bu yana sinemada hep yer bulmuşlardır. Sinemaya, ilk girdiklerinde belirli ve önemli rolleri olmasa bile 1900'lü yılların sonunda önemli roller de almaya başlamışlardır. 1920'li yıllardan sonra ise rolleri çeşitlilik kazanmış ve iyi karakterlere can verdikleri rollerden kötü karakterleri oynadıkları rollere kadar birçok farklı karakterlere bürünerek sinema filmlerinde yer devam etmişlerdir. 1930'lu ve 1940'lı yıllara gelindiğinde sinemada kadın yıldızlaşma olgusu içine girmiş ve sinemada önemli kadın yıldızlar oluşmaya başlamıştır. Kadın sinema da bir şekilde gelişme kaydetse bile her zaman ikincil konumda olmuştur. Bu ikincil konumda olma durumuna ise kadın oyuncular 1960'lı yıllardan itibaren karşı çıkmaya başlamışlardır. Sinemada kadın, o yıllardan bu yıllara birçok eleştirilere ve tartışmalara rağmen günümüzde de varlığını devam ettirmektedir. Ancak günümüzde dahi ikincil konumdan ve erkeğin ötekisi olma durumundan tam olarak çıkamamıştır.

Dünya sinemasının aksine Türk sinemasına kadın karakterlerin girişi daha sıkıntılı olmuştur. İlk Türk filmlerinde Müslüman Türk kadınlarının oyunculuk yapmalarına izin verilmemiştir. Sadece bununla da kalmamış ve Müslüman Türk kadınlarının izleyici olarak da sinemada bulunmaları yasaklanmıştır. Bu konu bu bölümün ikinci başlığını oluşturan 'Türk sinema tarihine kadın karakterlerin girişi' başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılacaktır.

2. TÜRK SİNEMASINA KADIN KARAKTERLERİN GİRİŞİ

Sinemanın vazgeçilemez unsurlarından biri olan ‘kadın’ Türk sinema tarihinde de önemli bir yer kaplamaktadır. Fakat dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da kadının sahnelerde vazgeçilemez olma durumu oyunculuğun, tiyatronun hatta sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemlerde tam olarak kavranamamış ve kavranması da dünya sinema tarihine göre daha uzun bir zaman almıştır.

Türklerde “oyunculuk 16. yüzyıldaki seyirlik oyunlardan, oyuncu kollarıyla başlamış, orta oyunu dolayısıyla gelişme göstermiştir. Bu nedenle, büyük çapta doğaçlamaya dayanan oyunculuk, yerini 19. yüzyılda batılı anlamda oyunculuğa bırakmıştır” (Çalışlar, akt. Oruç, 2014: 16). Türkiye’de kadın oyuncunun varlığı diğer ülkelerdeki gibi çok eskilere dayanmamaktadır. Kadınların oyunculuğa adım atması tiyatro ile olmuş fakat kadınlar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de erkeklerden çok daha sonra tiyatrodaki oyunculuk yapmaya başlayabilmişlerdir. Tiyatronun Osmanlı’ya ilk geldiği dönemlerde kadınların oynamasına izin verilmemiştir. “Meddah, Karagöz ve Orta Oyunu’nda sahneye Zenne adı verilen kadın kılığına girmiş erkekler çıkabil[miştir]” (B.y, 1975: 12) ya da yabancı uyruklu kadınlar oyunculuk yapmışlardır. İlk Türk tiyatrolarında kadın rollerini Rum ve Ermeni kadınlar oynamışlardır. “Yönetim ve yaygın töresel eğilimler, Müslüman kadınların sahneye çıkmasına izin ver[memiştir]” (B.y, 1975: 12). Bunun yanında kadınların sahneye çıkamamasının diğer nedenlerini “toplum içinde kadına gereken yerin tanınmayışı, bir o kadar da ‘oyunculuğun’ toplumca aşağı görülmesi” (Nur, 1959: 22) oluşturmaktadır. Tüm bunlara bakıldığında kısaca kadın oyuncu sorununun, evrensel anlamda tiyatronun Osmanlı topraklarına girmesi ile başladığı söylene bilinmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısında, sahneye ilk defa bir Müslüman Türk kadın çıkmıştır. Bu kadın bir kazaskerin kızı olan Kadriye’dir ve sahneye 1889 yılında Nazilli’de ‘Amelia’ sahne adıyla çıkmıştır. “İkinci olarak sahneye çıkan (Müslüman Türk kadın) ise Mevdude Refik” (Özgüç, akt. 06 Kasım 2017) olarak tarihe geçmiştir. Mevdude Refik’ten otuz gün sonra, 15 Eylül 1920’de sahneye Afife Jale çıkmıştır fakat sürekli polis tarafından takip edildiği için sahneden uzaklaşmak

zorunda bırakılmıştır. Hatta Muhsin Ertuğrul 1953 yılında yazdığı bir anısında Afife Jale'nin oynadığı oyundan dolayı tutuklanmasından bahsetmiştir:

...Birinci perdenin sonunda Kadıköy Polis Başkomseri Efendi sahneye geldi ve kadın oyuncular arasında Müslim bir hanım bulunduğundan oyunu yasaklayacağını bildirdi. Jale Hanım'ın ikinci perdede vazifesi olmadığı, üçüncü perdedeki rolü de önemsiz olduğundan oyunun yasaklanması gibi olaya girişilmemesi, şayet bu hanıma oyunculuk etmesini engelleyen bir yasa varsa ertesini gün zabıtaca uygulanması, orada bulunan yönetim kurulu üyelerimizden rica edildi. Bu ricaya aldırmadan ikinci perdeden sonra oyunun yasaklandığı seyircilere duyuruldu.... (Özgüç, 1994: 28).

Tiyatrodan sonra sinemada da Türk kadın oyuncu sorunu kendini göstermiştir. Hatta sinemada kadın ile ilgili sorunlar sadece kadının oyuncululuğu ile sınırlı kalmamış sinemalara kadınların gitmesi de yasaklanmıştır. “İlk sinemalar yalnız erkeklere mahsus [olmuştur]. Sonra kadınlar matinesi yapılmaya başlan[mıştır]. Daha sonra salonlar, kapıdan ekrana doğru dikey bir perde veya tahta paravanla ikiye bölünerek salonların bir tarafına erkekler, diğer tarafına kadınlar alın[mıştır]” (Gökmen, 1989: 17). Bu durum Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar da devam etmiş ve sonrasında da Atatürk'ün emri ile ortadan kalkmıştır.

Türk sinemasının ilk yıllarında çevrilen *Himmet Ağa'nın İzdivacı*, *Pençe*, *Casus*, *Binnaz*, *Mürebbiye*, *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası*, *Bican Efendi'nin Rüyası* ve *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* gibi filmlerde Madam Kalitea, Madam Bayzar, Roza Felekyan, Anna Mariyeviç, Madam Sarmatova gibi Gayri-Müslim ya da Beyaz Rus asıllı oyuncular rol almışlardır (B.y, 1975: 12). Bunların dışında:

İlk filmlerden 1950'li yıllara kadar Türk sinemasında yer almış gayrimüslim oyuncuların en önemlileri şöyle sıralanabilir: Matmazelle Blanche, Elisa Binemeciyan, Arşak Benliyan, Bayzar Fasulyeciyan, Rana Dilberyan, Aznif Minakyan, Omnim Binemeciyan, Vahram Papazyan, Onnik Binemeciyan, Siranus Aleksenyan, Gavroş Tolayan, Tzavak Götüryan, Bogos Karakaş(yan), Zozo Dalmas, Beatris Kalfayan, Viktorya Haçikyan, Toto Karaca, Peruz Agopyan (Balcı, 2011: 116)...

Türk sinemasının ilk yıllarında bu kadar çok Gayri-Müslim kadın oyuncunun yer almasının nedenini ise, o dönemde Müslüman kadınların oyunculuk yapmasının yasak olması oluşturmaktadır. Bir de bu dönemde çekilen filmlerin hemen hemen tümünde başroldeki kadın oyuncuların fahişe karakterinde sunulmaları Müslüman bir Türk kadınının oyuncu olmasını daha çok engellemiştir (Yıldırım, 2004: 174). Ayrıca

yukarıda ele alınan *Mürebbiye* filminde yer alan Madam Kalitea adlı Rus asıllı oyuncu aynı zamanda Türk sinemasının ilk femme-fatale kadını sayılmaktadır.

Daha önceki Türk filmlerinde kadınların oynayacağı roller gayrimüslim kadın oyuncular tarafından icra edilirken Muhsin Ertuğrul 1923 yılında ilk defa Türk ve Müslüman kadınları perdeye taşımıştır (Scognamillo, 2010:70). Türk sinemasında Türk kadın oyuncular ilk defa Tiyatrocular Dönemi'nde sinemada yer almaya başlamışlardır. Yer almaya başladıkları ilk film Muhsin Ertuğrul'un, Halide Edip Adivar'ın romanından uyarlayıp 1923 yılında yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* filmi olmuştur. "Muhsin Ertuğrul filmin ulusal konusundan cesaret alarak, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ile Kezban'ı Türk oyuncuların canlandırması için çalışmıştır]. Ayşe için 'Dar-ül Bedayi' oyuncularından Muvahhit'in eşi Bedia Muvahhit seçilmiştir]. İkinci rol için gerekli kimse bulunamayınca gazetelere ilan verilmiştir]" (B.y, 1975: 12). İlan için ertesi gün sadece bir kız başvuru yapmıştır. O başvuru yapan kız ise Münire Eyüp (Neyyire Neyir) adında bir öğrencidir ve *Ateşten Gömlek* filminin ikinci kadın oyuncusu o kız olmuştur. *Ateşten Gömlek* filminde ilk kez iki Türk ve Müslüman kadınının oyunculuk yapması sinemada kadının temsili açısından atılan ilk adım olmuştur.

Türkiye'de ki hatta dünyadaki en büyük aktör ve aktrislerin sahneye çıkışları daima figüranlıkla başlamıştır. Böyle bir durumun aksine Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir sahneye ilk çıktıklarında dahi büyük rollerle çıkmışlardır ve öylede devam etmişlerdir (Zobu, 1961: 17). Bedia Muvahhit Türk sinemasının ilk iki kadın oyuncusundan biridir.1921 yılında devrin tanınmış aktörlerinden Ahmed Muvahhit ile evlenmiştir. "Oyuncu Ahmed Muvahhit'le evlenerek sanatıyla daha bir bütünleşmiş[tir]" (Sevinçli, 1993: 16). "1922'de -on dokuz yaşındayken- Muhsin Ertuğrul'un çevirdiği *Ateşten Gömlek* filminde ilk Türk kadın" (Türker, 1973: 6) oyuncularından biri olarak yer almıştır. Atilla Dorsay ve Engin Ayça'nın (90: 1973), Bedia Muvahhit ile bir söyleşilerinde Bedia Muvahhit *Ateşten Gömlek* filminin kendisine teklifi için şunları anlatmıştır:

1923'te ben Muvahhit'le yeni evlenmiştim. Halide Edip hanımın *Ateşten Gömlek*'ini filme almak istemişler. Halide Edip Hanım da, bu rolü ancak bir Türk kadını oynayabilir demiş. Geldi, Muvahhit'e karın oynar mı dedi. Ben çok sevindim, film oynamak o zaman hiç beklemediğim bir şeydi, birdenbire... Peki, dedim. Filmi

çevirdik. O zaman için önemli bir para olan 100 lira verdiler bana, sonra oyunumu çok beğendiler, 50 lira daha verdiler.

Bedia Muvahhit'in *Ateş Gömlek* filminde rol almasından sonra eşinin ailesi ve kendi ailesi buna tepki göstermişlerdir. Bunu, yine yaptığı bir söyleşide şöyle dile getirmiştir: “Benim ailem, tiyatroya başladığım zaman çok kızmıştı. ‘Bizim ailede böyle rezalet olmaz.’ diye bana kızıyorlardı. Hatta kayınvalidem bile çok üzülmişti. ‘Ben oğlumun aktör olmasına üzülüyordum, bir de gelinim sahneye çıktı’ diyordu” (09 Kasım 2017)... Bedia Muvahhit'in bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere Türk sinemasının ilk yıllarında kadın oyuncular aileleri de dâhil olmak üzere toplum tarafından olumlu karşılanmamışlardır. Bunun en büyük nedenlerini ise dini yönelimler ve ataerkil toplum anlayışı oluşturmuştur.

Bedia Muvahhit, *Ateşten Gömlek* filminden sonra birkaç filmde daha rol almıştır. Rol aldığı diğer filmler ise şunlardır: “*İstanbul Sokaklarında* (1929), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Beklenen Şarkı* (1953), *Paydos* (1954), *Son Beste* (1955), *Bozuk Düzen* (1965), *Hep O Şarkı* (1965), *Son Mektup* (1969), *Lekeli Melek* (1969) ve *Ateşli Çingene* (1969)” (Akçura, 1993: 16).

Türk tiyatrosunun ilk kadın sanatçılarından olan Bedia Muvahhit, aynı zamanda bir devlet sanatçısı olarak kabul edilmektedir. Ama Bedia Muvahhit'in devlet sanatçılığı sonradan verilmiş bir sıfatı değil, çok önceden kazanılmış bir özelliği oluşturmaktadır. Bu özelliğin Bedia Muvahhit'in bizzat kendi var oluşuyla ilgili olduğu bilinmektedir. Bu devlet sanatçılığı, yaşanarak kazanılmıştır. İkinci Meşrutiyet sonrasında Türk kadınının çalışma yaşamına girişindeki rolünden, sinemada görev alan ilk Türk kadınlarından biri oluşuna ve Cumhuriyetin kuruluşu öncesi İzmir'de Mustafa Kemal'in önünde sahneye çıkmasından Cumhuriyetin kuruluşundan hemen sonra İstanbul'da Desdemona'yı oynayışına kadar, bütün bunlar Bedia Muvahhit'in devlet sanatçılığını kendisinin kazandığının en önemli kanıtlarını oluşturmaktadır (Akçura, 1993: 12). Bunların yanında Bedia Muvahhit, bir “Müslüman Türk kadınının sahne sanatlarında özgürlüğünü resmen kazanışının açık kanıtı” (Sevinçli, 1993: 17) olmuştur.

Münire Eyüp (Neyyire Neyir) ise Türk sinemasının ilk iki kadın oyuncusundan bir diğeri olmuştur. Neyyire Neyir, 1902 yılında İstanbul'da doğmuştur. Asıl adının Münire Eyüp olduğu bilinmektedir. Muhsin Ertuğrul'la

evlenmiştir ve tiyatroya girince Neyyire Neyyir takma adını almıştır. “1922 yılında büyük bir cesaretle Kemal Film firmasına müracaat edip *Ateşten Gömlek* filmiyle sanat hayatına geç[miştir]” (Vassaf, 1961: 22). *Ateşten Gömlek* filminde -bir gazetede ilana başvurması sayesinde- Kezban rolünü canlandırmıştır ve bu rolü oynadığında daha bir öğrenci olduğu bilinmektedir. Bu filmden sonrada gerek sinema oyunculuğu gerek tiyatro oyunculuğu yaparak sanat hayatına devam etmiştir.

İlk kadın oyunculara yani Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir’e bakıldığında bu iki kadının Türk sinema hayatına birçok şey kattıkları görülmektedir. Onlar sayesinde Türk sinemasına ilk defa Müslüman ve Türk kadın oyuncular girmiştir. Günümüzde hala bu isimlere bakıldığında “kendilerinden sonra gelecek kadın oyuncuların özgürlük alanlarını genişletmekle kalmadıkları[1] ve yaşamları, oyunculuklarıyla onlara örnek alacakları miraslar bıraktıkları” (Kıraç, 2008: 24) görülmektedir.

Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyyir sonrasında Türk Sinemasına, 1928 yılında çekilen *Ankara Postası* filmiyle İsmet Sırrı girmiştir. Filmlerde rol alan üçüncü Türk kadın oyuncu olan İsmet Sırrı’yı ise Şaziye May, Emel Rıza ve Halide Pişkin gibi oyuncular izlemişlerdir. İlk sesli yerli film, 1931 yılında çekilen *İstanbul Sokaklarında* filmi olarak tarihe geçmiştir. Bu filmle de yeni bir kadın oyuncu sinemaya girmiştir ve bu yeni oyuncu Semiha Berksoy olmuştur. Ama sinemaya giren tüm bu kadın oyunculara rağmen sinemada hala erkek oyuncu sayısının çok daha fazla olduğu görülmüştür. 1932 yılında çekilen *Kaçakçılar* filmiyle de Türk sinemasına Feriha Tefik girmiştir. Kadın oyuncu azlığı 1929’da Türkiye güzeli seçilen Feriha Tefik ile yavaş yavaş kırılmaya başlanmıştır. Her ne kadar kadın oyuncu azlığı kalkmaya başlasa da Türk sinemasında öne çıkan bir kadın karakter isminden bahsetmek oldukça imkânsız görülmektedir. “Çünkü hem o yıllardaki koşullar, hem de konular belli bir kadın kişiliği üzerine kurulmadığı için kadın oyuncular erkek kahramanları ağır basan filmlerde silik çizgi tipler olmaktan öteye gide[memişlerdir]” (Özgüç, 1994: 29).

1933 yılında ise Türkiye’nin batıya dönük yüzü kendisini Muhsin Ertuğrul’un *Karım Beni Aldatarsa* isimli filmde gösterilmiştir ve bu filmle birlikte bir Türk filminde ilk kez mayolu Türk kızları yer almıştır. Modern kadını temsil eden bu

görüntüler, dönemin en modern kesimleri için bile aşırı serbest olarak yorumlanmıştır (Maktav, akt. Hamarat, 2012: 52). Ayrıca bu filmde sonra kadın oyuncular yavaş yavaş silik tipler olmaktan öteye geçmeye başlamışlardır.

1935 yılına gelindiğinde ise sinemada kadın oyuncular yeterince artış göstermiş hatta bu yılda ilk kez bir kadın yıldız boy göstermiştir. Muhsin Ertuğrul'un 1935 yılında çektiği *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde Cahide Sonku 'Aysel' rolüyle "Türk sinemasında ilk defa yıldız oyuncu geleneğinin yerleşmesine ön ayak olmuştur" (Arslan, 2007: 78). Yıldız yani star kavramı Cahide Sonku magazin basını eliyle yaratılmıştır. Cahide Sonku bu film ile ilk kez reklam alanına konu olmuştur. Hatta Cahide Sonku'nun başına bağladığı eşarp 'Aysel' adıyla moda olmuştur ve 'Aysel Eşarpları' olarak satılmıştır. Cahide Sonku beyazperdedeki imgesiyle kitleleri pesinden sürüklemiş ve ayakkabısından şampanya içirtip efsanesini yaratmıştır (Özger, 2009: 42). Ağâh Özgüç (1994: 30), Cahide Sonku için; "Sonku'nun Türk sinemasında önemli bir yeri de kendinden sonra gelenlere yıldızlık yolunu açması" olduğunu söylemiştir. Fakat Cahide Sonku her ne kadar Türk sinema tarihinde ilk yıldız ve kendinden sonra gelen kuşağa yıldızlık yolunu açan kişi olarak tanınmış olsa da, bu dönemde tam anlamıyla 'yıldız sistemi' oluşmamıştır. Yıldız sistemi ancak 1960'lı yılların ortalarında tam anlamıyla oluşabilmiştir.

1939'lu ve 1945'li yıllar arasında oyunculuk kavramı gelişme göstermeye başlamıştır. 1939 yılına kadar kadın oyuncuların hep tiyatro ile bağlantıları bulunmaktadır ama bu yıldan sonra oyunculuk okulları açılmaya başlanıp sadece sinema ile bağlantısı olan kadın oyuncular yetişmeye başlamıştır. Faruk Kenç'in ilk yönettiği *Hasret* filminde ilk kez tiyatro dışından gelen yeni bir oyuncu olan Oya Sensev rol almıştır. "Sezer Sezin, Gülistan Güzey ve Hümaşah Hiçan[ise] bu yeni oyuncu kuşağının" (Özger, 2009: 44) diğer kadın oyuncularını oluşturmuşlardır.

1950'li yıllara gelindiğinde Türk sineması nicel ve nitel yönlerden birçok gelişme göstermiş ve yeni kadın oyuncuların isimlerini de beraberinde getirmiştir. 1950'li dönemin önemli kadın oyuncularının ise "Halide Pişkin, Cahide Sonku, Nevin Akaya, Seniye Baran, Perihan Tedü, Melahat İçli, Handan Adalı, Nezihe Becerikli, Fatma Arcan, Şevkiye May, Müzeyyen Senar, Şaziye Moral, Neriman Köksal ve Aliye Rona" (Masdar, 2006: 80-81) oldukları bilinmektedir. 1950'li

yıllarla birlikte film sayısının yanı sıra kadın oyuncu sayılarında da artış yaşanmıştır ve bu 60'lı yıllarda doruğa çıkmıştır.

1950 sonrasında ise sinema ekonomisi sisteminde; yönetmenin etkinliği, filmin konusu, senaryosu, dramatik yapısı gibi temel öğelerin rolü azalırken yıldızın ismi yani genellikle canlandırdığı basmakalıp kişilik ön plana çıkmıştır. Bu dönem, geniş kitlelerce tutulduğu varsayılan, lanse edildikçe de tutulan ünlü kadın ve erkek oyuncular dönemi olmuştur (B.y, 1975: 13). Bu dönemin ünlü kadın oyuncularını ise Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve rakipsiz yıldız olarak bilinen Türkân Şoray olmuştur.

Kısaca Türk sinemasına kadının girişi, tarihine bakıldığında ilk kadın oyuncuların sinemaya yönetmenler ya da dergiler aracılığıyla girdikleri görülmektedir. Bu dergilerden bazılarının 'Yıldız, Artist, Ses, Sinema ve Pazar' dergileri olduğu bilinmektedir. Müslüman Türk kadınlarının sinemada oyuncu olmaları çoğu zaman onların başına tutuklanma, aileleri tarafından onaylanmama ya da toplum tarafından hor görülme gibi dertler açsa da kadınlar sinemada kendilerine yer edinmekten vazgeçmemişlerdir. Zorlu bir süreç geçirerek de olsa sonunda sinemada kendilerine yer edinmişlerdir. "Dönemler, modalar, türler, ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullara göre biçimlen[mekte] ve her tür kendi dünyasının yıldızını yarat[maktadır]" (Özgüç, 2008: 5). Bu olgu Türk Sinemasında da kendini göstermiştir ve siyasal, toplumsal koşullar Türk sinemasında özellikle kadın temsillerini şekillendirmişlerdir. Ayrıca dünyada ve Türkiye'de kadının sinemaya girişi kadının temsili problemini de beraberinde getirmiştir. Kadının temsili problemi bu bölümün üçüncü ve dördüncü başlıklarını oluşturan 'sinemada kadının temsili ve Türk sinemasında kadının temsili' başlıkları altında ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılacaktır.

3. SİNEMADA KADININ TEMSİLİ

Temsil, herhangi bir şeyi belirgin özellikleriyle yansıtma işlemine ya da ele alınmasına denmektedir. Sinemada da toplumun önemli bireylerini oluşturan kadınlar ve erkekler belirgin özellikleriyle ele alınmaktadırlar. Özellikle kadın kendisine yüklenmiş olan iki farklı özelliğiyle sinemada temsil edilmektedir. Yani "erkeğe

nazaran kadın hem farklılığı hem de kaybı temsil et[mektedir]: Kadın, bir yandan erkek olmayan, yani cinsiyet farkı; öte yandan erkeğin vazgeçmesi gereken şey, yani jouissance (keyif) olarak üretil[miştir]” (Rose, 2010: 86). Kadınlık tarihine bakıldığı zamanda “kadının erkek karşısında mevcut yapı içinde ‘erkek olmayan’ olarak değerlendirildiği, toplumun içinde var olan belli mekân ve kurumların dışında bırakıldığı, biyolojik fark ve fiziksel sınırlılıkların da buna bahane olarak kullanıldığı görülmektedir” (Orta, 2013: 19). Yani kadın bu bahaneler doğrultusunda ötekileştirilmektedir. Simone de Beauvoir’a göre (Beauvoir, akt. Orta, 2013: 37), insan kendisini, ötekini düşünmeden düşünmemekte; sürekli ikilik altında kalmaktadır. Bu ikilik, başlangıçta cinsel bir özellik taşımamakta; ama kendisini aynı topluluk olarak gören erkekten farklı olarak kadın, doğal olarak öteki kategorisine girmektedir. Tarih boyunca erkeğin ‘ötekisi’ olarak kurgulanan kadın, kendi öznelliğinden yoksun bırakılarak kendisi hiç serbest olmasa bile üzerinde konuşulması serbest bir ‘nesne’ye dönüştürülmüştür. Toplumda var olan diğer iktidar ilişkilerinin yanı sıra, erkek ile kadın arasında olan iktidar ilişkisinde kadın ‘aşağı olan’ı temsil etmektedir. Pisagoras’un “Düzeni, ışığı ve erkeği yaratmış olan bir iyi ilke, bir de kaosu, karanlığı ve kadını yaratmış olan kötü ilke [bulunmaktadır]” (Arat, 1997: 91) olarak ifade ettiği düşünceler erkek egemenliğini ve kadının ötekiliğini vurgulamaktadır.

Kadın toplumda olduğu gibi sinemada da erkeğin ötekisi olarak temsil edilmektedir. Sinemada kadının temsili ataerkil ideolojiye göre şekillenmiştir. “Ataerkil ideoloji, daha ilk şekillenmeye başladığı andan itibaren erkeği rasyonellik (akıl/zihin), uygarlık ve kültür ile buna karşılık kadını irrasyonellik, doğa ve duygusallık ile özdeşleştir[miştir]” (Berktay, 2015: 152). Aynı zamanda ataerkil ideoloji, sinemada kadını eril bakışın nesnesi yani erkeğin ötekisi olarak konumlandırmıştır. Bu konumlanma kadını edilgen, erkeği ise etken kılmıştır. Böylelikle kadın bakılan, erkek ise bakan konumuna yerleştirilmişlerdir. Kadının “görsel bir nesne olarak” (Künüçen, 2001: 54) gösterilmesi erkek iktidarın kadınlığı ‘kendisine bakılacak’ nesne olarak kurgulamasını sağlamıştır. Bunun sonucunda da kadın ‘bakmak’ eyleminden uzaklaştırılarak kendisine bakılan ve seyredilen bir konuma yerleştirilmiştir. Laura Mulvey tüm bunları -aşağıdaki paragrafta değinildiği

gibi- erkeğin hadım edilme korkusu sonucunda kadını kontrol altında tutma yani skopofili (röntgencilik) ile açıklamaktadır.

Laura Mulvey (Mulvey, akt. Avcıoğlu, 2015: 118), kadının erkek bilinçaltında cinsel farklılığı ve penis yokluğunu çağrıştırdığını, buradan hareketle de hadım edilme kompleksinin materyal kanıtı olarak bu travmayı uyardığını söyler. Erkeklerin bu hadım edilme endişesinden kaçmak için iki yolu olduğundan bahseder: İlki röntgenciliktir: kadını izleme, araştırma, buradan hareketle de suçlu objeyi cezalandırma veya kurtarma...

Erkek bakışı kadına yöneliktir, kadın ise fantezisini bu bakışa uygun olarak biçimlendirmektedir.

Kadına yönelik üç erkek bakışı söz konusudur: birincisi, erkeğin kameranın çektiği olaya bakışı; ikincisi, kadını bakışın nesnesi haline getiren anlatıdaki erkeğin bakışı; sonuncusu ise, ilk iki bakışı taklit eden erkek izleyicinin bakışıdır. Bu temele göre, kadın geleneksel *teşhirci rolünde gösterilir ve erkek de kadını dikizci açıdan izler. Kadın bu süreçte güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. Kadın bakışı yakalar, kendini erkek arzusuna göre yönlendirir ve erkek bakışını anlamlandırır (Keskin, 2010: 25).

“Diğer yol ise bu endişeyi tamamen yadsımak için kadını bir fetiş nesnesine dönüştürerek tehlikeden ziyade rahatlatıcı hale getirmek[tir]” (Mulvey, akt. Avcıoğlu, 2015: 118).

Bu iki yolun sonucunda ise kadın karakterler erkek karakterlerin arzu nesnesi olarak konumlandırılmaktadırlar. Yani bir başka deyişle kadınlar cinsel bir nesne olarak kullanılmaktadırlar. “Genellikle eril film dilinde kadın arzu, istek ve hazzı ifade eden bir nesne haline dön[mektedir]” (Akari, 2016: 18). Zaten sinema tarihine bakıldığında sinemada oluşturulan ilk kadın tiplerini sinemada, onları izleyen erkek izleyicilere sadece cinselliklerinden dolayı çekici bir nesne olarak sunulması amacıyla yer bulmuşlardır (Atayman, 1995: 11). Kısaca “kadının cinsel nesne olarak sunulması sinemanın icadıyla başla[mış] ve artarak devam et[miştir]” (Akbulut, 2008: 82). Laura Mulvey’e (Mulvey, akt. Sakallı Turan, 2013: 20) göre, “sinemada kadın zevk üretmek için kullanıl[makta] ve kontrol edil[mektedir]. Sinemanın gücü; “akan olayları dondurarak kadınları erotik bir şablona oturtmaktan” gelmektedir. Böylece “vücut parçalarının bir kısmına odaklanarak kadının bir bütün olarak varlığı sınırlandırılmakta” (Sakallı Turan, 2013: 20) ve kadın cinsel bir nesne olarak gösterilmektedir.

*Teşhirci: Ruh bilimi göstermeci.

Sinemada neredeyse tüm yıldızların kendilerine ait bir markaya ya da etikete sahip oldukları görülmektedir.

Örneğin Lana Turner ‘Sweet Girl (Tatlı Kız)’dür. Marie McDonald ‘The Body (Bayan Vücut)’, Jane Russel ‘The Bosom (Bayan Göğüs)’, Ann Sheridan ise ‘The Oomph Girl (Bayan Çekici)’dür. Bu etiketler, kadını markası belli bir mala dönüştürüyor, onu erkeklerin seyri için eğlenceli bir şekilde nesneleştiriyordu. Kadını nesneleştiren, onlara cinsel nesne muamelesi yapan sinemacılara verilebilecek örneklerden biri Busby Berkeley’dir. Bir koreografi ustası olan Berkeley, kadınları cinselliklerini ön plana çıkartacak şekilde giydirtiyor, onları madeni para ya da orkestra enstrümanları kılığına sokuyor ve onları değişik koreografilerde bir araya getiriyordu. Onları sırt üstü yatırır, bacaklarını birbirleriyle uyum içinde açıp kapattırır; onları canlı resimler gibi dondurur ya da insan-heykellere dönüştürür (Roloff ve Seesslen, akt. Topçu, 1999: 37).

Yani Berkeley kadınları seyre açarak onları -hayvanları uslandırır gibi- terbiye etmiş ve uslandırmıştır. Kısaca sinemada kadının elinden bireyselliği ve varoluş nedeni alınarak kadın sadece bedeni ve hissettirdikleri ile cinsel objeye dönüştürülmüştür. Tüm bunların yanında ataerkil ideoloji bir de “cinsel olarak ‘pasif’ olan kadını ‘iyi kız’, cinsel olarak aktif olanı ise ‘kötü kız’ olarak göstermektedir” (Williams, akt. Kabadayı,2004:119). Böylelikle kadınların iyi ve kötü olarak ayrılacakları ve bu ayrım sonunda kötü tarafta olan kadınların bedel ödemek zorunda oldukları düşüncesi yerleştirilmektedir. Bu yerleştirme ise yine ataerkil ideoloji tarafından yapılmaktadır. Aynı zamanda sinemada kadın oyuncular ikincil konumda yer alırken, erkek oyuncular birincil konumda yer almaktadır. “Kadın filmin merkezinde olsa bile, yine de erkeğin himayesine muhtaçtır ve erkek gibi etkin ola[mamaktadır]” (Midilli, 2014: 77). Her zaman kadın “pasif, kurtarılmayı bekleyen, üzerinden plan kurulan bir nesne konumuna indirgenmektedir” (Kabadayı, 2016:178). Bunların yanı sıra filmlerde kadın oyuncular, erkeklerin bilinçsiz şekilde olmasını beklediği kadın şeklinde sunulmaktadırlar.

Sinema da kadınların yıl yıl birçok farklı şekilde temsil edildikleri görülmektedir. Yıllara göre kadın temsillerine bakıldığında ilk olarak 1920’li yıllardan başlamak gerekmektedir. Çünkü 1920’li yıllardan önce sinemada tam bir kadın tipinden söz edilemezken 1920’li yıllarda kadın tipinden söz etmek mümkün hale gelmiştir. Atayman (1995: 18-19-20), 1920’li yıllarda sinemada kadının temsilini şu şekilde özetlemektedir:

1920’li yıllarda, aşk alanındaki özgürleşimci gelişmelerin olanaklarını ve sınırlarını büyük kentin fırtınalı dünyasında bizzat sinamak isteyen bir genç kız tipi beyaz

perdede kendini göstermeye başladı. Zayıf yapılı, ürkek, titrek hastamsı görünüşlü tezgâhtar kız tipiydi bu. Sinemada ‘flapper’ terimiyle tanımlanan bu yeni kızlar, çocuk yüzleri ve kısa saçlarıyla beyaz perdeyi kasıp kavurmaya başladılar... .. Kadınlar, geçici aşklar yaşamaktan başka derdi olmayan avcı erkeklerin yoluna çıkmış zavallı kurbanlar değillerdi. Filmlerin sonunda flört ettikleri, gönül eğlendirdikleri erkekle değilse bile yakın çevreden bir delikanlıyla rahibin karşısına dikilmeyi ve erkeğe ömür boyu sadakat yemini ettirmeyi beceriyorlardı.

Hatta “Anita Roos bir söyleşide, kadınların her zaman erkeklerden daha aydın olduklarını bildiklerini, fakat 20’li yıllarda erkeklere bunu hissettirmeyecek kadar kurnaz olduklarını söyle[miştir]” (Derman, 1994: 21). Bunların dışında “şeytansı güçlerin hizmetinde kötülük üreten vampirler ve güzelliklerini hem amaç hem de araç olarak beyaz perdeye yansıtan kadınlar” (Atayman, 1995: 23) da bu dönemde görülmektedir. Bu kadınlar seyircinin karşısına erotikleştirilmiş halde çıkartılmışlardır ve bu dönemdeki filmlerde kadının erotikleştirilmesi sık sık kendini göstermiştir. Kadın cinselliğini bu dönemde erkekleri baştan çıkarmak için kullanmıştır. “Baştan çıkarma ve maniple edilebilme kadınların Havva ve Pandora mitlerinden beri yargılandıkları suçlar” (Sakallı Turan, 2013: 22) olarak kabul edilmektedir. Yine bu dönemde kadınların fiziğiyle, yüzüyle çok güzel ve aşırı haz veren kadınlar olmasına özen gösterilmiştir. “Zayıflama, makyaj, sağlık için spor gibi araçlar bu ideale ulaşmak için kullanıl[mıştır]” (Coward, akt. Topçu, 1999: 34). “Erkek egemenliğindeki görsel imge endüstrisi fiziksel ve davranış olarak ideal kadını empoze et[miştir]” (Topçu, 1999: 34). Hatta Winona Ryder bir röportajında: “Filmin birinde büyük bir aktrisle çalıştım. Bütün stüdyo kilo vermesi için kızın üstüne gitti. Her şeyden önce kilolu değildi. Ayrıca büyük bir karakteri canlandırıyordu. Adamlar vücuduyla o kadar ilgileniyorlardı ki, yaptığı işin farkında bile değillerdi” (Keskin, 2010: 37) demiştir.

1930’lu yıllarda ise sinemada çizilen kadın karakterlerin temsilinde birtakım değişiklikler yaşanmıştır. “1930’lu yıllardan önce güzellik kadınlar için bir avantaj ve erkekler için bir dezavantaj olarak nitelendirilmişti[r]. Bu güzel kadınlar kendilerinden emin ve aynı zamanda kötülük yapmaya, erkeği baştan çıkarmaya meyilli karakterler olarak tanımlanmışlardı[r]” (Tan, 2012: 67). 1930’lu yıllarla birlikte daha çok sahip oldukları güzellikleri nedeniyle kötülük yapan kadın kahramanlar yerine, genellikle günlük yaşamın getirdiği sorunlarla ilgilenen, erkeklerin yanında yer alan, onların arkasında duran, her zaman güvenilebilen

kadınlar beyaz perdede yerlerini almaya başlamışlardır (Atayman, 1995: 23). Bunun yanında 1920’li yılların filmlerinde kadının artan oranda erotikleştirilmesi söz konusuysen 1930’lu yılların filmleri genellikle kadının annelik görevlerine dikkat çekmişlerdir. İyi ve mutlu bir insan yetiştirmekteki tüm görevleri anneye yükleyip, anneyi ahlak öğretmeni olarak seyirciye sunmuşlardır.

Bu dönemde genel olarak iki kadın temsil anlayışından bahsetmenin mümkün olduğu görülmektedir. İlkinin “kadını erkeğin güvenilir can yoldaşı olarak gören” (Atayman, 1995: 26) anlayış olduğu, ikincisinin ise sessiz sinemanın vamp anlayışı olduğu bilinmektedir. İlk temsilde kadınlar çok güzel olmayan ama becerikli ve güvenilir genç kadınlar olarak sunulmuşlardır. Burada “dişi, salt cinsel bir nesne olarak algılanmaktan kurtulmuş, erkek onda ‘insan’ olanı keşfederek kadını bir haz nesnesi olarak görme kabalığından sıyrılmıştır” (Atayman, 1995: 28). Ama kadın burada bile bilgi, zekâ ve deneyim yönünden kendinden her zaman önde olan erkekten öğrenebileceği bir şeyler olan kişiler olarak temsil edilmişlerdir.

“1930’ların başlarında romantik ilişkiler cinsel ihtiras kodlarıyla duyarlı hale getiril[mişlerdir]” (Derman, 1994: 26). 1930’lu yılların ortalarında ise -1930’lu yılların başlarına göre-kadın vücudunun daha örtülü olduğu görülmektedir. Bunun yanında erkek ve kadın ilişkisi fazla cinsel içerik taşımamaktadır. Bu nedenle bu dönem için muhafazakâr bir dönem denilmektedir. Yani 1930 yılların ortalarında ve sonlarında içinde cinsellik bulunmayan romantik aşkın hâkim olduğu gözlenmiştir.

1940’lı yıllara gelindiğinde ise bu dönemde “kadın karanlığın dibine gönderil[mıştır]” (Akbulut, 2008: 84). Bu dönemin kadınları, şehvetli dudakları, Veronika Lake gibi yüzlerinin yarısını kapayan saçları ile melek ve şeytan arasında bir yerde temsil edilmişlerdir. Bu dönemin kadını, erkeğin fantezisini yansıtmıştır. Seksin şeytana özdeş olduğu erkeklerin suç dünyasında kadınlar, iktidarsız erkekleri yok etme savaşı içine girmişlerdir. Bu açılardan 1930’lu yılların kadınıyla arasında ak ve kara kadar fark bulunmaktadır (Derman, 1994: 26). 1930’lu yıllardaki kadınının mekânı romantik komedinin dans salonu olurken 1940’lı yılların kadınının mekânı yeraltı dünyası olmuştur.

Cinsellik, kuşku ve gizemin yanı sıra bu dönemde de -1930’lu yıllardaki anlamında olmasa da- duygusallık varlığını sürdürmüştür. Ancak, 1940’lı yılların

duygusallığının farklı yanının, kadın kavramların artık eşit ve biseksüel değil; erkeksi, şiddete dayalı ve *fallik olduğu görülmektedir. Eski dönemlerde sözlü ve uygar biçimde romantik ve kutsal mekânlarda verilen aşk sözleri yerini bu dönemde, silahlarının önünde sessiz ve yeraltı dünyasına yakışır biçimde gerçekleşen ilişkilere terk etmiştir. Ayrıca daha önceleri de düşünülen, ancak bu kadar açıkça su yüzüne çıkarılmayan cinsel tahrik ve ihanet suçu kadına yansıtılmıştır. Yine erkeklerin biçimlendirdiği bu yapıda kadın, erkeklerin bakış açısı ve kavramlarıyla saldıran olarak gösterilmiştir (Derman, 1994: 27). Tüm bunların yanında bu dönemin filmlerinde kadının statüsünün değiştiği de gözlenmiştir.1941 yılından önce ki filmlerde kadınlar, genellikle öğretmen, hemşire, sekreter gibi ‘kadınlara yakışan’ mesleklerde gösterilirken 1941 yılından sonra ‘erkeklere uygun’ mesleklerde de gösterilmeye başlanmışlardır. Bunun nedenini ise İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınların büyük ölçüde erkek işlerini yürütmeye başlamış olmaları oluşturmuştur.

1950’li yıllara gelindiğinde ise 1940’lı yılların ‘yeraltının süper kadını’ olarak temsil edilen kadınlar bu dönemde eskisi kadar görülmemiştir. Değişen, gelişen teknolojik ve teknik olanaklar kadının yeniden sunumunu etkilemiştir. 1940’lı yılların sonuna ve 1950’li yıllara egemen olan kadının temsili, daha özgürleşmiş bir kadın imajıyla birlikte ele alınmıştır. Bu dönemdeki kadın kahramanlar-İkinci Dünya Savaşının bir getirisi olan; kadınların ev dışında da kendilerini gösterebilen olanaklarından dolayı- kötü eş ve diğer kadınlardan farksız veya çok hırslı anneler olarak sunulmuşlar ve bu sunuluş yüzünden saygınlıkları azaltılmıştır. Tüm bunların yanında kadınlar bir de evlerini bırakıp çalışmaya giden kadınlar olarak gösterilmiş ve bu yaptıkları şey yüzünden de toplumsal sorunlardan sorumlu tutulmuşlardır. Sorumlu tutulmalarının nedeni ise ataerkil ideolojiye göre kadının yerinin evi olması ve kadının dışarıda çalışmaması gerektiğinin düşünülmesi görülmektedir.

Aynı zamanda 1950’li yıllar savaş sonrası yıllar olduğu için -1920’li yıllarda olduğu gibi- cinsellik bu yılların filmlerinde sık sık görülmüştür. Bu dönemde askerler için “Jane Russel gibi cinsel çekiciliği zaman içinde erkekleri tehdit edici boyutlara bürünen ve erkeği koruyucu olmaktan çok her an üstüne çullanacakmış izlenimi veren” (Atayman,1995: 32) kadın temsilleri ortaya çıkmıştır. “Özellikle göğüs ve kalçaları inanılmaz boyutlarda abartılmış ‘seks bombaları’ bu

*Fallik: 1. Utanma duygusu olmayan, yüzü kızarmayan (kimse). 2. Sürtük. 3. Oynak yürüyüşü, kırtık.

görünümünün cezasını çekercesine, sonunda hep eşsiz, yalnız kalmaya mahkûm” (Atayman,1995: 32) olmuşlardır ve bu dönemdeki kadının mutsuzluğu, eşitsizliğine değil, yalnızlığına ve cinsel nedenlere bağlanmıştır. Böylelikle kadınların mutluluğu sahip olmasının yolu, kendisine “sahip çıkacak, sevgisini gösterecek bir erkeğin varlığına bağ[lanmıştır]. Bunula birlikte kadının, erkeğin yasalarına uyması da zorunlu [hale getirilmiştir]. Eril yasanın dışına çıkan ya da bu kurallara meydan okuyan kadınlar” (Akbulut, 2008: 86) ise cezalandırılmışlardır.

Genel olarak 1950’li yılların filmlerinde kadın bir yandan tatminsiz olarak gösterilirken diğer yandan da sadakat motifini, evcilliği ve eşitsizliği temsil etmiştir. Ayrıca bu dönemin başlarındaki filmlerde azda olsa kadınların bilinçli olarak temsil edilmesi gösterilmiştir.

Sinemada kadın temsil sorununun gerçek anlamda tartışılmaya başlaması ise 1960’lı yıllara tekabül etmektedir. Kadına bakış 1960’larda yeni bir yön kazanmaya başlamıştır. Bunun nedenini ise bu yıllarda feminist hareketlerin güçlenmeye başlaması ve kadın hakları açısından birçok değişimin gerçekleşmiş olması oluşturmaktadır. Yine bu dönemde kadın cinsel özgürlüğünü azda olsa eline almış bir şekilde temsil edilmeye başlanmıştır. Tüm bunların yanında da “seks ana bir unsur olarak sahneye 50’lerin sonunda ve 60’ların başında çıkmaya başla[mıştır]” (Tohill ve Tombs, 1998: 15). 1970’li yıllarda da zaten porno dalgası sinemayı kuşatmıştır.1970’li yıllardaki bu porno dalgasının yanında feminist film kültürü de kendini göstermeye başlamıştır. Feminist film kültürü sayesinde “kadının ataerkil sistemdeki konumu, sinemada kadının sunumu ve erkek yönetmenlerin kadına bakışı sinemada kadın konusunda ele alınan başlıca konular olmuş[tur]” (Sevinç, 2013: 22). Anne Smelik’e (Smelik, akt. Sevinç, 2013: 22) göre, 70’lerle birlikte, kadın oyuncular yeniden keşfedilmiş ve artık ciddi anlamda kadının konumu tartışılan ve eleştirilen bir yapı olmuştur. Bu durum da feminist film tarihine yeniden bakışı sağlamıştır. Yeniden bakış ise, kadını toplumda küçük göstermeye çalışan anlatı yapılarının kırılarak kadının, toplumdaki konumunun, sinemadaki duruşunun yeniden değerlendirilmesi, kadına yeni bir gözle bakılması anlamına gelmektedir.

Sinemanın başlangıcından 1970’li yıllara kadar kadın ve erkek rolleri hemen hemen aynı kalmıştır. “Erkekler başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınlar ise

erkeklerle olan ilişkileriyle” (Öztürk, 2000: 70) tanımlanırken 1970’li yıllardan sonra bu algı tam anlamıyla olmasa bile değişmeye başlamıştır. Kısaca “70’li yıllarda kadınlar erkeğin arzularının doğrultusunda tasarlanan bir ‘nesne’ olmaktan çıkıp, yepyeni bir kadın anlayışıyla; kendi duyarlılıkları, duygu ve istekleriyle, hatta aşırılıklarıyla beyaz perdede” (Atayman,1995: 81) temsil edilmeye başlamışlardır.

1980’lerde ise sinemada “üst sınıf kadınların bir parça daha özgürleşmesine izin verilmiştir” (Öztürk, 2011: 661). Bu dönemin sinemasındaki kadın aynı zamanda eşit hak arayışına da girmiştir.1990’lı yıllarda da kadın kahramanların artık, teknolojiyle barışık, silah kullanan, hem güç hem de özgürlükle sembolize edilmeye çalışılan karakterler olmaya başladığını görülmektedir. 1980’lerin sonlarında başlayan filmlerdeki kadınları ‘kahramanlığa’ yükselten eğilim, kadının bedenini erkek gibi güçlendirmeye başlamasına, yani kadınların eril kimlikleriyle ortaya çıkmasına neden olmuştur (Tasker, akt. Kabadayı, 2004: 120).

Genel olarak 1990’lı yıllarda “sinemada kadının metalaştırılmasına, düşünsel ve duygusal yanının yok sayılıp bedensel imge olarak kullanılmasına rasyonel eleştiriler getirilmiş[tir]” (09 Kasım 2017). Bu dönemdeki kadınlar “erkekler dünyası içinde artık ne istediklerini çok iyi bilen, kişiliklerini kazanmış” (Dorsay, 2000: 60) karakterler olarak temsil edilmeye başlanmıştır. 1990’lı yılların başlarındaki ve 2000’li yıllardaki filmlerinde ise kadınlar artık sözde merkezde değil gerçekten merkeze temsil edilmeye başlanmışlardır.

Yıllara göre sinemada kadın temsiline bakıldığında kadın temsiline birçok çeşitliliğe sahip olduğu ama bu çeşitliliğin olumsuz yönde olduğu görülmektedir. 1920’li yıllarda sinemada güzel ve erotikleştirilmiş vamp kadınların temsili 1930’lu yılların sinemasında hala görülmeye devam edilmiştir. Ama bu yılda vamp kadının yanında bir de onun tam zıttı olan güzelliği ile değil sadakati ile erkeğin yanında yer alan bir kadın temsili daha görülmüştür. 1940’lı yıllarda ise 1930’lu yılların narin kadın temsili gitmiş yerine suç dünyasının kadınları gelmiştir. 1950’li yıllarda ise savaşın getirdiği bir sonuç olarak kadın kendi gücünün farkına varmış ama ataerkil ideoloji bunu bastırmak için sinemada kadının yerinin, eşinin ve çocuklarının yanı sıra olarak göstermiştir. 1960’lı yıllarda kadın temsili ciddi anlamda tartışılmaya başlanmış ama bununla ilgili çalışmalar ancak 1970’li yıllara gelindiğinde yapılmaya

başlanabilmiştir. 1970’li yıllardan günümüze kadar kadınlar özgürlüklerini azda olsa eline almaya başlamışlar ama hala ikincil konumda olmaktan ve erkeğin ötekisi olarak temsil edilmekten kurtulamamışlardır. Ayrıca sinemada kadının temsiline yönelik bir inceleme yapıldığında melodram ve korku türlerinin kadını ele alışında en fazla cinsiyetçi yaklaşımlar içeren türler oldukları görülmektedir. Bu yüzden bu iki tür sinemada kadın temsilinin anlaşılabilmesi açısından önemli bir yere sahiptir ve bu iki türdeki kadın temsilini incelemekte fayda olduğu düşünülmektedir.

İlk olarak melodram türüne bakıldığında; melodramların, “özellikle kadınlar için üretil[diği], kadınlar üzerinden kapitalist çekirdek aile sınırlarını dayat[tığı], kadınları eğiterek, ailenin ve aile ideolojisinin doğal, kaçınılmaz olduğunu vurgula[dığı]” (Kaplan, akt. Kabadayı, 2004: 120) görülmektedir. Melodram türünde kadın ikincil konumda yer almaktadır. Kadının bu türde yaşamı ve temsili heteroseksüel aşk, evlilik ya da annelik gibi özel alanlarla sınırlı kalmıştır. Kısaca melodramda kadın, eş ve anne olarak evin içine yani domestik alana konumlandırılmıştır. Kadının böyle konumlandırılmasının en büyük nedeninin kadının bilinmez olması olduğu görülmektedir. Kadının bilinmezliği eril kültür için her zaman bir korku kaynağı olmuştur. Korku kaynağı olmasının nedenin de eril kültürün, kadını denetlemek istemesi olduğu görülmektedir. Denetlemek içinse bilmek gerekmektedir. Bu nedenle filmlerde kadın erkeğe göre eş, anne, sevgili olarak tanımlanarak denetlemeye çalışılmakta ve evin içine hapsedilmektedir (Akbulut, 2008: 87). Melodram filmlerinde gösterilen şehir dışı müstakil evler kadını eve hapsedmeye ek olarak, onun yaşamını daha da içselleştirmekte, yaşamını toplum yaşamından daha da ayırmaktadır. Kadınlar için bu evler, onları uzaktaki şehir merkezinin sosyal, kültürel ve ekonomik avantajlarından uzak tutan birer hapisane konumunda yer almaktadırlar. Evde hapsolan kadınların şehre ulaşmaları oldukça sınırlı olduğu gibi, evin içinde de kendilerine ait herhangi bir özel mekânları bulunmamaktadır (Hasırcı, 2002: 34). Melodramlarda kadının evde olması büyük önem teşkil etmektedir. Hatta 1930’lu ve 1960’lı yıllarda kadın savaşın getirdiği etkilerle çalışmak için evin dışına çıkmak zorunda kalmıştır fakat ataerkil ailenin güvenliği için kadın tekrar eve sokulmuştur. Çünkü melodramda kadın sadık bir eş ve mükemmel bir annedir ve böyle bir kadının evde olması gerekmektedir.

Melodramda eş ve anne olarak “ev işleri arasında koşuşturan kadın, kendi kişiliğini oluşturmak için kendisine gereken zamanı ayıramamaktadır. Böyle bir ihtiyacı da zaten [bulunmamaktadır]” (Cowan, akt. Hasırcı, 2002: 35). Onun kişiliğini tanımlayan görevleri;

Ev halkını uyandırmak, kahvaltıyı hazırlamak, herkesin zamanında işine ve okuluna gittiğinden emin olmak, geç kalanları kendisi yetiştirmek, kocasını kapıda sevgiyle öperek saçını kravatını vs. düzeltmek, çocukların okuldaki sorunlarıyla ilgili öğretmenlerle konuşmak, çocuklara hak ettikleri cezaları vermek ama bunu yaparken kocasına danışmak, alışveriş yapmak, akşam herkes eve geldiğinde yemeği hazır etmek, çocukların ödevlerine yardım etmek ve kocası için uygun bir eş olmayı sürdürmekten ibarettir (Hasırcı, 2002: 35).

Evine ve çocuklarına bakan, evinin işlerini yapan ve eşine güler yüzlü olan kadın herkesi mutlu etmektedir ama kendisi hep mutsuz olmaktadır. “Melodramlardaki kadınlar sıkça acı çek[mektedir], –nadir de olsa- güçlü resmedilen kadınlar ise, güçlerini erkek yararına veya diğer kadınların aleyhine kullanmaktadır[lar]” (Kabadayı, 2004: 120). Melodram ataerki altındaki kadının acı çektiğini ama bunun yanında da bu acı çekmekten haz aldığını da seyirciye göstermektedir. Buradaki kadın temsili kültür normlarından sapmanın kadına sadece acı ve gözyaşı getireceğini göstermektedir. Melodramların “kadına dayattığı sorumluluklar ve baskılar sonucu gözyaşı kadın için doğallaştırıl[maktadır]. Aile için mücadele meşrudur ama kadının kendi öz benliği, kimliği ve yaşamı için savaşımına asla izin veril[memektedir]. Etkin ve denetleyici erkek, güçsüz, aciz sunulan kadının koruyucusu” (Tunç, akt. Tan, 2012: 69) olarak yer almaktadır. Kadınları en fazla merkezine almış olan melodram bile “kadının kendi kaderini belirlemesine izin ver[memekte], sorunlarını yine bir erkek çöz[mektedir]. Kadınlar yine özellikle fiziksel anlamda erkeklerle eşit olmayan bir halde temsil edil[emekte]; güçlü kadın, bir canavar gibi gösteril[mektedir]” (Butler, 2005: 91). Kadın güzel ve seçilen olurken erkek cesur ve seçen olmaktadır.

Kısaca melodramda temsil edilen iki kadın tipinden söz etmek mümkün olmuştur. İlkinin ideal kadın olduğu görülmektedir. İdeal kadın; cinselliği denetim altına alınmış ve eşine karşı itaatkâr olan kadın olarak tanımlanmaktadır. Bu kadının anne olarak da anlayışlı, yalnızlığın altından kalkabilen, zeki olmayan ama kendisini ifade edebilen bir kadın olduğu görülmektedir. Bir diğerinin de bu ideal kadının yanında onun karşıtı olan kötü yani ayartıcı kadın olduğu görülmektedir. Ayartıcı

kadın ise erkeklerle rekabet eden ve kurallara karşı gelen kadın olarak tanımlanmaktadır. Bu kadının cinsel arzuları da arka planda bulunmamaktadır. Bu nedenle melodram kadının “ataerkinin koyduğu kurallar dışında yaşama isteği ve bu yöndeki her girişimi engellen[mekte] ve ceza bul[maktadır]” (Akbulut, 2008: 89). Yani filmin sonunda bu kadına mutlaka bir ceza verilmektedir.

Tüm bunlara bakıldığında melodram türünde kadının ele alışının cinsiyetçi yaklaşımlar içerdiği görülmektedir. Melodram türünün yanında sinemada kadını ele alışının cinsiyetçi yaklaşımlar içerdiği bir diğer türün ise korku türü olduğu görülmektedir. “Korku filmleri, ‘kadın bedeni’ imgesinin zarar gördüğü en önemli” (Kabadayı, 2004: 121) türlerden biri olarak bilinmektedir. Korku türü sinemasındaki kadın temsiline bakıldığında iki boyutla karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilkinde kadının kurban olarak sunulduğu bilinmektedir. Kadının kurban olarak sunulduğu korku filmlerinde kadın erkek bakışının nesnesi olarak pasif ve edilgen bir konuma indirgenmektedir. Nilgün Abisel (1995: 175), kadınların korku filmlerinde çoğu kez kurban olduklarını savunmakta ve kadınların kurban olmasını şu şekilde anlamlandırmaktadır: erkek, kendine hadım edilme endişesini hatırlattığı için kadından duyduğu tedirginliği, onu yok ederek giderdiğini ileri sürülebileceği gibi; aynı zamanda ‘yasak’ olana uymayan kadının kendi şehvetinin kurbanı olabileceğini de öne sürmektedir.

Korku türü sinemasındaki kadın temsiline ikinci boyutunda ise kadın vampir, canavar ve yaratık vs. olarak sunulmaktadır. Kadın canavarların genellikle cinselliklerinin ön planda olduğu görülmektedir. Kadın canavarlar erkeği cinselliklerini kullanarak ağlarına düşürmekte ve birden vampire, yaratığa, canavara vs. dönüşerek onu yok etmektedirler. Bu da temelinde kadın cinselliğinin erkek açısından çift yönlülüğüne işaret etmektedir. Yani kadın cinselliğinin erkek için hem çekici hem de ürkütücü olduğu bilinmektedir (Wood, akt. Topçu, 2004: 162). Korku sinemasında kadının iki boyutlu olarak incelemenin yanında bir de korku sinemasında kadın tarihsel olarak iki döneme ayırarak incelemiştir. Bu iki dönemden ilki 1920 ve 1950 yıllarının arasını kapsamaktadır.

1920’lerden 1950’lerin sonuna kadar olan dönemde kadın, merakı, aptallığı ya da sadece güzelliği yüzünden başını belaya sokan, canavarı istemeden baştan çıkarıp, onun tarafından kaçırılan ve sonunda da erkek kahraman tarafından kurtarılan bir arzu nesnesi olarak sunulur. Kadının canavarı cezbetmesi, onun

tarafından kaçırılması ve canavarın bütün çirkinliğine rağmen kadınla duygusal bir bağ kurması, kadının canavar gibi 'öteki' olduğunun altını çizer (Topçu, 2004: 162).

Korku sinemasındaki bir diğer dönemi ise 1960'lı yılları ve sonrasını kapsamaktadır. 1960'lı yıllarda görülen -2. Dünya Savaşının bir getirisi olan-kadın hareketleri korku sinemasında kadın temsilini de etkilemiştir. Bu dönemde "kadın ve canavar arasındaki erotik gerilim yerini kadın ve katil-yaratık arasındaki kanlı mücadeleye bırak[mıştır]" (Topçu, 2004: 163). Ama bu dönemde de kadın hala kurban konumundadır ve hala bakışın nesnesi olma durumundan kurtulamamıştır. Aynı zamanda bu dönemdeki korku filmlerinin sonunda kadınlar çoğunlukla öldürülmekte ve ölüm şekillerinde bile pasif bir konumda eril bakışın arzularını tatmin etmektedirler.

Bunların yanında 1960'lı yıllardan sonraki dönemde korku sinemasında dişi vampir tiplmesi sıkça görülmüştür. Bu filmlerin dişileri çoğunlukla lezbiyen olarak seyircinin karşısına çıkmışlardır. Bu tipleme "ataerkil düzenin uysal, boyun eğmiş kadınlarını baştan çıkararak toplumun onlara uygun gördüğü cinsel rollere meydan oku[makta] ve ataerkil düzenin devamı için çok önemli olan kadın erkek ilişkilerini tehdit et[mektedirler]" (Creed, akt. Topçu, 2004: 169). Bu kadınlar güzel ve seksi oldukları kadar içlerinde de bir o kadar kötülük ve çirkinlik taşıyan vampirler olarak temsil edilmektedirler. Bu tip lezbiyen vampirler seyircinin karşısına hem ölüm imgesi hem de arzu nesnesi olarak çıkartılmışlardır. Ayrıca bu kadınlar erkeğin kadınlara yönelik bilinçaltı korkularını da temsil etmekte ve erkek bu korkularından dolayı filmin sonunda lezbiyen vampiri yok ederek korkularını bastırmaktadır.

Bu dönemde kadın hareketlerinin etkili olması bile, korku sinemasında ki kadın temsilinde büyük değişiklikler yapamamıştır. Bu dönemdeki en büyük farkın yalnızca kadının filmin merkezinde olduğu filmlerin artmış olması olduğu görülmektedir. Ama bu artışta yine olumsuz yönde olmuştur. Çünkü merkezde olan kadın da kötülük yapan bir canavar ya da canavarın dünyaya gelmesindeki bir aracı olarak seyirciye sunulmuştur.

Kısaca korku sinemasında kadının sunumuna bakıldığında, korku türü, kadın düşmanlığının en fazla ortaya çıktığı türlerden biri olarak göze çarpmaktadır. Korku filmlerde kadınların "edilgin, tehlike anında kurtarılması gereken, ayak bağı olan, aptal, kendine kötü muamele edilmesini adeta isteyen kişiler olarak inşa

edil[mektedirler]. Bu genellemenin dışına çıkan örneklerin çoğunda ise kadın[ın], düzenin koruyucusu, masum olan ya da cinsel çekiciliğiyle canavarı baştan çıkaran” (Abisel, 1995: 177) konumunda olduğu görülmektedir.

Tüm bunlardan yola çıkılarak sinemada kadının temsiline genel olarak bakıldığında sinema da ataerkil bir yapının hâkim olduğu görülmektedir. Bu yüzden de “sinemanın doğuşundan bu yana kadının sinemada varoluş biçimi erkek anlatılarıyla ve kurgularıyla gelişmiştir” (Akyüz, 2011: 36). Böylelikle “kadın, erkekler için temsil ettiği şey olarak sunul[muştur]” (Atalay, 2008: 284). Yani ataerkil yapı kadını, erkeğin bilinçaltını yansıtan imgeler halinde sunmuş ve bunun sonucunda sinemada ağırlıklı olarak kadın, cinsel bir obje ve bakışın nesnesi olarak seyirci karşısına çıkartılmıştır. Sinemada kadının cinsel olarak sunumu ilk olarak yavaş başlasa da sonrasında hızlı bir gelişme –olumsuz olarak- göstermiştir. Bunların yanında kadın karakterler zevk vermek, kurtarılmak ve kimi zaman da heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için sinemada yer almışlardır.

Dönem olarak ya da tür olarak sinemada kadın temsillerine bakıldığında aynı sonuçlara varılmaktadır. Kadın her zaman erkeğin ötekisi olmuştur. Kadının ağırlıklı olduğu filmlerde bile kadın, erkeğin ötekisi olma durumunda kurtulamamaktadır. Bu yüzden de kadınlar destekleyici rollerde görünmekte, karar verici rollerde ve anahtar rollerde yer alamamaktadırlar. 1920’li yıllardan 1960’lı yıllara kadar kadınlar sinemada genellikle güzel bir şekilde giyinip kötü erkeklerle beraber olmuşlar ve özgürce seks yapabilmüşlerdir. Ama bu kadınlar filmlerin sonunda mutlaka cezalandırılmış ve bu ceza genellikle ölüm olmuştur. Böylelikle de yönetmen kadın izleyiciye bu kadınlar üzerinden ‘Eğer siz de böyle olursanız, cezalandırılırsınız, bu yüzden erkeğin yanı kadın için her zaman güvenlidir’ mesajını vermiştir. Bunun yanında sinemada kadının temsili toplumsal rollere uygun olarak verilmiştir ve bu temsillerde “kadınlar pasif ve çocuk büyüten yumuşak elli bulaşık makineleri olarak” (Evans, akt. Özsel, 2017: 27) gösterilmişlerdir. Yani kadın karakter, ailesinin yanında olan, eşine ve çocuğuna her zaman bağlı ve sağdık özellikle erkeğe muhtaç bir karakter olarak evin içine hapsedilmiş bir şekilde yansıtılmıştır. Bu durum 1970’li yıllarda-yani kadın hareketlerinin yoğun olduğu dönemde- tam anlamıyla olmasa da değişime uğramış ve kadın karakterler özgürleşmeye başlamışlardır. Dünya sinemasındaki kadının bu temsilinin Türk sinemasında da farklı olmadığı

görülmektedir. Türk sinemasında ki kadın karakterlerin ve kadın filmlerinin ortaya çıkışı incelendiğinde Türk sinemasındaki kadın temsili ile dünya sinemasındaki kadın temsiline birçok paralellik taşıdığı gözlenmektedir. Türk sinemasındaki kadın temsilleri de bu bölümün dördüncü başlığını oluşturan ‘Türk sinemasında kadının temsili’ başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılacaktır.

4. TÜRK SİNEMASINDA KADININ TEMSİLİ

Türk sinema tarihi için ‘kadın olgusu’ her zaman büyük bir öneme sahip olmuştur. Bu nedenle sinemada kadın temsili çok tez incelenmiştir. Türk sinemasında kadın temsili, “Türk sinema tarihinin başlangıcından günümüze, her dönemde ve her filmde gerek ana tema gerekse yan tema olarak konu edinilmiş ve ele alınmıştır” (Masdar, 2006: 89). Bu ele alınış ise her zaman toplumsal cinsiyetle ve kültürün sosyal normlarıyla örtüşmüştür.

“Bir kültürün sosyal normları, kadın ve erkeklerin nasıl görünmesi, davranması ve sosyal durumlarda nasıl diğeriyle ilişkide bulunması gerektiğini göstermektedir” (Griffiths, akt. Ataman,2002: 59). Özellikle kadının toplumsal rolüne bürünmüş, hatta büründürülmüş birey olarak, toplum içerisindeki yeri belirlenmiştir. Toplumsal konumlamada, erile göre geride durması gerekmektedir. Bu toplum yapısında –ataerkil toplum yapısı- erkek ise üstün ve güçlü olarak ele alınmaktadır. Kadına hükmetmekte ve onu baskı altına almaktadır. Kadının toplum içinde nesne olduğu, öznesinin ise erkek olduğu görülmektedir (Ozan, 2014: 79). Türk sinemasının da, tarih boyunca kadını yansıtır biçimi, bir erkeğin kadını nasıl görmek istediğiyle ve ataerkil toplumun kadından neler beklediğiyle birbir alakalı olmuştur. Şöyle ki Türk sinemasında çekilmeye başlanan ilk filmlerinde Türk-Müslüman kadın oyunculara yer verilmemiş ve bunun günah sayılması aslında sinemanın kadına bakışından önce, toplumun ve kültürün kadını nasıl konumlandığına en açık kanıtı olmuştur (Akyüz, 2011: 39). Tüm bunlara bakıldığında “toplumsal ilişkiler, ataerkil yapının geleneksel normları, feodalizmin kalıntıları, inanç sisteminin dayatmaları, kapitalizmin ve tüketim kültürünün baş döndürücü karmaşası dâhilinde sinemada sunulan kadın, gerçek hayattaki erkek egemen toplumun ortaya koyduğu kadın motifinin aynısı” (Masdar, 2006: 89-90)

olmuştur. Yani Türk sinemasında kadının temsili her zaman toplumsal yapı ile ilgili olmuş ve toplumsal yapıdaki değişimler kadının rollerinin değişmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum Türk sinemasında ki kadının temsilinin de değişmesine neden olmuştur ve her değişimde sinema “farklı kadın kimliklerini temsil eden tipler” (Özkan, 2012: 81) yaratmıştır. Yani kadına, gündelik hayatında dikte edilen her türlü toplumsal cinsiyete ilişkin toplumsal kod, genel olarak yeniden üretilerek ve daha ahlakçı söylemlerle sinema aracılığıyla topluma dikte edilmiştir. Dolayısıyla yaratılan kadın tipleri derinlikli bir karakter olma yolunda en ufak bir ilerleme kaydedememiştir (Elmacı, 2011: 192). Kısacası:

Türkiye’de hayat beyaz perdeye aktarılmaya başlandığı ilk dönemlerden beri kadın imgesi temsili, erkek gözüyle işlenmiştir. Kadın; kimi zaman bir cinsel obje, baştan çıkartan bir şeytan, kimi zaman yardıma muhtaç, kurtarılmayı bekleyen bir zavallıdır. Filmlerdeki kadınların varlığı, erkeklerin dünyası içinde, erkeklerin arzuladığı gibi, erkeklerin izin verdiği kadar mümkündür. Bu durum sonucunda kadın, düşünsel ve duygusal hiçbir yanı yokmuş gibi sadece bedensel imge ve görüntüsüyle, yine ataerkil yapının yüklediği anlamlarla yansıtılır (09 Kasım 2017).

Yani en temel tanımıyla Türkiye sinemasının da dünya sineması gibi daha çok ‘erkek sineması’ olduğu görülmektedir. Türkiye’de ki birçok filmde kadın mecburiyetten var gibi gösterilmektedir. Kadın, filmin konusunda yalnızca erkeğin sevgilisi, annesi, kızı, komşusu gibi yanına taktığı bir karakter olarak ele alınmaktadır.

Türk sineması dönem dönem incelendiğinde ise tüm bunlar daha açık bir şekilde görülmekte ve kadınların sinemanın başlangıcından bugüne kadar birçok farklı şekilde temsil edildikleri anlaşılmaktadır. Ama bu temsillerin hiçbiri kadını erkeğin yanındaki öteki olmamanın dışına neredeyse çıkaramamıştır. Dünya sinemasının aksine Türk sinemasında kadın temsiline 1910’lu yıllardan başlayarak bakmak gerekmektedir. Çünkü Türk sinemasında kadınların beyazperdeyle tanışması ve temaya dönüşmesi Türkiye Cumhuriyeti’nin sinemayla tanıştığı ilk dönemlere rastlamaktadır.

1910’lu yıllarda Müslüman-Türk kadınlarının oyuncu olması yasaklanmıştır. Bu yüzden kadın oyuncular gayrimüslim kadınlardan oluşmuştur. Bu dönemde ilk yönetmenlerin daha çok merak ve özentisi içerisinde, tiyatro geleneğinin ötesine geçmeden çektikleri filmlerde kadın ‘izlenesi’ nesne olarak yerini almıştır. Yarısından fazlası yabancı kaynaklardan alınmış ya da Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşıyan bu filmlerin çoğunluğu da evlilik, aşk ve kadın temaları üzerine kurulmuştur. Aynı

zamanda bu filmlerde genel olarak, kadının cinselliği üzerinde durularak erkekler için kadınların ‘yoldan çıkarıcı’ oldukları vurgulanmıştır (Yalamaç, 2011: 71). Kadınların ‘yoldan çıkarıcı’ olarak gösterildikleri filmlere ilk olarak Türk Sineması’nın ilk öykülü filmi olarak kabul edilen yönetmenliğini Sedat Semavi’nin yaptığı *Pençe* (1917) filmi örnek verilmektedir.

Pençe kadını evlilik-evlilik dışı aşk çatışması bağlamında beyazperdeye taşır. Evliliği insana büyük acılar veren bir pençe olarak gören düşünce ile asıl pençenin evlilik dışı aşk olduğunu savunan düşüncenin çarpıştırıldığı filmde, iki ana kadın karakter de kötü olarak yaratılır ve filmin sonunda bu kötü kadınlar cezalandırılır (Işık ve Eşitti, 2015: 123).

Pençe, aldatmayı erkekler için normalleştirirken, kadını ise bir yandan yoldan çıkarıcı ve bir yandan da her şeye rağmen sadakat ve yuvaya bağlılık olarak seyirciye sunmuştur. Kadının sadakatının bu dönemde çok görülen bir temsil olmadığı bilinmektedir. Bu film aynı zamanda kadın ve cinsellik sömürüsünün başlangıcı sayılan filmlerden biri olarak da kabul edilmektedir.

Türk sinemasının ilk filmlerinden bir diğeri de yönetmenliğini Ahmet Fehim’in yaptığı *Mürebbiye* (1919) filmi olduğu bilinmektedir. *Pençe* filminden sonra cinsellik taşıyan ikinci film olan *Mürebbiye* aynı zamanda ilk kez bir kadının kişiliği çevresinde kurulan öyküye sahip ilk uzun metrajlı Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Filmin konusunu “Rum asıllı Madam Kalitea’nın canlandırdığı Fransız Anjel karakteri[nin], mürebbiyelik yaptığı evde yaşayan tüm erkekleri baştan çıkararak ailenin dengeli havasını bozduğu” (Yüksel, 2011: 27) oluşturmaktadır. “*Mürebbiye* filmi de ilk dönem sinemasında çizdiği kadın karakter açısından öne çık[maktadır]. *Mürebbiye*, erkekleri baştan çıkaran ve ailelerin dağılmasına neden olan Fransız mürebbiye Anjel tiplmesiyle Türk sinemasında ilk vamp kadını, yani cinselliği ön planda olan kötü kadın tipini ortaya koy[muştur]” (20 Aralık 2017). *Mürebbiye* filmi ile cinsellik ve iffetsizlikle ilgili dönemin ahlaki yapısına son derece aykırı öğelerin, ötekileştirilen yabancı kadın üzerinden seyirciye sunulması, sonraki yıllarda da sıkça karşılaşılabilecek bir yaklaşım olarak seyircinin karşısına çıkmıştır (Balcı, 2011: 132). Yani Türk sinemasındaki ilk gayrimüslim kadın karakterlerin evlilik-aşk çatışması bağlamında ‘erkeği yoldan çıkaran kadın’ olarak ele alınması sonraki yıllarda da devam etmiştir.

Bu dönemdeki ‘erkeği yoldan çıkararak, kötü kadın’ olarak gösterilen kadına bir de -bu dönemin sonlarında- göbek dansı yaptırılarak vücudunun sergilenmesi sağlanmıştır. “Ahmet Fehim’in yönettiği *Binnaz* (1919), ilk defa bir göbek dansı sahnesinin beyazperdede görüldüğü film olmuştur” (Kalkan ve Taranç, akt. Yalamaç, 2011: 72). Film *Binnaz* üzerine kurulmuş ve *Binnaz* karakteri Lale Devri’nin fethan kadınlarından biri olarak seyirciye sunulmuştur.

1910’lı yıllarda başlayan kadının ‘yoldan çıkararak bir nesne’ olarak sunumu 1920’li yıllarda daha fazla ağırlık kazanmıştır. Ayrıca göbek dansı sahneleri olan filmler 1923 yılına kadar da çekilmeye devam edilmiştir. Ama bu göbek dansı asıl ağırlığını 1945’li yıllardan sonra kazanmıştır. “1921 yılında çevrilen filmlerde dans eden kadınların anahtar deliğinden seyredilmesini içeren bölümlerle de ilk *‘voyerizm’ sahnesi Türk sinemasına gir[miştir]. Daha sonra da sokak kadınları, çapkınlık, çıplaklık ve ilk banyo sahneleri filmlerde” (Öngören, 1984: 60) görülmeye başlanmıştır. 1920’li dönemde çekilen filmlerdeki kadın temsiline bakıldığında da “karakterlerin çoğunun, dişiliğini kullanarak erkekleri baştan çıkararak femme-fatale kadınlardan oluştuğu görülmektedir” (Duyan, 2013: 334). Mahmut T. Öngören (1982: 65), 1922 yılından başlayarak, Türkiye sinemasında çeşitli kadın tiplerinin ortaya çıktığını iddia etmektedir. Bu tiplerin ise fahişeler, vampirler ve femme-fatale karakterler olduğu ve bu karakterlerin çapkınlık, çıplaklık, cinsellik ve erotizmle süslendiğini söylemektedir. Zaten 1920’li yıllarda sinemada kadın oyuncu olmak için, güzellik yeterli olarak görülmüştür. Yönetmenler ya da yapımcılar kadında güzellik ve çıplaklık aramışlardır. Çekilen filmin sanat yanı ve oyunculuk tarafı düşünülmemiştir. “Kadın oyuncuyu bir sanatçı olarak yetiştirmeyi kimse düşün[memiştir]” (Nur, 1959: 22). Hatta çoğu zaman kadın oyuncuya rol aldığı filmin senaryosunu okutma gereği bile duyulmamıştır.

Bu dönemde çekilen Muhsin Ertuğrul’un ilk filmi olan *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922), ilk defa bir hayat kadını yani sokak kadını tiplemesine yer vermiştir ve evlilik dışı ilişki kuran kadın karakter de ‘kötü kadın’ olarak sunulmuştur. Namus kavramının altının çizildiği filmin finalinde ise ‘kötü kadınlar’ öldürülerek cezalandırılmıştır ([20 Aralık 2017](#)). 1922 yılına gelindiğinde hala

*Voyerizm: Gözetmecilik, ‘Röntgencilik. Çıplak olan, soyunan-giyinen ya da cinsel etkinlikte bulunan kişiyi gözetlemeyi içeren, fanteziler ve etkinlikler ile tekrarlayıcı uğraşa verilen isim.

Müslüman-Türk kadınlar filmlerde oyuncu olarak yer alamamışlardır. *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* filminde rol alan kadın oyuncular da gayrimüslimlerden oluşmuştur. Ama bu dönemde artık “Türk kadınları sahnede ve perdede olabilmek için mücadele etmeye başlamışlardır” (Yalamaç, 2011: 73). Muhsin Ertuğrul ise bu mücadeleye destek veren bir yönetmendir ve 1923 yılında *Ateşten Gömlek* filmini çekmiştir. Bu filmle beraber ilk kez Türk sinemasında Türk kadın oyuncular rol almışlardır. “Filmde, Kurtuluş Savaşı’nda düşman ordularına karşı, gerek cephede gerekse cephe arkasında Türk erkeğinin yanında olan Türk kadını, Ayşe karakteri ile temsil edilmiştir. Cumhuriyet’in ilanından sonra ilk kez *Ateşten Gömlek* filmiyle erkeğin yanında, ona destek veren kadın temsili” (Hamarat, 2012: 52) ele alınmıştır.

Kısacası 1920’li dönemde iki tip kadın temsili yer almaktadır. Birincisinin sokak kadını ve femme-fatale kadın yani kötü kadınlar olduğu görülmektedir. Bu kadınlar iyi kadının her zaman karşısında konumlanmıştır. İkincisi ise ideal kadındır. Bu ideal kadın, batılı görünümlü, eğitilmiş, ulus-devleti oluşturmak adına erkekle omuz omuza çalışan ve en önemlisi de çocuklarını iyi bir şekilde yetiştiren kadın olarak temsil edilmiştir. Aynı zamanda bu dönemde, kamusal alanda kadınların varlığı meşrulaştırılmıştır. Ama buna rağmen, “kadınların birincil rolleri aydın bir anne olarak çocuk yetiştirme şeklinde tanımlanmaya devam ed[ilmiştir], ev içi iş bölümü ve cinsel ahlakta önemli değişiklikler meydana gelmemiştir” (Kandiyoti, akt. 20 Aralık 2017).

1920’li yıllarda kamusal alanda varlığı meşrulaştırılan kadın 1930’lu yılların filmlerinde meslek sahibi olarak görülmeye başlamıştır. -Ama hala kadının ilk rolü annelik ve ev içi işler olmaya devam etmiştir.- Muhsin Ertuğrul’un yönetmenliğini yaptığı *İstanbul Sokaklarında* (1931) filminde Semiha karakteri yazar olarak sunulmuştur. Aynı zamanda bu filmde “melodram kalıplarına uygun olarak ‘saf genç kızlar, kötü bar kadınları, fedakârlıklar ve mutlu son’ yer al[mıştır]” (Scognamillo, akt. 20 Aralık 2017). Ayrıca bu filmde çocukları için hakkını arayan bir ‘fedakâr anne’ temsiline de yer verilmiştir. Böylelikle 1930’lu yıllardan sonra çocukları için fedakârlıklar yapan masum kadın karakterleri temsil edilmeye başlanmıştır. Fakat bu masum kadının karşısında da femme-fatale kadın her zaman yerini almaya devam etmiştir. Hatta bu dönemin filmleri daha çok baştan çıkarıcı biçimde ve femme-fatale olarak ele alınmış kadın temsillerinin yer aldığı aşk ve melodram filmlerinden

oluşmuştur. Bu dönemde “kırsal kesimdeki kadın temsilini anlatan film[in] ise yok denecek kadar az” (Masdar, 2006: 77) olduğu görülmektedir. Bu dönemde çekilen ve ilk köy filmi olarak kabul edilen Muhsin Ertuğrul’un *Bataklı Damın Kızı Aysel* (1934) filminin kırsal kesimdeki kadını temsil eden bu dönemin istisna filmlerinden biri olduğu görülmektedir. Bu filmde; Aysel’in tecavüze uğraması bunun sonunda hamile kalması ve tecavüz eden adamın çocuğu kabul etmemesi konu olarak işlenmiştir. Aysel karakteri filmde çocuğu için mücadele eden fedakâr anne olarak temsil edilmiştir. Aynı zamanda kırsal kesimi ele alan filmlerde kadın eşine hizmet eden bir karakterdir ve işten gelen kocasının ayaklarını yıkaması da kadının eşine olan hizmetlerinden yalnızca tanesi olarak görülmektedir. İşten gelen kocanın eşi tarafından ayaklarının yıkanması bir yandan cinselliği çağrıştırırken bir yandan da kadının kölelik statüsünün göstergesi olmuştur.

Kısacası 1930’lu yıllarda Türk Sineması’nın femme-fatale yani kötü kadın tipine fedakâr anne tipide eklenerek yavaş yavaş iyi ve kötü kadın ikiliği oluşturulmaya başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde az olan kırsal kesimdeki kadın sunumu 1940’lı yıllarda sık sık ele alınmaya başlanmıştır.

1940’lı yıllarda Türk sinemasına, kırsal kesimdeki kadını ele alan köy dramlarının hâkim olduğu görülmektedir. Bu kırsal kesimdeki kadınlar; çileli, birçok sorunları olan, babasından, ağasından, kayınpederinden, kayıvalidesinden çeken, masum, ezik ve suskun olarak temsil edilmişlerdir. Bu kadınlar “bireyliğinin farkında olmayan, erkeğe bağımlı ve hayatları acılarla dolu, cefakâr”(Yalamaç, 2011: 79) karakterler olarak perdedeki yerlerini almışlardır. Ayrıca köy filmleri “kadının mal gibi alınıp satıldığı erkek toplumlara özgü, erkeğin kadına tahakkümünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdaki sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alınarak işlenmiş[lerdir]” (Kalkan, 1988: 103). Bu döneme hâkim olan bir diğer sinema türünün ise tarihi filmler olduğu görülmektedir. “Bu filmlerde kadın daha aktif bir özne haline gelmiştir” (Işık ve Eşitti, 2015: 124). Aynı zamanda bu filmlerdeki kadınlar, iyi bir toplumun yetiştirilmesi için çaba gösteren ve dönemin ideolojisine uygun olarak gelecek kuşaklara örnek olan kadınlar olarak tanımlanmaktadır. Kısacası bu döneme köylü kadını ve cumhuriyet kadını ikiliğinin hâkim olduğu görülmektedir. Çekilen tarihi filmlerde, kadın konusu özellikle ele alınmamış fakat Kurtuluş Savaşı hikâyeleri üzerine yapılan filmlerin

“ihmal ettiği birey olan, örnek cumhuriyet kadını tiplemesi” (Yalamaç, 2011: 79) bu filmlerde vurgulanmıştır. Örnek cumhuriyet kadın tiplemesi ise daha çok iyi bir anne ve iyi bir eş olan, vatani için kendini feda edebilen ve bir mesleğe sahip olan –kadına uygun görülen bir mesleğe sahip olan- kadın olarak sunulmuştur.

1920’li yıllarda kamusal alanda varlığı meşrulaştırılan kadın 1930’lu yılların filmlerinde meslek sahibi olarak görülmeye başlamıştır. 1940’lı yıllarda ise yine meslek sahibi olarak seyircinin karşısına çıkmaya devam etmiştir. Bu dönemde kadınlar için ön plana çıkan meslek ise öğretmenlik olmuştur. Ömer Lütfi Akad’ın 1949 yapımı *Vurun Kahpeye* filminde ki Aliye karakteri idealist bir köy öğretmeni olarak seyircinin karşısına çıkmıştır. Aliye Türk sinemasının önemli kadın tiplemelerinden birini oluşturmaktadır. *Vurun Kahpeye* filminde Aliye karakteri; iyi bir Müslüman, iyi bir eş, iyi bir öğretmen, aynı zamanda vatani için kendini feda edebilecek bir kadın karakteri yaratmıştır. Aliye, cinsiyeti ön planda olmayan, vatani için kendini feda eden, silah arkadaşı, namuslu, idealist köy öğretmeni ve ideal bir kadın tipi olarak ele alınmıştır. *Vurun Kahpeye* filmi Türk sinemasında kadın karakterleriyle ilgili ciddiyetle ele alınan ilk film olarak bilinmektedir. Bu film Halide Edip Adıvar’ın -yani bir kadın yazarın- *Vurun Kahpeye* romanının uyarlamasıdır. Kısacası kadın oyuncuların ilk kez önem kazanmaları bir kadın sayesinde olmuştur.

Bu dönemde köy ve cumhuriyet kadınının yanında bir de femme-fatale kadın kendini göstermektedir. 1940’lı yılların Türk asıllı en önemli ismi, Muhsin Ertuğrul’un keşfedip beyaz perdeye taşıdığı Cahide Sonku olmuştur. Cahide Sonku doğal bir cinsellik taşıyan, sarışın olması nedeniyle, Türk tiplemesine aykırı bir görünümü sahip, gizemli, melodramatik, femme-fatale kadın rollerinde başarılı olmuş bir oyuncu olarak tarihe geçmiştir. Ertuğrul’un *Mavi Melek* filmini uyarladığı *Şehvet Kurbanı* (1940) filminde Cahide Sonku Türk Sinemasına ilk ve önemli erotizm örneğini kazandırmıştır. Dönemde ele alınan kadın temsillerinde düşen kızlara, metres hayatı yaşayan kadınlara, bu çevrenin sosyete rezaletlerinin tiplerinin oluşturulduğu kadın motiflerin eve femme-fatale kadınlara da rastlanmaktadır (Masdar, 2006: 77). Bunların yanında yine bu dönemde göbek dansı sahneleri olan filmler tekrar ortaya çıkmaya başlamıştır. Göbek dansı sahneleri olan filmler ilk kez 1921 yılında görülmüştür. Ama “asıl salgın 1945’lerden sonra ortaya çıkmıştır... Bu

sahnelerde etli-butlu dansözler şakır şakır göbek attıkça sağa sola sallanan koca göğüsleri, yakın plan (çekilen) geniş kalçaları ve bacakları” (Özgüç, 1985: 30) kadının seyirlik bir nesne olarak kullanılmasını daha da yaygınlaştırmıştır.

Genel olarak “1949’a dek Türk sinemasında görünen kadın tipleri, ayakları havada yaşanan dönemin gerçekleriyle hiçbir ilişki olmayan güldürü ve melodramların oradan oraya koşturdukları zavallı öğeler” (Öngören, 1984: 60) olmaktan öteye gidememişlerdir. Kısacası 1950 dönemine kadar Türk sinemasındaki kadınlar, kendilerini kanıtlayacak ve kendilerinin ciddiye alınmalarını sağlayacak rollerde neredeyse hiç yer alamamışlardır.

1950’li yıllara gelindiğinde ise seyircinin karşısına iyi ve kötü kadın olarak iki farklı kadın tipi çıkmaya devam etmiştir. Bu kadın tiplerinden birinin “namuslu ama ezik, gururlu ama fedakâr kadın ya da gözlü yaşlı kızlar[ken], diğeri[nin] de, iyi kadının sevdiği adamı yoldan çıkarmaya çalışan ve genellikle sarışın olan vamp, kötü kadınlar” (Akyüz, 2011: 42) oldukları görülmektedir. Bu dönemde yer alan Cahide Sonku, Belgin Doruk, Neriman Köksal gibi kadın yıldızlar da “faziletli anne ve dokunulmamış sevgili olarak tek boyutlu sonuna kadar iyi ya da kötü kadınlar” (Kalkan, 1988: 42) olarak seyircinin karşısına çıkmışlardır. Ayrıca bu dönemde yer alan masum kadının cinselliğinden ve erotizminden herhangi bir ipucu verilmemiştir. Kısacası bu dönemden sonra uzun yıllar boyunca devam edecek olan klişeleşen kadın tipleri daha net bir şekilde yaratılmıştır.

Bunların yanında 1940’larda sık sık ele alınan köy kadın tipleri bu dönemde de varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu dönemdeki köy filmlerinde ele alınan kadın temasında köy kadınları çileli, bir sürü dert ve sorun sahibi kadınlar olarak çizilmişlerdir. Bu durum tamamıyla kırsal kesim kadını birebir yansıtmaktadır. Bu dönemde erkek evlat arzusu ve kısırlığın neden olduğu kadını hor görme ve ezme, tecavüze uğramış köy güzeli, pavyona düşen kadınlar konusu da önemli yer kaplamaktadır. Türk toplumunda kadının asıl görevi analık ve namus olarak görüldüğü için bu tarz filmlerde de her sorunda tek suçlu kadın olmuştur (Altındal, akt. Çakır Özdemir, 2015: 9).

Kırsal kesimde yaşayan gözü yaşlı acıların kadını, ‘ezik kadın’ prototipi, Baha Gelenbevi’nin geleneklerine çok bağlı ve erkek çocuk saplantılı göçebe bir aşireti konu alan melodramı *Boş Beşik*’le (1952) başlamıştır. Filmde yedi yıl boyunca

çocuğu olmadığı için ailesinden baskı gören genç bir kadın sonunda dünyaya bir oğlan çocuk getirir. Ancak bir gün, bir devenin sırtındaki beşikte uyumakta olan bebeği kartal kapar (Dönmez Colin, 2006: 10).

Yukarıda konusu belirtilen bu *Boş Beşik* filminde genç anne karakterini canlandıran kişi Muhterem Nur'dur. Muhterem Nur, dış görünüşüyle saf ve çaresiz köylü kızı rolü için uygun bir oyuncu olmuştur. "Muhterem Nur, erkeğine âşık olan, onu affeden, 'düşmüş kadın' damgasını yese bile hiçbir zaman başkaldırmayan sömürülen köylü kızı rolünü oynamıştır" (Dönmez Colin, 2006: 11). Böylelikle Türk Sineması, herhangi bir romandan destek almadan kendi özgün kadın tiplerini 1953 yılından sonra oluşturmaya başlamıştır. Yani 1953 yılından itibaren "aldatılmış, terkedilmiş, yazgısıyla yalnız bırakılmış ve acı çeken kadın tipleri" (Öngören, 1984: 60) Türk sinemasında görülmeye başlamıştır. Bu tipin en önde gelen oyuncusu da Muhterem Nur olmuştur. Ama bu tip kadın karakterlerle de kadının sömürülmesine devam edilmiştir. Yani Türk sinemasındaki kadın konusuna yaklaşımın hala tümüyle dıştan ve yüzeysel olduğu görülmektedir. Kısacası kadının bu sunumu bilinçlendirmeye değil, acındırmaya dayanan saptırıcı bir yaklaşım olmuştur.

Aldatılmış, terkedilmiş, yazgısıyla yalnız bırakılmış ve acı çeken kadın tiplerini canlandıran çeşitli kadın oyuncuların yanında "seks bombası, erkekleşmiş kadın, az gelişmiş ama şımarık kenar mahalle kızı ve çocuk kadınlar-küçük kadınlar" (Öngören, 1984: 60) gibi adlarla belirtilen kadın tiplerini canlandıran kadın oyuncular da bu dönemde sık sık görülmüşlerdir. Bu kadınlardan bazıları dönemin hoşgörüsüne göre bol bol soyunmuşlar ve sevişmişlerdir. Yine özellikle 1950'li yılların Türk filmlerinde:

Harem görüntüleri, banyo sahneleri, tarihsel dekorlar içinde cariyeler, çıplak esir kızları ve daha sonra da kaba şiddeti içeren tecavüz sahneleri, çıplak kadınların görüldüğü deniz ve göl kıyılarında geçen öyküler ön plana çıkmıştı. Göbek dansözleri de tarihsel filmlerin ya da bir yolunu bulup öykünün gece kulüplerinde geçmesini sağlayan filmlerin vazgeçilmez parçası olmuştu (Öngören, 1984: 60).

Kısacası 1950'li yılları kapsayan bu döneme kadın temsilleri yönüyle bakıldığında, eril bir gerçekliğin referans alınarak yeni anlatımların ortaya konduğu sinema filmlerinde kadın temsillerine yaklaşımın değişmeden aynı kaldığı bir dönem olmuştur. Sinemasal ya da ticari kaygılarla çekilen filmlerde, kadın temsillerine özen gösterilmemiş ve kadınlar izleyicinin hoşuna gidecek biçimde ya da hikâyeyi destekleyen yan unsurlar olarak şekillenmişlerdir. Geleneksel anlatının tek

tipleştirdiği kadınlar, duygusal, saf, narin, ikincil ve görsel haz nesnelere olarak sunulmaya devam edilmişlerdir (Yalamaç, 2011: 86).1960'lara kadar geçen sürede kadın iyi anne ve iyi eş olmak zorunda kalmıştır. –Bu dayatma Türk sinemasında eskisi kadar yoğun olmasa da hala devam etmektedir.- İyi eş ve annenin “dışında kalan kadınlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli, cinsellik örneği kadın olarak nitelendirilmiştir” (Çakır Özdemir, 2015: 8).

Türkiye’de sinemanın başlangıcından “1960’lı yıllara kadar geçen süre, Sinemanın Türkiye’ye Girişi (1896-1914), İlk Adımların Atıldığı Dönem (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950) ve Sinemacılar Dönemi (1950-1960) olmak üzere beş döneme ayrılmaktadır”(Işığın, akt. Yalamaç, 2011: 69). Türk sinemasının ilk yıllarında, kadın yalnızca cinselliğiyle ön plana çıkmış ve ilk olarak femme-fatale karakter olarak seyirciye sunulmuştur. Göbek dansları ile de seyirlik hale getirilmiştir. Tiyatrocular döneminde de kadın temsilleri aynı kalmıştır. Kadın hala seyirlik ve femme-fatale olarak sunulmuştur. Bu dönemin en önemli farkı ise artık Türk kadınlarının da oyunculuk yapmaya başlaması -yapmalarına izin verilmesi- olmuştur. Türk kadınlarının oyunculuğa başlamasıyla Türk sinemasına aldatılan, acı çeken, cefakâr kadın tipler eklenmiş ve iyi-kötü kadın ikiliği belirgin hale gelmiştir. “Geçiş dönemi ile birlikte kırsal-kentsel yaşam ayrımı ile kadın kimliğine dair yeni tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Sinemacılar kuşağı olarak adlandırılan 1950’li yıllarda ise Türk sineması yeni bir yön kazanmaya başlarken, kadın temsilleri açısından olumlu bir gelişme görülmemiştir” (İmançer, akt. Yalamaç, 2011: 70). Hatta bu dönemde kadın temsilleri oldukça yüzeysel hale gelmiştir.

1960’lı yıllara gelindiğinde ise yıldız olgusu ve kalıplaşmış iyi ve kötü kadın temsilleri kendilerini net bir şekilde göstermişler hatta ciddi bir yükseliş yaşamışlardır. İyi kadını temsil eden kadın oyuncular faziletli anne ve dokunulmamış sevgili olarak idealize edilirken iyi kadının dışında kalan bütün kadınlar kötü kadın olarak temsil edilmeye devam edilmiştir. Bu dönemin filmlerinde ‘iyi’ kadınlar ya evli ve itaatkâr ya da kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan erkeksi kadınlardan meydana gelmiştir. Bu erkeksi kadınların her ne kadar kendilerine özgü davranışları olsa da onların bu davranışları asla ataerkil düzene ve sosyal yapıya bir karşı çıkış olmamıştır. Bu kadınlarda yine aile kadınları gibi masum ve sevecen olarak ele

alınmıştır. Yani bu temsilde de “toplumun kadına çizdiği roller aynı şekilde dur[muş] (ve)kadın özne değil konunun fonu” (Çakır Özdemir, 2015: 9-10) olarak ele alınmıştır.

Türk sinemasında –‘iyi’ yani itaatkâr kadının içinde fazlaca bulunduğu- aile ise her zaman önemli bir konu olarak seyircinin karşısına çıkmış ve her zaman da “korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum olarak” (Özkan, 2012: 80) ele alınmıştır. 1960’lı yıllar da daha çok aile filmleri dönemi olarak adlandırılan bir dönem olmuştur. Kadınlar bu aile filmleri içerisinde de ikincil konumda yer almışlardır. Daha çok geleneksel kalıplar içinde anne, evi ile çocukları için var olan ve onlar için her türlü fedakârlığı yapacak kişi olarak sunulmuştur. Ayrıca bunları yaparken bir yandan da eşinin boyunduruğu altında yaşamaya, kocasının sözünden çıkmamaya yani ona itaat etmeye ve ev işleri ile uğraşmaya mahkûm olmuştur. Kadın eşinin boyunduruğu altında yaşayacak olsa bile evli olmak zorunda kalmıştır. Çünkü evli olmayan kadına kuşkuyla yaklaşmış ve evli olmayan kadın ötekileştirilmiştir.

Bunların dışında bir de çocuk kadın tipi bu dönemde ele alınan bir başka ‘iyi’ kadın temsili olmuştur. “Memduh Ün’ün *Ayşecik* (1960) filminde, ailesini dağılmaktan kurtaran ve hasta kardeşini yaşatmak için mücadele eden” (20 Aralık 2017) ana karaktere bir çocuk kadın yani küçük anne can vermektedir. Kısacası bu küçük kadınlarda yine fedakâr kadınlar olarak seyircinin karşısına çıkmışlardır.

1960’lı yıllarda; itaatkâr, evli, erkeksi ve küçük anne olarak ‘iyi’ temsil edilen kadınların dışında bir de onların karşıtı olan ‘kötü’ kadınlar bulunmaktadır. Bu kötü kadınların birini femme-fatale kadınlar oluşturmaktadır. Femme-fatale kadınlar yuva yıkan, dişiliğini kullanan, ölümcül ve mutsuzluğa mahkûm olarak sunulmuşlar ve soyunmalarıyla da erotik figürler haline gelmişlerdir. Striptiz yapan kadınlarda bu dönemin bir diğer kötü kadınlarını oluşturmuşlardır.

Tüm bunların yanında 1960-1965 yılları arasında bir de toplumsal gerçekçi yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu ortaya çıkan toplumsal gerçekçi yaklaşım, kadınların ve kadın sorunlarının görünürlüğünü arttırmıştır. Ayrıca toplumsal gerçekçi yaklaşımla çekilen filmlerde erotizmin kullanımının artmasının, kadın bedeninin çıplak olarak kullanılmasının ve kadının cinselliğinin gizlenmemesinin dikkat çekici olduğu görülmüştür. Yine bu dönemde kadının bireysel çıkmazları, toplumsal

konumu ve toplumsal baskıya karşı verdiği mücadelenin vurgusunun yapıldığı, kadının toplum içindeki konumunun değişimiyle ilgili unsurların yer aldığı filmler yapılmıştır. Bu filmlerde kadın temsilleri, ataerkil toplumun belirlemiş olduğu biçimde iyi bir anne, erkeğine bağlı bir kadın, çalışma hayatında silik bir çalışan çizgisi içinde verilerek kadının modern toplum içindeki konumu sorgulanmıştır (Yalamaç, 2011: 89). Yani bu dönem filmlerinde kadın yüzeysel melodram tiplerinden sıyrılmaya çalışarak ilk defa karakter haline gelmeye başlamıştır. Ama bu filmlerde, her ne kadar içinde bulunduğu çaresiz durumlara isyan eden, sorgulayan ve hakkını aramak için mücadele eden kadın karakterler yer alsada genellikle sistemin, kadının bütün çabalarını sonuçsuz bırakacağını ve dolayısıyla kadının aslında ezik olmaya mahkûm olduğunu vurgulayan bir yaklaşım hâkim olmuştur. Kadın, böylelikle melodramatik bir tipten, trajik bir karaktere dönüşmüştür (20 Aralık 2017). Kısacası bu dönemde–tam sonuç alınamamış olunsabilen- kadının edilgen ve iyi-kötü karşıtlıklarla sunulması gibi sinemada ki temsiline ilişkin ilk ciddi eleştirel yaklaşımlar ortaya atılmaya da başlanmıştır.

Genel olarak 1960'lı yıllarda, melodram sinemasının kadınlık kalıpları, iyi-kötü ikiliği işlenmeye ve yıldızlarını yaratmaya devam ederken, toplumsal gerçekçi sinema akımının etkisiyle kısmen de olsa kadınlık halleri, kadının cinselliği ve meta olma hali gibi sorunlar Türk sinemasında yer bulmuştur. Kalıplaşmış kadın temsillerinin karşısına dikilmeye başlayan gerçekçi temsiller, sinema ve kadın ilişkisinin sorgulanması açısından önemli bir gelişme sağlamış, ancak sonraki dönemde patlayan pornografinin gölgesi altına girmekten kurtulamamıştır (Yalamaç, 2011: 97-98). Yani kadının gerçekçi temsilleri ile melodram sinemasının kadınlık kalıpları birbirine her ne kadar zıt olsalar da 1960'lı dönemin yani aynı dönemin filmlerinde işlenmişlerdir.

1970'li yıllara gelindiğinde ise bu dönemin başlarından itibaren evlere televizyon girmeye başlamış ve bu televizyonlar zamanla da çoğalmıştır. Evlerde televizyon çoğaldıkça sinema salonları da boşalmaya başlamıştır. Bu durum da sinemayı oldukça etkilemiş ve sinema işletmecileri ile film dağıtım şirketleri en azından genç kitleyi ve erkek izleyiciyi ellerinde tutmak için bir çözüm bulmuşlardır. Bulunan bu çözüm ise içinde seks ve erotizm bulunan komedi avantür karışımı

filmler çekmek olmuştur. Bu filmler zamanla pornografiye dönüşmüşlerdir. Zaten bu dönem seks furyası dönemi olarak adlandırılmıştır.

Seks furyası, toplumsal cinsiyet rollerinin değerlendirilmesi ve kadının sinemada nasıl bir konuma geldiğiyle ilgili çok önemli bir dönemin göstergesi olmuştur. Çünkü kadın ve kadın bedeni bu dönemde tamamıyla bir seks objesi olarak yansıtılmıştır. Bu dönemde aşkın bir gereksinimi olan cinsellik duygusundan çok uzak yaşanan erotizm, bir sömürgeye neden olmuştur (Scognamillo ve Demirhan, akt. Akyüz, 2011: 102). Türk sinemasının bu 1970’li yıllarında kopan seks fırtınası kadını en çok ve en açık şekilde sergileyen ve sömüren dönem olmuştur. Zaten seks furyası döneminde kadınların soyunmaya başlamaları kadın oyuncuların birçoğunu sinemadan uzaklaşmak zorunda bırakmıştır. Ama bu oyuncuların aksine bu dönem “yeni yeni vampolar, yeni yeni soyunan kadın oyuncular (da) getir[mıştır]” ((b)İlhan, 1972: 8). Bu yılların getirdiği ve erotik filmlerde soyunarak öne çıkan kadın oyuncuların birçoğunun ‘Zerrin Egeliler, Zerrin Doğan, Dilber Ay ve Nuray Ay’ olduğu görülmektedir. Yeni oyunculara karşılık, sinemadan uzaklaşmayan bazı eski oyuncular da soyunmuşlar ve bu soyunanların içlerinde hem başrol oynayıp soyunan hem de yardımcı rolde oynayıp soyunan kadın oyuncular da bulunmuştur. Başrol oynayıp da soyunan kadınların; Feri Cansel, Melek Görgün, Seyyal Taner, Gülgün Erdem, Figen Han, Eva Bender ve Mualla Omak olduğu görülmektedir. Tijen Doray, Nesrin Nur, Yeşim Yükselen, Semra Yıldız, Nesrin Kaptan, Sevinç Pekin, Cavidan Dora, Ülkü Ülker, Papatya Alkaya ve Seyhan Gümüş de yardımcı kadın olarak bol bol soyunanların arasında yer alan oyuncuları oluşturmuşlardır. 1972’nin en çok soyunan kadınlarının da Eva Bender, Seyyal Taner, Tijen Doray, Sevinç Pekin, Nesrin Nur ve Nesrin Kaptan olduğu görülmektedir ((b)İlhan, 1972: 8). Bu adları geçen kadın oyuncuların birçoğu ticari amaçlarla soyunmalarından dolayı sinemada “bütünüyle geçerli olamamışlar, böylece de ömürleri birer film boyunca sürmekten öteye geçememişti[r]” ((c)İlhan, 1972: 8).

Ölüm Peşimizde, Kaderin Pençesi, Ölüm Bebekleri, Şafakta Vuruşanlar ve Vahşetin Esirleri 1972 yılının seks konusunda rekor kırmış filmlerini oluşturmuşlardır. Bu filmlerde ki kadın oyuncular, çoğunlukla en iğrenç görüntülerle seyirciye sunulmuş, böylece seks ticaretinin uç noktalarına varılmıştır ((a)İlhan, 1972: 16). Aynı zamanda bu filmlerde erkekler azgın ve saldırgan, kadınlar ise birer

cinsel köle olarak konumlandırılmışlardır. Kadın, onuru zedelenen, karşısına çıkan her erkekle yatan varlık biçiminde sunulmuştur (Özgüç, 1994: 146). 1972 yılında en çok kadın soyup, bu konuda rekor kıran yönetmenlerin başında gelen Melih Gülgen'in *Parçala Behçet* (1972) filmi ise bu modayı daha çok hızlandırmıştır ((a)İlhan,1972: 16). Ayrıca bu dönemin yönetmenleri seks filmlerinde kadın oyuncularını soyarken ve tamamen çıplak gösterirken erkek oyuncularını tam anlamıyla çıplak göstermemişlerdir. "Hiçbir erotik Türk filminde erkek organı gösterilmezken, kadının aldığı haz, sevişirken abartılarak çıkarılan sesler, kamera kadrajından çık[mamıştır]"(27 Aralık 2017). Bu seks filmleri ve kadınların bu filmlerdeki sunuluşu da kadınların toplumsal anlamda küçük düşürülmelerine neden olmuşlardır.

"Seks olgusu, üstü açık ya da kapalı biçimde Türk sinemasının her döneminde etkisini duyurmasına karşılık, asıl altın çağını 1974'ten sonra yaşa[mıştır]" (Özgüç, 1985: 31).Seks olayının en çok sömürüldüğü 1974 de başlayan 'seks güldürüleri dönemi' 1979'a dek sürmüştür ve müstehcenliğin sınırlarını fazlasıyla aşmıştır (Makal, 1987: 22). Aynı zamanda 1974'ten sonra belirli kalıpların dışına çıkmaya başlanmış ve iyi, masum ve namuslu kadınlar da soyunmaya başlamışlardır. Böylelikle bu kadınlarında kişilikleri ve kimlikleri yok edilmiştir. Bu dönemin filmlerinde yer alan kadınlara genel olarak bakıldığında bu kadınların vücutları cinsel bir obje ve nesne olarak seyirciye sunulduğu görülmektedir. Böylece kadınlar bedenleri ve toplumsal konumları ile ötekileştirilmişlerdir. "Hem kadın hem de erkek için aynı derecede gerekli olan cinsellik kadın için kara leke olarak gösterilmiş ve kadının saflığı yok edilmiştir" (Çakır Özdemir, 2015: 12). "Fimsel malzeme olarak iki cinsiyet birlikte gösterilse de pornografik olarak kadın cinsi, şehvet ve seksin en bayağısıyla özdeşleştirilmiştir" (Soykan, akt. Yalamaç, 2011: 101). Aynı zamanda kadınların soyunduğu ve seviştiği bu dönemin tüm filmleri, erkek seyirciler için üretilmiştir. Bu anlamda kadınlar eril bakışın hizmetine sunulmuş kadın bedeni de böylelikle sinemasal temsillerle tüketilen bir nesneye dönüşmüştür. Yine bu dönemde, dönemin yükselen muhafazakâr yapısına rağmen, pornografiye, kadının bir seks objesine dönüşmesine ve kadının cinsel bir meta olarak kullanılmasına sessiz kalınmıştır. Aslında bu sessizliğin amacı, erkeğin kadın üzerindeki cinsel iktidarı ve ataerkil düzenin sürekliliğini sağlamak olmuştur.

Bu dönemde seks furyası dışında kalan bazı filmlerde bulunmaktadır. Bu filmleri ise toplumsal gerçekçi filmler oluşturmaktadır. Bu filmler kadını bir nesne olarak ele almaları açısından seks furyasının oluşturduğu filmlerle birbirlerine az da olsa benzemektedirler. Kadın bu filmlerde namus olgusu içerisinde ele alınmış, böylelikle de çözümsüz bırakılmıştır. Aynı zamanda bu filmler kırsal ve kentsel ayrımına gitmişlerdir. Bunun nedenini ise bu dönemde yaşanan köyden kente göç olgusu oluşturmuştur.

Toplumsal gerçekçi filmlerin, kırsal kadın modeli ve kent kadın modeli olmak üzere ikiye ayırdıkları kadın temalarından kırsal kadın; köy yerinde sahipsiz kalan, gizli kalmış cinsel duygularını açığa vuran, sevdiğine kavuşamayan, yaşam kavgası veren, direnen, yalnız, edilgen, erkeğe bağlı, töre içerisinde çaresiz ve suskun olarak temsil edilmiştir. Aynı zamanda bu kadınların bazıları koca, baba ve ağabey gibi erkeklerin, “törelere ve ahlaki değerlerin baskısı altında kısıtlanmış çaresizliklerini yaşarken” (Künüçen, 2001: 57), bazıları ise namusluluğun ve mutluluğun tek yolunun evlilik olduğunu düşünen kadınlar olarak ele alınmışlardır. Dolayısıyla bu ele alınış “ev kadınlığı ile mutluluğun doğrudan ilişkilendirildiği, erkek egemen ve otoriter bir bakış ya da yaşam anlayışı ile sunul[muştur]” (Künüçen, 2001: 57). Bunların yanında yine bu yıllarda kırsal kesimde sadece yemek ekmek bulabilmek için çalışan kadın tiplerini de ortaya çıkarmıştır. Bunun dışında kırsal kesimin diğer kadın tipleri: “çileli, dayanıklı, saf, çekingen, ürkütülmüş, mücadele anında erkeğinin peşine takılan, gerekirse silah kullanan, erkeği gurbete giden, uzun süre yalnız kalan, bu yalnızlıkla yaşlanan, inatla evine, çocuklarına bağlılığını sürdüren ve güzelse erkeklerin ilgisini çeken gerçekçi kadın tipiyle özdeşleşmiştir” (Masdar, 2006: 85). Kısacası bu dönemin kırsal kadınının da ailesine bağlı, tüm zorluklara katlanan ve erkelerin boyunduruğunda onların istedikleri gibi hareket eden bir kadın olduğu görülmektedir.

Kentsel kadına bakıldığında ise bu kentli kadın olgusunun klasik burjuva kadını olarak ele alındığı görülmektedir. Bu kadınlar genelde evli, zengin, aldatılan ama modern daha doğrusu toplumsal realiteyle örtüşen bir kadın motifi olarak seyirciye sunulmaktadır. Ekonomik bağımsızlık ya da birey olma bu tarz kadın motifinde de görülmemektedir. Kentsel kadın temasının işlendiği filmlerde kadın genelde sadık, affedici ve kocayı sosyal anlamda iyi taşıyıcı ve yansıtıcı bir model

oluşturmaktadır. Aynı zamanda kentli kadın genelde mutsuz ve tatminsiz olarak sunulmaktadır. Bunun yanında özgür olmasına rağmen çevrenin baskı ve yakın takibi altında olarak da temsil edilmektedir. Ayrıca bu dönemin filmlerinde kentli kadın genelde köyden kente göç etmiş kadın olarak ele alınmaktadır. Bu kadın geldiği yerden beraberinde ister istemez, kırsal yaşamın gelenek, göreneklerini ve feodal kalıntıları da getirmiştir. Bu da onun hayatında çelişiklere neden olmuştur. Bazı kadınlar bu çelişiklerle yaşamaya devam etmişler bazıları ise bu çelişiklerden kurtulup kent kültürünü cazip bulmuşlar ve kent kültürüne alışmışlardır. Kent kültürüne alışan bu kadınların sonu ise genelde ‘kötü kadın’a dönüşmek olmuştur. Bunun yanında ‘aldatan kadın’, ‘açılan saçılan kadın’, ‘bara, pavyona düşen kadın’, ‘geneleve düşen kadın’ imajlarının hepsi bu çelişikli kültürün sonucunda kent kültürünü cazip bulan kadının düştüğü durumlar olarak seyirciye verilmiştir (Masdar, 2006: 95). Tüm bunların dışında “bu yıllarda, geleneksel kadın temsilleri ise komedi dram türünde çekilen Yeşilçam filmleriyle varlığını sürdürmüştür. Ayrıca, seks ağırlıklı filmler nedeniyle sinemadan uzaklaşan seyirciyi hedef alan ‘dini filmler’ de bir moda olarak (bu dönemde) ortaya çıkmıştır” (Yalamaç, 2011: 70).

1970’li yıllara genel anlamıyla bakıldığında bu döneme hem seks filmlerinin hem de toplumsal gerçekçi anlayışla çekilmiş filmlerin hâkim oldukları görülmektedir. Bu iki şekilde çekilmiş filmlerde ortak nokta kadının sunumu olmuş ve kadın nesne konumunda olmaktan ve sömürülmekten öteye gidememiştir. Bu dönemin –özellikle 1974 yılından sonra- kadın temsili açısından tek olumlu yanı ise az da olsa kadın sorunlarını ve kadın konularını sömürüden uzak bir anlayışla ele alan filmlerin görülmeye başlaması olmuştur.

1970’li yıllardan 1980’li yıllara geçilirken porno içerikli seks filmleri ortadan kalkmış ve 1970’lerin toplumsal gerçekçi filmleri de zarar görmüştür. Porno içerikli filmler arabesk-şarkıcı filmlerle, toplumsal gerçekçi filmler ise Türk toplumunun kimlik arayışının sembolü olan bireysel filmler ile yer değiştirmiştir (Ulusoy, akt. Uğuz, 2013: 90). İlk olarak seks filmlerinden arabesk filmlere geçişe bakıldığında bu duruma sömürülen çıplaklığın ve cinselliğin neden olduğu görülmektedir. “Arabesk filmlerde kadının konumu[nun] Anadolu kadınının konumundan pek farklı [olmadığı bilinmektedir]. Kadın yine çileli, kaderci ve teslimiyetçi” (Masdar, 2006: 85) olarak ele alınmıştır. Bunun yanı sıra kadın tipi, “ezik, erkeğe bağımlı, acılar içinde ya da

göz yaşartıcı durumların kahramanı olarak” (Masdar, 2006: 81) seyirciye sunulmuştur. Aynı zamanda bu kadınların karşısında açık giyinimli ve dolgun vücutlu kadınlara da sıkça rastlanılmıştır. Kısacası bu filmlerde “arabesk şarkıcıların sesleriyle süslenen kadın bedeni cinsel teşhir nesnesi olarak yansıtılmıştır. Ahu Tuğba, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan vb. oyuncular aracılığıyla umutsuz ve karamsar bir tablo çizilmiştir” (Esen, akt. Hamarat, 2012: 67). Arabesk filmlerin dışında bu döneme bir de feminist hareketler sonucunda oluşan kadın konulu bireysel filmler hâkim olduğu bilinmektedir. Feminist hareketler dünyayı 1970’li yıllarda etkisi altına alırken, Türkiye’yi 1980 yılından itibaren etkisi altına almaya başlamıştır. Feminist hareketler, “Türkiye’de 1980 darbe döneminin ardından sivil toplumun yükselmeye başlaması ile yavaş yavaş sesini duyurma fırsatı bul[urken] Askeri Darbe’nin sona ermesiyle” (Arat, akt. Uğuz, 2013: 76) yani 1983 yılından itibaren hızlı bir şekilde yayılmaya başlamıştır. Kadınların haklarının bilincine vararak cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele etmeye başlamasıyla Türk sinemasında da yeni rol modelleri belirlemeye başlamıştır (Taşkaya ve Uçar İbuğa, 2012: 44). Bu durum Türk sinemasındaki kadın temsillerinin de değişmesini sağlamıştır.

Türkan Şoray’da (2017: 269), Türk sinemasındaki kadın temsilinin değişmesinde toplumsal olayların, kadınların bilinçlenmeye başlamasının ve feminist hareketlerin etkisinden şöyle bahsetmektedir;

80’lerde toplum hızla değişmeye başlamıştı. Kadınların üretime daha fazla katılması ve yaygınlaşan feminist akımların etkisiyle, kadın hakları, kadınların özgürlükleri sorgulanıyor, kadınlar kendi kimliklerini arıyor ve bu konular her yerde konuşulup tartışılıyordu. Kadınlar toplumun her kesiminde yer almaya başlamışlardı. Kadın kuruluşları, dernekleri seslerinin duyurmak için yürüyüşler yapıyor, kadınlar da kendi hakları konusunda bilinçlenmeye başlıyordu. Yıllarca tabu olan kadın cinselliği de kadın dergilerinde ve her yerde rahatça konuşulur hale gelmişti. Toplumda yaşanan olaylar doğal olarak sinemaya yansır. Bu değişim de sinemaya yansdı. Erkek egemen bakış yavaş yavaş değişmeye, kadın erkek eşitliği sorgulanmaya başladı.

Tüm bunlarda kadın konulu bireysel filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Aslında bu bireysel filmlerin ortaya çıkmalarının bir nedenini de başlarında Atıf Yılmaz’ın olduğu bir grup sinemacının kadınları anlatmayı tercih etmesi oluşturmaktadır. “Bu[nun], aynı zamanda 70’li yıllarda erotik film furyasından ötürü kadınlara yönelik itibarsızlaştırma hareketine karşı da alınmış bir tavır ve kadınlardan bir nevi de özür dilemek” (Kırşavoğlu, 2015-2016: 207) olduğu

görülmektedir. Yani feminist hareketler sonucunda kadının haklarını aramaya başlaması ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin filmlerinde kadını anlatmak istemeleri, bireysel filmleri meydana getirmiştir. Bu bireysel filmler, kadınları konu olarak ele almış ve kadın sorunlarını anlatmayı tercih etmiş aynı zamanda da kadın temsilinin farklı olarak yansıtılmasını ve değişmesini sağlamaya çalışmışlardır. Bu dönemin bireysel filmlerinden sonra kadınlar sinema filmlerinde cinsel bir objeyi değil, gerçek karakterleri temsil etmeye başlamışlardır.

Bunun yanında bireysel filmlerle, Funda Masdar'ın da 'Sinemada Kadın' panelinde belirttiği gibi:

Kadının temsil biçimlerinde alışılmışın dışında, o güne kadar tabu sayılan konular ve söylem biçimleri sinemaya yansımaya başlamıştır. Bunların en önemlisi ise kadının cinselliğine dair söylemlerdir. 1980 sonrası ortaya konan film örneklerinde, kadın tam olarak özgürleşme de buna dair haklılığının ve mücadelesinin yansımalarıyla desteklenmiştir. Bu nedenle Türk sineması 1980 sonrasında; kadının özne olma, tercih yapabilme, cinsel kimliğini özgürce kullanabilmesine dair birçok konuyu ele almış ve bu süreçte yarattığı yeni temsil biçimleriyle kadın kimliğine katkı sağlamıştır (Taşkaya ve Uçar İlbuğa, 2012: 58).

Bu filmler aynı zamanda “kadının yerini saptamaya, kimliğini araştırmaya, hatta kadına daha yakından ya da içten bakmaya çalışan” (Künüçen, 2001: 59) filmler olmuşlardır. Aslında bu filmlerdeki kadınların diğer dönemlerle benzer ortamları yaşayan fakat artık aynı öykülere sahip olamayan kadınlar oldukları görülmektedir. Bu dönemin kadınlarının “yalnızlıkları, bunalımları, direnişleri, kıskançlıkları, beraberlikleri, sevgileri, cinsel kimliklerini arayışları beyazperdeye yansı[mıştır]” (Künüçen, 2001: 59). Yani bu dönemde kadın, sinema da aktif olarak yerini alan ayrı bir birey, ayrı bir karakter ve insan olarak da kendisini erkekle eşit gören ‘özgür kadın’ olmaya başlamıştır. Bunun yanında bu dönemin kadını “sömürülmeye, ezilmeye, ikiyüzlü ahlak anlayışına ve de erkek egemen dünyasına başkaldıran” (Özgüç, 2008: 9) bir kadın olarak temsil edilmeye başlanmıştır. Yine bu dönemde kentli kadın imgesi daha yaygın hale gelirken kırsal kadın da görülmeye devam etmiştir. Kentleşen kadın karakter Yeşilçam kadınının klişelerine son vermeye başlamıştır. Artık kadın sadece iyi ya da kötü değildir; çelişkileriyle, yanlışlarıyla ve istekleriyle filmlerde var olamaya başlamıştır. “Kadın karakterlerin iç dünyaları da içerdiği çelişkilerle birlikte sunul[muştur]. Kadınlar, olumlu olumsuz yanlarıyla perdeye yansıyan ve zaman içinde çevrenin de etkisiyle değişebilen insanlar haline gel[mişlerdir]. Bir ‘tip’ olmaktan öte farklılıklar, kişisellikler taşımışlar ve toplumla

olan aykırı yanları ve çatışmaları öne çık[mıştır]” (Evren, akt. Ekici, 2007: 73). Bunların yanında bu dönemde ki kentsel kadın “insan olmasından kaynaklanan tüm özellikleri taşımakta; düşünen, üreten, karşı çıkan, cinsel istek duyan, bir kadın olarak yansıtıl[mıştır]” (Çakır Özdemir, 2015: 13). Aynı zamanda kadın eski dönemlerde olduğu gibi “aileyi bir arada tutmanın yükünü taşıyan birer temel taşı değil, kişisel sorunlarına çözüm bulmaya çalışan bağımsız varlık” (Dönmez Colin, 2006: 28) olmuştur.

Tüm bunların yanında kentsel kadın bir de filmlerde kendi ayakları üstünde duran yeni bir aydın tipini de oluşturmaya başlamıştır. Bu dönemde dış dünya kadınlar için tehditkâr bir yer olarak gösterilmemiş böylelikle kadın “para kazanmayı öğren[miş] ve ev yaşamında da ‘erkeği’ ile eşit koşullarda olmayı arzu et[miştir]” (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 133). Yani kentsel kadın bu dönemde kamusal alanda daha çok ön plana çıkmaya başlamış ve iş hayatına daha çok dahil olmuştur. Daha önceki dönemlerde de öğretmen vs. gibi kadına uygun işlerle kamusal alanda görülen kadın bu dönemde daha farklı mesleklerle seyirci karşısına çıkmaya başlamıştır. “Entelektüel kadın, siyasal söylem sahibi kadın ve marjinal kadın motifleri klasik kadın tiplerinin yerini almıştır. Yurt dışında eğitim almış kadın, kendi işyerinin sahibi olan kadın, sanatçı kadın, yazar kadın, politikacı kadın gibi yeni kadın modelleri oluşturulmuştur” (Masdar, 2006: 95). Kısacası ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olmadan kendi ayakları üzerinde duran ve erkeğin bu konuda korumasına ihtiyaç duymayan kadınlar artık Türk sinemasında görülmeye başlanmıştır.

Kırsal kadına gelindiğinde ise; “kırsal kesimde geçen filmlerin çoğunda feodal kalıntıların ezdiği kadın yerine yalnız da olsa ayaklarının üzerinde durabilen, cinselliğinin bilincine varan, kafasını aydınlanmaya hazır tutan yeni bir kadın imajıyla karşılaşılmaktadır” (Masdar, 2006: 87). Bunların yanında “köy yerinde sahipsiz kalan kadınlar üzerindeki erkeklerin zorbalığı, kadınların edilgen ve bağımlı halleri, çaresizliği ve suskunluğu dile getirilirken, baskıya ve töreye karşı tek başına direnen kadınlar (da) ön plana çıkarılmış[lar]dır” (Taşkaya ve Uçar İlbuğa, 2012: 46). 1980 dönemindeki kadının tüm bu olumlu temsillerinin yanında olumsuz temsilleri de olmuştur. Bu olumsuz temsillere bakıldığında ilk olarak kadının mutlu sonunun yine bir erkek ve aile üzerinden çizildiği görülmektedir. Kadın bir erkeğe veya aile düzenine sahip olmadığına yabancılaştırılmış, çevresiyle iletişimi kopartılmış bir

şekilde mutsuz olarak gösterilmiştir ve içinden çıkamayacağı bir kısır döngü içerisine hapsedilmiştir. İkinci olarak kadın karakterlerin bu dönemde daha önceki yıllara göre özgür kurgulandıkları ama toplumsal cinsiyet anlatısından kaçamadıkları görülmektedir. Kadın karakterler, her ne kadar özgür birey olarak ele alınsa da, özellikle iyi bir eş olma rolü kalıcılık göstermiştir. Ama yine de bu dönemde kadın karakterlerin eski dönemde göre daha olumlu temsil edildikleri önemli bir gerçeği oluşturmaktadır. Çünkü artık kadın özgür bir birey ve karakter olarak ele alınmaktadır. Kadının bu dönemde kazandığı özgürlüklerinden birini de –hatta belki de en önemlilerinden birini- cinsel özgürlükleri oluşturmaktadır.

1980’li dönemde kadınlar cinsel nesne olma durumundan yavaş yavaş kurtulmaya ve cinselliklerini özgür bir şekilde yaşamaya başlamışlardır. Şükran Yücel’in de ‘Sinemada Kadın’ panelde belirttiği gibi; “kadının bastırılmış cinsel kimliğini onu ‘fahişe’ olarak damgalamadan öne çıkartan filmler bu dönemde çekilmeye başlan[mıştır]” (Taşkaya ve Uçar İlbuğa, 2012: 45). Eskiden kadın bastırılmış kimliğini açığa çıkardığında hemen kötü kadın olarak sunulmuştur. “Çünkü cinsellik önceden sadece kötü kadınlara yakıştırıl[mıştır]. (Ama artık) bu yaklaşım, toplumun tüm kesimlerindeki kadınlara gündelik sosyal yaşamlarının parçası olarak yansıtıl[maya başlanmıştır]” (Ozan, 2014: 87). Böylelikle de 1980’li dönemde “evlenmeden bir erkekle (cinsel) ilişkide bulunan kadının ‘kötü’ görülmediği filmler yapılmaya başlanmıştır” (Onaran, 1994: 29). “Filmlerde kadın, artık gerçeküstü bir sadakat içinde [bulunmamaktadır]” (Ekici, 2007: 75). “Genç kızlar için bekâret, evli kadınlar içinse sadakat aranma[maktadır]. Kadınlar, bir ömür boyu tek bir aşk yaşama[makta], tek bir erkeğe de sadık kalma[maktadır]. Filmlerde aşk, kadınlar için önemli olmakla birlikte, yaşamlarına yön verecek kadar büyük bir öneme sahip” (Ekici, 2007: 75) olmamaktadır. Aynı zamanda bu dönemde aşk cinsellik boyutunu azda olsa kazanmaya başlamıştır. “Aşkla ilgili beklentinin niteliğinin değişmesinde, kadının özerkliğinin peşine düşmesi etkili olmuş; aynı şekilde kendini tanıma, geliştirme ve ifade etme arayışı, kadın karakterlerin cinselliklerini farklı biçimde değerlendirmelerine olanak vermiştir” (Abisel, 1994: 98). Kısacası bu dönem kadın karakterlerin gerçekçi ve özgürlükçü dişiliklerini ve kişiliklerini filmlere yansıtmaya başladıkları bir dönem olmuştur.

“Bu dönem yapılan filmlerde edebi bakire miti ve cinselliği olmayan kadınlar yerine daha gerçekçi dişiliklerin filmlere yansıtıldığı görülmektedir. Döneme damgasını vuran isimlerden biri ise Müjde Ar” (Esen Kunt, 2013: 88) olmuştur. Ömer Kavur’un 1981 yılında yönetmenliğini yaptığı *Ah Güzel İstanbul* ile Müjde Ar, bu yeni gerçekçi ve özgürlükçü kadın tipinin öncüsü olmuştur. Müjde Ar bir yıldız olarak bu ve diğer filmlerindeki oyunculuğu ile cinselliği ve çıplaklığı yasallaştıran bir oyuncu olmuştur. Cinselliğini ön plana çıkaran Müjde Ar aynı zamanda erkeklerin mahremiyet duygularına da saldırarak güçlü ve ayakta kalmasını bilen bir karakter oluşturmuştur. Ayrıca erkeklerin hayatına hükmeden bir kadın imajı da çizmiştir. “Müjde Ar’ın bu çıkışından sonra Türkan Şoray 1982’de *Mine* ile Hülya Koçyiğit de 1984’te *Firar* filmi ile bu yeni tiplere uymakta gecikme[mişlerdir]” (21 Aralık 2017). Yani 1980’li dönem Yeşilçam’ın yıldız kadın oyuncularının da kendi cinselliklerini keşfetmesini sağlamıştır. “1960 ve 1970’lerde onurlu bakire ya da sadık eşi oynayan Şoray, ‘Şoray Kanunları’ olarak bilinen, sözgelimi öpüşme ya da cinsellik dozu yüksek sahneleri reddeden kuralların bütününe uy[muştur]. Ancak değişen toplumsal yapı ve sinema endüstrisi bu kanunları yık[mıştır]” (Özgüven, akt. Noyan, 1999: 46). Böylelikle Yeşilçam döneminde cinsellikten uzak tutulan Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi yıldız kadın oyuncularının da öpüşmeye, soyunmaya, sevişmeye ve gerçekçi kadın temsillerini canlandırmaya başlamaları iyi ve kötü kadın kalıplarının neredeyse tamamen yıkılmasında etkili olmuştur.

Kadının bu dönemde ki özne olma savaşına gösterilen ilginin daha çok kadının cinselliği üzerine yoğunlaşması ise bir anlamda da kadının bireysel özgürlüğüyle cinsel özgürlüğünü eş anlamlı hale getirmiştir. “Türk filmlerinde görülen kadın merkezli anlatımlar sözde cinsel devrimle eş anlamlı hale getirilmiş, kadının özgürlüğü cinsel özgürlük olarak sunulmuştur” (Orta, akt. Uğuz, 2013: 96).

1980 dönemine genel olarak bakıldığında, ilk olarak kadınların daha önceki dönemlere göre bu dönemdeki sinema da daha etkili oldukları ve daha fazla yer aldıkları görülmektedir. Bunun yanında bu dönem kadın temsillerini klişeleşmiş iyi-kötü kadın tipi yerine modern-geleneksel kadın ikiliği kullanılarak şekillendirilmeye başlandığı ve bunun sonucunda da kadının kısmen özgürleştiği görülmektedir. Özellikle bu dönem filmlerinin kadın sorunlarını ele alan ve kadını diğer dönemlere nazaran daha çok gerçekçi olarak ortaya koyan filmler oldukları bilinmektedir. Bu

dönemde çoğunlukla kentsel filmler çekilmiş ve bu filmlerde kadının “kendi iç dünya[sına] dair gözlemlere de yer verilmiştir” (Soykan, akt. Yalamaç, 2011: 108). Ayrıca bu dönemde kentsel kadının kamusal alanda çalışması daha fazla görülmüş ama bu durum kadının ev içi sorumluluklarını azaltmamıştır. “Üretime katılan kadının ataerkil aile düzenine karşı çıkması ve erkeğin boyunduruğundan çıkması” (Orta, akt. Uğuz, 2013: 90)bu dönemde de söz konusu olmamıştır. Kentsel filmlerin yanında sayıca çok fazla olmasa da kırsal kesime dair filmlere de yer verilmiştir. Bu kırsal filmlerde ise kadın, “ezik kadın kalıbından çıkarak, bir erkeğe ihtiyaç duymadan ayakta durabilen, cinselliğinin bilincine varan, aydınlanmaya başlayan kadın” (Soykan, akt. Yalamaç, 2011: 108) olarak temsil edilmiştir.

Sonuç olarak 1980 sonrası Türk sinemasında kadının toplumdaki yeri önceki dönem filmlere göre farklı bir şekilde ele alınmıştır. Feminizm hareketinin belirgin hale gelmesi ve taraftar bulmasıyla kadınlar daha bilinçli hale gelmişler, kadın sorunu toplumda daha geniş bir yelpaze içinde değerlendirilmeye başlamıştır (Uğuz, 2013: 90). Bunun yanında yine bu dönemde “kadın ve cinsellik ilişkisi yeniden yorumlanmakla birlikte, kadın erkek ilişkilerinin temsili aracılığıyla yeni bir söylem getirildiği söyleneme[mektedir]” (Kaplan, akt. Işık ve Eşitti, 2015: 126). Bu nedenle de kadın yine evde son sözü söyleyememiş ve ataerkil aile düzeni devam etmiştir.

1990’lı yıllara gelindiğinde ise 1980’li yıllarda kadın temsillerinde görülen iyileşmenin bu dönemde ortadan kalktığı görülmektedir. 1990’larla beraber kadın temsilleri 1980 öncesindeki gibi gösterilmeye devam edilmiştir. Yani kadın temsilleri kendilerini geçmişten çokta farklı bir konumda bulamamışlardır. Kısacası bu dönemde kadın temsilleri yine ataerkil ideoloji tarafından oluşturularak seyirciye sunulmuştur. Bunun yanında1980 yılında kadın sorunlarını ele alan filmler bu dönemde yok denecek kadar azalmıştır. Bunun nedenlerinden birinin “ataerkil yapıyı olağanlaştıran ve devamlılığına hizmet anlayışının hâkim olduğu bir yapıda bulunan sinema için derinlikli kadın hikâyelerine odaklanma[nın]” (Elmacı, 2011: 196) oldukça zor olması olduğu bilinmektedir. Yani bu dönemde yeni oluşan Türk sineması tekrar erkek sineması olmuştur. Erkek sinemasında ise kadın yine sorunlu, çözümsüz, erkeğine bağımlı, sessiz, kimliksiz, namuslu ve faziletli anne olarak ikincil konumda sunulmaya devam edilmiştir.

Bu dönemin filmlerinde “kadın figürler genellikle erkek kahramanı harekete geçiren unsurlar olarak kullanılmaktadır. Kadın karakterin harekete geçirici bir unsur olarak kullanıldığı pek çok örnekte ise kadın negatif kurulmuştur” (Büyükdüvenci ve Öztürk, akt. Elmacı, 2011: 195). Bu dönemde popüler ve sanat filmleri olarak ayrılan iki farklı sinema anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Bunlardan “popüler film kanadına bakıldığında filmlerin ya kadını cinsel bir meta olarak pazarlayan örnekleri ile karşılaşmakta ya da erkek karakteri harekete geçiren unsurlar olarak” (Elmacı, 2011: 195) resmedilmeleriyle karşılaşmaktadır. Popüler olmayan yani sanat film üretiminde ise cinsiyet kalıpları Yeşilçam döneminde olduğu kadar yoğun olmasa üretilmeye devam etmektedir.

Bunların yanında bu dönemde çalışan kadın imgesini görmek mümkün olmuştur. Ama bu çalışan kadın imgesi eril bir bakış açısıyla erkeği kandıran kadın ya da fahişe kadın olarak olumsuz bir şekilde gösterilmiştir. Kadınların iyi birer bireyler olarak ve “kendi ayaklarının üzerinde durarak ekonomik özgürlüklerini kullandıkları ya da erkeğe bağımlı olmadıklarını gösteren filmler neredeyse bulunmamaktadır. Dönemin filmlerinde kadın, erkeğin egemenliği altında sindirilmiş, onurdan yoksun ve zavallı” (Hamarat, 2012: 71) olarak gösterilmiştir. Kısacası bu dönemde çalışan kadının ‘kötü kadın’ olarak sunulduğu görülmektedir.

Aynı zamanda 1990’larda marjinalite ve nostalji de ön planda olduğu bilinmektedir. Bu dönemde çekilen filmlerde, pop sarkıcısı ya da manken olarak medyatik olan kadınların oyuncu olarak seyirci karşısına çıktıkları da görülmektedir (Özkan, 2012: 81). Yine bu dönemde “entelektüel feminist kadın, metropolde yaşayan, cinsel tatminsizlik içinde olan, orta yaş krizlerini aşamayan kadın olarak sunulmuştur. Bu sunumla adeta feminizmin çözümsüzlüğünü kanıtlamak isteyen bu çözümsüzlük karşısında hala saf sevginin değerini vurgulamak isteyen ideolojik bir tutum izlenmiştir” (Masdar, 2006: 91).

Genel olarak bakıldığında, 1990’lı yıllarda kadın temsilleri popüler filmlerde olduğu gibi sanat filmlerinde de toplumsal cinsiyet kalıplarına geri dönmüştür. Cinsellik, itaat gibi özellikleri vurgulanan kadınların eğitimleri, çalışma hayatına katılımları neredeyse görmezden gelinmiş ya da ataerkil düşünceye uygun bir biçimde şekillendirilmiştir. Dolayısıyla Türk sineması, kadın temsilleri bağlamında,

20.yy'ı neredeyse başladığı yerde tamamlamıştır (Yalamaç, 2011: 114). Yani Türk sinemasında kadın, eskiden olduğu gibi erkeğin bakış açısına göre temsil edilmeye devam etmiştir.

1990 sonrasında Türk sinemasının tekrar bir erkek sinemasına dönmesi ve sinemada kadın sorunlarına yönelik ilginin azalması benzer şekilde, 2000'li yıllarda da kendini göstermeye devam etmiştir. Bu dönemde de daha çok erkek hikâyelerinin ve erkeklerin merkeze alındığı, kadınlarinsa metafor olarak kullanıldıkları filmler çekilmiştir. Bu yıllarda ki ataerkil ideoloji kadınlara yine iyi bir anne ve eş olma özellikleri hatırlatılmış, iyi bir anne ve eş olmadıkları takdirde de onları ölümlerle cezalandırmış ya da kötü kadın olarak temsil edilmelerini sağlamıştır. Yine bu dönemin filmlerinde kadın iş hayatında aktif olarak gösterilmişse de ruhsal olarak erkeğe muhtaç olarak ele alınmıştır. Zaten çalışan kadınlarda iş yaşamında çoğunlukla erkeğin alt sınıfında yer almışlardır. Aynı zamanda bu dönemdeki kadının eğitim seviyesinin yüksek olması onun kendi hak ve özgürlüklerini tam anlamıyla kullandığını da göstermemektedir. Yine bu dönemin filmlerinde “kadın, ister yalnız olsun isterse bu yalnızlığı gidersin, aldatsın ya da aldatılsın, uyumlu ya da uyumsuz bir birliktelik içinde yer alsın her zaman çözülemez bir sorun olarak yansıtılmıştır” (Masdar, 2006: 96). Kısacası:

Kadın konusunu ele alan film sayısının oldukça az olduğu bu dönemde, gişe başarısı yüksek olan filmler popüler akım içinde yer alan, erkek merkezli hikâyeler anlatan ve bu hikâyeler içinde edilgen olarak yer verdikleri kadın temsillerini eril söylem doğrultusunda şekillendiren filmler olmuş, sanatsal kaygıların öne çıktığı filmler ise kadın konusuyla ilgilenmemiştir (Yalamaç, 2011: 119).

Sanatsal kaygıların ön plana çıktığı filmler 1990'lı yılların ortalarından sonra yükseliş yaşamışlar ve bu filmlerde kadın temsiline çok önem vermemişlerdir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi seçkin festivalde Türk sinemasını temsil eden “ödüllü yönetmenlerin filmlerindeki kadınlar genellikle ‘arzu nesnesi’ olarak işlenmiştir. Bu filmlerdeki kadınlara sorunlu erkek bakışıyla yaklaşmış, bazı simgesel özellikler yüklenmiştir” (Taşkaya ve Uçar İlbuğa, 2012: 47). Zeki Demirkubuz’un 2006 yılında çektiği *Kader* ve 2009 yılında çektiği *Kıskanmak* filmlerinde, Nuri Bilge Ceylan’ın da 2008 yılında çektiği *Üç Maymun* filminde “kadınlar erkekler için bilinmeyen bir muamma gibi [ele alınmışlardır]. Muammanın üstündeki örtü kalktıkça, erkeklerin başına gelen felaketlerin,

sefaletlerinin sebebinin tutkuyla bağlandıkları kadınlar olduğunu gö[r]lmektedir]. Bu kadınlar, kara filmlerdeki femme-fatale kadınlar gibidir ve onlardan esinlenilmiş[lerdir]” (Taşkaya ve Uçar İlbuğa, 2012: 47). Yani sanat filmlerinde de kadınlar her zaman suçlu olarak gör[ü]lmektedirler.

Bu dönemde, kadının erkek tarafından ezilmesi ve düşman olarak gör[ü]lmesinin yanında bir de kadının kendi cinsini ezdiği ve düşman olarak gördüğü temsillerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu temsillerin ortaya çıkmasının en önemli nedenini, kadının güçlü karakterinin, “hanım ağa ya da yönetici konumuyla” (Akari, 2016: 15) özdeşleştirilmesi oluşturmuştur. Böylece de kadın kadının düşmanı olmuştur.

Kısacası 2000 sonrası Türk sinemasındaki kadın temsillerine bakıldığında bu dönemin 1990 dönemindeki kadın temsilleriyle birçok benzerlik taşıdığı gör[ü]lmektedir. Kadın yine edilgendir ve çalışmasına rağmen de erkeğin boyunduruğu altında olan biri olarak konumlandırılmıştır. Bunun yanında popüler ve sanatsal filmler bu dönemde de gör[ü]lmektedir. Bu iki sinema anlayışında da yine kadının cinsel bir nesne olarak sunumunun hâkim olduğu bilinmektedir. Bu dönemde sadece 1990 döneminden farklı olarak ‘kadın kadının düşmanı’ temsili ortaya çıkmıştır.

Genel olarak yıllara göre Türk sinemasında kadın temsiline bakıldığında Türk sinemasının kadını hemen hemen her dönemde ele aldığı gör[ü]lmektedir. Türk sinemasında kadın temsili sinemanın Türkiye’ye ilk girdiği yıllara rastlamaktadır. Yani ilk olarak 1910’lu yıllarda kadın temsilleri Türk sinemasında gör[ü]lmeye başlamıştır. 1910’lu yıllarda sinemada yabancı kadın oyuncular gör[ü]lmüş ve bu kadınlar hep kötü kadın yani femme-fatale olarak temsil edilmişlerdir. Bu durum 1920’li yıllarda da değişmemiş ve bu dönemde de kadın femme-fatale olarak gör[ü]lmüştür. Ama buna karşıt olarak birde bu dönemde cumhuriyet kadın tiplmesi ortaya çıkmıştır ve bu kadınlar erkeğinin yanında olarak temsil edilmişlerdir. Bu dönemin bir diğer özelliği ise artık Türk kadınlarının da oyunculuk yapmaya başlamaları olmuştur. 1930’lu yıllarda ise iyi ve kötü kadın ikiliği yavaş yavaş oluşmaya başlamış ve kadın çok azda olsa kamusal alanda gör[ü]lmüştür. 1940’lı yıllarda iyi ve kötü kadın ikiliği Türk sinemasında biraz daha ağırlığını arttırmıştır. Ayrıca bu dönemde kırsal kesimin ‘ezik kadını’ tiplmesi ağırlıklı olarak işlenmiştir.

1950’li yıllarda ise Türk sinemasına tam anlamıyla iyi ve kötü kadın ikiliği hâkim olmuş ve bu ikilik gelecek yıllarda da hep görülecek olan klişeleri oluşturmuşlardır. 1960’lı yıllarda ise iyi ve kötü kadın ikiliği devam ederken bunlara bir de ‘lumpen kadın ve küçük anne’ tiplerini eklenmiştir. Ayrıca kadın temsilinin ilk kez ciddi bir şekilde eleştirilmeye başlanması ise bu dönemde olmuştur. Böylelikle gerçekçi kadınlara adım atılmış ama çok bir başarı elde edilmemiştir. Tüm bunların yanında 1960’li yıllarda bir de star sistemi görülmüştür. 1970’li yıllarda ise televizyonun evlere girmesinin bir sonucu olarak sinemalar boşalmaya başlamıştır ve sinema salonlarını tekrar doldurmak için de yapımcılar erkekler üzerinden giderek kadının cinsel bir meta olarak kullanıldığı seks filmlerini ortaya çıkarmışlardır. Bu seks filmleri ise bu dönemde büyük bir yaygınlık kazanmıştır. Bu filmlerin yanında bir de toplumsal gerçekçi anlayışla filmler çekilmiş ama bu filmlerde de yine kadın nesne olmaktan bir adım öteye geçememiştir. 1980’li yıllarda ise kadın temsilinde ciddi bir değişim yaşanmış ve kadın filmleri olarak bireysel filmler yaygınlık kazanmıştır. Böylelikle kadın ilk kez nesne konumundan çıkarak özne konumuna gelmeye başlamış ve ilk özgürlüğünü -özellikle de cinsel özgürlüğünü- elde etmeye başlamıştır. Ama bu durum çok uzun sürmemiş ve 1990’lı yıllarda kadın temsili sinemanın başladığı dönemlerdeki gibi edilgen olarak ele alınmaya devam edilmiştir. 2000’li yıllarda da bu durum aynen devam etmiştir. Yani 1980’li yılların haricinde kadın bir nesne olmaktan öteye gidememiş, hak ettiği anlamı bulamamıştır. Zaten sinemanın “bu denli uzunca bir süre eril film diline maruz kaldıktan sonra, dişil dili (hemen) kabullen[mesi] kolay iş” (Butler, 2011: 95) olmamıştır. Dünya sinemasında en fazla cinsiyetçi yaklaşım içeren iki tür bulunmaktadır. Bunların ise melodram ve korku türleri olduğu bilinmektedir. Ama buna nazaran Türk sinemasında kadının temsiline yönelik bir inceleme yapıldığında yalnızca melodram türünün kadını ele alışında en fazla cinsiyetçi yaklaşım içeren tür olduğu görülmüştür. Türk sinemasında korku türünün çok fazla cinsiyetçi yaklaşım içeren bir tür olmaması ise Türk sinemasında korku türünün çok yaygın ve çok gelişmiş bir tür olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden özellikle melodram türü Türk sinemasında kadın temsilinin anlaşılabilirliği açısından önemli bir yere sahiptir ve bu türdeki kadın temsilini ayrıca incelemekte fayda görülmektedir.

Türk sinemasında melodramdan bahsedildiğinde akla ilk olarak Yeşilçam gelmektedir. Çünkü Yeşilçam içinde neredeyse tamamen melodram kalıplarını barındırmaktadır. Bu nedenle de Türkiye'nin yerli melodramının bir nevi Yeşilçam olduğu bilinmektedir. Yeşilçam ise Türkiye'de ağırlıklı olarak 1950 ve 1980 yılları boyunca hüküm sürmüştür. Yani 1950 yılından başlayarak 1980 yılına kadar otuz yıl boyunca Türk sineması kadın temsillerinin çoğunu melodram kalıplarını kullanarak oluşturmuştur.

Türk sinemasındaki melodram türünde kadın temsiline bakıldığında da; yerli melodramların –yani Yeşilçam'ın- belli toplumsal cinsiyet kalıplarını ürettikleri ve bu süreçte de kadını ve kadınlık rollerini erkekler için ve erkeğin gereksinimlerine göre kodladıkları görülmektedir (Akbulut, 2008: 356). Yani “Melodram türü içerisinde yer alan kadın imgeleri türün kendi yapısı gereği eril iktidarın birer taşıyıcısı, aktarıcısı konumunda kalmıştır” (Elmacı, 2011: 186). Melodram filmlerde kadınlar, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, uysal, güçsüz olarak tanımlanmakta ve bu filmlerde kadınlara, gösterilenin göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge olarak işlev yüklenmektedir. Melodram kadınları, kendi istedikleri gibi değil, sevgilileri ya da kendilerinden daha güçlü ve ‘akıllı’ olarak sunulan erkeklerin istediği gibi davranmaktadırlar; kadınlıklarını onlar için ve onlar aracılığıyla kurup oynamaktadırlar (Akbulut, 2008: 356). Kartal Tibet de Yeni Olgı dergisine verdiği bir röportajında kadının bu temsilini şu sözleri ile onaylamıştır:

Kadın eksik bir yaratıktır. Onun tek gücü fiziksel-kimyasal yanıdır. Bana, tek başına güçlü, edilgen olmayan bir kadın gösteremezsiniz. Kadın bir defa asalak bir mahlûktur. O, her zaman bir erkeğin himayesine girmek ister. Dünyada ve Türkiye’de bunu istemeyen tek bir kadın gösterebilir misin bana? Bu eksikliğinden dolayı da devamlı bir baskı doğuyor üzerinde. Türk sinemasında kadın yerindedir. Seyircinin istediği kadındır. Yatak metasıdır. Her şeyden önce kadın, doğası gereği, düşünecek kafa yapısına sahip değildir. Düşünmeye başlayınca da dert olur zaten (Avcı, 1984: 63-64)...

Asya melodramlarında *‘negatif olarak kurulmuş özne’ tanımı çok önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü ‘negatif olarak kurulmuş özne’ seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade etmektedir (Suner, 2006: 187). Bu ifade Türk sinemasındaki yerli melodram kadının temsiline de denk düşmektedir. Çünkü Türk melodramlarında da kadın karakterler edilgen ve yönlendirilen karakterler olarak ele alınmışlardır. Yerli melodramlarında iki tip kadın temsili sunulmaktadır. Bunlardan ilkinin ‘iyi’ kadın olduğu bilinmektedir. Bu kadın aynı zamanda da ideal olan kadın olarak tanımlanmaktadır. İdeal kadın ya evli ve çocuklu olup anne rolünde ya da bekâr olup evlenmeyi çok isteyen genç kız rolünde ele alınmaktadır. İlk olarak ideal kadının anne temsiline bakıldığında bu annenin mükemmel olması ve yuvasına da sonsuza dek bağlı kalması gerektiği görülmektedir. Zaten annelik toplumsal cinsiyetle ilişkili olup kadınlara atfedilmiş ve kutsal olarak görülmüştür. “Anne kimliğinde kadın, aile içinde en büyük özverileri sergile[mektedir]. Ailenin tüm üyeleri arasında bir tampondur, gerekirse de çocukları uğruna kendini feda et[mek]” (Nasiriaghdam, 2016: 43) zorunda olduğu görülmektedir. Kadının kendini feda etme teması genellikle seyircinin karşısına kendinden vazgeçme, doğurma, bakıp büyütme, kol kanat germe, hizmet etme ve başkaları için yaşama olarak çıkmaktadır. Annenin de temel görevlerini bunlar oluşturmaktadır. İkinci olarak ideal kadının, evlenmeyi çok isteyen genç kız temsiline bakıldığında bu kızların evlenmek için anneleri tarafından hazırlandıkları görülmektedir. Bunun yanında bu kızların evleneceği erkeğin gönlünü kazanmak ve ona layık olmak için dış görünüşünü değiştirdiği de görülmektedir. Özellikle yoksul kız zengin sevgilisini ancak “güzellik salonlarında alımlı ve cazibeli bir kadın haline gel[ip], yürüme, yemek yeme dersleri” (Abisel, 2005: 83) aldıktan sonra hak edebilmektedir. Genç kızlar tüm bunları evlenmek için yapmak zorunda kalmışlardır.

*Negatif olarak kurulmuş özne: Negatif olarak kurulmuş özne kavramını, Brooks’un melodramı eski ve yeni yaşam biçimlerinin çatışmasından doğan gerilimi dramatize eden bir tür olarak tanımlamasından hareketle, Mitsuhiro Yoshimoto (1993) ortaya atmıştır. Yoshimoto, Japon melodramlarının Japon toplumundaki ‘modernlik ve modernleşme arasındaki uyumsuzluğu’ merkez aldığı söylemektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Japon toplumunda modernleşme, endüstriyel ve teknolojik gelişim sonucu ulaşılan bir sonucu oluşturmaktadır. Bu sürecin toplumsal ve kültürel hayattaki yansımaları olan modernlik ise Batı-dışı toplumları tanımlı gereği daima dışarıda bırakan bir süreci oluşturmaktadır. Yoshimoto’ya göre, Japon sinemasındaki melodram geleneği ‘modernlik olmaksızın Modernleşme’nin yarattığı çatışma ve gerilimlerin dışı vurulduğu bir platformu meydana getirmektedir. Bu filmlerde modernlik ve modernleşme arasındaki gerilim ‘negatif olarak kurulmuş’ özne konumu üzerinden dramatize edilmektedir (Suner, 2006: 187).

“Çünkü kadının temel işlevini yerine getirmesi için evlenmesi gerekmektedir” (Abisel, 2005: 80-81). Türk melodram sinemasında Muhterem Nur, Gülistan Güzey, “Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Türkan Şoray, Filiz Akın ve benzerleri, kesinlikle bir kere seven, kocasına ve çocuğuna ölümüne sadık, güzel, ahlâklı ve duygusal, ideal kadınlar” (Civelek, 2011: 63-64) olarak bilinmektedirler. ‘İyi’ kadının bu iki ideal temsiline karşıt olarak “boşanmış kadın temsiline hiçbir şekilde rastlanmamaktadır. Bu da boşanmanın kadınlık ‘meseleleri’ arasında ele alınmadığını, yok sayıldığını göstermektedir. Bu da bir kere daha erkek yönetmenlerin filmlerinde kendi arzu ettikleri kadın imgesini çizdiklerini” (Uğuz, 2013: 84) vurgulamaktadır.

Yerli melodramlarda ideal kadının evlenmek isteyen ve evli-çocuklu kadın temsilinin dışında kadına düşen bir diğer temsil ise, duyguların ve sevginin egemen olduğu bir dünyanın kısaca düzenin temsilciliğini yapmak olmuştur. Bu düzen temsilciliği içinde, elinde olanla yetinme, her türlü zorluğa göğüs gerip her türlü fedakârlığı gösterme, hiçbir konuda talep kâr olmama ve erkeklerin taleplerine uygun davranma davranışlarını barındırmaktadır. Bunların yanında melodram kadınından beklenen ihanete uğrasa dahi katlanmayı sürdürerek sorunların üstesinden gelmek olmuştur (Uğuz, 2013: 83). Ayrıca melodram filmlerinde bir kadın, beklemesini bilmesi; kendisini sevdiğini söyleyen erkeğe ve onun sözlerine her koşulda inanması gerekmektedir. Mutluluğu buna bağlıdır, aksi takdirde yaşamda mutsuz olacağı, acı çekeceği, pişman olacağı ve erkeğin sözlerini dinlememenin bedelini ağır ödeyeceği bilinmektedir (Akbulut, 2008: 207). Yani kadının tamamen erkeğin istediği ve onun şekillendirdiği gibi olmak ve davranmak zorunda olduğu görülmektedir. Eğer olmazsa sonunda kadını büyük bir ceza beklemektedir ki bu ceza çoğunlukla ölümle sonuçlanmaktadır.

Yerli melodramlarda ‘tokatlanan kadın’ sahnelerine de sıklıkla yer verilmesi, cinsiyetçi ideolojinin çok açık bir yansıması olarak ilgi çekici bir anlatsal formül olarak görülmektedir (Abisel, 2005: 213). Bu filmlerde iyi kadın affetmeye ve kabullenmeye hazır konumda ele alınmıştır. Yediği tokadın hesabını hiç sormamaktadır. Filmlerdeki kadınlar da zaten bu şiddeti hak eder biçimde sunulmaktadır (Ekici, 2007: 58). Yerli melodramlarda kadınlardan beklenen en önemli şeylerden birinin ise ‘bakirelik’ olduğu görülmektedir. Melodramlarda iyi kadınlar genellikle cinsellikleri yokmuş gibi sunulmaktadır. Filmlerde de iyi kadın

ve erkeğin en fazla el ele tutuştukları ve filmin sonunda yanak yanağa verdikleri görülmektedir. Ama öpüşmeleri hiçbir zaman ekrana yansımamaktadır. Bakirelik en keskin hatlarıyla Türk sinemasının sultanı olarak anılan Türkan Şoray üzerinden görülmektedir. Türkan Şoray, Yeşilçam sinemasının en belirgin ‘ebedi bakire’si olarak ele alınmıştır. Rol aldığı “filmlerde hayat kadını canlandırırsa bile saflığını korumayı başaran ebedi bakire rolüyle” (Büker, akt. Esen Kunt, 2013: 56) tanınmaktadır. Kadının ‘edebi bakire’ olarak sunulması aynı zamanda ‘gerçekçi olmayan dişilik miti’nin yaratılmasına neden olmuştur. Türkan Şoray’da bir söyleşisinde “eski filmlerde oynadığı kadın karakterlerinin derinliği olmayan, tek boyutlu insanlar olduklarını doğrulamıştır” (Uğuz, 2013: 81). Melodramda erkek iyi kadından, hem dişiliğini göstermesini hem de temiz bir aile kadını olarak cinselliği yokmuş gibi davranması beklemektedir. Bu durumda yerli melodramda gerçekliği olmayan kadın karakterlerin yaratılmasına neden olmuştur. Ama tek bir gerçek vardır ki o da iyi melodram kadının bakire olmak zorunda olmasıdır. Hatta melodram kadınları “bekâretlerini kaybettiklerinde suçluluk duygusu ile kirlendiklerini düşünmekte ve kendilerini iffetsiz hissederek intihar etme noktasına gelebilmektedirler. Kimi zaman da intikamcı duygularla erkekleri öldürmeye teşebbüs etmektedirler” (Uğuz, 2013: 84). Çünkü melodramın iyi kadını için bekâretin çok önemli olduğu görülmektedir. Hatta bu onun şeref ve namusunun bir simgesi olarak görülmektedir. Aslında kadının bekâreti sadece kadının değil özellikle erkeğin şeref ve namusu olarak görülmektedir.

Türk toplumunda olduğu gibi yerli melodram filmlerinde de aile şerefının çok önemli olduğu görülmektedir. Bu da çoğunlukla ailenin kadın üyelerinin iffetiyle yani bekâretiyle aynı şey olarak kabul edilmektedir (Nasiriaghdam, 2016: 41). Melodram filmlerine bakıldığında namuslu kadınların aldatmadığı görülmekte çünkü kadının asla kocasını aldatmaması ve hep ona sadık kalması gerektiği düşünülmektedir. Kadının sadece tek bir adama ait olmak zorunda olduğu kabul edilmektedir. “Erkeğin istediği kadar kadınla beraber olması sorun teşkil etmezsen, kadın için böyle bir durum filmlerde söz konusu [dahi olamamaktadır]. Böyle bir durum gerçekleştiğinde de kadın hemen damgalanarak erkeğin gözünden düş[mekte]” (Baş, 2011: 107) ve erkeğin namus ve şerefini ayaklar altına almış olmaktadır.

Kadının erkeğin gözünden aldatarak düşmesinin en önemli nedenini ise dış dünya oluşturmaktadır. Çünkü kadının ancak evinden dış dünyaya çıkarsa kirleneceği ve aldatacağı düşünülmektedir. Bu noktada da dış dünya kadınlar için tehdit dolu bir yer olarak resmedilmektedir. Bu yüzden de melodram kadınının yeri evi olarak kabul edilmektedir. Kadının bu nedenle de evden çıkmaması ve kamusal alana katılıp çalışmaması gerekmektedir. Eğer kadın çalışacaksa da kadının “iyi hayat tercihleri için bir basamak olarak değil, zorunluluktan” (Köker, 1994: 144) çalışması gerektiği kabul edilmektedir. Çalıştığı bu işlerinde “hemşirelik, sekreterlik gibi ‘kadınlığın devamı olan’ hizmete dayalı” (Ekici, 2007: 57) işler olması gerekmektedir. Yani melodramda kadının kariyerinin olması imkânsızlaştırılmıştır.

Tüm bunlardan sonra Yeşilçam melodramlarında da film kişilerinin ahlaki niteliklerinin, onların dış görünüşlerine yansıdığı görülmektedir. Sözelimi Yeşilçam filmlerinde erkek karakterlerin bıyık şekli, kadınların saç rengi, kullandığı aksesuarlar, onların iyi veya kötü karakter olup olduklarını göstermektedir. Yerli melodramlarda iyi kadın esmer, kötü kadın sarışın olarak ele alınmıştır. Sarışın olmak üst sınıfla, esmer olmaksız alt sınıfla ilişkilendirilmektedir. Esmer kadınlar, genellikle halkla ilişkilendirilen namus, erdem, dürüstlük, sevgi, saygı, sadakat gibi değerleri simgelemektedirler. Onlar, görünüş ve davranışlarında toplumsal değerlere ters gelen herhangi bir davranışta bulunmazlar; böyle bir şey yapmış olsalar bile, çoğu kez başka insanlar yüzünden öyle davranmışlardır. Sarışın kadınlar ise, çoğunlukla kötü huyludur; sigara ve içki içerler; özgür cinsellik yaşarlar; çoğu zaman herhangi bir işte çalışmazlar; tek amaçları varsıl ve yakışıklı bir erkeği elde etmektir (Akbulut, 2008: 108-109). İyi kadının karşıtı olan bu kötü kadının fiziksel özelliklerinden sonra ahlaki özelliklerine daha derinden bakıldığında ise bu kadınların ‘örümcek kadın’ tiplerine büründürdükleri ve ‘yuva yıkıcılar’ olarak tanıtıldıkları görülmektedir. Bu tarz kadınlar “sinsi, şımarık, iftira etmekten kaçınmayan, çocuğuna annelik etmeyip, frapan giysileri ve yoğun makyajlarıyla gezip tozan” (Abisel, 2005: 299) ve temiz aile erkeklerini ağına düşürüp birden çok erkekle flört eden kadınlar olarak temsil edilmektedirler. Bu kadınlar, iyi kadınlardan “farklı olarak kendi başlarına karar al[arak], meselelerinin peşine düşüp plan ve proje yaparak hayatlarını denetlemeye çalış[maktadırlar]” (Baş, 2011: 110). Bu kadınları iyi kadınlardan ayıran en önemli özelliğini ise cinsel açıdan da etkin olmaları ve

erkeklerle olan ilgilerini rahatça sergileyebilmeleri oluşturmaktadır. Zaten bu kadınların genelde bar, pavyon ve hayat kadınları oldukları bilinmektedir. Bu kadınlar için namus kavramının da hiçbir önemi bulunmamaktadır. Bu namusu olmayan kötü karakterleri ise Yeşilçam'da genellikle Lale Belkıs, Aliye Rona, Suzan Avcı, Sevda Ferdağ, Leyla Sayar, Neriman Köksal gibi oyuncular canlandırmışlardır. Ayrıca bu dönemde her ne kadar kötü kadın temsili görülse de “ne yönetmenler ne de oyuncular; fahişeler ve pavyon ortamları hakkında bilgi sahibi değildirlir” (Uğuz, 2013: 78) ve kötü kadın temsili kimsenin bir şey bilmemesine rağmen sadece erkeklerin fantezilerine hitap edecek şekilde oluşturulmuştur.

Kısacası kadının yerli melodramlardaki tüm bu iyi-kötü kadın temsillerini Türkan Şoray (2017: 170) şöyle açıklamaktadır:

Kadın karakterler erkeğe bağımlı, onun korumasında, masum, fedakâr, sabırlı, başına gelen felaketslere boyun eğen, tek boyutlu kadınlar oluyordu. Agâh Özgüç'ün saptamasına göre bu filmlerde, iki kadın tiplmesi vardı. İyi kadın; masum dokunulmaz. Vamp kadın; baştan çıkarıcı, yuva yıkan, soyunan, sevişen. İyi kadın genellikle siyah saçlı, vamp kadın da sarışın oluyordu.Senaryolar yorumlar hep erkeğin gözündeki iyi veya kötü kadına göre yazılıyordu, bizler de onların kadınlarını en iyi şekilde yorumlayan kişiler olduk yıllarca. O zamanlar ne kendimin ne de bu edilgen kadınların kaderciliğinin nedenini sorgulayacak düşünce yapılarındaydım; belki de toplumda kadının rolü budur diye düşünüyordum. 70'li yıllara kadar sürdü bu. Ben de gündün güne sorgulamaya ve bilinçlenmeye başladıkça daha sonraki filmlerde oynadığım edilgen kadın karakterler, kimliğini savunan kadın karakterlere dönüştü.

Türkan Şoray'ın da dediği gibi aslında iyi ve kötü kadın klişeleri kadının kendinin farkına varmasıyla ve bilinçlenmesiyle yok edilebilmektedirler. Aslında bu kadın klişeleri tamamen toplumsal yapı ve toplumsal cinsiyetlenmeden doğmaktadır ve kadınların bilinçlenmesi tamamen olmasa da bu klişeleri yıkmaya başlayacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLER

‘Türk sinemasında femme-fatale karakterler’ başlığı altında Türk sinemasındaki femme-fatale karakterleri daha net anlayabilmek açısından üç başlık yer alacaktır. Bu üç başlık ise ‘Türk sinemasında kadın karakterler’, ‘sinemada femme-fatale karakterlerin tarihçesi’ ve ‘Türk sinemasında femme-fatale karakterlerin tarihçesi’ başlıkları olarak belirlenmiştir. Ayrıca ‘Türk sinemasında kadın karakterler’ başlığı kendi içinde ‘fahişe kadın’, ‘femme-fatale kadın’, ‘melodram kadını’, ‘köylü kadın’, ‘çocuk kadınlar’, ‘lumpen (erkeksi) kadın’, ‘kentli kadın’ ve ‘özgür-bireysel kadın’ olmak üzere sekiz alt başlığa ayrılacaktır. Bunun dışındaki diğer ‘sinemada femme-fatale karakterlerin tarihçesi’ ve ‘Türk sinemasında femme-fatale karakterlerin tarihçesi’ başlıkları da kendi içlerinde ‘1950 öncesi femme-fatale karakterler’ ve ‘1950 ve sonrası femme-fatale karakterler’ olarak iki alt başlığa da ayrılacaktır.

1. TÜRK SİNEMASINDA KADIN KARAKTERLER

Türk sinemasının başlangıcından bugüne Türk kadın oyuncuların birçok farklı karakterle seyirci karşısına çıktıkları görülmektedir. Ama bu durum onların sinemada pasif, edilgen ve ikincil konumda olmalarını engelleyememiştir. “Kadının ele alınışı cinsiyetçi ideolojiyi içer[mektedir] çünkü kadın erkek için ‘fetiş’ nesnesi olarak sunulmaktadır” (Johnston, akt. Kabadayı, 2004: 118). “Kadının sinemada yer alışı, genellikle büyük bir yokluk içermektedir” (Kabadayı, 2004: 118). Yani Türk sinemasında oyunculuğa fahişe kadın olarak başlayan kadın oyuncular, sinemaya femme-fatale kadın, melodram kadını, lumpen kadın, köylü-kentli kadın vs. olarak

devam etmişler ve tüm bu karakterlerinde de hep ‘erkeğin ötekisi olan’ ve ‘erkekten sonra gelen’ kadın olarak yer almışlardır. Bu durum 1980’lerde ufakta olsa değişmeye başlamışsa da 1990 sonrasında tekrar eski haline döndüğü ve bugünde hala aynı olduğu görülmektedir. Tüm bunlar da göz önüne alınarak ikinci bölümün bu ilk başlığında Türk sinemasında kadın karakterler daha çok temsil edilmiş biçimleriyle ve çok ayrıntıya girilmeden ana hatlarıyla ele alınmaya çalışılacaktır. Bu başlık altında sekiz farklı kadın karakteri ele alınacaktır. Bu kadın karakterlerin ise fahişe kadın, femme-fatale kadın, melodram kadını, köylü kadın, çocuk kadınlar, lümpen (erkeksi) kadın, kentli kadın ve özgür-bireysel kadın olması kararlaştırılmıştır. Bu sekiz karakter kararlaştırılırken de izlenen filmlerde karşılaşılan karakterler baz alınmıştır.

1.1. FAHIŞE KADIN

Türk sinemasında fahişe kadın karakteri, kadın karakterlerin Türk sinemasına girdikleri günden bu yana hep görülmektedir ve fahişe kadın karakteri Türk sinemasının en çok ele alınan aynı zamanda seyirciyi en çok cezbeden kadın karakterlerden birini oluşturmaktadır. Düşmüş kadın olarak ele alınan fahişe kadın karakteri “Yeşilçam sineması tarafından meşrulaştırılmaktadır” (Esen Kunt, 2013: 65). Türk sinemasında fahişelik kadının kocasını aldatması ile yani ihanetle başlamıştır. İlk dönemlerde ki fahişe kadınların belirleyici özelliği kocasını birden fazla erkekle aldatmaları olmuş ve bu kadınlar daha çok “erkekleri ayartan, mezhebi geniş kadınlar” (Dönmez Colin, 2006: 4) olarak sunulmuşlardır. Aslında bakıldığında bu kadınlar fahişenin tam karşılığını oluşturmamaktadırlar. Çünkü bu kadınlar her ne kadar ‘erkekleri ayartan’ olarak ele alınsalar da erkeklerle para karşılığı beraber olmamışlardır. Bunun en önemli örneğini ise Sedat Simavi’nin 1917 yılında yönettiği *Pençe* filmi oluşturmaktadır. Bu filmde yer alan Leman ve Feride karakterleri iki fahişe konumunda seyirci karşısına çıkmışlardır. Bu iki kadının da filmde evli oldukları ama eşlerini aldattıkları görülmektedir. Fakat Leman ve Feride’nin kocalarını aldatmalarının nedenini para değil sadece ikisinin de aşırı şehvetli kadınlar olmaları oluşturmuştur. Kısacası bu filmde bu karakterlerin her ne kadar para

karşılığı erkeklerle beraber olmadıkları görülse de bu karakterler eşlerini aldattıklarından dolayı Türk sinemasında fahişe kadın olarak yerlerini almışlardır.

Türk sinemasının 1980'li dönemlerinde yer alan fahişe kadınlar ise diğer dönemlere göre biraz daha farklılık göstermişlerdir. Bu dönemdeki fahişe kadınlar zamanla, kocasını aldatmanın dışına çıkarak kötü yola düşmüş “bar veya pavyon kadını, şarkıcı” (Ataman, 2002: 82) kadın olarak seyirci karşısına çıkmaya başlamışlar ve bu kadınlar ‘kötü yola düşmüş kötü kadın’ olarak ele alınmışlardır. Kötü kadın olarak da bakire kızın karşısına konumlandırılmışlardır. Bu dönemdeki Türk sinemasında fahişenin kötü yola düşmesi onun “iradesizliğinden ötürü bekâretini kaybetmesinden, tecavüze uğramasından, kocasının ölmesinden, aşığının onu terk etmesinden” (Dönmez Colin, 2006: 5)ya da kocasının onu zorla fahişeliğe itmesinden kaynaklanmıştır. Bu fahişe kadınlara verilebilecek oyuncu örneklerinden birinin ise Başar Sabuncu'nun 1986 yılında yönettiği *Asılacak Kadın* filminde rol alan Müjde Ar olduğu görülmektedir. Çünkü Müjde Ar bu filmde “iktidarsız ve sapık bir kocanın zorla orospuluğa ittiği savunmasız bir kadın” (Özgüç, 1994: 63-64) olan Melek karakterini canlandırmıştır.

Bu örneğe bakıldığında bu kadınların kötü yola düşmelerinin kendilerinden kaynaklanmadığı ama toplumda ötelenenin hep kendileri olduğu görülmekte ve yine bu kadınların “erkeklerin onuruna ve evlilik kurumunun devamlılığına” (Dönmez Colin, 2006: 8) cinselliklerinden dolayı tehdit oluşturdukları da düşünülmektedir. Bunların sonucunda da bu fahişe kadınlar “genelde toplumda aşağılanan kaderlerine razı olarak yaşamak zorunda kalan veya kurtuluşu ölümden bulan” (Masdar, 2006: 91) kadınlar olarak ele alınmışlardır. Toplum değerleri açısından bu kadınlar, özendirici kötü örneklerdir ve bu kadınların masum insanların arasına karışmaları sakıncalı ve tehlikeli olarak görülmüştür. Öte yandan onları bu yola yönlendirenin, onları sömürenin ve sonrasında da aşağılayanın tamamen erkekler ve erkeksi düzen olduğu görülmektedir (Soykan, akt. Masdar, 2006: 91). Çünkü bu kadınlar erkekler tarafından “cinsel arzuları *nemfomani olarak yorumlanan, eğlence için elverişli bir konu olarak görüldükleri kadar, erkeklerin fantezileri için (de) yem olarak kullanılan” (Dönmez Colin, 2006: 4) kadınlar olarak da gösterilmişlerdir. Bunun nedeni ise bu kadınlardaki “cinselliğin kutsal ya da yasaklı yüzü[nün] apaçık”

*Nemfomani: Cinsel açlık.

(Bataille, akt. Dönmez Colin, 2006: 2) olarak sunulması olmuştur. Tüm bunlara bakıldığında ise kadının bir meta olduğu ve bu durumdan yine erkeklerin kendilerine pay çıkarttıkları görülmektedir.

Kısacası Türk sinemasındaki fahişe kadınlar 80 öncesinde kocasına ihanet eden kötü kadınlar olarak sunulurken “80 sonrasında kötü yola düşürülmüş, erkekler tarafından sömürülen karakterler olarak” (21 Aralık 2017) ele alınmışlardır. Yani “kötü hayat kadını imajı yerini iffetli hayat kadını imajına” (21 Aralık 2017) bırakmıştır.

1.2. FEMME-FATALE KADIN

Femme-fatale karakter fahişenin bir devamı olarak Türk sinemasında kendine yer edinmiş ve yine fahişe kadın gibi iyi kadının karşıtı olan kötü kadın olarak ele alınmıştır. Bu kötü kadın, cinselliği ön planda olan, evlilik dışı ilişkilere giren, temiz aile erkeklerini ağına düşüren ama bir o kadar da büyüleyici olan bir kadın olarak tanımlanmaktadır. Büyüleyiciliğinin altında tehlike yatan bu femme-fatale kadın cinselliğini kullanarak erkekleri baştan çıkartmaktadır. Böylelikle “erkekleri kötü emellerine alet et[mekte], erkeği aşırılığa sürükleyip sosyal statüsünü kaybetmesine, maddi ve manevi açıdan sarsılmasına sebep olarak toplum içindeki konumuna zarar ver[mektedir]” (Uğuz, 2013: 78). Bunların sonucunda da femme-fatale kadın, çoğunlukla erkeğin ya da topluluğun başına gelen kötülüklerin sorumlusu olarak gösterilmektedir (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 131). Bu yüzden bu kadının cezalandırılması veya öldürülmesi gerektiği düşünülmektedir.

Femme-fatale kadın genelde Türk sinemasında başrolde yer almamakta ve iyi kadının yanındaki ikinci kadın olarak konumlandırılmaktadır. Bunun dışında bu kadının “giyimi, hal ve hareketleri, girip çıktığı mekânlar, fikirleri, hatta bedeni kontrol altına” (Acar ve Ertan, 2016: 121) alınamamaktadır. Femme-fatale kadının fiziksel yani dış görüntüsünün; sarı saçları, dikkat çeken gözleri ve dolgun öne çıkan vücudu ile ayırt edici olduğu görülmektedir. Bunların yanında femme-fatale kadınlar dekolte kıyafetleriyle de kendilerini ön plana çıkartmaktadırlar. Çıplaklıklarında en önemli aksesuar olarak Avrupa’dan ithal olarak aldıkları kombinezonlarını kullanmaktadırlar ve bu kombinezonlar sayesinde “masum kıza çelmeyi, baş erkeğe

oltayı” (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 131) atmayı iyi bilmektedirler. Bu tür kadınlara Türk sinemasından örnek verilmek istendiğinde ilk olarak akla gelen *Şehvet Kurbanı* filminde rol alan Cahide Sonku olmaktadır. Cahide Sonku kentli bir bar kadını olan Cahide adındaki femme-fatale bir kadını canlandırdığı *Şehvet Kurbanı* filminde Türk sinemasına baştan çıkarıcı yani erkeğe oltayı atmayı bilen, iç gıdıklayıcı ve uğursuz bir femme-fatale kadın güzelliği getirmiştir. Femme-fatale kadın karakterine uygunluk getiren oyuncu ise Neriman Köksal olmuştur. Neriman Köksal gibi dolgun vücutlu bir femme-fatale karakterin amacı cinselliğiyle ev-bark yıkmak olmuştur. Cahide Sonku ve Neriman Köksal sonrasında da Türk sinemasında femme-fatale karakterler kendilerini her zaman göstermişlerdir. Günümüz sinemasında femme-fatale kadınların sayıları 1950’li dönemlere göre azalmış olsa da bu kadınlar Türk sinemasında hala-az da olsa-kendilerine yer bulmaktadırlar.

Kısacası femme-fatale karakterler davranış ve fiziksel olarak her zaman kendilerini ön plana atmayı bilen, zekâları ve cinsellikleriyle de erkekleri ellerine alarak onlara istedikleri her şeyi yaptırabilen karakterler olmuşlardır. Bunların sonucunda erkeklerin yuvalarını yıkan bu nedenle iyi kadının karşısındaki kötü kadın olarak yer alan bu karakterler filmlerin sonunda ise her zaman cezalandırılmışlar ve bu ceza ise genellikle ölüm olmuştur. Türk sinemasındaki femme-fatale karakterler bu bölümün asıl konusunu oluşturması nedeni ile bu bölümün üçüncü başlığında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

1.3. MELODRAM KADINI

Türk sinemasında cinselliğiyle öne çıkan kötü kadın karakterlerin yanında bir de iyi ve masum olan içinde hiç kötülük barındırmayan melodram kadınları bulunmaktadır. Bu kadınlar 1950’li yıllarda Yeşilçam döneminin başlamasıyla kendilerini göstermeye başlamışlar ve 1970’li yıllara kadar da kendilerine Türk sinemasında geniş bir yer edinmişlerdir. Melodram kadınları daha çok seyirciyi gözyaşına boğan, acı ve ıstırap yüklü melodram filmlerinde rol almışlardır ve bu kadınlardan ayrıca toplumun örf ve adetlerine uymaları, ataerkil yapıya diz çökmeleri ve kendilerinden herhangi bir söz hakkında bulunmamaları beklenmiştir. Melodram kadınları kısacası “kadere çelme atamayacak kadar zayıf” (Özgüç, 1994: 31), her

zaman yalnız, ezik ve sömürülen olarak temsil edilmişlerdir. Yani aslında bu kadınlar “sürekli acı çeken, ağlayan, boynu bükük kadın tiplerinin simgesi ve böyle bir kadın kişiliğinin protipi” (Özgüç, 1994: 31-32) olarak Türk sinemasında yer edinmişlerdir.

Melodram kadınlarının genel olarak özelliklerine bakıldığında ise bu kadınların, çocukları veya sevdikleri adam için her türlü fedakârlığı yapabilen, elinde olanla yetinen ve parada gözü olmayan kadınlar oldukları görülmektedir. Aynı zamanda bu kadınlar “‘başarı ve kariyeri’ hedef alarak çalışmaktansa sadece aile geçimine katkıda bulunmayı düşünen ve sosyal güvencesi olmayan kadınlar olarak da sunul[maktadırlar]” (Ataman, 2002: 82). Zaten toplumda da “geleneksel biçimde kadının birincil görevinin iyi eş ve annelik olduğu vurgulan[maktadır]” (Ataman, 2002: 67). Yani melodram kadınları, “doğuran, bakıp büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşamının hazzı için yaşayan, kendini feda etmesi gereken kişiler olarak sunulmaktadır[lar]” (Ataman, 2002: 73-74). Ayrıca tüm bunların yanında bu kadınlardan iffetli ve namuslu olarak her zaman kocalarına sadık olmaları ve ihanete uğrasalar dahi katlanmayı sürdürerek, sorunların üstesinden gelmeleri beklenmektedir. Yani kısacası onlardan “erkeğini sevdiği gibi bağışlamasını da bil[en]” (Özgüç, 1994: 31) bir karakter olarak davranmaları beklenmektedir. Bu karakterlere örnek verilmek istendiğinde ise akla ilk, “her türlü saldırıya açık, mazlum olmaya her dem hazır, gözü yaşlı, sonuna kadar masum kız” (Okuyay, 1989: 10) olan Muhterem Nur, ezilen seksi kadın Türkan Şoray, ezilen aoseksüel kadın Hülya Koçyiğit ve şık giyinimli küçük burjuva kadını Filiz Akın gelmektedir (Dönmez Colin, 2006: 13).

Başkasının koynunda bir sokak kadını gibi yatmış, tabiatın ancak kocaya bahsettiği en büyük kıymeti yabancı birine teslim etmiş. Nasıl affederim? Evlenilecek kadın, vücudu ve ruhuyla temiz olan kadındır. Yoksa sokaklar kadın dolu, niçin almıyoruz onları? Birimizin değil, hepimizin oldukları için. Onlardan kaçıyoruz üstelik (Özman, akt. Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 131).

Ayhan Işık’ın *Ölünceye Kadar* (1970) filminde canlandırdığı Nejat karakterinin yukarıda yer alan repliği melodram kadınının genel özelliklerini filmde yer alan Nimet karakteri üzerinden kısaca özetlemektedir. Yani kısacası Nejat’ın bu sözleri melodram kadın karakterinin kocasına bağlı, saygılı ve evinin kadını olması gerektiğini bunun yanında da bu kadının namuslu ve iffetliyse ancak iyi ve masum olan melodram kadını olabileceğini göstermektedir.

1.4. KÖYLÜ KADIN

Köylü kadın melodram kadının özelliklerini içinde çokça barındıran Türk sinemasındaki kadın karakterlerinden bir tanesini oluşturmaktadır. Köylü kadın karakteri 1930'lu yıllarda yavaş yavaş görülmeye başlanmış ve 1940'lı ve 1960'lı yıllar arasında da Türk sinemasında kendine bolca yer edinmiştir. Köylü kadın huyu iyi olan ama kaderi kötü olan kadın olarak tanımlanmaktadır. “Kırsal hayatlar, yüzyılların taşıdığı eski gelenekler[den] ve dinsel dogmatizmden daha şiddetle etkilendiğinden (bu durum) kadının ezilmişliğinin ve erkeğin egemenliği[nin]” (Dönmez Colin, 2006: 9) daha fazla artmasına neden olmaktadır. Bu nedenle de köylü kadınının kaderinin genellikle kötü olduğu görülmektedir. Bunun yanında köy filmlerinde “erkeğin şerefının korunması çerçevesinde ‘namus’ olgusu, kadın kahramanın hayatı ve bedeni üzerinde vurgulanmıştır. Bu kurguda kadın cinselliği, başta namus meselesi etrafında söz konusu edil[mekte] ve özellikle kadının cinsel namusu film anlatımının merkezi konularından birini teşkil etmektedir” (İmançer, 2004: 207). Türk köy kadınının özelliklerine bakıldığında ise zaten bu kadının filmlerde ‘namus’ meselesi nedeniyle “ailenin bütün erkek fertleri tarafından ezilen, kaynanası tarafından sömürülen suskun bir varlık olarak” (Dönmez Colin, 2006: 9) yansıtıldığı görülmektedir. Bunların dışında köy kadını, mal gibi alınıp satılan, değeri başlık parasıyla ölçülen, soyu devam ettirmek için çocuk doğurup büyütme zorunda olan ve tarlada çalışan ‘Anadolu Gelini’ olarak sunulmaktadır. Özellikle erkek evlat sahibi olabilmenin, önemle vurgulanan bir nokta olduğu bilinmektedir (Kalkan ve Taranç, akt. Ataman, 2002: 80). Nevin Aypar, Oya Sensev ve Deniz Tanyeli bu kırsal kesimin masum kızlarını canlandıran kadın oyunculara örnek verilmek istendiğinde akla gelen oyunculardan bazılarını oluşturmaktadırlar.

Yılmaz Güney'in 1981 yılında çektiği *Yol* filmi köylü kadınların genel özelliklerine örnek oluşturabilecek bir film olarak görülmektedir. Her köy filminde olduğu gibi *Yol* filmde de kadınlar erkeklerin koyduğu kuralları hiç karşı çıkmaksızın kabullenmiş olarak gösterilmektedirler. Örneğin *Yol* filminin bir sahnesinde geçen Hikmet Çelik'in canlandırdığı Mevlüt karakterinin aşağıdaki sözleri ve karşısındaki kadınında bu sözleri onaylaması bu durumu net bir şekilde açıklamaktadır:

“Biliyorsun tahliyeden sonra hemen evleneceğiz. Evin erkeği olarak evde benim sözüm geçerlidir. Ben ne diyorsam o kabul edilecektir. Mesela, ben kara dedim değil mi bileceksin ki o karadır. Erkeklerle konuşmak, şakalaşmak kesinlikle ve katiiyen olamaz. Kızarım çok kızarım. Kardeşlerin ve yakın akrabalarının haricinde başkalarının erkekleriyle konuşmak, sohbet etmek yok. Ben ne dersem o olacak. Sözümden dışarı çıkmak yok. Öyle şunu giyineyim bunu giyineyim de yok. Kızarım çok kızarım. Ne giyeceksin ne yapacaksın ben tayin ederim” (Güney ve Gören, 1981: Yol Filmi).

Ayrıca bu filmde, köy kadınının değişmez yazgısına dikkat çekilmekte ve köy kadınının bir köle olarak doğup ve bir köle olarak ölebileceği de izleyiciye gösterilmektedir.

Kısacası köylü kadınlara melodram kadınları gibi iffetli ve namuslu olmaları, erkeklerine sadık kalmaları ve onların sözlerini her koşulda dinlemeleri gibi özellikler atfedilmiş ve bir de bunlara köylü kadınların, mal gibi alınıp satılmaları, erkek çocuk doğurmak zorunda olmaları ve bu nedenle de baskı altında tutulmaları eklenmiştir. Yani köylü kadın erkek egemenliği altında yaşamaya mahkûm olan bu nedenle de ‘kaderi kötü olan’ kadın olarak temsil edilmiştir.

1.5. ÇOCUK KADIN

Türk sineması 1960’lı yıllarında karakter konusunda çok fazla çeşitlenme içine girmiştir ve ‘çocuk kadınlar’ da bu dönemde ve bu çeşitlenmenin sonucunda Türk sinemasında kendilerine yer edinmeye başlamışlardır. “Toplumda ailede babanın yokluğunda annenin baba yerini geçmesi veya kadının yokluğunda annelik rolünü evin kızının üstlenmesi” (Ataman, 2002: 70) de bu çocuk kadınların sinemada yer edinebilmelerini sağlayan en önemli faktörlerden birini oluşturmuştur. Aslında “1960’lı yıllardan öncede Türk sinemasında çocuk kadın tipleri [kendilerini göstermişlerdir] ama bu tiplerin azınlıkta kalışı, böyle bir oyuncu takımını oluşturabilecek güçte” (Özgüç, 1994: 35) olamamıştır.

Türk sinemasındaki çocuk kadınlar genellikle ikincil kadın ya da yan hikâye oyuncusu olarak filmlerde yer almışlardır. Ayrıca bu çocuk kadınlar yaşları genç olan, masum kişiliklerini cinsellikleriyle özdeşleştirip bir araya getiren, ufak tefek ve ince yapılı oyuncularından meydana gelmişlerdir (Özgüç, 1994: 35). Bunların yanında çocuk kadınların, kadınlık rolü çerçevesinde sunulmaları, melodram kadınları gibi “ailesinin birliğini sağlayan, çocukları (kardeşleri) için fedakârlıkta bulunan kişiler

olarak” (Ataman, 2002: 70) değerlendirilmelerinden kaynaklanmıştır. Bu çocuk kadınlara örnek verilmek istendiğinde ise akla ilk [Zeynep Değirmencioğlu](#) gelmektedir. [Zeynep Değirmencioğlu](#), yönetmenliğini 1960 yılında Memduh Ün’ün yaptığı *Ayşecik* filminde, “ailesini dağılmaktan kurtaran ve hasta kardeşini yaşatmak için mücadele eden” (20 Aralık 2017) ana karaktere Ayşecik adıyla bir çocuk kadın olarak can vermiştir. Kısacası bu çocuk kadınlarda yine melodram kadınları gibi çocukları için fedakârlıklar yapan, her zaman ailenin bütünlüğünü ve mutluluğunu düşünen ve hiçbir koşulda içlerinde kötülük barındırmayan iyi kadınlar olarak seyircinin karşısına çıkmışlardır.

1.6. ERKEKSİ (LÜMPEN) KADINLAR

Bu erkeksi kadın karakteri de çocuksu kadınlar gibi Türk sinemasının karakter konusunda çok fazla çeşitlenme içine girdiği dönemde kendini göstermeye başlamıştır. İlk olarak 1950’li yılların sonlarında görülmeye başlanan bu erkeksi kadın karakteri asıl ağırlığını ise 1960’lı yıllarda göstermiştir. Yani “erkeksi bir kas gücü, kaba vücut hareketleri, mimikleri, kahkahası, küfürlü konuşması ve erkek alt kültürüne ait kılık kıyafetleriyle diğerlerinden” (Dönmez Colin, 2006: 12) ayrılan bu erkeksi kadın karakteri Aydın Arakon’un 1959 yılında yönettiği ve Neriman Köksal’ın da rol aldığı *Fosforlu Cevriye* filmi ile Türk sinemasında kendini göstermeye başlamıştır. Bu erkeksi kadın karakterinin davranış olarak vuran, kıran, kavga çıkartan, erkeğe posta koyan ve argo konuşan kavgacı bir karakter konumunda olduğu görülmektedir. Ayrıca bu karakter afili bakmasıyla, bilek güreşi yapmasıyla, tavlada erkekleri yenmesiyle ve sigara içmesiyle de ön plana çıkmaktadır. Bunların yanında bu karakter bir de “kendine güvenen, dediği dedik, korkusuz fakat güzel konuşan” (Kara, 2014: 72) bir karakter olarak tanımlanmaktadır. Bu “kadınların pek çoğu (ise) esas oğlanın aşkı ile -filmin sonunda- kadınlaş[maktadırlar]” (Gedik, Kadayıfçı, 2016: 131). Zaten bu erkeksi kadınlar temelinde melodram kadınları gibi hareket etmektedirler ama ev reisinin-baba, abi veya erkek kardeş- vefat etmesiyle yaşam mücadelelerine devam etmek mecburiyetleri yüzünden erkek gibi davranarak evinin geçimini sağlamak ve ev halkını korumak zorunda kalmışlardır. Tüm bunların dışında bir de bu kadınlardan ev dışında erkek gibi davranmaları hatta kavga etmeleri

beklenirken ev içinde de kadın gibi davranmaları beklenmektedir. Bu kadın karakterlere ise Metin Erksan'ın 1960 yılında yönettiği *Şoför Nebahat* filminde rol alan Sezer Sezgin örnek verilebilmektedir. *Şoför Nebahat* filmindeki, Nebahat karakteri:

Kenar mahallede yaşayan düşük gelirli bir ailenin iki çocuğundan biridir. Baba ölünce gelir kesilir, üstelik başta arabanın taksiti olmak üzere borçlar da birikir. Nebahat ise yapabileceği tek iş olarak şoförlüğü görür. Nebahat için erkeksi davranışlar ve kıyafetler, sıklıkla kullandığı argo, mesleğini sürdürebilmesi için gereklidir. Yoksa mesleği dışında Nebahat da tümüyle kadınca davranır. Dolayısıyla Nebahat'ın erkeksileşmesi bir seçim değil zorunluluk olarak ortaya çıkar. Erkek dünyasında bir kadın olarak yer alamayacağını düşündüğü için erkekleşir. Nebahat'ın erkek kadınlığı evliliğe dek sürer. Evlenmesiyle birlikte işini de erkekliği de bırakacaktır (20 Aralık 2017).

Sezer Sezgin'in rol aldığı *Şoför Nebahat* filmi Nebahat karakteri üzerinden erkeksi kadın karakterlerin tüm özelliklerini izleyiciye göstermiştir.

Aslında Türk sinemasındaki erkeksi (lümpen) kadın filmleri sosyal, kültürel, dinsel ve cinsel açılardan düzene tamamen aykırı filmler olarak kabul edilmektedir. Bu yapımların, kapalı ve tutucu bir toplum tarafından bu denli (Soykan, akt. Masdar, 2006: 85) tutmasının nedenini ise kadının güvenilmez, zayıf, bir yaratık olarak görülmesine karşılık mert, dürüst, cesur olarak tanımlanan erkeksi özellikler kadına yüklendiğinde kadının birdenbire nispi bir güvenilirlik kazanması oluşturmaktadır. Ayrıca Şükran Yücel'in de 'Sinemada Kadın' panelinde dediği gibi, kadınlara testosteron aşılması yapıldığında, kadınların erkekleri korkutan dişil özellikleri görünmez olmakta ve kadın bu yeni kimlikle toplumda kabul görebilmekte, ekmek parasını kazanma olanağına sahip olabilmektedir. Kadının cinselliğini sömüren bütün kapalı toplumlarda da bu durumun geçerli olduğu görülmektedir (Taşkaya ve Uçar İbuğa, 2012: 45). Aslında genel olarak bakıldığında bu filmler "kadın konusunu çarpıtmakta ve yanlış imajlara göndermeler yapmaktadır[lar]" (Soykan, akt. Masdar, 2006: 85) ve kadınların yalnızca erkekler gibi davrandıkları sürece toplumda saygınlık ve kabul görecekları anlayışını vurgulamaktadırlar. Kısacası bu tür filmlerin "kadını hiçbir şekilde erkekle eşit ve aynı düzeyde tutmayan, her fırsatta ezmeye çalışan bir sosyal yapı ve anlayış içinde" (Soykan, akt. Masdar, 2006: 85) olan filmler oldukları görülmektedir.

1.7. KENTLİ KADIN

1970’li yıllarda köyden kente göçün başlaması Türk sinemasındaki kadın karakterlerin çeşitlenmelerini etkilemiş ve böylelikle kentli kadın karakteri Türk sinemasında yer edinmeye başlayarak günümüze kadar gelmiştir. Bu köyden kente gelen kadınlardan bazıları kent kültürüne ayak uydurmayı başarabilmişken bazıları ise başaramamıştır. İlk olarak kent kültürüne ayak uydurmayı başaramayan kadınlar için Türk sineması “kendilerini yeni bir toplumun içinde bulan ama hala eski değerlerine bağlı, gelenek ve göreneklerden gelen aşağılanmayı kabullenen” (Dönmez Colin, 2006: 11) karakterler yaratmıştır. İkinci olarak kent kültürüne ayak uydurmayı başarabilen kadınlar Türk sinemasında “yalnızlıkları, bunalım, kıskançlık ve direnişleri ile geleneksel kalıpları kıran ve kırdıkça da mutsuz olan kişiler olarak” (Scognamillo, akt. Ataman, 2002: 85) gösterilmişlerdir. Bunların yanında başkaldıran, talepleri olan, bastırılmış duygularını gün yüzüne çıkaran bu kadınlar özellikle de duygu, tutku, gizemlilik, iletişimsizlik, mutsuzluk, tatminsizlik yaşayan kadınlar olarak da ele alınmışlardır. (Künüçen, akt. Ataman, 2002: 86). Yani artık kadınlar sadece iyi ya da kötü değillerdir; çelişkileriyle, yanlışlarıyla ve istekleriyle filmlerde var olamaya başlamışlardır. Aynı zamanda bu kadınlar eski dönemlerde olduğu gibi “aileyi bir arada tutmanın yükünü taşıyan birer temel taşı değil, kişisel sorunlarına çözüm bulmaya çalışan bağımsız varlıklar” (Dönmez Colin, 2006: 28) olarak temsil edilmişlerdir. Bu kent kültürüne alışan kadın karakterler oyunculara, yönetmenliğini 1994 yılında Zeki Demirkubuz’un yaptığı *C Blok* filminde rol alan Serap Aksoy örnek verilebilmektedir. Serap Aksoy bu filmde canlandığı Tülay karakteriyle kentteki apartmanlar arasına sıkışıp kalan, evliliğinden memnun olmayan ve tatminsiz olan bir kent kadınına hayat vermiştir. Bu film üzerinden de kent kültürüne alışmış olan kadının iletişimsizliği, mutsuzluğu gibi olumsuz özellikler seyirciye gösterilmiştir.

Kısacası kentli kadınlar, kent kültürüne alışan kadınlar ve alışamayan kadınlar olarak ikiye ayrılmışlardır. Kent kültürüne alışamayan kadınlar gelenek ve göreneklerinden dolayı aşağılanan olarak temsil edilirken, kent kültürüne alışan

kadınlarda kaybolan değerler ve kent yaşamının getirdiği sıkıntılar yüzünden hiçbir şeyden tatmin olamayan ve mutsuz olan kadınlar olarak temsil edilmişlerdir.

1.8. ÖZGÜR VE BİREYSEL KADIN

1980 yılında yoğun olarak gerçekleşen feminist hareketler sonucunda kadınların haklarını aramaya başlamaları ve başta Atıf Yılmaz olmak üzere onun gibi yönetmenlerin filmlerinde kadını anlatmak istemeleri, hem bireysel filmleri hem de bu bireysel filmlerde yer alan özgür ve bireysel kadını ortaya çıkartmıştır. Bireysel filmlerle yer alan özgür ve bireysel kadın, bu döneme kadar ele alınan tüm kadın karakterlerden daha farklı ele alınmaya çalışılmış ve bu kadınlar üzerinden “o güne kadar tabu sayılan” (Taşkaya ve Uçar İlbuğa, 2012: 58) kadın temsilleri yıkılmaya başlanmıştır. Yıkılan kadın temsillerinden en önemlisi ise ‘cinselliği sömürülen kadın’ temsili olmuştur ve bu sayede kadın tam anlamıyla olmasa bile artık ‘cinsel kimliğini’ filmlerde özgürce yaşamaya başlamıştır. Cinsel kimliğini özgürce yaşayan en önemli kadın örneğini ise Müjde Ar oluşturmaktadır. “Müjde Ar, seksapeli olan, modern, zeki kadın imgesini yaratarak tabuları yıkan” (Dönmez Colin, 2006: 13) ilk özgür kadın oyuncu olarak ele alınmıştır. Aynı zamanda “Müjde Ar, sömürülen değil, tersine sosyal içerikli filmlerde çıplaklıkla sanatı kurnazca sömüren bir gizli cinsellik simgesi” (Özgüç, 1994: 37) olmuştur. Bireysel ve özgür kadınlar cinselliklerini özgürce yaşayabilmelerinin yanında bir de filmlerde aktif olarak gerçek bir özne olmaya ve tercih yapmaya başlamışlardır. Tüm bunların yanında bu dönemin kadınlarının “sömürülmeye, ezilmeye, ikiyüzlü ahlak anlayışına ve erkek egemen dünyasına başkaldıran” (Özgüç, 2008: 9) kadınlar olarak temsil edilmeye başladıkları da görülmektedir. Bu kadın temsillerinin yer aldığı önemli filmlerden birinin 1983 yılında Kartal Tibet’in yönetmenliğini yaptığı, Başar Sabuncunun senaryosunu yazdığı ve Müjde Ar’ın Elif karakteriyle başrol oyuncusu olarak yer aldığı *Şalvar Davası* filmi olduğu bilinmektedir. *Şalvar Davası* filminde Elif karakteri:

Köyüne uygar bir kadın olarak dönmüştür. Köydeki diğer kadınlar ise erkeklerin boyunduruğu altında yaşamaktadır. Erkekler tarafından sadece mal olarak görülen bütün kadınlar (Elif’in onları yönlendirmesiyle bir süre sonra) toplu başkaldırıya geçerler ve sonunda köydeki erkekleri dize getirirler. Erkekler de kadınların tepkisine boyun eğerler ve köyde eşitlik sağlanır (Özgüç, akt. Bolat, 2009: 184).

Şalvar Davası filminin de seyirciye aktardığı üzere bütün kadınların, yeri geldiğinde erkeklere karşı gelebilecek ve onlarla eşit olarak yaşamaya haklarının olduğunu

savunabilecek kişiler oldukları görülmektedir. Bu noktada kadının bilinçli olması çok önemli bir faktörü oluşturmaktadır. Çünkü Elif karakteri köye gelmeden önce köydeki kadınlar erkeklerin boyunduruğu altında ‘mal’ gibi yaşayan kadınlarken, Elif’in gelmesiyle bilinçlenmişler ve kendi haklarını savunarak erkeklere haklarını kabul ettirmişlerdir. Bunların dışında ayrıca filmin yönetmeni olan Kartal Tibet’in normalde kadını edilgen ve bilinçsiz bir yaratık olarak gören ve kadının edilgenliğinden memnun olduğunu savunan bir kişi olduğu bilinmektedir. Yönetmenliğini yaptığı bu filmle de Kartal Tibet, sadece kendisine verilen senaryoyu uygulamış olsa da yine de kendisiyle çeliştiği görülmektedir.

Kısacası 1980’li dönemdeki bu kadınlar bireysel haklarını öğrenmeye çalışan, öğrendikçe de erkeklerin karşısında ayakları üzerine sağlam basan ve cinsel anlamda sömürülmeyen kadınlar olarak bu dönemin filmlerinde yer almışlardır. Yani bu dönemin özgür ve bireysel kadınları artık cinsel bir objeyi değil, gerçek kadın karakterlerini temsil etmişlerdir. Ama 1980’li yıllardaki bu kadın temsili çok uzun sürmemiş ve 1990’lı yıllarda kadınlar tekrar eskisi gibi nesne konumunda ve cinsel bir obje olarak temsil edilmeye devam edilmişlerdir.

Yukarıda belirtilen tüm bu kadın karakterler Türk sinemasına belli dönemlerde girmişler ve belli ağırlıklarla da sinemaya dâhil olmuşlardır. Bu karakterlerden bazılarının ömrü Türk sinemasında kısa olmuşken bazı karakterler ise hala belli oranda Türk sinemasındaki yerini korumaktadır. Ayrıca bu kadın oyuncular Türk sinemanın başlangıcından bugüne kadar, birçok karakter çeşitlenmesi yaşamalarına rağmen ikincil, edilgen, erkeğin ötekisi ve erkeğin destekleyicisi olma durumundan öteye gidememişleridir. Bu durum 1980’li dönem dışında -1980’li dönemde azda olsa değişmiştir-hep böyle kalmıştır. Bazı kadın karakterler bu edilgenlikten ve erkek boyunduruğu altına olmaktan kurtulmaya çalışmışlar ama bu durumda da bu kadınlar kötü kadın olarak gösterilmişler ve filmin sonunda hep cezalandırılmışlardır. Bu ceza ise genellikle ölüm olmuştur. Bu kötü karakterlerin en önemlilerinden birini ise femme-fatale kadınlar oluşturmaktadır. Bu kadınlar fahişe kadınlar gibi kötü olmaya zorlanmamışlar tamamen femme-fatale olmayı, erkeklerin karşısında kurnaz olarak yer almayı ve onları ellerinde oynatmayı kendileri seçmişlerdir. Femme-fatale kadınlar, sinemanın doğuşundan bugüne kadar belli oranda dünya ve Türk sinemadaki ağırlıklarını korumuşlar ve hala korumaya

çalışmaktadırlar. Dünya sinemasında ve Türk sinemasında yer alan ve erkek boyunduruğu altına girmek istememeleri açısından önemli olan bu femme-fatale kadın karakterler tarihçeleri ve ayrıntılı temsilleriyle birlikte bu bölümün ikinci ve üçüncü başlıklarında ele alınmaya çalışılacaktır.

2. SİNEMADA FEMME-FATALE KARAKTERLERİN TARİHÇESİ

Daha önceki bölümde ve başlıklarda da belirtildiği gibi, kadının sinemada -asında her yerde- erkeğin ‘öteki’si olduğu bunun sonucunda da filmlerde edilgen ve ikincil konumda yer aldığı görülmektedir. Bu durumun en büyük nedenini ise sinemanın erkek egemenliği altında bulunması oluşturmaktadır. Erkek egemenliği altında bulunan sinema, kadını her zaman bir erkek bakış açısına göre konumlandırmaktadır. Kadın eğer toplumsal anlamda erkeğin beklentisini karşılıyorsa sinemada iyi konumda gösterilmekte ama kadın erkeğin beklentisinin dışında davranıyorsa kötü konumda gösterilmektedir. Erkeğin beklentisinin dışında davranan kadının kötü olarak gösterilmesi de aslında onun bir nevi erkek tarafından cezalandırılması olduğunu göstermektedir. Bu cezalandırma sonucunda da kadına verilen kötü rollerden biri kadının femme-fatale olarak sinemada yer alması olmuştur. Femme-fatale kadın “ilişkiye girdiği erkeğe sonunda türlü sıkıntılar yaşatan çekici ve kötü kadın” (06 Kasım 2017) olarak tanımlanmaktadır. Bu kötü kadın olan femme-fatale karakterin “kendi çıkarlarını düşünmesi[nin] ve bunun için savaşması[nın], erkek egemenliğinin şekillendirdiği yapının dışında bulunması[nın], (onun)cezalandırılması için kâfi” (Tan, 2012: 67) olduğu görülmektedir.

Femme-fatale kadın karakterini daha iyi anlayabilmek ve tanıyabilmek açısından bu karakteri sinemaya girdiği ilk günden bugüne kadar incelemek gerekmektedir. Bu nedenle bu ikinci başlık ‘1950 öncesi’ ve ‘1950 ve sonrası’ femme-fatale karakterlerin tarihçesi açısından iki bölüme ayrılarak ayrıntılı olarak incelenmeye çalışılacaktır. İkinci başlığın ‘1950 öncesi’ ve ‘1950 ve sonrası’ olarak ikiye ayrılarak incelenmesinin nedenlerini, ‘1950 ve sonrasında’ yer alan femme-fatale kadın karakterlere göre ‘1950 öncesinde’ yer alan femme-fatale kadın karakterlerinin bu kırk yılda femme-fatale özelliklerini daha net taşımaları ve günümüz femme-fatale temsillerinin temeli sayılmaları oluşturmaktadır.

2.1. 1950 ÖNCESİNDE FEMME-FATALE KARAKTERLER

Sinema kadın karakterlerini oluştururken birçok mitolojik kahraman arketipinden yararlanmaktadır. Femme-fatale karakterin de bu mitolojik kahraman arketiplerinin sinemaya yansımalarından biri olduğu görülmektedir. Yunan mitolojisinde yer alan Aphrodite'in sinemada yer alan femme-fatale kadın karakterine karşılık geldiği bilinmektedir. Yani "Aphrodite arketipi daha çok seksi, güzel, güvenilmeyen ya da femme-fatale kadınlar için kullanılmaktadır" (Bolat, 2009: 163). Bu nedenle femme-fatale karakterin sinema tarihine girişini tam anlamıyla anlayabilmek için Aphrodite'in doğuşuna ve Yunan mitoloji tarihinde hangi mitlerle ele alındığına bakmak gerekmektedir.

Seksiliğin ve güzelliğin tanrıçası olarak bilinen Aphrodite'in iki farklı doğuş hikâyesi bulunmaktadır. Aphrodite'in ilk doğuşu şöyledir: "Titan Kronos, babası Uranos'un hayalarını annesi tarafından verilen bir tırpanla keserek denize atmıştır. Bu organlar ak köpükler çıkararak yol almış ve bu köpüklerden güzel bir kız meydana gelmiş ve Kıbrıs'ta karaya çıkmıştır. Köpükten doğduğu için de (bu kıza) 'Aphrodite' adı verilmiştir" (Bayladı, akt. Bolat, 2009: 162). "Diğer doğuşa göre de Aphrodite'[in] güvercinin yuva yaptığı dişbudak ağacı tanrısı Dione ve Zeus'un kızı" (Gezgin, akt. Bolat, 2009: 162) olduğu bilinmektedir. Her iki doğuş hikâyesine göre de Aphrodite her zaman güzellik ve seksilikle birlikte anılmakta, daha çok köpükten doğmaya uygun olarak da beyazlıkla çağrıştırılmaktadır. Yunan mitoloji dünyasının da bu nedenle, bütün erkek tanrıların Aphrodite ile birlikte olmak istediklerine dair efsanelerle dolu olduğu bilinmektedir. Baştan çıkarıcı olan bu güzel kadın da erkeklerle olan ilişkilerinde candan olmaktadır. Sevgisini kontrol edebilmekte ancak erkeklere karşı etkin olmayı her zaman açıkça denemektedir. Yani o gizli saklı çekiciliğini ustalıklı kullanmaktadır. Aynı zamanda bu kadının vücut dili konusunda da uzman olduğu görülmektedir. Vücut dilini çok iyi kullanarak erkekleri istediği şekilde kontrol altında tutup idare etmekte böylelikle de diğer kadınlara göre yüksek isteklerde bulunmaktadır. Tüm bunlara karşın aldatma ve ihanette Aphrodite ile birlikte anılmaktadır. Ayrıca Aphrodite giyinik ve muhafazakâr olan Yunan dünyasında erotik imge gibi tek çıplak olan tanrıça olarak görülmekte ve çıplaklık ile

de bağdaştırılmaktadır. Bütün sanat dalları içinde sinema, cinselliği diğer tüm sanat dallarından daha ilgili, daha geniş, kapsamlı, gelişmiş, canlı ve somut olarak ele almaktadır. Bu nedenle de Aphrodite arketipi sinemada diğer alanlardan daha etkili olarak görülmektedir (Bolat, 2009: 162-163). Aphrodite'in Yunan mitolojisindeki tüm bu temsilleri, sinemada yer alan femme-fatale karakterine denk gelmektedir. Böylelikle de femme-fatale karakterinin tarihi, Yunan mitolojisinde yer alan Aphrodite'e kadar uzandığı tahmin edilmektedir.

Yunan mitolojisindeki Aphrodite'ten sonra tarihteki Sümer tanrıçası İştâr, Tevrat'ta yer alan Delilah ve Salome de femme-fatale karakterinin öncü isimleri arasında yer almaktadırlar. Bunların dışında dinî edebiyat açısından da Lilit bir femme-fatale olarak kabul edilmektedir. “Lilit, Âdem'in ilk karısıdır. Âdem'den ayrıldıktan sonra İblis'le evlenen ve Âdem'le Havva'ya yasak meyveyi uzatan kadındır. Üç büyük dinin ortodoksinin tanımadığı, tanımlayamadığı bir kadın tipi olarak Lilit, kötülüğün anası ve aynı zamanda (da)tarihteki ilk feminist”(Keskin, 2010: 17) olarak bilinmektedir. İlk defa bir erkeğe isyan eden kadın olması nedeniyle Lilit'i de sinema tarihinde femme-fatale kadın olarak ele alan kaynaklar bulunmaktadır. Femme-fatale kadının öncü isimlerine ve bu öncü isimlerinin mitolojilerde nasıl temsil edildiğine bakıldıktan sonra, bu karakteri daha iyi anlayabilmek açısından, onun sinema ki tarihine ve sinemada da nasıl temsil edildiğine bakmak gerekmektedir.

Sinemada yer alan femme-fatale kavramı ise Birinci Dünya Savaşı ile kendini göstermeye başlamıştır. Bu savaş sonrasında “kadının kendini kavrayış ve algılayışı, kendini topluma sunuşu, kendini dişi olarak bizzat tayin etmesi ve tasarlaması” (Patalas, akt. Roloff ve Seebler,1996: 176) bu karakterin oluşmasının en önemli belirleyicilerini oluşturmuş ve böylelikle de femme-fatale kavramı ilk olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Femme-fatale, Fransızca ‘fam fa'tal’ şeklinde telaffuz edilmektedir. Kelime anlamı ise kötü sonuçlara neden olan kadın demektir. Bu kadın bir şekilde ilişki kurduğu erkek için, büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve dayanılmaz bir kadın figürü anlamına da gelmektedir. Bunun yanında, “femme-fatale kolay girilemeyen uzak zevk bahçelerinin kokusunu, erişilemez yasak cennetin tadını vaat eden ve vermiş oldu[ğu] bu vaate[rin sonucunu] çoğu zaman çok yüksek bedelle ödeten tanrısal yaratık olarak görülmektedir” (Dorsay, akt. Bolat, 2009: 165).

“Femme-fatale’nin ölümcül olmazsa olmaz şartları, dayanılmaz bir cinsel cazibe, zekâ, sinsilik, kararlılık, istediğini elde etmek için her yola ama özellikle cinsel avlanma yoluna başvurmaktır” (Bolat, 2009: 165). Kısacası femme-fatale “dişiliği belirgin, seksapeli yerli yerinde bunlarında bilincinde ve bu avantajlarını da, erkeğin başını döndürmek, onu tavlama, onu istediği yönde kullanmak için yararlanan kadın anlamına gel[mektedir]” (Dorsay, 2000: 124). Femme-fatale bu özellikleriyle Avrupa’da kendine yer bulduktan sonra Amerika sineması da femme-fatale kadının özelliklerini taşıyan bir ‘vamp’ kadın karakteri yaratmıştır.

“Amerikalıların ‘vamp’ kavramı, Avrupalıların arketipi (olan) ‘femme-fatale’in karşılığı[nı]” (Derman, 1994: 22) oluşturmuştur. ‘Vamp’ kelimesi ‘vampir’ kelimesinin kısaltılması olarak bilinmektedir. Böyle bilinmesinin en önemli nedenini ise; “meşum kadınların erkeğin kanını emdiği[nin]” (Dorsay, 2000: 124)düşünülmesi oluşturmuştur. “Fransız yönetmen Louis Feuillad’ın oyuncusu Musidora, kendisinin ‘sinemanın ilk vampi’ olduğunu (sonradan) söy[lemiştir]” (Dorsay, 2000: 128). Ama sinema tarihinde yer alan bilgilerde bu durumla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. –Aslında sinema tarihinde ilk kez femme-fatale olarak sinemada yer alan bir Fransız oyuncuyla ilgili tam olarak bir bilgiye ulaşılamamaktadır- Bu nedenle de sinema tarihinde ‘vamp’ kadın tanımının ilk kez 1910’lu yılların kötü kadını Theda Bara için kullanıldığı ve hemen tutulduğu bilinmektedir. William Fox’un efsaneleştirdiği Amerikalı bir oyuncu olan Theda Bara 1915’deki “*A Fool There Was*” filminden başlayarak birkaç filmi boyunca gerçek bir vampire benzeyen, erkeklerin neredeyse üstüne atlayan, bugünün ölçütleriyle arzudan çok korku uyandıran” (Dorsay, 2000: 128) bir kadın olmuştur. Theda Bara’nın asıl adının ise Theodosia Burr Goodman olduğu bilinmektedir. Theda Bara adının ise Theda’nın gerçek adı olan Theodosia’nın ve annesinin aile adı olan Baranger’in kısaltılmasıyla elde edildiği düşünülmektedir.

Ayrıca Theda Bara için bir Arap şeyhinin kızı olduğu; annesinin yılan kanıyla beslenmiş bir prenses olduğu ve bir gün göçebe kavimlerden biri tarafından çölde kaçırılmış olduğu ile ilgili efsaneler uydurulmuştur. Bununla da yetinilmemiş ve kehanet yeteneğinin bulunduğu da iddia edilmiştir. Seyirci ise bu efsanelere inanmıştır. -Bu durumda o dönemdeki sinema izleyicisi ile ilgili olarak bazı bilgiler sunmaktadır.-Bunların dışında Theda Bara’nın sinemada kullandığı aksesuarlarında

ve kıyafetlerinde cinselliğine yollama yapmayan tek bir parça bile bulunmamıştır. Örümcek ağını andıran sütyenler, göğüslerini sarmış bir çingiraklı yılan ya da kalçalarına sarılı inci kolyeler cinselliğine yollama yapan aksesuarlarından sadece birkaçını oluşturmuşlardır. Theda Bara özellikle tarihsel vamp rollerini canlandığında ağır takılar kullanmış, çıplak bedenine madeni zincirler takmış ve böylece de belli bir sapkınlık havası yaratmıştır. Onun filmlerdeki giyim kuşamı, bugünkü stüdyoların anlayışına göre tahrik edici olma bakımından fena sayılmamakla birlikte bu kıyafetler bugün hala bayağı erotik olarak da ele alınmaktadır (Roloff ve Seeblen,1996: 126-127). Kıyafetlerinde bu kadar çok erotikliği barındırmasında dönemin koşulları da etkili olmuştur. Çünkü o dönem ki Amerikan sinemasında sansür olmadığı için erotikliğin gösteriminde belli bir serbestlik yaşanmıştır.

Theda Bara'nın bu erotik kıyafetlerle bir femme-fatale yani vamp olarak ilk kez seyirci karşısına çıktığı film ise *A Fool There Was* filmi olarak tarihe geçmiştir. Aynı zamanda bu film onun hakkındaki efsanelerin üretilmesini sağlayan da ilk film olmuştur. *A Fool There Was*, filminin ilk sahnelerinden birinde:

Taksiden inen sinemanın ilk vampına dilenci kılıklı bir adam yaklaşır ve 'Bak beni ne hale getirdin?' dedikten sonra intihar eder. Vamp kadın, güvertede kendisini bekleyen yeni âşığı, (evli bir) erkekle okyanustaki serüvenine doğru yol almak üzere, umursamaz bir şekilde gemiye tırmanır. Adam okyanusta yol alan gemide vampin pençesinde kıvrınadursun, adamın evinde karısı ve çocuğu onu beklemektedirler. Ne var ki New York'a geri döndüğünde adam artık tamamen vampin esiridir. Dostları onu kadının pençesinden kurtarmak için boşuna uğraşırlar, (çünkü adam)madden ve manen bir hurda olup çıkmıştır. Kadın ve kızı, adamı eve döndürmeye uğraşırlarken şeytan kadın da tüm hünerlerini kullanıp onları engeller (Roloff ve Seeblen,1996: 125-126).

Theda Bara'nın bu filmdeki rolünden de anlaşılacağı üzere Bara'nın filmde tam anlamıyla bir kan emici olduğu görülmektedir. Zengin ve evli olan bir erkeği kendisine âşık ederek onu eline almıştır ve böylelikle de onu istediği gibi yönlendirebilmiştir. Theda Bara'nın ilk kez bir femme-fatale olarak yer aldığı bu filmde, aslında Bara üzerinden 1910'lu yıllarda yer alan femme-fatale kadınların özelliklerinin çoğu net bir şekilde görülmektedir.

1917 yılına gelindiğinde ise "Theda Bara, Kleopatra rolü ile bütün erkeklerin kalbini (tam anlamıyla) fethetmişti[r]" (İzer, 1953: 11). Ayrıca Theda Bara 1915 ile

1918 yılları arasında, “40’a yakın *kurdelada oynayıp, canlandırdığı tipin tüm şeytanca yanlarına karşın gene de bir tür ideal kadın imajı yaratmayı başarınca yapımcılar onun taklitçilerini ve rakiplerini piyasaya sürmek için kolları sıva[mışlardır]” (Roloff ve Seeblen,1996: 128). Böylelikle Theda Bara femme-fatale kadın karakterinin sinemada tutunmasını sağlamış ve diğer dönemlerde de birçok femme-fatale karakterin ortaya çıkmasında büyük rol oynamıştır.

1910’lu yılların Amerikan sinemasında yer alan ve diğer tüm femme-fatale karakterlerin ortaya çıkmasını sağlayan Theda Bara’nın yanında bir de bu dönemde Avrupa’da yer alan femme-fatale karakterler bulunmaktadır. Aslında Amerika sinemasında daha Theda Bara, femme-fatale tipini tanımaya başlamadan önce, İtalya’da vamp sinemasını andıran bir tür yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu türü ise ‘Diva filmleri’ oluşturmuştur. -Ama İtalya sinemasında o dönemlerde bu kadınların tam anlamıyla femme-fatale veya vamp karakter özellikleri taşıdıkları bilinmediğinden ya da onları femme-fatale veya vamp karakter olarak ele almadıklarından dolayı sinema tarihine, ilk vamp kadın olarak Theda Bara geçmiştir.- Diva filmlerinde yer alan ve femme-fatale karakter özellikleri taşıyan oyunculara ‘Diva’ adı verilmiştir. Yani farklı ülkelerde farklı isimlerle ele alınan femme-fatale İtalyan sinemasında da ‘diva’ olarak kendine yer edinmiştir. Diva’ların genel özelliklerine bakıldığında ise onların erotik ve tehlikeli kadınlar oldukları görülmektedir. Bunun yanında casus, sosyete kadını, oyuncu ya da soylu macera kadını rollerinde erkeği kendi büyülerine kaptırıp kovuğundan çıkartan, sonra da mahveden meydan okuyucular olarak ele alındıkları da bilinmektedir. Ayrıca bu kadınlar kendilerini makyaj ve giyim kuşamında dışa vuran ‘şeytani’ bir cinsel çekiciliği göze batırma çabasıyla birleştirmişlerdir. Bu kadınların o dönemde en önemli temsilcilerini ise Lyda Borelli ve Pina Menichelli oluşturmuştur. Bu kadınlar, 1912 ile 1917 yılları arasında İtalyan sinemasındaki ‘kötü şöhretli’ vampimsi kadınlar arasından akılda kalanların başında gelmektedirler. Mahzun, kederli, solgun; gözleri gölgelerle çevrilmiş Borelli ile kendinden emin, cinsel, bedensel zevki her şeyin üstünde tutan, yaşama doyumsuz Menichelli, erotik, erkeklerin üstüne giden kadın imajını temsil etmişlerdir. Bu kadınların görüntüsünde, sosyal statüde tırmanma olgusu eros ile birleştirilmiştir. Bu tırmanma, Amerikalı vamp karakterin

*Kurdela: Film.

aksine, sadece maddi refah kazanmayı hedeflemekle kalmamış, aynı zamanda egemen sınıfın içine girmeyi ve aristokrat tabakaya yükselmeyi amaçlamıştır (Roloff ve Seeblen, 1996: 153-154).

Genel olarak 1910'lu yıllara bakıldığında bu yıllardaki Theda Bara'nın önderliğiyle oluşan femme-fatale kadınların güzel, çekici, gizemli, seksi görünümleri ile erkekleri kendilerine çeken kadınlar olarak filmlerde rol aldıkları görülmektedir. "Bu kadınlar aynı zamanda da kötü, bencil, entrikacı, erkeklere sadece felaket getiren ölümcül kadın tipi olarak da sergilen[mişlerdir]" (Dorsay, akt. Bolat, 2009: 164). Bunların yanında yine bu dönemde ki femme-fatale kadınlar erkeklere saf aşktan çok erotik davranışları ve aksesuarlarıyla cinsel bir aşk sunmuşlardır. Zaten bu kadınların gücü cinselliklerinden gelmekte ve onların bu çekici cinselliği erkek kahramanı çaresiz bırakmaktadır. Ayrıca "her olumlu arketipin karşıt ve olumsuz bir arketipi de bulunmaktadır" (Bolat, 2009: 164). Bu nedenle femme-fatale karakterler de bu olumsuz arketipi oluşturmuşlar ve bu dönemde iyi kadının karşıtı kötü kadın olarak filmlerde yer almışlardır. Bunların dışında bu dönemde Amerika sinemasında olduğu gibi İtalya sinemasında da femme-fatale karakterler kendilerine yer edinmişlerdir. Bu iki ülkenin femme-fatale karakterlerinin temsilleri birbirlerine çok benzemesine rağmen aralarında bazı farklarda bulunmaktadır. Bu farkların en büyüğünü ise İtalyan femme-fatale karakterlerin kurdukları mitosların daha gerçekçi olması oluşturmuştur. İtalyan femme-fatale karakterleri Amerika'daki femme-fatale karakterler gibi abartılarak tasarlanmamış "doğrudan İtalyan sinemasının üretim ve yapım koşulları içinden, dönemin film yapımının bir sonucu, sinemanın İtalyan üst tabakasında oynadığı önemli rolün ve işlevin ürünü olarak ortaya çıkmıştır" (Roloff ve Seeblen, 1996: 155). Ama sonuç olarak bu vamp ve diva karakterler femme-fatale karakterlerin özelliklerini taşımışlardır.

1920'li yıllara gelindiğinde ise bu dönemdeki femme-fatale kadınların 1910'lu yıllara göre daha ağırlıklı olarak sinemada yer edindikleri görülmektedir. Bu dönemde öne çıkan femme-fatale karakterlerin başında Mae Murray gelmektedir. "Mae Murray de tıpkı Bara gibi, sinemadaki kişiliği ile halkın, seyircinin arasındaki kimliğini birbiriyle bütünleştirmiş, mitos ile gerçekliği harmanlamış, kendi kişiliğinde tekleştirmiş" (Roloff ve Seeblen, 1996: 128-129) ve filmlerdeki erotikliği ile ön plana çıkmış bir femme-fatale karakter olarak bilinmektedir. Aynı zamanda

Murray yine Bara gibi yerleşik kurallara ters düşen ve kolay kolay açıklanamayan davranışlar sergileyen bir karakter olarak da bilinmektedir. Kısacası 1920’li yılların başında Murray davranışları tahmin edilemeyen, her zaman normalin karşısında yer alan, özellikle erotik yönüyle erkekleri etkileyen ve baştan çıkaran kadının sembolü olmuştur. Bunlara bakılarak bu dönemdeki femme-fatale kadınların ilk dönemdeki femme-fatale kadınlar ile birçok ortak yönlerinin olduğu görülmektedir. Fakat bu kadınların birbirlerinden ayrıldıkları noktalarda bulunmaktadır. Bu ayrıldıkları noktalardan birini ise onların davranışlarının *püritan zihniyete karşı bir meydan okuma amacı gütmeleri oluşturmaktadır. Mae Murray’nin da canlandırdığı rollerde bu duruma sıkça rastlanmaktadır. O da püritan zihniyete meydan okuyan ve onun tam zıddını oluşturan rollerle birçok filmde yer almıştır. Mae Murray bu püritan anne gibi “muhafazakar, tutucu karşı tipin fonunda; (onun) özgürlükçü, kadının serbestliğini temsil eden boyutu, iyice alışıldık dışı davranışları ve modern tavrı az buçuk aşınan feminist boyutu (da) belirginleş[tirmiştir]” (Roloff ve Seebler, 1996: 129). Yani Murray’nin filmlerde, erkekleri sömüren, baştan çıkarıcı bir kadın olmasının yanında iyi ve tutucu kadının her zaman karşıtı olduğu ve özgürlükçü bir karakter olduğu da görülmektedir. Yani 1920’li yılların femme-fatale kadını, kadının serbestliğini temsil eden boyutuyla ve özgürlükçü olmasıyla 1910’lu yılların femme-fatale kadınlarından az da olsa ayrılmaktadır.

Mae Murray’dan sonra bu dönemin önde gelen femme-fatale karakterlerinden bir diğeri ise Pola Negri olduğu görülmektedir. Pola Negri ilk olarak Avrupa’da ortaya çıkmış ve orada ünlenmiş daha sonra ise 1922 yılında efsaneleşmiş bir kadın olarak Amerika’ya gelmiştir. Pola Negri’nin “iri gözleri, biraz oversexed anlam taşıyan yüz ifadesi, ince, zarif endamlı bedeni, (onun) vamp rolü için biçilmiş kaftan yapan özellikle[rini]” (Roloff ve Seebler, 1996: 136) oluşturmuşlardır. Theda Bara için uydurulmuş efsanelerin aksine Pola Negri gerçekten yabancı uyruklu bir femme-fatale karakter olarak ele alınmıştır. Pola Negri’nin de diğer femme-fatale karakterler ile birçok ortak yönünün olmasına rağmen onlardan ayrıldığı noktalarda bulunmaktadır. Bunlardan birini Negri’nin kamera önünde normal hayatında neyse o olarak durması oluşturmaktadır. “Seks tanrıçaları gibi o da yabancı, aykırı, alışıldık

*Püritan: Püritan mezhebi üyesi. Tutucu protestan.

dışı olanı temsil etse bile, bunlar arasında gene de en gerçek olanı[n] o” (Roloff ve Seeblen,1996: 136) olduğu bilinmektedir. Ama bunlara karşın:

Negri'nin femme-fatale tipi, film yapımcılığının, 'ahlakçıların' top ateşine tutulmaya başladığı bir sırada gelişmeye başlamıştı. Bu yüzden Pola Negri'nin seksi, tarihsel kostümlerin içine gizlenmek zorunda kalacaktı. Negri, tıpkı öteki seks tanrıçaları gibi, aristokrat süslü püslülüğün içinde proleter görünümünün simgelerinden biri olmuştu, ama filmlerinin yönetmenleri, onun cazibesini gitgide örtüp gizlemeyi uygun buldular (Roloff ve Seeblen, 1996: 136).

Her ne kadar Pola Negri'nin bazı nedenlerle vücudu örtülmeye çalışılsa da Negri'den önce ve sonra gelen tüm diğer femme-fatale karakterler önlerine çıkan engellere rağmen femme-fatale karakterinin seksi, egzotik ve erotik mitoslarına katkıda bulunmaya devam etmişlerdir. Yine her ne kadar femme-fatale karakterler birbirlerinden farklı bazı özellikler taşıyalar da hepsinin en önemli ortak noktaları cinsel cazibeleri olmuştur ve bu zamana kadar sinemada yer edinen her femme-fatale karakter örf, adet, gelenek, görenek ve ahlaksal kurallara aldırış etmeden cinsel cazibesini yaymaya devam etmiştir. Bu dönem Amerika sinemasında yer alan Joan Crawford da, cinsel cazibesıyla erkekleri özel yaşamında ve filmlerinde tüketim nesnesine dönüştüren bir femme-fatale olmuş ve bu karakterin cinsel cazibesini yayan oyuncuların en önemlilerinden birini oluşturmuştur.

Bu dönemde Amerika sinemasındaki femme-fatale karakterlerin dışında Avrupa sinemasında yer alan femme-fatale karakterler de bulunmaktadır. Bunların başında ise Asta Nielsen gelmektedir. Asta Nielsen ilk olarak Danimarka sinemasında kendini göstermiş daha sonra ise Almanya sinemasında oyunculuğa devam etmiştir. Asta Nielsende diğer femme-fatale karakterler gibi yasak olanın çekiciliğini kendinde bulan, baştan çıkarıcı, erotik ve tehlikeli bir kadın olarak ele alınmıştır. Aynı zamanda onun ince bedeni, ona kostüm hazırlayanların 'boyuna siyah-beyaz çizgilerle' yaptıkları kıyafetlerle daha da ince gösterilmiş ve onun bu görünümü onu "burjuva hayatını tehdit eden seks şeytanının cisimleşmiş temsiline dönüştür[müştür]" (Fraenkel, akt. Roloff ve Seeblen, 1996: 157). Ama buna rağmen aslında Nielsen'in sömürülen bir femme-fatale olduğu görülmektedir ve bu nedenle de erotik şeytaniliğini geniş anlamdaki sömürüye ve çevresine tepki olarak ortaya çıkartmıştır. Bunlara ek olarak ve diğer femme-fatale karakterlerden de farklı olarak Nielsen 'yanlış yola sapmış kadın' olarak ele alınmış ve filmin sonunda femme-fatale kadının yalnızlığını, acılı ve mutsuz sonunu da temsil etmiştir. Ayrıca "erkeklerle,

burjuva aile kurumuna getirdiği mutsuzluk ve yıkım, onun önleyemediği erotik güçlerinin bir sonucu değil, ikiyüzlü ahlakın içine yuva kurmuş erkeklerin, tutkularını gerçekleştirebilecek, onun peşinden gidebilecek yüreklilikten ve yetenekten yoksun oluşlarının sonucu” (Roloff ve Seeblen,1996: 158)olarak sunulmuştur.

Asta Nielsen’in dışında bu dönemde Avrupa sinemada yer alan diğer femme-fatale karakterlerin ise Lya de Putti ve Brigitte Helm oldukları bilinmektedir. İlk olarak Macaristan’dan gelen ve Almanya’da gece kulübü dansçısı olarak çalışmaya başlayan Lya de Putti ele alındığında onun Alman sessiz sinemasındaki femme-fatale karakterlerin doğrudan vârisi olduğu bilinmektedir. Putti, sinemada karanlık duygu ve tutkularının esiri olan bir femme-fatale olarak temsil edilmiş ve hatta onun erotik iştahına da psikolojik düzlemde bir açıklama bulunamamıştır. Bu dönemde ele alınan bir diğer Avrupa sinemasının femme-fatale karakterinin ise Brigitte Helm olduğu bilinmektedir. Brigitte Helm, *Metropolis* (1926) ve *Alraune* (1927) gibi filmlerde, cinsel ışınlar yayan, yarı insan ve yarı robot olan şeytani bir kadın olarak yer almıştır (Roloff ve Seeblen,1996: 159-160). Yani Brigitte Helm’in bu iki filmi de örnek olarak ele alındığında, cinsel cazibesini yıkıcılık için kullanan, hep yok etmek isteyen, şeytani güçlerin bir araya toplanmış hali olan bir femme-fatale olarak sunulmuştur.

1920’li yıllarda Amerika ve Avrupa sinemasında yer alan femme-fatale kadınlara genel olarak bakıldığında ise bu kadınların birçoğunun 1910’lu yılların femme-fatale karakterleri gibi efsaneleştirilerek seyirciye sunuldukları görülmektedir. Yine bu dönemdeki kadınların 1910’lu yılların femme-fatale kadınları gibi yerleşik kurallara uymayan, davranışları kolay kolay açıklanamayan ve iyinin karşısındaki kötü kadınlar olarak filmlerde yer aldıkları da bilinmektedir. Ama bunlara karşın bu dönemdeki femme-fatale kadınların 1910’lu yılların femme-fatale kadınlarından ayrıldıkları birçok noktada ortaya çıkmıştır. Bunların ilkinin 1920’li yıllardaki kadınların özgürlükçü ve daha gerçekçi olarak ele alınmaları oluşturmuştur. İkincisini ise1920’lerde ki sansür olgusu oluşturmuştur. Sansür nedeniyle kadınların vücutları daha örtük olarak sinemalarda yer almaya başlamıştır. Ayrıca bu durum gelecek yıllarda “özlemi çekilecek bir cinsel özgürlük düzeyinin” (Roloff ve Seeblen,1996: 138) ortaya çıkmasının da habercisi olmuştur. Tüm

bunların yanında bu dönemde ki Amerika femme-fatale kadını ile Avrupa femme-fatale kadını arasında da belirli farklar bulunmaktadır. Bunlardan biri Amerikan femme-fatale kadınının erkeklere dert ve sıkıntı taşıdığı ayrıca onları sömürdüğü ve yok ettiği görülürken, buna karşın Avrupa sinemasındaki femme-fatale kadınların daha çok sıkıntılı, sorunlu bir hayatın ürünü olarak ortaya çıktıkları görülmektedir. Kısacası Amerikan femme-fatale karakteri ile Avrupa femme-fatale karakteri görünüm ve imajları ile her ne kadar birbirlerine benziyor olsalar da özlerinde bu iki femme-fatale tipi birbirinden tamamen ayrılmaktadır.

1930'lu yıllara geçilmeden önce 1929 yılında gerçekleşen dünya ekonomik bunalımıyla karşılaşılmaktadır. 1929 yılında gerçekleşen dünya ekonomik bunalımı Amerika'daki ahlaksal iklimin değişmesine neden olmuş ve bu değişen yeni ahlaksal iklim erkek düşüncelerine göre tasarlanmıştır. Böylelikle erkek tasarımı yeni bir kadın mitosunu yaratmıştır. "Yeni yaratılan kadın mitosunda (ise), dişi erotiği, artık erkek için korku oluşturmayacak bir uzaklığa yollan[mıştır]" (Roloff ve Seebler, 1996: 177). Bunun yanında 1920'li yıllarda çok fazla önemsenmeyen aile kurumunun da bu dönemde önemsenmesi sağlanmış ve aile "kadınlar için cinselliğin güven içinde gerçekleştirilebileceği, erotik ilişkilerin gönül rahatlığıyla kurulabileceği" (Roloff ve Seebler, 1996: 166) en önemli kurum olarak gösterilmeye başlanmıştır. Bu yaşanan durumlar ise 1930'lu yıllarda ki femme-fatale temsiline doğrudan etki etmiştir. Çünkü bu döneme kadar femme-fatale karakterler hep aile kurumunun önünde duran en büyük engel olarak ve dişiliği sayesinde de erkeklerin korktuğu karakterler olarak görülmüşlerdir.

1930'lu yılların femme-fatale karakterleri ilk olarak 1920'li yıllardaki femme-fatale karakterler gibi ele alınmaya çalışılmışsa da 1930'lu yılların sineması "onları düzenle bütünleştirici, cazipleştirdiği ölçüde ucuzlatıcı bir revizyona tabi tut[muştur]" (Roloff ve Seebler, 1996: 166). Bu yeni femme-fatale imajında da, kadının 1920'lerdeki "özgürleşmiş dişil erotik deneyiminin erkekte yarattığı endişenin yanı sıra, kadının talep ettiği ve nispeten de elde ettiği özgürlüğün şokunu atlatma çabaları" (Roloff ve Seebler, 1996: 177) büyük rol oynamıştır. Yine bu dönemdeki filmlerde sessiz sinemanın -1920'li yılların ortalarına kadar devam eden sinemanın- femme-fatale karakterine ahlaksal tepkiler gösterilmeye başlanmış ve bu dönemin filmlerinde iyi kadın olarak ele alınan kadınlar ataerkil düzene karşı

geldikleri noktada femme-fatale olarak ele alınacakları korkusuyla cezalandırılmışlardır. Böylece de iyi kadınların erotik ve cinsellik yönü bastırılmaya çalışılmıştır. Bu durumdan ise iyi kadınlar kadar femme-fatale kadınları da etkilenmiştir. Bunun sonucunda da “seks tanrıçalarının –femme-fatale karakterlerinin bütün filmlerinin üzerini bir yozlaşma, bir çöküntü atmosferinin tül perdesi kaplamıştır; (böylelikle de onlara) zinde, hayatiyet taşıyan bir cinsellikle destekli yaşama hazzından çok, kederli, bulanık düşlere karşılık gelen bir melankolinin havası sinmiştir” (Roloff ve Seeblen, 1996: 178). Tüm bunlara ek olarak 1930’lu yılların femme-fatale kadınları bir de kaderin pençesindeki aciz yaratıklar olarak sunulmuşlar ve bu kadınların kaderin pençesinden kurtulabilmelerinin tek yolu bir ‘erkek kahraman’ olarak gösterilmiştir.

1930’lu yıllardaki bu yeni femme-fatale temsilleri 1920’li yıllardaki femme-fatale temsillerini tam olarak yıkamamıştır. Böylelikle bu dönemin femme-fatale karakterleri yeni temsillerinin yanında eski dönem femme-fatale karakterlerinin özelliklerini de eklemeyi başarmışlardır. Bu sayede bu dönem femme-fatale karakteri her ne kadar cinsellik olarak sınırlandırılmaya ve erkek kahraman tarafından kurtarılıp doğru yola getirilmeye çalışılsa da -1920’li yıllardaki kadar keskin olmasa da- hala kurallara uymayan, sosyal uzlaşmaları hiçe sayan, belli bir ölçüde elle tutulamayacak kadar gerçek ötesi olarak kabul edilen, karakterler olarak ele alınmışlardır. Bunlara ek olarak yine bu dönemde ki femme-fatale karakterin geçmiş yaşamının ve nereden geldiğinin bilinmemesinin yanında karşısındaki erkeklerden de tam olarak ne istediği belli değildir; zaten onun erkekleri sevip sevmediği, onlarla oynayıp oynamadığı veya onlarla gönül eğlendirip eğlendirmedeği de tam olarak bilinmemektedir. Aynı zamanda tüm bunlar “otuzlu yılların seks tanrıçaları[nın], kadının özgürleşme, kurtulma çabaları ile babaerki hegemonik güçler arasındaki sosyal-psikolojik uzlaşma düzlemini (de) temsil et[tiklerinin göstergesini oluşturmuştur]... (Yani) kadının özgürleşme ve kurtuluş taleplerinin bu yeni vamp mitosunda hem dile getirilmesi hem de aşınıp korunması kadının değerini[nin] yükseltme edimi” (Roloff ve Seeblen, 1996: 178) yaşadığını göstermektedir.

Jean Harlow bu dönemdeki önemli femme-fatale karakterlerden birini oluşturmaktadır. Harlow, eski dönem femme-fatale karakterlerin mirasçılarında biridir ve eski dönem femme-fatale karakterlerine göre; Harlow’dan yalnızca fattan

kadının ‘tanrıçalık’ özelliği esirgenmiştir. Ama bunun dışında Harlow da eski dönem femme-fatale karakterleri gibi gerek filmlerinde gerekse hayatta kendisini izleyen kadınlar için kurallara uymayan, sosyal uzlaşmaları hiçe sayan ve meydan okuyan bir femme-fatale kadın olarak filmlerde yer almıştır. Bunun yanında çoğunlukla, iyi kadının karşısında cinsel cazibesini kullanan; cinselliğini böylesine dışa vuran biri karşısında eli kolu bağlanan iyi kadını erkek üzerindeki hâkim etkisiyle de ezip geçen bir kadın olduğu görülmektedir. Onun bir de bunlara ek olan ve onu eski dönem femme-fatale karakterlerinden de ayıran bazı özellikleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki Harlow’un, diğer femme-fatale kadınların yaptığı gibi, erkeğe karşı baştan çıkartıcı adımlar atıp onu uyandırmasına hiç gerek olmamakta, onun sadece erkeğin harekete geçmesini sağlayacak fırsatları yaratması yeterli olmaktadır. İkincisinin ise Harlow’un, hayat kavgasının boyun eğdirici, itaat ettirici mücadele alanına fırlatılmış bir femme-fatale kadın olması olduğu görülmektedir. Sonuncusu ise onun sessiz filmlerin femme-fatale karakterleri gibi mitsel kıyafetlere bürünmeyip, doğrudan, apaçık bir erotik meydan okuma ve cinsel bir provokasyon oluşturmasıdır (Roloff ve Seeblen, 1996: 173-175). Bu durumda zaten ona göğüsleriyle ün yapmış ilk yıldız olma unvanını vermiştir.

Bu dönemin diğer önemli femme-fatale karakterinin ise Marlene Dietrich olduğu bilinmektedir. Marlene Dietrich “soğuk sarışınlığı içinde, *Mavi Melek*’ten *Şangay Ekspresi*’ndeki serüvenciye, *Şerefsiz*’deki kadın casustan *Kızıl İmparatoriçeye* bir dizi gerçek-düşsel kahramanı” (Dorsay, 2000: 124) canlandırdığı bu filmlerde erkeği denetim altında tutan daha çok yıkıcı bir femme-fatale kadın olarak izleyici karşısına çıkmıştır. Özellikle “*Şangay Ekspresi*’nin üstü kapalı, ama içi fıkır fıkır kaynayan cinselliğini, çevresinde fırtınalı dönen erkeklerin dünyasına bir bakışıyla, bir baş çevirişi veya omuz oynatışıyla egemen olmayı başaran Marlene’in erotik potansiyeli[nin]” (Dorsay, 1984: 325) oldukça fazla olduğu görülmektedir. Bunlara ek olarak o, soğuk ve kapalı Cermen sarışınlığı içinde kolay erişilmeyen, ama bir kez erişildiğinde de erkeği yakan bir femme-fatale karakter olarak tarihe geçmiştir. Ayrıca Marlene Dietrich’in, femme-fatale kavramının içerdiği uzaklık, mesafe, erotizm öğelerini iyi karşılayan hafif yabancı aksanlı İngilizcesiyle erkeklere, uzak ülkeleri ve erişilmez serüvenleri düşündüren baş döndürücü de bir kadın olduğu görülmektedir (Dorsay, 2000: 129). Bunlara karşın o “*Şeytan Bir*

Kadını da olduğu gibi, sadistçe özelliklere bürünse de, bu özellikler[in], sosyal dünyada işlerin kötüye gittiğinin algılanması sonucunda başvuru bir tür tepkisel davranışların ürünü gibi” (Roloff ve Seebler, 1996: 190) oldukları bilinmektedir. Yani onun erkekleri etkilemesi, onları kullanması ve sonunda onları mahvetmesi Dietrich’in hayatındaki olumsuzluklarının sonucunda bir tepki olarak ortaya çıkmaktadır. Son olarak da Dietrich’in tüm bu özelliklerinin yanında onun en önemli ve onu diğer femme-fatale karakterlerden ayıran özelliğini, yaptığı her şeyin ve aldığı kararların hepsinin tamamen kendi istediği doğrultusunda olması oluşturmaktadır.

Bu dönemin bir diğer önemli femme-fatale oyuncusunun ise Jean Harlow ve Marlene Dietrich’ten sonra büyük seks tanrıçalarının üçüncüsü olarak ele alınan Mae West olduğu görülmektedir. Mae West kendini sahnelemek için aynaları, heykelleri, siyah uşaklarıyla diyalogları ve de alabildiğine stilize edilmiş tuvaletleri kullanmıştır. Mae West’in, bol ve kendini gösteren elbiseler içine girmiş dolgun vücudu onu, kendini cömertçe sunan, sosyal konum ve tabaka tanımayan bir dişi olarak sunulmasını sağlamıştır. Aynı zamanda o, orta-ara cins vampirlerin aksine haz ve zevkten çok, tutku vadeden sadece kadınsı güzelliğın temsilcisi olmuştur. Bunların yanında West, erkeklerin özlemini çektikleri şeye müsaade eden, cinselliğın de tehlikeli ve yasak olana doğru tırmanmasına yol açan, açık bir şekilde seks, para (ya da elmadan) başka derdi olmayan bir femme-fatale karakter olarak filmlerde yer almıştır (Roloff ve Seebler, 1996: 192-193). Ayrıca West, erkeklerden, karasız kalacak kadar ya da özgürlüğünden vazgeçecek kadar etkilenen bir kadın olmamıştır. Genelde erkekler kendilerini beğendirmek için onun karşısına çıkmaktadırlar. O bir erkeği beğendiğinde ise “erotik cinsellik anıtı gibi, erkeğın karşısına dikilip onu çağırın bakışlar yönelt[mektedir]” (Atayman, 1995: 26). Yani Mae West bir erkeği sadece seks ve para için kullanmakta ve o erkekte bu görevlerini tamamladıktan sonra West onu terk ederek diğer erkeklere doğru yol almaya başlamaktadır. Zaten onun bir erkekle beraber olması için beraber olacağı o erkeğın sadece parasının olması yeterlidir yani o adamın bir aşk ilahı olmasına gerek kalmamıştır. Kısacası Mae West “kendi haz ve zevklerinden öte hiçbir şeyi umursamayan, kendi ahlak kurallarını kendisi koyan” (Atayman, 1995: 26), aşktan çok paraya önem veren bir femme-fatale karakter olarak tarihe geçmiştir.

Tüm bunların dışında 1930 yılların Amerikan sinemasında yer alan Jean Harlow, Marlene Dietrich ve Mae West dışındaki tüm femme-fatale karakterlerin az ya da çok fahiş kadınların özelliklerini taşıdıkları da bilinmektedir. Bu dönemdeki femme-fatale karakterler:

Fahişelerin bir tür yorumu ve idealize edilmiş biçimiydiler; (onlar bu dönemde) yerleşik kent kültürüne aynı zamanda bir tür, karşı kültür oluşturan tepkinin temsilcileriydiler. Genel olarak, (bu dönemin) vamp görüntüsünde, çıkarları, kendi başına buyruk olma isteği, hatta ayakta kalabilme kaygısıyla kendini şu ya da bu şekilde satmak zorunda kalan kadın, işte bu hale içine oturtulmuştur (Roloff ve Seeblen, 1996: 199-200).

Daha öncede belirtildiği gibi 1930'lu yılların femme-fatale karakterleri bu nedenlerle bir erkek kahraman tarafından kurtarılması gereken kişiler olarak ele alınmışlardır. Çünkü fahiş kadınında bir gün bir erkek kahraman tarafından kurtarılması beklenmektedir.

1930 yıllarda Avrupa sinemasında da birçok önemli femme-fatale karakter yer almıştır. Bu dönem Avrupa sinemasında yer alan femme-fatale karakterlerin en önemli özelliklerini ise cinsellikleri oluşturmuştur. Otuzlu yılların Amerika'sında beyazperdede çıplak kadın göstermek olanaksızken, çıplaklık, görüntü yoluyla olmasa da bu kez de 'efsane' ve söylenti yoluyla topluma yayılmıştır. Amerika'daki bu durum aksine Avrupa erotik düşleri ve hayalleri olduğu gibi yansıtma yoluna gitmiştir. Tüm Avrupa ülkelerini kapsayan bu durum İngiltere ve Fransa'da kendini daha net ortaya çıkartmıştır. Hatta Fransa sineması İngiltere sinemasına göre görüntü estetiği daha açık olan ve 'erotizm' taşıyan bir sinema olarak bu dönemde yer almıştır. Kadının göğüslerini göstermek, Fransa'da, çoktan ortalığı ayağa kaldıracak bir tabu olmaktan çıkmış ve burada da sansür kuralları olduğu halde, Amerika'ya göre bu konuda daha hoşgörülü davranmışlardır (Roloff ve Seeblen, 1996: 201-202). Böylelikle bu dönemin Amerika femme-fatale karakterine göre Avrupa femme-fatale karakteri cinselliğini ve erotizmini daha rahat yaşama imkânı bulmuştur.

1930'lu yıllara genel olarak bakıldığında ise bu dönemde ilk olarak sessiz sinemadan sesli sinemaya geçildiği görülmektedir. Yani 1926 yılında gerçekleşen sesli filmin icadı 1930'lu yıllarda etkisini göstermeye başlamış bu nedenle de sesli film bu dönemin femme-fatale karakterleri de etkilemiştir. Böylelikle sesli sinemayla birlikte femme-fatale karakterlerin temsili daha bir incelik kazanmıştır. Hatta bu

nedenle bazı femme-fatale oyuncular sinemayı bırakmak zorunda kalmışlardır. Bu femme-fatale oyuncularından birinin ise 1920’li yılların önde gelen oyuncularından olan Pola Negri olduğu görülmektedir. Bunun yanında bu dönemde ortaya çıkan ahlaksal bunalımın da femme-fatale karakteri çok etkilediği görülmektedir. Bu ahlaksal bunalım nedeniyle bu dönemdeki femme-fatale kadın hem 1920’lerdeki özellikleriyle hem de fahişe kadının özellikleriyle temsil edilmiştir. Yani bu dönemin femme-fatale kadını bir yandan düzeltilmeye ve kurtarılmaya çalışılırken bir yandan da kendi istediklerini hiçbir kurala uymadan yapmaya çalışan, erkekleri eline alıp onların parasını yiyen bir karakter olmuştur.

Böylece otuzların vamp mitosu birbirine zıt birçok etkinin birleşip ortadan kalkması (aşılması) olarak anlaşılmaktadır. (1930’lu yılların vampı) bir yanda kadının özgürleşme, kurtulma isteği; bir toplumsal sorunun, yani fahişeliğin ele alınıp işlenmesi ve kent alt kültürünün değişmiş ilişki biçimleri; ‘düşmüş kadının bağışlanması’; kadının güzelliğinin, sessiz sinemadaki vampin aksine, şeytani boyutun parçası olarak gösterilmemesi; ve nihayet cinselliğin günah söyleminden arındırılması, metafizikten kopartılması, kadınların da, erotik ilişkilerinde zevklerini olduğu kadar maddi çıkarlarını da düşünmeye hakları olduğunun, bu yüzden ‘şerefsiz’ sayılmamaları gerektiğinin kabul edilmesi gibi ilintili, ama değişik sorunları bir potada eritir (Roloff ve Seebler, 1996: 200).

Yukarıda belirtilen bu nedenlerle 1930’lu yıllar -femme-fatale tarihinin ve temsilinin net bir şekilde anlaşılabilmesi açısından- sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Çünkü bu dönemde femme-fatale karakterin ilk dönemlere göre büyük değişimler geçirdiği görülmektedir. Aynı zamanda bu değişim gelecek yılların femme-fatale karakterlerinin önemli ölçüde etkileneceğinin de göstergesini oluşturmuştur. Hatta bu etkilerinden ilki 1930’larda Amerika’nın Jean Harlow, Marlene Dietrich, Mea West gibi yıldız femme-fatale karakterleri üzerinden gerçekleşmiştir. Bu yıldızlar somutlaştırdıkları cinsellikleriyle, sayısız kuşağı etkiledikleri gibi, uzantıları bugüne dek süren “kadın cinsellik idolleri (veya mitosları) yaratmış[lardır]” (Dorsay, 2000: 139).

1940’lı döneme gelindiğinde ise bu döneme II. Dünya Savaşı’nın hâkim olduğu görülmektedir. II. Dünya Savaşı tüm dünyayı her alanda etkisini altına aldığı gibi toplumun önemli bir ferdi olan kadını da etkisi altına almıştır. Böylece bu savaşa “birlikte Amerikan kadını aile kurumunun dışına çıkmış, ekonominin ve iş gücünün bir parçası olmuştur” (Harvey, akt. Mutluer, 2008: 35). Çünkü savaşa giden erkeğin görevini kadın üstlenmek zorunda kalmış ve bu durumda kadının kendi

gücünün farkına varmaya başlamasını bunun sonucunda da bağımsızlaşma isteğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylelikle bu savaşla birlikte kadının toplumsal rolü değişmeye başlamış ve kadının toplumda değişen bu rolü sinemadaki kadın – özellikle *femme-fatale* kadın- temsilinin de değişmesine neden olmuştur.

Savaş döneminde kadının ekonomik olarak güç kazanması ve –erkeklerden-bağımsızlaşmasına Hollywood’un yanıtı hiç gecikmemiştir. Beyaz perdede yuvalarından ve kocalarından bağımsızlıklarını koparmayı arzulayan güçlü, istekli ve baştan çıkarıcı kadınlar görülmeye başlamıştır. Bu kadın karakterin genel adı *femme-fatale* yani ölümcül kadın olarak belirlenmiştir. Dişil izleyici için de bir arzu nesnesi olabilecek bu kadın aynı zamanda, eril izleyici için de, bir cinsel arzu/nesne’dir. Ancak tehlikesi de burada yatmaktadır zira anlatı içinde erkek karakteri çıplaklığı ve cinselliği ile baştan çıkardıkça bu karakterin mahvına neden olmaktadır. Bu nedenle *femme-fatale* hem erkek hem de kadın izleyici için bir uyarı ve tehdit mekanizmasını dolayım; bu kadının büyüüne kapılanlar için ıslah edici ve ibret verici bir süreci deneyimlerler (Bakır ve Onat,2015: 93).

Yukarıdaki paragrafta yazılanlara da bakıldığında II. Dünya Savaşı’nın özellikle sinemadaki *femme-fatale* temsilini etkilediği görülmektedir. Savaş sonrası ekonomik özgürlüğünü eline alan ve bu sebeple bağımsızlaşan kadınlar *femme-fatale* olarak gösterilmeye başlanmışlardır. Sinemada kötü kadınlar için atfedilen özellikler genellikle gücü elde etmek ve “kadınlar için iyi kabul edilen davranış standartlarına uyma[mak], toplumun bir kadından beklediklerini yapma[maktır]” (Basinger, akt. Topçu, 1999: 41). *Femme-fatale* kadın da ekonomik özgürlüğünü eline alarak gücünü elde etmiş böylece kadınlar için kabul edilen davranışları sergilememiştir. Bu nedenle de *femme-fatale* karakter kötü kadın olarak gösterilmiştir. Buna örnek oluşturacak filmlerden birinin *Ivy* (1947) filmi olduğu görülmektedir.

Ivy kötüdür çünkü dişiliğini kullanarak erkekleri tuzağına düşürür ve paraları için onları öldürür. (Ama) asıl olarak kötülüğünü vurgulayan başka davranışları vardır. (Bunlar) çocuk sahibi olmayı, kocasının küçük karısı rolünü oynamayı reddeder, başka erkeklerle yatar. Filmin sonunda *Ivy* kaçınılmaz olarak, üstelik anlamlı bir şekilde cezalandırılır. Asansör boşluğundan layık olduğu yere, aşağıya düşer (Basinger, akt. Topçu, 1999: 41).

Bu örnek filme bakıldığında filmin sonunda kadının cezalandırılmasıyla asıl istenen, izleyicilerin özellikle kadın izleyicilerin *femme-fatale* karakterle özdeşleşmemeleri sağlamak olmuştur. Çünkü “ölümcül kadının ağına düşmek ile onunla özdeşleşmek arasında bir fark olmadığı açıktır zira *femme-fatale* hem erkek hem kadın için yanlış bir kılavuzdur ve göstermelik bir bağımsızlık altında bu bağımsızlığın cezalandırılması düşüncesini içer[mektedir]”(Bakır ve Onat, 2015: 93-94). Yani bu döneme kadar filmlerin sonunda cezalandırılmayan *femme-fatale* karakterler bu

dönemden itibaren cezalandırılmaya başlamışlardır ve bu ceza ise genellikle ölüm olmuştur.

Bu film örneği dışında 1940’larda çekilen *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity*, *Gun Crazy* gibi filmlerde femme-fatale kadınları “alçak canavarlar, duygusuz katiller, erkekleri baştan çıkarıp kötülüğe sürükleyen yaratıklar olarak sun[muşlar] ve filmlerin sonunda da kadınlar[1] cezalandır[mışlardır]”(Topçu, 1999: 40). Bunların dışında 1940’li dönemin filmleri femme-fatale kadınları ihanet etmede üstüne olmayan, ihaneti sıradan taktik düzeyine indirgenmiş, gerçek kimliğini güzelliğinin ardına gizlemiş dişi yaratıklar olarak ele almışlardır (Atayman, 1995: 38). Bu film örneklerine bakıldığında bu dönemde femme-fatale kadınların bu derece kötü olarak sunulmaları aslında tamamen “erkeklerin, savaş yıllarında kadınların bağımsız kalmalarına yönelik *paranoid korkularını” (Modleski, akt. Topçu, 1999: 40) yansıtmaktadır. Bu nedenle bu saldırgan, çıkarıcı, cinsel olarak aktif olan kadınlar filmlerin sonunda ya yok edilmişler yani ölümle cezalandırılmışlar ya da evcilleştirilip erkek boyunduruğu altına alınmışlardır.

Ayrıca bu dönemde “Hollywood’un en büyük tepkiyi feminizme verdiği (görülmede) ve çok sayıda erkek dayanışması filmleri, erkeklerin çocuklarına hem annelik hem babalık yaptıkları filmler ve kadınların femme-fatale olarak sunuldukları filmler” (Ryan ve Kellner, akt. Topçu, 2004: 160) çekildiği de görülmektedir. Tüm bunlar II. Dünya Savaşı sonrasında femme-fatale karakterlerin sayılarının artmasını ve tam anlamıyla sinemaya yerleşmelerini etkilemiştir. Ama bu etkileme olumsuz yönde olmuştur. Çünkü bu dönemden sonra femme-fatale karakter tam anlamıyla kötülenerek filmlerde yer almaya başlamışlardır.

Bu dönemde Amerika sinemasındaki femme-fatale karakterlerin dışında Avrupa sinemasındaki femme-fatale karakterlere bakıldığında ise II. Dünya Savaşı’nın etkisinin Avrupa sinemasında da kendini gösterdiği ve burada yer alan femme-fatale karakterlerin temsilinin de Amerika sinemasındaki gibi ele alındığı görülmektedir. Bunlara örnek oluşturabilecek femme-fatale kadınlardan bazılarının; Fransız sinemasında yer alan Artletty, Vivian Romance ve Vichele Morgan oldukları görülmektedir. “Artletty’nin kişiliğinde, görmüş geçirmiş, erkeğe vaatlerle dolu

*Paranoid: Paranoya.

kadın, Vivian Romance'ın kişiliğinde, erkeğin mahvolmasına neden olması kaçınılmaz yosma ve Vichele Morgan'ın kişiliğinde, soğuk, gizemli ama içi ateş gibi yanan sarışın portreleri” (Dorsay, 2000: 129) görülmektedir.

1940'lı yılların femme-fatale karakterine genel olarak bakıldığında bu yılların femme-fatale kadınlarının önceki dönemlerdeki femme-fatale kadınlara göre farklılıklar taşıdığı görülmektedir. Bu farklılıklardan bazılarını 1940'lı yılların femme-fatale kadınlarının “eski vampirler gibi karanlık doğa güçlerinin esiri, mistik etmenlerin sürüklediği meşum kadınlar değil de, para hırsını sürüklediği, ekonomik gücün ve sosyal düzlemde iktidarın peşinde koşan kimseler ol[maları oluşturmaktadır]” (Roloff ve Seebler, 1996: 224). Ayrıca 1940'lı yılların öncesindeki femme-fatale karakterler etrafında oluşan filmlerde bu kadınlar “cinselli[ğin], yıkımın, acının ve sosyal çöküşlerin nedeni olarak yorumlanmak istenirken, kırklı yılların filmlerinde, iktidar hırsı ile yıkım motifi bir araya getiril[miştir]” (Roloff ve Seebler, 1996: 225). Kısacası bu dönemin filmlerinde yer alan femme-fatale karakterler ekonomik özgürlüklerini ellerine alarak bağımsız olmak istemişler bunun sonucunda da toplumun kurallarına uymamakla ve erkeğin iktidarından çıkmak istemekle suçlanarak cezalandırılmışlardır. Bu durumlar ise bu dönemde yer alan femme-fatale karakterlerini eski dönemde yer alan femme-fatale karakterlerinden ayırmıştır. Son olarak 1940'lı döneminde 1930'lu dönem gibi femme-fatale tarihi açısından önemli bir dönem olduğu görülmektedir. Çünkü bu dönemin femme-fatale karakterlerinin özellikleri tam anlamıyla gelecek yılların femme-fatale karakterlerinin özelliklerini belirlemiştir.

Genel olarak 1950 öncesi femme-fatale karakterlerin tarihine bakıldığında bu 1910'lu ve 1940'lı yılları kapsayan kırk yılın femme-fatale karakterin gelişim çizgisi açısından çok önemli olduğu görülmektedir. Çünkü bu kırk yıl boyunca femme-fatale karakter ortaya çıkmış bunun yanında önemli değişim ve gelişimler de yaşamıştır. 1910'lu yıllarla mistik, cinsellik abidesi ve kan emici olarak ortaya çıkan femme-fatale karakter 1920'li yıllarla daha gerçekçi bir boyut kazanmaya başlamıştır. 1930'lu yıllarda da zıtlıklar içine girmesiyle yani hem 1920'lerdeki özellikleriyle hem de fahişe kadının özellikleriyle temsil edilmesi onun bir nevi kadının özgürlük boyutunu çağrıştırmaya ve böylece de farklı bir boyut kazanmasına neden olmuştur. Son olarak 1940'lı yıllara gelindiğinde ise erkeğin, kadınların bağımsız kalmalarına

yönelik paranoid korkuları, femme-fatale karakterin tam olarak kötülenmesine neden olmuştur. Kısacası bu kırk yılda hem sinemada geniş bir yer kaplayarak hem de her anlamda değişime uğrayarak -özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki değişimleriyle- bugünün femme-fatale kadının özelliklerini oluşturmaları bakımından femme-fatale karakterin bu ilk kırk yılının femme-fatale tarihi açısından önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca bunlara ek olarak femme-fatale karakterin bu dönemler arasında sinemada kendine geniş çapta yer edinmesi aslında “temel bir ahlaksal bunalımın kanıtı ve belirtisi olarak anlaşıl[maktadır]. Fantastik ve mistik vizyonlar içinde ortaya çıkan şeytan kadın, toplumdaki cinsel başarısızlığın, bu konudaki yetersizlik ve çelişkilerin ifadesi[ni]” (Roloff ve Seeblen, 1996: 124) oluşturmuştur. Zaten femme-fatale karakterin ilk çıkış nedenlerinden biri olarak bu “cinsel örtülmüş arzular ve toplumsal reddin çelişkisinin” (Roloff ve Seeblen, 1996: 125) doğrulanması görülmektedir. Ama bunlara rağmen femme-fatale karakter zamanla kendine yepyeni boyutlar ekleyerek popülerleşmiş ve 1960'lı yıllara kadar da bu durumunu devam ettirmiştir. 1960 sonrasında ise femme-fatale karakterler bu popülerleşmelerini kaybetmeye başlamışlardır. Yani zamanla bu karakterlerin sayıları azalma göstermiştir.

2.2. 1950 VE SONRASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLER

1950'li yılların femme-fatale karakterler açısından iki öneme sahip olduğu görülmektedir. Bunlardan ilkinin bu dönemin, femme-fatale karakterlerin son parlak yıllarını oluşturuyor olması oluşturmaktadır. İkincisini ise sinema tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Marilyn Monroe'nun bu dönemde sinemada yer edinmeye başlaması ve onun zamanla sinemadaki yerini sağlamlaştırarak bu dönemin en önemli femme-fatale karakterlerinden biri haline gelmesi oluşturmaktadır. Marilyn Monroe uzun yıllar boyunca kendini Hollywood'da gösterememiş ama bir gün Hollywood'un tanınan fotoğrafçılarından Tom Rean, Monroe'nun evine gelerek, hazırlayacağı takvim için Monroe'dan çıplak poz vermesini rica etmiştir. Sonrasında Monroe 1950 yapımı *The Asphalt Jungle (Elmas Hırsızları)* filminde rol almıştır. Bunun sonucunda “bu iki kadının aynı insan olduğunu fark eden 20th Century Fox Şirketi prodüktörlerinden Darryl F. Zanuck, Marilyn Monroe'ya yedi

senelik bir kontrat teklif et[miş]" (Evanstan, 1956: 23) böylelikle Monroe sinemada kendine yer edinmeyi başarmıştır. Daha sonra "Henry Hathaway'in yönetmenliğini yaptığı *Niagara*'da (1953) ilk büyük sinema başarısını elde eden Marilyn Monroe, âşığıyla birlikte hareket ederek kocasını öldürmek isteyen, bu yüzden de cezalandırılan" (Roloff ve Seeblen, 1996: 268) bir femme-fatale karakterini canlandırmıştır. "*Niagara* filmi, Marilyn'in simgelediği vamp tipinin en kusursuz izdüşümü [örneği olmuştur]. Marilyn, bu tipe yeni boyut getir[miştir], özellikle diğer filmleriyle: Çocuksu görünümü altında aslında iyi bir yürek saklayan, erkekleri isteyerek değil, istemeyerek mahveden bir kadın tipi" (Dorsay, 2000: 130) oluşturmuştur.

1950'li yılların Hollywood'unda seks, cinsellik ve erkek düşleri artık Marilyn Monroe ile anılmaya başlanmış ve Monroe bu dönemde seks bombasının en kusursuz imajı ve perdedeki en yetkin görünümü haline gelmiştir. Fakat bu duruma gelene kadar Marilyn Monroe uzun ve trajik bir hayat mücadelesi geçirmiştir. Bu mücadele ise onun kendi kimliğini bulup dayatma ve bir seks nesnesi olma statüsünü reddedip özgürleşme taleplerinin ifadesini oluşturmuştur. Aynı zamanda Marilyn Monroe'nun bu savaşı, seks tanrıçaları –femme-fatale karakterler- kültürünü tamamlayıp onların sonunu da getirmiştir (Roloff ve Seeblen, 1996: 267-268). Bu sebeple femme-fatale karakterlerin son 'seks tanrıçası' Marilyn Monroe olarak tarihe geçmiştir. Ama bunun yanında Marilyn'in, beyaz perdenin son 'seks bombası' ya da 'cinsi cazibe kraliçesi' olmadığı da bilinmektedir. İsteddiği ücret ve roller verilmediği için kontratını feshettiği zaman, hem kendi şirketi, hem de diğer şirketler ve hatta diğer milletler Monroe'ya benzeyen yeni bir cinsi câzibe kraliçesi bulmaya çalışmışlardır. Zaman zaman da Sheree North, Jayne Mansfield, Kim Novak, Anita Ekberg, Diana Dors, Maria Frau, Jackle Lane, Mara Lane, Brigitte Bardot ve Elsa Martinelli gibi çeşitli isimler ortaya atılmıştır. Fakat bu oyunculara rağmen Marilyn Monroe en meşhur 'seks bombası' ve 'cinsi cazibe kraliçesi' olarak sinemada kendine sağlam bir yer edinmiştir.

Bu dönemin Amerika sinemasındaki en önemli femme-fatale karakteri olan Marilyn Monroe'dan sonra bu dönemde Avrupa sinemasında da yer alan femme-fatale karakterler bulunmaktadır. Bu dönemin Avrupa sinemasında özellikle Fransa sinemasındaki femme-fatale karakterler ön plana çıkmaktadır. Bu ön plana çıkan

femme-fatale karakterlerin en önemlilerinin ise Martine Carol, Brigitte Bardot ve Simone Signoret oldukları görülmektedir. İlk olarak, Martine Carol'a bakıldığında onun son derece çekici, tahrik edici ama bir o kadar da kırılabilir kişiliğe sahip olan bir femme-fatale karakter olduğu görülmektedir. İkinci olarak, Brigitte Bardot femme-fatale kişiliğinde “dayanılmaz çocuk kadın” (Dorsay, 2000: 129)olarak filmlerde yer almıştır. Son olarak, Simone Signoret’e bakıldığında ise onun özellikle ana kadın karakter olarak rol aldığı 1950 yapımı *Manéges* filminde bu dönemin femme-fatale kadın temsiline açık bir şekilde rastlanmaktadır. Simone Signoret, *Manéges* filminde Dora adındaki,

kötü kadını canlandırmaktadır, bu yüzden hak ettiği cezayı çekmektedir ve filmde yoğun misojeni gözlemlenmektedir. Signoret, cinselliğinin farkında olan, patriyarkal kuralları tehdit edecek derecede güçlü ve bağımsız bir kadındır. Bu filmde ortaya çıkan sonuç kadının tehlikeli olduğu ve bu yüzden baskılanması gerektiğidir. Signoret’in de bu filmdeki temsili femme-fatale yani kötü kadındır (Leahy ve Hayward, akt. Uğuz, 2013: 62).

Simone Signoret’in rol aldığı bu filmle birlikte 1940’lı yılların femme-fatale karakterler özelliklerinin bu dönemde de geçerli olduğu görülmektedir. Çünkü 1940’lı yıllarda da güçlü ve bağımsız olan kadın tehlikeli görüldüğü için femme-fatale karakter olarak ele alınmıştır. Bu filmdeki Dora karakterinin de güçlü, bağımsız ve cinselliğinin farkında olan bir kadın olduğu görülmektedir. Bu nedenle erkekler bu kadına tehlikeli gözüyle bakmakta ve tehlikeli olan bu kadında her zaman olduğu gibi kötü ve femme-fatale bir kadın olarak görülmektedir. Bu dönemin -Fransa sinemasının femme-fatale karakterleri kadar olmasa da- İtalya sinemasında da ön plana çıkan femme-fatale karakter bulunmaktadır. Silvana Mangano da bu dönemin önemli bir femme-fatale karakterini oluşturmaktadır. Silvana Mangano1948 yılında *Acı Pirinç* filminde oynadığı, “baldırlarını hemen tümüyle açıkta bırakan şortlarla pirinç tarlasında çalışan işçi kız” (Dorsay, 2000: 129) imajıyla etli butlu Latin dilberi olan femme-fatale karakterini ortaya çıkarmışlardır.

1950’li dönemde genel olarak bakıldığında bu dönemdeki femme-fatale karakterin 1940’lı yıllardaki temsilleriyle ele alındıkları görülmektedir. Bu dönemde de femme-fatale kadın güçlü, bağımsız, özgür, cinselliğinin bilincinde olan bu nedenlerle de tehlikeli ve korkulan bir kadın olarak ele alınmıştır. Ayrıca bu dönem, femme-fatale karakterlerin sinemada yoğun olarak ele alındığı son dönemi oluşturmaktadır. Kısacası femme-fatale karakterlerin ‘tanrıçalık’ özelliğini son kez

taşıyan bu dönemin en önemli hatta genel anlamda femme-fatale tarihinin en önemli femme-fatale karakterlerden biri olan Marilyn Monroe'dan sonra femme-fatale karakterler sinema tarihinde azalmaya ve etkilerini kaybetmeye başlamışlardır.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise eskisi kadar femme-fatale karakterler Amerika sinemasında yer almamaya başlamışlar ama tam anlamıyla da yok olmamışlardır. Avrupa sinemasında da bu dönemde femme-fatale karakter azalmış ama burada Amerika'ya nazaran daha fazla femme-fatale karaktere rastlanmıştır. Özellikle bu dönemin İngiltere, İsveç ve Fransa gibi ülkelerinde bu karakterlerle Amerika'ya göre daha çok karşılaşmıştır. Örneğin İngiltere yapımı olan Stanley Kubrick'in yönettiği *Lolita* filmi 1960'lı yılların önemli bir femme-fatale karakterini barındırmaktadır.

Lolita filmi:

Profesör Humbert Humbert'in (James Mason) genç bir kıza (Sue Lyon) tutuluşunu anlatır. Profesör, (bu) kızın annesiyle, pansiyon olarak kaldığı evde tanışıp evlenir; böylelikle kıza daha yakın olmayı ummaktadır. Kadın bir araba kazasında ölünce profesör, kıza birlikte o otel senin bu otel benim dolaşmaya başlar. Lolita, sırf eğlence olsun diye baştan çıkartır adamı, arzularını gerçekleştirmek için adamın kendisine olan bağımlılığın yararlanmaya kalkar; ama bir süre sonra tekdüze bulmaya başlar, bu yaşama tarzını...Profesör, kızı bir otomobil yolculuğuna razı eder. Yolda Lolita hastalanır; hastanede bir başka erkekle kaçır. Üç yıl sonra ortaya çıkar. Evlenmiş, bir çocuğu olmuş, ama işsiz bir yazar olan kocası, Lolita'yı bir porno filmde oynamayı reddettiği için evden kovmuştur. (Bu nedenle) Humbert Humbert'ten para isteyen Lolita, aynı zamanda onu hiçbir zaman sevmemiş olduğunu ve hep aldattığını söyler. (Bunun sonucunda da) profesör, yazarın odasına girerek onu öldürür (Roloff ve Seeblen, 1996: 292-293).

Lolita filminin bu profesör üzerinden eğlenmeye ve arzularını gerçekleştirmeye çalışan tehdit edici kadın yüzünden erkeğin mahvı biçiminde özetlenebilecek bir felaket filmi olduğu görülmektedir. Ayrıca *Lolita* filminin femme-fatale karakterin çocuk kılığında bir kez daha seyirci karşısına çıktığı bir film olmasının yanında bir erkeğin dağılıp gitmesinin kabahatinin yine bir kadına yüklendiği bir film olduğu da görülmektedir (Roloff ve Seeblen, 1996: 293-294). Son olarak Lolita karakterinin filmdeki bu özellikleri, bu dönemin filmlerinde yer alan femme-fatale karakterlerinde 1940'lı yılların femme-fatale karakter özelliklerini taşıdığını göstermektedir.

Sue Lyon'dan başka bu dönemin diğer femme-fatale karakterlerini ise soğuk İsveçli sarışnılıyla klasik sarışın vamp tipine yeni bir heyecan katan Anita Ekberg, bilgili, bilinçli Fransız usulü bir entellik taşıyan çağdaş femme-fatale Jeanne Moreau ve soğuk sarışın tipine yeni bir boyut getiren Catherine Deneuve oluşturmuştur.

Bunlara ek olarak Catherine Deneuve, Luis Bunuel'in 1967 yapımı *Belle De Jour* (*Gündüz Güzeli*) filminde ince kırabilen bedenini, geceleri yasal yuvasına, gündüzleri ise bir buluşma evinin gizli, kaçak ve günahkâr zevklerine teslim eden çağdaş kadın rolüyle femme-fatale kadına yeni bir boyut getiren bir kadın olmuştur (Dorsay, 2000: 130).

1960'lı dönemin femme-fatale karakterine genel olarak bakıldığında ise bu dönemdeki femme-fatale karakterlerin temsil açısından 1940'lı dönemdeki femme-fatale karakterler ile benzerlik gösterdikleri görülmektedir. Bunun yanında femme-fatale karakterler bu dönemle birlikte filmlerde daha az görülmeye başlamışlar ve sayıları da eski yıllara nazaran azalmıştır.

1970'li yıllarda ise bu döneme cinsel devrimin hâkim olduğu görülmektedir. Bu cinsel devrimin yanında bu dönemde bir de erotizm ve pornografi akımları kendilerini göstermeye başlamışlardır. Tüm bunlarda “üstü örtük cinselliği[ve] potansiyel seksiliği” (Dorsay, 2000: 130) yok etmeye başlamıştır. Bu durumda femme-fatale karakterlerinin bu dönemde yok denecek kadar az görülmesine neden olmuştur. Bu nedenle 1970'li yılların femme-fatale karakterlerinden bahsetmek çok mümkün olmamaktadır.

1970'li yıllarda femme-fatale karakterlerden nerdeyse bahsetmek çok zorken ve artık femme-fatale karakterlerin tamamen yok olacağı düşünülürken 1980'li yıllarda ekrana gelen Glenn Close femme-fatale karakterlerin yok olmadığını ve hala beyazperdenin femme-fatale karakterlere ihtiyacı olduğunu göstermiştir. Glenn Close rol aldığı *Fatal Attraction* (*Öldüren Cazibe*) ve *Dangerous Liaisons* (*Tehlikeli İlişkiler*) filmleri ile çağdaş sinemanın meşum kadını ve modern femme-fatale karakteri haline getirmiştir. Özellikle *Dangerous Liaisons* (*Tehlikeli İlişkiler*) filmi Glenn Close'un çağdaş vampliğini kesin bir biçimde belgelemektedir. Glenn Close bu filmlerde kendinden önceki femme-fatale karakterlerin bir birleşimi gibi gözükmekte ama aynı zamanda da onlardan farklı bir femme-fatale olarak seyirci karşısına çıkmaktadır. Glenn Close'un en önemli özelliklerinden birini ise onun gibi bir kadının bir aşk gecesi, bir amaç, bir iddia, bir oyun veya gösteriş uğruna yapamayacağı şeyin olmaması ve erkeklerin hiçbirine âşık olmaması oluşturmaktadır (Dorsay, 2000: 124-125). Tüm bunların yanında Close diğer femme-fatale

karakterlere göre nefret edilmeyen hatta sevilen bir femme-fatale karakter olmasıyla da kendi farklılığını ortaya koymuştur. Glen Close dışında bu dönemde Joan Collins, Linda Evans ve Linda Grey beyazperde yer alan diğer femme-fatale karakterler oyuncularını oluşturmuşlardır. Kısacası 1980’li yıllarda ortaya çıkan Glenn Close ve diğer oyuncular femme-fatale karakterlerin yok olmadığını hatta sinemada hala onlara ihtiyaç duyulduğunu göstermişlerdir. Böylece femme-fatale karakterler 1970’li yıllardaki durağan yıllarına nazaran 1980’li yıllarda kendilerini tekrar sinemada gösterme fırsatı bulmuşlardır.

1990’lı yıllarda sinemada yer alan femme-fatale karakterlere bakıldığında bu karakterlerinde aşırı cüretkârlıklarıyla, erkek dünyasını tehdit eden yıkıcı bakışlarıyla ve cinsi cazibelerinin farkında olarak bu cazibelerini kullanmalarıyla 1940’lı dönemin femme-fatale karakterleri gibi temsil edilerek seyirci karşısına çıktıkları görülmektedir. Ama 2000’li yıllardaki femme-fatale karakter temsillerinde 1990’lı yıllara göre bazı değişiklikler yaşanmıştır. Özellikle:

2000’li yıllarda popülerleşen *Underworld*, *Lara Croft*, *Resident Evil* gibi filmler ölümcül, tehlikeli kadın figürünün yeni bir versiyonunu sundular. Bu filmlerdeki kadın karakterler artık toplumsal değerlerle çatışan bir konumda değillerdi, aksine ait oldukları fantastik dünyalarda mevcut değerleri onaylayan ve bunun için savaşan, mücadele eden bir perspektifi benimsediler. Vücutlarının tamamını saran catsuit kıyafetler ya da benzeri seksapel kostümlere tezat bir biçimde çoğu kez cinsellikten arındırılmış bir biçimde temsil edildiler. Söz konusu karakterler cinselliğe ait göstergelerinin aşırılaşmasına paralel bir biçimde cinsiyetsizleştirildiler (Bakır ve Onat, 2015: 100).

Yani 1990’lı yıllarda yer alan femme-fatale karakterler 1940’lı yılların femme-fatale karakteri gibi cinselliklerinin farkında olan, erkekleri cüretkârlıkları ve bakışları ile tehlikeye sürükleyen kadınlar olarak ele alınırken 2000’li yılların femme-fatale karakterleri de 1930’lu yıllardaki femme-fatale karakterler gibi cinsiyetsizleştirilen, düzenle bütünleşen ve daha cazip hale getirilmek istenen kadınlar olarak ele alınmışlardır.

1950 ve sonrasında yer alan femme-fatale karakterler genel olarak 1930’lu ve 1940’lı yıllardaki femme-fatale temsilleriyle ele alınmışlar ve bu durum 2000’li yıllar haricinde de herhangi bir değişikliğe uğramamıştır. Bunların yanında 1950 sonrası dönemlerde 1950 öncesi dönemlere göre femme-fatale karakterlerin sinemada daha az ele alındıkları görülmektedir. Hatta 1970’li yıllarda bu karakterler neredeyse yok denecek kadar azalmışlardır. Ama bu durum 1980’li yıllarda biraz

daha düzeltilerek sinemanın femme-fatale karakterlere de ihtiyacı olduğu gösterilmiştir. Günümüz sinemasında yer alan femme-fatale karakterler ise, eski dönemlerdeki femme-fatale karakterler gibi keskin ve net bir şekilde temsil edilmeseler de hatta eskiye oranla sayıları oldukça az olsa da hala varlıklarını seyirciye hissettirmektedirler. Sinemada yer alan femme-fatale karakterler tüm bu dönemlere göre incelendikten sonra bir de-femme-fatale karakteri daha iyi anlayabilmek açısından- bu karakterin yoğun olarak ele alındığı ‘kara film (film noir)’ türünün incelenmesi gerekmektedir. Çünkü bu türün en önemli karakterlerinden birini femme-fatale karakterler oluşturmaktadır. Elbet ki:

Femme-fatale kara filmin bir ön koşulu değildir; örneğin femme-fatale karakterine sahip olmayan kara filmler mevcuttur. Ancak göz ardı edilmemesi gerekir ki, klasik dönemden bu yana kara filmlerde femme-fatale, sahip olduğu özellikler bakımından incelenmesi gerekli olan bir alan olmuştur (Mutluer, 2008: 35).

“Raymond Borde ve Etienne Chaumeton adlı iki Fransız sinema yazarının ürettiği film noir kavramı” (Tansel, akt. Doğru, 2013: 78) 1930’lu yıllarda sinemada kendine yer edinmeye başlamıştır ve zamanla klasik dönem kara filmi ve post-modern dönem kara filmi (yeni kara film) olarak ikiye ayrılmıştır. Bu iki dönemin femme-fatale karakteri de kendi içinde farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklardan biri, “İkinci Dünya Savaşı döneminde ABD’de güç kazanan kadın modeli, (klasik dönem) kara filmlerinde yer alan cinsel paranoyayı etkilerken, yeni kara film, 1970’lerle başlayan yeni feminist hareketin etkilerini taşımaktadır” (Mutluer, 2008: 34-35). Bir diğer farklılığı ise, post-modern dönemdeki femme-fatale karakterlerin klasik dönemdeki femme-fatale karakterlere göre daha açık sözlü ve cinselliklerini çok daha dolaysız kullanan karakterler olmaları oluşturmaktadır.

İlk olarak klasik dönem kara filminde yer alan femme-fatale karaktere bakıldığında bu karakterlerin fiziksel özellikleri açısından ön plana çıktıkları görülmektedir. Çünkü femme-fatale karakterin kendini oldukça belli eden ikonografik özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikleri ise, bu kadının genelde uzun ve sarı saçlara sahip olması, abartılı bir makyaj yapması, gösterişli elbiseler giymesi ve bu gösterişli elbiselerle de cinsel çekiciliğini vurgulaması oluşturmaktadır. Bunların yanında femme-fatale kadın genelde lüks bir yaşam sürmekte ve pahalı arabalar kullanmaktadır. Ayrıca bu karakterin olmazsa olmazlarından birinin de sigara olduğu görülmektedir. Sigara kullanan ölümcül kadının elindeki bu sigara ögesi bir erk

sembolünü meydana getirmektedir. Yani bakmadan gören ifadesiyle ölümcül kadın; uzun saçlarını, mücevherlerini, giysisini, kürkünü ve ağzındaki sigarasını bir silah gibi kullanmaktadır (Özdemir, akt. Döşer, 2013: 42). Tüm bunların yanında femme-fatale kadın şiddete başvurduğu zaman hemen silahına sarılmaktadır ve bu silahı ile ‘vahşi’ bir görünüm kazanmaktadır. Kısacası “görsel olarak kadınlar bu filmlerde ağızlıkla sigara içen, kara gözlükler takan, uzun tırnaklı, arzu dolu bakışlarıyla sergilenmiş ve erkekler için büyük tehlike olarak gösterilerek verilmişlerdir” (Biryıldız, akt. Doğru, 2013: 85).Klasik dönem kara filmindeki femme-fatale karakterlerin fiziksel özelliklerinin yanında onların sosyal ve psikolojik özellikleri de büyük önem taşımaktadır. “Klasik döneme ait kara film örneklerinde femme-fatale, baskın ideolojinin uygun gördüğü erkeğinin arkasında duran erdemli ev kadını ya da iyi aile kızı modeli yerine muhafazakarlığa ters düşen bir arketip olarak” (Place, akt. Mutluer, 2008: 35) seyirci karşısına çıkmaktadır. Bu femme-fatale kadının genelde kendisinden yaşça büyük ve zengin biriyle evli olduğu görülmektedir. Kocasını öldürüp mirasını ele geçirmek amacıyla tuzağına düşürdüğü bir erkek yardımıyla bir cinayet planı hazırlayıp gerçekleştirecek kadar da katil ruhlu olduğu bilinmektedir. Bunların yanında çocuksuz olmakla birlikte, geçmişi de pek bilinmemektedir. Ayrıca tehlikeli ve ikiyüzlü olduğu da görülmektedir (Girginkoç, 2004: 141).Bunlara ek olarak klasik kara filmin kötü kadını “en üst seviyede kişilik bozukluğundan mustarip olarak gösteril[mekte], baştan çıkarıcı bir psikopat, yalnız kendisiyle ilgilenen bir vurdumduymaz, bilinmezlerle dolu histerik bir karakter” (Özdemir, akt. Doğru, 2013: 85) olarak da temsil edilmektedir. Aslında klasik dönem femme-fatale karakterinin ataerkil egemenliğin kendisinin ürettiği bir düşman figürü olduğu görülmektedir. Yani bu karakterin ihtiyaç duyulan ama açıkça kabul edilmeyen bir olgu olduğu görülmektedir (Zizek, akt. Mutluer, 2008: 81). Bu nedenle femme-fatale karakterler filmlerin sonunda mutlaka dramatik bir şekilde cezalandırılmaktadırlar. Böylelikle de erkek egemen düzen tekrar kurulmaktadır. Girginkoç’un Cowie’den (2004: 143) de aktardığı gibi klasik dönem kara filminin “başkasının kadınına sahip olma, cinsel nesne olarak onu koruma fantezilerini barındırdığını, iyi kadını ödüllendirip, sevilen değil arzu edilen kötü kadını cezalandırdığı için de toplumsal ahlak değerlerini pekiştirdiğini, düzeni bozanları ise uyardığını belirt[mektedir]”.

İkinci olarak post-modern kara filmde (yeni kara filmde) yer alan femme-fatale kadınlara bakıldığında bu dönemdeki femme-fatale karakterlerin klasik dönem femme-fatale karakterleri ile fiziksel özellikler açısından benzerlik gösterdikleri ama sosyal ve psikolojik temsilleri açısından birbirleriyle -tam anlamıyla olmasa da- ayrıldıkları görülmektedir.

Klasik (dönem) kara filmde yer alan femme-fatale, yeni kara filmde modernleşerek yeni femme-fatale haline gelmiştir. Yeni kara filmdeki femme-fatale tıpkı klasik dönemdeki öncülü gibi güvensizdir ve erkek kahramanı yıkıma götürmektedir. Ancak dönemin kendine özgü koşullarında, özellikle sansür mekanizmasının esnemesi sonucunda yeni femme-fatale, klasik femme-fatale'ye göre daha özgür, daha güçlü ve daha ölümcül hale gelmiştir. Klasik kara filmde yok edilen arzu nesnesi yerine yeni kara filmde femme-fatale, kazanan taraftır (Mutluer, 2008: 76-77).

Yani yeni kara filmde sansür uygulamasının esnemesi, klasik dönem kara filmde “sansür nedeniyle ima edilmek zorunda kalınan şey[in], yeni kara filmde açık bir şekilde” (Zizek, akt. Mutluer, 2008: 81) ortaya konulmasını sağlamıştır. Bunun dışında bu dönemin femme-fatale karakterleri filmlerin sonunda cezalandırılmamışlar hatta kazanan taraf olmuşlardır. Bu duruma en iyi örnek oluşturacak filmlerden birinin *Last Seduction (Son Tahrik)* filmi olduğu görülmektedir. *Last Seduction* (1994) filmde yer alan Bridget karakteri filmin bir sahnesinde, doktor olan kocasına yasadışı ilaç sattırarak kazandıkları bütün parayı alıp onu terk etmiştir. Filmin başka bir sahnesinde, küçük bir barda tanıştığı genç adamın testislerini avuçlamıştır ve ‘malımı kontrol etmeden almam’ demiştir ve tüm bunların sonunda da kazanan taraf olmuştur (Bakır ve Onat, 2015: 98). Kısacası yeni kara filmde kötü olanın cezasız bırakıldığı gibi, erkeğe ait tüm dünya da aşağılanmaktadır. Bir de bunlara ek olarak bu dönemin femme-fatale karakteri kendi planını kendi yaparak planını istediği şekilde uygulamakta, klasik dönemin femme-fatale karakteri gibi planı için erkeğe ihtiyaç duymamaktadır.

Genel olarak klasik dönem ve post-modern kara filmlerinde yer alan femme-fatale karakterlere bakıldığında bu iki dönem femme-fatale karakterinin bazı özellikleriyle birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir. Post-modern dönem femme-fatale karakteri klasik dönem femme-fatale karakterine göre filmlerinin sonunda cezalandırılmayan, daha güçlü, daha özgür ve birçok noktada erkeğe ihtiyaç duymayan kadın olarak ele alınmıştır. Ama bunların dışında bu iki dönemin femme-fatale karakteri yıkıcı ve güvensiz karakter olmalarıyla da birbirlerine

benzemektedirler. Ayrıca bu iki karakter “hem klasik dönemde, hem de yeni kara filmde dramatik bir biçimde iktidar hırsıyla ve ölümcüllüğüyle popüler olmayı sürdürmüştür. Karmaşık bir cinayetin planlayıcısı olarak, son derece zeki ve aynı zamanda erkeklerin ilgisini çekecek kadar cömert davranan” (Özdemir, akt. Doğru, 2013: 85) femme-fatale karakterler olarak bu tür filmlerdeki yerlerini hep korumuşlardır.

Dünya sinemasındaki 1950 öncesi ve sonrasında yer alan femme-fatale karakterlerin bu tarihçelerinin Türk sinemasında da çok farklı olmadığı görülmektedir. Hatta Türk sinemasındaki femme-fatale tarihçeleri ile dünya sinemasındaki femme-fatale tarihçeleri dönemsel bakımdan olmasa da birçok noktada paralellik göstermektedirler. Türk sinemasındaki femme-fatale karakterlerin tarihçesine bakıldığında da bu durum kendini daha net ortaya çıkartmaktadır. Bu bölümün üçüncü başlığını oluşturan ‘Türk sinemasında femme-fatale karakterlerin tarihçesi’ başlığı altında da Türk sinemasının femme-fatale karakteri ayrıntılı olarak ele alınmaya çalışılacaktır.

3. TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLERİN TARİHÇESİ

Femme-fatale karakterler çok eski dönemlerde mitlerle ortaya çıkmışlar ve zamanla da sanat dalları içinde kullanılmaya başlanmışlardır. Bu sanat dallarından birinin de sinema olduğu görülmektedir. Sinema da mitlerdeki femme-fatale karakterleri referans alarak kendi içinde kendine özgü bir femme-fatale karakter yaratmıştır. Bu karakter de zamanla sinemadaki yerini sağlamlaştırarak sinema tarihi içinde önemli bir yer edinmiştir. İlk olarak Fransız sinemasında ortaya çıkan femme-fatale karakter daha sonra farklı ülkelerde de farklı adlarla kendini göstermeye başlamıştır. Bu ülkelerden birinin de Türkiye olduğu görülmektedir. Türk sinemasında ise femme-fatale karakter ‘fettan kadın’ ya da ‘baştan çıkarıcı kadın’ adlarıyla kendini göstermiş ve zamanla da Türk sinemasında kendine büyük bir yer edinmiştir. Türk sinemasının önemli karakterlerinden bir haline gelen ve kendine büyük bir yer edinen femme-fatale karakterini daha iyi tanıyabilmek açısından da bu karakteri sinemaya girdiği ilk günden bugüne kadar incelemek gerekmektedir. Bu

nedenle bu ikinci başlık ‘1950 öncesi’ ve ‘1950 ve sonrası’ femme-fatale karakterlerin tarihçesi açısından iki bölüme ayrılarak ayrıntılı olarak incelenmeye çalışılacaktır. Üçüncü başlığın ‘1950 öncesi’ ve ‘1950 ve sonrası’ olarak ikiye ayrılarak incelenmesinin nedenlerini ise, ‘1950 öncesinde’ yer alan femme-fatale kadın karakterlere göre ‘1950 ve sonrasında’ yer alan femme-fatale kadın karakterlerinin 1950 yılı ve sonrasında en parlak yıllarını yaşamaları ve bu yıllarda femme-fatale özelliklerini daha net taşımaları oluşturmaktadır.

3.1. 1950 ÖNCESİNDE TÜRK SİNEMASINDAKİ FEMME-FATALE KARAKTERLER

Türk sinemasında yer alan femme-fatale karakterin tarihi diğer ülkelerin sinemalarında da olduğu gibi çok eski dönemlere dayanmaktadır. Yine diğer ülkelerde olduğu gibi femme-fatale karakterin Türkiye sinemasına girişi de mitlere ve halk arasında anlatılan hikâyelere kadar uzanmaktadır. Bu karakter Türkiye sinemasında yer almadan önce farklı Türk kültürlerinde anlatılan mitlere ve hikâyelere konu olmuştur. Daha çok Kırgızların, Kazakların ve Gagavuzların hikâyelerine konu olan femme-fatale kadın daha pek çok Türk kültürü içinde de yer almıştır. Türkiye’de ise özellikle Kahramanmaraş, Çukurova, Manisa ve Muğla’da anlatılan hikâyeler de bu kadına sıkça yer verilmiştir. Dünyanın her coğrafyasında değişen femme-fatale kadın hikâyelerindeki bu karakter Türkiye’de ise diğer Türk kültürlerinden de etkilenererek, hamilelik dönemi sonrası kadınlara zarar vermek ve bebekleri çalmak için gelen, genç kızlara, atlara ve erkeklere musallat olan tehlikeli kadın olarak betimlenmiştir. Bu kadınlar genellikle, sarışın, genç ve güzel kadınlar olarak tanımlanırken şehvet ise bu kadınların temel unsuru olarak ele alınmıştır. Daha sonra bu halk arasında anlatılan femme-fatale kadın hikâyeleri teknolojinin de gelişmeye başlamasıyla birlikte daha geniş kitlelere sinema yolu ile aktarılmaya başlanmıştır.

Türk sinemasında yer alan femme-fatale karakter ise bu halk hikâyelerinde anlatılan femme-fatale kadınlar ile benzerlikler göstermiş ve bu karakter sinemada da sarışın, genç, güzel ve şehvet düşkününü kadın olarak ele alınmıştır. Bu kadın aynı zamanda şehveti, arzuyu, ruhunda ve vücudunda taşıyan, benliğinden öte cinselliği

ile var olan kötü kadın olarak seyirciye sunulmuştur. “Freud kadının özel hayattaki değerinin cinsel uyumuyla orantılı olarak değerlendirmiştir” (Doğan, 2016: 65). “Normal aşk hayatında kadının değeri[nin] cinsel uyumu doğrultusunda belirlen[diğini] ve sürtük kadın özelliğine yaklaştıkça kadının değeri[nin] düş[tüğünü belirtmiştir]” (Freud, akt. Doğan, 2016: 65). Bu uyum, değer ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda en sakıncalı kadın, cinselliğini yaşamış ve bu hazı deneyimlemiş kadın olarak tanımlanabilmektedir. Bu tanım bazı kültürlerde o kadar ürkütücü hale getirilmiştir ki cinselliğini yaşamış kadın bir şeytana bile dönüşebilmektedir (Doğan, 2016: 65). Türk sinemasında femme-fatale kadının bu cinsel durumu da onu seyirci karşısında bir şeytana dönüştürmüş yani Türk sinemasının bu kadını cinselliğinden dolayı şeytan kadın olarak da ele alınmıştır. Tüm bunların yanında “bir erkeği özellikle cinselliğini kullanarak tuzağa düşür[düğünden]” (Güler, 2008: 44) dolayı da çoğunlukla kötülüklerin sorumlusu olarak gösterilmişlerdir. Cazibeli, çekici olan bu kadın, erkeğin ya da topluluğun başına gelenlerin baş sorumlusu tutulmuştur.

Türk sinemasında yer alan ilk femme-fatale karakterlerin ise Sedat Simavi'nin 1917 yılında yönetmenliğini yaptığı *Pençe* filminde ‘düşmüş kadın figürü’ olarak ele alınan Leman ve Feride karakterleri olduğu görülmektedir. “Leman erkelere olan arzusu doymak bilmeyen, Feride’yse kocasını aldatan” (Dönmez Colin, 2006: 3) kadın figürleri olarak seyirci karşısına çıkmışlardır. -Aynı zamanda bu iki kadın Türk sinemasının ilk fahişe kadınları olarak da ele alınmaktadırlar. Zaten Türk sinemasındaki “vamp kadın figürünün (de) sinemanın ilk başındaki fahişe figürlerinin bir temsilcisi olduğu” (Esen Kunt, 2013: 65) iddia edilmektedir.-Bu filmdeki kadın oyuncuların birinin Ermeni asıllı olan Eliza Binemeciyan olduğu bilinirken diğerinin kim olduğu ile ilgili bir bilgi bulunamamıştır. Bunun yanında Eliza Binemeciyan’ın bu “filmdeki kadınlardan erkek delisi Leman’ı mı yoksa kocasına ihanet eden Feride’yi mi oynadığı (da) kesin olarak bilin[memektedir]” (Özgüç, 1990: 22). Bu nedenle *Pençe* filmi ilk femme-fatale karakter figürlerini içinde barındıran film olduğu halde Türk sinemasındaki ilk femme-fatale oyuncuyu içinde barındıran bir film olmamıştır. Böylelikle de Türk sinema tarihinin ilk femme-fatale kadını *Pençe* filminden iki yıl sonra çekilen *Mürebbiye* filminde Fransız mürebbiyesi Anjel tiplmesiyle yer alan Madam Kalitea olmuştur. Madam

Kalitea'nın Osmanlı'nın azınlıklardan olan Rum kökenli bir oyuncu olduğu ve "Türk sinemasının yabancı uyruklu ilk kadınlarından biri" (Özgüç, 1994: 15) olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda Madam Kalitea Türk sinemasının ilk femme-fatale kadını olmasının yanında Türk sinemasında ilk öpüşen kadın olarak da sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

1919 yılında Osmanlı Dönemi'nde Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye* filminin konusu tamamen:

Fransız Mürebbiyesi Anjel'in üzerine kurulmuştur. Anjel, sevgilisi Maksim'le Paris'ten İstanbul'a gelir. Kaldıkları otelde sevgilisini bir delikanlıyla aldatır ve (bunu öğrenen) Maksim, Anjel'i terk eder. Genç kadın da iki çocuklu zengin bir Türk ailesinin yanına sığınır. Daha sonra mürebbiyelik yaptığı bu konaktaki tüm erkekleri baştan çıkarır. (Yani) konak sahibi Dehri Efendi'den aşçıbaşı Tosun Ağa'ya kadar, herkesle ilişki kurar (Özgüç, 1990: 22-23).

Bu film, erkekleri baştan çıkararak, onlarla öpüşen, gözüne kestirdiği erkeği yatağına çeken, ailelerin dağılmasına neden olan ve dekolteli kıyafetler giyen "Fransız mürebbiye Anjel tiplmesiyle Türk sinemasında ilk vamp kadını, yani cinselliği ön planda olan kötü kadın tipini ortaya koy[muştur]" (20 Aralık 2017). Bunun yanında femme-fatale bir kadın olan Anjel tiplmesinin filmin sonunda tüm bu yaptıklarından dolayı konaktan kovulduğu görülmektedir. Yani filmin sonunda Anjel karakteri ağır bir şekilde olmasa da cezalandırılmıştır. Çünkü femme-fatale kadınlar kötüdür ve kötü olan kadının mutlaka cezalandırılması gerekmektedir.

Hemen hemen bütün vamp filmlerinde şeytan kadının bir şekilde kötü sona ulaşması ya da 'belasını bulması', sinema ile gerçek yaşam arasında bir örtüşme sağlama çabasından çok burjuva ataerkil toplumun kendi temel ahlak değerlerinden ödün vermeme kararlılığının belirtisi olarak yorumlanabileceği gibi, aynı toplumun kaynağında kendi toplumsal ve bireysel zaaflarının, ahlaksal ikiyüzlülüğünün yattığı ve gerçek yaşamda üstesinden gelemeyeceği bir tehlikeyi sinema denene düş fabrikasının mekanizması aracılığıyla alt etme hazzını yaşama isteği olarak da anlaşılabilir" (Atayman, 1995: 16-17).

Yani diğer ülkelerin sinemalarında da olduğu gibi Türk sinemasının femme-fatale kadın karakteri de ataerkil yapıya ters düşen hareketler yapmaktadır. Bu hareketler ise bu kadının filmin sonunda mutlaka cezalandırılması gerektiğini göstermektedir. Çünkü ataerkil yapı kadının erkeğe karşı itaatkâr ve sadık olmasını istemektedir ama femme-fatale kadın erkeğin bu isteklerinin dışında davranmaktadır. Bunun sonucunda da ataerkil yapıya uymayan kadın filmin sonunda ya erkeğe sadık olacak şekilde uysallaştırılmakta ya da filmin sonunda cezalandırılmaktadır.

Bunların yanında *Mürebbiye* filmi birçok noktada Türk sinemasının ilklerini içinde barındıran film olarak tarihe geçmiştir. Bu film ilk öpüşme sahnesini ve ilk femme-fatale karakteri içinde barındırmasının yanında Madam Kalitea'nın sergilediği femme-fatale rolüyle de “sansürlenmiş ilk film” (Paltun, 2006: 91) olmuştur. Aynı zamanda bu film “1919’un işgal altındaki İstanbul’unda bir Fransız kumandan tarafından, Fransız kadını aşırı cinsellik içinde yansıttığı iddiasıyla (da) yasaklan[mıştır]” (20 Aralık 2017). Türk sinemasının önemli filmlerinden olan *Pençe* ve *Mürebbiye* filmlerine bakıldığında femme-fatale karakterlerin Türk sinema tarihinde 1910 yıllardan itibaren ele alınmaya başlandıkları görülmektedir. *Pençe* filminde yer alan karakterlerin bazı kaynaklarda femme-fatale olarak ele alındıkları bilinirken bazı kaynaklarda ise fahişe olarak ele alındıkları bilinmektedir. Hem bu nedenle hem de bu karakterlerin tam anlamıyla kimler tarafından canlandırıldığı bilinmediğinden dolayı Türk sinema tarihinin ilk femme-fatale kadın karakteri *Mürebbiye* filminde Anjel tiplmesiyle rol alan Madam Kalitea olmuştur. Madam Kalitea'nın canlandığı Anjel karakteri ile Türk sinemasındaki femme-fatale karakterinin de dünya sinemasında olduğu gibi cinselliği ön planda olan, erkekleri ağına düşüren, yuva yıkan ve filmin sonunda cezalandıran bir femme-fatale karakter olduğu görülmektedir. Ayrıca bu filmin yarattığı femme-fatale kadın tipinin etkisi günümüz sinemasında yer alan femme-fatale kadınlara dek sürmüştür. Bunların dışında bu yıllarda Türk kadınlarının oyuncu olmaları yasak olduğundan dolayı kadın oyuncu ihtiyacı yabancı asıllı oyuncular ile sağlanmıştır. Bu nedenle ilk Türk femme-fatale kadın oyuncusu yabancı asıllı bir oyuncu olarak tarihe geçmiştir.

1910’lu yıllardan sonra Muhsin Ertuğrul 1922 yılında *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* filmini çekmiştir. “Film, adı Şişli güzeli Mediha Hanım’a çıkmış, Şişli’nin zengin muhitinde erkekleri baştan çıkararak ve çaresizlikten deliye dönmüş âşıklarından biri tarafından öldürülen güzel bir kadının hikâyesi üzerine kurulmuştur” (Dönmez Colin, 2006: 3). Bu filmdeki femme-fatale kadının 1910’lu yıllardaki femme-fatale kadınların özelliklerini devam ettirdiği görülmektedir. Bu kadının da erkekleri cinselliği ile baştan çıkararak ama filmin sonunda cezalandırılan bir karakter olduğu görülmektedir. Yalnızca vamp kadının bu dönemde cezalandırılması 1910’lu yıllardaki gibi hafif bir cezayla kalmamış ve bu yıllardaki femme-fatale kadının cezası ölüm olmuştur. Aynı zamanda “bu filmle, tutkularının

kurbanı olan şehirli küçük burjuva erkeklerin, karmaşık bir olay örgüsü sonucunda kendilerine olan güvenlerini nasıl yeniden kazandıklarını anlatan bir ‘kötü kadın’ filmleri geleneği başla[mıştır]” (Dönmez Colin, 2006: 3). Muhsin Ertuğrul 1922 yılında *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* filmini çektikten sonra 1930’lu yıllarda çektiği filmlerinde de ‘kötü kadın’ ya da ‘ahlaksız kadın’ temasını kullanmaya devam ettirmiştir.

1930’lu dönemde hem 1910’lu yıllarda ki hem de 1920’li yıllardaki femme-fatale kadın temsilleri kullanılmaya devam edilmiş ve bu kadınlar bu dönemin filmlerinin sonunda da çoğunlukla ölümle cezalandırılarak kazanan tarafın hep erkek olduğu gösterilmiştir. Femme-fatale kadın temsillerinde herhangi bir değişikliğe gidilmeyen 1930’lu yıllardan sonra Türk sineması 1940 yılında *Şehvet Kurbanı* filmiyle ilk Türk fetiş kadını yani erotizmi içinde barındıran ilk Türk femme-fatale kadını yaratmıştır. Bu kadının ise Cahide Sonku olduğu görülmektedir.

Cahide Sonku sinemaya girmeden önce “halk evleri sahnelerinde tiyatro çalışmalarına katılmış, 1932’de (ise) Şehir Tiyatrosu’na girmişti[r]” (Güvemli, 1960: 245). 1933 yılında Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Söz Bir Allah Bir* isimli komedi filmiyle de sinemada rol almaya başlamıştır. Daha sonra yine Muhsin Ertuğrul’un yönettiği 1934 yapımı *Bataklı Damın Kızı Aysel* filmiyle de Türk sinemasının ilk yıldız ismi haline gelmiştir. Kısacası “Muhsin Ertuğrul sineması -ilk Türk yıldız oyuncu olan-Cahide Sonku’yu yarat[mıştır]” (Özgüven, 1985: 32). Aslında Cahide Sonku’nun tiyatrodaki bir yıldız olduğu görülmektedir. Bu nedenle “bir yıldız olarak geldiği sinemada ilk filminden itibaren daha da bü[yümüş], ününe ün kat[mıştır.] (Böylelikle Sonku sadece) sinemanın yarattığı bir yıldız olmamakla birlikte, sinemada da bir yıldız olarak (ününü) sürdür[müştür]” (Kara, 2007: 78). 1940 yılına gelindiğinde ise Muhsin Ertuğrul, Emil Jannings’in “*Der Blauer Angel (Mavi Melek)* filminden esinlenerek” (Dönem Colin, 2006: 3) *Şehvet Kurbanı* filmini çekmiştir ve bu filmde de yine Cahide Sonku’yu oynatmıştır. Sonku bu filmde kendine Türk sinemasının Marlene Dietrich’i dedirtirecek kadar güzel bir oyunculuk sergilemiştir. Cahide Sonku’nun “içten dışa taşan gizemli cinselliği ile hem kışkırtıcı hem de masum bir görünüme sahip” (Özgüç, akt. Bolat, 2009: 167) olduğu görülmektedir. İlk filmlerinde masum görünümünü ortaya çıkartan Sonku bu filmde ise gizemli cinselliğini ortaya çıkartmıştır. Yani bu filmde Cahide Sonku

baştan çıkarıcı, unutulmaz sarışınlığıyla erkeklerin rüyalarını süsleyen dişil bir kadın tipi olan femme-fatale olarak seyirci karşısına çıkmış ve Türk sinemasının ev bark yıkan kadın portresini de oluşturmuştur (Özgüç, 2008: 42).

Evli bir erkeği baştan çıkaran kadın versiyonlarının ilklerinden olan *Şehvet Kurbanı* filminde, cinselliğin gizemli erotizm tarzı yaklaşımı yönetmenin bakış açısından çok özellikle Sonku'nun (filmin) tren sahnesindeki yapmacıksız, coşku dolu cinsel çekiciliğinden kaynaklanmaktadır. Sonku bu sahnelerde eteğini hafif sıyrarak dizini göstermeye çalışırken ve bluzunun düğmelerini çözerken, bakışları da oldukça etkili görünmektedir (Özgüç, akt. Bolat, 2009: 167).

Sonku burada “güzel ve çekici bir kadın olarak evli erkeği baştan çıkarması nedeniyle kötü kadın olmuştur. Ancak baştan çıkarılan erkek oyuncular ise masum yansıtıl[mışlardır]” (Bolat, 2009: 167). Filmin olay örgüsünün seyrine bakıldığında da bu durum –erkeğin masum olarak yansıtıldığı durum- net bir şekilde görülmektedir. Bu film toplumsal cinsiyet rolleri açısından incelendiğinde de, aynı bulgu elde edilmektedir. Filmdeki erkek karakterin dürüst, aile reisi bir veznedar olduğu görülmektedir. Tesadüfen karşısına çıkan bir bar kadını yüzünden yaşamı yıkılmış ve çocuklarını, evini, çevresini terk etmek zorunda kalmıştır (Ataman, 2002: 65). Burada ataerkil toplum bakışı, erkeğin kadının peşine takılması üzerinde durmayıp sadece kadının erkeği etkilediği ve onu ağına düşürdüğü üzerinde durmuştur. Bu durumda da erkek masum olarak yansıtılırken tüm suç femme-fatale kadın üzerine yıkılmış ve aileyi dağıtan da yine bu kadın olarak görülmüştür. Sonuç olarak erkek masum kadın suçlu olarak ele alınmıştır. Yani bu filmle beraber femme-fatale kadın üzerindeki olumsuz baskılar daha da artmaya başlamıştır.

Bunların yanında *Şehvet Kurbanı* filminde femme-fatale karakter iyi kadının karşısındaki kötü kadın olarak da görülmeye başlanmıştır. Daha önce *Pençe* ve *Mürebbiye* filmlerinde de bu iyi-kötü kadın karşıtlığı kendini az çok belli etmiş ama *Şehvet Kurbanı* filmiyle bu durum kendini tam anlamıyla göstermiştir. “Türk sinemasında geleneksel kadın tiplerinin iki ayrı uçta yer aldığını belirten Atilla Dorsay, bunlardan birincisini; masumiyeti simgeleyen, el değmemiş, temiz kadın olarak, ikincisini ise; erkeği baştan çıkarıcı, her türlü kötülüğü yapabilecek yaratılıştaki kötü kadın olarak sırala[maktadır]” (Dorsay, akt. Tan, 2012: 74-75). Yani ataerkil sistem kadını kendi isteği şekilde biçimlendirerek; erkeğin isteği şekilde davranış sergileyen kadına ‘el değmemiş temiz kadın’ gözüyle bakmış, erkeğin isteği şekilde davranış sergilemeyen kadına da ‘kötü ve baştan çıkarıcı kadın’ gözüyle

bakmıştır. Bu durumda, iyi-kötü karşıtlığını Türk sinemasının olmazsa olmazları haline getirerek femme-fatale tipine sinemada uzun yıllar iş düşmesini sağlamıştır. “Geçmişsiz ve geleceksiz bu salt kötülük simgesi (femme-fatale) kadın, bu iyi-kötü mücadelesinde entrikanın kolaylıkla kurulmasını sağla[mıştır]. Türk sinemasındaki öteki kötüler gibi, yalnızca kötü olduğu için kötü olan bu kadın, yine yalnızca iyi olduğu için iyi olanların yoluna taş koy[muştur]” (Atayman, 1995: 17). *Şehvet Kurbanı* filminde de Cahide Sonku sadece femme-fatale olduğu için iyi kadının karşısındaki kötü kadın olarak yer almış, iyi kadına da sadece iyi olduğu için kötülük yapmış ve erkeğini elinden almıştır.

1940’lı yılların femme-fatale kadın temsiline *Şehvet Kurbanı* filminde rol alan Cahide Sonku üzerinden bakıldığında sinemanın kötü kadını olan femme-fatale karakterinin bu dönemde ev bark yıkan kadın temsilini daha yoğun taşıdığı görülmektedir. Ayrıca yine bu dönemde femme-fatale karakter iyinin karşıtı olan kötü kadın olarak da kendini daha net belli etmeye başlamıştır. Ama bunların yanında 1940’lı dönemin femme-fatale kadını 1910’lu ve 1920’li yılların vamp temsillerini de hala taşımaya devam etmektedir. Tüm bunların dışında özellikle Cahide Sonku’nun *Şehvet Kurbanı* filmdeki sarışın seksi kadın görüntüsü Türk sinemasındaki kötü kadın rollerinin bir prototipi haline gelmiş ve Ağâh Özgüç (1994: 30), Cahide Sonku’nun *Şehvet Kurbanı* filmindeki bu rolü ile onun 1940’ların Türk sinemasına “baştan çıkarıcı, iç gıcıklayıcı ve de uğursuz vamp güzelliği” getirdiğini söylemiştir.

Genel olarak femme-fatale karakterin ortaya çıktığı 1910’lu yıllardan 1950’li yıllara kadar geçen bu 40 yıla bakıldığında Türk sinemasındaki femme-fatale karakterin ‘erkekleri cinselliğiyle etkileyen, onları ağına düşüren ve şehvet düşkününü oluşu’ gibi temel özelliklerinin 1910’lu ve 1920’li yıllarda oluştuğu ve 1930’lu yıllarda da bu özelliklerin aynen devam ettiği görülmektedir. 1940’lı yıllarda ise femme-fatale kadının ev-bark yıkma özelliği ve iyi kadının karşısındaki kötü kadın olma ikiliği daha yoğun şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Bugünün Türk sinemasındaki femme-fatale karakterlerinin de bu yıllardaki vamp özelliklerinin birçoğunu hala devam ettirdikleri görülmektedir. Bunların yanında 1910’lu yıllarda Türk kadınlarının oyuncu olmaları yasak olduğundan dolayı ilk Türk femme-fatale karakterleri yabancı asıllı bir oyuncu olmuştur. 1940 yılına girildiğinde ancak Türk

sineması Türk asıllı olan bir femme-fatale karaktere kavuşabilmiştir. Ayrıca diğer ülkelerin sinemalarında femme-fatale karakterler en yoğun dönemlerini 1960'lı yıllara kadar yaşarken bu durum Türk sinemasında farklılık göstermiştir. Türk toplum geleneklerinden ve siyasi durumundan dolayı –üçüncü başlığın başında da belirtildiği gibi-Türk sinemasının femme-fatale karakteri 1950'li yıllardan itibaren en parlak dönemlerini yaşamaya başlamışlardır. Tezin ikinci bölümünün üçüncü başlığı olan bu başlık da bu nedenle '1950 öncesi' ve '1950 ve sonrası' olarak ikiye ayrılmıştır.

3.2. 1950 VE SONRASINDA TÜRK SİNEMASINDAKİ FEMME-FATALE KARAKTERLER

1950'li yıllardan itibaren Türk sinemasında çekici ve tehlikeli kadın imgesi diğer yıllara nazaran daha çok kullanılmaya başlanmış böylelikle de bu dönemden itibaren femme-fatale oyuncuların sayıları da artmaya başlamıştır. Bunun en önemli nedenini ise, Türkiye'nin siyasi durumundaki değişimi yani Türkiye'nin çok partili hayata geçmiş olması oluşturmuştur. Çünkü bu dönemde toplum muafazakarlaşırken bu duruma zıt bir şekilde Türk sinemasındaki kadın karakterler yönetmenlerin yönlendirmeleri doğrultusunda eski dönemlere göre çok daha fazla çıplaklaştırılmışlardır. Bu durumda muafazakar toplum karşısında Türk sinemasındaki kadın karakterlerin tehlikeli kadın yani femme-fatale kadın olarak sunulmalarını arttırmıştır. Bu dönemdeki femme-fatale kadınlar daha önceki yılların femme-fatale özelliklerini taşımaya devam etmişler ama bunun yanında bu dönemdeki bu kadınlardan kimilerinin öpücükleri ile düşmanlarını alt ettikleri ve kimilerinin de eline silahı almaktan çekinmedikleri görülmüştür. Yani bu dönemdeki femme-fatale karakterler eski dönemlerdeki femme-fatale karakterlere göre farklı özelliklerde göstermişlerdir. İlk olarak 1950'li yıllara bakıldığında bu dönemde Melahat İçli, Gönül Bayhan, Pola Morelli, Neriman Köksal ve Belkıs Dilligil gibi Türk sinemasının önemli femme-fatale karakterlerini canlandıracak oyuncuların sinemaya girmeye başladıkları görülmektedir. Bunlardan "Gönül Bayhan ve Melahat İçli, köy filmlerinin baştan çıkarıcı vamp kadınları [olmuşlardır]. Özellikle de Bayhan, *Sazlı Damın Kahpesi* ve *Kör Kuyu* gibi filmlerde İtalyan sinemasındaki

kadın tiplerinin cinsel etkilerini taşı[mış]” (Özgüç, 1994: 71) ve femme-fatale karakter rolüyle de başrol oyuncusu olarak *Sahildeki Kadın* ve *Kır Çiçeği Zeynep* filmlerinde yer almıştır. Aynı zamanda Gönül Bayhan kendine özgü tipolojisiyle, iri göğüsleriyle, ince beliyle ve geniş kalçalarıyla femme-fatale oyuncular sınıfını bir ölçüde de olsa yıldızlaştırmıştır.

Tipik küçük yüzlü, iri göğüslü, vücut çizgilerini ortaya koyan yapışık, dar giysili ve geniş kalçalı Gönül Beyhan’dan kötü kadın tipini Neriman Köksal teslim almıştır ve Köksal bu kişiliğe bir olgunluk getirmiştir. Neriman Köksal’ın femme-fatale karakterini farklı bir sunuş biçimi bulunmaktadır. O kadrağı dolduran iri kıyım yapısıyla, dalga dalga olan sarı saçlarıyla yani bedensel özellikleriyle ve giyim kuşamıyla Türk sineması için değişik ve yeni bir kadın kişiliği oluşturmuştur (Özgüç, 1994: 32). Bunların yanında Neriman Köksal:

Biçimli dudakları, dolgun vücudu, güzel bacakları ile bir tehlike nesnesidir. Eteklerini savura savura dans eder, doğal ortamı gece kulüpleri, lüks arabalar, haydut iniyile randevuevi arası yerlerdir. İşbirliği yaptığı güçler kadar belirginlikten uzak olmamakla birlikte, kişisel nitelikleri açısından dönemindeki kötü kadın oyuncularından daha esrarengizdir. ...Neriman Köksal’ın kendine özgü dişiliğinin altında yatan kesin bir sertlik vardır (Özgül, 1985: 32).

Yani Neriman Köksal kendinden önceki femme-fatale karakterlerden esrarengiz oluşuyla, cinselliğinin altında yatan sertlikle ve giyiniş tarzıyla ayrılmaktadır. Özellikle Köksal’ın *Katil* filminde canlandırdığı, fabrika sahibi yaşlı kocasını aşığına öldürten Süheyla karakterinin giydiği askılı kıyafetleri, siyah kombinezonu ve uzun bacaklarını açıkta bırakan sabahlıkları da bunu net bir şekilde göstermiştir. Bunun yanında Neriman Köksal *İstanbul Canavarı* filminde de “İstanbul’u haraca kesen gangsterler kralının metresi” (Özgüç, 2008: 65) rolünü üstlenerek Türk sinemasına değişik ve yeni femme-fatale kadın kişiliğini getirdiğini tam anlamıyla kanıtlamıştır. Yani Köksal’a “alaturka bir femme-fatale rolü biçilmiş”(Özgüç, 2008: 65) ve Köksal filmlerde o rolle yer almıştır.

“Sinemasal bir deyimle vampirların, kötü kadınların hedefi erkekler olduğuna göre Neriman Köksal gibi dolgun vücutlu bir bombanın amacı da cinselliğiyle ev bark yıkmak [olmuştur]” (Özgüç 1994: 32).Yani femme-fatale “kadının hırsı nedeniyle bir ailenin felakete sürüklenişi” (Akbulut, 2008: 95) gibi konular “daha çok, kötü kadını Neriman Köksal’ın oynadığı filmlerle sinemaya taşın[mıştır]”

(Akbulut, 2008: 95). Bu durumda iyi-kötü kadın ikiliğinin bu dönemde de sıkça görüldüğünün kanıtını oluşturmuştur. Özellikle Gülistan Güzey’le Neriman Köksal arasındaki iyi kadın-kötü kadın ilişkisi bu dönemde bir savaş halini almıştır. Bu durumun en belirgin olduğu filmin ise *Katil* filmi olduğu görülmektedir. Bu filmde “Neriman Köksal Ayhan Işık’a, dolayısıyla da Gülistan Güzey’e karşı çalışan karanlık güçlerin işbirlikçisidir” (Özgül, 1985: 32) ve Köksal bu iş birliği sayesinde de bir şekilde ailenin dağılıp felakete sürüklenmesine neden olmuştur.

Genel olarak 1950’li dönem femme-fatale kadın oyuncuların en parlak dönemlerinden birini oluşturmuştur. Bu dönemde femme-fatale kadın oyuncuların sayıları artmış ve bu kadınlar filmlerde daha fazla başrol oyuncusu olarak yer almaya başlamışlardır. Bu dönemin en önemli femme-fatale kadını olan Neriman Köksal üzerinden 1950’li dönemin femme-fatale temsiline bakıldığında ise eski dönem femme-fatale kadınların erkekleri cinsellikleriyle elde etme özelliklerine, bu dönemde gizli güçlerle iş birliği yaparak korkusuzca davranma özellikleri eklendiği de görülmektedir. Yani bu dönemin femme-fatale karakteri yeri geldiğinde korkusuzca eline silah almasını bilmiş ve erkeğe muhtaç olmadan kendini savunabilmiştir. Ayrıca diğer ülkelerin femme-fatale karakterlerinin 1910’lu ve 1920’li yıllarda ‘cinselliklerini kıyafetleriyle ön plana çıkarma’ özellikleri Türk sinemasında ancak 1950’li yıllarda görülmeye başlanmıştır. Bunların dışında bu dönemde de femme-fatale kadın yoğun olarak iyi kadının karşıtı olarak ele alınmaya devam edilmiştir. İyi kadının karşıtı olduğundan dolayı da filmlerin sonunda genellikle ölümlerle cezalandırılmıştır.

Türk sinemasının 1960’lı yıllarında da parlak dönemlerini yaşamaya devam eden femme-fatale kadınlar bu dönemde de sık sık filmlerde yer alarak 1950’li yıllardaki yerlerini korumaya devam etmişler ve bu dönemde sayılarını daha fazla arttırmışlardır. Neriman Köksal ve Gönül Beyhan bu dönemin sinemasında da önemli femme-fatale oyuncular olarak yer alırlarken bunlara Leyla Sayar, Sevda Ferdağ, Suzan Avcı, Gülbin Eray, Mine Soley, Lale Belkıs ve Cavidan Dora gibi oyuncular da eklenmiştir. Bu dönemdeki bu kadınlarda eski dönem femme-fatale kadınları gibi ‘melek kadının karşısındaki şeytan kadınlar’ olarak sık sık ele alınmaya devam edilmişlerdir. Ama bu dönemde melek ve şeytan olarak iyi-kötü kadın ikiliğinde kötü kadının daha çok ön plana çıktığı görülmektedir.

Melek kadınların tiplerden karakterlere geçmediği –daha doğrusu geçemediği- (1960’lı) yıllarda, her şey şeytan kadınların üzerine kuruluydu. Melek kadın sever şeytan kadın ise aldatırdı. Melek kadın[lar] ne denli namus halesiyle örülü ise, şeytan kadın[lar] da o denli günahların kaynağı, kötülüklerin pişmanlık duymayan temsilcileriydiler. Örneğin melek kadınlar düşmüş ya da düşürülmüş vesikalı kadınları oynasalar da sevdikleriyle bile asla öpüşmezler, soyunup yatağa girmezlerdi. Onların cinsellikteki (bu) sınırının diğer ucunda hep bu şeytan kadınlar bulunurdu (Evren, 2015: 58-59).

Yani melek kadının aksine şeytan kadın sadece sevdiği değil sevmediği erkeklerle de çıkarları uğruna öpüşmüş ve yatmıştır. Hatta bunu bazen sadece zevk almak veya gerçek aşkını bulmak istediği için yaptığı da görülmüştür. Bu durumun en önemli örneklerinden birini ise *Şehrazat* filmiyle Leyla Sayar göstermiştir. “*Şehrazat – Dişil Örümcek* (1964) filmiyle Leyla Sayar, pavyon pavyon gezen ve gerçek aşkını bulana dek bir geceliğine beraber olduğu erkekleri öldüren zehirli bir örümcek” (Dönmez Colin, 2006: 4) olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Bu filmde Sayar doyumsuz ve saldırgan dişiliğinin yanında fetiş tutkulara yönelik bir kadın olarak da kendini göstermiştir. Agah Özgüç (1994: 33) de Leyla Sayar’ın bu fetiş tutkuları için; ‘*Şehrazat* adlı filmde Leyla Sayar, erkeğini yiyen bir örümcektir. Kurbanı olan erkeklerle, yüzündeki siyah örümcek maskeyi çıkarmadan sevişir.’ demiştir. Ayrıca onun *Şehrazat*’taki bu örümcek maskesinin ve *Suçlular Aramızda* filminde giydiği siyah iç çamaşırlarının ve çıplak vücudunu örttüğü kâğıt paraların Sayar’ın fetiş tutkularını ve *sado-mazoşist fantezilerini simgelediğini söylemiştir. Böylelikle de Leyla Sayar sinemaya örümcek maskesiyle ve erotik iç çamaşırlarıyla cinselliği iç içe kaynaştırıp erkek tüketen bir kadın tipi getirmiştir. Bunların dışında Sayar Türk sinemasına, *Aşk ve Kin* filmindeki kocasının koynundan çıkıp, gece yarısı bahçedeki odada şoförüyle yatan, çürümüş kentsoylu bir kadın kişiliği de sunmuştur.

Sayar *Aşk ve Kin*, “*Şehrazat ve Suçlular Aramızda* adlı film[ler]iyle Türk sinemasında vamp kadın tipine yeni bir derinlik kazandırmış (ve) fetiş tutkuların, gizemli erotizmin giderek yıldız vampı olmuştur” (Özger, 2009: 56). Leyla Sayar’ın 1960’lı dönemde üstlendiği kadın tiplerini tek tek incelendiğinde ise bir ‘dişil kimlik’ olarak Sayar’ın Türk sinemasının önemli bir karakteri olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü o femme-fatale kadın karakterine derinlemesine boyutlar kazandırmış, femme-fatale çizgisine erotik fantezilerle belli bir çeşitleme, yeni bir

*Sadomazoşist: Mazoşist, acı çekmekten zevk alan kişi anlamına gelmektedir. Zıttı olan sadist ise acı çektirmekten hoşlanan anlamına gelmektedir. Sadomazoşist terimi de bu iki kavramın birleşmesiyle oluşmakta, acı çekmekten ve çektirmekten hoşlanmak kişi anlamına gelmektedir.

kadın kişiliği getirmiştir. Bu nedenle onun Türk Sineması'nda belli bir farklılığı, tipine özgü bir işlevi bulunmaktadır (Özgüç, 1994: 33). Yani Türk sinemasının “yeni ve çizgisi farklı vamp kadını Leyla Sayar olmuştur” (Bolat, 2009: 185). Tüm bunların yanında “kötü rollerde de başrol oyuncusu olarak başarılı olunabileceğini gösteren Sayar kötü kadın rollerini farklı ve başarılı bir şekilde perdeye yansıtmıştır. Bunu yaparken de bütün çekici dişiliğini çok iyi kullanmıştır” (Bolat, 2009: 185).

Bu dönemde femme-fatale karakterlerin dans sahnelerine de sık sık rastlanılmaktadır. Bu dans sahneleri 1950'lerde de kendini göstermiş ama bu dönemde daha yaygın hale gelmiştir. Özellikle bu dönemle birlikte Türk sinemasında en çok kullanılan dans temsillerinden biri striptiz olmuştur. “Oryantalın masum çıplaklığı ile striptiz gösterileri farklı anlamlar içerse de, ikisi de bakışı kadın bedenine odakla[makta] ve cinsel çağrışımlar yap[maktadır]. Ancak striptiz[in]tamamıyla cinsel bir sunum” (Akyüz, 2011: 53) olduğu görülmektedir. Striptiz sahnelerine bu dönemin son beş yılında çekilen filmlerinde daha çok yer verilmiştir. Ama:

Sinema tarihinin en önemli ve öncü striptiz sahnelerinden biri olarak Leyla Sayar'ın, 1960 yılında çekilen *Ölüm Perdesi*'ndeki striptiz sahnesi gösterilebilir. Leyla Sayar (bu filmin)bir gece kulübü sahnesinde karyola üzerinde ağır ağır soyunur. Daha sonraki sahnede ise, karşısında hareketsiz duran fötr şapkalı, siyah elbiseli ve eli tabancalı erkek mankene yaklaşır. Sayar'ın gözleri bu noktada erotik bir şarjı doğurur. Ardından da uzanıp tabancanın namlusunu ağzına alır. (Filmin) bu mankenli ve tabancalı striptiz (sahnesi) son figürle iç gıcıklayıcı bir oral seks gösterisine dönüşür (Akyüz, 2011: 53-54).

Yani bu dönemde femme-fatale karakterler striptiz sahnelerinde de önemli roller üstlenmekte ve bu sahnelerle femme-fatale kadının dişiliğini korkusuzca vurgulamaktadırlar.

Bu dönemde Leyla Sayar kadar önemli olan femme-fatale oyuncuların birinin de Sevda Ferdağ olduğu görülmektedir. “Beyaz perdenin vamp kadını Sevda Ferdağ ilk olarak *O Günden Sonra* filminde” (Babal, 1964: 11) yer almıştır. Bu filmde sonra rol aldığı “*Azrail'in Habercisi*” filmiyle beklemediği bir ilgi gören sanatçı, bundan sonra vamp ve kötü kadın rolleriyle arka arkaya birçok film çevirmiştir” (Bolat, 2009: 169-170). Aslında Ferdağ sadece femme-fatale kadın rolünde oynayan bir oyuncu olmamıştır. Onun ‘masum kadın’ olarak yer aldığı filmlerde bulunmaktadır. Örneğin, *Azrail'in Habercisi* filminden bir yıl sonra

Kelebekler Çifte Uçar filminde iyi kadın rolünde yer almıştır. Burada canlandığı ‘iyi kadın’ rolü için ve genel olarak canlandığı ‘vamp kadın’ rolleri için Leyla Sayar şunları söylemiştir:

Kelebekler Çift Uçar filminde masum kızı oynadım. Sonra masum kız rolü sevimsiz geldi. Bu kadar masumluk masal kahramanlarında olur. Kötü kadın ya da vamp diyorlar, o tür rollerde oynamaya başladım. Vamp ne demek hâlâ anlamış değilim. Her türlü rolü oynadım ama nedense vamp kadın imajı kalmış. Belki fiziğimden gelen bir şey (Kara, 2003: 83).

Sevda Ferdağ’ın da dediği gibi masum kadın rolleri gerçekçiliğini bir noktadan sonra kaybetmeye başlamaktadır. Bu nedenle femme-fatale kadınların masum kadınlara göre daha gerçekçi oldukları görülmektedir. Sevda Ferdağ da daha gerçekçi rolleri canlandırmak amacıyla Türk sinemasının femme-fatale kadını olarak sinemada yer almayı tercih etmiştir. Ayrıca yine Sevda Ferdağ’ın dediği gibi femme-fatale karakterler için fiziksel görünüşün çok önemli olduğu bilinmektedir. Çünkü femme-fatale karakterlerin cinselliklerini ortaya çıkarmalarında fiziksel görünüşleri önemli bir rol oynamaktadır. Bunların dışında Sevda Ferdağ da Leyla Sayar gibi bu dönemde oynadığı femme-fatale rolleriyle Türk sinemasında başrol oyuncusu olarak şöhret yapan oyuncularından birini oluşturmaktadır.

Leyla Sayar ve Sevda Ferdağ gibi rol aldığı filmlerde başrol oyuncusu olarak şöhret olamayan Suzan Avcı, buna rağmen bu filmlerdeki yardımcı rolleriyle bu dönemin önemli bir femme-fatale karakteri haline gelmiş ve bu dönemin unutulmaz femme-fatale karakterlerinden birini oluşturmuştur. Özellikle 1962 yılında oynadığı *Şehvet Uçurumları* filmiyle büyük üne kavuşan Avcı bu filmde canlandığı kötü karakteriyle 1960’lı dönemin önde gelen femme-fatale kadını olarak ele alınmıştır. Fettan, şuh, kötü yola düşürücü ve yatağa girmekten korkmayan kadın olarak ele alınan Suzan Avcı’nın ana simgesinin ise ‘siyah dantelli kombinezonu’ olduğu görülmektedir. O, kombinezonunu ağına almak istediği erkekleri etkilemek için sık sık kullanmıştır. Zaten siyah dantelli kombinezon genel olarak Türk sinemasında yer alan femme-fatale karakterlerin en önemli aksesuarlarından birini oluşturmaktadır. Ayrıca Suzan Avcı 400’e yakın filmde oynamasına rağmen masum ve mağdur kadını neredeyse hiç oynamamıştır.

Bu dönemin önemli femme-fatale oyuncularından birini ise Mine Soley oluşturmaktadır. Yeşilçam’ın yuva yıkan, kötü ruhlu ve yılan bakışlı femme-fatale

yıldızı Mine Soley bir gün figürasyon bürosu tarafından Ünal Film'in *Perişan* adlı filminde oynaması için çağırılmış ve o filmten sonra da tüm filmlerinde seksi femme-fatale kadını oynamıştır. Genelde "seksi arabozucu kadın" (Kaya, 2000: 44) olarak filmlerde yer alan Soley 1960'lı hatta 1970'li dönemde oynadığı femme-fatale rolleri için 'bu roller halkın benden nefret etmesine sebep oldular bu nedenle bu yürek isteyen bir işti' demiştir. Mine Soley'in bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere Türk toplum yapısı açısından kabul edilmeyen femme-fatale karakterler olarak rol alan oyuncular, halk tarafından sevilmemeyi hatta nefret edilmeye göze alarak bu rollerde oynamayı kabul etmişlerdir. Bu nedenle de femme-fatale rolleri-1940'lı, 1950'li ve 1960'lı yıllar için-her oyuncu tarafından oynanabilecek roller olmamıştır. Bu rolleri oynayan oyuncuların femme-fatale rolün ağırlığını kaldırması gerekmektedir. Yani oyuncunun o rolden utanmaması ve rolünü başarılı bir şekilde canlandırması gerekmektedir. Bu dönemde ve önceki dönemlerde yer alan femme-fatale karakterlerinde bu rollerinin ağırlığını kaldırabilmiş ve oynadığı rollerden utanmamış oyuncular oldukları görülmektedir. Mine Soley de Gece Yarısı Sineması Dergisinde Dilek Kaya'ya (2000: 44) verdiği bir röportajında bu durumu -kendi adına-şu sözleriyle dile getirmiştir: "Düşünmediğim bir şeydi seksi bir kadını oynamak. Kusur demiyorum, bundan utanmıyorum. Utanacağım bir şey değil."

Oynadığı femme-fatale rollerin ağırlığını kaldırabilen bu dönemin önemli femme-fatale oyuncularından birinin de Lale Belkıs olduğu görülmektedir. Belkıs, "büyük çoğunluk için, Türk Sineması'nın ölümcül kadını olarak fırsat bulduğunda erkek kahramanı baştan çıkararak, hatta yapabildiği bütün kötülükleri yapan, kışkırtıcı, frapan, fettan ve cinselliği bulunan kötü kadın" (Dorsay, akt. Bolat, 2009: 199) olarak görülmüştür. Belkıs'ın bu kötü kadın olarak görüldüğü filmlerinden birini ise 1969 yapımı *Tarkan* filmi oluşturmaktadır. "Lale Belkıs, Tarkan filmlerinde, Kartal Tibet'i baştan çıkararak Bizanslı kadın rollerinde seyirci karşısına çıkmıştır"(Dorsay, akt. Bolat, 2009: 199). Bu film aynı zamanda bu dönemde femme-fatale kadının tarihi filmlerde de ele alınmaya başlandığını göstermektedir. Ayrıca bu tarihi filmlerde -*Tarkan* filminde de görüldüğü üzere- femme-fatale kadın genelde düşman tarafında gösterilerek 'düşman kadın' olarak ele alınmıştır.

Genel olarak 1960'lı döneme bakıldığında Türk sinemasındaki femme-fatale karakterlerin bu dönemde en parlak yıllarını yaşadıkları görülmektedir. Bu dönemde

sayıları da fazlaca artan femme-fatale karakterler iyi kadının karşıtı olarak görülmeye devam edilmişler ama diğer dönemlerden farklı olarak bu dönemin filmlerinde iyi kadından daha fazla ön plana çıkmaya başlamışlardır. Bunun yanında 1960'lı dönemin femme-fatale karakterleri diğer dönemin femme-fatale karakterlerinden farklı olarak bu dönemde striptiz dansları yapmaya, fetiş tutkular sergilemeye, dişiliklerini saldırgan ve korkusuzca kullanmaya ve sado-mazoşist özellikler taşımaya başlayarak femme-fatale karakterine yeni ve derinlemesine boyutlar kazandırmışlardır. Bunların dışında bu dönemdeki femme-fatale karakterlerin tarihi filmlerde de düşman tarafında yer alan kötü karakter olarak ele alındıkları görülmüş ve bu dönemde femme-fatale karakter düşman figürü olarak da seyirci karşısına çıkmıştır. Kısacası bu dönem femme-fatale karakterlerin en parlak yıllarını yaşamış oldukları bir dönem olması ve eski dönem femme-fatale karakter özelliklerine birçok yeni özellik eklenerek femme-fatale karakterine farklı bir derinlik kazandırılan bir dönem olması bakımından da Türk femme-fatale tarihi açısından diğer dönemlere nazaran daha fazla önem taşımaktadır.

1960'lı yıllardan sonra 1970'li döneme gelindiğinde ise bu dönemin Türk sinemasında ağırlıklı olarak seks filmlerinin yapılmaya başlandığı görülmektedir. Bu durum ise Türk sinemasının her karakterini etkilediği gibi femme-fatale karakterini de etkilemiştir. Bu nedenle bu dönemde femme-fatale karakterler azalmaya başlamışlar ama yine de varlıklarını hissettirmeye devam etmişlerdir. Diğer ülkelerin sinemalarında 1970'li dönemde femme-fatale karakter yok denecek kadar azken Türk sinemasında durum böyle olmamıştır. 1960'lı döneme nazaran bu dönemde femme-fatale karakterlerin sayıları azalmış olsa da kendilerini azımsanmayacak derecede göstermeye devam etmişlerdir. 1960'lı dönemin önemli bir femme-fatale karakteri olan Lale Belkıs'ın bu dönemde de görülen femme-fatale karakterlerden biri olduğu bilinmektedir. Belkıs 1970'li dönemde zengin erkekleri sahip olmak isteyen sarışın bir femme-fatale kadın olarak filmlerde yer almıştır. Türk sinemasında "sarışın olmak üst sınıfla, esmer olmaksızın alt sınıfla ilişkilendiril[miştir]" (Akbulut, 2008: 108). Bunun yanında sarışın kadınlar daha çok kötü huylu olarak yansıtılmışlardır. Aynı zamanda bu sarışın kadınlar sigara ve içki içmekte, özgür cinsellik yaşamakta, çoğunlukla da çalışmamaktadırlar ve bunların tek amaçları ise zengin ve yakışıklı erkeği elde etmek olmuştur (Akbulut, 2008: 108). "Lale Belkıs da

daha çok sarışın kadın olarak izleyici karşısına çıkmış ve genellikle kötü huylu olan, çalışmayan ve birbirini seven çiftleri ayırarak, zengin adamla kendi birlikte” (Bolat, 2009: 200) olmak isteyen bir femme-fatale karakter olarak ele alınmıştır. Bu duruma örnek oluşturacak filmlerinden birinin ise 1972 yapımlı *Sezercik Aslan Parçası* filmi olduğu görülmektedir. Bu filmde Lale Belkıs zengin adamı sevdiği eşinden ayırmayı başarmıştır ve onu elde etmeye çalışmaktadır. “Yeşilçam sinemasında birleşmeye giden yolu tıkayan kötü kadın, her zaman aile kurumunun dışında bir yerlerde beklemez; kimi kez de zengin ailenin içinde bir yerlerde sinsi sinsi tuzaklarını kur[maktadır]” (Atayman, 1995: 18). Bu filmde de Lale Belkıs elde etmeye çalıştığı erkeğin evinde yaşamaktadır ve bu evde kurduğu sinsi tuzaklarıyla da birbirini seven çifti ayırmayı başarmıştır. Bunların yanında Lale Belkıs kendi üstüne yapıştığını düşündüğü ‘kötü kadın’ tiplemesini kabul etmediğini söylemektedir. Çünkü “ona göre kötülük kendisine yapılmaktadır. Kendisi bir erkek ile birlikteyken ortaya çıkan ana karakter onu elinden almaktadır. ‘Onlar malı kapıyordu, ama kötü kadın ben oluyordum!’ diyerek kötü kadın rolünün olmadığını belirtmektedir” (Dorsay, akt. Bolat, 2009: 200).

Birçok filmde birlikte olduğu erkek arkadaşı sonradan ortaya çıkan iyi, saf ve masum görünümlü karaktere aşık olur. Kötü roldeki kadında bu kadınla mücadele ederken yalan söyler, iftira atar ve hile yapar. Lale Belkıs’a göre burada kötü olan sonradan gelen kadındır. Kendisinin yaptığı (ise sadece) sahip olduğu erkeği elinde tutabilmektir (Bolat, 2009: 200)

Lale Belkıs’ın bu sözlerinden yola çıkarak femme-fatale karakterin bazen de sevdiği erkeği elinde tutmak için kötülükler yaptığı anlaşılmaktadır. Bu durum bu dönemin birçok femme-fatale karakterlerinde görülüyor olsa da yine de her femme-fatale karakter için geçerli olmamaktadır. Aynı zamanda bu filmlerde her ne kadar femme-fatale karakter erkeği seviyor olsa da erkek karakter bu kadını tam anlamıyla hiçbir zaman sevmemiştir ve ana karakter olan kadının filme girmesiyle de ona âşık olmuştur. Bu duruma katlanamayan femme-fatale karakterde onları ayırmaya çalışmakta ve bunu yaparken de her türlü yola başvurmaktadır. Bu nedenlerle de sonunda yine birbirini seven iki kişiyi ayırmak istediğinden dolayı kötü kadın olarak ele alınmaktadır.

Bu dönemin femme-fatale karakterlerinden birini ise Zerrin Egeliler oluşturmaktadır. “Zerrin Egeliler”[in], sürekli isterik, her an sevişmeye hazır, çarpıcı

bir yüz görüntüsüne sahip” (Özgüç, 1994: 36) bir oyuncu olduğu görülmektedir. Bu erotik yüz zenginliğiyle Egeliler, 1970’li yıllarda ilgi çekici bir kötü kadın kişiliği yaratmıştır. Bu kötü kadın kişiliğini yaratmasında onun kışkırtan bir çekiciliğe sahip olması da önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca bu dönemde “geçkince, etine buduna dolgun bir kadın olan Egeliler ‘box-office’le alt türün Türkân Şoray’ı da olup çık[mıştır]” (Okyay, 1989: 12). Yani bu dönemde birçok filmde oynamış olan Zerrin Egeliler’in filmleri çok fazla izlenmiş ve böylelikle bu dönemde adı en çok duyulan oyuncularından biri olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden birini ise, 1974 yılına kadar femme-fatale rollerde yer alan Zerrin Egeliler’in 1974 yılı sonrası erotik filmlerde yer almaya başlamış olması oluşturmaktadır. Aslında seks döneminin başlamasıyla birçok oyuncunun sinemayı bırakmış olduğu ve bu bırakan oyunculara femme-fatale oyuncuların birçoğunun da dâhil olduğu görülmektedir. Ama Zerrin Egeliler bunlardan biri olmamıştır ve femme-fatale rollerinden sonra erotik rollerde de oyunculuğa devam etmiştir. Erotik rollerde yer alırken de cinselliği seks sömürüsü olarak kullanılmıştır. Bir zaman sonra erotik filmlerinin en popüler ismi olan Zerrin Egeliler, oynadığı erotik rollerdeki cinselliğinin seks sömürüsüne uğramasına rağmen porno filmlerde oynamamıştır. Cihan Demirci’nin bir röportajında Zerrin Egeliler’in oynadığı rollerle ilgili söyledikleri de bu durumu tasdiklemektedir: “Zerrin Egeliler (her rolü) oynamamıştır. Gerçekten buna inanıyorum ben; Zerrin Egeliler bir noktadan sonrasına –porno filmlerde oynama noktasına- geçmemiştir” (Karagül, 2006: 114). Zerrin Egeliler örneğinde de görüldüğü gibi bu dönemde her ne kadar femme-fatale oyuncular kendi yerlerini olabildiğince korumaya çalışmışlarsa da femme-fatale oyuncularından bazıları sonradan erotik filmlerde yer almışlardır. Zerrin Egeliler’den sonra erotik filmlerde yer alan bu femme-fatale oyuncularından bazılarının ise Feri Cansel, Melek Görgün ve Figen Han olduğu görülmektedir.

Feri Cansel, seks dönemine kadar oynadığı filmlerde kendi gibi doğal oluşu, çekici güzelliği ve sempatisiyle insanları güldüren bir şuh kadın olarak filmlerde yer almıştır. Bu nedenle Türk sinemasının önemli femme-fatale kadınları arasında yer almaktadır. 1970 yılında rol aldığı *Maskeli Şeytan* filminde İrfan Atasoy’un sevgilisi, süper mini etekli ve uzun deri çizmeli tehlikeli femme-fatale kadın Feri’yi oynamıştır. Daha sonra 1970 yapımlı *Casus Kıran: Yedi Canlı Adam* filminde de rol alarak artık bu dönemin tehlikeli femme-fatale kadın rollerinin aranan

oyuncularından biri olmuştur. Ayrıca bu dönemde canlandırdığı karakterlerde oldukça cesur repliklere de sahip olan Cansel bu dönemin ilk yarısından sonra oynadığı femme-fatale rolleri bırakmış ve bu dönemin ikinci yarısındaki erotik yapımlarının etkisiyle, çoğunlukla erotik komedilerde oynamaya başlamıştır. Ama herhangi bir porno filmde yer almamıştır. Tüm bunların dışında Feri Cansel bir de sinemaya soyunarak giren oyuncuların birini oluşturmaktadır. “Soyunarak sinemaya giren kadın oyuncuların hemen hemen hepsi, bütün çabalarına ve aşamalarına karşılık ‘soyunan kadın’ olmaktan öteye geçememişlerdir” (B.y, 1973: 23). Yani yalnızca cinselliği sömürülen nesne konumunda kalmışlar ve önemli rollerde yer alarak özne konumuna geçememişlerdir. Fakat Feri Cansel oyunculuğu ile bu durumun zıddının olabileceğini de göstermiş ve soyunan, cinselliğini yaşayan bir femme-fatale karakter olarak oynadığı filmlerde önemli rollerde yer almıştır.

Feri Cansel’in dışında Figen Han ve Melek Görgün’e bakıldığında ise ikisinin de bu dönemde özellikle *avantür ve kovboy filmlerinde femme-fatale karakter olarak bolca yer aldıkları görülmektedir. Aslında Figen Han ilk sinemaya girdiğinde filmlerde ‘masum kız’ olarak oynamak istemiş ama masum kız rollerinde sinemada istediği konumu elde edemeyince sinemaya femme-fatale kadın olarak devam etme kararı almıştır. Bu kararının sonucunda da filmlerde zamanla başrol oynayacak konuma gelmiştir. İlk başrol olduğu filmin ise *Bir Çuval Para* adlı kovboy filmi olduğu görülmektedir. Bu filmde Figen Han sevgilisini aldatan cinsel cazibeli bir femme-fatale karakteri canlandırmıştır. Bu filmden sonrada kovboy filmlerinin vazgeçilmez femme-fatale oyuncularından biri olmuştur. Melek Görgün de Figen Han gibi kovboy filmlerinin vazgeçilmez olan oyuncularından birini oluşturmuştur. Hatta Görgün bu kovboy filmlerinde sadece cinselliği ile değil yeri geldiğinde korkusuzca eline silah almasıyla da önemli bir femme-fatale karakteri oluşturmuştur. Bunun yanında o bu filmlerde sadece silah kullanmakla kalmamış, çatışmaların içinde de yer alan ve erkeklerle kavga eden bir femme-fatale karakter olarak da ele alınmıştır. Melek Görgün’ün bu film türünde erkeksi davranışlarının yanında yeri geldiğinde cinselliğini de kullanıyor olması onun bu dönemin gerçek bir [femme-fatale](#) karakteri olduğunu göstermektedir. Fakat Melek Görgün 1974 yılından sonra

*Avantür: Macera.

Figen Han ile birlikte seks furyasına kapılarak erotik filmler de rol almaya başlamıştır.

1970’li dönemde yer alan femme-fatale karakterlere genel olarak bakıldığında bu dönemde -diğer ülkelerin sinemalarında olduğu kadar olmasa da- femme-fatale karakterlerin seks furyasından dolayı azaldığı görülmektedir. Ama yine de bu karakterler kendi varlıklarını hissettirmeyi bu dönemde de başarabilmişlerdir. Bu dönemin femme-fatale karakterleri diğer dönemlerin aksine ‘çalışmayan kadın’ olarak ele alınmışlardır. Önceki dönemlerde genelde barda ve pavyonda şarkıcı ya da dansçı olarak çalıştıkları görülen femme-fatale karakterler bu dönemde ayartmak istediği erkeğin ya da ayırmak istediği evli bir çiftin evinde yaşayan ve çalışmayan kadın olarak görülmüşlerdir. Ayrıca genelde sadece para için kötülük yapan femme-fatale karakter bu dönemde sevdiği erkeği elde etmek için de kötülük yapmaya başlamıştır. Bunların dışında bu dönemde femme-fatale karakterler daha fazla kovboy ve avantür filmlerinde görülmeye başlanmışlardır. Böylelikle de cinselliklerinin yanında silah kullanarak ve çatışmaların içinde yer alarak da erkekleri alt etmeyi başarabilmişlerdir. 1970’li yılların sonlarında da femme-fatale karakterlerin sayıları çok fazla azalmaya başlamıştır. “1980’lerin ortalarında ise, kadın hareketinin ve kadın statüsündeki ekonomik ve toplumsal değişimlerin de etkisiyle kötü kadın karakterleri demodeleşmiştir” (Uğuz, 2013: 78).

Türk sinemasındaki femme-fatale karakterlerin parlak yıllarını artık geride bıraktıkları 1980’li yıllara gelindiğinde ise bu dönemde femme-fatale karakter sayılarında önemli derecede azalma yaşanmaya başlandığı görülmektedir. Femme-fatale karakterlerde azalma yaşanmaya başlanan bu dönemin önemli femme-fatale oyuncularında birini ise Banu Alkan oluşturmuştur. “Yeşilçam’daki müzikal filmlerle ilk olarak adını duyuran Banu Alkan” (B.y. 1985: 18) Türk sinemasının Aphrodit’i olarak anılmaktadır. Çünkü “daha ilk başlarda bir Afrodit özentisi ile sinemaya başlamıştır” (Bolat, 2009: 169). Alkan 1983’te *Bataklıkta Bir Gül* ve *İlişki* adlı filmleriyle de kendine özgü bir tiplere yaratmıştır. Paris gezilerinden aldığı pahalı ayakkabı, bikini, iç çamaşırları gibi seksi aksesuarları eşliğinde iri göğüsleriyle ve iri kalçalarıyla filmlerde kamera karşısına çıkması onun kendine özgü tiplemesini net bir şekilde ortaya koymasını sağlamıştır. Yani zengin mekânlarda aksesuara dayalı

konformist* bir cinsellik sergileyen Banu Alkan Yeşilçam'ın 1980-89 döneminin 'çok özel femme-fatale kadını' olmuştur (Özgüç, 2008: 18). Fakat bunların dışında filmlerde cinselliğini sergileyen Banu Alkan'ın bu dönemde 'erkeğin ilintisiyle' doğru yolu bulması da sağlanmaya çalışılmıştır. Çünkü femme-fatale kadın "erillik için büyük bir tehdittir, yarattığı tehditte cinselliğine" (Staiger, akt. Topçu, 1999: 39) bağlanmaktadır. Bu nedenle de Banu Alkan gibi cinselliği ile var olan femme-fatale kadınların yolu ataerkil toplum açısından kötü bir yol olarak görülmekte ve femme-fatale karakterin bu kötü yoldan erkek tarafından çıkartılıp doğru yolu bulmasının sağlanması gerekmektedir. Kısacası 1980'li dönemde femme-fatale kadın eski dönemlerde olduğu gibi cinselliğiyle var olmaya çalıştıkça ataerkil sistem onun bu cinselliğini bastırmaya ve kendince onun doğru yolu bulmasını sağlamaya çalışmıştır.

1980 yılı sonrasında ise sayıları oldukça azalan femme-fatale kadının tipi yeniden uyarlanmıştır. Bu yeni femme-fatale kadın tipi eski dönemin kötü kadınının birçok özelliğini içinde barındırırken, iyi kadının da bazı özelliklerini taşımaya başlamıştır (Altınsay, akt. Tan, 2012: 77-78). Femme-fatale kadının bu yeni sunumu ise günümüz sinemasının femme-fatale karakterlerinde de hala görülmeye devam etmektedir.

1950 ve sonrası dönemde yer alan femme-fatale karakterlere genel olarak bakıldığında ise bu karakterlerin 1950'li ve 1960'lı yıllarda en parlak yıllarını yaşadıkları ama 1970'li yıllarda da bu parlak yıllarını kaybederek azalmaya başladıkları görülmektedir. Dönemlere ayrı ayrı bakıldığında ise ilk olarak, 1950'li dönemdeki femme-fatale karakterlerin ilk dönem femme-fatale oyuncuların özelliklerini devam ettirdikleri bunun yanında ise karanlık güçlerle işbirliği yaparak ellerine silah almaktan çekinmemeye, korunmak için erkeğe ihtiyaç duymamaya, giyimleriyle ön plana çıkmaya ve femme-fatale karaktere olgunluk getirmeye başladıkları da görülmektedir. Ayrıca bu karakterlerinin bu dönemden itibaren daha çok başrolde yer almaya başladıkları da bilinmektedir. 1960'lı dönemde ise femme-fatale karakterler yer yer iyi kadından daha çok ön plana çıkmaya, striptiz danslar sergilemeye, sado-mazoşist fanteziler göstermeye ve erotik fantezileriyle de vamp kadına derinlemesine boyutlar kazandırmaya başlamışlardır. Ayrıca bu karakterlerin

*Konformist: Uyumlu.

bu dönemde tarihi filmlerde düşman karakter olarak da yer almaya başladıkları görülmektedir. 1970’li dönemde de 1950 ve 1960 dönemin özelliklerini devam ettiren femme-fatale karakterler bunlara ek olarak diğer dönemlerin aksine çalışmayan kadın ve sevdiği erkek için kötülük yapan kadın olarak da ele alınmışlardır. Bunun dışında bu döneme seks filmlerinin hâkim olmasıyla eski dönemlere göre sayıca azalmaya başlamışlar ve eski parlak dönemlerini de yitirmişlerdir. Ama buna rağmen “özellikle 1970’lerin sonlarına dek femme-fatale kadın figürü[nün] Yeşilçam Sineması’nda güçlü etkileri olmuştur” (Esen Kunt, 2013: 66). 1980’li dönemde ise varlıkları oldukça azalan femme-fatale karakterlerin erkeğin ilintisiyle doğru yolu bulmaları sağlanmaya çalışılmıştır. Son olarak 1980 sonrasında da femme-fatale kadın karakter eski dönemin kötü kadınının birçok özelliğini içinde barındıran ama iyi kadının da bazı özelliklerini taşımaya başlayan karakter olarak ele alınmaya başlanmıştır. Günümüz sinemasındaki femme-fatale karakterde eski dönem femme-fatale karakterlerin özelliklerinin yanında 1980 sonrasındaki femme-fatale karakter özellikleriyle de ele alınmaktadırlar. Tüm bunların dışında Türk sinemasındaki femme-fatale karakterler özgürlüklerine düşkün ve ataerkil sisteme boyun eğmeyen kişiler olsalar da “sevişme ve çıplaklık konusunda rahat davranmaları, vücutlarını ön plana çıkarmaları” (Altınsay, akt. Tan, 2012: 78) onların ataerkil sistem tarafından izleyici karşısında bir seks objesi olmalarına da neden olmuştur.

Tüm bu yıllarda birçok farklı tür içinde yer alan femme-fatale karakteri incelerken diğer ülkelerin sinemalarında olduğunun aksine onu Türk sinemasının kara film (film noir) türünde görmek pek mümkün olmamıştır. Bunun nedeninin ise, Türk sinemasının “polisiye ve dedektiflik hikâyeleri açısından gelişmemiş ol[duğu düşünülmektedir]. Çünkü Türk edebiyatında suç ve dedektif hikâyeleri ne kadar azsa, Türk sinemasında da o kadar az kara film, kara filme meyleden anlatı” (Bektaş, 2014: 73) bulunmaktadır. Ama buna rağmen femme-fatale karakterin Türk kara filmlerinde çok nadirde olsa görüldüğü olmuştur. Görüldüğü bu Türk kara filmlerinde de bu karakter Amerika sinemasının femme-fatale karakterleriyle fiziksel ve davranışsal olarak benzerlikler gösteren bir karakter olarak ele alınmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA FEMME-FATALE KARAKTERLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

‘Türk sinemasında femme-fatale karakterlerin çözümlenmesi’ başlığı ‘araştırmanın genel çerçevesi’, ‘örnek filmlerdeki femme-fatale karakterlerin çözümlenmesi’ ve ‘veri ve bulguların değerlendirilmesi’ olarak üç alt başlığa ayrılacaktır. Bunlardan ‘tezin genel çerçevesi’ başlığı kendi içinde ‘araştırmanın amacı ve hipotezi’, ‘araştırmanın evreni ve örnekleme’ ve ‘araştırmanın yöntemi ve kapsamı’ olma üzere üç alt başlığa daha ayrılacaktır. ‘Örnek filmlerdeki femme-fatale karakterlerin çözümlenmesi’ başlığı da yine kendi içinde alt başlıklara ayrılacaktır. Bunlar ise Neriman Köksal (1950), Leyla Sayar (1960), Lale Belkis (1970), Banu Alkan (1980), Zuhal Olcay (1990) ve Nurgül Yeşilçay (2000) başlıklarından oluşmaktadır. Son olarak ‘veri ve bulguların değerlendirilmesi’ başlığı ise ‘karakterlerin fiziksel yapıları’, ‘karakterlerin sosyolojik (toplumsal) yapıları’ ve ‘karakterlerin psikolojik yapıları’ olarak üç alt başlığa ayrılacaktır.

1. ARAŞTIRMANIN GENEL ÇERÇEVESİ

1917 yılından itibaren kendisine Türk sinemasında yer edinen femme-fatale karakterler özellikle 1950 ve 1980 yılları arasında en parlak yıllarını yaşamışlardır. 1980 yılından itibaren ise sayıları azalmaya başlayan femme-fatale karakterler özelliklerini de yavaş yavaş yitirmeye başlamışlardır. Ama bunlara rağmen 2010 dönemine kadar sayıca az olsalar da Türk sinemasında yerlerini korumayı başarmışlardır. 2010 döneminden sonra ise femme-fatale karakterlerin genel özelliklerini tam anlamıyla taşıyan femme-fatale karakterler kalmamıştır. Femme-

fatale karakterlerin bu gelişim çizgisi de göz önüne alınarak bu tez çalışmasının konusunu 1950 ve sonrasında Türk sinemasında yer alan femme-fatale karakterler oluşturmaktadır.

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE HİPOTEZİ

Tez çalışmasının en genel amacı, ‘Türk sinemasında 1950 yılı ve sonrasında femme-fatale karakterler var mı?’ sorusuna cevap verebilmektir. Aynı zamanda bu soru tez çalışmasının temel sorusunu da oluşturmaktadır. Bu soruya cevap verebilmek açısından da tez çalışması kapsamında 1950 yılından itibaren her 10 yıldan bir oyuncu alınacaktır. Tez çalışmasında ele alınacak olan oyuncuların ise Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs, Banu Alkan, Zuhâl Olcay ve Nurgül Yeşilçay olmasına karar verilmiştir. Tez çalışmasının bir diğer amacını ise ‘bu altı oyuncunun yer aldıkları filmlerde femme-fatale karakterleri canlandırıp canlandırmadıklarını’ ortaya çıkarmak oluşturmaktadır. Bu amaçların dışında ‘Neriman Köksal’ın “*Katil ve Hayatımı Mahveden Kadın*” filmlerinde, Leyla Sayar’ın “*Aşka Kinim Var ve Suçlular Aramızda*” filmlerinde, Lale Belkıs’ın “*Aşktan da Üstün ve Sezercik Aslan Parçası*” filmlerinde, Banu Alkan’ın “*Kızgın Güneş ve Sarı Bela*” filmlerinde, Zuhâl Olcay’ın “*Ay Vakti, ve Salkım Hanımın Taneleri*” filmlerinde son olarak da Nurgül Yeşilçay’ın “*Eğreti Gelin ve Yedi Kocalı Hürmüz*” filmlerinde canlandırdıkları karakterlerin femme-fatale özellikleri taşıyıp taşımadıklarını ve taşıyorlarsa da bu özelliklerin ne kadarını taşıdıklarını’ ortaya çıkartmak tez çalışmasının diğer amaçlarını oluşturmaktadır.

Çalışmanın hipotezini ‘1950 yılı ve sonrasında Türk sinemasında femme-fatale karakterler bulunmaktadır’ önermesi oluşturmaktadır. Bu karakterleri canlandıran bazı oyuncuların ise Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs, Banu Alkan, Zuhâl Olcay ve Nurgül Yeşilçay olduğu düşünülmektedir. Bu oyuncuların femme-fatale karakterlerin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik özelliklerini taşıyıp taşımadıkları araştırılacaktır.

1.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Tez çalışmasının evrenini, ‘1950 yılından günümüz sinemasına kadar Türk sinemasında yer alan tüm femme-fatale karakter oyuncularını’ oluşturmaktadır. Tez çalışmasının örneklemelerini ise, dizgeli rastlantısal örneklem ve olasılıksız yöntemin alt başlığı olan ‘amaca yönelik örneklem’ oluşturmaktadır. Dizgeli rastlantısal örneklem kullanılması nedeniyle, 1950’li dönemden günümüze kadar Türk sinemasında yer alan tüm femme-fatale karakter oyuncularından her on yıl için sırasıyla Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs, Banu Alkan, Zuhal Olcay ve Nurgül Yeşilçay’ın seçilmiş olmasıdır. Bu oyuncular kendi dönemlerinde diğer oyunculara göre ‘daha çok femme-fatale karakter olarak tanınmış’ olduklarından, ‘oynadıkları rollerde femme-fatale özelliklerini daha net yansıttıklarından’ ve ‘femme-fatale karakterlere yeni boyutlar kazandırdıklarından’ dolayı seçilmişlerdir. Amaca yönelik örneklem oluşturulurken de, bu oyuncuların kendi dönemlerinde femme-fatale karakter olarak yer aldıkları tüm filmler içerisinde iki film seçilmesine dikkat edilmiştir. Yani bu iki film amaca yönelik örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Neriman Köksal’ın “*Katil ve Hayatımı Mahveden Kadın*” filmleri, Leyla Sayar’ın “*Aşka Kinim Var ve Suçlular Aramızda*” filmleri, Lale Belkıs’ın “*Aşktan da Üstün ve Sezercik Aslan Parçası*” filmleri, Banu Alkan’ın “*Kızgın Güneş ve Sarı Bela*” filmleri, Zuhal Olcay’ın “*Ay Vakti ve Salkım Hanımın Taneleri*” filmleri ve son olarak da Nurgül Yeşilçay’ın “*Eğreti Gelin ve Yedi Kocalı Hürmüz*” filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin seçilmesinin nedenlerini ise; bu filmlerde rol alan bazı oyuncuların, rol aldıkları diğer filmlere göre seçilen filmlerde femme-fatale karakter özelliklerini daha net göstermiş olmaları, bazı oyuncuların da femme-fatale karakter olarak rol aldıkları sadece iki filme ulaşılabilmiş olması ve son olarak da bazı oyuncuların yer aldıkları dönemde sadece iki filmde femme-fatale karakter olarak rol almış olmaları oluşturmaktadır.

1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE KAPSAMI

Tez çalışmasına dâhil olan femme-fatale karakterler içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmeye çalışılacaktır. İçerik analizinin; “mevcut verileri standardize etme, karşılaştırma ya da başka bir biçime dönüştürme” (Smith, akt.

Öğülmüş, 1991: 215) yöntemi olduğu bilinmektedir. Bunun yanından içerik analizi metin yoğunluklu olduğu araştırmalarda kullanıldığı gibi yazılı olmayan görsel araştırmalarda da kullanılmaktadır. Özellikle içerik analizinin daha çok kitle iletişim araçlarıyla ilgili alanlarda kullanıldığı görölmektedir. Bu tür alanlardaki araştırmalarda içerik analizinin amacı, zaman içinde kültürel ve toplumsal anlamda meydana gelen değişimleri saptamaktır. Bu nedenlerle bu tez çalışmasının yöntemi olarak içerik analizi yöntemi kullanılmasına karar verilmiştir. İçerik analizi yöntemi uygulanırken de ilk olarak tez konusunun hipotezi bulunmuştur. Sonrasında ise kategoriler belirlenmiş, örneklem seçilmiş, kodlamalar yapılmıştır. Son olarak da tez çalışmasında yer alan femme-fatale karakterler çözümlenmeye çalışılacaktır. Bu çözümlenmede film eleştirisinin alt başlığı olan karakter analizi tekniklerine de yer verilecektir. Böylelikle de çalışma kapsamında yer alan ‘Neriman Köksal’ın “*Katil ve Hayatımı Mahveden Kadın*” filmlerinde, Leyla Sayar’ın “*Aşka Kinim Var ve Suçlular Aramızda*” filmlerinde, Lale Belkıs’ın “*Aşktan da Üstün ve Sezercik Aslan Parçası*” filmlerinde, Banu Alkan’ın “*Kızgın Güneş ve Sarı Bela*” filmlerinde, Zuhâl Olcay’ın “*Ay Vakti, ve Salkım Hanımın Taneleri*” filmlerinde son olarak da Nurgül Yeşilçay’ın “*Eğreti Gelin ve Yedi Kocalı Hürmüz*” filmlerinde canlandırdıkları karakterlerin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik olarak çözümlenmelerine dikkat edilecektir.

Tez çalışmasında incelenecek olan femme-fatale karakterlerin kapsamını; 1950’li dönemden günümüze kadar olan her 10 yıldan bir femme-fatale karakter oluşturmaktadır. 1950’li dönemden günümüze kadar olan tüm femme-fatale karakterler içinden sadece her 10 yıldan bir femme-fatale karakterin seçilmesi ile sınırlandırılmaya gidilmiştir. Sınırlandırmaya gidilmesinin en önemli ölçütünü de aynı dönemdeki femme-fatale karakterlerin genelde aynı özelliklerini sergiliyor olmaları oluşturmuştur.

2. ÖRNEK FİLMLERDEKİ FEMME-FATALE KARAKTERLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

1950 döneminden günümüze kadar olan Türk sinemasındaki tüm femme-fatale karakterler içinden her 10 yıllık dönemlerde ağırlıklı olarak femme-fatale

rolleri canlandıran altı oyuncu seçilmiştir. ‘Örnek filmlerdeki femme-fatale karakterlerin çözümlenmesi’ başlığının da böylelikle altı alt başlığa ayrılmasına karar verilmiştir. Bu başlıklarda da seçilen altı oyuncuya yer verilecektir. Söz konusu oyuncular ise Neriman Köksal (1950), Leyla Sayar (1960), Lale Belkıs (1970), Banu Alkan (1980), Zuhâl Olcay (1990) ve Nurgül Yeşilçay (2000) olarak belirlenmiştir. Her oyuncunun olduğu başlık da kendi içinde iki ayrı alt başlığa ayrılacaktır ve bu alt başlıklarda da o oyuncunun rol aldıkları iki filme yer verilecektir. İki filmin içeriğinde ise söz konusu oyuncuların ve iki filminin seçilme nedenleri, her oyuncunun yer aldığı iki filmin konusu ve bu iki filmde canlandırdıkları karakterlerin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik çözümlenmeleri ele alınmaya çalışılacaktır.

2.1. NERİMAN KÖKSAL (1950)

Neriman Köksal filmlerde rol almaya fiziki görüntüsü sayesinde figüranlıkla değil, başrollerde yer alarak başlamıştır. Bu nedenle, Köksal Türk sinemasındaki birçok oyuncudan farklı bir konumda yer almaktadır. Köksal’ın fiziki görüntüsü ayrıca onun vamp rollerle izleyici karşısına çıkmasının da en büyük nedenlerinden birini oluşturmuştur. Agah Özgüç (2008: 63) Köksal için “1.74 boyunda, dalgalı, bukleli, kıvrır kıvrır saçları, ak pakça yüzü, yuvarlak çehresi, etine dolgun iri kıyım yapısıyla Türk sineması için alışılmıştın dışında bir tiptedir” demiştir. Onun bu tiptemesini iyi kullanmayı bilmesi ve bu tiptemeye uygunluk getirmesi de onu Türk sinemasının en önemli femme-fatale karakter oyuncularından biri haline getirmiştir. Hatta Köksal’a sinema tarihi açısından önemli bir vamp oyuncu olan Marilyn Monreo benzetmesi yapılmıştır. Tüm bu sebepler -özellikle femme-fatale karaktere uygunluk getirmesi- Neriman Köksal’ın bu çalışma için seçilmesinin nedenlerini oluşturmaktadır. Köksal’ın en çok 1950’li dönemde femme-fatale rollerinde yer alması ve femme-fatale karakter olarak en parlak dönemini söz konusu yıllarda yaşaması da onun bu çalışmanın 1950 dönemi için seçilmesinin nedenlerini oluşturmaktadır.

Neriman Köksal’ın 1950’li dönemde femme-fatale karakter olarak yer aldığı filmler arasından ise *Katil* (1953) ve *Hayatımı Mahveden Kadın* (1955) filmleri

amaca yönelik olarak seçilmiş ve bu filmler araştırmaya dâhil edilmiştir. *Katil* filminin seçilmesinin nedenini Köksal'ın bu filmde sonra “vamp, yuva yıkan, hayat karartan, kötü kadın tipi” (Kara, 2014: 71) olarak ele alınmış olması oluşturmaktadır. İkinci olarak *Hayatımı Mahveden Kadın* filminin seçilmesinin nedeni de Köksal'ın bu filmde femme-fatale karakter özelliklerini keskin hatlarla izleyiciye sunmuş olması oluşturmaktadır.

2.1.1. Katil Filmi (1953)

Film, genel anlamda, bir cinayeti ve bu cinayet yüzünden dağılan bir aileyi konu almaktadır. Süheyla (Neriman Köksal) zengin bir iş adamıyla evlenmiştir. Ama evlendiği bu adamı sevmemekte ve onu eşinin iş arkadaşı olan Muzaffer (Turan Seyfioğlu) ile aldatmaktadır. Süheyla'nın bu adamla evlenmesinin tek nedenini ise o adamın parasına sahip olmak istemesi oluşturmaktadır. Bu nedenle filmin ilerleyen sahnelerinde Süheyla bir akşam Muzaffer'e eşini öldürmüştü ve bu suçu masum bir adam olan Kemal'in (Ayhan Işık) üzerine atmıştır. Bu nedenle de Kemal işlemediği bir cinayetten ötürü yargılanıp Anadolu'da bir cezaevinde yatmıştır. Bu sırada Kemal'in oğlu da kör olmuş ve oğlunun ameliyat parasını karşılamak Kemal'in eşine (Gülistan Güzey) düşmüştür. Kemal'in eşi de ameliyat parasını karşılamak için genelevde çalıştığından dolayı utanarak kendisinin ailesi tarafından ölmüş olarak bilinmesini istemiştir. Bunların sonunda da eşinin ölüm haberini alan Kemal'in kaçarak İstanbul'a gelmesi ve gerçek suçlulara suçlarını itiraf ettirmeye çalışması filmin temel konusunu oluşturmaktadır.

2.1.1.1. Süheyla Karakterinin Fiziksel Yapısı

Süheyla filmde uzun boylu ve hafif etine dolgun bir kadın olarak kendini göstermektedir. Süheyla'nın kısa ve kıvrıkcık saçları da filmde ön plana çıkmaktadır. Bunun yanında tırnaklarının ise uzun ve bakımlı olduğu görülmektedir. Ayrıca Süheyla'nın aksesuar kullanan bir kadın olduğu bilinmektedir. Özellikle küpe ve yüzüğü bulunduğu her sahnede kullanmıştır.

Süheyla kıyafetleri konusunda ise oldukça cesurdur ve film boyunca birçok dekoltesi kıyafet ile seyirci karşısına çıkmıştır. Genellikle de “askılı kombinezon ve uzun bacaklarını açıkta bırakan sabahlıkla[rı]” (Özgüç, 2008: 64) ile ekranda boy göstermiştir. Filmde ikinci kez görüldüğü sahnede bu duruma örnek oluşturmaktadır. Femme-fatale karakterler genelde dekoltesi kıyafetler giymeyi tercih eden karakterler olarak tarihe geçmişlerdir. Filmdeki çoğu sahnede de Süheyla'nın femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşıdığı görülmektedir. Ayrıca Süheyla üzerinde bir sabahlık olmasına rağmen de oldukça bakımlı gözükmektedir. Kahvaltı sahnesi, Kemal'in cezaevinden kaçıp Süheyla'nın evine geldiği sahne vb. sahnelerde bunu örneklendirmektedir. Genelde dekoltesi kıyafetler tercih eden Süheyla karakteri ciddi konuşmaların olacağı sahnelerde ise takım elbise giyen bir karakter olarak seyircinin karşısına çıkmıştır. Bunların dışında Süheyla karakteri neredeyse bulunduğu tüm sahnelerde bir elinden sigarasını diğer elinde de içkisini eksik etmemektedir. Bu durumun da yine femme-fatale karakterlerde çok sık görülen bir durum olduğu bilinmektedir.

2.1.1.2. Süheyla Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Süheyla karakterinin filmde yaşı tam olarak belli değildir ama orta yaşlarda bir kadın olarak görülmektedir. Aynı zamanda evlidir fakat eşini aldatmaktadır. Bir zaman sonrada eşini, sevgilisine öldürtmüştür. Bu nedenle de Süheyla bir katildir. Femme-fatale karakterlerin geçmişleri genellikle bilinmemektedir ve Süheyla'nın da ailesi ve geçmişi hakkında filmde hiçbir bilgi verilmemiştir. Bunun yanında genelde femme-fatale karakterler ya şarkıcılık yaparak geçinen ya da zengin bir erkekle evlenerek onun paralarıyla geçinen karakterler olarak tanımlanmaktadır. *Katil* filminde ki Süheyla karakterinin de çalışmayan ve evlendiği erkeğin paralarıyla geçinen bir femme-fatale karakter olduğu görülmektedir.

2.1.1.3. Süheyla Karakterinin Psikolojik Yapısı

Filmde Süheyla zengin bir iş adamıyla parası için evlenmiştir. Zamanla da kocasının yanında çalışan Muzaffer'e âşık olmuştur. Muzaffer'in de ona âşık olduğunu düşünen Süheyla Muzaffer'le beraber olmak ve kocasının parasını almak

için Muzaffer'e kocasını öldürmüştür. Cinayet suçunu da mutlu bir ailesi olan Kemal'e atmıştır. Filmin bu sahnesinde de görüldüğü üzere para için ve sevdiğini düşündüğü erkek için Süheyla karakterinin yapamayacağı hiçbir şeyin olmadığı görülmektedir. Adam öldürmenin de buna dâhil olduğu görülmektedir. Para için ve sevdiği adam için başkalarının hayatını tehlikeye atma çoğu femme-fatale karakterde bulunan özelliklerden birini oluşturmaktadır. Bu durumda Süheyla'nın femme-fatale özellikler taşıdığını göstermektedir. Bunun dışında femme-fatale karakterlerde çok sık görülen para için bir erkekle beraber olma veya evlenme ve beraber olduğu erkeği aldatma Süheyla karakterinde de görülmektedir.

Süheyla filmin ilk sahnelerinden birinde kocasının ve Kemal'in bulunduğu odaya bir sabahlıkla girmiştir. Fakat Kemal'i hiç tanımamaktadır. Geleneksel Türk toplum yapısına göre –özellikle 1950'li döneme göre- hiç tanımadığı bir adamın karşısına bir sabahlık ile çıkmak her kadının cesaret edip yapacağı bir şey olarak görülmektedir. Fakat çoğu femme-fatale kadın cesaretli olmaları ile bilinmektedirler. Bu sahnenin devamında ise Süheyla'nın eşine 'Seni dövdüğünü gördüm, çok erkekmişsin kocacım' demesi ve bu konuşmasının sonunda da kahkaha atarak odadan ayrılması Süheyla karakterinin eşine alaycı bir tavırla yaklaşan yani eşini alaya alan bir kadın olduğunu göstermektedir. Burada erkeğin maddi açıdan ayakları üstünde durmasına rağmen kadın karşısında ezilmesinin söz konusu olduğu görülmektedir. Sinemada ise erkeğe bu 'ezilme' duygusunu yaşatabilecek karakterlerden birinin femme-fatale karakterler olduğu görülmektedir.

Süheyla farklı bir sahnede kocasını aldattığı fabrika müdürü Muzaffer ile görülmektedir ve Süheyla yine sabahlığı ile odaya girmiştir. Ama bu kez odada eşi değil, eşini aldattığı adam bulunmaktadır. Bu sahnede Muzaffer ve Süheyla'nın öpüşükleri görülmektedir. Aynı zamanda da Süheyla'nın Muzaffer'e olan sevgi sözcükleri duyulmaktadır. Zaten bu sahneden sonrada Süheyla ve Muzaffer'in beraber buldukları her sahnede öpüşükleri görülmektedir. Femme-fatale kadınların en önemli özelliklerinden biri cinselliklerini akıllıca kullanmaları olarak bilinmektedir. Süheyla karakteri de cinselliğini akıllıca kullanarak evlendiği adamı ve Muzaffer'i elde etmiştir. Süheyla ve Muzaffer'in öpüşükleri sahnelerde, Süheyla'nın cinselliği ile Muzaffer'i etkilediğini kanıtlamaktadır.

Kemal'in yargılandığı mahkeme de ise Süheyla yalancı şahitlik yapmıştır. Sadece kendisi yalancı şahitlik yapmakla kalmamış, aynı zamanda eşinin yanında çalışan dört kişiye de yalancı şahitlik yaptırmıştır. Yalan söylemek ve söyletmek de femme-fatale karakterlerin belirleyici özelliklerinden birini meydana getirmektedir.

Süheyla sevgilisi Muzaffer ile kocasını öldürttükten bir yıl sonra evlenmiştir. Süheyla'nın mutlu olduğu görülmektedir. Kocasını öldürttüğü için vicdan azabı çekmemektedir. Bir elinde sigarası bir diğer elinde içkisi ile sevdiği adamla evlenmenin mutluluğunu yaşamaktadır. Mutlu olan Süheyla bu davranışlarıyla femme-fatale karakterinin özelliklerini sahneye tekrar taşımaktadır. Süheyla karakteri, içkisi ve sigarasıyla birçok kez seyirci karşısına çıktığı gibi, kart oynarken de seyirci karşısına çıkmıştır. Süheyla'nın kart oynadığı sahnesinden bir önceki sahnelerde, genelevi yöneten kadınında masada tek başına kartlarla oynadığı görülmektedir. Burada da iki kötü kadın arasında yönetmen tarafından bir bağ kurulmuştur. Femme-fatale karakterinde genelev yöneten bir kadın kadar kötü olduğu vurgulanmıştır.

Süheyla karakterinin kocasını öldürttüğü için hiç pişman olmayan ve üzülmeyen ama kocasını öldürttüğü Muzaffer'i polis yakalayacak diye endişe duyan ve üzülen bir karakter olduğu görülmektedir. Filmde Süheyla'nın bu korkma sahnesine kadar onun sadece eski kocasına karşı bir femme-fatale olduğu düşündürülürken, Kemal'in cezaevinden kaçtığını öğrenen Muzaffer'in Süheyla'nın korku dolu sözlerinden dolayı, ona iki kez tokat attığı sahne gösterilmiştir. Ama tokat yemesine rağmen Süheyla'nın sessiz kalmadığı ve Muzaffer'e hakaretler ettiği görülmüştür. Bu sahneden sonra ise Süheyla'nın sevdiği adam bile olsa, kendini ezdirmeyeceği düşünülmeğe başlanmış ve bu sahneye onun tüm erkeklere karşı bir femme-fatale karakter olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca Süheyla her ne kadar Kemal'in onların yanına gelmesinden ve Muzaffer'in yakalanmasından korksa da, giyinişinden, makyajından, kart oyunundan ve eline sigara alıp dergi okumaktan vazgeçmemiştir. Bu sahnelerinde yine Süheyla'nın tüm erkeklere karşı femme-fatale olduğunu kanıtlayan sahneler olduğu görülmektedir.

Süheyla filmin sonlarına doğru Muzaffer'e karşı olan konuşmalarından, kendinden emin ve ayakları üstüne sağlam basan, güçlü bir femme-fatale karakter

olduğunu seyirciye göstermiştir. Muzaffer'in yalıtı satmak istemesinin ve bunun üzerine Süheyla'nın 'Bana baksana sen! Paramın hesabını sana verecek değilim' sözlerinin bunu kanıtlar nitelikte olduğu görülmektedir. Kemal'in onları bulduğu sahnede ise, Muzaffer ve Kemal'in kavgalarının bir an bile olsa durdurulmasını sağlayan yine Süheyla olmuştur. Tabancayı eline alması, korkak bir kadın gibi kenara çekilip ağlamaması, Süheyla'nın güçlü ve cesur bir karakter olduğu bir kez daha kanıtlamaktadır.

Genel anlamda femme-fatale karakter olarak ekrana yansıtılan Süheyla toplum tarafından kabul görmeyecek bir karakterdir ve filmin sonunda da cezalandırılmıştır. Toplum tarafından kabul görmemesinin nedenlerinin, kocasını aldatmış olması, yalancı olması ve kocasının parası için onu öldürtmüş olması görülmektedir. Bunlar nedeniyle de filmin sonunda cezası ölüm olmuştur. Yani "kötü kadın ataerkil bakış açısı doğrultusunda yok edilmiştir]" (Bektaş, 2014: 80). Süheyla kavga esnasında Muzaffer'in elindeki tabanca ile Muzaffer tarafından yanlışlıkla öldürülmüştür.

Ayrıca filmdeki tüm erkek karakterlerin bir kadının arzuları doğrultusunda mahvoldukları görülmektedir. Süheyla'nın kocasını, Muzaffer'e öldürtmesi, Muzaffer'in tek cinayeti olarak kalmamış ve Muzaffer hizmetçi Fatma'nın sevgilisini de öldürmüştür. Böylelikle Süheyla ve sahip olduğu servet Muzaffer'i iflah olmaz bir ölüm makinesine dönüştürmüştür. Kemal'in ise, Muzaffer'in işlediği ilk cinayetin onun üzerine kalması sonucunda hayatı mahvolmuştur. Kemal kendi adaletini kendi yöntemleriyle sağlama yoluna gitmiştir. Bunun sonunda suçsuzluğunu kanıtlayarak beraat etse de artık eski yaşamına dönememiş, yaşadığı şehri terk etmiş, yaşadığı karısından habersiz yaşamına devam etmiştir. Kemal'in oğlu ise annesinin yaşadığını bildiği halde, annesine verdiği sözden dolayı babasına söyleyememiş ve kavrayamadığı sebeplerden dolayı anne kucağına veda etmiştir (Bektaş, 2014: 79-80). Femme-fatale karakterlerin en belirgin özelliklerinden birinin, erkekleri felakete sürüklemeleri olduğu bilinmektedir. Filmdeki üç erkek karakterde dolaylı ya da dolaysız yoldan Süheyla'nın kurbanları olmuşlardır ve üç erkeğin sonu da felaket olmuştur.

2.1.2. Hayatımı Mahveden Kadın Filmi (1955)

Film genel olarak öğrenci olan Orhan'ın (Abdurrahman Palay) Belkıs (Neriman Köksal)'a olan aşkını ve Belkıs'ında Orhan'ın aşkıdan faydalanarak onu kullanmasını konu almaktadır. Bunun yanında film Belkıs'ın Orhan dışında ona âşık olan diğer tüm erkeklerin aşkıdan faydalanmasını ve onları da kullanmasını ele almaktadır.

2.1.2.1. Belkıs Karakterinin Fiziksel Yapısı

Belkıs uzun boylu ve zayıf bir kadın olarak filmde kendini göstermektedir. Saçları ise kıvrıktır ve omuzlarına gelmektedir. Bunun yanında tırnaklarının da bakımlı olduğu görülmektedir. Ayrıca Belkıs'ın aksesuarlarına ve giyimine de oldukça önem verdiği görülmektedir. Özellikle giyimi konusunda kıyafetlerinin göğüs ya da sırt dekolteli olmasına özen göstermektedir. Belkıs, bir gazinoda şarkı söylerken seyirci karşısına çıktığı filmin ilk sahnesinde dekolteli uzun bir elbise ile kendini seyirciye tanıtmıştır. Ayrıca Belkıs'ın Kemal'le olduğu sahnelerde de askılı kombinezonuyla seyirci karşısına sık sık çıktığı görülmektedir. Yani femme-fatale karakterlerin dekolteli kıyafetler tercih etme özelliği, Belkıs karakterinde de görülmektedir. Bunların dışında neredeyse tüm femme-fatale karakterlerde görülen sigara ve alkol kullanımı Belkıs karakterinde de film boyunca oldukça sık görülmektedir.

2.1.2.2. Belkıs Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Genç bir kadın olarak görülen Belkıs karakterinin yaşı filmde tam olarak verilmemiştir. Ayrıca Belkıs karakteri evli de değildir, bekârdır ve tek başına yaşamaktadır. Bunun dışında femme-fatale karakterlerin geçmişlerinin genellikle bilinmezliklerle dolu olduğu görülmektedir. Belkıs'ın da geçmişi ve ailesi hakkında filmde hiçbir bilgi verilmemiştir. Hatta filmin bir sahnesinde Orhan, Belkıs'a ailesini sorduğunda Belkıs, 'Benim ailemden hiç bahsetmeyelim. Beni çok müteessir ediyor' diyerek kendi geçmişi hakkında Orhan'a ve izleyiciye herhangi bir bilgi vermemiştir.

Buna karşın femme-fatale karakterlerin eğer geçimlerini sağlamak için çalıştıkları herhangi bir işleri varsa bu işler bilinmektedir. Genellikle de femme-fatale kadınlar ya gazinoda şarkıcılık yaparak geçinen, ya da zengin erkeklerin paralarıyla geçinen kadınlar olarak ele alınmaktadırlar. *Hayatımı Mahveden Kadın* filminde Belkıs karakterinin de gazinoda şarkıcılık yaparak geçindiği ve mesleğinin şarkıcılık olduğu bilinmektedir.

2.1.2.3. Belkıs Karakterinin Psikolojik Yapısı

Belkıs filmde yer aldığı ilk sahnede güleç yüzlü bir şarkıcı olarak seyirci karşısına çıkmıştır. İkinci sahnesinde ise, Belkıs'ın güleç yüzünün arkasındaki gerçek yüzünü görülmeye başlamıştır. Çünkü ikinci sahnede Belkıs'ın odasında bir adamın onun boğazına yapışarak 'Oğlumun hayatını mahvettin. Allah büyük elbet cezayı bir gün çekeceksin' gibi şeyler söylediği ve Belkıs'ın adamın elinden kurtulduktan sonra bu durumu hiç umursamadığı görülmüştür. Bu sahneyle de Belkıs'ın kötü bir kadın olduğu ve bir gencin hayatını mahvettiği anlaşılmaktadır. Bir kadının erkeği elde etmesi ve bunun sonucunda da onun hayatını mahvetmesi femme-fatale karakterlerin belirleyici özelliğini oluşturmaktadır. Bu diyalog ve Belkıs'ın olay sonrasında takındığı tavır ise Belkıs'ın bir femme-fatale karakter olduğunu kanıtlamaktadır. Aslında bu sahneyle başrol oyuncusu olan Orhan'ın hazinle sonuçlanacak olan hayatına da gönderme yapılmıştır. Zaten bu sahnede Belkıs'ı adamın elinden kurtaranında Orhan olduğu görülmektedir. Yani bu sahnenin devamında seyirci ilk olarak Orhan'ı görmüştür. Orhan, bu sahnede Belkıs'a adamın dediklerinin doğru olup olmadığını sorduğunda ise; Belkıs, adamı yalanlamış ve yapmacık gözyaşları dökmüştür. Ağlamasıyla Orhan'ı yavaş yavaş çemberi içine almaya başlayan Belkıs, o gece daha adını bile bilmediği Orhan'ı evine davet etmiştir. Bu da yine Belkıs'ın diğer kadınlara göre, daha rahat bir kadın olduğunu göstermektedir.

Orhan'ı eve davet ettiği o gece Belkıs ilk olarak odasına kıyafetlerini değiştirmeye girmiştir. Kıyafetlerini odasındaki aynanın önünde değiştiren Belkıs'ın aynadaki yansımını diğer odadan Orhan görmüştür. Belkıs bunu planlı bir şekilde yapmıştır. Çünkü aynadaki görüntüsünün Orhan tarafından görüleceğini bilmektedir. Böylelikle de cinselliği ile Orhan'ı etkisi altına almayı planlamaktadır. Daha sonra

Belkıs bir sabahlık giyerek Orhan'ın yanına gelmiştir ve ilk olarak eline alkollü bir içecek almıştır. O gece ilk konuşmalarında Orhan'a ailesinin zengin olup olmadığını sormuştur. Çünkü femme-fatale karakter için zenginliğin, yani paranın birincil öneme sahip olduğu bilinmektedir. Konuşmalarının sonunda ise öpüşmüşlerdir. Belkıs, daha o gece adını öğrendiği Orhan'la öpüşmüş ve beraber olmuştur. Filmin ilerleyen sahnelerinde de çoğu kez Belkıs ve Orhan'ın öpüşme sahnelerine şahit olunmaktadır. Belkıs'ın bu tutumu onun ataerkil toplum tarafından öteki kadın olarak görülen bir femme-fatale karakter olduğunu seyirciye tekrar göstermektedir.

Orhan'ın Belkıs ile ilişkisi başladıktan sonra Orhan okula, sınavlara ve ailesinin yanına gitmeyi bırakmıştır. Bu durumda filmin ilk sahnelerinde de görüldüğü gibi Belkıs'ı seven erkeklerin sonunun iyi olmadığını göstergelerinden bir diğeri oluşturmaktadır. Belkıs Orhan'ı da felakete sürüklemeye başlamıştır. Orhan artık eski Orhan olmaktan çıkmıştır. Tamamen Belkıs için yaşamaya başlamıştır. Belkıs cinselliği ile onun gözünü boyamayı başarmış ve diğer erkekleri ağına aldığı gibi onu da ağına almıştır. Böylelikle Orhan'ı kendisine âşık etmiş ve paralarını bitirinceye dek de onu kullanmıştır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Belkıs İzmir'de bulunan bir gazinodan iş teklifi almış ve çalışmak için İzmir'e gitmeye karar vermiştir. Peşinden Orhan'ı da sürüklemek istemiştir. Bu yüzden ona para bulup kendisiyle gelmesini söylemiştir. Belkıs'ın aşkı ile gözü kör olan Orhan ise hırsızlığa başvurarak kendi evinden yani babasının kasasından para çalmaya kalkışmış ve babasına yakalanmıştır. Babası ise ona biraz para vererek evden kovmuş ve bir daha eve gelmemesini söylemiştir. Orhan Belkıs'a bu olanları anlattığında ise, Belkıs 'Aman boş ver. Beni mi daha çok seviyorsun yoksa evdekiler mi?' diye sormuştur. Orhan ise 'seni' diye cevap vermiştir. Belkıs'ın bu tutumundan Orhan'ı ailesinden koparmaya çalışan bir femme-fatale olduğu da anlaşılmaktadır. Belkıs Orhan'ı kendisine âşık ederek onu okuldan uzaklaştırdığı gibi ailesinden de tam anlamıyla uzaklaştırmayı başarmıştır. Belkıs'ın her femme-fatale kadının da düşkün olduğu gibi-paraya düşkün bir kadın olduğu görülmektedir. Bu sahnenin devamındaki sahnelerden birinde Orhan babasından aldığı parayı Belkıs'a verdiğinde Belkıs çok mutlu olmuş ve parayı hemen almıştır. Belkıs'ın parayı çok sevdiği ve Orhan'la parası için beraber olduğu da bu sahnede tekrar net bir şekilde ele alınmıştır.

İzmir’de işe başlayan Belkıs Orhan dışında başka zengin adamlarla da konuşmaya başlamıştır. O konuştuğu adamlara da Orhan için ‘Bana bekçilik yapıyor’ diye yalan söylemiştir. Bu sahnelerde Belkıs’ın Orhan’ı kullandığı tekrar net bir şekilde görülmektedir. Aynı zamanda seyirci, Belkıs’ın yalan söyleyen yanıyla da tekrar karşılaşmıştır ve bunun yanında Belkıs’ın Orhan’ı aldatmaya başladığı da bu sahne ile görülmüştür. Belkıs bunların yanında kendisine karışılmasından ve kısıtlanmaktan nefret eden bir karakter olarak da seyircinin karşısına çıkmıştır. Her zaman özgür bir kadın olmak istemektedir. İstedığı zaman istediği her şeyi yapan bir kadın olmak istemektedir. Bu nedenle İzmir’de farklı erkeklerle vakit geçirdiğini öğrenen Orhan’ın kendisine karışmasına izin vermemiştir.

Belkıs İzmir’de yaşadıkları evin kirasını Orhan’a ödettirmektedir. Kendi kazandığı paradan ise Orhan’a hiç vermemektedir bunu kendi de bir sahnede dile getirmiştir. Bu nedenle İzmir’de çalışmayan Orhan’ın parası bitmek üzeredir bu yüzden Belkıs Orhan’ın iş bulması gerektiğini ona sert bir dille söylemiştir. Bu konuşma sonrasında da iş bulamayıp parası biten Orhan’ı parası biter bitmez terk etmiştir. Orhan da Belkıs’ı geri kazanabilmek için suç dünyasına bulaşmıştır ve para kazandıktan sonra Belkıs’ı tekrar ona dönmesi için tehdit etmiştir. Belkıs’ta bu tehditlere aldırılmayarak Orhan’ı polise şikâyet etmiştir ve onun yakalanmasına neden olmuştur. Böylece bir erkek daha Belkıs’ın ağına takılarak hayatını tam anlamıyla mahvetmiştir.

Orhan cezaevinden çıktıktan sonra bir araba kazası geçirmiştir. Onu vuran Halit (Hadi Hün) ise Orhan’ın geçmişte yaşadıklarını öğrenmiş ve ona acıyarak evine almıştır. Halit’in yeğeni Asım (Muammer Gözalan) ise Belkıs ile nişanlanmıştır. Belkıs her beraber olduğu erkeğin parasını bitirdiği gibi Asım’ın da parasını bitirmiştir ve Asım’ın borçlanmasına neden olmuştur. Halit’in diğer yeğeni Handan (Muhterem Nur)’un ise Osman (Saltuk Kaplangı) ile nişanlı olduğu bilinmektedir. Ama Osman Belkıs’ı görür görmez âşık olmuştur. Belkıs ise Osman’ın zengin olduğunu öğrenince Asım’ı hemen terk etmeye çalışmıştır. Belkıs için önemli olanın sadece para olduğu görülmektedir. Belkıs parası olan erkekleri ağına düşürerek tüm paralarını bitirinceye dek onlarla olmakta ve paralarını bitirince de onları terk etmektedir. Orhan’ın parası bitince Orhan’ı terk eden Belkıs, Asım’ın parası bitince Asım’ı da terk etmeye kalkışmış ve Osman’a kaçmaya çalışmıştır ama bunu öğrenen

Asım, Belkıs'ı vurarak öldürmüştür. Böylelikle bir erkek daha Belkıs'ın kurbanı olmuştur. Bunun yanında her kötü karakterin filmin sonunda cezalandırıldığı gibi Belkıs da filmin sonunda cezalandırılmıştır. Cezası ise ölüm olmuştur. Türk sinemasında ataerkil yapının uygun karşılamadığı femme-fatale kadınlar filmlerin sonunda çoğunlukla cezalandırılmaktadırlar.

Genel anlamda *Katil* ve *Hayatımı Mahveden Kadın* filmlerindeki Süheyla ve Belkıs karakterlerinin yer aldıkları sahnelerden yola çıkarak bu iki karakterin de fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve özellikle psikolojik özellikleri bakımından femme-fatale karakterler oldukları görülmektedir.

2.2. LEYLA SAYAR (1960)

Bu çalışma çerçevesinde 1960 dönemi için Leyla Sayar'ın ele alınmasına karar verilmiştir. Bu dönemde Leyla Sayar'ın ele alınmasına karar verilmiş olmasının birçok nedeni bulunmaktadır. Bunlardan ilkinin Sayar'ın bu döneme damgasını vuran bir oyuncu olması ve Türk sinemasındaki ilk Türk femme-fatale kadını olarak kabul edilen Cahide Sonku'ya oyunculuğu ile benzetilmesi oluşturmaktadır. Hatta Leyla Sayar'a ikinci Cahide Sonku gözüyle bakılmaktadır. Bunların yanında aksesuarları ve iç çamaşırlarıyla “vamp kadın tiplemesine yeni ve anlamlı boyutlar” (Özgüç, 2008: 112) kazandırması bu çalışma için seçilmesinin önemli nedenlerinden bir diğerini meydana getirmektedir. Sayar'ın seçilmesinin en önemli nedenini ise, Türk sinemasında yarattığı içe dönük gizemli dişi kadın tiplemeleriyle, kendinden önce gelen benzerlerinden çok farklı olması ve bu nedenle vamp kadın çizgisine yeni bir yıldız oyuncu olarak getirdiği yenilikçi yaklaşımlarıyla sınıfının ve yeni kadın tiplemesinin başlangıcı olarak görülmesi oluşturmaktadır (Özgüç, 2008: 114). Leyla Sayar'ın 1960'lı dönemde femme-fatale karakter olarak yer aldığı filmlerden ise *Aşka Kinim Var* (1962) ve *Suçlular Aramızda* (1964) filmleri seçilmiş ve bu filmler çalışmaya dâhil edilmiştir. Aslında bu filmlerden biri yerine *Şehrazat* filmi ele alınmak istenmiş ama bu film kayıp olduğu için ulaşılamamış bu nedenle de yukarıda belirtilen bu iki filme karar verilmiştir. İlk olarak *Aşka Kinim Var* filminin seçilmesinin nedenini Sayar'ın bu filmde para için değil, sevdiği için bir erkeği elde etmek istemesi oluşturmuştur. Bu durumun bu dönem femme-fatale kadınlarında

nadir olarak görülen bir özellik olduğu görülmektedir. İkinci olarak *Suçlular Aramızda* filminin seçilmesinin nedenini de bu filmin cinsel çeşitlemeler konusunda Türk sinemasının başlıca örneklerinden biri sayılması oluşturmuştur (Özgüç, 1994: 186). Leyla Sayar bu filmde cinsellik konusunda farklı ve yeni bir femme-fatale kişilik sergilemektedir.

2.2.1. Aşka Kinim Var Filmi (1962)

Filmde, Handan (Leyla Sayar) ve onun ilişki yaşadığı iki kardeş olan Osman (Özer San) ile Turhan'ın (Orhan Günşiray) başına gelenler konu edilmektedir. Handan, Turhan'ı sevmektedir. Futbolcu olan Turhan kıt kanaat geçinmekte, tıp fakültesinde okuyan kardeşi Osman'ın masraflarına zorlukla yetişebilmektedir. Bu nedenler yüzünden de zengin bir ailenin kızı olan Handan'dan ayrılmak zorunda kalmıştır. Handan da Turhan'ı kıskandırmak ve onunla tekrar birlikte olmak için kardeşi Osman ile ilişki kurmuştur. Fakat Turhan'ı yeniden elde etmeyi başaramayınca ona iftira atarak iki kardeşi birbirine düşürmüştür (19 Nisan 2018). Kısacası film genel olarak Handan'ın Osman'ı kazanmak uğruna iki kardeşin aralarına girmesini anlatmaktadır.

2.2.1.1. Handan Karakterinin Fiziksel Yapısı

Handan'ın orta boylarda ve orta kilo ağırlığında bir kadın olduğu görülmektedir. Saçlarının da dalgalı ve orta boyda olduğu görülmektedir. Film boyunca da saçlarını genellikle salık bir şekilde kullanmıştır. Bunların yanında giyimine ve aksesuarlarına da oldukça önem vermektedir. Filmde görüldüğü ilk sahnede de zaten bir kürk ile seyirci karşısına çıkmıştır. Genelde etek ve elbise giymeyi tercih eden Handan karakterinin yerine göre giyinmeyi bilen bir karakter olduğu görülmektedir. Partilerde dekolteli elbiseler giyen Handan gün içinde de etek ceket ya da pantolon ceket giymektedir. 1950'li dönemde Neriman Köksal'ın canlandığı karakterler kadar açık giyinmeyen Handan karakterinin sadece filmin sonlarına doğru sabahlıklarıyla seyirci karşısına çıktığı görülmektedir. Yani femme-fatale karakterlerin dekolteli giyinme özelliği Handan karakterinde de görülmekte

ama diğ er femme-fatale karakterler kadar çok sık görülmemektedir. Bunların dışında çoğ u femme-fatale karakter sigara ve alkol kullanmaktadır. Handan karakterinin de filmin birçok sahnesinde alkol kullandığı ama buna rağmen sigara kullanmadığı görülmektedir.

2.2.1.2. Handan Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Genelde femme-fatale karakterlerin geçmişleri ve aileleri hakkında filmlerde çok fazla bilgi verilmezken *Aşka Kinim Var* filminde Handan'ın ailesi hakkında bilgi verilmiştir. Handan'ın zengin bir ailenin kızı olduğu görülmektedir. Filmde Handan ve Turhan'ın ilk görüldükleri sahnedeki diyalogları Handan'ın zengin bir ailenin kızı olduğu bilgisini seyirciye vermiştir. Ayrıca ailesi hakkında bilgi verilen Handan'ın filmin ilerleyen sahnelerinde babası ile yaşadığı da görülmüştür. Bunların yanında babasının parasından dolayı da zengin bir kadın olan Handan'ın filmde herhangi bir işte çalışmadığı da görülmektedir. Genelde femme-fatale karakterler ya şarkıcılık yaparak geçinen ya da zengin bir erkekle evlenerek onun paralarıyla geçinen karakterler olarak tarihe geçmişlerdir. Ama bu filmde Handan karakterinin bu iki şekilde de geçinmediğı buna karşın baba parasıyla geçindiğı görülmektedir. Bunların dışında filmde genç bir kadın olarak görülen Handan'ın yaşı tam olarak bilinmemektedir.

2.2.1.3. Handan Karakterinin Psikolojik Yapısı

Femme-fatale karakterler genelde para için erkeklerle beraber olurlarken bu karakterlerin nadirde olsa para için değil, erkeğı gerçekten sevdiği için onunla birlikte olduğu da görülmektedir. Genelde 1970'li dönemin femme-fatale oyuncularında görülen bu durum ise 1960'lı dönemin filmlerinde çok az ele alınmıştır. Bu dönemde femme-fatale karakterin bu yönünü az olarak ele alan filmlerden birini ise, *Aşka Kinim Var* filmi oluşturmaktadır. Filmde Handan'ın Turhan'la para için değil, gerçekten onu sevdiği için beraber olduğu görülmektedir.

Handan filmde ilk kez sevgilisi Turhan ile görülmüştür. Burada sevgilisini seven iyi bir kadın olarak görülmektedir. Ama bu sahnede Turhan'ın Handan'dan

zengin olduğu için ayrılması Handan'a sinsi planlar yaptıracaktır ve onun bir arkadaşıyla görüldüğü ikinci sahnede zaten yavaş yavaş sinsi planlar yapmaya başladığı görülmektedir. Bu davranışıyla da Handan içindeki femme-fatale kadını ortaya çıkartmaya başlamıştır. Bu ikinci sahnede Handan, Turhan'ın kardeşi olan Osman'ı kendisine âşık etmeye çalışacağı ve böylelikle de Turhan'ın kendisini kıskanıp ona tekrar döneceği planını yapmıştır. Burada Handan'ın çoğu femme-fatale kadınında olduğu gibi bencil olduğu görülmektedir. Onun için önemli olan sadece Turhan'ı tekrar elde etmektir. Bu nedenle Osman ve Turhan arasındaki kardeşlik bağını veya aralarının bozulacağını umursamamaktadır.

Bunların dışında Turhan ve Handan'ın beraber oldukları ilk sahnede Turhan Handan'a 'Ben sana oradaki hayatı temin edemem. Benim iki göz odamda soğan ekmeğe de sen razı olmazsın' demesi üzerine Handan 'Senin için her fedakârlığı yaparım ama buna ne lüzum var' cevabını vermiştir. Bu diyalogda Handan için paranın önemli olduğu ve paralarını bırakamayacağı anlaşılmaktadır. Femme-fatale karakterler bazen erkeği para için kullanmasalar da hatta erkeği sevdikleri için elde etmek isteseler de paradan asla vazgeçememektedirler. Çünkü para femme-fatale karakterler için büyük önem taşımaktadır.

Handan, Osman üzerinde planını gerçekleştirmek için Osman'ı bir partiye davet ettirmiştir. Partide kendisini Osman'a dansa kaldırtan Handan Osman'ı konuşmalarıyla çemberi içine almaya başlamıştır. Osman'la konuştukları sırada ona evlenip boşandığı yalanını söylemiştir. Femme-fatale karakterlerin erkeği çemberine almak için, yalan söyleme özelliklerini Handan'ın da taşıdığı böylelikle öğrenilmiştir. Partiden sonraki günlerde Osman ve Handan sürekli beraber vakit geçirmeye başlamışlardır. Neredeyse her gün farklı yerlerde el ele gezmektedirler. Böylece Handan, Osman'ı çemberi içine almaya başarmıştır.

Handan, baskın ve dediklerini yaptıran bir karakter olarak görülmektedir. Filmin bir sahnesinde Handan'ın babasının, kızı Handan'dan çekindiği, onun dediklerini yaptığı ve evinde de kızının hâkimiyetinin geçerli olduğu görülmüştür. Bu durumlar da çoğu femme-fatale karakter de görülen 'baskın karakter olma' özelliğinin Handan karakterinde de görüldüğünü göstermektedir.

Osman ve Handan'ın ilişkisini öğrenen Turhan Handan'ın gerçek amacını öğrenmek için onunla buluşmuştur. Handan'a Osman'ın hayatında başka bir kadın olduğunu söyleyen Turhan'ın, Handan'dan aldığı cevap 'Herhalde şimdi yok. Hem olsa ne lazım gelir. Beni tercih etmesi yetmez mi? Kadınlığım galebe çalmış daha ne isterim' olmuştur. Handan'ın verdiği bu cevaptan anlaşılacağı üzere Handan'ın femme-fatale karakter özelliklerini bu sahnede daha fazla ortaya çıkarttığı görülmektedir. Bütün femme-fatale karakter, kadınlığına çok güvenmekte ve erkekleri de kadınlıklarını kullanarak elde etmektedirler. Handan'da burada kadınlığı ile Osman'ı kendine âşık ettiğini düşünerek kendiyi övmektedir.

Femme-fatale karakterler parası olmayan fakir insanları genellikle küçük görmektedirler. Filmin ilerleyen sahnelerinde de Handan'ın Osman'ın ailesini küçümsediği görülmektedir. Bu sahneden birkaç sahne sonra da Osman'ın annesine 'Handansa bana gelinceye kadar gezmiş dolaşmış, dilediği yere gitmiş, ben şimdi onu bütün bu serbestlikten nasıl alıkoyarım?' dediği sahne görülmektedir. Femme-fatale karakterler serbestliklerine yani özgürlüklerine düşkün karakterlerdir ve bundan vazgeçememektedirler. Handan'ın da Osman'la aynı evde yaşamaya başladıktan sonra eskiden olduğu gibi serbestliğine devam ettiği görülmektedir ve özgürlüğünden vazgeçmemiştir. Ayrıca evlenmeden aynı evde yaşamak melodram kadınlarının yapacağı bir şey değilken, femme-fatale kadın için bu durum hiç önemli olmamaktadır. Çünkü melodram kadını aile kurumuna önem verirken femme-fatale kadın için aile kurumunun bir önemi bulunmamaktadır.

Bu sahneden bir sonraki sahnede de Handan'ın arkadaşına 'Kof çıktı Osman. Aradıklarım yok onda. Tam bir kitap faresi, benim gibi yaşamasını seven bir kadına ayak uyduramıyor' dediği bir sahne görülmektedir. Handan da diğer tüm femme-fatale karakterler gibi gezmeyi, eğlenmeyi, para harcamayı ve alkol almayı seven bir karakter olarak görülmektedir. Bu nedenle Osman'ın kendisine ayak uyduramamasından sıkılmıştır. Ama her ne kadar Osman kendisine ayak uyduramasa da o Osman olmadan eğlenmesine ve gezmesine devam etmektedir. Osman'ın onunla gelmemesini umursamamaktadır. Bu durum Handan'ın arkadaşlarının evlerinde verdikleri parti sahnelerinden ve Handan'ın kendi evinde verdiği parti sahnelerinden anlaşılmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinden birinde Turhan'ın annesini beraber yaşamaları için yanına çağırıştır ama annesi Turhan'a 'Kocamız bizim kütük tanrımız. Kocamız nerde biz orda' cevabını vermiştir. Bu sahneden sonraki sahnede de Handan'ın arkadaşına 'Şekerim biliyorsun Osman benim için sadece etiket. Ama istersem bununla da yaşarım. İstersem biliyorsun. Göreceksin Handan neler yaparmış' dediği sahne görülmektedir. Bu iki sahnede iki kadın arasındaki fark diyaloglarla net bir şekilde gösterilmiştir. Anne kendini eşinin yanında olma zorunluluğu hissederken, Handan birlikte yaşadığı ve evleneceği Osman'ı sadece etiket olarak görmektedir. Çünkü femme-fatale karakterler sevgilileri ya da eşleri için yaşamamakta, her zaman sadece kendilerine önem vermektedirler. Bunun yanında Handan'ın olduğu bu sahneden, Handan karakterinin sadece bir şeyi yapmak istemesinin yeterli olduğu anlaşılmaktadır. Handan isterse yapamayacağı şey bulunmamaktadır. Bu Osman'ı çemberi altına alıp onunla aynı evde yaşamasından da anlaşılmaktadır. Genelde femme-fatale karakterlerin istedikleri her şeyi yapan karakterler oldukları görülmektedir. Yaptıkları şeyin sonu, onlar için kötü olsa bile istekleri şeyleri yapmak için her yolu denemektedirler.

Handan bir gün Turhan'a annesinin hasta olduğu yalanını söyleyerek evinden onu almıştır. Ama amacı sadece onunla konuşmaktır. Handan Turhan'la konuştukları bu sahnede her şeyi ailelerine anlatıp beraber olmak istediğini söylemiştir. Turhan'ın ailesinin üzülmelerinden korktuğunu ve böyle bir şey istemediğini söylemesi üzerine de Handan 'Ben kimseyi düşünemem' demiştir. Yine bu sahnede Handan karakterinin sadece kendini düşündüğü görülmektedir. Bu konuşmadan sonrada Handan Turhan'ın peşini bırakmamış ve hep Turhan'la konuşmaya çalışmıştır. En sonunda antrenman çıkışı Turhan Handan'a vurmuştur. Bunu gören arkadaşlarından biri Handan'ı Turhan'dan uzaklaştırmıştır. O gün Handan, kendisini Turhan'dan uzaklaştıran bu kişinin iş yerine gitmiş ve çok alkol almıştır. Sarhoş olan Handan iş yerinde bu adamla beraber olmuştur. Daha sonra eve geldiğinde Osman Handan'ın boynundaki izleri görmüş ve çok sinirlenmiştir. Bunun üzerine Handan Turhan'a suç atmış ve Turhan'ın kendisiyle beraber olmak istediğini söylemiştir. Bu nedenle iki kardeş kavga etmişler ve Turhan'ın hem kardeşiyle hem de babasıyla arası bozulmuştur. Böylelikle bir femme-fatale karakter olan Handan kendi istekleri doğrultusunda iki erkeği de felakete sürüklemiş ve ailelerinin dağılmasına neden

olmuştur. Bunun üzerine de hiçbir şey olmamış gibi kuaföre gidip saçına ve parmaklarına bakım yaptırmıştır. Çünkü onun için bütün bu olanlar ona dokunmadığı sürece çokta önem taşımamaktadır.

Filmin sonunda iki kardeşin araları düzelse de, kavga esnasında Handan vurularak öldürülmüştür. Çoğu femme-fatale karakterin filmin sonunda cezalandırıldığı gibi Handan'da öldürülerek cezalandırılmıştır. Handan ölürken Turhan'a 'Gönül eğlencesi olacaktın benim için. Ama reddettin beni' demiştir. Handan'ın ölürken söylediği bu sözlerinden ise erkeklerle eğlencesine beraber olduğu ve onlarla eğlendiği anlaşılmaktadır. Erkeklerle gönül eğlendirmekte femme-fatale karakterin en önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır.

2.2.2. Suçlular Aramızda Filmi (1964)

Film, zengin bir ailenin ustalıkla sakladıkları kirli dünyalarını anlatmaktadır. Oğlu Mümtaz'ı (Ekrem Bora) işlerinin başına geçiren armatör Halis Bey (Atıf Kaptan), emekliliği şerefine bir yemek düzenlemiştir. Yemek sonrası eve geldiklerinde gelinleri Demet (Belgin Doruk), kayınpederinin düğün hediyesi olan gerdanlığının çalındığını fark etmiştir. Sonrasında bu değerli gerdanlığın çalındığı haberi gazetelere düşmüştür. Kolyeyi çalan Yusuf (Hakkı Haktan) ve Halil (Tamer Yiğit)de kolyeyle ilgili bir gerçeği fark etmişlerdir. Bu gerçeğin ortaya çıkışıyla birlikte Halis Bey'in ve Mümtaz'ın maskesi de düşmüştür (20 Nisan 2018). Film genel olarak bu gerdanlık çerçevesinde Mümtaz'ın Demet'i Nükhet'le (Lale Belkıs) aldatmasını ve yaptığı diğer kötü işlerin ortaya çıkmasını anlatmaktadır.

2.2.2.1. Nükhet Karakterinin Fiziksel Yapısı

Nükhet'in orta boylarda ve zayıf bir karakter olduğu görülmektedir. Saçlarının ise kısa ve düz olduğu görülmektedir. Filmde ilk görüldüğü sahnede üzerinde sadece iç çamaşırları bulunmaktadır. Filmde görüldüğü birçok sahnede de seyirci karşısına sadece iç çamaşırları ile çıkmıştır. Evinden dışarı çıktığı sahnelerde de genelde dekoltesi elbise veya dekoltesi bluz ve kısa şort giydiği görülmektedir. Bunlardan yola çıkarak da Nükhet'in giyimi konusunda femme-fatale özellikleri

taşıdığı görülmektedir. Çünkü çoğu femme-fatale karakter dekolterli kıyafet giymeyi tercih etmektedir. Ayrıca Nükhet aksesuarları da çok seven ve bunlara önem veren bir karakter olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Mümtaz'ın hediye ettiği gerdanlığı görünce çok mutlu olduğu sahne bunu örneklendirmektedir. Bunun yanında bakımına da çok önem vermektedir. Bu durum, onun önemli konuların olduğu sahnelerde bile ilk olarak kuaföre gitmesi ve sonrasında bu önemli konuyla ilgilenmesinden anlaşılmaktadır. Bunların dışında çoğu femme-fatale karakterde görülen sigara ve alkol kullanımı Nükhet karakterinde görülmemektedir.

2.2.2.2. Nükhet Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Nükhet yaşı tam anlamıyla bilinmeyen ama genç görülen bir karakter olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Herhangi bir işte çalışmamaktadır. Nükhet'in çalışmamasının nedenini ise, zengin ve evli bir iş adamı olan Mümtaz'ın metresi olması oluşturmaktadır. Mümtaz'ın aldığı lüks bir evde onun paralarını harcayarak yaşayan Nükhet, bu nedenle de çalışmaya gerek duymamaktadır. Böylelikle genelde femme-fatale karakterlerde görülen 'zengin bir erkeğin parasıyla geçinme' durumu Nükhet karakterinde de görülmektedir. Bunların yanında çoğu femme-fatale karakter gibi Nükhet karakterinin de filmde geçmişi hakkında ve ailesi hakkında hiçbir bilgi verilmemiştir. Nükhet karakterinin de çoğu femme-fatale karakter gibi, geçmişi bilinmezliklerle dolu olma özelliği taşımaktadır.

2.2.2.3. Nükhet Karakterinin Psikolojik Yapısı

Nükhet'in filmin ilk sahnesinde yerde, üstünde sadece iç çamaşırlarıyla yüzüstü yattığı ve Mümtaz'ın Nükhet'in bu çıplak vücudunu paralarıyla kapladığı görülmektedir. Daha sonra Mümtaz bu paraları birer birer toplayarak saymıştır. Bu paraların içinde de bir miktarını Nükhet'e vermiştir. Nükhet paraları aldıktan sonra paraları saymış ve Mümtaz'a 'Hepsini bana vereceksin sanmıştım. Bırak onların hepsini' demiştir. Nükhet'in görüldüğü daha bu ilk sahneden onun paraları çok sevdiği görülmekte ve bunu hiç düşünmeden de dile getirmektedir. Her femme-fatale karakterin parayı çok sevdiği gibi Nükhet'te sevmektedir ve bu durum Nükhet'in bir femme-fatale karakter olduğu gösteren ilk ipucunu oluşturmaktadır.

Nükhet'in filmde ikinci görüldüğü sahnede de Nükhet yine yüzüstü yatmaktadır. Bu sefer yataktadır ve yine kıyafetsiz olduğu görülmektedir. Mümtaz ise Nükhet'in vücudunu öpmektedir. Nükhet bir anda Mümtaz'ın öpmesini istememiş ve yatağın üstüne oturmuştur. Daha sonra 'Olmaz, yapma önce söz ver ondan sonra evet derim. Para vereceksin değil mi? Bu katıda alacaksın bana. Söz verene kadar hayır diyeceğim' demiştir. Nükhet'in bu sahnede cinselliğini akıllıca kullandığı görülmektedir. Mümtaz'a kıyafetsiz bir şekilde cinselliğini sergileyen Nükhet bir yandan da Mümtaz'ın ona daireyi almaması ve para vermemesi durumunda onunla olmayacağını söylemiştir. Böylelikle Mümtaz'ı ona para vermesi için ikna etmeyi başarmıştır. Hatta Mümtaz o sahnede Nükhet'e karısının gerdanlığını vermiştir ve Nükhet böylelikle istediğini başarmış ve cinselliğini akıllıca kullanarak gerdanlığın sahibi olmuştur. Femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanan kadınlar olma özelliği taşımaktadır. Nükhet'in de bu sahnede femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşıdığı tekrar görülmektedir.

Başka bir sahnede Nükhet bir koltukta yüzüstü ve çıplak bir şekilde yatarken görülmektedir. Aynı zamanda telefonda Mümtaz'la konuşmaktadır. Mümtaz Nükhet'e 'Neredesin şimdi, yatakta mı, çıplak mısın? Çok güzeldir senin soyunuk halin, seni hep çıplak görmek isterim' demiştir. Nükhet'te ona 'Zaten hep öyle görüyorsun. Senin için soyuna soyuna striptiz artisti oldum' diye cevap vermiştir. Bu diyalogdan da yine Nükhet'in cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen bir femme-fatale olduğu görülmektedir. Ayrıca bu telefon konuşmasında Nükhet yalnız değildir. Yanında zenci bir adam bulunmaktadır. Bu durumda Nükhet'in evli olan sevgilisini aldattığını göstermektedir. Bir femme-fatale özelliği olan 'aldatmak' bu sahneyle Nükhet karakterinde de görülmüştür.

Bunların dışında Mümtaz'ın eşi olan Demet, Mümtaz'a bir şey söylemeye çekinen bir karakterken, Mümtaz'ın sevgilisi olan Nükhet'in Mümtaz'a bir şey söylemeye çekinmeyen ve söylemek istediği her şeyi rahatça söyleyebilen bir karakter olduğu görülmektedir. Bu durumun nedenini ise, Mümtaz'ın, eşinin söylediklerine sertçe cevap veren ama Nükhet'in söylediklerine hep açıklama getirmeye çalışan bir karakter olması oluşturmaktadır. Bu durum Demet'in Mümtaz karşısında ezilen bir karakter olduğunu ama buna karşın Nükhet'in baskın bir karakter olduğunu göstermektedir. Femme-fatale karakterler erkek karşısında baskın

olan ve ezilmeyen karakterler olarak tanımlanmaktadırlar. Nükhet'in de bir femme-fatale karakter gibi erkeğe kendini ezdirmeyen ve erkeklerin karşısında baskın olan bir karakter olduğu görülmektedir.

Mümtaz Nükhet'e gerdanlığı hediye ettikten sonra kimsenin önünde takmaması gerektiğini ve takarsa başının belaya girebileceğini söylemiştir. Ama filmin ilerleyen sahnelerinde Nükhet, Mümtaz ve eşinin gittikleri bir striptiz kulübüne o gerdanlığı takarak gitmiştir. Femme-fatale kadınlar hep kendi istedikleri neyse onu yapmaktadırlar. Bu sahnede de Nükhet'in gerdanlığı sadece takmak istediği ve Mümtaz'ı umursamayarak da o gerdanlığı taktığı görülmektedir. Aynı zamanda çoğu femme-fatale kadın, yapmak istediği şeylerin sonucu eğer kendisine zarar vermeyecekse, hiç düşünmeden o yapmak istediklerini yapmaktadır. Nükhet'te gerdanlığı takmanın Mümtaz'a zarar verip vermeyeceğini düşünmeden gerdanlığı takmıştır. Bu sahnede de Nükhet'in Mümtaz'ın söylediklerini dinlemediği ayrıca ona bir şey olup olmamasını umursamadığı görülmektedir.

Bu sahneden birkaç sahne sonra Mümtaz Nükhet'in evine gidip gerdanlığı takmasının nedenini sormuştur. Nükhet ise bu soru sonrasında Mümtaz'ın kendisine kızmasına fırsat vermeden tatlı dilini kullanarak aralarını düzeltmiştir. Mümtaz gibi bir karakter eşi böyle bir şey yaptığında çok sinirlenecekken Nükhet karşısında hiçbir şey yapamamıştır. Hatta onu konuşmanın sonunda eğlenmeye götürmüştür. Femme-fatale kadınlar çoğu zaman erkekleri çemberleri içine alıp onları etkilemeyi başarmaktadırlar. Nükhet karakteri de Mümtaz'ı çemberi içine aldığı için kötü bir şey yapsa da Mümtaz'ın kendisine kızmasını engellemekte ve hatta bir şekilde kendisini ödüllendirmesini de bilmektedir.

Mümtaz filmin son sahnelerinden birinde Nükhet'e hediye ettiği kolyeyi Nükhet'in evinden çalmaya gitmiştir. Bu sırada evde olan zenci bir adam Mümtaz'ı yakalamıştır. Böylelikle de Mümtaz Nükhet'in zenci bir adamla kendisini aldattığını öğrenmiştir. Zenci adam bu sırada Mümtaz'ın kolyeyi çalmaya geldiğini Nükhet'e arayıp söylemiştir. Bunun üzerine eve gelen Nükhet Mümtaz'a birçok hakaret etmiştir. Mümtaz aldatıldığını öğrendiği halde kolyeyi neden çalmak istediği ile ilgili açıklamalar yapmaya çalışmıştır ama Nükhet buna rağmen Mümtaz'la barışmak istemediğini söylemiştir. Bu sahnede femme-fatale bir kadın olan Nükhet'in

Mümtaz'ı çemberi içine aldığı daha net görülmektedir. Çünkü kendisini eşinin aldatması durumunda eşini öldürebilecek biri olan Mümtaz, Nükhet'le aldatıldığını gördüğü halde barışmak istediğini söylemektedir.

Nükhet, Mümtaz'ın gerdanlığı almak istediğini öğrendikten sonra gerdanlığı satmaya karar vermiştir ve eve kuyumcu çağırmıştır. Kuyumcu gerdanlığın sahte olduğunu söylediğinde de Nükhet çok sinirlenmiştir, Mümtaz'a birçok hakaret etmiş ve 'Hiçbir zaman sevmedim onu, parası için katlandım ağız kokusuna. Bak gör intikam nasıl alınır' demiştir. Parayı çok seven Nükhet'in bu söylediklerinden de femme-fatale bir karakter olduğu tekrar görülmektedir.

Mümtaz ve Demet'in verdiği parti sahnesinde de Nükhet tüm davetlilere Mümtaz'ın ona gerdanlığı kendi evinden çalarak verdiğini ve gerdanlığın sahte olduğunu söylemiştir. Böylece Nükhet yüzünden Mümtaz'ın itibarı yerle bir olmuştur. Böylelikle femme-fatale karakter olan Nükhet Mümtaz'ın filmin sonunda intihar etmesine neden olmuştur. Nükhet'te bu sahneyle diğer femme-fatale karakterler gibi erkeklerin hayatını mahveden bir kadın olduğunu seyirciye göstermiştir. Bunların dışında femme-fatale karakterler filmlerin sonunda ataerkil toplumun onları kabul etmemelerinin sonucunda cezalandırılmaktadırlar ama bu film bu noktada istisnai filmlerden birini oluşturmaktadır. Çünkü bu filmde kötü bir karakter olarak görülen Nükhet cezalandırılmamıştır.

Genel anlamda *Aşka Kinim Var* ve *Suçlular Aramızda* filmlerindeki Handan ve Nükhet karakterlerinin yer aldıkları sahnelerden yola çıkarak Handan ve Nükhet karakterlerinin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik özellikleri bakımından femme-fatale karakterler oldukları görülmektedir. Sadece Nükhet psikolojik açıdan diğer femme-fatale karakterlerin taşıdığı bir özelliği taşımamaktadır. O özelliği ise 'filmin sonunda cezalandırılmamış' olması oluşturmaktadır. Bu nedenle Nükhet karakterinin psikolojik açıdan diğer femme-fatale karakterlere göre azda olsa farklılık gösterdiği görülmektedir.

2.3. LALE BELKIS (1970)

Çalışmanın 1970'li yılları için femme-fatale karakterlerinden biri de Lale Belkis seçilmiştir. Lale Belkis'in seçilmesinin nedenlerini; onun iki sevgilinin

birleşmelerini engelleyen, kötülüklerini genellikle kötülük yaptığı ailenin içinde yaşayarak yapan ve rol aldığı tüm rolleri kaldırabilen bir oyuncu olması oluşturmaktadır. 1970’li dönemde birçok filmde femme-fatale karakter olarak rol alması ve en parlak dönemini bu dönemde yaşaması da onun bu çalışmanın 1970’li dönemi için seçilmesini sağlamıştır. Belkıs’ın bu dönemde femme-fatale karakter olarak yer aldığı filmler içinden de *Aşktan da Üstün* ve *Sezercik Aslan Parçası* filmleri seçilmiştir. Tüm filmlerin içinden bu iki filminin seçilmesinin nedenlerini ise, Belkıs’ın bu iki filmde de sevenleri birbirinden ayırması ve ayırdığı kişilerin evlerinde yaşayan bir karakter olması oluşturmaktadır. Bu dönemde femme-fatale karakterlerin diğer dönemlerde çok nadir görülen bir özelliği görülmektedir. Bu özelliği ise, onların kötülük yaptıkları kişilerin evlerinde yaşamaları ve hatta o evdeki ailenin bir üyesi olmaları oluşturmaktadır. Özellikle bu durum bu iki filmin seçilmesinin en önemli nedenini oluşturmuştur.

2.3.1. Aşktan da Üstün Filmi (1970)

Zeki (Zeki Müren) ünlü bir şarkıcıdır. Bir davette Oya (Filiz Akın) ile tanışıp ondan etkilenmiştir. Ancak Oya, sevgilisi Turgut (Salih Güney) ile evlenmeye hazırlanmaktadır. Üvey annesi Selma (Lale Belkıs) yüzünden babası Macit (Muammer Gözalan) ile arası bozulan Oya bir zaman sonra evden kovulmuştur. Ayrıca Turgut’un kendisini üvey annesi Selma ile aldattığına şahit olmuştur. Gördüklerinin şaşkınlığı ile sokağa fırlayan Oya’ya bir araba çarpmıştır. Çarpma sonucu Oya hafızasını kaybetmiştir. Anılarıyla beraber ailesini de yitiren Oya’ya ve karnındaki bebeğine Zeki sahip çıkmıştır (21 Nisan 2018). Film genel olarak Oya’nın başından geçen talihsizlikleri ve Zeki’nin ona yardım etmesini anlatmaktadır.

2.3.1.1. Selma Karakterinin Fiziksel Yapısı

Selma’nın uzun boylu ve zayıf bir kadın olduğu görülmektedir. Saçlarının ise sarı, düz ve kısa olduğu görülmektedir. Femme-fatale karakterlerin fiziksel olarak ayırt edici özelliklerinden birini sarı ya da sarı tonlarındaki saçlara sahip olmaları oluşturmaktadır. Selma’nın da fiziksel olarak sarı saçlara sahip olması onun femme-fatale bir karakter olabileceğinin ilk göstergesi meydana getirmiştir. Aynı zamanda

kahverengi gözlere sahip olan Belkıs'ın makyajına, aksesuarlarına ve giyimine de oldukça dikkat eden bir kadın olduğu görülmektedir. Her sahnede üstünde farklı, gösterişli kıyafetler ve aksesuarlar ile seyirci karşısına çıkmıştır. Turgut'la olduğu sahnelerde ise genelde üstünde sadece kombinezon ya da iç çamaşırları bulunmaktadır. Femme-fatale karakterler açık kıyafetler giyen karakterler olarak tanımlanmaktadır. Selma'nın da Turgut'la olduğu sahnelerde açık kıyafetler giymesi onun femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşıdığı göstermektedir. Bunların dışında çoğu femme-fatale karakterde görüldüğü gibi Selma karakterinin de sigara ve alkol kullandığı görülmektedir.

2.3.1.2. Selma Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Selma'nın yaşı filmde tam olarak belli değildir ama orta yaşlarda bir kadın olarak görülmektedir. Ayrıca zengin ama yaşlı bir adam ile evli olan Selma'nın üvey bir kızı bulunmaktadır. Bunun yanında Selma zengin bir adamla evli olduğu için de çalışmamaktadır. Çoğu femme-fatale karakter gibi Selma karakteri de geçimini zengin olan kocanın paralarıyla sağlamaktadır. Bunların dışında genelde femme-fatale kadınların geçmişleri bilinmemektedir. Selma karakterinin de geçmişi hakkında filmde herhangi bir bilgi verilmemiştir.

2.3.1.3. Selma Karakterinin Psikolojik Yapısı

Selma filmde ilk kez evinde verdiği bir davet sahnesi ile kendini göstermiştir. Bu partiye ünlü bir şarkıcı olan Zeki Müren gelmiştir. Bu sahnede Zeki Müren'i misafirleriyle Selma'nın tanıştırdığı görülmektedir. Ama Zeki Müren'in Selma'nın üvey kızı Oya'yla Selma'dan daha çok ilgilenmesi, Selma'nın Oya'yı kıskanmasına neden olmuştur. Bunun dışında Selma'nın kıskançlığı, Zeki ve Oya'nın beraber şarkı söylediklerinde Oya'nın sesine hakaret etmesinden ve Oya'ya olan bakışlarından da anlaşılmaktadır. Selma böylelikle ilk olarak kıskanç tarafını seyirciye göstermiştir. Kıskançlık, femme-fatale karakterlerin belirgin özelliklerinden biri olmasa da, bazı femme-fatale kadınlarda görülen bir özellik olarak bilinmektedir.

Femme-fatale karakterler aile kurumunu sevmemekte, kendilerine evlenerek aile kurmalarının nedeni de genellikle para olmaktadır. Selma karakteri de para için aile kurmuştur. Bu nedenle evlendiği adam Macit'i ve üvey kızı Oya'yı sevmemektedir. Üvey kızını sevmediği ve onu yetersiz bulduğunu Oya'nın bir sahnede 'Selma Hanım bugün piyano çalmamı isteyince şaşırdım. Hiçbir konuda kabiliyetli bulmaz beni' demesinden, başka bir sahnede Selma'nın "Oya böyle gecelerde nasıl davranacağını bir türlü öğrenemedi" demesinden ve Oya'ya olan diğer davranış ve sözlerinden anlaşılmaktadır. Aynı zamanda her femme-fatale karakter gibi Selma'nın da parayı çok sevdiği böylelikle görülmektedir.

Selma evli olmasına rağmen, diğer erkeklere de ilgi duymaktadır. İlgi duyduğu erkeklerden birinin de Zeki olduğu görülmektedir. Zeki Oya'yı ve ailesini gazinoya davet etmek için aradığında Selma telefonu açmış ve çoğu günleri müsait olduğu halde yalan söyleyerek sadece buldukları günün gecesinin müsait olduklarını söylemiştir. Bunu söylemesinin nedenini ise, Zeki'yi bir an önce görmek istemesi oluşturmaktadır. Bunun dışında filmin ilk sahnesinde konukları Zeki'yle Selma tanıştırmıştır. Selma'nın parti boyunca Zeki'nin peşinde olması da, Selma'nın Zeki'ye karşı ilgi duyduğunu göstermektedir. Femme-fatale karakterler genelde tek bir erkeğe bağlı kalmamakta ve evli olsalar bile diğer erkeklere bakmaktadırlar. Selma'da evli olduğu halde diğer erkeklere bakmakta ve ilgi duymaktadır.

Femme-fatale karakterler erkekleri cinsellikleriyle etkileyerek kendi ağlarını onların üzerine örmektedirler. Selma da ağlarını evlendiği yaşlı ama zengin bir adam olan Macit üzerine örmüştür. Bu durum Selma'nın hırçınca davranışlarında bile eşinin ona karşı nazik olmasından ve ona bir şey dememesinden anlaşılmaktadır.

Selma diğer erkeklere bakmanın yanında eşi Macit'i, bir de Oya'nın sevgilisi olan Turgut'la aldatmaktadır. Bu yüzden Turgut, Macit'le tanışmaya geldiğinde Selma, Oya'ya fazlaca tepki göstermiştir. Ama buna rağmen Oya, babasının hatırı için Selma ile konuşmaya gitmiştir. Selma'nın Oya'ya tepkisi ise 'Onunla aranızı bozarım, evlenmenize engel olurum diye korkuyorsun değil mi?' cevabı olmuştur. Selma'nın bu sözünden de onun bunu yapabilecek bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum çoğu femme-fatale karakter içinde geçerli olmaktadır. Daha sonra Oya'yla Turgut'un beraber olduğunu öğrendiğinde ise, Oya'ya 'Turgut'la

düşüp kalktın ha. Rezil, alçak' diyerek karşılık vermiştir. Bu olayı Macit'e de söyleyerek Macit'in Oya'ya tokat atmasına ve baba ile kızın arasının bozulmasına neden olmuştur. Femme-fatale karakterler kendilerinden başka kimseyi umursamamakta bu nedenle Selma için, Oya'yla babasının arasının bozulması önem taşımamaktadır.

Bu sahneden sonra Selma, Turgut'a hesap sormak için, Turgut'un evine gitmiştir. Turgut'a hakaret ettikten sonra da Turgut, Oya'yla evlenmesinin ikisi için daha yararlı olacağını ve bu sayede her zaman yan yana olacaklarını, daima da korkusuzca sevişebileceklerini söylemiştir. Daha sonra, Selma'ya kimsenin sevişme konusunda onun yerini tutamayacağını söyleyerek Selma'yı öpmeye başlamıştır. Bu sahnede her femme-fatale gibi Selma'nın erkekleri cinselliği konusunda etkilediği görülmektedir. Bu sahnenin devamında ise Oya ikisini yakalamıştır. Bunun üzerine Selma Turgut'a 'Koş, yakala, çaresine bak. Macit'e söylerse mahvoluruz' dediği görülmektedir. Bu sözden de Selma'nın para için yapamayacağı ya da yaptıramayacağı hiçbir şeyin olmadığı görülmektedir. 'Çaresine bak' sözünden bu net bir şekilde anlaşılmaktadır. Femme-fatale karakterler, para için birine zarar vermekte dâhil her şeyi yapabilecek kişiler olma özelliğini taşımaktadır.

Selma yine bir sahnede Turgut ile birlikte yatakta yatmaktadır. Üstünde ise sadece kombinezon bulunmaktadır ve Turgut'u öpmektedir. Evli bir kadın olan Selma'nın bu sahnesi onun femme-fatale bir kadın olduğunun net bir şekilde gösteren bir sahne olma özelliğini taşımaktadır. Sahnenin devamında ise Turgut ve Selma kavga etmişlerdir ve Turgut Selma'ya tokat atmıştır. Bunun üzerine Selma Turgut'a hakaret ederek 'Pişman edeceğim' seni demiştir. Femme-fatale karakterlerde sık görülen özelliklerden birinin de 'öç alma' özelliği olduğu görülmektedir. Bu sahneden Selma'nın da Turgut'tan öç almaya çalışacağı anlaşılmaktadır.

Öç almak isteyen Selma ilk olarak kıskançlığından dolayı Zeki ve Oya'nın arasına girmiştir. Böylelikle Oya'nın kaçmasını ve Turgut'un da Oya sayesinde alacağı parayı alamamasını sağlamıştır. Selma böylece hem sevenleri birbirinden ayırmış ve hem de Turgut'u parasız bırakmıştır. Femme-fatale karakterler çoğu

zaman sevenlerin arasına giren ve sinsi planlar yapan karakterler olma özelliğini taşımaktadır. Selma'da yaptığı sinsi planla sevenlerin arasına girmiştir.

Femme-fatale karakterler erkekleri felakete sürükleyen karakterler olarak tanınmaktadırlar. Selma karakteri de eşi Macit'i ve eşini aldattığı sevgilisi Turgut'u felakete sürüklemiştir. Macit, Selma yüzünden kızıyla arasını bozmuş ve kalp krizi geçirmiştir. Turgut ise Selma'nın attığı iftiralar yüzünden cezaevine girmiştir. Ama çoğu femme-fatale karakterin cezalandırıldığı gibi Selma'da cezalandırılmıştır. Macit Selma'nın kızına yaptıklarını ve kendisini aldattığını öğrendikten sonra Selma'yı evden koymuş ve ondan boşanmıştır. Parayı çok seven femme-fatale karakterin parasız kalması onun için verilen en büyük cezalardan birini oluşturmaktadır.

Son olarak bu filmde Selma karakteri, Turgut'un bazı yalanlarına inanmıştır. Femme-fatale karakterler erkeklerin yalanlarına kolay kolay inanmamaktadırlar. Onlar erkeklerin ellerinde oynatılan değil, erkekleri ellerinde oynatanlardır. Bu nedenle Selma'nın bu özelliği femme-fatale karakterlerin özelliklerine benzememektedir.

2.3.2. Sezercik Aslan Parçası Filmi (1972)

Meral (Lale Belkıs) işleri kötü giderek iflas ettikleri için yanlarına sığındıkları amcaoğlu Sedat'ın (Ediz Hun) evinde kardeşi Nedim (Nihat Ziyalan) ile birlikte yaşamaktadır. Meral Sedat'a, Nedim ise Sevim'e (Hülya Koçyiğit) âşiktir, ancak Sedat ile Sevim evlenmişlerdir. Bu yüzden evliliği birlikte yaşadığı kuzenleri kabullenmemişlerdir. Bunun üzerine uzun yıllardır Sedat'a âşık olan Meral bir intikam planı kurmuştur. Kahvaltıda Sevim'in hamile olduğunu da öğrenmesi ile planlarını gerçekleştirerek Sevim ile Sedat'ı, Sevim'in Nedim ile birlikte olduğu iftirasını atarak ayırmayı başarmıştır (Bolat, 2009: 199). Sevim evden kovulmuştur ve bu iftira üzerine Nedim'i vurarak cezaevine girmiştir. Film genel olarak evli bir çiftin iki kardeş yüzünden ayrılmasını ve Sevim'in bu sürede başından geçenleri konu almaktadır.

2.3.2.1. Meral Karakterinin Fiziksel Yapısı

Meral'in zayıf ve uzun boylu bir kadın olduğu görülmektedir. Femme-fatale karakterlerin çoğu sarı ya da sarı tonlarındaki saçlara sahip olan karakterler olarak bilinmektedirler. Meral'in de çoğu femme-fatale karakter gibi sarı saçlara sahip olan bir kadın olduğu bilinmektedir. Genellikle de saçlarını topuz şeklinde kullanmaktadır. Gözlerinin ise kahverengi olduğu görülmektedir. Bunların yanında Meral'in giyimine, aksesuarlarına ve makyajına önem veren bir kadın olduğu görülmektedir. Çoğu femme-fatale karakter gibi o da filmde daha çok dekolteyi kıyafetler ile seyirci karşısına çıkmayı tercih etmiştir. Dekolteyi de daha çok bluzlarında göğüs dekoltesi olarak kullanmaktadır. Ayrıca filmde sık sık sabahlıklarıyla da görülmektedir. Bunların dışında çoğu femme-fatale karakterin de kullandığı gibi Meral de filmin birçok sahnesinde alkol ve sigara kullanmaktadır.

2.3.2.2. Meral Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Orta yaşlarda görülen Meral'in bir erkek kardeşi bulunmaktadır. Meral zengin bir ailenin kızıyken babası öldükten sonra, erkek kardeşi Nedim işleri batırmıştır. Paraları biten Meral ve Nedim'i hem bu nedenle, hem de evli olmadıkları için amcalarının oğlu Sedat evine almıştır. Sedat'ın lüks evinde yaşayan Meral, aynı zamanda Sedat'ın paralarını harcayarak yaşamaktadır. Bu yüzden de herhangi bir işte çalışmamaktadır. Yani genelde femme-fatale karakterlerin ya şarkıcılık yaparak geçinme ya da zengin bir erkekle evlenerek onun paralarıyla geçinme durumu Meral karakterinde geçerli olmamaktadır. Bunun dışında çoğu femme-fatale karakterin geçmişi ve ailesi hakkında bilgi verilmezken Meral karakterinin geçmişi ve ailesi hakkında bilgi verilmiştir.

2.3.2.3. Meral Karakterinin Psikolojik Yapısı

Meral'in, Sedat'a âşık olduğu bilinmektedir. Sedat ve Sevim'in evleneceğini duyduğunda çok sinirlenmiştir. Sedat ve Sevim evlendikten sonrada 'Ayracağım ikisini, bu evin hanım efendisi ben olacağım. Sedat beni sevecek, bana tapacak' diyerek ikisini ayırma planları yapmaya başlamıştır. Femme-fatale karakterlerin

özelliklerinde biri olan ‘sinsi planlar yapma’ Meral karakterinde de böylelikle görülmüştür. Ayrıca femme-fatale karakterler genelde, para elde etmek istediklerinden dolayı yaptıkları şeyler için kötü karakter olarak görülürken bazen de sevdiği erkeği elde etmek için yaptıklarından dolayı kötü karakter olarak görülmektedirler. Bu filmde Meral’in kötü femme-fatale kadın olarak ele alınmasının nedenini ise, ‘sevdiği erkeği elde etmek için’ yaptıkları oluşturmaktadır.

Bazı femme-fatale karakterler sevenlerin arasına girerek ayrılmalarına neden olmaktadır. Meral de yaptığı planlarla Sevim’i, eşi Sedat’ı aldatıyor olarak göstermiştir. Buna inanan Sedat da Sevim’i evden kovmuştur. Böylelikle Meral’in planları işe yaramış ve Meral evli ve çocukları olacak bir çiftin arasına girmiş ve boşanmalarına neden olmuştur. Bu sahnede Meral’in kendisini düşündüğü için masum bir kadına iftira atılmasına neden olduğu da görülmektedir. Her femme-fatale kadın gibi Meral de sadece kendi mutluluğunu düşünmüş ve bir ailenin yıkılmasını bu yüzden hiç umursamamıştır. Ayrıca femme-fatale karakterler elde etmek istedikleri erkekleri elde etmek için her şeyi yapabilecek karakterler olarak tanınmaktadır. Böylelikle Meral’in elde etmek istediği erkek için neler yapabileceği de görülmüştür.

Genelde femme-fatale karakterlerin çocukları bulunmamaktadır ve bu karakterler çocukları da sevmemektedirler. Meral karakteri de Sedat’ın oğlunu sevmemektedir. Sedat evdeyken onu seviyormuş gibi yapan Meral, Sedat evden çıktıktan sonra ona kötü davranmaktadır. Onu seviyormuş gibi yapmasının nedeni de Sedat’ın gözüne girmektir.

Bir sahnede Sedat’ın oğlu Sezer (Sezer İnanoğlu) Meral’e şaka yapmak için yatağına oyuncak bir kertenkele koymuştur. Duştan çıkan Meral kertenkeleyi görünce çılgınlık atmıştır. Sedat bu çılgınlığı duyarak Meral’in odasına gitmiştir. Bu durumu fırsat bilen Meral üstündeki havluyu yanlışlıkla düşürmüş gibi yaparak cinselliği ile Sedat’ı etkilemek istemiştir. Femme-fatale karakterlerin cinsellikleri ile erkekleri etkilemeye çalışan ve çoğunlukla da etkileyen karakterler oldukları bilinmektedir. Ama Meral her ne kadar cinselliği ile etkilemeye çalışsa da bunu başaramamıştır. Femme-fatale karakterler için bu çok nadir görülen bir olay olmaktadır.

Femme-fatale karakterlerin erkekleri felakete sürükleyen karakterler olduğu görülmektedir. Meral karakteri de yaptığı planla hem kardeşi Nedim'i hem de Sedat'ı felakete sürüklemiştir. Nedim'in Sevim tarafından vurulmasına neden olmuş, Sedat'ın ise ailesinin dağılmasına neden olmuştur. Bunun dışında çoğu femme-fatale karakter gibi Meral de filmin sonunda cezalandırılmıştır. Sedat, Sevim'e ve kendisine yaptıklarını öğrendikten sonra Meral'i evden kovmuştur. Meral de hem sevdiği erkekten hem de Sedat'ın paralarından ayrılmak zorunda kalmıştır.

Genel anlamda *Aşktan da Üstün* ve *Sezercik Aslan Parçası* filmlerindeki Selma ve Meral karakterlerinin yer aldıkları sahnelerden yola çıkarak Selma ve Meral karakterlerinin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik özellikleri bakımından femme-fatale karakterler oldukları görülmektedir. Yalnızca Selma karakterinin psikolojik bir özelliği olan 'erkeklerin yalanlarına kolayca inanma' özelliği femme-fatale karakterlerde bulunmayan bir özellik olmaktadır. Bu bakımdan Selma'nın femme-fatale karakterlerle bu özelliğinden dolayı az da olsa ayrıştığı görülmektedir.

2.4. BANU ALKAN (1980)

Çalışmanın 1980'li döneminin femme-fatale kadını için Türk sinemasının Afrodit'i olarak bilinen Banu Alkan seçilmiştir. 1980'li dönemde Türk sinemasının femme-fatale karakterlerinde ciddi bir azalma görülmeye başlanmış ve bu dönemdeki azalma içerisinde Banu Alkan da bu dönemin çok özel bir femme-fatale kadını olarak kendini göstermiştir. Bu durum ise onun bu çalışma için seçilmesinin en önemli nedenini oluşturmuştur. Bunun dışında Alkan'ın filmlerinde bikinileri ve iç çamaşırları gibi seksi aksesuarları eşliğinde iri göğüsleriyle ve iri kalçalarıyla femme-fatale kadın olarak, kendine özgü bir tiplleme yaratmış olması bu çalışmada yer almasının diğer önemli nedenini oluşturmuştur. Alkan'ın bu dönemde femme-fatale karakter olarak yer aldığı filmler içinden de *Kızgın Güneş* ve *Sarı Bela* filmleri seçilmiştir. Tüm filmlerinin içinden bu iki filminin seçilmesinin nedenini ise, Alkan'ın bu iki filmde de bikinileri ve iç çamaşırları eşliğinde iri göğüslerini ve iri kalçalarını sergileyen femme-fatale bir kadın olarak yer almış olması oluşturmuştur.

2.4.1. Kızgın Güneş Filmi (1984)

Samim (Murat Soydan) zengin ve ünlü bir işadamı olarak seyirci karşısına çıkmaktadır. Yasemin (Banu Alkan) ile evli olduğu görülmektedir. Genç kadın, onun ününden ve parasından yararlanmak için sevmediği halde Samim'le evlenmiştir. Samim'in iktidarını kaybetmiş bir erkek olduğu bilinmektedir. Yasemin bu gerçeği gerdek gecesi öğrenmiştir. Fakat Samim'in kendisine gösterdiği ilgi ve birazda tehdit genç kadını bu evliliği sürdürmek zorunda bırakmıştır. Göstermelik evliliğini sürdüren Yasemin bu arada Ahmet'le (Salih Güney) tanışmıştır. Samim'in eski arkadaşı olan Ahmet iş hayatında da Samim'le çalışmaktadır. Ahmet, Yasemin'in evliliğinde huzur bulmadığını fark etmiştir. Genç adam, hemen hemen her gün karşılaştığı Yasemin'le bir zaman sonra yakınlaşmaya başlamıştır. Bir gün yanlarına Yasemin'in kız kardeşi Mine (Zümrüt Cansel) gelmiştir. Mine'nin meydana çıkmasıyla da olaylar değişik bir boyut kazanmaya başlamıştır (B.y, 1984: 38-39) Film kısacası Yasemin, Samim ve Ahmet'in üçlü ilişkisini konu almaktadır.

2.4.1.1. Yasemin Karakterinin Fiziksel Yapısı

Yasemin'in orta boylarda ve orta kilo ağırlığında bir kadın olduğu görülmektedir. Saçlarının da uzun ve sarı olduğu görülmektedir. Sarı ya da sarı tonlarındaki saçlar femme-fatale karakterlerin en ayırt edici fiziki özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Bu bakımdan Yasemin'in fiziksel olarak femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşıdığı görülmektedir. Yasemin'in gözlerinin ise yeşil olduğu görülmektedir. Ayrıca Yasemin film ilk sahnesinde havuzda bikinisiyle yüzmektedir. Havuzdan çıktıktan sonra ise kamera tarafından vücut hatları ayrıntılı olarak gösterilmiştir. Bu görüntü ise Yasemin'in vücudunu sergilediği daha birçok sahneyle seyirci karşısına çıkacağını işaret etmektedir. Femme-fatale karakterlerin vücutlarını sergilemekten çekinmeyen karakterler olduğu bilinmektedir. Bu nedenle, daha çok dekolteli kıyafetleri tercih etmektedirler. Yasemin'in de filmde üçüncü görüldüğü sahnede üstünde dekolteli bir gecelik bulunmaktadır. Daha sonraki sahnede de tekrar bikinili görülmektedir. Kısaca Yasemin karakterinin de filmde dekolteli kıyafetleri ve bikinileriyle vücudunu cesurca sergileyen bir karakter olduğu

görülmektedir. Bunun yanında makyajına ve aksesuarlarına da önem veren bir karakter olduğu görülmektedir. Bikini ile olduğu sahnelerde dahi makyajlıdır ve saat, bileklik gibi aksesuarlar kullanmaktadır. Bunların dışında femme-fatale karakterlerde çok sık görülen alkol ve sigara kullanma özelliğinin Yasemin karakterinde de görüldüğü görülmektedir.

2.4.1.2. Yasemin Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Genç bir kadın olan Yasemin zengin bir iş adamıyla evli olarak seyirci karşısına çıkmaktadır. Eşiyle mutsuz olmasına rağmen eşinden boşanmamaktadır. Boşanmamasının nedenini de eşinin paraları sayesinde herhangi bir işte çalışmadan lüks bir hayat yaşıyor olması oluşturmaktadır. Femme-fatale karakterlerin zengin erkeklerle evlenerek geçimlerini sağlamaları özelliği böylelikle Yasemin karakterinde de görülmektedir. Bunların dışında genelde femme-fatale karakterlerin aileleri ve geçmişleri hakkında bilgi verilmezken, Yasemin'in geçmişi ve ailesi hakkında bilgi verilmiştir. Hatta kardeşi filmin sonunda filme dâhil olmuş ve seyirci Yasemin'in kardeşiyle tanışmıştır.

2.4.1.3. Yasemin Karakterinin Psikolojik Yapısı

Yasemin eşiyle sevmeden evlenmiştir. Aynı zamanda eşinin cinsel anlamda da yetersiz olduğu görülmektedir. Ama Yasemin bunlara rağmen eşinden ayrılmamıştır. Bunun nedenini ise eşinin zengin olması oluşturmuştur. Böylelikle her femme-fatale gibi Yasemin'in de parayı çok sevdiği ve para için evlendiği görülmektedir.

Yasemin filmin ilk sahnelerinden birinde yatakta uzanmış bir şekilde dergilere bakmaktadır. Dergide gördüğü evli çiftlere ve kaslı erkeklere de imrenerek baktığı görülmektedir. Başka bir sahnede de eşi Samim'in çocukluk ve iş arkadaşı olan havuzda yüzen Ahmet'i arzu ile seyrettiği görülmüştür. Bu sahnelerden Yasemin'in cinsel bir ilişkiye arzu duyduğu anlaşılmaktadır. Femme-fatale kadınlar cinselliğe oldukça önem vermektedirler ve bu nedenle cinsel olarak tatmin edilmek istenmektedirler. Yasemin karakterinin de cinsel olarak tatmin edilmek istediği görülmektedir.

Bu sahneden sonraki sahnede de Yasemin, havuzda yüzen Ahmet'in yanına gitmiştir. Bu sahnede bikinisi ile Ahmet'e cinselliğini sergilen Yasemin'in, cinselliği ile Ahmet'i etkilemeyi planladığı görülmektedir. Yasemin'in Ahmet'in önünde binkinisini değiştirmesi, bikinisi ile şezlonga uzanıp, bacak bacak üstüne atması ve sigara yakması bunu kanıtlamaktadır. Femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanan ve cinsellikleriyle erkekleri etkileyen karakterler olarak tanımlanmaktadır. Yasemin'in de bu sahnede cinselliğini akıllıca kullandığı ve cinselliği ile Ahmet'i etkilemeye çalıştığı görülmektedir.

Samim'in cinsel anlamda yetersiz olması Yasemin'in onu aldatmasına neden olmuştur. Yasemin, Samim'in çocukluk arkadaşı olan Ahmet'le Samim'i aldatmıştır. Yasemin filmin bir sahnesinde 'Sabrım tükenmişti. Ayrılmaya, aldatmaya, bir çılgınlık yapmaya hazırlanıyordum' demiştir. Yasemin'in bu sözüyle Samim'in parası olmasından dolayı ondan ayrılmaya cesaret edemediği bu yüzdede aldattığı anlaşılmaktadır. Ayrıca aldatmasının başka bir nedenini –Samim'i aldatmaya başladığı ilk zamanlar için geçerli- Ahmet'den hoşlanmış olması oluşturmamaktadır. Yani ilk zamanlarda Samim'i aldatmasının tek nedeninin cinsel isteklerini doyumak istemesi olduğu görülmektedir. Bu da yine Yasemin'in yukarıda belirtilen sözünden anlaşılmaktadır. Böylece bu sahnede Yasemin için cinselliğin ne kadar çok önemli olduğu tekrar görülmektedir.

Zamanla cinsel isteklerinin ötesinde Ahmet'e aşkla bağlanmaya başlayan Yasemin, Samim'den boşanmaya, boşanamazsa da Ahmet'le kaçmaya karar vermiştir. Ama bu kararı almadan önce kendini para konusunda garanti altına almıştır. Garanti altına alması filmin bir sahnesinde Yasemin'in 'Benim milyonlarım var' demesinden anlaşılmaktadır. Aynı zamanda femme-fatale karakterlerin özgür olmak isteyen karakterler oldukları bilinmektedir. Yasemin'in de boşanmak ya da kaçmak istemesinin en önemli nedeni özgür olmak ve âşık olduğu erkekle cinselliğini istediği gibi özgürce yaşamak istemektedir.

Filmin sonlarına doğru Samim Yasemin'in kendisini aldattığını öğrenmiştir. Yasemin'e Ahmet'le kaçmasına engel olacağını ve onları öldüreceğini söylediğinde de Yasemin, hiç düşünmeden Samim'i kolundan vurmuştur. Ayrıca Ahmet'in kendisini aldattığını öğrendiğinde de Ahmet'i vurmaya kalkmıştır. Bu sahnelerden

Yasemin'in elde etmek istediği şeyler için yapamayacağı hiçbir şeyin olmadığı ve eline silah almaktan çekinmeyecek kadar da cesur bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Femme-fatale karakterler istedikleri her şeyi elde etmeye çalışan ve bunun için ellerine silah alarak katil olabilecek kadar da cesur olan karakterler olarak tanınmaktadırlar.

Femme-fatale karakterler erkekleri felakete sürükleyen kadınlar olmaktadır. Yasemin de kendisiyle birlikte olan erkekleri felakete sürüklemiştir. Samim, ilk önce Ahmet'i sonrada kendisini vurarak öldürmüştür. Bunun dışında femme-fatale karakterler filmlerin sonunda -özellikle aile kurumuna uygun davrandıklarından dolayı- cezalandırılmaktadırlar. Yasemin karakteri de aile kurumuna uygun davranmayıp eşini aldattığı için filmin sonunda ölümle cezalandırılmıştır. Samim, Yasemin'i de vurarak öldürmüştür.

1980'li dönemlerde femme-fatale karakterler sayıca azalmalarının yanında taşıdıkları özellikleri de net bir şekilde yansıtmamaya başlamışlardır. Bu filmde Yasemin karakterinin, Ahmet'in yalanlarına çok kolay inanması da bu durumu kanıtlamaktadır. Çünkü femme-fatale karakterlerin erkeklerin yalanlarına kolay kolay inanmayan karakterler oldukları görülmektedir.

2.4.2. Sarı Bela Filmi (1985)

Film, evli bir kadınla bir hırsız arasındaki aşkı konu almaktadır. Faruk (Hakan Balamir) bir arkadaşıyla birlikte bir kuyumcu dükkânını soyduktan sonra kaçmıştır. Yarı yolda yaralanan arkadaşını bırakarak, kaçmaya devam eden Faruk, bir süre sonra şehir dışındaki bir konaklama tesisine ulaşmıştır. Tesisini Kamil (Reha Yurdakul) adında yaşlı bir adam ve genç karısı Mine (Banu Alkan) işletmektedir. Bir süre burada konaklamak zorunda kalan Faruk, kısa sürede Kamil'in güvenini kazanmıştır. Bununla birlikte Mine de Faruk'un ilgisini çekmektedir. İkili kısa sürede gizli bir ilişkiye başlamışlardır. Faruk soygundan elde ettiği altınları paraya çevirerek Mine'yle kaçmayı tasarlamıştır. Ancak bu plân ikili için hesapta olmayan sonuçlara yol açmıştır (24 Nisan 2018). Film kısaca Faruk ve Mine'nin başından geçeleri konu almaktadır.

2.4.2.1. Mine Karakterinin Fiziksel Yapısı

Mine'nin orta boylarda ve orta kilo ağırlığında bir kadın olduğu görülmektedir. Saçlarının da uzun ve sarı olduğu görülmektedir. Çoğu femme-fatale gibi Mine de saçlarını sarı olarak kullanmaktadır. Gözlerinin ise yeşil olduğu görülmektedir. Ayrıca Mine bakımlı bir kadın olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Çalışırken bile dekolteli elbiseler ve topuklu ayakkabılar giymektedir. Özellikle göğüs ve bacak dekolteli kıyafetler ve sabahlıklar giydiği görülmektedir. Femme-fatale karakterler cinselliklerini sergileyen kadınlar olduklarından dolayı, genelde dekolteli kıyafetler giymeyi tercih etmektedirler. Ayrıca Mine'nin makyajına ve aksesuarlarına da dikkat eden bir karakter olduğu görülmektedir. Bunların dışında çoğu femme-fatale karakterde görülen sigara ve alkol kullanımı Mine karakterinde de görülmektedir.

2.4.2.2. Mine Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Mine evli bir kadın olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Kendisi genç olmasına rağmen eşi Kamil'in yaşlı olduğu görülmektedir. Kamil'le severek evlenmemiştir. Babası Mine'yi parayla küçük yaşta Kamil'e satmıştır. Bu, Kamil'in 'Babasından aldığımda çok küçüktü. Bastırdım parayı, aldım' demesinden anlaşılmaktadır. Genelde femme-fatale karakterlerin geçmişi ve ailesi bilinmezken Mine'nin geçişi hakkında, Kamil'in bu sözleri aracılığıyla bilgi verilmiştir. Bunun dışında femme-fatale kadınlar genelde şarkıcılık yaparak geçinen ya da zengin bir erkekle evlenerek onun paralarıyla geçinen kadınlar olarak tanınmaktadır. Mine karakterinin ise bunların aksine, eşiyle sahibi olduğu konaklama tesisinde çalışarak geçimini sağlayan bir kadın olduğu görülmektedir. Burada yemek ve temizlik işleriyle ilgilenmektedir. Bu durum femme-fatale karakter özelliklerine uymayan bir özelliği oluşturmaktadır. Çünkü femme-fatale karakterlerin yemek ve temizlikle ilgilenmesi neredeyse hiç görülmemektedir. 1980 döneminde femme-fatale karakterlerin bazı özellikleri silikleşmeye başlamıştır. Mine'nin temizlik ve yemek yapması da bunun önemli bir kanıtını oluşturmaktadır.

2.4.2.3. Mine Karakterinin Psikolojik Yapısı

Eşi Kamil'le severek evlenmeyen Mine, Kamil'in işe yeni aldığı Faruk'la eşini aldatmıştır. Mine ilk zamanlar Faruk'a yüz vermese de Faruk'un onunla olmak istediğini anladığında Faruk'a yüz vermeye başlamış ve Kamil'in at yarışına gittiği gün Faruk'la ilişkiye girerek Kamil'i aldatmıştır. Aldatmak femme-fatale karakterlerin en ayırt edici özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Mine karakterinin de ilk olarak bu sahnede femme-fatale karakter özellikler taşıdığı görülmektedir.

Femme-fatale karakter cinsellikleriyle erkekleri etkilemektedirler. Mine karakteri de cinselliğiyle Faruk'u etkilemeyi başarmıştır. Mine'nin dekolteli kıyafetlerle mutfığa süt almaya gittiği sahnede dolapta sütü ararken Faruk'a sergilediği cinselliği bunu kanıtlamaktadır. O sahnenin devamında Faruk dayanamayarak Mine'yi öpmeye başlamıştır. Ayrıca Mine çoğu femme-fatale karakterin de olduğu gibi cesur bir kadın olma özelliğini taşımaktadır. Eşi Kamil, Mine'ye seslenirken Mine mutfakta Faruk'la öpüşmektedir. Kamil'i duyduğu halde hemen konuşup eşinin yanına gitmemiştir.

Mine, Kamil'in benzin tankeri almaya gittiği bir sahnede Faruk'un yanına gitmiştir. Onun oturduğu koltuğun karşısındaki koltuğa oturmuş, iki bacağını açıp eteğini yukarıya doğru çekmiş ve sigara yakarak sigaranın dumanını Faruk'a üflemeğe başlamıştır. Faruk da buna dayanamayarak Mine'nin bacaklarını öpmeye başlamış ve Mine'nin kendisiyle kaçmasını istemiştir. Femme-fatale karakter cinselliklerini akıllıca kullanmaktadırlar. Mine karakterinin de cinselliğini bu sahnede akıllıca kullandığı görülmektedir.

Eşi yaşlı olan Mine karakteri cinselliğe özlem duyan bir karakter olarak gösterilmektedir. Faruk'la öpüştüğü ve birlikte olduğu sahnelerde bu net bir şekilde görülmektedir. Femme-fatale karakterler cinselliklerine önem veren karakterler olma özelliğini taşımakta ve cinsel anlamda tatmin olmak istemektedirler. Mine karakterinin eşi Kamil'i aldatmasının en büyük nedeni de bu durum oluşturmaktadır. Mine de femme-fatale karakterler gibi cinsel anlamda tatmin olmak istemektedir.

Bir hırsız olan Faruk, Mine'ye hırsız olduğunu söylemiş ve Mine'den altınları kuyumcudada bozdurarak paraya çevirmesini istemiştir. Mine ise bunlara hayır dememiş ve korkmadan altınları bozdurmuştur. Mine karakterinin bu sahneyle suç dünyasına girecek kadar cesur bir karakter olduğu da görülmüştür.

Femme-fatale kadınlara genellikle kendilerinin yapmak istemedikleri bir şeyi yaptırmak oldukça zor olmaktadır. Faruk bir sahnede, boz durulan altın paralarını aldıktan sonra bu paralarla kumar oynamaya gitmiş ve yanında Mine'yi de götürmüştür. Mine'ye bir koltukta oturup kendisini beklemesini söylemiştir. Ama Mine bunu istemediği için Faruk'a bir şey söylemeden kalkıp gitmiştir. Mine karakteri de kendisinin yapmak istemediği bir şeyi başkaları istedi diye yapacak bir karakter özelliği taşımamaktadır. Aynı zamanda femme-fatale karakterler erkeklerden çekinen veya korkan kadınlar olmamışlardır. O yüzden onlara istedikleri her şeyi söyleyip istedikleri her şeyi yapmaktadırlar. Mine karakteri de erkeklerden korkan bir kadın olmamıştır. Bu durum Faruk ve Kamil'e söylediği sözlerden ve onlara karşı olan davranışlarından anlaşılmaktadır.

Her femme-fatale karakter gibi, Mine karakteri de parayı çok sevmektedir. Mine bir sahnede Faruk'un kumar oynamasına kızmıştır. Ama Faruk'un kumardan birçok para kazandıktan sonra, paraları Mine'ye vermesi onu mutlu etmiştir. Böylece Mine Faruk'a olan kızgınlığını unutmuş ve onu öpmeye başlamıştır. Bu sahneyle de Mine karakterinin parayı sevdiği görülmüştür.

Femme-fatale karakterlerin erkekleri kendilerine aşık ederek onları felakete sürükleyen karakterler olduğu görülmektedir. Mine karakteri de Kamil ve Faruk'u kendine aşık ederek sonlarını felakete çevirmiştir. Faruk, Mine'yi çok sevdiği ve onun tamamen kendisiyle olmasını istediği için Kamil'i öldürmüştür. Kamil'in sonu ölüm olurken, Faruk'un sonu da katil olmak olmuştur.

Faruk, Kamil'i öldürdükten sonra, Mine'den polise olayı farklı anlatmasını istemiştir. Mine de olayı polise farklı anlatmıştır. Bunun üzerine polis otopsi raporundan sonra, Mine'ye tekrar dönüş yapacağını söylemiştir. Mine de bu durumda suçlu bulunacağından korkmuş ve Faruk'a hakaretler etmeye başlamıştır. Bunun üzerine Faruk'tan tokat yiyen Mine bunun altında kalmayarak sopayla Faruk'a vurmaya başlamıştır. Femme-fatale karakterlerin tokat yediklerinde melodram kadınları gibi oturup ağlamayan ve bunun altında kalmayan, erkeğe kendini ezdirmeyen karakterler oldukları bilinmektedir. Mine'nin bu sahnede bir femme-fatale kadın olarak kendini ezdirmediği de böylelikle görülmüştür.

Mine ve Faruk'un bu tartışma sahnesinden sonra araları düzelmiştir ve yaşadıkları evden kaçmaya karar vermişlerdir. Evden çıkarken Faruk'un 'Hava bir harika' demesi üzerine Mine 'Öyle, çok güzel' diyerek cevap vermiştir. Kocasını ölümüne sebep olmasına rağmen, Mine hiç pişman olmamakta hatta aksine, sevdiği adamla olduğu için çok mutlu olmaktadır. Bu durumda yine, Mine'nin femme-fatale bir karakter olduğunu göstermektedir.

Genelde toplum tarafından kabul görmeyen femme-fatale karakterler filmlerin sonunda cezalandırılmaktadırlar. Bu ceza genellikle de ölüm olmaktadır. Mine karakteri de filmin sonunda Faruk'un kuyumcuyu beraber soyduğu arkadaşının attığı kurşunla öldürülmüştür.

Aslında femme-fatale karakterler de bir erkeğe âşık olabilen ve bir erkeği sevebilen karakterler olabilmektedirler. Fakat âşık oldukları erkeğe 'onsuz yapamayacak' kadar bağlanmamakta ve kendilerini düşünmeleri gerektiği yerde onları umursamamaktadırlar. Mine karakteri femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşımamaktadır ve Faruk'a 'onsuz yapamayacak' kadar bağlanmıştır. Bunun dışında femme-fatale karakterlerin aile kurumuna karşı olan ve özellikle çocuk sahibi olmak istemeyen karakterler oldukları bilinmektedir. Bu filmde Mine karakterinin, Faruk'a 'anne olmayı hissettim' demesi de femme-fatale karakter özelliklerine ters düşen bir cümleyi oluşturmaktadır. Tüm bunlarda 1980'li dönemlerde femme-fatale karakterlerin taşıdıkları özelliklerini net bir şekilde yansıtmamaya başlamalarından kaynaklanmaktadır.

Genel anlamda *Kızgın Güneş* ve *Sarı Bela* filmlerindeki Yasemin ve Mine karakterlerinin yer aldıkları sahnelerden yola çıkarak Yasemin ve Mine karakterlerinin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik özellikleri bakımından femme-fatale karakter özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Ama Yasemin ve Mine karakterleri her ne kadar femme-fatale karakter özellikleri taşıyor olsalar da, eski dönem femme-fatale karakterleri kadar bu özellikleri net bir şekilde taşımamaktadırlar. Yani bu iki karakter taşıdıkları femme-fatale karakter özelliklerinin yanında femme-fatale karakterlere ters düşen bazı özellikleri de taşımaktadırlar. Bu özellikleri ise, Yasemin'in 'erkeğin yalanlarına inanıyor' olması ve Mine'nin de bir erkeğe 'onsuz yapamayacak kadar bağlanmış' olması, bir erkeği

'kendisinden çok umursuyor' olması ve 'aile kurumuna önem veriyor' olması özellikleri oluşturmaktadır. Bu bakımdan Yasemin ve Mine karakterlerinin psikolojik özellikleri bakımından diğer femme-fatale karakterlere göre bazı farklı özellikler taşıdıkları görülmektedir.

2.5. ZUHAL OLCA Y (1990)

Türk sinemasında femme-fatale karakterler 1980 yılından sonra ciddi bir şekilde azalmaya başlamışlardır. 1990 döneminde de femme-fatale karakter sayılarının oldukça az olduğu görülmektedir. Zuhall Olcay'ın da bu dönemde oldukça az görülen femme-fatale karakterleri canlandıran oyuncularından birisi olduğu görülmektedir. Bu durum ise onun bu çalışmanın 1990 dönemi için seçilmesinin nedenini oluşturmuştur. Olcay'ın bu dönemde femme-fatale karakter olarak yer aldığı filmler içinden de *Ay Vakti* ve *Salkım Hanımın Taneleri* filmleri seçilmiştir. Bu dönemde Zuhall Olcay sadece üç filmde femme-fatale karakter olarak yer almıştır. Bu filmlerden *80. Adım* filmine ulaşamadığı için çalışmada bu iki filmin ele alınmasına karar verilmiştir.

2.5.1. Ay Vakti (1993)

Agâh (Müşfik Kenter), karısı Maide'yi (Fusun Demirel) terk ederek İstanbul'a gitmiştir. Ama karısıyla boşanmamıştır ve Yıldız (Zuhall Olcay) ile ilişki yaşamaya başlamıştır. Yıldız'ın Ay (Ece Sevgen) isimli bir kızı bulunmaktadır. Agâh ona babalık etmektedir. Agâh, babasını ziyarete gittiği esnasında Maide ile yakınlaşmaya başlamıştır. Eş zamanlı olarak Agâh ile Yıldız'ın arası da bozulmaya başlamıştır. Kısacası film, yıllar önce terk ettiği karısı ve metresi arasında kalan Agâh'ın hikâyesini anlatmaktadır (26 Nisan 2018).

2.5.1.1. Yıldız Karakterinin Fiziksel Yapısı

Yıldız'ın orta boylarda ve zayıf bir kadın olduğu görülmektedir. Saçlarının da açık turuncu ve kısa olduğu görülmektedir. Genelde sarı ya da sarı tonlarındaki saçlara sahip olan femme-fatale karakterlerin bu özelliği Yıldız karakterinde de bulunmaktadır. Yıldız'ın gözlerinin ise kahverengi olduğu görülmektedir. Bunların yanında giyimine ve aksesuarlarına önem vermektedir. Diğer femme-fatale karakterler kadar çok dekolteli kıyafetler giymese de filmin bazı sahnelerinde dekolteli kıyafetler ve sabahlıklar giydiği görülmektedir. Bunların dışında çoğu femme-fatale karakterin kullandığı gibi, Yıldız da alkol ve sigara kullanmaktadır. Hatta sigara ve alkol kullanımını oldukça abartmaktadır. Filmde görüldüğü ikinci, üçüncü ve daha birçok sahnede alkol ve sigarayı sıkça kullandığı görülmüştür.

2.5.1.2. Yıldız Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Yıldız'ın 30-35 yaşlarında bir kadın olduğu görülmektedir. Evli ve yaşlı olan bir adamın metresi olduğu da görülmektedir ve başka bir erkekten de kızı bulunmaktadır. Yıldız'ın bir kızının olması bilgisinin dışında geçmişi hakkında başka bir bilgi verilmemiştir. Genelde femme-fatale karakterlerin geçimleri hakkında bilgi verilmemektedir. Bunların dışında Yıldız'ın çalışmayan ve herhangi bir mesleği de olmayan bir kadın olduğu görülmektedir. Femme-fatale karakterler genelde geçimlerini şarkıcılık yaparak ya da zengin bir adamla beraber olup onun paralarını harcayarak sağlamaktadırlar. Metresi olduğu Agâh zengin olduğu için de Yıldız karakterinin çalışmadığı ve zengin olan sevgilisinin paralarıyla geçindiği görülmektedir.

2.5.1.3. Yıldız Karakterinin Psikolojik Yapısı

Yıldız'ın femme-fatale karakterlerde neredeyse hiç bulunmayan bir özelliği sahip olduğu görülmektedir. Bu özellik ise onun 'anne' olması özelliğidir. Femme-fatale karakterler çocuk sahibi olan karakterler olmamışlardır. Ama Yıldız'ın bir anne olduğu görülmektedir. Yıldız anne olmasına rağmen kızıyla ilgilenmemektedir. Beraber yaşadığı ve Ay'ın babası olmayan Agâh, Yıldız'ın kızı Ay'a Yıldız'dan daha çok bakmakta ve ondan daha fazla Ay'la ilgilenmektedir. Bu durum filmde Ay'ı geceleri yatağına Agâh'ın yatırmasından, Ay'ın sabah uyanınca karnının aç olduğunu

annesine değil de babası olarak bildiği Agâh'a söylemesinden, hastalandığında Ay'la Agâh'ın ilgilenmesinden ve bunun gibi daha birçok sahneden anlaşılmaktadır. Femme-fatale karakterler aile kurumunu ve çocukları önemsememekte ve sevmemektedirler. Çünkü onlar için önemli tek kişinin kendileri olduğu görülmektedir. Bu yüzden çocuğu olan Yıldızda kızıyla çok ilgilenmemekte ve sadece kendi mutluluğunu düşünmektedir.

Yıldız filmin ilk sahnelerinden birinde gece Agâh'a hamakta uyuyacağını söyleyerek hamağa kızının yanına yatmıştır. Ama bir süre sonra hamaktan kalkmış ve sahile şarap içmeye gitmiştir. Giderken beraber yaşadığı Agâh'a haber vermemiş, hatta ona görünmeden gitmeye çalışmış ve kızını da gece hamakta yalnız bırakmıştır. Yıldız'ın bu sahneyle şu anki yaşamından sıkıldığı ve mutlu olmadığı görülmektedir. Femme-fatale karakterlerin eğlencelerine düşkün karakterler olduğu görülmektedir. Bu yüzden düz, heyecanı ve eğlencesi olmayan bir hayatı sevmemektedirler. Yıldız da şu anki hayatının düz ve sıkıcı olduğunu düşünmektedir özellikle yeni taşındıkları kasabaya gelince bunu daha çok düşünmeye başlamıştır. Çünkü bu yeni taşındıkları yerin Agâh'ın memleketi olan küçük bir kasaba olduğu görülmektedir. Yıldız'ın şarap içmeye gittiği sahilde yabancı bir adama 'Artık burada yaşayacağız, geberene kadar' demesinden ve sonrasında da gülmesinden onun bu kasabadaki düz ve daha sıkıcı olacağını düşündüğü hayatından memnun olmadığını anlaşılmaktadır.

Yıldız şarap içmeye gittiği bir sahnede hiç tanımadığı bir adamla rahatça konuşmaya başlamış ve ona şarap ikram etmiştir. Küçük bir kasabada yaşayan insanlar, Yıldız'ın bu hareketini garip gözlerle izlerken o bunu hiç umursamamıştır. Hatta barmenin ona bakmasına 'Ne bakıyorsun öyle pislik gibi' cevabını vermiştir. Femme-fatale karakterler etraflarındaki insanların onlara nasıl baktığını hiç umursamamaktadırlar. Onlarda 'Elalem ne der' korkusu bulunmamaktadır. Bu nedenle her zaman kendi istedikleri gibi hayatlarını yaşamaktadırlar. Burada da Yıldız'ın kimseyi umursamamaya kendi istediği gibi hareket ettiği görülmektedir. Aynı zamanda bu sahnede çoğu femme-fatale gibi onun da erkeklere cevap vermekten korkmadığı görülmektedir.

Yıldız karakterinin bir erkeğin metresi olan bir kadın olduğu görülmektedir. Bu durumdan şikayetçi olmamakta ve bunu başkalarına söylemekten de

çekinmemektedir. Melodram kadınları için bu durum utanılacak bir şeyken femme-fatale kadınlar böyle bir özellik taşımamaktadır. Bu nedenle, Yıldız metres olmaktan utanmamakta ve bunu herkesin içinde de rahatça söyleyebilmektedir. Yıldız'ın şarap içtiği yabancı erkeğe herkesin içinde, bunu söylemesi de bu durumu kanıtlamaktadır.

Bu sahneden birkaç sahne sonra ise Agâh, Yıldız'ı sahilde bulmuştur. Agâh'ın sert bakışları üzerine Yıldız 'yine ne suç işledim' demiştir. Bunun üzerine Agâh da 'Artık daha alçak sesle adileşmen gerekecek' cevabını vermiştir. Bu sahnelerden Yıldız'ın her zaman kendi istediği şekilde hareket ettiği, tanımadığı erkeklerle her zaman konuştuğu ve Yıldız'ın bu hareketlerinin de sevgilisi Agâh'a ters olduğu anlaşılmaktadır. Femme-fatale karakterler her zaman kendi istedikleri şekilde davranmaktadırlar. Hayatlarında bir erkeğin hatta bir çocuğun olması buna engel olamamaktadır. Yıldız da kendi istediği şekilde hareket etmektedir ve Agâh da, kızı da buna engel olamamaktadır.

Femme-fatale karakterler erkeklere ağlarını ören ve onları etkileri altına alan karakterler olarak görülmektedir. Agâh'ın, Yıldız'ın gecenin geç bir saatinde tanımadığı bir adamla şarap içmesine-bu durumun kendisine ters olmasına rağmen tepki göstermemesi Yıldız'ın da Agâh'ı etkisi altına aldığını göstermektedir.

Her ne kadar Yıldız karakteri kendi istediği gibi yaşayan bir kadın olsa da, Agâh'la, Agâh'ın memleketine taşınmak zorunda kalmıştır. Bunun nedenini ise Agâh'ın zengin olması oluşturmaktadır. Her femme-fatale karakter gibi, Yıldız da parayı sevmektedir. Bu nedenle, Agâh'ın memleketine taşınmak zorunda kalmıştır. Zaten Agâh'la beraber olmasının nedenini de onun zengin olması oluşturmaktadır. Çünkü film boyunca Yıldız'ın Agâh'a âşık olduğunu gösteren hiç sahne bulunmamaktadır.

Femme-fatale karakterlerin, maddi durumu düşük olan insanlara özellikle çalıştırdıkları insanlara kötü davranan ve onları küçük gören karakterler oldukları görülmektedir. Yıldız karakterinin de evlerini temizlemeye gelen kadınlara ve lokantasında çalışan işçilere kötü davrandığı görülmektedir. Yıldız'ın lokantada çalışan kadının önünde, sepetteki tüm yumurtaları bilerek ve gülererek kırması da bunu kanıtlayan sahnelerden birini oluşturmaktadır.

Filmin bir sahnesinde Yıldız, kızı Ay ile dolaşmaya çıkmıştır ve kasabadan çok uzağa gitmiştir. Saatin geç olmasına rağmen eve gelmeyen Yıldız'ı ve Ay'ı Agâh merak etmeye başlamıştır. Daha sonra Yıldız, Agâh'ı aramış ve onları almaya gelmesini söylemiştir. Agâh onları eve getirdikten sonra Yıldız'a kızmıştır. Yıldız'da cinselliğini Agâh üzerinde kullanarak Agâh'ın sinirinin geçmesini sağlamıştır. Her femme-fatale karakter gibi Yıldız'da cinselliğini akıllıca kullanmaktadır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Yıldız, Agâh'ın lokantasında çalışan bir erkekle beraber tüm gün motorla gezmiş ve bunu Agâh'a haber vermemiştir. Filmin bu sahnesinden de yine Yıldız'ın, içinde heyecan olmayan bu hayatından sıkıldığı ve o an gezmek istediği için kimseye haber vermeden gezdiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Yıldız için tanımadığı erkeklerle gezmek sorun taşımamaktadır. Melodram kadınları için tanımadıkları erkeklerle gezmek, konuşmak sorunken, femme-fatale kadınlar için sorun teşkil etmemektedir.

Yıldız filmin son sahnelerinden birinde evini terk etmiştir. Terk etmesinin nedenini ise, sevgilisi Agâh'ın onun peşinden gelmesini istemesi oluşturmaktadır. Çünkü femme-fatale karakterler ilgi her zaman onların üzerinde olsun istemektedirler. Agâh'ın ona karşı ilgisinin azaldığını düşünen Yıldız da evi terk etmiştir. Ayrıca femme-fatale karakterlerin erkeklerin her zaman onlara âşık olduklarını, onların peşinden koşacaklarını düşünen ve her zaman da erkekleri kendilerine âşık ederek peşlerinden koşuran karakterler oldukları görülmektedir. Bu özellikler Yıldız karakterinde de bulunmaktadır. Yıldız'ın da Agâh'ı kendine âşık ettiği ve peşinden koştuğu filmin bir sahnesinde 'On senedir nereye gittiysem hep beni buldu' demesinden anlaşılmaktadır. Yıldız'ın da diğer femme-fatale karakterler gibi, erkekleri kendine âşık eden ve peşinden koşuran bir kadın olduğu görülmektedir.

Femme-fatale karakterlerin erkekleri felakete sürükleyen karakterler olduğu görülmektedir. Yıldız karakteri de Agâh'ın mutsuz olmasını ve İstanbul'da tutunamamasını sağlayarak onu felakete sürüklemiştir. Ayrıca femme-fatale karakterler filmin sonunda genellikle cezalandırılmaktadırlar. Yıldız karakteri de evinden ve kızından uzaklaşarak yalnızlıkla cezalandırılmıştır. Ama bu durumun onun için bir yandan da ödül olduğu düşünülmektedir. Çünkü Yıldız, femme-fatale

karakterlerde görülen her zaman ‘özgür olma’ düşüncesinde ve isteğinde olan bir karakter olma özelliği taşımaktadır. Yıldız karakterinin filmin bir sahnesinde motor süren çocuklara uzun uzun bakışı da bunu kanıtlamaktadır. Yıldız’ın filminde sonunda tek başına yürümesi ve kahkaha atması da bu yüzden onun sadece yalnız kalarak cezalandırıldığını göstermemekte bir yandan da özgürlüğüne kavuştuğunu göstermektedir.

2.5.2. Salkım Hanımın Taneleri (1999)

Halit Bey’in (Kamuran Usluer) İstanbul’un varlıklı beyefendilerinden olduğu görülmektedir. Karısı Nora’nın (Hülya Avşar) ise akıl sağlığını yitirmiş bir kadın olduğu görülmektedir. Akıl sağlığını yitirmesinin nedenini ise kocasının kısır olması yüzünden çocuk doğuramaması ve bu nedenle kayınbabasıyla ilişkiye girmek zorunda bırakılmış olması oluşturmaktadır. İstanbul’a göç eden Durmuş (Zafer Algöz) ve karısı Nimet (Derya Alabora) ise filmin diğer önemli karakterleri oluşturmaktadırlar. Durmuş, İstanbul’da hemşerisi Bekir’in (Güven Kıraç) yanına gelerek ondan yardım istemiştir. Bekir ise Halit Bey’in yanında çalışmaktadır. Durmuş, Bekir’in yardımıyla kendisine bir iş bulmuştur. Ancak bu durum hırslı ve paragöz Durmuş için yeterli olmamıştır. Halit Bey ise filmin ilerleyen sahnelerinde eşinin sağlığı nedeniyle onu akıl hastanesine yatırmak zorunda kalmıştır. Daha sonra ise cilveli ve gözü yükseklerde olan Nefise (Zuhal Olcay) ile bir ilişkiye başlamıştır. Film genel olarak Durmuş’un bir adam öldürüp onun paralarıyla zengin bir adam olmasını, gayrimüslimlere gelen Varlık Vergisi’nin gündeme gelişini ve sürgünlerin başlamasıyla filmin tüm kahramanlarını olumsuz yönde etkilenmelerini anlatmaktadır.

2.5.2.1. Nefise Karakterinin Fiziksel Yapısı

Nefise’nin orta boylarda ve zayıf bir kadın olduğu görülmektedir. Omzunun altına uzanan dalgalı saçlarının da turuncu olduğu görülmektedir. Genelde femme-fatale karakter sarı ya da sarı tonlarındaki saçlara sahip olmaktadır. Bu nedenle Nefise’nin bu fiziksel özelliği femme-fatale karakterlerle uyumaktadır. Gözlerinin ise kahverengi olduğu görülmektedir. Bunların yanında giyimine ve aksesuarlarına

önem veren Nefise'nin oldukça da bakımlı bir kadın olduğu görülmektedir. Diğer femme-fatale karakterler gibi Nefise de sık sık dekolteli kıyafetler ve aksesuarlar kullanmaktadır. Filmde yer aldığı ilk sahnede de sırt ve göğüs dekolteli bir elbise giydiği ve göz alıcı küpeler taktığı görülmektedir. Ayrıca dekolteli sabahlıklarla da seyirci karşısına sık sık çıkmıştır. Bunların yanında film boyunca giydiği farklı kürkleriyle de dikkat çekmektedir. Ayrıca genelde femme-fatale karakterlerin sigara ve alkol kullanan karakterler olduğu bilinmektedir. Nefise karakterinin de filmde alkol ve sigara kullandığı görülmektedir.

2.5.2.2. Nefise Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Nefise'nin filmde yaşı tam olarak belirtilmese de orta yaşlarda bir kadın olduğu görülmektedir. Orta yaşlardaki bu kadın filmin başlarında, kendinden yaşlı ama zengin bir adamın metresi olarak filmde yer almıştır. Filmin başlarında metresi olduğu Halit Bey oldukça zengin olduğu için de Nefise çalışmamakta ve onun paralarıyla geçinmektedir. Filmin sonlarına doğru Halit Bey paralarını kaybedince de Nefise zengin olan Durmuş'la sevgili olmuştur. Bu defada onun paralarıyla geçinmeye başlamış ve böylelikle çalışmamaya devam etmiştir. Genelde femme-fatale kadınların ya şarkıcılık yaparak geçinen ya da beraber oldukları zengin erkeklerin paralarıyla geçinen kadınlar olduğu görülmektedir. Nefise karakterinin ise, zengin erkeklerle beraber olarak onların paralarıyla geçindiği bu nedenle de çalışmadığı görülmektedir. Bunun dışında femme-fatale karakterlerin geçmişleri hakkında genellikle bilgi verilmemektedir. Bu filmde Nefise'nin de geçmişi hakkında en ufak bir bilgi verilmemiştir.

2.5.2.3. Nefise Karakterinin Psikolojik Yapısı

Nefise filmde ilk olarak kıskanç bir karakter olduğunu seyirciye göstermiştir. Filmin ilk sahnelerinden birinde konağa davete gelen misafirlerin biri konağın duvarında asılı olan Halit Bey'in karısı Nora'nın tablosuna çok beğenerek bakmıştır. Bunu gören Nefise, misafir kızın Nora'yı güzel bulmasını kıskanmış ve onu tablonun önünden almıştır. Femme-fatale karakterlerin genelde kıskanç olan karakterler

olduğu görülmektedir. Nefise'nin de bu sahnede kıskanç bir karakter olduğu anlaşılmaktadır.

Femme-fatale karakterin eğlencelerine düşkün karakterler olduğu bilinmektedir. Nefise karakterinin de eğlencesine düşkün bir karakter olduğu görülmektedir. Filmde görüldüğü ikinci sahnede kumar oynamasından da bu durum anlaşılmaktadır. Ayrıca kumar oynamak femme-fatale karakterlerde sık görülen bir özelliği oluşurmaktadır. Bu sahnede Nesrin kumarda kaybetmekte ve parası da bitirmektedir. Onun başında duran yabancı bir adam da ona kendi parasını vermiştir. Femme-fatale karakterlerin erkekleri cazibeleriyle etkileyen karakterler olduğu görülmektedir. Bu sahnede de Nefise'nin de yabancı bir erkeği parasını kendisine verecek kadar cazibesıyla etkilediği görülmektedir.

Femme-fatale karakterler cazibelerinin yanında cinsellikleriyle de erkekleri etkileyen karakterler olarak ele alınmaktadır. Filmin bir sahnesinde Nefise dekoltesi sabahlıklarıyla Halit Bey ve çalışanlarının yanına gelmiştir. Halit Bey o sırada önemli bir konuşma yapmaktadır. Ama bu önemli konuşmasını yaparken bile dekoltesi sabahlıklarıyla yanına gelen Nefise'yi baştan aşağı szdğ görülmektedir. Nefise'de femme-fatale karakterler gibi cinselliğiyle erkekleri etkileyen bir kadın olma özelliği taşımaktadır.

Her femme-fatale karakter gibi Nefise karakterinin de parayı seven bir karakter olduğu görülmektedir. Parayı sevdiği, zengin olan Halit Bey'le beraber olmak istemesinden anlaşılmaktadır. Ayrıca Halit Bey'le beraber olduktan hemen sonra da, Halit Bey'in paralarıyla kendisine elbiselik birçok kumaş alması Halit Bey'le parası için beraber olduğunu seyirciye göstermiştir.

Halit Bey'le sevgili olmayı başaran Nefise, sadece Halit Bey'le yetinmemekte ve onun kayınbiraderi olan Levon'a da bakmaktadır. Femme-fatale karakterler genelde tek bir erkekle yetinmemekte ve sevgilileri varken de başka erkeklere bakabilmektedirler. Bunun yanında Nefise Levon'un dükkânına kumaş almaya gittiği sahnede Levon'a 'Benden hiç hoşlanmıyorsunuz değil mi?' diye sormuştur. Ama Levon buna cevap vermeyerek elindeki kumaş renklerini saymaya başlamıştır. Bu durumdan hiç hoşlanmayan Nefise, sevgilisi Halit Bey'e Levon için 'Bir türlü ısınamadın şu adama. İten pazarlıklı gibi' diyerek onu ktlemiştir. Femme-fatale

karakterlerin kendilerine yüz vermeyen erkekleri kötöleyerek, onlardan öç aldıkları bilinmektedir. Nefise karakteri de Levon'a sinir olduğu için onu kötölemiş ve ondan böylelikle öç almaya çalışmıştır.

Femme-fatale karakterler genellikle erkekleri kendilerine âşık eden karakterler olarak tanımlanmaktadır. Bunu, bazen cinselliklerini, bazen de kelimelerini akıllıca kullanarak yapmaktadırlar. Nefise karakteri de cinselliğini akıllıca kullanmanın yanında, kelimelerini de akıllıca kullanan bir kadın olma özelliği taşımaktadır. Halit Bey'e bir sahnede 'Sizi sevebileceğim kadar seviyorum. İsteddiğiniz zaman buradan gidebilirim' demiştir. Nefise bu sözleriyle Halit Bey'i sevdiğini ama onsuzda olabileceğini söyleyerek Halit Bey'i etkilemeyi başarmıştır. Halit Bey'i etkilediği ise, Halit Bey'in 'O nasıl söz öyle' demesinden anlaşılmaktadır.

Femme-fatale karakterler sadece kendilerini, kendi eğlencelerini düşünen karakterler olarak görülmektedir. Bir sahnede Halit Bey, gayrimüslimlere gelen vergi borcu yüzünden üzülürken, Nefise olanları hiç umursamamaktadır. Hatta bu sahnede Halit Bey'e birlikte dans etmek istediği söylemiş ama Halit Bey bunu kabul etmemiştir. Halit Bey'in bunu kabul etmemesine de sinirlenmiştir. Bu sahneyle, Nefise'nin de sadece kendi eğlencesini düşündüğü görülmektedir.

Femme-fatale karakterlerin parayı seven karakterler olduğu görülmektedir. Bir sahnede Halit Bey gayrimüslim olan eşi Nora'nın vergi borcunu nasıl ödeyeceğini düşünürken, Nefise, alışveriş için Halit Bey'den yüklü bir miktar para istemiştir. Halit Bey'in Nefise'ye istediğinden daha az para vermesi üzerine Nefise, Halit Bey'e kızmıştır. Nefise'nin filmin daha önceki sahnelerinde parayı çok sevdiği görüldüğü gibi, bu sahnede de parayı çok sevdiği tekrar görülmektedir.

Nefise filmin ilerleyen bir sahnesinde konakta bir çalışanına 'Ne dolanıp duruyorsun ortalıkta, işin gücün yok mu senin. Her taraf toz içinde' diyerek azarlamıştır. Femme-fatale karakterlerin genelde fakir olan veya çalıştırdıkları kişileri küçük gören ve onlara kötü davranan karakterler olduğu görülmektedir. Nefise'nin de bu sahnede çalışanını küçük gördüğü ve ona kötü davrandığı görülmektedir.

Femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanarak, erkeklere istedikleri her şeyi yaptırmaktadırlar. Nefise karakterinin de cinselliğini akıllıca

kullanan bir kadın olduğu görülmektedir. Filmin bir sahnesinde Nefise, kürk dükkânı olan Durmuş'un dükkânına gitmiştir. Amacı para vermeden kürk almaktır. Cinselliğini kullanarak da bunu başarmış ve Durmuş'un kendisine kürk hediye etmesini sağlamıştır. Aynı zamanda burada kürk almak için, Durmuş'la öpüşen Nefise böylelikle Halit Bey'i de aldatmıştır. Femme-fatale karakterler genelde beraber oldukları erkekleri aldatan kadınlar olarak tanınmaktadır.

Nefise kürkü aldıktan sonra yaşadığı konağa dönmüştür. Konakta Halit Bey onu karşılamış ve eve bu kadar geç gelmesinin nedenini ve kürkü nereden aldığını sormuştur. Bunun üzerine ödünç aldım diyen Nefise'ye Halit Bey 'Karşılığında ne ödedin' diye sormuştur. Nefise ise 'Size ne ödediysem onu' cevabını vermiştir. Nefise ve Halit Bey'in bu diyalogu Nefise'nin femme-fatale bir karakter olduğunu en net gösteren sahnelerden birini oluşturmaktadır. Bu sahnenin devamında ise Halit Bey, Nefise'ye çok değiştiğini söyleyerek Nefise'yi konaktan kovmuştur. Nefise ise buna karşılık olarak 'Ben hiç değişmedim. Bunca zaman size niye tahammül ettim sanıyorsunuz. Zaten size ihtiyacım yok artık' cevabını vermiştir. Halit Bey, sonradan kendisine de gelen gayrimüslim vergi borcunu ödeyebilmek için konağı satmak ve Aşkale'ye sürgüne gitmek zorunda kalmıştır. Yani artık parası kalmamıştır. Bu nedenle de Nefise'nin artık ona ihtiyacı kalmamıştır. Bu sahnede bir kez daha Nefise'nin para için Halit Bey'le olduğu anlaşılmaktadır.

Durmuş, Nefise'den hoşlanmakta ve onu arzulamaktadır. Nefise, filmin bir sahnesinde Halit Bey'in eski sahibi olduğu ve Durmuş'un da şimdiki sahibi olduğu konağa gitmiştir. Ayrıca Halit Bey'le sevgiliyken kendisi de bu konakta yaşamıştır. Durmuş bu sahnede Nefise'yi öpmeye başlamıştır. Ama Nefise, Durmuş'la ilişkiye girmeden önce ondan gerdanlığı istemiştir. Gerdanlığı aldıktan sonrada Durmuş'un kendisini öpmesine izin vermiştir. Filmin bu sahnesinde de yine paranın Nefise için ne kadar önemli olduğu ve cinselliğini kullanarak da bu gerdanlığı elde edebildiği görülmektedir.

Filmin son sahnelerinden birinde Bekir, Durmuş'la ve Nefise'nin, Halit Bey'e gönderdikleri mektup için onlardan oç almaya gitmiştir. İkisini de dövmüştür. Nefise'yi döverken Nefise'nin boynundan gerdanlığı çıkartıp almıştır. Evden çıkacağı sırada ise Durmuş, Bekir'i vurmuştur. Kurşun yedikten sonra yere düşen

Bekir'in elindeki gerdanlıkta yere düşmüş ve gerdanlıktaki tüm elmas ve inciler dağılmıştır. Nefise ise tüm bu olanlara aldırış etmeden yerdeki dağılan gerdanlığın bir elmasını alarak elmasının üstündeki kanı elbisesine silmiştir. Bu sahnede de yine Nefise'nin parayı çok fazla sevdiği tekrar görülmüştür.

Femme-fatale karakterler genelde erkekleri felakete sürükleyen ve kendileri de filmlerin sonunda cezalandırılan karakterler olarak bilinmektedir. Ama bu filmde Nefise karakteri erkekleri felakete sürüklememiş ve kendisi de cezalandırılmamıştır. Bu durum, femme-fatale karakterlerin günümüz sinemasına yaklaştıkça yavaş yavaş özelliklerini kaybetmeye başladıklarını göstermektedir.

Genel anlamda *Ay Vakti* ve *Salkım Hanımın Taneleri* filmlerindeki Yıldız ve Nefise karakterlerinin yer aldıkları sahnelerden yola çıkarak Yıldız ve Nefise karakterlerinin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik özellikleri bakımından femme-fatale karakter özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Ama günümüz sinemasına yaklaştıkça femme-fatale karakterlerin bazı özelliklerini yitirmeleri Yıldız ve Nefise karakterinde de görülmüştür. Bu yitirilen özellikleri ise Yıldız karakterinde 'anne olmama' özelliği, Nefise karakterinde ise 'erkekleri felakete sürükleme' ve 'filmlerin sonunda cezalandırılma' özellikleri oluşturmaktadır. Bu nedenle Yıldız ve Nefise karakterleri bu psikolojik özellikler bakımından diğer femme-fatale karakterlere göre ufakta olsa farklılık göstermektedirler.

2.6. NURGÜL YEŞİLÇAY (2000)

Çalışmanın 2000'li döneminin femme-fatale karakter oyuncusu olarak Nurgül Yeşilçay seçilmiştir. Yeşilçay'ın seçilmesinin nedenlerini ise, bu dönemde femme-fatale rolleri canlandıran oyuncuların yok denecek kadar az olmaları ve bu karakteri canlandıran oyuncuların da genelde 2000'li dönemde sadece bir filmde bu rolü canlandırmış olmaları oluşturmuştur. Nurgül Yeşilçay'ın ise bu dönemde çekilen iki filmde femme-fatale karakter olarak yer aldığı görülmektedir. Bu iki filmi ise *Eğreti Gelin* ve *Yedi Kocalı Hürmüz* filmleri oluşturmaktadır. Yeşilçay'ın bu dönemde sadece bu iki filmde femme-fatale karakter olarak yer alması da çalışma için bu iki filmin seçilmesini sağlamıştır.

2.6.1. Eğreti Gelin (2004)

Anne ve babası Ali'ye (Onur Ünsal) bir eğreti gelin tutmuşlardır ve böylece onu evliliğe hazırlamaya çalışmaktadırlar. Fakat Ali bu duruma ilk zamanlar karşı çıkmıştır. Bu durumu daha sonra kabul etmek zorunda kalan Ali zamanla da olgunluğundan etkilendiği eğreti gelin Emine'ye (Nurgül Yeşilçay) ilgi duymaya başlamıştır. Ancak sözlüsü hapisten çıkmak üzere olan Emine, Ali'ye karşı ilk zamanlar mesafeli durmuştur. Buna rağmen Ali, Emine'yi ikna etmeyi başarmıştır. Fakat Ali'nin önünde evlilik engeli, Emine'nin ise hapisten çıkan belalı sözlü engeli bulunmaktadır (28 Nisan 2018). Film kısaca kendisini evliliğe hazırlayan eğreti gelin Emine'ye âşık olan Ali'nin hikâyesini konu edinmektedir.

2.6.1.1. Emine Karakterinin Fiziksel Yapısı

Emine orta boydan hafif uzun ve zayıf bir kadın olarak seyirci karşısına çıkmaktadır. Saçlarının uzun, dalgalı ve siyah olduğu görülmektedir. Genelde femme-fatale karakter sarı ya da sarı tonlarındaki saçlara sahip olmaktadır. Bu nedenle Emine'nin bu özelliği femme-fatale kadınlarla uyuşmamaktadır. Emine'nin gözlerinin ise yeşil olduğu görülmektedir. Bunların yanında genelde femme-fatale kadınlar aksesuar kullanmayı ve dekolteli kıyafetler giymeyi tercih etmektedirler. Emine karakteri ise günlük hayatında aksesuar kullanmamakta ve dekolteli kıyafetler giymemekte 'eğreti gelin'lik yapmaya başladıktan sonra aksesuar kullanmaya, dekolteli kıyafetler ve sabahlıklar giymeye başlamaktadır. Özellikle filmde birçok farklı dekolteli sabahlıkla seyircinin karşısına çıktığı görülmektedir. Bunların dışında Emine'nin çoğu femme-fatale karakter gibi alkol kullandığı görülmektedir. Femme-fatale karakterler alkol kullanımının yanında sigara da kullanan karakterler olarak görülmektedir. Ama Emine karakteri alkol kullanmasına rağmen, sigara kullanmamaktadır.

2.6.1.2. Emine Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Femme-fatale karakterler geçimlerini ya şarkıcılık yaparak ya da zengin bir erkekle evlenip onun paralarını harcayarak sağlamaktadırlar. Ama genç bir karakter

olan Emine, femme-fatale karakterlerin bu özelliğinin her ikisini de taşımamakta ve farklı bir işte çalışarak geçimini sağlamaktadır. Çalıştığı bu farklı işi ise 'eğreti gelin'lik oluşturmaktadır. Filmin başlarında Emine'nin 'eğreti gelin'lik mesleğini bir süre önce bıraktığı görülürken, filmin ilerleyen sahnelerinde bu mesleğe mecbur kaldığı için tekrar başladığı görülmüştür. Eğreti gelinlik mesleğini filmin başlarında bırakmış olmasının nedenini ise Emine'nin sözlenmiş olması oluşturmaktadır. Çünkü 'eğreti gelin', evlenmeden önce erkeklere evliliğin adabını öğreten ve erkeklerin ilk cinsel deneyimlerini kazanmalarını sağlayan kişilere verilen bir adı oluşturmaktadır. Bu nedenle sözlüsü artık bu işi yapmasını istememiştir. Ama sözlüsü cezaevinde olduğu ve kendisinin de paraya ihtiyacı olduğu için Emine, bu mesleğine tekrar başlama kararı almıştır. Ayrıca tüm bunlarda Emine'nin geçmişinde de eğreti gelin olduğu bilgisini seyirciye vermiştir. Böylelikle de genelde femme-fatale karakterlerin geçmişleri hakkında bilgi verilmezken, Emine karakterinin geçmişi hakkında bilgi verildiği görülmektedir.

Femme-fatale karakterler toplum tarafından kabul görmeyen karakterler olarak bilinmektedir. Emine karakterinin de toplumdan dışlanan ve toplum tarafından kabul görmeyen bir karakter olduğu görülmektedir. Bu durum yaptığı meslekten kaynaklanmaktadır. Söz konusu dışlanma Emine'nin nişanlısı Hasan'ın (Şevket Çoruh) bir sahnede Emine'ye 'Geçmişe sünger çekip sevdim' demesinden, başka bir sahnede İffet'in Emine için 'Ona çiçek verilmez. Sadece yatılır' demesinden ve Ali'nin anne ve babasının sürekli Emine'ye 'orospu' demelerinden anlaşılmaktadır.

2.6.1.3. Emine Karakterinin Psikolojik Yapısı

Femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanarak, erkekleri etkileyen karakterler olarak bilinmektedir. Emine karakteri de cinselliğini akıllıca kullanarak Ali'yi etkilemeyi başarmıştır. Filmde bir sahnede dekolteli bir sabahlık giyerek, Ali'yi etkilediği görülmektedir. Ama Emine'nin diğer femme-fatale karakterlerden farkını, onun bunu 'eğreti gelin'lik mesleğinin bir gereği olarak yapıyor olması oluşturmaktadır. Fakat yine de Emine'nin Ali'yi cinselliğiyle etkilemesinin en genel nedenini, bundan para kazanacak olması oluşturmaktadır. Femme-fatale karakterlerinde genel olarak erkekleri cinsellikleriyle etkilemelerinin

en genel nedeni para olarak görülmektedir. Ayrıca 'Eğreti gelin'lik mesleği melodram kadını gibi her kadının yapabileceği bir meslek olmamaktadır. Bu bakımdan Emine'nin bunu yapacak kadar cesur bir kadın olduğu görülmektedir. Femme-fatale karakterlerin de çoğunlukla cesur olan karakterler olduğu görülmektedir.

Femme-fatale karakterlerin kendilerini ezdirmeyen ve kimseden çekinmeyen karakterler olduğu bilinmektedir. Emine karakteri de filmin bir sahnesinde Ali'nin annesi İffet'in (Müjde Ar) kendisine bağırması üzerine o da İffet'e bağırma başlamış ve İffet'i susturmayı başarmıştır. Bu sahneyle Emine'nin de kendisini ezdirmeyen ve kimseden çekinmeyen bir karakter olduğu görülmektedir.

Femme-fatale karakterlerin cinsellikleriyle erkekleri etkilemenin yanında bir de cinsellikleriyle erkekleri kendilerine âşık eden karakterler olduğu görülmektedir. Ali, Emine'ye zamanla âşık olmaya başlamıştır. Bu durum, Ali'nin Emine'yi tiyatroya götürmek istediği, ona çiçekler aldığı ve onu öpmeye çalıştığı sahnelerden anlaşılmaktadır. Emine karakteri de femme-fatale karakterler gibi cinselliğiyle Ali'yi kendisine âşık etmeyi başarmıştır.

Femme-fatale kadınlar genelde beraber oldukları erkekleri aldatan kadınlar olarak tanınmaktadır. Emine karakteri de eğreti gelin olarak gittiği Ali'yle sözlüsü Hasan'ı aldatmıştır. Bu durum, Emine'yle Ali'nin beraber oldukları son gecede ilişkiye girdikleri sahnede görülmektedir. Çoğu femme-fatale karakter gibi Emine de böylelikle onu seven ve onun için fedakârlıklar yapan bir erkeği aldatmıştır. Ama Emine'nin çoğu femme-fatale karakterden farkını onun ilk zamanlar sözlüsü Hasan'ı aldatmak istememiş ve sözlüsünü aldatmamak için uzun süre direnmiş olması oluşturmaktadır. Ama daha sonra Ali'den hoşlanmaya başlamış ve Hasan'ı aldatmıştır. Genelde femme-fatale karakterler aldatmak istedikleri erkekleri hiç düşünmeden aldatmaktadırlar ama Emine karakteri her ne kadar aldatmış olsa da bunu çok düşünmüş ve buna oldukça direnmiştir.

Emine karakteri cinselliğiyle erkekleri etkileyen bir karakter olarak görülmektedir. Ali'yi etkilemesiyle bunu gösteren Emine, Ali'nin babası olan Talat'ı da (Fikret Hakan) cinselliği ve cazibesıyla de etkilemiştir. Bu, Talat'ın sürekli evde Emine'ye baktığı sahnelerden anlaşılmaktadır. Bunun yanında başka bir sahnede de

Talat'ın Emine'ye 'Nasıl buluyorsun beni' dedikten sonra 'Sana ev açarım, istediğin kadar para veririm. Arada bir ziyaretine gelirim. Kimsenin ruhu bile duymaz. Sana ölünceye kadar bakarım' demesi, Talat'ın Emine'den etkilendiğini göstermektedir. Bazı femme-fatale karakter zengin erkeklerin metresi olarak filmlerde yer almaktadırlar. Talat'ın da Emine'nin, oğluna ve kendisine metres olmasını bu sahneyle teklif ettiği görülmektedir.

Femme-fatale karakterlerin erkekleri felakete sürükleyen karakterler olduğu bilinmektedir. Emine'nin sözlüsü Hasan da, Emine'ye laf atan bir adamı bıçakladığı için cezaevine girmiştir. Emine karakterinin de Hasan'ın cezaevine girmesine neden olduğu için Hasan'ı felakete sürüklemiş bir karakter olduğu görülmektedir.

Femme-fatale karakterler 'filmlerin sonunda bir şekilde cezalandırılan' karakterlerdir ve bu durum femme-fatale karakterlerde sık görülen bir özellik olarak bilinmektedir. Ama Emine karakterinde bu özellik bulunmamaktadır. Hatta filmin sonunda Emine sevdiği erkekle kaçmayı başarmıştır. Bu durum femme-fatale karakterin özelliklerini günümüz sinemasına yaklaştıkça yitirmeye başladıklarını göstermektedir.

2.6.2. Yedi Kocalı Hürmüz (2009)

Orta yaşlarda bir kadın olan Hürmüz (Nurgül Yeşilçay), yaşlı ve zengin bir paşa ile evlenmiştir. Ancak paşa kısa süre sonra ölmüştür. Dul kalan Hürmüz de çöpçatan Safinaz (Gülse Birsnel) ile birlikte kendisine Hızır Reis (Erkan Can), Berber Hasan (Cengiz Küçükayvaz), Hallaç Rüstem (Öner Erkan), Bekçi Memo (Cem Karakaya), Fişek Ömer (Sarp Apak) ve Redif Çavuşu Mehmet Ali (Ezel Akay) olmak üzere altı tane eş adayı bulmuştur. Hürmüz talipleriyle tek tek evlenmiştir (altı erkekle evlenebilmesinin nedenini filmin Osmanlı döneminde geçmesinden dolayı imam nikahının geçerli olması oluşturmaktadır) ve ayrı günlerde görüşerek de hepsini idare etmeye çalışmaktadır. Buna rağmen kocalarının hiçbirini sevmemektedir. Bir gün Hürmüz, semtin doktoru Hüsrev'e (Mehmet Ali Alabora) âşık olmuştur. Hürmüz, âşık olduğu bu adamı elde etmeye çalışırken diğer kocalarıyla da başı belaya girmeye başlamıştır (04 Mayıs 2018). Filmde kısaca yedi farklı erkekle ilişki yaşayan Hürmüz'ün hikâyesi anlatılmaktadır.

2.6.2.1. Hürmüz Karakterinin Fiziksel Yapısı

Hürmüz, orta boydan hafif uzun ve zayıf bir kadın olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Kalçalarının altına kadar uzanan dalgalı saçlarının da siyah olduğu görülmektedir. Genelde sarı ya da sarı tonlarındaki saçlara sahip olan femme-fatale karakterlerin bu özelliği Hürmüz karakteriyle uyuşmamaktadır. Hürmüz'ün gözlerinin ise yeşil olduğu görülmektedir. Bunların yanında genelde femme-fatale kadınlar dekolteli kıyafetler giymeyi tercih etmektedirler. Hürmüz'ün de filmde görüldüğü ilk sahnede üzerinde göğüs dekolteli bir elbise bulunmaktadır ve Hürmüz film boyunca birçok sahnede dekolteli elbise ve sabahlıkla seyirci karşısına çıkmıştır. Yani Hürmüz'ün de çoğu femme-fatale karakter gibi dekolteli elbiseler ve sabahlıklar giydiği görülmektedir. Bunlar dışında diğer femme-fatale karakterler gibi Hürmüz'ün de aksesuarlarına önem veren bir kadın olduğu görülmektedir. Bu durum, filmde kullandığı çeşitli aksesuarlarından anlaşılmaktadır. Özellikle Hürmüz'ün saçına birçok farklı aksesuar taktığı görülmektedir. Ayrıca çoğu femme-fatale karakter sigara ve alkol kullanmaktadır. Hürmüz karakteri ise bu bakımdan femme-fatale karakterlerden ayrılmaktadır. Çünkü Hürmüz karakterinin filmde sigara ve alkol aldığı görülmemektedir.

2.6.2.2. Hürmüz Karakterinin Sosyolojik (Toplumsal) Yapısı

Genç bir kadın olarak görülen Hürmüz'ün filmde yaşı tam olarak verilmemiştir. Ama Hürmüz'ün beraber olduğu erkeklere göre oldukça genç bir kadın olduğu görülmektedir. Çünkü genelde yaşlı erkeklerle evlenmektedir. Filmin ilk sahnelerinden birinde yer alan bir diyalogdan anlaşıldığına göre de kendisinden yaşlı ama zengin olan bir paşa ile evlenmiştir. Fakat paşa çok zaman geçmeden ölmüştür. Bu nedenle Hürmüz dul kalmıştır. Fakat dul kalan Hürmüz geçinebilmek için parası olan veya işine yarayacağını düşündüğü ve birbirlerinden haberleri olmayan yedi erkekle evlenmiştir. Bu nedenle Hürmüz çalışmamakta ve onların paralarıyla geçinmektedir. Femme-fatale kadınlar ya çalışarak geçinen ya da zengin erkeklerle beraber olarak onların paralarıyla geçinen kadınlar olarak bilinmektedir. Hürmüz'ün de zengin erkeklerle beraber olarak onların paralarıyla geçinen bir kadın olduğu

görülmektedir. Bunun dışında filmlerde femme-fatale karakterlerin genelde aileleri ve geçmişleri hakkında bilgi verilmemektedir. Hürmüz'ünde ailesi hakkında bilgi verilmemiştir. Geçmiş hakkında ise sadece zengin ve yaşlı bir paşayla evlendiği ve paşanın ölmesi sonucunda da dul kaldığı bilgisi verilmiştir.

2.6.2.3. Hürmüz Karakterinin Psikolojik Yapısı

Çoğu femme-fatale karakter gibi Hürmüz'ün de erkeklerle para için evlenen bir karakter olduğu görülmektedir. Bu durum daha filmin ilk sahnelerinde anlaşılmaktadır. Çöpçatan Safinaz ve Hürmüz'ün konuştukları filmin ilk sahnelerinden birinde çöpçatan Safinaz, Hürmüz'e 'Sana o Fettah Paşa denen bunağı bulsam bu konak senin olabilir miydi?' demiştir. Bu sözlerden Hürmüz'ün para için yaşlı ama zengin bir adamla evlendiği görülmektedir.

Femme-fatale karakterler beraber oldukları veya evlendikleri erkekleri aldatan karakterler olarak bilinmektedir. Hürmüz'de aynı anda evlendiği altı erkeği birbirleriyle aldatmaktadır. Çöpçatan Safinaz'la konuştuğu sahnenin devamında evlendiği erkekleri sayarken, Hürmüz'ün evlendiği erkekleri aldattığı anlaşılmaktadır. Bunun dışında femme-fatale karakterler genelde akıllıdırlar ve böylelikle de erkekleri ellerinde oynatmaktadırlar. Hürmüz de akıllı bir kadındır ve erkekleri elinde oynatmaktadır. Bu durum, Hürmüz'ün beraber olduğu erkekleri saydığı sahnede Safinaz'a 'Merak etme hepsi de birden gelmez. Hepsinin farklı farklı günleri var' demesinden anlaşılmaktadır. Hürmüz, erkekleri yalanlarıyla kandırarak hepsinin, evine farklı günlerde gelmesini ve böylelikle birbirlerinden haberdar olmamalarını sağlamıştır. Bu sahneyle aynı zamanda çoğu femme-fatale karakter gibi Hürmüz'ün de yalan söyleyen bir kadın olduğu görülmektedir.

Femme-fatale karakterlerin cinselliklerine düşkün karakter olduğu görülmektedir. Hürmüz karakterinin de cinselliğine düşkün bir karakter olduğu görülmektedir. Safinaz'ın Hürmüz'e 'Gerdeğe girince ne yapacağımı anlatayım mı kız' demesi üzerine Hürmüz'ün 'Bana mı? Sen git de şu kerkeneze anlat' demesinden bu durum anlaşılmaktadır. Bu sahnenin devamında Hürmüz'ün erkeklerle paraları için beraber olduğu bir kez de; Hürmüz'ün Hızır Reis için 'İllahi pazar günlerinden başka zaman onu eve almam. O da ayda bir her seferinde bir reşat getirirse'

demesinden anlaşılmaktadır. Ayrıca Hızır Reis'in olduğu sahnelerin genelinde de Hürmüz'ün Hızır Reis'le parası için beraber olduğu anlaşılmaktadır. Safinaz'ın Hızır Reis'e 'Kızımız pek nazlı, pek utanır. Öyle hemen teslim olmaz. Yüz görümlülüğü takacaksın, duvağını açacaksın' dediği sahne ve Hızır Reis'in Hürmüz'e gerdanlık taktıktan sonra Hürmüz'ün Hızır Reis'i evden çıkartmak için bahaneler aradığı sahne bu duruma örnek oluşturmaktadır.

Hürmüz karakterinin yalan söyleyen bir karakter olduğu filmin ilk sahnelerinde görülmüştür. Filmin bir başka sahnesinde de Berber Hasan'ın Doktor Hüsrev'e 'Benim kariyla evleneli ayıptır söylemesi üç ay oldu ama karının doğru dürüst yüzünü bile göremedim. Haftada bir gün izinli, salı günü ama ne mümkün. Konakta hizmetçi. Ama lanetten bir büyük hanım var. Yapmadığını bırakmamış. Buna demiş sen benimde odamda kalacaksın. Sen benim evlatlığımın' söylediği bu sözlerle Hürmüz'ün Berber Hasan'ı da yalanlarıyla kandırdığı anlaşılmaktadır.

Çoğu femme-fatale karakterler gibi Hürmüz de akıllı bir karakter olarak görülmektedir. Hürmüz'ün altı erkeği bir arada idare etmesinden de anlaşılan bu durum Berber Hasan'la Hürmüz'ün filmdeki her konuşma sahnesinden de tekrar tekrar anlaşılmaktadır. Berber Hasan'ın kekeme bir adam olduğu görülmektedir. Bunu bilen Hürmüz'de Hasan'ın kendisine yakıştığını düşündürmek için peltek rolü yapmaktadır. Böylece Hasan'a kendisinin de ona bakacağını düşündürerek söylediği evlilik yalanını gerçekçi kılmaktadır. Ayrıca Hürmüz diğer evlendiği erkeklerle konuşurken de hepsinin karakterine göre davranmakta böylece akıllı tarafını filmde sürekli göstermektedir. Örneğin Bekçi Memo'yla konuşurken vatanını çok seven ve Memo'ya yiğitlik sözleri eden bir kadın olmakta Fişek Ömer'le konuşurken de onun gibi bir kabadayı olmaktadır. Tüm bunlarda Hürmüz'ün akıllı bir femme-fatale olduğunu göstermektedir. Bunun dışında Hürmüz'ün evlendiği erkeklerle paraları için evlendiği filmin birçok sahnesinde görülmüştür. Özellikle Hızır Reis'in olduğu sahnelerde görülen bu durum Berber Hasan ve Hürmüz'ün beraber olduğu sahnelerde de görülmüştür. Hürmüz, Hasan'la konuştuğu bir sahnede Hasan'dan altın bir bilezik almayı başararak erkeklerle para için evlendiğini tekrar göstermiştir.

Femme-fatale karakterler genelde istedikleri her şeyi elde etmek için uğraşmakta ve çoğunlukla da istedikleri bu şeyleri elde etmektedir. Özellikle

istedikleri her erkeği elde etmek için uğraşmakta ve çoğunlukla da istedikleri erkeği elde etmeyi başarmaktadırlar. Hürmüz de altı kocasına yedincisi olacak olan Doktor Hüsrev'i elde etmek istemiştir. Bunun sonucunda bir sahnede hasta taklidi yaparak onu elde etmeyi başarmıştır. Elde ederken özellikle cinselliğini akıllıca kullanmıştır. Femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanarak erkekleri elde etmektedirler. Hürmüz de yedi kocasını elde etmek için hepsinde de cinselliğini akıllıca kullanmıştır.

Hürmüz karakteri filmin birçok sahnesinde görüldüğü gibi yalan söyleyen ve söylediği yalanlarla erkekleri kandıran bir karakteri oluşturmaktadır. Hürmüz'ün evlendiği tüm erkeklere namuslu kadın rolü yaptığı sahnelerde onun erkeklere yalan söyleyerek onları kandırdığı sahnelerden birkaçını oluşturmaktadır. Bunun dışında Hürmüz'e âşık olan Doktor Hüsrev filmin ilerleyen sahnelerinde Hürmüz'ü istemek için ailesini göndermiştir. Bunu duyan Hürmüz de kendine sahte bir baba bularak Hüsrev'in ailesini kandırmayı başarmıştır. Bu sahnede yine Hürmüz'ün yalan söyleyen ve insanları kandıran bir karakter olduğu gösteren bir başka sahneyi oluşturmaktadır.

Femme-fatale karakterlerin kimseden özellikle erkeklerden çekinmeyen ve onlara istedikleri şekilde davranan karakterler olduğu görülmektedir. Hürmüz'ün de erkeklerden çekinmeyen ve kocalarına istediği şekilde davranan bir kadın olduğu görülmektedir. Bu durum, onun cezaevinden kaçan kocası Fişek Ali'ye olan davranışlarından anlaşılmaktadır.

Filmin son sahnelerine doğru Hürmüz'ün beş kocası da Hürmüz'ün evine aynı anda gelmişlerdir. Hürmüz ise bu durumdan kurtulmak için beş kocasının hepsine birçok yalan söyleyerek onları idare etmiştir. Bu sahnelerde de Hürmüz'ün yalan söyleyen bir karakter olduğu tekrar tekrar görülmektedir. Bu sahnenin devamında da Hürmüz evi yakarak beş kocasıyla beraber Kadı Efendi'nin karşısına çıkmıştır. Ceza alacağını bilen Hürmüz bu sahnede Kadı Efendi'yi de cinselliğiyle etkileyerek ceza almaktan kurtulmuştur. Hürmüz'ün bu sahnede de cinselliğini akıllıca kullandığı tekrar görülmektedir.

Hürmüz filmin son sahnesinde âşık olduğunu düşündüğü Doktor Hüsrev'le evlenirken başka bir zengin talibinin çıktığını öğrenmiş ve onunla da konuşma kararı

almıştır. Filmin bu son sahnesinde de Hürmüz'ün âşık olduğunu düşündüğü Hüsrev'i de aldatma kararı aldığı görülmektedir. Çünkü çoğu femme-fatale karakter gibi Hürmüz'ün de aldatmaktan vazgeçmeyen bir kadın olduğu görülmektedir.

Hürmüz karakteri de diğer femme-fatale karakterler gibi erkekleri felakete sürükleyen karakter olma özelliği taşımaktadır. Filmin sonunda Hürmüz beş kocasının da yangın içinde kalmasına ve Kadı karşısına çıkmasına neden olmuştur. Bunun dışında femme-fatale karakterler filmlerin sonunda çoğunlukla cezalandırılmaktadır. *Yedi Kocalı Hürmüz* filminde ise Hürmüz karakterinin bu özelliğe sahip olmadığı görülmektedir. Bu durumda yine femme-fatale karakterlerin günümüz sinemasına yaklaştıkça bazı özelliklerini kaybettiklerini göstermektedir.

Genel anlamda *Eğreti Gelin* ve *Yedi Kocalı Hürmüz* filmlerindeki Emine ve Hürmüz karakterlerinin yer aldıkları sahnelerden yola çıkarak Emine ve Hürmüz karakterlerinin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik özellikleri bakımından femme-fatale karakter özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Özellikle Hürmüz karakteri eski dönem femme-fatale karakter özelliklerinin çoğunu taşımaktadır. Ama yine de bu iki karakterin 'filmlerin sonunda cezalandırılmamaları' bakımından femme-fatale karakterlerden farklılık gösterdikleri görülmektedir.

3. VERİ VE BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu çalışma doğrultusunda 1950 yılından 2010 yılına kadar her 10 yıldan bir femme-fatale karakter seçilmiştir. Her 10 yıldan bir tane seçilen femme-fatale karakter üzerinden de o karakterin bulunduğu dönemde fiziksel, sosyolojik ve psikolojik olarak nasıl temsil edildiği içerik analizi yapılarak incelenmeye çalışılmıştır. Bu çalışma sonunda da birçok farklı bulgu elde edilmiştir. Bu bulgular ise 'veri ve bulguların değerlendirilmesi' başlığı altında üç alt başlığa ayrılarak tablolarla açıklanmaya çalışılacaktır. Bu başlıkları ise; 'karakterlerin fiziksel yapıları', 'karakterlerin sosyolojik (toplumsal) yapıları' ve 'karakterlerin psikolojik yapıları' başlıkları oluşturmaktadır.

3.1. KARAKTERLERİN FİZİKSEL YAPILARI

Karakterin Vücut Yapısı (Boy)	
Uzun	4
Orta	8
Kısa	-
Toplam	12

Tablo 1 Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Tablo 1’de görüldüğü gibi, femme-fatale karakterler temsil edilirken genellikle bu kadınların orta boylu olanları tercih edilmektedir. Bunun yanında tablo 1’de bazen uzun boylu kadınların da tercih edildiği görülmekte, kısa boylu kadınların ise hiçbir zaman tercih edilmediği görülmektedir. Türk kadınının daha çok orta boylu olması femme-fatale karakterlerinde genellikle orta boylu olarak temsil edilmesini sağladığı düşünülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan femme-fatale karakterlere bakıldığında ise Süheyla, Belkis, Selma ve Meral karakterlerinin uzun boylu femme-fatale karakterler olarak temsil edildikleri görülürken Handan, Nükhet, Yasemin, Mine, Yıldız, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin de orta boylu femme-fatale karakterler olarak temsil edildikleri görülmektedir.

Karakterin Vücut Yapısı (Ağırlığı)	
Şişman	-
Orta	4
Zayıf	8
Toplam	12

Tablo 2 Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Tablo 2’de elde edilen verilere göre femme-fatale karakterlerin daha çok zayıf karakterlerden oluştuğu görülmektedir. Bunun yanında yine tablo 2’den elde edilen verilere göre femme-fatale karakterler hiçbir zaman şişman olmamakta ama bazı femme-fatale karakterler orta kilo ağırlığında da olabilmektedirler. Femme-fatale karakterlerin erkekler tarafından beğenilen ve arzulanan karakterler olduğu bilinmektedir. Bu karakterlerin şişman olmamalarının nedeninin de kısaca bu olduğu düşünülmektedir. Yani genelde zayıf ya da orta kilo ağırlığındaki kadınların erkekler tarafından beğenildiği ve arzulandığı görülmektedir. Ayrıca geleneksel toplumlardan günümüze geçen sürede kadınların zayıf olmalarına yönelik bakışın arttığı görülmektedir. Bu nedenle de femme-fatale karakterlerinde daha çok zayıf karakterler olarak temsil edildikleri görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan femme-fatale karakterlerden de Süheyla, Handan, Yasemin ve Mine karakterlerinin

orta kilo ağırlığındaki femme-fatale karakterler oldukları görülürken Belkıs, Nükhet, Selma, Meral, Yıldız, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin zayıf femme-fatale karakterler oldukları görülmektedir.

Karakterin Saç Rengi	
Siyah	2
Turuncu	2
Sarı	4
Belli değil	4
Toplam	12

Tablo 3 Karakterin Saç Rengi

Femme-fatale karakterlerin en ayırt edici fiziksel özelliklerinden birinin sarı veya sarı tonlarındaki saçlara sahip olmaları olduğu görülmektedir. Çünkü sinemada sarı saçlı kadınların, femme-fatale ve fahişe kadınlar gibi kötü kadınlar olarak ele alındıkları buna nazaran siyah saçlı kadınların da melodram kadınları gibi iyi kadınlar olarak ele alındıkları bilinmektedir. Türkiye’de siyah saçlı kadınların sarı saçlı kadınlara göre fazla oldukları görülmektedir. Bu durumda sarı saçlı kadını ötekileştirmektedir. Femme-fatale karakterlerde her zaman ötekileştirilen karakterler olarak tarihe geçmişlerdir. Özellikle bu nedenden dolayı da Türk sinemasının femme-fatale karakterlerinin sarı saçlı olarak ele alındığı bilinmektedir. Tablo 3’den elde edilen verilere göre çalışma kapsamında ele alınan femme-fatale karakterlerin de diğer saç renklerine göre sarı veya sarı tonlarındaki saçları daha çok tercih ettikleri görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan Selma, Meral, Yasemin, Mine, Yıldız ve Nefise karakterlerinin sarı veya sarı tonlarındaki saçlara sahip olan femme-fatale karakterler oldukları Emine ve Hürmüz karakterlerinin de siyah saçlara sahip olan femme-fatale karakterler oldukları görülmektedir. 2000’li dönemde çekilen *Eğreti Gelin* ve *Yedi Kocalı Hürmüz* filmlerinde yer alan Emine ve Hürmüz karakterlerine bakıldığında ise günümüz sinemasına yaklaşıldıkça femme-fatale karakterlerin fiziksel açıdan bazı değişimlere uğradığı görülmektedir. Bunların dışında çalışma kapsamında yer alan Süheyla, Handan, Belkıs ve Nükhet karakterlerinin saç renkleri ise yer aldıkları filmlerin siyah-beyaz olmasından dolayı belli olmamaktadır. Ancak Süheyla ve Handan karakterlerinin açık, Belkıs ve Nükhet karakterlerinin de koyu tonlardaki saçlara sahip oldukları görülmektedir.

Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet	12
Hayır	-
Toplam	12

Tablo 4 Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Tablo 4’de görüldüğüne göre femme-fatale karakterler her zaman dekolte kıyafetler tercih etmektedirler. Çünkü femme-fatale karakterler vücutlarını ve cinselliklerini sergilemekten hiçbir zaman çekinmemektedirler. Bu nedenle de vücutlarını ve cinselliklerini dekolte kıyafetlerle sergilemektedirler. Çalışma kapsamında ele alınan Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Yıldız, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin de vücutlarını sergilemekten korkmadıkları için dekolte kıyafetler tercih eden femme-fatale karakterler oldukları görülmektedir.

Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler	
Sadece Sigara	-
Sadece Alkol	2
Sigara ve Alkol	8
Kullanmıyor	2
Toplam	12

Tablo 5 Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Femme-fatale karakterler de sık görülen özelliklerden birinin sigara ve alkol kullanımını olduğu görülmektedir. Tablo 5’den de anlaşıldığı üzere femme-fatale karakterlerin çoğu sigara ve alkol kullanmaktadır. Bunun nedeninin ise, Amerika toplum ürünleri olan sigara ve alkolün Türkiye’ye fazlaca ithalat ediliyor olması olduğu düşünülmektedir. Çünkü viski gibi alkol ürünleri Türk kültüründe görülmezken Türk filmlerinde sıkça görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan Süheyla, Belkıs, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Yıldız ve Nefise karakterlerinin sigara ve alkol kullanan femme-fatale karakterler olmaları, Handan ve Emine karakterlerinin ise sadece alkol kullanan femme-fatale karakterler olmaları bu durumu kanıtlamaktadır. Bunların dışında Nükhet ve Hürmüz karakterlerinin de bu iki bağımlı maddeyi kullanmadıklarından dolayı femme-fatale karakterlerin bu özellikleri bakımından istisnai femme-fatale karakterler oldukları görülmektedir.

3.2. KARAKTERLERİN SOSYOLOJİK (TOPLUMSAL) YAPILARI

Karakterin Yaşı	
Genç	7
Orta Yaşlı	5
Yaşlı	-
Toplam	12

Tablo 6 Karakterin Yaşı

Tablo 6’da ki verilere göre femme-fatale karakterlerin genelde genç kadınlardan oluştuğu görülmektedir. Yine tablo 6’da ki verilere bakıldığında bazı femme-fatale kadınların orta yaşlı kadınlar da oldukları ama buna nazaran bu kadınların hiçbir zaman yaşlı kadınlar olmadıkları anlaşılmaktadır. Yaşlı olmamalarının nedenini ise, femme-fatale karakterlerin cinselliklerini ve güzelliklerini sergileyen kadınlar olmalarına rağmen yaşlı olan kadınların cinselliklerini ve güzelliklerini sergileyemeyen kadınlar olmaları oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan karakterlere bakıldığında da Belkıs, Handan, Nükhet, Yasemin, Mine, Emine ve Hürmüz karakterlerinin genç kadınlar Süheyla, Selma, Meral, Yıldız ve Nefise karakterlerinin ise orta yaşlı kadınlar oldukları görülmektedir.

Karakterin Öne Çıkan Rolü	
Eş	5
Sevgili	4
Metres	3
Toplam	12

Tablo 7 Karakterin Öne Çıkan Rolü

Femme-fatale kadınlar hiçbir zaman erkeksiz kalmayan kadınlar olarak tanınmaktadırlar. Bu erkek onun sevgilisi veya eşi olabilmekte ya da kendisi bir erkeğin metresi olabilmektedir. Ama femme-fatale kadın için önemli olan tek şeyin beraber olduğu erkeğin parası olduğu bilinmektedir. Bu nedenle onun için erkeğin eşi, sevgilisi ya da metresi olmak önemli olmamaktadır. Tablo 7’de görüldüğü gibi femme-fatale kadınların eş, sevgili ve metres rollerinden daha çok eş rolünde yer aldıkları anlaşılmaktadır. Daha çok eş rolünde yer almalarının nedenini ise, erkeğin parasını daha kolay harcayabilecek olmaları oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında da ele alınan Süheyla, Selma, Yasemin, Mine ve Hürmüz karakterlerinin eş rolünde yer aldıkları görülmektedir. Bu karakterlerden özellikle Süheyla karakterinin kocasını sevgilisine öldürten ve böylelikle onun paralarını tamamen kendi üstüne alan bir

karakter olduğu görülmektedir. Süheyla karakteri üzerinden de femme-fatale karakterlerin erkeklerle paraları için evlendikleri daha net biçimde anlaşılmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan diğer karakterlerden Belkıs, Handan, Meral ve Emine karakterleri sevgili Nükhet, Yıldız ve Nefise karakterleri ise metres rolünde yer almaktadırlar.

Karakterin Mesleği	
Şarkıcı	1
Diğer	2
Çalışmıyor	9
Toplam	12

Tablo 8 Karakterin Mesleği

Femme-fatale karakterler ya şarkıcılık yaparak geçinen ya da zengin erkeklerle beraber olarak onların paralarıyla geçinen karakterler olarak ele alınmaktadırlar. Tablo 8’de ki verilere bakıldığında da femme-fatale karakterlerin daha çok çalışmadığı bu nedenle de zengin erkeklerle beraber olup onların paralarıyla geçindikleri görülmektedir. Bu durum femme-fatale karakterlerin ayırt edici özelliklerinden birini meydana getirmektedir. Ama tablo 8’e tekrar bakıldığında bu durum açısından istisnai bazı femme-fatale kadınlarında oldukları görülmektedir. Bu istisnai kadınların olmasının nedeninin ise, bu kadınların 1980’li ve 2000’li yıllarda çekilmiş olan filmlerde yer almaları ve günümüz sinemasına yaklaşıldıkça da femme-fatale karakterlerin bazı özellikler bakımından değişime uğruyor olmaları olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan Mine ve Emine karakterlerinin bu istisnai durumda olan karakterler oldukları görülmektedir. Mine, kocasının lokantasında yemek ve temizlik işleri yaparak geçinen Emine ise eğreti gelinlik yaparak geçinen karakterleri oluşturmaktadırlar. Yani bu iki kadın erkeklerin paralarıyla geçinen ya da şarkıcılık yaparak geçinen kadınlar olmamaktadırlar. Bu nedenle femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşımamaktadırlar. Bunların dışında çalışma kapsamında ele alınan diğer karakterlerden Belkıs şarkıcılık yaparak geçinmekte Süheyla, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Yıldız, Nefise ve Hürmüz karakterleri de erkeklerin paralarıyla geçinmektedirler. Böylelikle de bu kadınlar femme-fatale karakterlerin ayırt edici özelliği olan ‘erkeğin paralarıyla geçinen’ kadınlar olma özelliğini taşımaktadırlar.

Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet	6
Hayır	6
Toplam	12

Tablo 9 Karakterin Geçmişini Biliniyor mu?

Femme-fatale karakterlerin ayırt edici özelliklerinden birini geçmişleri hakkında bilgi verilmemesi oluşturmaktadır. Ama tablo 9'a bakıldığında çalışma kapsamında ele alınan femme-fatale karakterlerin geçmişlerinin bilinip bilinmediği durumunun eşit bir şekilde dağıldığı görülmektedir. Bu nedenle femme-fatale karakterin film içinde öne çıkan rollerine göre bu durumun farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca genel olarak femme-fatale karakterlerin özellikleri arasında geçmişlerinin bilinmediği yer olsa da, Türk sinema tarihinde durumun böyle olmadığı ve araştırma sonucunda yarı yarıya bir oranla geçmişlerinin bilindiği de görülmüştür. Çalışma kapsamında ele alınan Süheyla, Belkıs, Nükhet, Selma, Yıldız ve Nefise karakterlerinin geçmişleri bilinmezken Handan, Meral, Yasemin, Mine, Emine ve Hürmüz karakterlerinin geçmişleri bilindiği görülmektedir.

3.3. KARAKTERLERİN PSİKOLOJİK YAPILARI

Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?	
Evet	10
Hayır	2
Toplam	12

Tablo 10 Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Femme-fatale karakterlerin ayırt edici özelliklerinden birini beraber oldukları erkekleri aldatmaları oluşturmaktadır. Çünkü femme-fatale karakterler genelde beraber oldukları erkekleri sevmemekte ve onlarla paraları için birlikte olmakta bu nedenle de onları aldatmaktadırlar. Böylece de toplum tarafından da kabul görmemektedirler. Tablo 10'a bakıldığında ise bu durum net bir şekilde görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan femme-fatale karakterlere bakıldığında da Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Yasemin, Mine, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin beraber oldukları erkekleri aldattıkları Meral ve Yıldız karakterlerinin de aldatmadıkları görülmektedir. Meral ve Yıldız karakterleri bu anlamda istisnai femme-fatale karakterleri oluşturmaktadırlar.

Karakter Yalan Söylüyor mu?	
Evet	11
Hayır	1
Toplam	12

Tablo 11 Karakter Yalan Söylüyor mu?

Tablo 11’de elde edilen verilere göre femme-fatale karakterlerin yalan söyleyen karakterler oldukları görülmektedir. ‘Yalan söylemek’ de femme-fatale karakterlerin ayırt edici özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Çalışmada ele alınan femme-fatale karakterlerin içerisinde de bir tanesi hariç diğerlerinin bu özelliği taşıdığı görülmektedir. Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin yalan söyleyerek bu özelliğe taşıdıkları görülürken Yıldız karakterinin bu özelliği taşımadığı görülmektedir. 1990 döneminde çekilen *Ay Vakti* filmde yer alan Yıldız karakterinin bu özelliği taşımama durumu 1980 döneminden sonra sayıları oldukça azalan femme-fatale karakterlerde bazı femme-fatale özelliklerin silikleşmiş olmasından dolayı olduğu düşünülmektedir.

Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?	
Evet	11
Hayır	1
Toplam	12

Tablo 12 Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanan karakterlerdir. Tablo 12’de ki verilere bakıldığında da bu durum net bir şekilde görülmektedir. Femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanarak erkekleri elde etmektedirler. Genelde erkeklerin paralarıyla geçinen bu karakterlerin cinselliklerini akıllıca kullanmaları bu bakımdan önem taşımaktadır. Çalışmada ele alınan Süheyla, Belkıs, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerin de cinselliklerini akıllıca kullandıkları görülmekte buna nazaran Handan karakterinin ise istisnai olarak cinselliğini akıllıca kullanmadığı görülmektedir.

Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?	
Evet	11
Hayır	1
Toplam	12

Tablo 13 Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Tablo 13'te elde edilen verilere göre femme-fatale karakterlerin erkekleri etkileri altına alan karakterler oldukları görülmektedir. Bu durum femme-fatale karakterlerin ayırt edici özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Çünkü femme-fatale karakterler erkekleri etkileri altına alarak onlara her şeyi yaptırmakta böylece de rahatça yaşayabilmektedirler. Bu bakımdan femme-fatale karakterlerin, çoğu erkeği etkileri altına almayı başarabilen karakterler oldukları görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin erkekleri etkileri altına alarak onlara istedikleri her şeyi yaptırdıkları ama Meral karakterinin erkekleri etkisi altına alamayarak erkeklere istediği her şeyi yaptıramadığı görülmektedir. Meral de femme-fatale karakterlerin bu özelliği bakımından istisnai bir femme-fatale karakteri oluşturmaktadır.

Karakter İstediyini Elde Ediyor mu?	
Evet	11
Hayır	1
Toplam	12

Tablo 14 Karakter İstediyini Elde Ediyor mu?

Femme-fatale karakterlerin istedikleri şeyler için oldukça uğraşan karakterler olmalarından dolayı istedikleri her şeyi elde eden karakterler oldukları görülmektedir. Ama bazen istisnai durumlarda olmakta ve nadir de olsa bazı femme-fatale karakterler istediklerini elde edememektedirler. Tablo 14'de de bu durum net bir şekilde görülmektedir. Çalışmada ele alınan karakterlerden de istisnai olarak Meral karakterinin istediği her şeyi elde edemediği görülmektedir. Bunun nedenini ise, istediğini elde etmek için her şeyi denemesi ama yine de erkekleri etkisi altına alamaması durumu oluşturmaktadır. Ama çalışma kapsamında ele alınan diğer Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin erkekleri etkileri altına aldıkları için onlara istedikleri her şeyi yaptırdıkları görülmektedir.

Karakterin Bencil mi?	
Evet	11
Hayır	1
Toplam	12

Tablo 15 Karakter Bencil mi?

Tablo 15’te de görüldüğü gibi femme-fatale karakterler bencil karakterler olarak ele alınmaktadır. Çünkü onlar için önemli olan şeyin sadece kendileri olduğu bilinmektedir. Her zaman kendi menfaatlerini düşünerek kendileri için iyi olan şeyleri istemektedirler. Çalışmada ele alınan karakterden ise Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin bu femme-fatale özelliğini taşıdıkları görülürken Mine karakterinin bu özelliği taşımadığı görülmektedir. Bunun nedenini ise, Mine karakterinin 1980’li dönemle çekilen *Sarı Bela* filminin bir karakteri olması oluşturmaktadır. 1980’li dönemde femme-fatale karakterler eski dönem femme-fatale özelliklerinin bazılarını yitirmeye başlamışlardır. Bu bakımdan Mine karakterinin de eski dönem femme-fatale karakterlerin ‘bencil olma’ özelliğini yitirdiği görülmektedir.

Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?	
Evet	2
Hayır	10
Toplam	12

Tablo 16 Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Femme-fatale karakterler aile kurumuna önem vermemektedirler. Çünkü onların evlenmelerinin tek amacı melodram kadınları gibi mutlu ve çocuklu bir yuva kurmak değil evlendiği zengin erkeği kullanarak rahat bir yaşam sürmektir. Tablo 16’ya bakıldığında da bu durum net bir şekilde anlaşılmaktadır. Çalışmada yer alan Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Nefise, Yıldız ve Hürmüz karakterlerinin de aile kurumuna önem vermedikleri görülmektedir. Ama çalışmada yer alan diğer Mine ve Emine karakterlerinin aile kurumuna önem verdikleri görülmektedir. Femme-fatale karakterler 1980’li yıllarla birlikte bazı özelliklerini göstermemeye başlamışlardır. Mine ve Emine karakterlerinin de 1980’li ve 2000’li dönemde çekilmiş olan filmlerde rol almış olmalarından dolayı eski dönem femme-fatale karakterlerin ‘aile kurumuna önem vermeme’ özelliklerini göstermemiş oldukları görülmektedir.

Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?	
Evet	10
Hayır	2
Toplam	12

Tablo 17 Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Tablo 17’de görüldüğü üzere femme-fatale karakterler özgürlüklerine düşkün karakterleri oluşturmaktadırlar. Bu nedenle her zaman istedikleri şekilde davranmaktadırlar. Çalışma kapsamında ele alınan femme-fatale karakterlerden de iki kişi dışında diğerlerinin özgürlüklerine düşkün karakterler oldukları görülmektedir. Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterleri özgürlüklerine düşkün karakterleri oluştururlarken Selma ve Meral karakterleri de özgürlüklerine düşkün olmayan karakterleri oluşturmaktadırlar. Selma ve Meral karakterleri 1970’li dönemde çekilen filmlerde yer aldıklarından dolayı da bu dönemde yer alan femme-fatale karakterlerin özgürlüklerine düşkün olmayan karakterler oldukları anlaşılmaktadır.

Karakter Parayı Seviyor mu?	
Evet	11
Hayır	1
Toplam	12

Tablo 18 Karakter Parayı Seviyor mu?

Femme-fatale karakterlerin parayı seven karakterler oldukları görülmektedir. Sevmedikleri erkeklerle beraber olmaları, erkekleri cinsellikleriyle etkilemeleri vs. şeyleri yapmaları parayı çok sevmelerinden kaynaklanmaktadır. Tablo 18’de de görülen bu durum femme-fatale karakterlerin en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Femme-fatale karakterlerin bu en önemli özelliği çalışmada ele alınan femme-fatale karakterlerde de görülmektedir. Fakat bu karakterlerden sadece Emine karakteri bu özelliği taşımamaktadır. Bunun nedenini ise, Emine’nin 2000’li dönemde çekilen *Eğreti Gelin* filmin yer almış olması oluşturmaktadır. Çünkü 2000’li dönemde femme-fatale karakterler eski dönemin femme-fatale karakter özelliklerinin bazılarını taşımamaktadırlar. Ama Emine karakteri dışındaki çalışmada yer alan diğer Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız ve Hürmüz karakterleri femme-fatale karakterlerin bu en önemli özelliğini taşımaktadırlar.

Karakter Cesur mu?	
Evet	12
Hayır	-
Toplam	12

Tablo 19 Karakter Cesur mu?

Tablo 19’da görüldüğü gibi femme-fatale karakterlerin hepsi cesur karakterlerdir ve femme-fatale karakterlerin bu cesurluğu farklı alanlarda kendini göstermektedir. Örneğin bazı femme-fatale karakterler beraber oldukları erkekleri aldatırken cesurluğunu göstermekte bazıları ellerine silah alarak cesurluğunu göstermekte bazıları ise erkeklerle konuşmalarında cesurluğunu göstermektedirler. Çalışmada ele alınan Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin de hepsi cesur karakterlerdir ve hepsinin de cesur olduklarını gösterdikleri alanlar çeşitlilik göstermektedir.

Karakter Ezilen Biri mi?	
Evet	2
Hayır	10
Toplam	12

Tablo 20 Karakter Ezilen Biri mi?

Femme-fatale karakterlerin melodram kadınları gibi ezilen değil ezen karakterler oldukları görülmektedir. Tablo 20’de de bu durum net bir şekilde görülmektedir. Çalışma kapsamında da ele alınan Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Mine, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin ezilmeyen karakterler oldukları ama Meral ve Yasemin karakterlerinin ise ezilen karakterler oldukları görülmektedir. Meral ve Yasemin karakterleri femme-fatale karakterlerin bu özellikleri bakımından istisnai femme-fatale karakterleri oluşturmaktadırlar.

Karakterin Çocuğu Var mı?	
Evet	2
Hayır	10
Toplam	12

Tablo 21 Karakterin Çocuğu Var mı?

Femme-fatale karakterlerin bencil olduklarından yani sadece kendilerini düşündüklerinden, aile kurumunu önemsemediklerinden ve özellikle de çocukları sevmediklerinden dolayı çocuk sahibi olmak istemeyen karakterler olduğu görülmektedir. Tablo 21’de ki verilere bakıldığında da bu durum kendini net bir şekilde göstermektedir. Ama çalışma kapsamında ele alınan karakterlerden iki karakterin femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşımadıkları görülmektedir. Bu karakterler ise Selma ve Yıldız karakterleridir. Selma’nın kızı öz değil üveydir ve Selma parası için evlendiği yaşlı adamın kızını sevmemektedir. Yıldız’ın kızı ise

özdür. Ama Yıldız da kızını sevmemekte ve önemsememektedir. Hatta daha çok kızını kendine bir yük olarak görmektedir. Bu nedenle bu iki karakterin de femme-fatale karakterlerin bu özelliğini tam anlamıyla taşımadıkları söylenememektedir. Çalışma kapsamında ele alınan diğer Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Meral, Yasemin, Mine, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin ise bu özelliği tam anlamıyla taşıdıkları görülmektedir.

Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?	
Evet	11
Hayır	1
Toplam	12

Tablo 22 Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Tablo 22’de görüldüğü gibi femme-fatale karakterlerin erkekleri felakete sürükleyen karakterler oldukları görülmektedir. Çünkü bu karakterler erkekleri cinsellikleriyle etkileyerek onları kullanmakta, onlara istedikleri her şeyleri yaptırmakta ve onların paralarını harcamaktadırlar. Bunların sonucunda da bu erkekler felakete sürüklenmektedirler. Çalışma kapsamında ele alınan Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin de erkekleri felakete sürüklenen karakterler oldukları görülmektedir. Ama çalışma kapsamında ele alınan Nefise karakterinin bu karakterlerin dışında kalarak erkekleri felakete sürüklemeyen bir kadın olduğu görülmektedir. Bunun nedenini ise, Nefise’nin 1990’li dönemde çekilen *Salkım Hanımın Taneleri* filminde rol almış olması ve bu dönemdeki femme-fatale karakterlerin de, eski dönem femme-fatale karakterlerin bazı özelliklerini göstermiyor olmaları oluşturmaktadır.

Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?	
Evet	8
Hayır	4
Toplam	12

Tablo 23 Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Tablo 23’de görüldüğü üzere femme-fatale karakterlerin çoğu filmlerin sonunda cezalandırılmaktadırlar. Femme-fatale karakterler erkekleri aldattıklarından, onlara yalanlar söylediklerinden ve onları paraları için kullandıklarından dolayı bunların dışında ayrıca ataerkil toplum için çok önemli olan aile kurumunu da onaylamadıklarından ve aile kurumuna uygun davranmadıklarından dolayı ataerkil toplum tarafından kabul edilmemektedirler. Ataerkil toplum tarafından kabul edilmeyen kadınlarda masum olan kadınları etkileyebilir düşüncesi nedeniyle filmlerin sonunda çoğunlukla cezalandırılmaktadırlar. Çalışma kapsamında ele alınan Süheyla, Belkıs, Handan, Selma, Meral, Yasemin, Mine ve Yıldız karakterlerinin de ataerkil yapıya uygun davranmadıklarından dolayı filmlerin sonunda cezalandırılan kadınlar oldukları görülmektedir. Ama çalışma kapsamında ele alınan diğer Nükhet, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterleri ataerkil yapıya uygun davranmamalarına rağmen filmlerin sonunda cezalandırılmamışlardır. Bu nedenle bu kadınların femme-fatale karakterlerin bu özelliğini taşımadıklarından dolayı istisnai femme-fatale kadınlar oldukları görülmektedir.

İncelenen 12 filmle genel olarak bakıldığında femme-fatale karakterlerin bu filmlerin hepsinde kötülendiği ve olumsuzlandığı görülmektedir. Bu durumda bu filmlerin ataerkil bir bakışla çekilmiş olduklarını göstermektedir. Böylelikle ataerkil bir bakışla çekilmiş olan bu filmlerde yer alan femme-fatale karakterler olumsuzlanmış ve kötü kadınlar olarak gösterilmişlerdir. Bunun dışında femme-fatale karakterlerin, femme-fatale özelliklerini 1950 yılından 1980 yılına kadar net ve yoğun bir şekilde taşıdıkları görülmüştür. 1980 yılından ise sonra bu karakterlerin yavaş yavaş azalmaya başlamış olmaları bu karakterlerin eskisi kadar özelliklerini net ve yoğun bir şekilde taşınamamalarına neden olmuştur. Özellikle günümüz sinemasında femme-fatale karakterlerin yok denecek kadar azaldıkları ve özelliklerinin çoğunu da yitirdikleri görülmektedir. Çalışma kapsamında 2010 dönemi için femme-fatale karakterlerin bulunamaması da bu durumu kanıtlamaktadır.

Çalışma kapsamında aslında 1950’li yıllardan 2018 yılına kadar her 10 yıldan bir femme-fatale karakter alınması planlanmıştır. Ama çalışma ilerledikçe 2010’lu dönemde ataerkil toplum yapısının daha ağır basmış olmasından ve erkeklerinde bu sebeple kadınları bir tehdit unsuru olarak görmemiş olmalarından dolayı bu dönemde

femme-fatale karakter özelliklerine sahip olan oyuncular bulunamamıştır. Bu sebeple çalışmaya sadece 1950’li dönemden 2010’lu döneme kadar olan 60 yıl dâhil edilmiştir.



SONUÇ

‘Sinemada kadın’ sinema tarihi için her zaman önemli bir alan oluşturmaktadır. Çünkü kadının, sinema için vazgeçilemez unsurlarından biri olduğu düşünülmektedir. Kadının sinema sanatına girmesi 19. yüzyıl sonlarında başlamıştır. Yani; kadın sinemanın başlangıcından beri sinemada var olmuştur. Lumiere kardeşlerin 1895 yılında çektikleri ve sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilen *La Sortie de l’Usine Lumiere a Lyon - Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı* filminde kadın oyuncuların da yer aldıkları görülmektedir. Yine sinema tarihinin ilk konulu filmi –ayrıca ilk bilimkurgu filmi- olarak kabul edilen Georges Melies’in 1902 yılında çektiği *Le Voyage Dans La Lune - Aya Seyahat* filminde de kadın oyuncuların yer aldıkları görülmektedir. Bunlar gibi sinema tarihi ilklerinin birçoğunda kadın oyuncular kendilerine yer bulmuşlardır. Sinema 20. yüzyıl içinde ise tüm dünya tarafından tanınan kadın oyuncular ortaya çıkartmıştır. 08 Kasım 2017 tarihinde Mary Pickford Vakfı’nın internet sitesinden alınan bilgilere göre de; sinema tarihinin ilk kadın oyuncularından birinin Kanadalı Mary Pickford olduğu görülmektedir. Mary Pickford’dan öncede sinemada birçok kadın oyuncu yer almış fakat bu kadın oyuncular tam anlamıyla bir role sahip olamamışlardır. Ama Pickford’la beraber kadın oyuncular artık sinemada önemli rollerde yer almaya başlamışlardır.

Türk sinemasında ise kadınların sinemaya girişi gayrimüslim kadınlar ile olmuştur. Türk sinemasının ilk yıllarında çevrilen *Himmet Ağa’nın İzdivacı*, *Pençe*, *Casus*, *Binnaz* ve *Mürebbiye* gibi filmlerde gayrimüslim ya da Beyaz Rus asıllı oyuncular rol almışlardır. Bunun nedenini ise, o dönemde Türk kadınlarının oyunculuk yapmasının yasak olması oluşturmuştur. Zamanla bu yasağın kalkması sonucunda Türk kadın oyuncular Türk sinemasında ilk defa Tiyatrocular Dönemi’nde sinemada yer almaya başlamışlardır. Yer almaya başladıkları ilk film ise Muhsin Ertuğrul’un, Halide Edip Adıvar’ın romanından uyarlayıp 1923 yılında yönetmenliğini yaptığı *Ateşten Gömlek* filmi olmuştur. “Muhsin Ertuğrul filmin ulusal konusundan cesaret alarak, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ile Kezban’ı Türk oyuncuların canlandırması için çalış[mış]” (B.y, 1975: 12) ve sonunda da başarmıştır. Böylelikle Türk sinemasının ilk Türk kadın oyuncuları Bedia Muvahhit

ve Münire Eyüp (Neyyire Neyir) olmuştur. Ayrıca *Ateşten Gömlek* filminde ilk kez iki Türk ve Müslüman kadınının oyunculuk yapması sinemada kadının temsili açısından da atılan ilk adım olmuştur.

Türk sinemasında kadın temsili; “Türk sinema tarihinin başlangıcından günümüze, her dönemde ve her filmde gerek ana tema gerekse yan tema olarak konu edinilmiş ve ele alınmıştır” (Masdar, 2006: 89). Bu ele alınış ise her zaman toplumsal cinsiyetle ve kültürün sosyal normlarıyla örtüşmüştür. Kadının toplumsal rolüne bürünmüş, hatta büründürülmüş birey olarak, toplum içerisindeki yeri her zaman belli olmuştur. Toplumsal konumlamada, erile göre geride durması gerekmektedir. Bu toplumsal konumlamada erkeğin üstün ve güçlü olduğu görülmektedir. Erkek, kadına hükmedip onu baskı altına almaktadır. Kısacası kadın toplum içinde nesne olurken öznesi ise erkek olmuştur (Ozan, 2014: 79). Yani Türk sinemasının da, tarih boyunca kadını yansıtır biçimi, bir erkeğin kadını nasıl görmek istediğiyle ve ataerkil toplumun kadından neler beklediğiyle birebir alakalı olmuştur. Şöyle ki Türk sinemasında çekilmeye başlanan ilk filmlerinde Türk-Müslüman kadın oyunculara yer verilmemiş ve bunun günah sayılması aslında sinemanın kadına bakışından önce, toplumun ve kültürün kadını nasıl konumlandığına en açık kanıtı olmuştur (Akyüz, 2011: 39). Kısacası Türk sinemasında kadının temsili her zaman toplumsal yapı ile ilgili olmuştur. Toplumsal yapıdaki değişimler de kadının rollerinin değişmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum Türk sinemasında ki kadının temsilinin de değişmesine neden olmuştur ve her değişimde sinema “farklı kadın kimliklerini temsil eden” (Özkan, 2012: 81) karakterler yaratmıştır. Bu karakterlerden birinin ise femme-fatale karakterler olduğu görülmektedir.

Femme-fatale kavramı ilk olarak Fransa’da ortaya çıkmıştır. Femme-fatale, Fransızca “fam fa’tal” şeklinde telaffuz edilmektedir. Kelime anlamı ise kötü sonuçlara neden olan kadın demektir. Femme-fatale kadın “dişiliği belirgin, seksapeli yerli yerinde bunlarında bilincinde ve bu avantajlarını da, erkeğin başını döndürmek, onu tavlama, onu istediği yönde kullanmak için yararlanan kadın anlamına gel[mektedir]” (Dorsay, 2000: 124). Femme-fatale bu özellikleriyle Avrupa’da kendine yer edindikten sonra Amerika sineması da femme-fatale kadının özelliklerini taşıyan bir ‘vamp’ kadın karakteri yaratmıştır. Böylelikle “Amerikalıların ‘vamp’ kavramı, Avrupalıların arketipi (olan) ‘femme-fatale’in karşılığı[nı]” (Derman, 1994:

22) oluşturmuştur. Sinema tarihinde ilk kez femme-fatale olarak sinemada yer alan bir Fransız oyuncuyla ilgili tam olarak bir bilgiye ulaşılamadığını dandolayı da sinema tarihinde ‘vamp’ kadın tanımının ilk kez 1910’ların sessiz filmlerinin kötü kadını Theda Bara için kullanıldığı ve hemen tutulduğu bilinmektedir. Theda Bara’nın vamp olarak oynadığı film ise 1915 yılında çekilen *A Fool There Was* filmidir. Theda Bara’dan sonra da Amerika ve diğer ülkelerde vamp yani femme-fatale karakter oyuncularını kendilerine sinema dünyasında tam anlamıyla yer edinmeye başlamışlardır.

Femme-fatale karakter oyuncularını, zamanla Türk sinemasında da kendilerine yer edinmeye başlamıştır. Ama Türk sinemasının ilk yıllarında Türk kadınlarının oyunculuk yapmaları yasak olduğu için femme-fatale karakteri gayrimüslim kadınlar canlandırmışlardır. Böylelikle Türk sinema tarihinin ilk femme-fatale kadını 1917 yılından çekilen *Mürebbiye* filminde Fransız mürebbiyesi Anjel tiplemesiyle yer alan Madam Kalitea olmuştur. Daha sonra Türk kadınlarının oyunculuk yapma yasağı kaldırılmıştır ve Türk sinemasının ilk Türk femme-fatale karakter oyuncusu 1940 yılında *Şehvet Kurbanı* filminde rol alan Cahide Sonku olmuştur. Cahide Sonku’yu ise Melahat İçli, Gönül Bayhan, Pola Morelli, Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs ve Banu Alkan gibi oyuncular takip etmiştir. Femme-fatale karakterler Türk sinemasında özellikle 1950 ve 1980 yılları arasında en parlak yıllarını yaşamışlardır. 1980 yılından itibaren ise çok fazla olan sayılarını ve özelliklerini yitirmeye başlamışlardır. Ama bunlara rağmen 2010 dönemine kadar -daha önceki dönemlere göre sayıca az olsalar da- Türk sinemasında yerlerini korumayı başarmışlardır. 2010 döneminden sonra ise femme-fatale karakterlerin genel özelliklerini tam anlamıyla taşıyan femme-fatale karakterler kalmamıştır. Femme-fatale karakterlerin tüm bu gelişim çizgisi göz önüne alınarak da bu tez çalışmasının konusunu ‘1950 ve sonrasında Türk sinemasında yer alan femme-fatale karakterler’ oluşturmuştur.

Tez çalışmasının amaçlarını belirleyen sorulardan ilkinin ‘Türk sinemasında 1950 yılı ve sonrasında femme-fatale karakterler var mı?’ sorusu oluşturmuştur. Diğer soruyu ise ‘ele alınan altı oyuncu yer aldıkları filmlerde femme-fatale karakterleri canlandırıyor mu yoksa canlandırmıyor mu?’ sorusu meydana getirmiştir. Tez çalışmasının amaçlarını belirleyen son soruyu da ‘eğer bu oyuncular femme-fatale karakterleri canlandırıyor, bu karakterlerin özelliklerinin ne kadarını

taşıymaktadırlar?’ sorusu oluşturmuştur. Tez çalışmasının üçüncü bölümündeki film çözümlerinin sonucuna bakıldığında sonucun bu üç soruyu karşıladığı ve doğruladığı görülmektedir. ‘Türk sinemasında 1950 yılı ve sonrasında femme-fatale karakterler var mı?’ sorusu ve ‘ele alınan altı oyuncu yer aldıkları filmlerde femme-fatale karakterleri canlandırıyor mu yoksa canlandırmıyor mu?’ sorusu Neriman Köksal’ın “*Katil ve Hayatımı Mahveden Kadın*” filmlerinde, Leyla Sayar’ın “*Aşka Kinim Var ve Suçlular Aramızda*” filmlerinde, Lale Belkıs’ın “*Aşktan da Üstün ve Sezercik Aslan Parçası*” filmlerinde, Banu Alkan’ın “*Kızgın Güneş ve Sarı Bela*” filmlerinde, Zuhâl Olcay’ın “*Ay Vakti ve Salkım Hanımın Taneleri*” filmlerinde son olarak da Nurgül Yeşilçay’ın “*Eğreti Gelin ve Yedi Kocalı Hürmüz*” filmlerinde canlandırdıkları femme-fatale karakterlerle karşılaşmıştır. Yani üçüncü bölümündeki karakter analizlerinin sonucunda Neriman Köksal’ın, Leyla Sayar’ın, Lale Belkıs’ın, Banu Alkan’ın, Zuhâl Olcay’ın ve Nurgül Yeşilçay’ın yer aldıkları bu filmlerle femme-fatale karakterleri canlandırdıkları ve canlandırdıkları karakterlerle de Türk sinemasında 1950 yılı ve sonrasında femme-fatale karakterlerin var olduklarını kanıtladıkları görülmektedir. Son soru olan ‘eğer bu oyuncular femme-fatale karakterleri canlandırıyor, bu karakterlerin özelliklerinin ne kadarını taşıymaktadırlar?’ sorusu ise Neriman Köksal’ın, Leyla Sayar’ın, Lale Belkıs’ın canlandırdıkları karakterler femme-fatale karakterlerin çoğu özelliğini taşımakta fakat Banu Alkan’ın, Zuhâl Olcay’ın, Nurgül Yeşilçay’ın canlandırdıkları karakterler diğer üç oyuncuya göre femme-fatale karakterler özelliklerini daha az taşıymaktadırlar cevabı ile karşılaşmıştır. Banu Alkan’ın, Zuhâl Olcay’ın, Nurgül Yeşilçay’ın canlandırdıkları karakterlerin diğer üç oyuncuya göre femme-fatale karakterler özelliklerini daha az taşımalarının nedeninin ise 1980 sonrasında yer alan femme-fatale karakterlerin eski dönemde yer alan femme-fatale karakterlere göre özelliklerinin birçoğunu yitirmeye başlamalarından dolayı olduğu görülmektedir.

Tez çalışmasının hipotezini ise ‘1950 yılı ve sonrasında femme-fatale karakter bulunmaktadır’ önermesi oluşturmaktadır. Hipotezin, tez çalışmasının üçüncü bölümündeki film çözümlerinin sonucuna bakılarak kısmen doğrulandığı görülmektedir. Kısmen doğrulanmasının nedeninin ise 1950’li dönemden 2010’lu döneme kadar femme-fatale karakterleri canlandıran Türk oyuncuların bulunmuş, ama 2010 döneminde femme-fatale karakterleri canlandıran Türk oyuncuların

bulunmamış olmasından dolayı olduğu düşünülmektedir. 1950’li dönemden 2010’lu döneme kadar bu karakterleri canlandıran oyuncuların ise Neriman Köksal, Leyla Sayar, Lale Belkıs, Banu Alkan, Zuhâl Olcay ve Nurgül Yeşilçay olduğu görülmektedir. 1950 yılında Neriman Köksal’ın canlandığı Süheyla ve Belkıs karakterleri, 1960 yılında Leyla Sayar’ın canlandığı Handan ve Nühket karakterleri, 1970 yılında Lale Belkıs’ın canlandığı Selma ve Meral karakterleri, 1980 yılında Banu Alkan’ın canlandığı Yasemin ve Mine karakterleri, 1990 yılında Zuhâl Olcay’ın canlandığı Nefise ve Yıldız karakterleri ve 2000 yılında Nurgül Yeşilçay’ın canlandığı Emine ve Hürmüz karakterleri Türk sinemasında 1950’li dönemden 2010’lu döneme kadar femme-fatale karakterlerin bulduklarını göstermektedirler.

Tezin yöntemine bakıldığında, tez çalışmasına dâhil olan femme-fatale karakterlerin ‘içerik analizi yöntemi’ kullanılarak incelendiği görülmektedir. Bu inceleme yapılırken içerik analizi yönteminin hem olumlu, hem de olumsuz yanları ile karşılaşılmıştır. İçerik analizinin olumlu yönlerine bakıldığında ilk olarak, betimsel ve deneysel yöntemler kullanılırken gruplarla veya farklı kişilerle çalışıldığından dolayı zaman konusunda sıkıntı yaşanıldığı ama içerik analizi yöntemi kullanılırken bu gibi sıkıntıların yaşanmadığı görülmektedir. Çünkü içerik analizinde, araştırmacı yaptığı tez araştırmasında daha çok tek başına yani başkalarından bağımsız olarak yapabileceği şeyleri incelenmektedir. Örneğin tez çalışması kapsamında film incelenecekse -bu tez çalışmasında da yapıldığı gibi- araştırmacı tamamen başkalarından bağımsız bir şekilde kendine göre filmi izleyeceği zamanı ayarlamakta, böylelikle de zaman sıkıntısı yaşamamaktadır. Bunun yanında eğer incelenecek şeyde örneğin filmde herhangi bir sorun çıkarsa film tekrar incelenerek sorun çözülebilmektedir. Yani bu yöntemde ortaya çıkan sorunların çözülebilmek imkânı bulunmaktadır. Bu yöntemin bir diğer olumlu yönünü ise uzun zaman kesitinde meydana gelen herhangi bir şeyin bu yöntem yoluyla incelenebilmesi oluşturmaktadır. Son olarak içerik analizi yönteminin bir başka olumlu yönünü de araştırmacının denek üzerinde herhangi bir etkisinin olmaması ve bu nedenle bu yöntemin ‘güvenilir’ olması oluşturmaktadır. İçerik analizi yönteminin olumsuz yönlerine bakıldığında ise iki olumsuz yönünün bulunduğu görülmektedir. Bu olumsuz yönlerden ilki elde edilen bulguların geçerlilik sorunu olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Çünkü araştırmacının tez bulgularında belirttiği düşüncelerinin bir başka kişinin düşünceleriyle uyuşmama durumu söz konusudur. Bu nedenle bu yöntem geçerlilik sorunu yaşayabilmektedir. İkinci olumsuz yönü ise bu yöntem kayıtlı olan verilerin incelenmesiyle sınırlı olduğu için kayıtlı olmayan veriler incelenememektedir.

İçerik analizi yönteminin tüm bu olumlu ve olumsuz yanları göz önüne alınarak tez çalışmasına dâhil olan femme-fatale karakterler 'içerik analizi yöntemi' kullanılarak incelenmiştir. İçerik analizi yöntemi uygulanırken ilk olarak tez konusunun hipotezi bulunmuş, sonrasında kategoriler belirlenmiş, örneklem seçilmiş, kodlamalar yapılmıştır. Son olarak da tez çalışmasında yer alan femme-fatale karakterler, karakter analizi tekniği kullanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümlerle sonucunda Neriman Köksal'ın canlandığı Süheyla ve Belkis karakterlerinin, Leyla Sayar'ın canlandığı Handan ve Nükhet karakterlerinin, Lale Belkis'in canlandığı Selma ve Meral karakterlerinin, Banu Alkan'ın canlandığı Yasemin ve Mine karakterlerinin, Zuhal Olcay'ın canlandığı Nefise ve Yıldız karakterlerinin ve Nurgül Yeşilçay'ın canlandığı Emine ve Hürmüz karakterlerinin femme-fatale karakterler oldukları görülmüştür. Aynı zamanda bu 12 karakterin femme-fatale karakterlerin ayırt edici özelliklerinin birçoğunu taşıdıkları da karakter analizi tekniği ile ortaya çıkartılmıştır.

Femme-fatale karakterlerin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik olarak ayırt edici bazı özellikleri bulunmaktadır. Bu özelliklerinden ilk olarak fiziki özelliklerine bakıldığında bu karakterlerin genellikle uzun boylu ya da orta boylarda kadınlar oldukları ve kiloları bakımından da şişman olmadıkları görülmektedir. Bunların yanında genelde bu karakterler saçlarını sarı tonlarındaki renklerde ve kısa olarak kullanmaktadırlar. Ayrıca femme-fatale kadınların giyimlerine de özen gösterdikleri görülmektedir. Genelde dekolteli elbise ve askılı kombinezonla seyirci karşısına çıkan femme-fatale kadınların oldukça cesur kıyafetler kullandıkları bilinmektedir. İkinci olarak sosyolojik (toplumsal) özelliklerine bakıldığında bu karakterlerin yaşlarının tam olarak filmlerde verilmediği ama genç ya da orta yaşlarda oldukları görülmektedir. Bunun yanında femme-fatale kadınların ya şarkıcılık yaparak geçinen, ya da zengin erkeklerle beraber onların paralarıyla

geçinen kadınlar oldukları bilinmektedir. Çalışan kadınların ise genelde şarkıcılık yaptıkları görülmektedir. Son olarak psikolojik özelliklerine bakıldığında ise; bu karakterlerin sevgilileriyle, ya da evlendikleri erkeklerle para için beraber oldukları görülmektedir. Erkeklerin zengin olduğunu anlayan femme-fatale karakterler cinselliklerini akıllıca kullanarak zengin erkekleri kendilerine âşık etmeyi ve ağlarına almayı başarmakta bunun sonucunda da aşklarından gözleri kör olan erkekleri istedikleri gibi kullanmakta ve paralarını bitinceye dek onlarla beraber olmaktadır. Erkeklerin paralarını bitirdikten sonra ise; başka zengin erkeklere giderek, diğer beraber oldukları erkekleri aldatmakta, daha sonra da onları terk etmektedirler. Bunların yanında femme-fatale karakterlerin erkeklere kendilerini hiçbir zaman ezdirmedikleri ve özgürlükleri konusunda da taviz vermedikleri görülmektedir. Femme-fatale karakterler her zaman hayatlarını kendi istedikleri gibi yaşamaktadırlar. Bunu yaparken de yalan söyleyen, masum insanlara iftira atan, gerekirse de eşlerini ya da sevgililerini öldürten karakterlerdir. Kısacası femme-fatale karakterlerin bencil karakterler olduğu görülmektedir. Bu nedenle kendilerinden başka kimseyi düşünmemektedirler. Bu sebeple de her zaman çok cesurdurlar. Bunların dışında kendilerine âşık olan erkekleri her zaman felakete sürüklemektedirler. Tüm bunların sonunda da kendileri ataerkil toplum tarafından kabul görmedikleri için filmlerin sonunda mutlaka cezalandırılmaktadırlar. Bu ceza ise genellikle ölüm olmaktadır. Ataerkil toplum tarafından kabul görmemelerinin nedeni ise erkeklerin dediklerine boyun eğmeyerek kendilerinin erkeklere istedikleri her şeyi yaptırmaları ve cinselliklerini cesurca kullanmaları, ayrıca ataerkil toplum değerleri için tehdit olarak algılanmalarındır.

Femme-fatale karakterlerin fiziksel, sosyolojik (toplumsal) ve psikolojik olarak ayırt edici tüm bu özelliklerini, tez çalışması kapsamında ele alınan 12 karakter üzerinden değerlendirildiğinde bu 12 karakterin çoğunun bu özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan femme-fatale karakterler ilk olarak fiziksel açıdan değerlendirildiğinde boy olarak Süheyla, Belkıs, Selma ve Meral karakterlerinin uzun boylu femme-fatale karakterler olarak temsil edildikleri görülürken; Handan, Nükhet, Yasemin, Mine, Yıldız, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin de orta boylu femme-fatale karakterler olarak temsil edildikleri görülmüştür. Ayrıca kilo ağırlıkları olarak Süheyla, Handan, Yasemin ve Mine

karakterleri orta kilo ağırlığındaki femme-fatale karakterler olarak ele alınırken; Belkıs, Nükhet, Selma, Meral, Yıldız, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterleri de zayıf femme-fatale karakterler olarak ele alınmışlardır. Bunların dışında saç rengi seçimleri bakımından da Selma, Meral, Yasemin, Mine, Yıldız ve Nefise karakterleri sarı veya sarı tonlarındaki saç renklerini tercih eden femme-fatale karakterlerken; Emine ve Hürmüz karakterleri ise siyah tonlardaki saç renklerini tercih eden femme-fatale karakterlerdir. Son olarak bu karakterlerin kıyafet seçimlerine bakıldığında hepsinin yani Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Yıldız, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin dekolteli kıyafetler tercih eden femme-fatale karakterler oldukları görülmüştür. Böylelikle tez çalışması kapsamında ele alınan 12 femme-fatale karakterden çoğunun genel anlamda femme-fatale karakterlerin fiziksel açıdan ayırt edici özelliklerini taşıdıkları görülmüştür.

Ele alınan femme-fatale karakterlere sosyolojik (toplumsal) açıdan bakıldığında da yaş olarak Belkıs, Handan, Nükhet, Yasemin, Mine, Emine ve Hürmüz karakterleri genç kadınlar; Süheyla, Selma, Meral, Yıldız ve Nefise karakterleri ise orta yaşlı kadınlardır. Bu karakterlere geçimlerini nasıl sağladıkları üzerinden bakıldığında ise Mine karakterinin, kocasının lokantasında yemek ve temizlik işleri yaparak geçinen Emine karakterinin ise eğreti gelinlik yaparak geçinen karakterler oldukları görülürken; Belkıs'ın şarkıcılık yaparak geçinen Süheyla, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Yıldız, Nefise ve Hürmüz karakterlerinin de erkeklerin paralarıyla geçinen karakterler oldukları görülmüştür. Böylece bu 12 femme-fatale karakterlerden çoğunun genel anlamda femme-fatale karakterlerin sosyolojik (toplumsal) açıdan ayırt edici özelliklerini taşıdıkları görülmüştür.

Son olarak femme-fatale karakterlere psikolojik açıdan bakıldığında ise beraber oldukları erkekleri aldatma bakımından Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Yasemin, Mine, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterleri beraber oldukları erkekleri aldatan karakterlerken; Meral ve Yıldız karakterleri aldatmayan karakterlerdir. Bunun yanında bu karakterler yalan söyleyen karakterler olarak ele alındıklarında Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin yalan söyleyerek bu özelliğe taşıdıkları görülürken; Yıldız karakterinin ise bu özelliği taşımadığı görülmüştür. Ayrıca femme-fatale karakterlerin bencil olma özelliğini Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma,

Meral, Yasemin, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin taşıdıkları saptanırken; Mine karakterinin bu özelliği taşımadığı saptanmıştır. Tez araştırması kapsamında yer alan 12 karakter özgürlük bağlamında ele alındığında ise Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin özgürlüklerine düşkün karakterler olarak ele alındığı görülürken; Selma ve Meral karakterlerinin de özgürlüklerine düşkün olmayan karakterler olarak ele alındıkları görülmüştür. Bunların dışında Emine karakteri dışındaki araştırmada yer alan diğer Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral Yasemin, Mine, Nefise, Yıldız ve Hürmüz karakterlerinin femme-fatale karakterlerin en önemli özelliği olan parayı sevme özelliğini taşıdıkları görülmüştür. Araştırma kapsamında yer alan karakterler, erkekleri felakete sürükleme özelliği üzerinden ele alındıklarında ise Süheyla, Belkıs, Handan, Nükhet, Selma, Meral, Yasemin, Mine, Yıldız, Emine ve Hürmüz karakterlerinin erkekleri felakete sürüklenen karakterler oldukları saptanmıştır. Ama araştırma kapsamında ele alınan Nefise karakteri bu karakterlerin dışında kalarak erkekleri felakete sürüklemeyen bir kadındır. Son olarak filmlerin sonunda femme-fatale karakterlerin cezalandırılmaları açısından Süheyla, Belkıs, Handan, Selma, Meral, Yasemin, Mine ve Yıldız karakterlerinin ataerkil yapıya uygun davranmadıklarından dolayı filmlerin sonunda cezalandırıldıkları görülürken; Nükhet, Nefise, Emine ve Hürmüz karakterlerinin ataerkil yapıya uygun davranmamalarına rağmen filmlerin sonunda cezalandırılmadıkları görülmüştür. Bunlar sonucunda da çalışma kapsamında ele alınan 12 femme-fatale karakterlerden çoğunun genel anlamda femme-fatale karakterlerin psikolojik açıdan ayırt edici özelliklerini taşıdıkları görülmüştür.

Tez çalışmasının elde edilen tüm bulgular sonucunda da tez çalışması; Türk sinemasının 1950 yılından 2010 yılına kadar femme-fatale karakterleri barındırdığı ama 2010 yılından sonra barındırmadığı bilgisinin elde edilmesini sağlamıştır. Bunun yanında tez çalışması; 1980 yılından itibaren Türk sinemasındaki femme-fatale karakterlerin eski dönem femme-fatale karakterlere göre taşıdıkları özelliklerinin ve sayılarının azaldığı bilgisinin de elde edilmesini sağlamıştır.

Tez çalışması, Türk sinemasındaki femme-fatale karakterlerin gelişim çizgileri hakkında elde ettiği bilgilerle ve Türk sinemasındaki femme-fatale karakterleri genel hatlarıyla ele almasıyla diğer tezlerden ayrılmaktadır. Ayrıca

yapılan araştırmalar sonucunda bu tez çalışması öncesinde Türk sinemasındaki femme-fatale karakterleri içeren çok az tez bulunmuştur ve bu tezlerinde genellikle Türk sinemasındaki femme-fatale karakterler hakkında çok kısa bilgiler vermekle yetindikleri görülmüştür. Böylelikle bu tez öncesinde ‘Türk sinemasındaki femme-fatale karakterler’ üzerine ayrıntılı herhangi bir tezin yazılmaması da tezin orijinal ve ilgi çekici yönünü oluşturmaktadır.

Genel olarak tez çalışmasının aşamalarına ve bu aşamalar sonucunda elde edilen bulgulara bakıldığında tez çalışmasının ilk olarak konusunun bulunduğu, sonra teze bazı sorular sorulduğu ve bu soruların da tezin amaçlarını oluşturduğu, daha sonra da tezin hipotezi oluşturulduğu görülmektedir. Tez çalışmasının nc bölümündeki film çözümlerinin sonuçları da bu üç soruyu ve hipotezi karşılamış ve doğrulamıştır. Ancak hipotezin doğrulanması kısmen bir doğrulama olmuştur. Çünkü 1950’li dönemden 2010’lu döneme kadar femme-fatale karakterleri canlandıran Türk oyuncular bulunurken 2010 döneminde femme-fatale karakterleri canlandıran Türk oyuncular bulunamamıştır. Bu bulgular sonucunda da tez alışması; Türk sinemasının 1950 yılından 2010 yılına kadar femme-fatale karakterleri barındırdığı ama 2010 yılından sonra barındırmadığı bilgisinin elde edilmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak; 2010 dönemindeki filmlerde femme-fatale karakterlerin bulunmama durumunun düzeltilmesi ve günümüz sinemasında da bu karakterlere yer verilmesi gerekmektedir. Çünkü femme-fatale karakterler hemen hemen sinemanın ilk dönemlerinden beri sinemada kendilerine yer edinerek en eski kadın karakterlerden biri olmuşlardır. Ayrıca taşıdıkları özellikleri –her zaman ve her yerde tamamıyla iyi olunmaması gibi- nedeniyle de melodram kadınlarına göre daha gerçekçi karakterleri oluşturmaktadır. Bunun yanında ataerkil yapının istediği şekilde hareket etmeyen femme-fatale karakterler filmlerde hep ktlenerek ele alınmışlar ve filmlerin sonunda da cezalandırılmışlardır. Bu sebeple femme-fatale karakterleri ele alan filmleri yöneten yönetmenlerin bu karakterleri ktlemeden ve filmlerin sonunda onları cezalandırmadan yani femme-fatale karakterlerin gözünden de bu filmleri yönetmesi gerekmektedir. Yani daha gerçekçi ve hayatın içinden kadın karakterlerin filmlerde yer alması, kadın izleyici açısından önem taşımaktadır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz?. *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (1. Baskı) içinde (74-132). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler* (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (1. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Abisel, N., (2000). Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Siddet. *Televizyon, Kadın ve Sıddet* içinde (173-212). Ankara: Kiv Yayınları, akt. A. Ekici.
- (2007). *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Acar, B. ve Ertan, E. (Ed.). (2016). *Türk Sinemasında 100 Unutulmaz Karakter* (1. Baskı). İstanbul: Sena Ofset Yayıncılık.
- Akari, N. (2016). *Türk Sinemasında Kadının Temsilinde Alternatif Bir Mecra Olarak Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akçura, G. (1993). *Bir Cumhuriyet Sanatçısı: Bedia Muvahhit* (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Akyüz, B. (2011). *1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik ve Dans Temsiliyetleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Altındal, A., (1985). *Türkiye’de Kadın*. İstanbul: Süreç Yayınları, akt. G. Çakır Özdemir.
- (2015). *Toplumsal Baskı ve Batıl İnançların Kadın Üzerindeki Etkisinin Türk Sineması Kapsamındaki İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Altınsay, İ., (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*. İstanbul: Broy Yayınları, akt. F. Tan.
- (2012). *İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul

- Arat, N. (1997). *Kadınların Gündemi* (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Arat, Y., (2007). 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi: Liberal Kemalizm'in Radikal Uzantısı. *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme* içinde (527-542), İstanbul: Alfa Akademi, akt. B. Uğuz. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Arslan, S. M. (2007). *Türk Sinemasındaki Tiyatro Kökenli Oyuncu ve Yönetmenler ve Sinemamıza Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Atalay, A. A. (Çev.). (2008). Sinemada Kadın Mitleri. *Sinema, İdeoloji ve Politika Sinemasal Yazılar I* (1. Baskı) içinde (282-293). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Ataman, Ö. E. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Atayman, V. (1995). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Duygu/Aşk Filmleri* (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Avcı, Z. (1984). Türk Sineması Kadına Bakıyor Mu?. *Video-sinema Dergisi*, (5) 63-66. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- Babal, A. (1964). Genç Kuşak Oyuncuları: Sevda Ferdağ. *Sinema Ekspres Dergisi*, (8) 10-11. Sinematek. 16 Mart 2018 tarihinde alındı.
- Bakır, B, ve Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (1), 89-102.
- Balcı, D. (2011). *Yeşilçam Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri (1960-1975)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Barlas, C. (19 Nisan 1987). Süper Star Devlet Sanatçısı. *Pazar Güneş Gazetesi*. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/9034/001506311006.pdf?sequence=1>. 09 Kasım 2017 tarihinde alındı.

- Basinger, J., (1993). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Woman, 1930-1960*. New York: Alfred A. Knopf Press, akt. Y. G. Topçu. (1999). *Korku Sinemasında Kadın Cinselliği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara
- Baş, E. (2011). *Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Bataille, G., (2001). *Eroticism*. Londra: Penguin, akt. G. Dönmez Colin. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema* (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Bayladı, D., (2005). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları, akt. N. Bolat. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli
- Bektaş, S. (2014). *Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Berktaş, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti* (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Biryıldız, E., (2012). Western'ler, Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, (5), akt. M. S. Doğru. (2013). *Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme ve Anlatım Aracı Olarak Işık: Kara Film Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya
- Bolat, N. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları* (1. Baskı). (A. Toprak, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Orijinal Basımın Yayın Tarihi 2005)
- Büker, S., (2005). Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor. *Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde (159-183). İstanbul: Metis Yayınları, akt. M. Esen Kunt. (2013). *Yeni Türk Sineması'nda Erillik Bağlamında Dişillik İnşası*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Büyükdüvenci, S, ve Öztürk, R., (2007). Yeni Türk Sineması'nda Estetik Arayışı. *Felsefe Dünyası Dergisi*, (46), akt. T. Elmacı. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil

- Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (33)
- Civelek, Y. (2011). Türk Sinemasında Yitirilen Tipik Karakterler ve Tipik Mekânlar. *Hayal Perdesi Dergisi*, (22), 56-69.
- Cowan, S., (2000). The Gendered Architecture of the Home in Cinematic Space. *Built Environment*, (4), akt. D. Hasırcı, 2002). Hollywood'un Ev, Aile, ve Cinsel Rol Tanımları Üzerindeki Etkileri. *Gece Yarısı Sineması Dergisi*, (15)
- Coward, R., (1993). *Kadınlık Arzuları: Günümüzde Kadın Cinselliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, akt. Y. G. Topçu. (1999). *Korku Sinemasında Kadın Cinselliği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara
- Cowie, E., (1995). Film Noir and Women. *Shades of Film Noir* içinde (121-160). New York: Verso, akt. D. Girginkoç. (2004). Kara Film. *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (115-156). Ankara: Yayınevi
- Creed, T., (1993). *The Monstrous Feminine: Film, Feminizm, Psychoanalysis*. London: Routledge Press, akt. Y. G. Topçu. (2004). Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın. *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (157-212). İstanbul: Vadi Yayınları
- Çakır Özdemir, G. (2015). *Toplumsal Baskı ve Batıl İnançların Kadın Üzerindeki Etkisinin Türk Sineması Kapsamındaki İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çalışlar, A., (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, akt. K. Oruç. (2014). *Sinema Oyuncululuğu (Sinema ve Tiyatro Oyuncululuğu İlişkisi)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, İstanbul
- Derman, D. (1994) *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu* (1. Baskı). Ankara: Değişim Yayınları.
- Doğan, İ. T. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bakımından 1990 Sonrası Türk Sinemasında Eşcinsellik*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Dorsay, A, ve Ayça, E. (1973). Bedia Muvahhit'le Konuşma. *Yedinci Sanat Dergisi*, (9) 90-93. [Türk Sinema Araştırmaları](#). 08 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Dorsay, A. (1984). *Sinema ve Çağımız I* (1. Baskı). İstanbul: Hil Yayın.

- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın* (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Dorsay, A., (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul: Remzi Kitapevi, akt. F. Tan. (2012). *İbrahim Tatlıses Sinemasındaki Kadın Temsili*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Dorsay, A., (2005). *Tutkulu Sinema Yazıları, İşte Büyü Zamanı*. İstanbul: Nokta Kitap, akt. N. Bolat. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli
- Dorsay, A., (2008). *Sinema ve... Unutulmayanlar*. İstanbul: Remzi Kitapevi, akt. N. Bolat. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli
- Dönmez Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema* (1. Baskı). (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal Basımın Yayın Tarihi 2004)
- Duyan, Y. (2013). 1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme, *II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design (II. Uluslararası İletişim, Medya, Teknoloji ve Tasarım Konferansı)*, 334-338.
- Ekici, A. (2007). *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (33), 185-202.
- Erdem, O. (8 Mart 2015). Sinema ve Kadın. *Genç Gazete*. <http://gencgazete.org/sinema-ve-kadin/>. 09 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Esen Kunt, M. (2013). *Yeni Türk Sineması'nda Erillik Bağlamında Dişillik İnşası*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Esen, Ş., (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları, akt. H. Hamarat. (2012). *Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Evans, J., (1998). *Princesses are not into War'n Things, They Always Scream and Run Off': Exploring Gender Stereotype in Picture Books*, akt. K. T. Özsel. (2017). *Walt Disney*

- Animasyon Sinemasında Kadın Temsilleri: 2010 Öncesi ve Sonrası.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Evanstan, P. (1956). Marilyn Monroe. *Sine Radyo Haftası Dergisi*, (B. Yurdataf, Çev.). (4) 6'dan 23'e. Sinematek. 19 Şubat 2018 tarihinde alındı.
- Evren, B. (2015). Kimsesizler Mezarlığında Bir Aktrist Gönül Beyhan. *CineBelge Dergisi*, (1), 58-59.
- Evren, B., (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları, akt. A. Ekici. (2007). *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Fraenkel, H., (1956). *Unsterblicher Film*. München: B.d, akt. B. Roloff. ve G. Seeblen. (1996). *Erotik Sinema Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık
- Gedik, E, ve Kadayıfçı, E. P. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. *Almula Fikir ve Kültür Dergisi*, (24), 126-135.
- Gezgin, İ., (2008). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık, akt. N. Bolat. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli
- Girginkoç, D. (2004). Kara Film. *Sinemada Anlatı ve Türler* (1. Baskı) içinde (115-156). Ankara: Yayınevi.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları* (1. Baskı). İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Griffiths, M., (1992). The Effect of Tv Day Part on Gender Portrayals in Tv Commercials: A Content Analysis. *Sex Roles*, (26), akt. Ö. E. Ataman. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- Groat de, G. (14 Nisan 2011). *Henny Porten*. <https://web.stanford.edu/~gdegroat/porten.htm>. 07 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Güler, N. (2008). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

- Güney, Y., Arslankara, S., Gözmen, E., Puldi, K. L. ve Hubschmid, E. (Yapımcılar), Güney, Y. ve Gören, Ş. (Yönetmenler). (1981). *Yol* [Film]. Türkiye, İsviçre, Fransa: Güney Film, Triumph Films ve SRG SSR.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması* (1. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hamarat, H. (2012). *Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Harvey, D., (2003). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları, akt. O. Mutluer. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde "Kara Film"*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Hasırcı, D. (2002). Hollywood'un Ev, Aile, ve Cinsel Rol Tanımları Üzerindeki Etkileri. *Gece Yarısı Sineması Dergisi*, (15), 34-37.
- Işığın, G. A., (2000). Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncésinin Dışlanması. *İletişim Dergisi*, (7), akt. E. Yalamaç. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Işık, M, ve Eşitti, Ş. (2015). Türk Sineması'nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona. *Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi*, 16 (1), 119-141.
- İlhan, B. (1972) (a). Türk Sineması 1972: Seks.. Seks... *Sinema-Haftalık Olaylar Dergisi*, (8) 14-16. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- İlhan, B. (1972) (b). Türk Sineması 1972: Soyunanlar. *Sinema-Haftalık Olaylar Dergisi*, (9) 7- 8. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı..
- İlhan, B. (1972) (c). Türk Sineması 1972: 72'nin Tipleri, Bizden Olmayanlarla Bizden Olanlar. *Sinema-Haftalık Olaylar Dergisi*, (10) 7-9. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı..
- İmançer, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. *Kırgızistan - Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal bilimler Dergisi*, (12), 203-211.
- İmançer. D., (2010). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, (1), akt. E. Yalamaç. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir

- İşler Sevindi, M. (24 Şubat 2017). *Yedi Kocalı Hürmüz*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2847/yedi-kocali-hurmuz>. 04 Mayıs 2018, tarihinde alındı.
- İzer, G. (1953). İdeal Kadın Tipi Ne İdi Ne Oldu. *Sinespor Dergisi*, (10) 10-11. Sinematek. 20 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Johnston, C., (1976). Woman's Cinema As Counter Cinema. *Movies and Methods Volume I: An Anthology* içinde (208-221). Londra: California Press University, akt. L. Kabadayı. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Kabadayı, L. (2016). İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme. *Erkek Kimliğinin Değişme(meye)n Halleri* (2. Baskı) içinde (167-191). İstanbul: Nobel Yaşam Yayınevi.
- Kalkan, F. ve Taranç, R., (1988). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, akt. Ö. E. Ataman. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- Kalkan, F. ve Taranç, R., (1988). *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları, akt. E. Yalamaç. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Kalkan, F., (1988). *Türk Sineması Toplum Bilimi* (1. Baskı). İzmir: Tümer Ajans Yayınları.
- Kandiyoti, D., (1999). Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde (167-196). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, akt. H. Turan. (08 Mart 2016). *'Namuslu Anne'den 'Cinsel Özgürlükçü Birey'e: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi -1.*

<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/210/-namuslu-anne-den--cinsel-ozgurlukcu-birey-e--turk-sinemasinda-degisen-kadin-imagesi---1>. 20 Aralık 2017 tarihinde alındı.

Kaplan, E. A., (1991). Is The Male Gaze?. *Woman Film: Both Sides of The Camera* içinde (35-47). London: Routledge, akt. L. Kabadayı. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

Kaplan, N., (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, (4), akt. M. Işık. ve Ş. Eşitti. (2015). Türk Sineması'nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona. *Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi*, (1)

Kara, M. (2003). *Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzeler* (2. Baskı). B.d: An Yayıncılık.

Kara, M. (2007). Sinemamızın İlk Yıldızları. *Cinemascope Dergisi*, (11), 77-82.

Kara, M. (2014). *Yeşilçam Hatırası* (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitapçılığı.

Karagül, E. M. (2006). *Türk Sinemasında 70-80 Dönemi Kayıp Kuşak ve Erotik Sinema*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Kaya, D. (2000). Yeşilçam'dan İki Ses Mine Soley & Selda Alkor. *Gece Yarısı Sineması Dergisi*, (6), 44-48.

Kaya, M. ve Pamukçu, Z. (31 Aralık 2012). *Yeşilçam'da Sex Filmleri Dönemi Adem ile Havva'dan, Aydemir ile Zerrin'e*. https://www.researchgate.net/publication/313888494_Adem_ile_Havva'dan_Aydemir_ile_Zerrin'e. 27 Aralık 2017 tarihinde alındı.

Keskin, S. (2010). *Tarantino Sinemasında Kadının Sunumu*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, İstanbul.

Kıraç, R. (2008). *Film İcabı* (1. Baskı). Ankara: De Ki Basın Yayın.

Kırşavoğlu, O. (2015-2016). Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (75). 205-216.

- Köker, E. (1994). Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi. *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (1. Baskı) içinde (133-166). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Kutlar, O. (1975). Çeşitli Amaçlara Alet Edilen Unutulmaz Yıldızlar ve Mesajlarıyla Değer Kazanan Kadın Sanatçılar. *Milliyet Sanat Dergisi*, (125), 10-13.
- Künüçen, H. (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu Dergisi*, (18), 51-64.
- Künüçen, H., (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu Dergisi*, (18), akt. Ö. E. Ataman. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- Leahy, S. ve Hayward, S., (2000). The Tainted Women: Simone Signoret, Site of Pathology or Agent of Retribution?. *Reconstructing Female and National Identities in European Cinema* içinde (77-90). Londra: Cassell, akt. B. Uğuz. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Lovell. T., (1971). *The French New Wave: A Case Study*. akt. D. Derman. (1994). *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları
- Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı* (1. Baskı). B.d: Marş Matbaası.
- Maktav, H., (2002). Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul. *Tarih ve Toplum Dergisi*, (227), akt. H. Hamarat. (2012). *Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Mary Pickford Hakkında*, (b.t). <https://marypickford.org/about-mary/>. 08 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Masdar, F. (2006). *Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: "Sevmek Zamanı"*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.

- McCormick, R. (1972). *Cineaste Dergisi*. (E. Ayça, Çev.). (1974). Kadının Kurtuluşu ve Sinema. *Yedinci Sanat Dergisi*, (14) 72. Sinematek. 01 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Midilli, S. (2014). *Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminin Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Modleski, T., (1982). *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi*. (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları, akt. Y. G. Topçu. (1999). *Korku Sinemasında Kadın Cinselliği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara
- Mulvey, L., (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, akt. Sakallı Turan. (2013). *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın Ve Şiddet Olgusu*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Mulvey, L., (1993). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Contemporary Film Theory* içinde (833-844). New York: Longman Publishing, akt. A. Avcıoğlu. (2015). Görsel Haz Politikası Üzerinde Oyunlar: Suç Objesi Olarak Kadınlar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (74)
- Mutluer, O. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde "Kara Film"*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Nasiriaghdam, A. (2016). *1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Kadın Karakterlerin Giysi Çözümlemeleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Nur, N. (1959). Sinemamızda Kadın Oyuncu. *Sinema-Tiyatro Dergisi*, (5) 22-23. Sinematek. 09 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Nutku, Ö., (2009). *Troya'nın Tahta Atı*. İzmir: Şenocak Yayıncılık, akt. K. Oruç. *Oyunculuk Tarihinde Kadının Yeri*. <http://www.mimesis-dergi.org/2015/05/oyunculuk-tarihinde-kadının-yeri/>. 06 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Okyay, S. (1989). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında Oyunculuk. *Beyazperde Dergisi*, (7) 10-12. Sinematek. 20 Şubat 2018 tarihinde alındı.
- Onaran, O. (1994). Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri. *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (1. Baskı) içinde (15-73). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

- Orta, N. (2013). *Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Orta, N., (2005). *Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sineması’na Yansımalar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi, Konya, akt. B. Uğuz. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Oruç, K. (05 Mart 2015). *Oyunculuk Tarihinde Kadının Yeri*. <http://www.mimesis-dergi.org/2015/05/oyunculuk-tarihinde-kadinin-yeri/>. 06 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Oruç, K. (2014). *Sinema Oyunculuğu (Sinema ve Tiyatro Oyunculuğu İlişkisi)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, İstanbul.
- Ozan, R. (2014). *Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmen Bakışı* (1. Baskı). İstanbul: Köprü Kitapları.
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü* (1. Baskı). Ankara: Dayanışma Yayınları.
- Öngören, M. T. (1984). Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik. *Video-sinema Dergisi*, (5) 59-62. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- Özdemir S. T., (2011). *Yeni Kara Filmler*. Ankara: Nirengi Kitap, akt. İ. R. Döşer. (2013). *Bir Tür Olarak Kara Film ve Günümüz Sinemasına Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul
- Özdemir S. T., (2011). *Yeni Kara Filmler*. Ankara: Nirengi Kitap, akt. M. S. Doğru. (2013). *Sinema Yapımlarında Görsel Eğretilen ve Anlatım Aracı Olarak Işık: Kara Film Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya
- Özger, G. (2009). *Amerikan ve Türk Sinemasında Star Olgusunun Gelişimi ve Değişiminin Geçmişten Günümüze Etkileri “Gündüştteki Simalar”*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.

- Özgüç, A. (1985). Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri: Takma Sakal Devri, Gözyaşı Devri, Göbek Devri, Hazretler Devri, Seks Devri, Arabesk Devri. *Video-sinema Dergisi*, (13) 28-31. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler* (1. Baskı). İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1994). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi* (1. Baskı). İstanbul: Antrakt Yayınları.
- Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları* (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özgüç, A., (1987). *Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Afa Sinema Yayınları, akt. N. Bolat. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli
- Özgüç, A., (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları, akt. N. Bolat. (2009). *Mitoloji ve Sinema: Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli
- Özgüç, A., (2006), *Bir Sinema Yazarının Günlüğünden Aykırı Notlar*. İstanbul: +1 Kitap Yayınları, akt. K. Oruç. *Oyunculuk Tarihinde Kadının Yeri*. <http://www.mimesis-dergi.org/2015/05/oyunculuk-tarihinde-kadinin-yeri/>. 06 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Özgüven, F. (1985). Yeşilçam'da Erkekler ve Dişiler. *Video-sinema Dergisi*, (7) 30-33. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- Özgüven, F., (1989). Male and Female in Yesilçam: Archetypes Endorsed by Mutual Agreement of Audience and Player. *Turkish Cinema: An Introduction* içinde (35-41). London: SOAS, akt. N. E. Noyan. (1999). Romantik Askı Tasvirimdir: Yeşilçam Melodram Afisleri-2. *Gece Yarısı Sineması*, (4)
- Özkan, Z. (2012). Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 5 (2), 79-81.
- Özman, M. (Yapımcı), Özman, M. (Yönetmen). (2010). *70-80-90, Masum, Küstah, Fettan* [Belgesel], akt. E. Gedik. ve E. P. Kadayıfçı. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. *Almula Fikir ve Kültür Dergisi*, (24)
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak* (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak. *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* (1. Baskı) içinde (659-661). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Paltun, S. (2006). Türk Sinema Tarihi-1. *Cinemascope Dergisi*, (2), 90-91.
- Patalas, E., (1967). *Stars – Geschichte der Filmidole*. Frankfurt: B.d, akt. B. Roloff. ve G. Seeblen. (1996). *Erotik Sinema Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık
- Pay, A. (30 Mart 2017). *Suçlular Aramızda*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6840/suclular-aramizda>. 20 Nisan 2018 tarihinde alındı.
- Place, J., (1992). Women in Film Noir. *Women in Film Noir* içinde (35-68). London: British Film Institute, akt. O. Mutluer. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde “Kara Film”*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Roloff, B. ve Seeblen, G. (1996). *Erotik Sinema Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi* (1. Baskı). (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Roloff, B. ve Seeblen, G., (1996). *Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. İstanbul: Alan Yayıncılık, akt. Y. G. Topçu. (1999). *Korku Sinemasında Kadın Cinselliği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara
- Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik* (1. Baskı). (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık (Orijinal Basımın Yayın Tarihi 2005)
- Ryan, M. ve Kellner, D., (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, akt. Y. G. Topçu. (2004). *Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın*. *Sinemada Anlatı ve Türler* (1. Baskı) içinde (157-212). İstanbul: Vadi Yayınları
- Sakallı Turan, H. (2013). *Erişim Bakış Açısından Sinemada Kadın Ve Şiddet Olgusu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sakın, H. (11 Mayıs 2016). *Sarı Bela*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1056/sari-bela>. 24 Nisan 2018, tarihinde alındı.

- Scognamillo, G. (2010). Türk Sineması: Başlangıcından Bugüne. *Hayal Perdesi Dergisi*, (18), 68-73.
- Scognamillo, G. ve Demirhan, M., (2002). *Erotik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, akt. B. Akyüz. (2011). *1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik ve Dans Temsiliyetleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Scognamillo, G., (1988). *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, akt. Ö. E. Ataman. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
- Scognamillo, G., (1998). *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, akt. H. Turan. (08 Mart 2016). 'Namuslu Anne'den 'Cinsel Özgürlükçü Birey'e: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi –1. <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/210/-namuslu-anne-den--cinsel-ozgurlukcu-birey-e--turk-sinemasinda-degis-en-kadin-imgesi---1>. 20 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- Sevinç, Z. (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bakış*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya.
- Sevinçli, E. (1993). Bedia Muvahhit 70 Yaşında. *Cumhuriyet Dergisi*, (385), 16-17.
- Simone de, B., (1993). *Kadın "İkinci Cins" Genç Kızlık Çağı*. İstanbul: Payel Yayınları, akt. N. Orta. (2013). *Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Sinema Sanatı Nedir?*, (b.t). <https://www.turkedebiyati.org/sinema-sanati-nedir/>. 19 Mayıs 2018 tarihinde alındı.
- Smelik, A., (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, akt. Z. Sevinç. (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bakış*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya
- Smith, H. W., (1975). *Strategies of Social, Research: The Methodological Imagination*. New York: Random House, akt. S. Ögülmüş. (1991). İçerik Çözümlemesi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, (1)

- Soykan, F., (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altındağ Matbaacılık, akt. F. Masdar. (2006). *Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: "Sevmek Zamanı"*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van
- Soykan, F., (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altındağ Matbaacılık, akt. E. Yalamaç, (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Sözer, İ. V. (b.t). *Aşka Kinim Var*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6159/aska-kinim-var>. 19 Nisan 2018 tarihinde alındı.
- Staiger, J., (1995). *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, akt. Y. G. Topçu. (1999). *Korku Sinemasında Kadın Cinselliği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şen, K. B. (23 Şubat 2017). *Eğreti Gelin*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2371/egreti-gelin>. 28 Nisan 2018 tarihinde alındı.
- Şener, G. (04 Aralık 2017). *Ay Vakti*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1158/ay-vakti>. 26 Nisan 2018 tarihinde alındı.
- Şoray, T. (2017). *Türkan Şoray Sinemam ve Ben* (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tan, F. (2012). *İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tansel, D., (2007). *Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara, akt. M. S. Doğru. (2013). *Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme ve Anlatım Aracı Olarak Işık: Kara Film Örneği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya

- Tasker, Y., (1993). Dumb Movies for Dumb People: Masculinity, The Body and The Voice in Contemporary Action Cinema. *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema* içinde (230-244). Londra: Routledge, akt. L. Kabadayı. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Taşkaya, M. ve Uçar İlbuğa, E. (Ed.). (2012). *Sinemada Kadın* (1. Baskı). B.d: Medya Ofset Yayını.
- Tohill, C, ve Tombs, P. (1998). Avrupa'da Seks ve Korku Sineması Ahlaksız Öyküler. *Gece Yarısı Sineması Dergisi*, (1) 12-15.
- Topçu, Y. G. (1999). *Korku Sinemasında Kadın Cinselliği*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Topçu, Y. G. (2004). Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın. *Sinemada Anlatı ve Türler* (1. Baskı) içinde (157-212). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Tunç, A., (1996). Soğuk Savaşa Gözyaşı Panzehiri: 1950-1960 Dönemi Amerikan Toplum Yapısında Aile Melodramlarının Yeri. 25. *Kare Dergisi*, (14), akt. F. Tan. (2012). *İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul
- Turan, H. (08 Mart 2016). 'Namuslu Anne'den 'Cinsel Özgürlükçü Birey'e: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi -1. <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/210/-namuslu-anne-den--cinsel-ozgurlukcu-birey-e--turk-sinemasinda-degisen-kadin-imesi---1>. 20 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- Turan, H. (15 Mart 2016). "Namuslu Anne"den "Cinsel Özgürlükçü Birey"e: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi -2. <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/213/-namuslu-anne-den--cinsel-ozgurlukcu-birey-e--turk-sinemasinda-degisen-kadin-imesi--2>. 21 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- Türk Sineması Dönemleri*, (b.t).
<http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/turksinemasinidonemleri.pdf>. 20 Mayıs 2018 tarihinde alındı.

- Türker, S. (1973). Bedia Muvahhit 50. Yılda Ellinci Sanat Yılımı Kutluyor. *Milliyet Sanat Gazetesi*, (b.d), 6-7.
- Uğuz, B. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Ulusoy, N., (2009). Two Against to One: Women Interdependence in Turkish Cinema After 80's. *Journal of Yaşar University*, (16), akt. B. Uğuz. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Vassaf, M. (1961). Kaybettiklerimiz. *Sinema 1961 Dergisi*, 1, (18) 22-23. Sinematek. 09 Kasım 2017 tarihinde alındı.
- Williams, L., (1991). Film Bodies: Gender, Genre and Excess. *Film Theory and Criticism* içinde (2-13). New York-Oxford: Oxford University Press, akt. L. Kabadayı. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir
- Wood, R., (1997). Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış. *25. Kare Dergisi*, (19), akt. Y. G. Topçu. (2004). *Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın. Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (157-212). İstanbul: Vadi Yayınları
- Yalamaç, E. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Yıldırım, A. (2004). *90'lardan Günümüze Türk Sineması'nda Çalışan Kadının Sunumu*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Yüksel, A. H. (30 Mart 2017). *Aşktan da Üstün*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1228/asktan-da-ustun>. 21 Nisan 2018 tarihinde alındı.
- Yüksel, S. D. (2011). *Popüler Türk Sinemasında Gayrimüslim Kadınların Temsili*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- Zizek, S., (2001). *Gülünç Yücenin Sanatı: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*. (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi, akt. O. Mutluer. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde "Kara Film"*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara
- Zobu, V. R. (1961). Arkadaşlarının Kaleminden Bedia Muvahhit. *Artist Dergisi*, (29), 17.
- Zor, L., (2009). *Sinemada Mizansenin Bir Parçası Olarak Oyuncunun Yönetimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri, akt. K. Oruç. (2014). *Sinema Oyunculuğu (Sinema ve Tiyatro Oyunculuğu İlişkisi)*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Beykent Üniversitesi, İstanbul
- B.y. (1895). *İlk'ler Dünyayı Değiştiren Buluşlar 1 Ansiklopedisi* (1. Baskı). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- B.y. (1973). Geçen Yılın Rekortmeni Feri Cansel 1973'de Hızını Kaybetti. *Sinema-Haftalık Olaylar Dergisi*, (18) 23-24. Sinematek. 16 Mart 2018 tarihinde alındı.
- B.y. (1975). Evrensel Anlamda Tiyatro ile Başlayan Kadın Oyuncu Sorunu 1950'lerden Sonra Yeni Adlar Getirdi. *Milliyet Sanat Dergisi*, (129) 12-13'den 25'e.
- B.y. (1984). Kızgın Güneş'te Banu Alkan İki Aşk Arasında. *Video-Magazin Dergisi*, (19) 38-39. Sinematek. 25 Aralık 2017 tarihinde alındı.
- B.y. (1985). "Bu İkiliye Dikkat!". *Magazin Dergisi*, (29) 18. Sinematek. 16 Mart 2018 tarihinde alındı.

EKLER

EK-1

ÖRNEK FİMLERDEKİ FEMME-FATALE KARAKTERLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Filmin Adı: Katil

**Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Neriman
KÖKSAL**

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Süheyla

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun Orta Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman Orta Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet

Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet

Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet

Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet

Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet

Hayır

14. Karakter İstediğini Elde Ediyor mu?

Evet

Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet

Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet

Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet

Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet

Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet

Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet

Hayır

21. Karakterin ocuğu Var mı?

Evet

Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet

Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet

Hayır

Filmin Adı: Hayatımı Mahveden Kadın

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Neriman KÖKSAL

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Belkıs

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun

Orta

Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şışman

Orta

Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah

Turuncu

Sarı

Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet

Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara

Sadece Alkol

Sigara ve Alkol

Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç

Orta Yaşı

Yaşı

7. Karakterin Öne ıkan Rolü

Eş

Sevgili

Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı

Diğer

Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişı Biliniyor mu?

Evet

Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet

Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet

Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet

Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet

Hayır

14. Karakter İstediğini Elde Ediyor mu?

Evet

Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet

Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet

Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet

Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet

Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet

Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet

Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet

Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet

Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet

Hayır

Filmin Adı: Aşka Kinim Var

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Leyla SAYAR

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Handan

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun

Orta

Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman

Orta

Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah

Turuncu

Sarı

Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet

Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara

Sadece Alkol

Sigara ve Alkol

Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç

Orta Yaşlı

Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstedikini Elde Ediyor mu?

Evet Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet Hayır

Filmin Adı: Suçlular Aramızda

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Leyla SAYAR

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Nükhet

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun Orta Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman Orta Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişini Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstediklerini Elde Ediyor mu?

Evet Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet Hayır

Filmin Adı: Aşktan da Üstün

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Lale BELKIS

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Selma

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun Orta Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman Orta Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara

Sadece Alkol

Sigara ve Alkol

Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç

Orta Yaşı

Yaşı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş

Sevgili

Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı

Diğer

Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişı Biliniyor mu?

Evet

Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet

Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet

Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet

Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet

Hayır

14. Karakter İstediğini Elde Ediyor mu?

Evet

Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet

Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet

Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet

Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet

Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet

Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet

Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet

Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet

Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet

Hayır

Filmin Adı: Sezercik Aslan Parçası

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Lale BELKIS

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Meral

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun

Orta

Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman

Orta

Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah

Turuncu

Sarı

Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evets Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evets Hayır

14. Karakter İstedliğini Elde Ediyor mu?

Evets Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet

Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet

Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet

Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet

Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet

Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet

Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet

Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet

Hayır

Filmin Adı: Kızgın Güneş

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Banu ALKAN

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Yasemin

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun

Orta

Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman

Orta

Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstedikini Elde Ediyor mu?

Evet Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet Hayır

Filmin Adı: Sarı Bela

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Banu ALKAN

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Mine

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun Orta Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman Orta Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstedigini Elde Ediyor mu?

Evet

Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet

Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet

Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet

Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet

Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet

Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet

Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet

Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet

Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet

Hayır

Filmin Adı: Ay Vakti

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Zuhal OLCA Y

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Yıldız

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun Orta Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman Orta Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişini Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstedğini Elde Ediyor mu?

Evet Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet Hayır

Filmin Adı: Salkım Hanımın Taneleri

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Zuhul OLCA Y

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Nefise

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun Orta Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman Orta Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstedliğini Elde Ediyor mu?

Evet Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet Hayır

Filmin Adı: Eğreti Gelin

**Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Nurgül
YEŞİLÇAY**

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Emine

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun Orta Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman Orta Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah Turuncu Sarı Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara Sadece Alkol Sigara ve Alkol Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç Orta Yaşlı Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş Sevgili Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı Diğer Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstedliğini Elde Ediyor mu?

Evet Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet

Hayır

Filmin Adı: Yedi Kocalı Hürmüz

Filmde Femme-Fatale Karakteri Canlandıran Oyuncunun Adı: Nurgül YEŞİLÇAY

İncelenen Femme-Fatale Karakter: Hürmüz

1. Karakterin Vücut Yapısı: Boy

Uzun

Orta

Kısa

2. Karakterin Vücut Yapısı: Ağırlığı

Şişman

Orta

Zayıf

3. Karakterin Saç Rengi

Siyah

Turuncu

Sarı

Bilinmiyor

4. Karakterin Kıyafetleri Dekolteli mi?

Evet

Hayır

5. Karakterin Bağlı Olduğu Maddeler

Sadece Sigara

Sadece Alkol

Sigara ve Alkol

Kullanmıyor

6. Karakterin Yaşı

Genç

Orta Yaşlı

Yaşlı

7. Karakterin Öne Çıkan Rolü

Eş

Sevgili

Metres

8. Karakterin Mesleği

Şarkıcı

Diğer

Çalışmıyor

9. Karakterin Geçmişi Biliniyor mu?

Evet

Hayır

10. Karakter Eşini ya da Sevgilisini Aldatıyor mu?

Evet Hayır

11. Karakter Yalan Söylüyor mu?

Evet Hayır

12. Karakter Cinselliğini Akıllıca Kullanıyor mu?

Evet Hayır

13. Karakter Erkekleri Etkisi Altına Alıyor mu?

Evet Hayır

14. Karakter İstedliğini Elde Ediyor mu?

Evet Hayır

15. Karakter Bencil mi?

Evet Hayır

16. Karakter Aile Kurumuna Önem Veriyor mu?

Evet Hayır

17. Karakter Özgürlüğüne Düşkün mü?

Evet Hayır

18. Karakter Parayı Seviyor mu?

Evet Hayır

19. Karakter Cesur mu?

Evet Hayır

20. Karakter Ezilen Biri mi?

Evet Hayır

21. Karakterin Çocuğu Var mı?

Evet Hayır

22. Karakter Erkekleri Felakete Sürüklüyor mu?

Evet

Hayır

23. Karakter Filmin Sonunda Cezalandırılıyor mu?

Evet

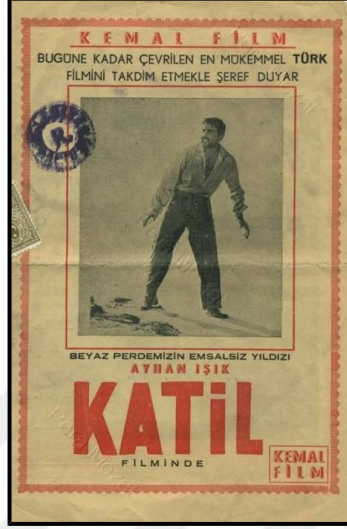
Hayır



EK-2

FİLMLERİN KÜNYESİ VE ALDIKLARI ÖDÜLLER

Katil Filminin Afışı



Filmin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Yapımcı: Osman Fahir Seden, Şakir Seden

Senarist: Osman Fahir Seden, Lütfi Ömer Akad, Neriman Akad

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Kurgu: Turgut Kuzu

Oyuncular: Ayhan Işık, Gülistan Güzey, Neriman Köksal, Turan Seyfioğlu

Yapım: Kemal Film

Cinsi: Sinema Filmi

Türü: Polisiye, Macera, Dram

Renk: Siyah-Beyaz

Yapım Yılı: 1953, Türkiye

Süre: 97 dk.

Dil: Türkçe

Hayatımı Mahveden Kadın Filminin Afışı



Filmin Künyesi

Yönetmen: Faruk Kenç

Yapımcı: Cahit Günal

Senarist: Bülent Koral

Görüntü Yönetmeni: Muzaffer Pekköleryüz

Kurgu: Marko Buduris

Müzik: Özdemir Baturalp

Oyuncular: Neriman Köksal, Abdurrahman Palay, Muhterem Nur, Hadi Hün, Saltuk Kaplangı, Muammer Gözalan

Yapım: İstiklal Film

Cinsi: Sinema Filmi

Türü: Dram

Renk: Siyah-Beyaz

Yapım Yılı: 1955, Türkiye

Süre: 96 dk.

Dil: Türkçe

Aşka Kinim Var Filminin Afişi



Filmin Künyesi

Yönetmen: Semih Evin

Yapımcı: Şevket Aktunç

Senarist: Orhan Kemal, Temel Karamahmut

Görüntü Yönetmeni: Orhan Çağman

Kurgu: Metin Miroğlu

Oyuncular: Orhan Günşiray, Leyla Sayar, Özer San

Yapım: Aytunç Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Melodram

Renk: Siyah-Beyaz

Yapım Yılı: 1962, Türkiye

Süre: 81 dk.

Dil: Türkçe

Suçlular Aramızda Filminin Afışı



Filmin Künyesi

Yönetmen: Metin Erksan

Yapımcı: Saltuk Kaplangı , Özdemir Birsnel , Nüzhet Birsnel

Senarist: Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğın

Müzik: Fecri Ebcioğlu

Oyuncular: Belgin Doruk, Tamer Yiğit, Ekrem Bora, Leyla Sayar

Yapım: Birsnel Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Dram, Polisiye

Renk: Siyah-Beyaz

Yapım Yılı: 1964, Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: 9 Aralık 1964

Süre: 101 dk.

Dil: Türkçe

Filmin Aldığı Ödüller

- 1965, 34. İzmir Enternasyonel Fuarı 1. Film Şenliği, “En İyi Yönetmen Ödülü”

Aşktan da Üstün Filminin Afışı



Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Berker İnanoğlu

Senarist: Sefa Önal

Görüntü Yönetmeni: Nejat Okçugil

Kurgu: Nevzat Dışiaçık

Müzik: Zeki Müren

Oyuncular: Zeki Müren, Filiz Akın, Lale Belkıs, Salih Güney

Yapım: Er Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Melodram

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 1970, Türkiye

Süre: 80 dk.

Dil: Türkçe

Sezercik Aslan Parçası Filminin Afişi



Filmin Künyesi

Yönetmen: Memduh Ün

Yapımcı: Berker İnanoğlu

Senarist: Sefa Önal

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop, Cahit Engin

Kurgu: Şerif Gören

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Sezer İnanoğlu, Lale Belkis

Yapım: Er Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Melodram

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 1972, Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: 1 Kasım 1972

Süre: 97 dk.

Dil: Türkçe

Kızgın Güneş Filminin Afişi



Filmin Künyesi

Yönetmen: Şahin Gök

Yapımcı: Can Özer

Senarist: Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Hüseyin Özşahin

Kurgu: Mevlüt Koçak

Oyuncular: Salih Güney, Banu Alkan, Murat Soydan, Zümrüt Cansel

Yapım: Can Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Erotik, Macera

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 1984, Türkiye

Süre: 81 dk.

Dil: Türkçe

Sarı Bela Filminin Afişİ



Filmin Künyesi

Yönetmen: Şahin Gök

Yapımcı: Yaşar Tunalı

Senarist: Erdoğan Tunaş

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Kurgu: İsmail Kalkan

Oyuncular: Banu Alkan, Hakan Balamir, Reha Yurdakul

Yapım: Topkapı Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Duygusal, Macera, Gerilim

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 1985, Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: Mart 1986

Süre: 77 dk.

Dil: Türkçe

Ay Vakti Filminin Afifi



Filmin Künyesi

Yönetmen: Mahinur Ergun

Yapımcı: Kadri Yurdatap

Senarist: Mahinur Ergun

Görüntü Yönetmeni: Uğur İ bak

Kurgu: Nevzat Di ia ık

Müzik: Can Hakgüder

Oyuncular: M  fık Kenter, Zuhall Olcay, Füsun Demirel

Yapım: Mine Film

Cinsi: Sinema Filmi

T r: Dram

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 1993, Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: Mart 1994

Süre: 80 dk.

Dil: Türkçe

Filmin Aldığı Ödüller

- 1993, 30. Uluslararası Antalya Film Şenliği, “En İyi Müzik Ödülü”
- 1993, Kültür Bakanlığı Sinema Ödülleri, “Başarı Ödülü”
- 1994, 6. Ankara Film Festivali “En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü”
- 1994, 8. Uluslararası Adana Film Festivali, “En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü”

Salkım Hanımın Taneleri Filminin Afişi



Filmin Künyesi

Yönetmen: Tomris Giritlioğlu

Yapımcı: Şükrü Avcı

Senarist: Etyen Mahçupyan, Tamer Baran

Görüntü Yönetmeni: Ercan Yılmaz, Yavuz Türkeri

Kurgu: Mevlüt Koçak

Müzik: Yavuz Bingöl

Oyuncular: Hülya Avcı, Zafer Alagöz, Güven Kıraç, Zuhal Olcay, Derya Alabora, Kamran Usluer, Uğur Polat

Yapım: Avcı Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Melodram, Kara Film, Psikolojik, Tarihi

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 1999, Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: 19 Kasım 1999

Süre: 135 dk.

Dil: Türkçe

Filmin Aldığı Ödüller

- 1999, 36. Antalya Film Şenliği, “En İyi Film Ödülü”
- 1999, 36. Antalya Film Şenliği, “En İyi Erkek Oyuncu Ödülü”
- 1999, 36. Antalya Film Şenliği, “En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü”
- 1999, 36. Antalya Film Şenliği, “En İyi Kurgu Ödülü”
- 1999, 4. Sadri Alışık Ödülleri, “En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü”
- 1999, 21. Siyad Türk Sineması Ödülleri “En İyi Müzik Ödülü”
- 2000, 12. Ankara Film Festivali, “En İyi Erkek Oyuncu Ödülü”
- 2000, 12. Ankara Film Festivali, “En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü”
- 2000, 12. Ankara Film Festivali, “En İyi Özgün Müzik Ödülü”
- 2000, 12. Ankara Film Festivali, “Onat Kutlar En İyi Senaryo Yazarı Ödülü”
- 2000, 12. Ankara Film Festivali, “Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü”
- 2000, 19. İstanbul Film Festivali, “En İyi Erkek Oyuncu Ödülü”
- 2000, 11. Orhan Arıburnu Ödülleri, “ Hülya Koçyiğit Jüri Özel Ödülü”

Eğreti Gelin Filminin Afışı



Filmin Künyesi

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Sadık Deveci, Jale Onaç

Senarist: Gül Dirican, Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Kenan Ormanlar

Müzik: Selman Ada, Attila Özdemiroğlu, Sezen Aksu

Oyuncular: Nurgül Yeşilçay, Onur Ünsal, Füsun Demirel, Müjde Ar, Eylem Yıldız, Fikret Hakan, Şevket Çoruh

Yapım: Yeşilçam Film, Cinegram

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Melodram, Komedi

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 2004, Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: 18 Şubat 2005

Süre: 100 dk.

Dil: Türkçe



Filmin Aldığı Ödüller

- 2005, 12. Uluslararası Adana Film Festivali, “En İyi Kadın Oyuncu Ödülü”
- 2005, 12. Uluslararası Adana Film Festivali, “Umut Veren Genç Kadın Oyuncu Ödülü”
- 2005, 12. Uluslararası Adana Film Festivali, “Umut Veren Genç Oyuncu Ödülü”
- 2005, 12. Uluslararası Adana Film Festivali, “En İyi Özgün Müzik Ödülü”
- 2005, 10. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri “Umut Veren Oyuncu Ödülü”

Yedi Kocalı Hürmüz Filminin Afişi



Filmin Künyesi

Yönetmen: Ezel Akay

Yapımcı: Sami Dünder

Senarist: Gürsel Konat Sağlamöz

Görüntü Yönetmeni: Hayk Kirakosyan

Kurgu: Mustafa Preşeva

Müzik: Ender Akay, Sunay Özgür

Oyuncular: Nurgül Yeşilçay, Gülse Birsell, Haluk Bilginer, Erkan Can, Mehmet Ali Alabora, Cengiz Küçükayvaz, Sarp Apak, Öner Erkan, Cem Karakaya

Yapım: Muhteşem Film

Cinsi: Sinema Filmi

Tür: Komedi, Tarih

Renk: Renkli

Yapım Yılı: 2009, Türkiye

Vizyona Giriş Tarihi: 20 Kasım 2009

Süre: 119 dk.

Dil: Türkçe



ÖZGEÇMİŞ

Feyza AKDEDE 1994 yılı ocak ayında Bursa'nın İznik ilçesinde doğmuştur. İlkokul ve ortaokul eğitimini İznik Kadir Koyutürk İlkokulunda ve İznik Cumhuriyet Ortaokulunda tamamlamıştır. Liseyi ise 2008 – 2011 yılları arasında İznik Şehit Sedat Pelit Anadolu Lisesinde tamamlayan AKDEDE Üniversite eğitimini de 2012 – 2016 yılları arasında Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümünde, bölüm sınıf 2.si olarak 83.80 puanla tamamlamıştır. Ayrıca şu an Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesinde Sosyoloji Bölümü 3. Sınıf öğrencisi olarak ikinci üniversitesine ve Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalında tezli yüksek lisansına devam etmektedir.

2015 yılında, İstanbul Güzel Sanatlar Reklam Ajansı'nda, prodüksiyon departmanında staj yapmıştır. Sertifikaları ise: Yabancı Dil İngilizce alanında, orta seviye de British Culture Dil Okulları B1 İngilizce Sertifikası, Bilgisayar alanında, Microsoft Ofis; Word, PowerPoint, Excel programlarında Busmek Bilgisayar Sertifikası, Diksiyon alanında, Halk Eğitim Merkezi Diksiyon Sertifikası ve Hızlı Okuma alanında British Culture Dil Okulları Hızlı Okuma Sertifikası bulunmaktadır.

