

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

TÜRK SİNEMASINDA FEMME FATALE
KARAKTER TEMSİLİ

Türker SÖĞÜTLÜLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Meral SERARSLAN

Konya – 2018



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Türker Söğütlüler	
	Numarası	134223001008	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tezin Adı	Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili	

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)

Laputututice7



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Türker Söğütöler		
	Numarası	134223001008		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Meral Serarslan		
Tezin Adı	Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili			

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili başlıklı bu çalışma 08/01/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Prof. Dr. Meral Serarslan	(Danışman)	
Prof. Dr. Aytekin Can	(Üye)	
Doç. Dr. Aysun Akıncı Yüksel	(Üye)	
Yrd. Doç. Dr. Sinem Evren Yüksel (Yedek)	(Üye) y.	
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Aslan (Yedek)	(Üye) y.	

Önsöz ve Teşekkür

Süreç boyunca yönlendirmeleri ışığında yol aldığım danışman hocam Prof. Dr. Meral Serarlan'a, Bölüm Başkanım Prof. Dr. Aytekin Can'a, sabır ve destekleriyle daima yanımda olan aileme, üzerimde emeği olan tüm hocalarıma ve anlayışlı çalışma arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Türker Söğütöler	
	Numarası	134223001008	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Meral Serarslan	
	Tezin Adı	Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili	

ÖZET

Ataerkinin baskın olduğu toplum ve dönemlerde kadın, kendine atfedilen değer ve değersizlik ikilemi arasında biçilen role boyun eğmek zorunda bırakılırken, kimi kadınlar bu baskıya ve toplum tarafından öngörülen rollere boyun eğmeyerek başkaldırırlar. Başkaldırırlar; mitoloji, din, sanat, sinema alanlarında farklı temsiller aracılığıyla topluma aktarılır. Bu temsillerin aktarımı, özellikle sözlü anlatılar ve görsel sanatlarda femme fatale karakterler üzerinden gerçekleşir. Adını kara film ile duyuran femme fatale karakterler, zaman zaman farklı terminolojiler ile anılsalar da isimlendirmelerin ötesinde, karakter nitelikleri arası benzerlikler görülür. Anlatılara konumlandırılarak kötülüğü en uç noktalarda temsil eden femme fatale karakter, Türk sinemasında da geniş çapta inceleme alanı oluşturacak boyuttadır.

Toplumun değer yargılarını yansıtan ve yeniden üreten sinema sanatında femme fatale karakterin incelenmesi için, araştırma alanını oluşturan coğrafyada kadın konusuna bakışın göz önüne alınması gerekir. Bundan dolayı

toplumun sosyo-kültürel ve politik değerlerini içselleştirerek sunan sinema sanatının femme fatale karakterleri tezde Türk sineması özelinde incelenmiştir.

Türk sinemasındaki yansımalarını analiz edebilmek için dönemler 1914-1950, 1950-1980, 1980-2000’li yıllar biçiminde üç bölüme ayrılarak, inceleme için doğru örneklemin tanınabilmesi sağlanmıştır. 1914-1950 yılları arasında Şehvet Kurbanı filmi, 1950-1980 yılları arasında Suçlular Aramızda filmi, 1980 yılından 2000’li yıllara olan bölümde ise Masumiyet filmi incelenmiştir. İncelemeler; ilk bölümde konu edindiğimiz Toplum ve Türk Sinemasında Kadın konusuna eğilimler göz önünde bulundurularak feminist inceleme yöntemiyle yapılmış, ataerkinin filmlerdeki hâkimiyeti ve ataerkil baskıya savaş açan şeytani karakter femme fatale çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Ataerki, Türk Sineması, Femme Fatale, Öldüren Kadın



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Türker Söğütöler		
	Numarası	134223001008		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans <input checked="" type="checkbox"/>	Doktora <input type="checkbox"/>	
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Meral Serarslan		
	Tezin Adı	Representation of Femme Fatale Character in Turkish Cinema		

SUMMARY

In societies and periods that are dominated by patriarchy, women always struggled between value given and insignificance, but some women protest that pressure and their roles in society. Those protests are being transferred to society through mythology, religion, art and cinema fields via different representations. The transfers of representations mentioned take place through femme fatale characters, especially in verbal narrations and visual arts. Femme fatale characters, whose names were announced with film noir, show similarities between characters beyond namings, even they are being mentioned with different terminologies. Femme fatale characters positioned in stories to represent ultimate evil can be studied in large diameters in Turkish cinema.

In order to examine the femme fatale character in cinema that reflects and reproduces the values of society, it is necessary to take into consideration the view of women in the geography that constitutes the research field. Therefore, femme fatale character that internalizes and presents the political

and socio-cultural values of society is studied specifically in Turkish cinema in this thesis.

As a means to analyze the reflections in Turkish cinema, periods are splitted in three parts that are 1914-1950, 1950-1980, 1980-2000 to acknowledge the right sampling. In this context, *Şehvet Kurbanı* (1914-1950), *Suçlular Aramızda* (1950-1980) and *Masumiyet* (from 1980 to 2000s) were analyzed.

When those analysis are made with feminist method, also tendencies in *Women in Turkish Cinema and Society* are considered. Nevertheless, the dominance of patriarchy and the evil character *femme fatale*, who waged war against patriarchal oppression, were analyzed.

Keywords: Women, Patriarchy, Turkish Cinema, Femme Fatale, Deadly Women



İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI	ii
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
Problem.....	2
Amaç.....	2
Önem.....	3
Sınırlılıklar.....	3
Evren ve Örneklem.....	3

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK TOPLUMUNDA KADIN VE TÜRK SİNEMASINDA VAROLUŞU

1.1. Türk Toplumunu ve Türk Sinemasında Kadın.....	5
1.2. 1914-1950 Arası Toplum ve Türk Sinemasında Kadın.....	20
1.3. 1950-1980 Arası Toplum ve Türk Sinemasında Kadın.....	34
1.4. 1980'den 2000'lere Toplum ve Türk Sinemasında Kadın.....	55

İKİNCİ BÖLÜM

ÖLDÜREN KADINLAR TARİHİNE BAKIŞ

2.1. Kavram Olarak Femme Fatale.....	84
2.2.Sanat ve Femme Fatale.....	91
2.3.Sinema ve Femme Fatale.....	99
2.4.Türk Sineması ve Femme Fatale.....	113

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRK SİNEMASINDA FEMME FATALE KARAKTERLER ÜZERİNE
ÇÖZÜMLEME

3.1. Yöntem.....	126
3.2. Bulgular ve Yorumlar.....	130
3.2.1. Şehvet Kurbanı Filminin Çözümlemesi.....	130
3.2.2. Suçlular Aramızda Filminin Çözümlemesi.....	152
3.2.3. Masumiyet Filminin Çözümlemesi.....	171
SONUÇ	186
KAYNAKÇA	190



GİRİŞ

İnsanlığın varoluş serüvenindeki iki aktörden biri olan kadın, çağlar boyunca kendi mücadelesini vermiş; töreler, toplumsal baskılar, ekonomik olgular ve ataerkil ideoloji bu mücadelesinde kadının en büyük zorlukları olmuştur. Tarihsel süreçte anaerkil toplumların varlığından bahsedilse de bu sürdürülebilir olmamış, kadının ikincil konumu yüzyıllar boyu sürmüştür.

Ataerkil toplumsal düzenin yazılı olmayan uygulayıcı mekanizmaları, kadını ikincil plana itmiş, bu ikincillik ise kadının ev, iş, toplumsal, ekonomik yaşayışı ve statüsünün yok sayılmasıyla birlikte, fiziksel ve cinsel şiddete kadar gidebilecek olumsuzlukları beraberinde getirmiştir. Sanat dallarında kadının sunumuna yön veren, bir dönem yalnızca biyolojik nitelikleri olmuş, kadının doğurganlığı fazlaca çalışmaya ve esere yön vermiştir.

19. Yüzyıl'da kadının özellikle feminist girişimler ile kayda değer ölçüde kazanımlar elde edişi, önceden sıkı sıkıya kapanan kapıları birer birer açmaya ve baskılanmanın önüne geçilmesini sağlamaya başlamıştır. Kadın konusuna eğilimlerin artışıyla beraber sanat dallarındaki temsilde, kadına özgü nitelikler de farklılaşmıştır. Kötü kadının sanat dallarında temsili var olmaya başlamış, birçok anlatı yönünü kadına atfedilen kötücül nitelikler üzerine inşa etmiştir.

Kitle iletişim araçlarının da tarih serüvenine çıkışının ardından genel kabulü biçimlendiren iletişim kanalları, toplumların önemli doğrulama noktalarından birini oluşturmuştur. Kitle iletişim araçlarının ürünleri ise kadın bedenine bakmanın vereceği haz üzerine bir yaklaşım sergileyerek, çoğu zaman pragmatik emelleri doğrultusunda hareket etmişlerdir. Bu emelleri yerine getirebilmenin yollarından birini ise kadın bedeni ve çıplaklığının sunumu olarak görmüşlerdir. Sinema sanatında kadının temsili, uzun yıllar eril normların dışına taşmamış fakat konuya duyarlı yönetmenlerin yapımları aracılığıyla sorunun önü açılması hedeflenmiştir.

Dünya sinemasında durum değişmemiş, kadın ve kadınlık sunumları toplumsal kabulün ötesine uzun bir dönem geçmemiştir. Sinema sanatında yaşanan dönüşümlerin bir getirisi sayılabilen konuların çeşitlenişiyle beraber, kadın sorunları konusuna yaklaşımlar alışlagelmişin dışına çıkmaya başlamıştır. Kadın konusuna yaklaşımların sayıca artışıyla birlikte, sunulan kadınlara yüklenen kötücül nitelikler

devreye girmiştir. Kadın artık ikincil bir varlık olmak yerine, erkek egemen ideolojinin tehdidi noktasında bir karşı duruş sergilemiştir. Sanat dallarında bu karşı duruşun simgesi olan femme fatale karakterler, sinema sanatında da var olmaya başlayarak ataerkiye başkaldırmıştır. Kitle kültürünün hizmetkârı olan bakma hazzı, bu kez kadın doğrultusunda yeniden biçimlenmiştir. Kadın bakılan özne olmaktan çok tehdit edici bir mekanizmanın kıvılcımlarını saçan varlık olmuştur. Bu tehditkâr kadınlar Türk sinemasına Amerikan ve Avrupa sinemasında temsilleriyle neredeyse eşzamanlı olarak girmişler, tüm toplumsal baskılanmalara karşı çıkararak erkek egemenliğin yıkımına kadar varabilen anlatı sürecini başlatmışlardır. Türk sinemasının erken dönemlerinden itibaren var olan karakter, seyircilerine hem bakışın hem de cezalandırmanın hazzını deneyimletmiştir. Bu çalışma; varlığı kadının bu mücadelesiyle yaşıt ancak, tarifi ve tarifin kabulünün genç sayılabileceği karakter femme fatale'in genel ile kavramsal olarak araştırılması, özelde ise Türk Sinemasında femme fatale karakterin sunumu irdelenerek akademik yazına katkıda bulunması amacıyla yapılmıştır.

Problem

Toplumsal cinsiyet rollerinin kitlelere sunumunda önemli bir konumda bulunan sinema sanatı, karşısına geçenleri büyüleyerek genel bir kabul oluşturma eğilimindedir. Türk sinema tarihine bakıldığında erkek yönetmenlerin kadın yönetmenlere göre daha fazla oluşu görülür. Kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde kadın bakışıyla filmlerin üretilmemesi ihtimali de bulunmaktadır. Tezde değinilen konulardan biri olan bakış olgusu, bu noktada önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla kadın sorununa değinen filmler yapılmaya çalışılsa da bir kadın gözüyle bakamamanın veya kadın yönetmenlerin de kadın bakışını yansıtamamaları, eleştirmenlerce ortaya konmaktadır. Türk sinemasının büyük çoğunluğunda, üretilen karakterlerin genellikle Türk aile yapısını yansıttığı ve kadının, egemen düzene boyun eğen konumda yer aldığı ileri sürülebilir. Kadın konusuna yaklaşımların farklılaşması ve bu konu üzerine eğilimlerin artışıyla beraber, kötücül kadınların da varlığının kabul edilmesi gerekmiştir. Sinemanın her döneminde var olan ve kadının egemen düzene karşı çıkışını temsil eden femme fatale karakterler, Türk sinemasında incelenmesi gereken noktalardandır.

Amaç

Dünya ve Türk sinemasında genel kabulün ötesinde konumlanan femme fatale karakterler, kadına yüklenmiş olan toplumsal cinsiyet rollerinin ve ataerkinin yıkılışını temsil eder. Kitlesele hareketlilikler, kadına yönelik şiddet, ekonomik ve politik istikrarsızlıklar sebebiyle sinema sanatında ortaya çıkan değişim evreleri, femme fatale karakterin sinemada ortaya çıkışı noktasında önemli bir rol oynar. Çalışmada; sinemada kadının toplumsal düzen içerisinde sunumunun yanında, kadının toplumsal düzen karşıtı bir sunumunun da var olduğu algısının pekiştirerek, kadın karakterlerin kötücüllüğünün ve buna sebep olan faktörlerin zihinlerde sorgulamaya açılması amaçlanmıştır.

Önem

Ataerkinin filmlerde sunumu ve femme fatale karakterin karşı çıkışının açıklanabilmesi açısından önem taşıyan çalışma, üç döneme ayrılarak her dönem adından söz ettirmiş femme fatale figürleri barındırır. Türk sineması ve femme fatale karakter üretimi konusunda çok sayıda akademik çalışmanın olmayışı, bu konu üzerine çalışma yapmak isteyen araştırmacıların karşılaştığı sorunlardandır. Femme fatale karakterin kökeni ve kimliklendirilişinin Türk sineması özelinde incelenmesi akademik yazına katkıda bulunacaktır.

Sınırlılıklar

İncelenen filmler içerisinde *Şehvet Kurbanı* üzerine yapılan akademik çalışmalarda, ses problemlerinden dolayı filmi analiz etmede güçlük yaşanmıştır. Bu sebeple *Şehvet Kurbanı* filminin sesleri üzerine kurgu çalışması yapılmış, diyalogların daha net anlaşılabilmesi olanaklı kılınarak analiz edilmiştir.

Evren ve Örneklem

Dünya sineması ve Türk sinemasının femme fatale karakter üretimi noktasında, hemen hemen aynı yıllar aralığında aynı paydada bulunduğu görülür. Bu noktadan hareketle Amerika ve Avrupa sinemasının çalışma evrenine dâhil edilme gerekliliği ortaya çıkar. Çalışmanın evrenini femme fatale karakterin kökeni ve çekildikleri dönemlerde femme fatale karakterleriyle öne çıkmış filmler oluşturur. Türk sinemasının başlangıcından 2000’li yıllara kadar geçen sürede doğru örneklem ve karakterleri tanımlayabilmek için inceleyeceğimiz filmler üç ayrı bölüm içerisine dâhil edilmiş ve benzeşik örnekleme yöntemi aracılığıyla tezin örneklem kısmı

oluşturulmuştur. Bu b6l6mlerde; T6rk sinemasının ilk yılları olan 1914-1950 arası *şehvet Kurbanı* filmiyle Cahide Sonku, 1950-1980 yılları Yeşilçam d6neminde *Suçlular Aramızda* filmiyle Leyla Sayar, 1980 ve 2000’li yıllara olan mevcut zaman aralığında *Masumiyet* filmiyle Derya Alabora 6rneklemi oluşturur. 6ç ayrı b6l6mde incelenmesinin temel amacı ise karakterin, geçen yıllarla beraber, anlatı içerisinde d6n6ř6m6n6n ç6z6mlenmesidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK TOPLUMUNDA KADIN VE TÜRK SINEMASINDA VAROLUŞU

1.1. Türk Toplumunu ve Türk Sinemasında Kadın

Kitle iletişim araçları; toplumsal yapının, toplumsal cinsiyet rollerinin, değişen değerler ve toplumun yaşayış biçimlerinin yorumlanabileceği, aynı zamanda fikir edinilebileceği alanlardan biridir (Ataman, 2002: 45).

Kadının toplumsal yaşamın en önemli kurgulayıcısı ve yapıtaşlarından biri olması, yaşamı sanatsal bir anlatıyla yeniden kurgulayan sinema ile ortak paydada buluşturmaktadır. Bu doğrultuda kadın, tüm sanat dallarının evrensel temalarından biri olma özelliğini halen taşımaktadır. Sinema sanatı, kadın temasını kurgularken edebiyattan ödünç aldığı duygu dünyası ile birlikte yaşamın gerçekliğini harmanlayarak gerçekçi ve inandırıcı bir canlandırma yolunu seçmiştir (Masdar, 2011: 207-208). Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında kadının konumunun incelenmesinde öncelikle toplum, toplum ve kadın, toplumun sinemaya bakışı ve bunlar doğrultusunda da sinemada kadının inşası konusuna değinilmesi gerekir.

Kadın, toplumsal yaşam içerisinde kimi zaman tanrılaştırılmış olmasına rağmen değer ve değersizlik değişkeni ile tarih boyunca karşı karşıya kalmıştır. Bu değişkenlik sanat dallarına, endüstrilere, toplumlara farklı yansımalar sunmuş, bu yansımaları özümsemiş sanatçılar için eserlerinde kadın konusuna bakış farklılıklar göstermiştir. Bir reklam tasarımcısının kadına bakışı farklıyken, bir sinema sanatçısı için kadına bakış farklı, bir heykел sanatçısının bir ressamına göre bakışı farklı olmuştur. Kadının bu yansıtılma biçimleri kimi zaman tamamen pragmatik amaçlara hizmet etmiş; kadın eş, ana, bazen de bakışın öznesi olmuştur. Yüzyıllar boyu kadına tanınan haklar delinmeye, istismar edilmeye çalışılmış fakat kadın sanat alanında varlığını daima sürdürmüştür (Gülaçtı, 2012: 78). Toplumsal yaşam ve ülkelerin toplumsal cinsiyet kalıplarının sunumunda incelenmesi gereken kitle iletişim araçlarından biri sinemadır. Sinema, sanatçısına uçsuz bucaksız bir özgürlük alanı

sunarken, izleyicisine de bir yandan toplum ve toplumsal olgular hakkında bilgi verme işlevini yerine getirir. Geniş kitlelere kolay ulaşabilmesi onun önemini bir kez daha kanıtlar niteliktedir. Böylelikle toplumsal olgulara göre değişkenlik gösteren bir sanat olan sinemayla kadın da ortak paydada buluşur.

Başlangıcında bir eğlence kurumu olan sinema, zamanla bir iş kolu, büyük bir endüstri halini almış bununla da kalmayıp toplumların kültürlerini yansıtmış, toplumların geçirdiği süreçler hakkında bilgi vermiş ve hatta gidişata yön vermiş, yapılandırmış bazen de tam aksine gerçeklikleri görmezden gelerek yozlaştırmıştır. Bu işlevselliğin karşısında kalan insan da her zaman sinemadan etkilenmiş, kendine bir şeyler katmış veya kendinden bir şeyler kaybetmiştir. Görsel bir sanat oluşu sinemayı belge niteliğine büründürmüştü; bu da sinemanın toplum ile karşı karşıya kalacağına sinyallerini vermiştir. Dolayısıyla sinema, toplumların özelliklerini, kitlelerin beklenti ve yorumlarını göz ardı edememiştir. Teknolojinin gelişim hızı sınırları yok etmeye başlamış, bu durum kitle iletişim araçlarının önemini arttırırken, bir kitle iletişim aracı olan sinemanın da etki alanının genişlemesine olanak sağlamıştır (Masdar, 2011: 208).

19. Yüzyıl sonunda sinemanın kapılarını aralayan kadın, tüm dünyada tanınan yıldızlar var etmiştir. Tarihin en ünlü kadınları bile beyaz perdenin yarattığı tanrıçaların ününe kavuşamamıştır (Nutku, 2010: 140).

Bu denli geniş etki alanına sahip olan bir sanat dalında kadın-erkek kutuplaşmasının diğer sanatlara yansıdığı gibi sinemaya da yansması kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın doğuşuna değin toplum kendi tanımlamalarını üretmiş, kadın ve erkeği dini ritüellere, törelere, geleneklerine göre iki farklı kutba ayırmıştır. Bu kimliklendirme sürecinin ilerleyişi toplumla aynı doğrultuda sinemaya yansımış, sinema da kendi tanımlamalarını kimi zaman topluma göre üretmiş kimi zaman ise tüm bu tanımlamalara karşı çıkarak farklı bakış açıları geliştirmiştir.

Toplumsal tanımlamaların geneline bakılırsa kadın, fiziki üstünlüğü elinde bulunduramamış olması ve doğurganlık döneminde korunmaya muhtaç olmasından dolayı toplumsal yaşam ve iş bölümünde çoğu zaman, çoğu toplumda 'edilgen' olarak tanımlanarak ataerkil örüntülerin gölgesinde dinlenmek zorunda bırakılmıştır (Aktaş, 2013: 67).

Bireyin erkek olarak tanımlanması ise ekonomi, politika, sosyal ve aile yaşantısı gibi birçok alanda eşitsizliği beraberinde getirmiş ve bu tanımlama, ataerkil şiddete kadar varan geniş bir egemenlik alanına sahip olduğu sonucunu doğurmuştur. Kadının ekonomik bağımsızlığa sahip olmadığı veya eğitim düzeylerinin düşük bilhassa hiç olmadığı bölgelerde, erkek egemen anlayışın kapıları aralanmış, ataerkinin baskın olarak hissedilmesi kaçınılmaz kılınmıştır (Mora, 2006: 3). Erkek olarak tanımlanan birey karşı cins üzerinde sonsuz hakka sahip olduğunu düşünmüş, hayatını kolaylaştıran bir varlık olarak kadını yanında tutmayı istemiştir. Kadının pragmatik amaçlara hizmet etmesinin en önemli örneğini ise üreme ve soyun devamı için araç olarak görülmesi oluşturmuştur. Tüm bu olguların açıklanması ancak kadının toplum içinde konumlanması ve savaşımlarının incelenmesiyle mümkün olacaktır.

Toplumsal cinsiyetin yapılanışında ırklar ve cinsiyetlere yönelik yargılar bulunur. Aynı ırka mensup kadın ve erkek bireyler düşünüldüğünde aynı sınıf mensubu olsalar dahi erkek daha üstün konumda kabul edilir. Cinslerden biri normal veya baskın olarak tanımlanırken diğeri ikincil konumda olup öteki olarak sınıflandırılmaya mahkûm bırakılır. Ötekileştirilmeye maruz bırakılmayan *normal birey* tanımı, baskın olan tarafın ürettiği bir isimlendirmedir. Kadının biyolojik özellikleri göz önüne alınarak normal kavramı içerisinde değerlendirildiğinde, erkekten sonra gelen olarak nitelendirilmesi de çoğu toplum için *normallik* isimlendirmesinin kültürel açıdan baskın olan tarafın erkek olduğu sonucuna varmamızı sağlamaktadır (Kabadayı, 2004: 86). Tüm isimlendirme, kimliklendirme, statülerin belirlenme süreçleri sonucunda ise cinslere göre farklı roller biçilerek sinemanın doğuşuyla birlikte doğrudan yansımıştır. Aile ideolojisi içerisinde kadına yüklenen annelik rolü, kendini eşleri ve çocukları için feda edebilme psikolojisi, kadınların erkekler tarafından korunmaya ihtiyacı olduğu düşüncesiyle beslenmiş, çoğu zaman kadın kendine biçilen bu role başkaldırmamıştır (Kabadayı, 2004: 80).

İlkel toplumlarda uyulması gereken kuralların yani törelerin, tabuların ve ayinlerin yerini gelişmiş toplumlarda ahlak kuralları alır. Kültürel düzeye bakılmaksızın annelik, doğuştan gelen ve yalnızca biyolojik tepkilerin sonucu olarak değerlendirilmemelidir. Özellikle ilkel toplumlarda anne, bunların tümüne katlanmak zorunda kalır (Malinowski, 1989: 151). Oldukça sıkı kurallara itaat etmek zorunda

birakılan kadın, erkek ahlakına tabidir. Üretilen ahlak kuralları erkek ahlakıdır ve yalnızca erkek tarafından üretilir (Foucault, 2007: 136). En karmaşık yapıya sahip bir tür olan insanın ortaya çıkışından itibaren, toplumların siyasal ve toplumsal süreçleri her geçen gün değişmiş, bu değişkenlikle birlikte dünyanın farklı yerlerinde kadına kimi zaman haklar tanınmış kimi zaman ise söz sahibi olamamıştır.

Zaman zaman erkek dünyası ile kıyaslanma girişiminde bulunulan kadınların dünyası, hiçbir zaman özerk olamamış, özerk bir toplum kuramamışlardır. Kadınlar, erkekler tarafından yönetilen topluluklara karışmışlar ve ikinci derece statülere sahip olabilmişlerdir (Beauvoir, 1993: 7). Uygarlıkların gelişimiyle birlikte kadının erkek ile aynı işleri yapabileceği olgusunun kabulü de zihinlerde yer etmeye başlar ve yavaş yavaş hukuksal haklarını elde etmeye çabalar. Zamanla kadının kendi haklarının savaşımının önü açılmış, erkeğin kölesi durumunda kaldığı toplumlar ilkel ve çağ dışı olarak nitelendirilmeye başlamıştır (Nutku, 2010: 137).

Kitlesele olarak kadınların tarih sahnesine çıkışları Fransız Devrimi'yle mümkün olur. Bastille ve Versailles yürüyüşleri, birçok alandan kadının katılımıyla gerçekleşmiş, kardeşlik, özgürlük ve eşitlik sloganlarıyla kadınlar haklarını talep etmişlerdir (Çakır, 1994: 19).

19. Yüzyıl boyunca, özellikle Batı ülkelerinde kadına tanınan haklar genişletilmeye çalışılır. Çalışma yaşamı, eğitim, oy kullanma gibi temel hakların kazanımı için feminist girişimlerde bulunan kadınlar, kazanımlar elde etmeye başlarlar. Bu kazanımların önemlilerinden biri olan olan oy kullanma hakkı, kadına verilir. Yirminci Yüzyılın başında İngiltere ve Amerika'da oy kullanma hakkı elde ederler. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesine kadar geçen süreçte tanınan haklar kesintiye uğrasa da kadın, kamusal ve sanatsal alanda savaş koşullarından dolayı etkin birey olma yolunda hızla ilerler (Kabadayı, 2004: 42). Feminist girişimler ile birlikte kadın, kayda değer kazanımlar elde etmiş ve bu girişimler o güne dek açılmayan birçok kapının açılmasına olanak sağlamıştır. Feminist hareketlerle birlikte, dünya kadın konusuna duyarsızlığını aşmaya başlayarak sorgulamaya çabalamıştır. Bu sorgulamalar neticesinde değerlendirildiğinde kadının kendini kanıtlamayı başardığı, kitlelere sesini duyurabildiği sanat dalları oluşur fakat bu süreçte dahi bazı olumsuzluklar kadının yakasını bırakmamıştır.

Bedeninin estetik görünümü kadını, kimi zaman pragmatik amaçlara hizmet etmeye zorlamış ve bu zorlamalar kadın bedeninin ticari bir meta haline gelmesine yol açmıştır. Türk sinemasında da örneklerine rastlanacak olan bu durum kadınları belirli fiziki görünümlerine dayanarak üne kavuşturur. Örneğin; kadının ününün büyük bir kısmını ortaya çıkartan reklam medyası Marilyn Monroe'un bacaklarını, Sophia Loren'in göğüslerini, Brigitte Bardot'nun dudaklarını pazarlama çabasına girişmiş dünyanın en uzak noktalarında, en geride bırakılmış ülkelerinde bile bu görüntülerle birer fetiş kadına yükseltilmişlerdir. Elizabeth Taylor'un gözleri, aksesuarları, aşkları manşetleri oluşturmuş, dönemin modasına yön vermiştir. Dönemin güzellik anlayışına yön veren kadın ve erkekler dünyanın her yanına aşklarını, erotizmi, giyimlerini moda örneği yapmayı başarabilmişler veya moda tarafından birer araç olarak kullanılmışlardır. Kadın sanatçıların diğer sanatlar içindeki ünlü kadınlardan daha fazla tanınmasının en önemli sebeplerinden biri bu olur (Nutku, 2010: 140). Ünlüleri aynı zamanda yetiştirilişlerinden de kaynaklanan bu kadınlar, güzelliklerinin kendilerinin esası olduğu masallarıyla yetiştirilirler. Bu kadınların gelişim süreçleri bilinçaltılarına yerleştirilen masallar bütünüyle beraber beden gelişimine uygun olarak ilerler. İçlerinde buldukları kafes altın olsa da, göz kamaştıran bu kafes onları hapseder (Woollstonecraft, 2007: 68).

Bir meta olarak sunulan bu yıldızlar tanrıçalaşmış, kendi izleyici kitlelerini, hayranlarını var etmişlerdir. Kadın bedeninin görselliğini arkasına alan reklam, sinema, gazete ve dergiler kadının metalaştırılması konusunda amaçlarına büyük ölçüde ulaşmışlardır. Doğu ve Batı kültürleri arasında karşımıza çıkan ayrımlardan birisi de kadın bedeninin sunumu olur. Görselliğin sunumu toplumlardan toplumlara farklılaşmış, her coğrafya kendi tanımlamalarını ve algısını kültürel kodlarla biçimlendirmiştir. Doğu ve Batı kültürleri arasında karşımıza çıkan ayrımlardan birisi de kadın bedeninin sunumu olur.

Toplumların zihniyet topografyasında kadının ve kadın bedeninin sunumuna bakıldığında; Doğu ve Batı kültürlerine ait farklı biçimlendirmeler karşımıza çıkar. Örneğin; Doğu insanını inşa eden özelliklerin başında kamusal nitelikler gelmiş dolayısıyla anlatılara bu biçimde yön vermiştir. Doğu kültüründeki sanat anlatılarına bakıldığında kahramanları toplum tayin etmiş, birey olarak kişinin kendini kahraman

tain etmesine izin vermemiştir (Sözen, 2008: 113). Doğu ve Batı kültürlerinin keskin ayrımları kadın ve bedeni üzerinde etkili olurken, ortaya çıkan sanat dallarında karakter yaratımı ve bedenin sunumu çerçevesinde fazlasıyla etki etmiştir.

Kadının sanat serüveni 20.yy'a kadar kadın olmanın nitelikleri üzerinde duran, kadının toplumdaki rolünü temsil eden bir durum olarak karşımıza çıkar. Kadın bedeninin temsiline dayanan bakış açıları, metaforlarla oluşturulan kadın imgeleri ortaya çıkartır (Söylemez, 2011: 3).

Doğu kültüründeki filmlerde; aile içinde kadın üzerinde babanın, erkek kardeşin, erkek çocuğun kurmuş olduğu egemenlik görülmüş ve aynı zamanda Doğu sinemasında da yer etmiştir. Kadın karakterler üzerine erkek karakterler tarafından uygulanan baskı, kırsal yaşamın realitesinin yanında uzun yıllar Türk sinemasının vazgeçilmeyen temalarını oluşturmuştur. Ekonomik olanaksızlıklar, ataerkil yapı, eğitimsizlik, feodal kalıntılar ve özellikle toplumsal faktörlerin büyük bir kısmı kadına uygulanan şiddetin de meşru kılınmasını sağlayarak bunu doğallaştırır (Masdar, 2011: 214). Örneğin Osmanlı'da ve Batı'da kadınlar iletişim kanallarında eserlerini bir dönem, ancak erkek isimleriyle yayımlatabilmişlerdir. Bu toplumsal baskılanma süreci Doğu ve Batı kültürlerinde farklı biçimlerde gelişir (Çakır, 1994: 25). Doğu ve Batı kültürlerinin zihniyet topografyalarının sinemaya yansımaları da gözle görülür bir biçimde fark edilmiştir. Kadının sinema sanatına dâhil olmasına sıcak bakmayan Doğu kültürünün de etkisiyle, ilk Türk filmlerinde Türk ve Müslüman sinema oyuncularının önü kapanmıştır. Bu rolleri yabancı uyruklu ya da gayrimüslim kadınlar oynamıştır. Yeni bir ülke sinemasının doğuş serüveninde, ülkenin kendi kadınlarının sinemaya dâhil olamayışı kaygı vericidir. İncelenmesi gereken noktalardan birisi Doğu kültüründe kadının, sinema sanatına girişinden önce, sinema sanatını izleyebilmesi veya bunun da ötesinde bundan haberdar olabilmesidir. Kültürlerarası zihniyet topografyalarının değişimi ve beraberinde de sanata bakış açıları ayrıca incelenmesi gereken bir alandır. Kendi ayakları üzerinde durma çabalarında Türk sinemasını bir sinemacının tekelinde olması, farklı anlatıların ortaya çıkışını engeller. Türk sinemasının bahse konu döneminin tek adamı olan ve kadın-erkek rollerini keskin çizgilerle belirleyen Muhsin Ertuğrul'un filmleri, sinemanın ulaşabildiği kitlelerde zihniyetlerdeki eril bakış açısını kamçulamıştır.

Kitle kültürüne hizmet eden yazılı ve görsel iletişim araçları, toplumsal roller ile ilgili genel bir kabul oluşturur. Oluşturulan bu rollerin en önemlilerinden birisi, kadını düzenin uyumlu bir üyesi olarak göstermesi ve ona bu yaşamı empoze etmesidir. Türk sinemasında bu durumun, ilerideki bölümlerde fazlaca söz edeceğimiz örnekleri göze çarpmaktadır. Türk sinemasında oldukça yer etmiş temalardan biri olan aile, korunması ve yüceltilmesi gereken bir kavram olarak işlenir. Aile içi düzenin bozulmaması, babanın ailenin reisi konumunda olduğu ve maddi gücü elinde bulundurarak ailenin ekonomik yapısını yönlendirişi tatlı sert bir kimliklendirme ile izleyiciye sunulmaya çalışılırken kadının da birçok temada ikincil rolü kabul ettiği göze çarpar (Özkan, 2012: 80). Her toplumda kutsal bir kurum olarak görülen ailenin içerisinde kendini evin reisi olarak tayin eden babanın, aileye dışarıdan gelebilecek ve bütünlüğünü sarsabilecek tehlikeleri önleme mekanizması olmayı görev edindiği görülür. Türk sinemasında aile konusunun işlendiği filmlere bakıldığında büyük çoğunluğunun bu görüşü doğruladığı görülecektir.

Kırsal kesimde tarlada, kent yaşantısında fabrika, temizlik işçiliği gibi işlerde çalışan kadınların aile içerisinde ekonomik yönden bağımsız olmadıkları göze çarpar. Toplumsal statü açısından orta veya üst sınıf olarak tabir edebileceğimiz kadınların da ev yaşantısında yine bağımsız bir yapı sergilemedikleri, evin reisi olarak tanımlanan baba veya eşe bağımlı oldukları görülür. Türk aile yapısında kadın kimliği ve üstlendiği toplumsal rol değişiminin uzun bir süre alacağı aşikârdır (Özkan, 2012: 80). Kadının hem aile içerisinde (özel alan) hem de toplumsal yaşamda (kamusal alan) geçirdiği süreçler incelendiğinde geçmişe oranla daha fazla hak elde ettiği, kadın çalışmalarının sayısının arttığı, fakat kadının tam anlamıyla erkek egemenliğinden kurtulamadığı görülür. Aile yaşamında çocuk ve yaşlı bakımı, erkeğin yeniden üretimi, ataerkil aile düzeniyle, hem de ekonomik bağımsızlığını elde etmeyle mücadele eden kadın, tüm bunları yerine getirebilmiş olmasına rağmen erkek egemen tutumlardan sıyrılamaz. Kadın ekonomik bağımsızlığını kazanmış olmasına rağmen evin ekonomik planlamasını erkek yapmaktadır. Sinemada yansımalarını göreceğimiz bu erkek egemen tutum, kadının çağlar boyunca ikinci planda tutulmasının yakın geçmiş sinemasına etkilerindedir. Kentsel ve kırsal olarak ayrı ayrı bahsedilmesi bu alanlarda kadının ve sinemada kadın karakterinin

yansıtılmasındaki farklılıklardan kaynaklanır. Kent ve kır yaşantısında toplumsal hareketliliklerin yaşanışı ve süresi farklıdır. Feodal kalıntıların kırsal kesimde daha fazla hissedilir olması, ataerki sunumlarının kent konulu filmlere göre farklı olduğunu söylemeyi mümkün kılar.

Türk toplumunda kadından anne olması, çocukların bakımı ile ilgilenmesi; tüm bunları yaparken eşine saygılı, bağlı olması beklenir. Kadın bunları yaptığında toplum içerisinde statüsü yükselmektedir (Kaplan, 2004: 32). Çocukların sağlıklı yetiştirilmesi, davranış gelişimleri konusunda da eğiticilik rolünü tek başına omuzlarına alması gerekmiş ve bu sorumluluk daima annenin önüne sunulmuştur (Kaplan, 2004: 34). Toplumsal rollerin kadının üzerine bindirdiği yük ile ilgili motifler çoğu zaman Türk sineması ile izleyiciye sunulmuştur. Eleştirel bir yaklaşımla veya kadının konumunu doğrular biçimde izleyiciye sunulan bu fikirler, kadınların görüşleri ve fikir yapılarını yönlendirir. Kadınlar için Türkiye’de bir dönem sosyalleşme, diğer kadınlarla bir araya gelebilme olanağını sağlayan sinema salonları büyük bir kadın kalabalığına seslenebilmiş, eleştirilerini veya doğrulamalarını aktarmıştır. Kadınların ev toplantıları dışında kalabalık bir biçimde toplanabilme imkânıyla birlikte, dönemin koşulları da göz önüne alındığında eğitim oranı oldukça düşük bir kalabalığa her ne sunulursa sunulsun büyük ölçüde kabul göreceğini göz ardı etmemek gerekir. Türkiye’ye sinemanın girişinden itibaren Türk sineması; büyük bir zaman diliminde kadın sorununu genellikle arka plana iterek görmezden gelmiştir. Kadının temsili açısından bu kültürel alanlar yeterli olgunluğa uzun yıllar erişemez. Yeşilçam döneminde kadın yıldızlar ortaya çıkmış fakat bu da kadını ikincil konumdan öteye taşıyamamıştır. Özellikle melodramın anlatı yapısının getirisi olarak Türk sinemasında kadın, eril iktidarın bir taşıyıcısı konumunda kalmış denetim altında tutulmuş, baskılanmıştır. Kadınların toplumsal cinsiyet yapısının dışına çıkabilmesi bu yıllarda pek mümkün olamadığı gibi bu kalıpların dışına çıkış uzun zaman dilimi gerektirmiştir (Elmacı, 2011: 186).

Cumhuriyet dönemine gelinene kadar Türk kadını yazın ve tiyatro ile kapalı kapılar ardında uğraşmaktadır fakat bu uğraşlar sanat sayılabilecek düzeyde değillerdir. Bu uğraşlar yalnızca eğlence amacıyla düzenlenmektedir. Cumhuriyetin ilanından önceki dönemlerde padişahların ve paşaların harem dairelerinde yalnızca

kadınlardan oluşan seyirci kitlelerine tiyatro gösterileri düzenlenmekte, zaman zaman harem yaşantısının monotonluğunu değiştirmek için meddahlar, karagözcüler ve orta oyuncular saraya çağırılmaktaydı (Nutku, 2010: 140).

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise yine kitle iletişim araçları yaygın değillerdir fakat o dönem yayın hayatında bulunan gazete ve dergiler toplumsal cinsiyeti konu eden sunumlara yer verirler (Ataman, 2002: 45-46).

Kadının sunumunu temel alarak bu dönemin kitle iletişim araçlarına baktığımızda, göze çarpan en belirgin nokta dönemin gazete ve dergilerinde kadın olmanın gereklilikleri konularının üzerine odaklanılmış olmasıdır. Bu sunumlar içerisinde o güne örnek oluşturabilecek ipuçlarına yer verilmiş, bahsedilen kadın sunumlarında ise anne ve eş olmak üzerine yoğunlaşmıştır. Kadın iş hayatına kendine yer bularak ekonomik bağımsızlığını sağlamış olsa da üzerinde durulan nokta kadının asıl rolünün iyi anne ve iyi eş olmak olduğu vurgulanmıştır. Bu da bize; kadın konusunda geleneksellikten bir parça ayrılmasına rağmen tamamen modernize olmuş hâkim bir görüşün olmadığını kanıtlar (Ataman, 2002: 48). Toplumsal değişim ve gelişim sürecinin uzun bir zaman dilimine yayıldığı düşünüldüğünde, toplumsal olaylar ve kitle iletişim araçlarına etkisinin zaman kavramıyla birlikte değerlendirilmesi gerekliliği ortaya çıkar. Kitle iletişim araçları ve sinemanın en ücra köşelere ulaşması sayesinde, zihniyet topografyalarındaki değişimi zamanla belirli ölçüde gerçekleştirdiğini kabul etmek gereklidir. Tam anlamıyla ataerkil yapı karşıtı olan kadınların istediği dönüşümün gerçekleşemediği açıktır.

Kadın motifleri, Türk sinemasında gerçeklikle örtüşmüş ve kadın kalıplaştırılmış sunumlar içerisinde perdeye yansımıştır. Zaman zaman iyi-kötü kadın, erdemli-erdemsiz kadın, iffetli ya da iffetsiz kadın sıfatlarıyla bütünleştirilerek anlatı yapısı üzerine kurgulanmıştır. Kapitalizm ve tüketim kültürünün baş döndürücü etkisiyle beyaz perdeye yansıyan kadın motifleri, gerçek yaşamla birebir örtüşmüştür (Masdar, 2011: 209). Kadının bu karşıtlıklar içinde beyaz perdeye yansımaları; toplumda yerleşmiş olan iyi-kötü kadın rolleri ile açıklamak mümkün olacaktır. İyi kadın ve kötü kadın tanımlamalarını üreten de, sinemaya yansıtan da

yine toplumun kendisidir. Bu yapıya boyun eğen kadın ise bu filmleri izlemekten rahatsızlık duymamış hatta bir dönem talebin bu yönde artışı söz konusu olmuştur. Dolayısıyla toplumsal zihniyetin kadını kimliklendirmesini bir ölçüde kadın da kabullenmiş iyi-kötü kadın karşıtlıklarını bu şekilde görmeye başlamıştır. İyi kadın cinsellikten uzak, aile yaşantısına kendini adapte etmiş olarak sunulurken, kötü kadın tanımlaması cinsel özgürlüğünü elinde bulunduran, aile ve genel kabul gören toplumsal değerlere başkaldıran kadın olarak nitelendirilmiştir.

Gelişen teknoloji kadına bazı noktalarda yardım etmiş, yükünü hafifletmiştir. Bu sayede kadın zaman kazanarak sosyal yaşama katılmaya başlamış, kamusal alanda erkekle eşdeğer konumda yer alabilme imkânını elde etmiştir. Bireysellikten çıkmaya başlamış, toplumun kendini kabul etmesini sağlamış ve bununla birlikte, sanat ve kültür alanında daha başarılı bir konuma yükselmiştir. Cumhuriyet rejiminin sağladığı olanaklarla Türkiye’de kadın hakları konusu ilk kez Atatürk devrimleri ile birlikte gündeme gelmeye başlamıştır. Her ne kadar bu yönde bir atılım gerçekleştirilse de bu savaşım günümüzde hala tamamlanabilmiş değildir (Nutku, 2010: 137). Yeni bir rejimin temelleri atılırken, sinemanın da desteklenmesi ihmal edilmez. Teknoloji ve rejim desteğini arkasına alan Türk kadını, bu destek sayesinde sinema sanatına aktif olarak katılma imkânı bulur. Aktif olarak katılımın önemli sebeplerinden birini teknolojik ilerlemenin kadına vakit kazandırması oluşturmuştur. Yalnızca kadının görevi kabul edilerek saatler sürecektir ev işini daha kısa sürede yapmayı sağlayan teknolojik aletler bu vaktin kazanımının birincil sebeplerindendir fakat, eğitim ve ekonomik düzeyi düşük olan kesimler için bu vakit kazanımı yine bir şey ifade etmemiş, teknolojiyi satın alabilme gücü burada baş göstermiştir.

Bu dönemlerde geleneksel kalıpların zihinlerden yavaş yavaş silinmeye başladığı gözlenirse de toplumsal cinsiyet alanında tam anlamıyla bir dönüşüm yaşanmaz. İkiliklerin bir arada yaşanmaya başladığı bu dönemde çağdaş değerlere yönelim göze çarpar (Ataman, 2002: 14). Kadın haklarının Türkiye’de yaygınlaşmasında kent ve kırsal alanlarda büyük farklılıklar bulunması, özellikle dini ritüellerin kentsel ve kırsal alanlarda farklı yaşanmasından kaynaklandığını da düşündürmektedir. Kadının aleyhine işleyen namus kavramı ile birlikte kadının sosyal bir çevreye sahip olamayışı, kadın-erkek eşitliğinin mümkün kılmamaktadır.

Yasal düzenlemelerin sağlanması yolunda adımlar atılmasına rağmen kadın üzerindeki baskının tamamen ortadan kalktığını söylemek güçtür (Kabadayı, 2004: 214). Batı ile ilişkilerini arttırma yolu izleyen Osmanlı'da Batı'ya yakınlaştıkça kadın hareketi ile ilgili konular da gündeme gelmeye başlamıştır (Soykan, 1990: 17). Kadın konusuna eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan ve büyüyerek kitlelere yayılan feminist hareketlerin bir kazanımı olarak kadın konusuna eğilimler ile zihniyetler sorunun çözüme yönelik bakış açıları geliştirmeye başlayacaktır. Zihniyet yapılarında değişimler, konunun sorgulanmasının önünü açmıştır.

Osmanlı'nın son döneminde başlatılan Türk kadını batılı kadınlara özellikle de Amerikan kadınına benzetme eğilimi daha baskın bir biçimde gözlemlenir. Cumhuriyetin ilk yıllarına gelindiğinde ise Fransız ve İngiliz tipi kadına benzeme eğilimi görülür. Bu eğilim genellikle toplumun eğitimli ve daha üst sınıf sayılabilecek kadınlarında görülmekte; bu kadınlar, kırsal kesimde yaşayan kadınların sorunlarına yönelik dernek oluşturma, kampanyalar düzenleme faaliyetlerini başlatarak bir dayanışma ortamının yaratımını sağlamaktadır (Kaplan, 2004: 30-31). Bu değişimlerin yanında, Cumhuriyet sonrası hızlanan yapılanma, kentleşme ve endüstrileşme süreçleriyle beraber aile kurumunun yapısında, kadının rolü ve toplumsal konumunda da hızlı değişimler meydana gelmiştir (Demiray, 1993: 31). Geleneksel kalıpların silinerek daha modern bir yapıya bürünmekte olduğu toplumsal cinsiyet kavramı, ikilikleri de beraberinde getirir (Ataman, 2002: 14). Bu hızlı kentleşme, endüstrileşme ve toplum yapısındaki değişiklikler de o günün sinemasına yansır. Çekilen filmlerin konuları değişime uğramaya devam etmiş Müslüman kadın oyuncular da Türkiye'deki sinema perdelerinde görünme fırsatı elde ederler.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de kültürel hayatta sinemanın etkinliği artmış ve yerli film yapımları ağırlığını hissettirmeye başlamıştır. Sinema salonlarının çoğaldığı, seyirci sayısının arttığı, üretilen film sayısının arttığı ve çeşitlenen yaratıcı kadrosuyla Türk sineması Türk toplumunun kültürel hayatında bu dönemde etkin bir yer edinmiştir. Bu dönem özellikle 1960 ve 1970 yıllarını kapsar. Sinema sektörü bu dönemde büyük sarsıntılara göğüs germiş ve kar getiren bir alan olarak yapımcıları film üretmeye teşvik etmiştir. Bu süreç içerisinde Türk

sinemasının anlatı kalıpları oluşmuş, denenip tutan her yenilik formülleştirilerek yinelenmiştir (Abisel, 2005: 137).

Bu yıllarda ‘yıldız’ ve ‘yıldızcılık’ kavramlarının Türk sinemasındaki önemi bir kez daha anlaşılmış, yıldızlaşmış oyuncular yardımıyla üretilen filmlerin gişe başarısı elde etmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Yıldızlaşan belli başlı oyuncular, belli başlı karakterlerin aranan yüzleri konumuna gelmiştir. Bu dönemde yerli filmler; ucuz, kolay ulaşılabilen, dönemin popüler kültürünün ürünleri olarak her kesimden izleyiciyi kendilerine çekmeyi başarmışlardır. Toplumsal yapı incelendiğinde ise karakterler ve olaylar arasındaki ilişkiler ağı, ataerkil kapitalist düzenlerin meşruiyet formüllerini hafızalara kazınmış ve bu yansımalarından sanatsal üretimde yararlanılmıştır (Abisel, 2005: 137-138). Türk sinemasının kendi kimliğini oluşturma sürecinde, ticari kaygının öncelikli olması film anlatılarını toplumun istediği yöne sürüklemiştir. Bu ticari kaygı sebebiyle yönetmenler filmlerinde özgür davranamamış, süregelen anlatı kalıplarını kıramamışlardır. İlgi gören her roman, edebi eser sinema perdelerine yansıdığına gişe garantisi getireceği düşünülerek filme alınmıştır. Belirli dönemlerde politik nedenlerden dolayı sinemaya sansür uygulanmış, bu da Türk sinemasının özgün bir dil yaratmasını engellemiştir. Yönetmenler üzerinde etkisini gösteren sansür, dolayısıyla film yapım sürecini olumsuz etkiler.

Ülkenin siyasal, ekonomik, sosyal karmaşa ortamına bağlı olarak hareketli dönemler kadın-erkek statülerine etki etmiş, özellikle de kadının toplumsal statüsünde önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. Türk toplumunda, kır ve kentteki aile yapısının da bu değişimlere göre şekil alması kaçınılmaz olmuştur. Aile içerisindeki ilişkilerde yaşanan rol değişimi sonucunda dışarıya açılmaya başlayan aile bireyleriyle birlikte, kadının toplum içerisindeki konumu daha saygın olmuş, baba-oğul dayanışmasında da çözümler meydana getirmiştir. Çok partili siyasal sisteme geçiş sonucunda kamu ekonomisi değişen Türkiye, özel girişimciliği desteklemiş, tarımda modernizasyon yolunun önü açılmış ve iç göç, hızlı kentleşme, endüstrileşme olguları öne çıkarılmıştır. Kırdan kente göç ile birlikte erkekler tarım dışı sektörlerde çalışmaya başlamış, üretime katılmaya başlayan kadın ise bunu kendi lehine çevirmeye başlamıştır. Bu sayede de babanın otoritesini kaybetmeye başladığı görülmektedir (Kaplan, 2003: 152-153). Kentte yaşamın zorluğunun getirisi olarak

kadının da ekonomik hayata girmek zorunda kaldığı gözlenmektedir. Kente göç ile kadın da genellikle hizmet sektöründe çalışmaya başlamış fakat bu dönemde ekonomik özgürlüğünü elde etmiş olsa da aile ekonomisi erkeğe dayalı olarak devam etmiştir. Kadın ve çalışan çocukların kazandığı para babada toplanmış, aile ekonomisini baba düzenlemiştir. Sürece değerlendirildiğinde, kadının çalışma yaşamında yer alıyor oluşu, özel alandan kamusal alana geçişi olumlu olarak değerlendirilse de erkeğe bağlılığı devam etmektedir.

Politik istikrarsızlıkların yaşandığı dönemlerde kadın ve kadınlık sunumları değişir. Türk siyasi yaşamında meydana gelen karmaşalarla beraber 1970'lerin ortalarından başlayarak tırmanan olaylar zinciri, 1980'li yıllara yaklaşırken en uç noktaya ulaşır (Serim, 2007: 111). Sokak ortamı güvensizleşene ve televizyon evlere girene kadar, sinema salonları kadınların sosyalleşebildiği ve kendilerini özgür hissedebildikleri bir alan olarak varlıklarını korumuştur. Dolayısıyla siyasi çalkantılar, ekonomik krizlerin yarattığı kısıtlayıcı ve baskıcı ortam, sinema sanatı üzerine etki eden tek faktörün yalnızca sanatsal yaratı olmadığının kanıtıdır. İzleyicisini kaybeden sinema salonları kendine farklı bir kitle yaratmaya girişerek, seks filmleri furiasını ortaya çıkartır. Kalitesizleşen filmlerle birlikte kadının sunumu da oldukça değişmiş tamamen kadın bedeninin sunacağı görsel haz üzerine odaklanılmıştır.

Türk sinemasının düşüş yaşadığı dönemlerde kadın; sinema sanatında kötüye kullanılmıştır. Üretilen filmlerin büyük çoğunluğunun seks komedileri ve pornografi içerikli filmlere dönüşmesi, kadının bedeninin tam anlamıyla ticari bir meta olarak sunulmasına yol açmış bu filmleri sanat adı altında adlandırabilmenin güçlüğü ortaya çıkmıştır. Seks komedileri ve pornografi içerikli filmler, kendine has yıldızları var etmiş bazı oyuncular bu filmler aracılığıyla izleyici karşısına çıkabilmiştir.

Türkiye'de filmlerde kadın temasına en ciddi bakış, 1980'li yıllarda gözlenmiş ve bu çabalar olumlu bulunmuştur. Bu dönemde sinemanın izleyicisini kaybetmiş olmasından dolayı, bu filmler istenilen etkiyi izleyicileri üzerinde yaratmakta güçlük çekmişlerdir (Elmacı, 2011: 186). Bu yıllarda kadın sorununa yönelik filmlerin sayıca artışı ve kadının olması gerektiği konumuyla yansıtılması iyi niyetli çabalar olarak Türk sinema tarihinde yerlerini alır. Bu yılların filmlerinde,

kent ağırlıklı filmlerin sayısında da artış gözlemlenmiştir. Bunun yanında, kırsal kesimin konu alındığı filmlerde zihnini aydınlanmaya hazır tutan, kendi ayaklarının üzerinde durabilen, cinselliğinin bilincinde kadın karakterler karşımıza çıkmaktadır. Feodal kalıntıların ezdiği kadın karakterinin yerini yeni bir kadın karakterinin aldığını söylemek gerekir. Kent odaklı filmlerde de çağdaş, ekonomik bağımsızlığını elde etmiş, cinselliğini dilediğince kullanan, entelektüel, özgür bir kadın kimliği kent yaşantısı konulu filmlerde işlenmiştir (Masdar, 2006: 87).

1990'lara gelindiğinde farklı bir dil yaratmak isteyen yeni sinemacılar sektöre dahil olmuşlar ve farklı bir anlatım yakalayabilmişlerdir. Bu yönetmenler filmlerini ucuzlayan sinema teknolojisinin de yardımıyla daha ucuza üretme imkânı bulmuşlar, böylece Türk sinemasında yeni anlatımlar, farklı sinema dilleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Yeni sinema anlayışı; kadın imgesine 1980'li yıllarda olduğu gibi odaklanmak yerine eril bir anlatımı tercih etmiştir. Yeni sinemanın, eril bireyin var olma sorunları dostlukları ve kültürel boşalıklarına fazlaca ağırlık vermesinin bir sonucu olarak kadın kültürel temsil alanında yansıtılamaz olmuştur (Elmacı, 2011: 186).

1990 ve 2000'li yıllara gelindiğinde, Türk sineması 60'dan fazla yönetmenle tanışmış, dolayısıyla konularda çeşitlilikler ve tema farklılıkları görülmeye başlamıştır. Sektöre dahil olmaya başlayan bu yönetmenler verdikleri ilk ürünlerden sonra TV, reklam, klip sektörlerine doğru bir yönelim gösterirken bazıları da sinemaya devam etmişlerdir. Yazarlık, oyunculuk, kısa metrajlı film denemeleri, Sinema-Tv okulları gibi çeşitli alanlardan gelen bu yönetmenler yeni bir kuşak oluşturmayı başarabilmişlerdir. Kuşağın en büyük sorunu kendi filmlerinin yapımcıları olma zorunluluğudur. Finansal problemlere rağmen, yapımcının kendileri olmaları, filmlere özgürlük sağlamış, yönetmenler kendilerini özgürce ifade edebilmiştir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reis Çelik, Ferzan Özpetek, Derviş Zaim, Mustafa Altıoklar, Barış Pirhasan ve Yeşim Ustaoglu bu yeni kuşağın önemli isimlerindendir (Masdar, 2006: 87). Yeni kuşak sinemacıların sektöre dâhil oluşuyla birlikte egemen sisteme başkaldıran, ataerki karşıtı, kadının erkeğe bağımlı olduğu değil erkeğin kadına bağımlı olduğu film üretimi de bazı yönetmenlerin özellikle tercihi haline gelmiştir.

Ataerkil yapıdan kaynaklanan fiziksel ve cinsel şiddet, kadın cinsiyeti üzerinde temellenmiştir. Ataerkil yapı bu filmler ve sonrakilerde de kendini göstermeye devam eder. Fiziksel şiddet ve cinsel şiddeti konu alan filmlerde, kadının bağımsız ve güçlü karaktere sahip olması neredeyse bu şiddeti hak ettiği görüşünün desteklenmesine sebebiyet vermiştir. Kadına yönelik fiziksel şiddet ve cinsel şiddetin nedeni olarak; erkeğin alkol, uyuşturucu kullanması ve bu kullanımlardan dolayı ortaya çıkan şiddete meyil, kadının cinsel ya da hipnotik etkileme gücü gibi kalıplar içinde izleyiciye sunulur (Er, 2006: 161). Toplumsal, siyasal, askeri nedenlerle sinemada her dönem yeni ve birbirinden farklı kadın kimlikleri oluşmuş bunlar da bize dönemin toplumunda kadın kimliği hakkında bilgiler sunmuştur. Hayatın her alanından beslenen sinemanın insandan soyutlanamaması doğal olarak bu yansımaları zorunlu kılmıştır (Özkan, 2012: 81). Baskının ve egemen görüşün aksini savunmanın oldukça zor olduğu bir toplumda, genel kabulün karşısında bir fikir sunmak kitle iletişim araçları kanalıyla kolaylaşmış, tezin konusunu oluşturan kadın karakter de buradan beslenmiştir.

Bu kanallardan sinema, dile getirilemeyen konuları birkaç saat içinde geniş kitlelere anlatabilmektedir. Kadının eril güç tarafından inşa edilmesi filmler aracılığıyla eleştirilebilir. Bu filmlerin izleyiciyle buluşması ancak 1980'li yılları bulur. Kadının ataerkil sistem içerisinde savruluşunu eleştiren filmlerin yapımı günümüzde de devam etmektedir (Baş, 2011: 87). Toplumda, köy ve kentte, aile içi ve dışında kadının farklı statülerinin bulunması Türk sinemasına her dönem yansımış, farklı kadın tiplerinin varlığı günümüze dek sürdürmüştür. Yukarıda bahsedilen feodal kalıntıların egemenliği her dönem kendini göstererek kadını iş hayatından, toplumdan ve sanattan soyutlama eğilimi göstermiştir. Kimi dönemlerde sokakların güvenli ortamı bozulmuş kadın eve hapsolmuş, kimi zaman ise kadının erkek egemenliği altına alınması kitle iletişim araçlarıyla meşrulaştırılmıştır. Tüm bunların bir sonucu olarak Türkiye'de kadının toplumsal yaşama ve sanatsal yaratıya katılımının önü kapanmış ve yukarıda bahsedilen ataerkil örüntüler çerçevesinde politik, sosyal ve sanatsal yaratımının önüne geçilmiştir. Bunların sonucu olarak kadın oyuncuların Türk sinema salonlarında seslerinin yankılanması zaman almıştır. Kadının konumunu eleştiren filmlerin yapılması bir kenara, kadının sinema sanatına

dâhil oluşu gecikmiş; dolayısıyla uzun bir dönem kadının eşitsiz onumunu olumlayan filmler üretilmiştir.

1.2. 1914-1950 Arası Toplum ve Türk Sinemasında Kadın

Türkiye’de 1908 Yılından itibaren başlayarak 1914 yılında sinema salonları yaygınlaşmış ve sinema sanatında kadınlara özgü gelişmeler görülmüştür. Bu gelişmelerden birisi, kadınlar için düzenlenen özel matinelere dir. Bu matinelere ilk kez düzenleyen Haçaduryan’dır. Sinemaların bazılarında ise haremlere selamlık usulüyle filmler gösterilmektedir. Kadın ve erkek seyircileri bir tahta paravan ile ortadan ikiye bölerek ayıran bu sistemi ilk kez deneyen, İstanbul’da Alemdar sinemasıdır (Özgüç, 1990: 14). Bir önceki bölümde bahsettiğimiz kadınlar için bir sosyalleşme aracı olan sinema salonlarının kitlelere kendine çekmesi Türkiye’de bu şekilde olmuştur. Kadınları salonlara çekebilmeyi başaran sinema, bir dönemin önemli eğlencesi haline gelmiş ve kadınlar da ev dışında kendilerine ait sosyalleşme ortamlarına sahip olabilmişlerdir. Fakat Türk sineması bu dönemde kendi filmlerini üretememiş, toplum her ne kadar kendi ülkesinin filmlerini ve oyuncularını perdelerde görmek istese de mümkün olamamıştır.

Türkiye’ye ilk filmler; Fransa, Almanya, İtalya’dan gelir. Birinci Dünya Savaşı sırasında sadece Almanya’dan gelen filmlere 1921 yılından sonra Amerikan filmleri de eklenir. Amerikan filmlerinin Türk sinema sektöründe ağırlığı bu dönemlerde kendini gösterememiş, gelen filmlerin çoğunluğu Avrupa’dan olmuştur (Gökmen, 1989: 17-18). Mesafeler düşünüldüğünde, ulaşım ağlarının ve sistemlerinin günümüze oranla az gelişmişliği önemli bir etken olmuş; bunun bir sonucu olarak Avrupa’dan gelen filmlerin fazlalığı dikkati çekmiştir. Amerikan sinemasının da kendisini göstermesine oldukça az bir zaman kalır.

Beklenen durum gecikmemiş Amerikan egemenliği Türkiye sinema sektöründe de kendini göstermiştir. 1930’lu yıllarla birlikte film sayıları değişmeye başlamıştır. Amerikan filmleri piyasada bulunan filmlerin yarısını kaplamış diğer yarıyı da; İngiliz, Fransız, Alman ve Rus filmleri oluşturmuştur. İkinci Dünya Savaşı döneminde, Amerikan filmleri yüzde 75 gibi çok yüksek bir orana ulaşmış, geri

kalan kısmı ise Mısır, Hint, Azeri filmleri oluşturmuştur. Aynı yıllarda yeni doğan Türk sineması, emeklemeye başlamak üzeredir (Gökmen, 1989: 18). Türk sinemasının kendi oluşum ve gelişim süreci içerisinde, Amerikan filmlerinin bu ağırlığını olumlu yönden değerlendirmek mümkün gözükmemektedir. Emekleme sürecinde bir sinema serüvenini izlemek yerine halk, koşmaya başlamak üzere olan bir sinemayı tercih etmeye yönelmekte ve bu da emekleme sürecinin uzamasına, Türk filmlerinin gişelerden eli boş dönmelerine neden olmaktadır.

Türkiye’de çevrilmeye başlayan filmlere geldiğimizde, ilk Türk filmlerinin sanatçılarını Darülbedayi oyuncularını oluşturmuştur. Çekimi yapılan ilk Türk filmlerinden olan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* filminin oyuncularını da bu topluluklardan olur. Fakat bu film, oyuncuların askere alınmasından kaynaklı bir gecikmeyle izleyici karşısına çıkabilmiştir. Bu noktada filmin oyuncularına dikkat edilmesi gereklidir. Erkek oyuncular Türk asıllı, kadın oyuncular ya tamamen yabancı ya da azınlıklardandır (Özgüç, 1990: 21). Doğu kültürünün kadının sinemaya girişine sıcak bakmaması önemli bir etkidir. Halk sinemaya karşı somut tepkiler vermeye başlamıştır. Toplumun verdiği tepkiler değerlendirildiğinde sonuca varmak kolaylaşır.

Burçak Evren bu noktada şunları söyler;

“Kimi tutucu çevreler Müslüman kadınlarının bir filmde oynamasını uygun görmemişler, buna karşı tavır almaktan da kaçınmamışlardı. Filmin çevrildiği bazı yörelerde fırınlar film ekibine ekmek satmamışlar, bakkallar yüz gram teneke peyniri katık olarak çok görmüşler, hatta yine bir başka yörede köylüler, muhtarlarına baskı yaparak filmcilerin köylerini derhal terk etmelerini istemişlerdir”(Evren, 2014: 88).

Müslüman Türk kadını için sıkı sıkıya kapanan tiyatro ve sinema sanatının kapıları, ilk öykülü-uzun filmlerin çekim tarihi olan 1916 temel alındığında 1922 yıllarının sonuna dek resmi olmasa da gayri resmi olarak engellemeler ile açılmaz (Evren, 2014: 86).

Bu dönem sineması edebiyattan da beslenmektedir. Örneğin genç bir kadınla evlenmekte olan yaşlı *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (1916) Moliere’den yola çıkmış ve vodvile dönüşmüş bir çalışmadır. Öyküsüne gelindiğinde ise yaşlı Himmet Ağa genç

bir kadınla evlenmektedir (Scognamillo ve Demirhan, 2002: 17). Bu filmin ardından çekilecek olan *Pençe* ile Türk sinemasında cinselliğin ilk sunumları yer etmeye başlayacak, kadın farklı bir kimlik daha kazanacaktır. Türk kadınının sinema sanatında yer almasının ötesinde Türk sinemasında bir cinsellik sunumunun yer alması oldukça ilginçtir. Bu film hakkında belgelerin yetersiz olmasından dolayı genel bir kaniya varmanın güçlüğü karşımıza çıkar. Film hakkında söylenenlerden yola çıkıldığında; *Pençe* filmi ile ilgili kadın ve kadının sunumu hakkında incelenmesi gereken noktalar olacaktır.

Mehmet Rauf'un dört perdelik bir sahne oyunundan uyarlama olan ve 1917 yılında çekilen bu film Türk sinemasında cinsellik olgusunun başladığı film olarak nitelendirilmektedir fakat kayıp olmasından dolayı filmi bugün kimse hatırlamamaktadır. Cinsel öğeler içermiş olduğu ise bazı belgelerden öğrenilmiştir. Muhsin Ertuğrul, Sedat Simavi'nin bu filmi basit, bayağı ve budalaca olarak değerlendirmiş, Nurullah Tilgen ise filmi beğenmiştir. Dönemin toplumsal koşulları da göz önüne alındığında, ilkel bir sinema dilinin varlığının filme etki ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Filmde birçok erkekle kocasını aldatan Leman karakteri bulunur. Evli bir erkekle ilişki kuran Feride'nin birlikte olduğu erkeğin karısının basması üzerine kendini çırılçıplak sokağa atmasından dolayı da film müstehcen bulunur. Özellikle iki kadın filmin erotik tipler olarak değerlendirilmiştir. Bilgi ve belge olmamasından dolayı filmde Eliza Binemeciyan'ın Leman'ı mı yoksa Feride'yi mi oynadığı saptanamaz (Özgüç, 2005: 145). Muhsin Ertuğrul'un sinema dilinden yaptığımız çıkarımlar doğrultusunda düşünce yapısını ve film hakkındaki yorumlamalarını göz önüne alırsak; filmin döneminin filmi olmadığı, müstehcen ve döneme göre fazlaca erotik olduğunu söyleyebiliriz. 1900'lü yıllardaki toplumsal yapı ile Muhsin Ertuğrul'un kişiliğini özdeşleştirdiğimizde, toplum yapısına uygun olmayan, açık-saçık bir film olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Toplumsal rollerin üzerine baskı uyguladığı, ev içi alana hapsolarak bu durumu kabullenmeye zorlanan dönem kadını için, çıplak bir beden sunumunun hassasiyet ve tepki yaratacağı aşikârdır.

O yıllar dikkate alındığında, olay ve karakterleri bir hayli cüretkâr olan bu konunun nasıl perdeye aktarılabildiği gizemini korumaktadır (Scognamillo, 2014:

29). *Pençe*'de kadının sunumuna bakıldığında, evlilik kurumunun önemine vurgu yapılmış, Pertev ilişkide bulunduğu kadının pek çok erkekle ilişkide bulunduğunu anladığında büyük bir şok geçirmiştir. *Pençe* filmi, bir kadının bir erkekle ilişki kurmasının gerektiği veya toplumun böyle olmasını istediğini gözler önüne serer. Evli bir kadın olan Feride, Vasfi ile birlikte. Feride'nin kocası bu birlikteliği öğrenince Vasfi'yi, tabanca ile yaralar. Vasfi'nin eşi kendine yapılanları sineye çekerek Vasfi'nin eve dönmesini kabul eder. Filme, toplumsal cinsiyet normları açısından bakıldığında, kadın-erkek rollerinin sınırlarının keskin bir çizgi ile belirlendiği anlaşılmaktadır. Kalıplaşmış kadın rolleri, sadakat, yuvaya bağlılık çerçevesinde verilmektedir. Erkeklerin evlilik dışı aşka sahip olabilecekleri ama kadınların böyle bir hakka sahip olamayacakları üzerine yoğunlaşmıştır (Ataman, 2002: 62). Tarihsel serüven içerisinde Türk sinemasının cinsel içerikli ilk filmi olma özelliğini kazanan *Pençe*, dolayısıyla karşıt görüşleri ortaya çıkartır (Özgüç, 1990: 17).

Türk sinemasında kadının konu edildiği ilk filmlerin ortak özelliği, aldatma ve toplumsal düzen içerisinde aldatmanın kadın için yanlışlığı üzerine vurgu yapmasıdır. Bu filmlerin ortak özellikleri bir yandan erkek ile kadın arasındaki sınırları çizirken, kadına bir kat daha sınır çizmesidir. *Pençe* filminin bu tutumundan sonra bu görüşe örnek oluşturabilecek bir uyarılma film daha göze çarpar. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanan *Mürebbiye* adlı film Türk sinemasında ilk kez kadın üzerine kurulu bir öyküyü izleyiciye aktarır.

Filmde, yaşlı sevgilisi Maksim ile birlikte Paris'ten İstanbul'a gelen Anjel, kaldıkları bir otelde Maksim'i bir delikanlıyla aldatır. Maksim de Anjel'i kovar. Olaydan sonra genç kadın bir Türk ailesinin yanına sığınıp mürebbiyeliğe başlar (Özgüç, 1988: 11). Anjel, mürebbiyeliğinin yanı sıra baştan çıkartıcı bir kadın olarak işlenmiş, çalıştığı evlerdeki erkekleri baştan çıkartması konu edilmiştir. Bu film halkın büyük coşkusıyla karşılaşmıştır. Dönemin işgalci gücü olan Fransızları küçük düşürmesi, Fransız mürebbiyesinin evden kovulması ve bu kovulmanın Fransız işgaliyle bağdaştırılması coşkuyla karşılanmasının temel nedeni olmuştur. Filmin; mürebbiyenin kovulduğu gibi işgalci Fransızların da ülkeden kovulacağı metaforunu yaratmasının da coşkuyla izlenmesinde etkili olduğu görüşü savunulabilir. İzleyicinin

bu tepkileri üzerine *Mürebbiye* işgal güçleri tarafından Anadolu'da yasaklanır (Esen, 2010: 15). Aynı zamanda düşman ile bağdaştırılması da kadının sunumunda düşülmesi gereken bir noktadır.

Fransız dilberi Anjel'in erkekleri nasıl baştan çıkarttığı ve zengin Türk konaklarında yasak aşk serüvenlerinin güldürü türünde anlatıldığı bir film olarak sinema tarihimizde yerini alan *Mürebbiye*'nin ilginç yönlerinden birini, İstanbul'da bulunan Fransız subaylar tarafından sansür uygulanması oluşturur. Dolayısıyla Türkiye'deki ilk sansür uygulaması bugün dünyanın en özgür ülkelerinden biri olan Fransa tarafından başlatılmıştır (Soykan, 1990: 33-34). General Franchet d'Esperey tarafından Türk sinemasına uygulanmış olan bu sansürün önemli özelliği dış kaynaklı olmasıdır (Baydemir, 2005: 160). İlerleyen dönemlerde, kendi içimizde sansür uygulamaları da gündeme gelecektir. Fransızların itibarını zedelediği düşünülen kadın karakterden dolayı filme sansür uygulanması oldukça düşündürücüdür.

Sansür adında bir kanun çıkartılmamış olmasına rağmen, bunun yerine söylemin sertliğini yumuşatan talimatname, nizamname, tüzük gibi düzenlemeler ve söylemler üzerinden sansürler uygulanır (Gökmen, 1989: 50). Bu filmlerin izleyici karşısına çıktığı dönemlerden 1932 yılına gelinene kadar bir sinema filmi, hangi kentte gösterilecekse mahalli iki polis memuru tarafından gösterimden önce seyredilerek sansüre tabi tutulmaktadır (Ormanlı, 2006: 38). Görüldüğü üzere yasal bir dayanağı olmamasına karşın *Mürebbiye* filmi sansüre uğrar.

Kadının sunumunda önemli bir yer tutan bir diğer film *Binnaz* olur. Yusuf Ziya Ortaç'ın sahne uyarlamasından filme alınan ve Ahmet Fehim'in ikinci filmi olan *Binnaz*, 1919 yılında çekilir. Bu film, ilk tarihsel film denemesi olmasının yanında, gişe başarısı getiren bir film olmuş fakat dönemin eleştirmenlerince *Mürebbiye* kadar başarılı görülmemiştir. Matmazel Blanche (Binnaz) ile birlikte Eliza Binemeciyan filmin kadın tiplerini oluşturmaktadır. Yurtdışına satabildiğimiz ilk film olma özelliğine sahip *Binnaz*'ın konusu Lale devrinde geçer ve iki erkeği birbirine düşüren 'fettan' bir kadın kişiliği üzerinedir (Özgüç, 1990: 23-24). Filmde, Lale devri kadınlarının dans ederken çıplak göbekleri görülür (Kalkan ve Taranç, 1988: 69). Dönemin koşullarına göre bu filmde de kadınların göbeklerinin

gözükmesi erotik bir sunum olarak düşünülebilir. İlk filmin çevriminden bu yana uzun bir zaman geçmiş olmasına rağmen, Türk toplumu bu filmde de kendi kadın oyuncularını perdelerde göremez. Filmde erkekleri birbirine düşüren, aralarında çatışmalara sebep olan *femme fatale* karakter konu edilir. Bu tarihten itibaren sinemacılar halka bir adım daha yaklaşılarak toplumun içinden konuları perdeye taşımaya başlar. Sinemanın sivilleşmesiyle beraber topluma yaklaşmak daha kolay olacaktır. Bu dönemde sinemanın sivilleşmesi konusunda bazı gelişmeler görülür.

Ordu dışında ilk yapımevi 1922 yılında kurulur, sinema Kemal Film aracılığıyla sivilleşir, halkın arasına karışır (Önder ve Baydemir, 2005: 129). Şişli Güzeli olarak adlandırılan Media adlı bir kadının öldürülmesi 1922’li yılların İstanbul’unda büyük yankıları da beraberinde getirir. Birçok gazete ve gazeteci tarafından gündeme taşınan bu olay Muhsin Ertuğrul’un yönetiminde *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* adıyla Kemal Film tarafından filme alınır. *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* ya da diğer adıyla *Şişli Güzeli Mediha Hanım’ın Katli* isimli filmin kadın oyuncularını azınlık oyuncularını ile Darülbedayi oyuncularını oluşturur. Gişe başarısı kazanan bu film, Kemal Film’e umut kaynağı olur (Evren, 2014: 82). Ticari başarı kazanan film başarılı olarak nitelendirilmiştir çünkü; dönemin yapımlarına bakıldığında egemen sinema anlayışı sanata yönelik değil, filmin getireceği ticari beklentiye yöneliktir. Muhsin Ertuğrul’un ticari başarı beklentisi kendini bir kez daha kanıtlanır. Toplumsal cinsiyet sunumlarıyla ilgili roller kadının üzerine bu filmde de yüklenmiştir. İyi-kötü, namuslu-namussuz ayrımları keskin hatlarla belirlenmeye çalışılarak izleyici kitlesine gösterilmiş, bu keskin ayrımların meşrulaşmasının önü açılmıştır.

Kadın-erkek rollerine belirgin bir biçimde yer veren Ertuğrul, evlilik dışı ilişkiler kuran kadınları kötü kadın olarak sunmuştur. Bu film kadınlara toplumda evlilik haricinde bir birlikteliğe izin verilmemesi görüşünü savunur, namus kavramına önem vermenin yanında ‘kadının yeri evidir’ algısını izleyiciye empoze ederek kadını ev ile sınırlı tutar. Filmin sonunda kötü, namussuz, iffetsiz olarak tanımlanan kadınlar, bunların bedelini ölümle öder. Kötü kadınların ağlarına düşen erkekler ise cezalandırılmaz (Ataman, 2002: 62). Toplumun bu görüşleri yüzyıllardır benimsemiş olması, sinemaya yansımalarının temellerini oluşturmaktadır. Örnek ile

açıklayacak olursak; *İstanbul'da Facia-i Aşk* filmi bahsettiğimiz gibi ticari başarıyı beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla toplumsal rollerin sunumuna kadının tepki göstermediği ve hatta ticari başarı getirisiyle bunu onayladığı görülür. Diğer bir yandan sinemanın Türkiye'de varoluş mücadelesinde bir filmin ticari getirisinin başarı sayılması gerekir çünkü; ticari başarı, sivilleşme yoluna girmiş bir sinemanın önünün açılmasına olanak sağlamış olacaktır. Gişeden kazandığı paraları bir dönem yeni filmlerinin finans kaynağı olarak kullanan sinemacılar, sinemayı bir iş kolu ve hatta endüstri haline dönüştüreceklerdir. Sinemasal yaratı ağında kültürel nitelikler önem kazanmakta, doğu kültürünün nitelikleri baskın olarak hissedilmektedir.

Osmanlı Devleti, Doğu Avrupa ve Yakındoğu ile ilişkiler kurarak kendine özgü bir kültür potası oluşturmuştur. Kültürel birikiminde İslami değerlerin baskınlığı hissedilmiş bu da Türkiye'nin sanatsal anlatılarına etki etmiştir. İslam kültürünün nitelikleriyle beraber Atatürk devrimleri üzerine aşılanmış değerler iç içe bulunmaktadır (Sözen, 2008: 115). Sanatsal yaratı anlamında çeşitliliği sağlayan bu değerler, rejim değişikliğiyle birlikte sinemasal anlatıda da farklılaşmaları beraberinde getirecektir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında çekilmeye başlanan Kurtuluş Savaşı konulu filmlere somut destek veren Atatürk bu filmlerde Türk kadınlarının da rol almalarını ister. Bu destek, gösterilerin kadın-erkek karma bir biçimde yapılabilmesine önyak olur. Halkevleri kapatılana kadar sinema etkinliklerini sürdürecektir, sinemanın gücünden ve etkisinden eğitimde alanında da faydalanılmak istenecek, bu sebeple yurt dışından cihazlar, filmler getirilerek gösterimler yapılacaktır (Karahanoğlu, 2007: 5). Bu dönem Türk siyasal ve sosyal yaşamın köklü değişimlerin meydana geldiği yıllardır. Rejim değişikliğiyle birlikte kadının önü açılmaya başlamış Atatürk devrimleriyle pekiştirilmiştir. Rejim değişikliği ile kadının birçok alana katılımının önünün açılır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'nin çağdaşlaşma yolunda yönünü Batı'ya çevirmesi, Müslüman Türk kadınları için yasak olan sahne ve beyaz perdenin önünü açmıştır. Film izlemenin günah sayıldığı bir dönemde kadın oyuncular ister istemez ya yabancılar ya da azınlıklar arasından seçilir. Bu bakış

açılırlarına karşı tutum sergileyen Türk kadınları da bu dönemde mevcuttur. 1920 yılında zaptiyeler tarafından tutuklanan Afife Hanım, Jale takma adıyla Apollon tiyatrosunda sahneye çıkmış ve tepkiyle karşılaşmıştır. Tutuklanma gerekçesi ise, umumi ahlaka uygun olmayan davranıştır. Yine aynı suç kapsamında Şaziye Moral'ın da başı derde girer (Özgüç, 1990: 33). Muhsin Ertuğrul, Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit'e sinemada oynama şansını tanımış fakat Afife Jale'ye tanımamıştır (Hakan, 2014: 95).

Bahse konu dönemde bir başka Türk kadını, Ameliye takma adıyla yabancı uyruklu bir kadınmiş gibi sahneye çıkar. Bu despot tutumlar Cumhuriyet'in ilanıyla yıkılacak, Türk kadını siyasal alanda olduğu gibi sanatsal alanda da özgürlüklerine kavuşacaktır (Özgüç, 1990: 33). Gözaltılar, tutuklanmalar sebebiyle kadının uzaklaştırılmaya çalışıldığı sahne ve sinema kısa bir süre sonra daha da popülerleşecek, Müslüman Türk kadınları da sinemaya aktif olarak katılabileceklerdir. Bahsettiğimiz dönemde Türk kadını için sinemanın kapıları yavaş yavaş açılmaya başlar.

Kurtuluş Savaşı'nın ardından 1923 yılında çekilen *Ateşten Gömlek* filmi, yalnızca milli duyguları harekete geçirecek bir film olmakla kalmayıp, anlatı ve akıcı üslubuyla Türk sinema tarihinde önemli bir noktaya konulmaktadır. Muhsin Ertuğrul'un İhsan rolünü üstlendiği bu filmde, iki Türk kadın sanatçıya da yer verilmiştir. Ayşe rolünde Bedia Muvahhit ve Kezban rolünde Neyyire Neyyir filmde yerini alır (Onaran, 1994: 23). Türk sinema tarihinde ilkleri de beraberinde getirmiş olan bu filmin özelliklerinden bir diğeri, Türk kadın sanatçıların Türk sinemasına girmiş olmasıdır. Kadınlara yasak olan sahne ve sinemanın ardından bu gelişme sevindirici olarak nitelendirilmelidir. Seyirci ilk kez kendi ülkesinin kadınıyla bir araya gelmiştir. İlk Türk kadınının sinemada yer almasından dolayı filmin incelenmesi gerekir.

Cumhuriyet'in ilanına kadar çevrilmiş en iyi öykülü film olarak değerlendirilen *Ateşten Gömlek*'in gösterimi, o yıllarda henüz işgal altında bulunan İstanbul'da başlar. Halide Edip'in romanından uyarlama olan bu filmi perdeye aktaran Muhsin Ertuğrul olur. Bu rolleri Türk kadınının oynaması gerekliliği

Kurtuluş Savaşı'nı konu almasından kaynaklanır. Romanın yazarı Halide Edip ile birlikte filmi yönetecek olan Muhsin Ertuğrul da bu görüşü savunmaktadır. Böylece, Ayşe ve Kezban rolleri yukarıda da bahsettiğimiz üzere Türk kadınlarına verilir. O yıllarda Darülbedayi oyuncularından Muvahhit'in eşi olan Bedia Muvahhit, Fransızca öğretmenliği yapmaktadır ve ilerleyen dönemde Atatürk'ün de desteği ile tiyatro yaşamına başlayacaktır (Özgüç, 1990: 35).

Ateşten Gömlek ile birlikte ulusal duygular doruk noktasına çıkmış, sinemanın bir ulusun yaşamını yansıtmadaki gücü kanıtlanmıştır. Bir yandan devam eden Malul Gaziler Cemiyeti, Kemal Film ve TBMM Orduları Film Teşkilatı'nın sinemacıları, aynı olayı belgeselci bir yaklaşımla perdeye aktarmaktadırlar. Dolayısıyla Türk sineması için bundan daha iyi bir başlangıç olma ihtimali düşünülemezdi ve Cumhuriyet döneminde sinemadan daha iyi bir kitlesel iletişim aracı bulunamazdı (Önder ve Baydemir, 2005: 122). Belgeselci bir tutumla yaklaşılacak sinemaya halkın ilgisinin yoğun olmasının sebebi milli duygulara hitap etmesi olur. Kitlenin milli duygularını harekete geçirmeye yönelik bir araç olarak kullanılan sinema, işgallere karşıt bir tutum takınılmasına ve halk bütünlüğünün öneminin kavranmasına katkıda bulunma konusunda başarılı olur. Sinema bir yandan ideolojik bir işlevinin de olduğunu kanıtlayarak halk tarafından işgallere tepki oluşturma hususunda önemli bir misyon üstlenmiştir.

Türk sinemasının ilk dönemlerinde kadın rollerini azınlıklar oynar. Sinemada kadının yer almasının ayıp veya yasak sayıldığı bu dönemde, Afife Jale ile delinmek istenen yasak büyük bir tepki ile karşılaşmıştır. Kurtuluş Savaşı sırasında bir hastabakıcıya karşı iki erkeğin duyduğu sevgiyi anlatan *Ateşten Gömlek* filminin kadın oyuncularının gazete ilanı ile bulunması ilginç bir noktadır (Evren, 2014: 82-83). Filmin oyuncularının seçimi için gazetelere ilan verilmesi akla bir soruyu daha getirmektedir. Oynanması gereken kadın rolüne film ekibinin çevresinden talip olan olmamış mıdır? Talip olanlar olmuş ise gerçekten role uygun görülmediğinden mi gazete ilanı verilmiştir? Dönemin toplumsal yapısı düşünüldüğünde nitelikli oyuncu bulmanın ötesinde yalnızca oynayacak bir kadının bulunması gerekliliğinden yola çıkılarak bir arayışa girilmiş olabileceği akıllara gelmektedir.

Tüm bunların sonucunda *Ateşten Gömlek* ilk kurtuluş savaşı konulu filmimiz olmuş, Türk sinemasına ilk kez Türk-Müslüman kadın oyuncular gazete ilanıyla girmiştir (Özgüç, 1990: 36). Bu filmin ardından Kurtuluş Savaşı konulu filmlerin çekimi devam etmiş, kadın sinema sanatçılarımızın sayısı günden güne artmıştır.

Kadın temasının en net örneği Halide Edip Adivar'ın romanından sinemaya uyarlanmış *Vurun Kahpeye* filminde görülür. İdealist öğretmeni canlandıran ve okumuş kadının temsilini izleyiciye sunan filmde öğretmen Aliye'ye verilen rol, gelecek kuşaklara model oluşturacak biçimdedir. Aliye, Cumhuriyet kadınının formasyonuna uygun şekilde karakter özellikleriyle bezenmiştir. 1914 ve 1950 yılları arasında önemli kadın oyuncular; Cahide Sonku, Oya Sensev, Nevin Akkaya, Şaziye Moral, Seniye Baran, Perihan Tedü, Halide Pişkin, Neriman Köksal, Melahat İçli, Handan Adalı, Nezihe Becerikli, Gülistan Güzey, Sezer Sezin, Fatma Arcan, Şevkiye May, Müzeyyen Senar ve Aliye Rona'dır (Masdar, 2006: 80-81).

Kemal Film ile sivilleşme yolunda önemli bir adım atan Türk sineması, yapımevlerinin artışına doğru giden bir sürece girer. 1928 yılında sinemaya dâhil olan Fahir İpekçi de İpekçi Kardeşler adıyla bir film şirketi kurmuştur (Özgüç, 1990: 30).

Anna Mariyeviç, Madam Kalitea ve Eliza Binemeciyan gibi azınlık oyuncularından sonra, Türk kadını sanatsal özgürlüğüne kavuşarak kendini bu alanda kanıtlamak için fırsat yakalamıştır. Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'in ardından üçüncü kadın oyuncumuz İsmet Sırrı Hanım 1928 yapımı *Ankara Postası* filmi ile Türk sinema tarihimizde yerini alır. O güne dek gösterimi yapılan filmler arasında en çok hâsılata sahip film *Ankara Postası* olmuştur (Özgüç, 1990: 38). Hasılat rakamlarının giderek artması, halkın Türk filmlerini takip ettiğini gösterir.

Türk sinemasındaki yabancı kadın oyuncuların sayısı Muhsin Ertuğrul'un Cumhuriyet sonrası filmlerinde azalmaya başlar. Elena Artinova bu furyadan kalan son oyunculardan olur (Özgüç, 1994: 17).Dönemin sinemasal ilklerini gözden geçirdiğimizde ilk Müslüman-Türk kadınının *Ateşten Gömlek* filminde yer alması önemli bir dönüm noktasını oluşturur. Böylece Türk kadını kendini bu alanda kanıtlama fırsatını elde eder (Esen, 2010: 31).

1922-1924 yıllarını kapsayan Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film dönemi, çoğunlukla edebi eserlerden sinemaya aktarılmış dramlardan oluşur. Bunların içinde belirttiğimiz üzere *Ateşten Gömlek* özel bir yere sahip olur (Onaran, 1994: 26). Uyarlama eserlerin Türk sinemasında yer alması ticari beklenti sebebiyledir. Beğenilen eserler gişe başarısı elde edebilmek amacıyla Türk sinemasına uyarlanır. Ticari başarı film üretiminin sürekliliğini beraberinde getirmiş, yıllar ilerledikçe kadın oyuncuların sayısı artmış ve hatta bazıları yıldızlaşmaya başlamıştır.

Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir, Türk sinemasının gelişim serüveninde önemli bir yere sahip olan, saygı duyulacak anıt kadınlar olarak isimleri Türk sinema tarihine yazdırır. Ama bu saygınlıklarına rağmen Cahide Sonku gibi bir yıldız olamamışlardır. Cahide Serap, Türk sinemasında ayrı bir tahta oturur. Eskilerin deyimiyle bir *afet-i devran* olan Sonku, Türk sinemasının ilk kadın yıldızı olur. Dalgalı sarı saçlarıyla bu genç kadının Türk sinemasına girişine kadar hiçbir oyuncu, bir dönem gençliğin rüyalarını süslemeyi başaran kadın olamamış, böylesine halkın içine karışmamıştır (Özgüç, 1990: 42). Sonku, özellikle 1930-1940'lı yıllarda, döneme damgasını vuran kadındır ve başarıyla anılacaktır (Ergül, 2000: 28). İlk bölümde bahsetmiş olduğumuz reklam medyası, Sonku aracılığıyla bir moda yaratmış olacak, aynı zamanda Cahide Sonku'nun bir köy kadını oynayacağı film büyük sansasyon yaratacaktır.

Sonku'nun sinemaya girişi operetlerde sahne alırken Muhsin Ertuğrul tarafından keşfedilmesi sayesinde olur. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Söz Bir Allah Bir* filmiyle sinemaya ilk adımlarını atar. *Aysel Bataklı Damın Kızı* ve *Şehvet Kurbanı* filmleriyle de ünü doruk noktasına çıkar ve yıldızlaşır (Kara, 2003: 10).

Aysel Bataklı Damın Kızı, Aysel adlı bir taşra kadınının öyküsünü anlatır. Çalıştığı evin beyi tarafından baştan çıkartılan Aysel'in, bir çocuk dünyaya getirişinin ardından çiftlikteki bir delikanlıyla yaşadığı olayları ve Aysel'in fedakârlıklarını anlatan film, serüvenin sonunda kadının armağanını almasını anlatmaktadır. Başına gelen felaketlere rağmen temiz kalmayı başarabilen bir kadının dramının anlatıldığı filmin başrol oyunculuğunu Sonku üstlenir (Onaran, 1994: 30). 1934 yapımı bu film, klasik melodram anlatısındaki başlıca tiplerden birini

karşımıza çıkartmaktadır. Aysel, yoksul ve kimsesiz bir kadındır ve ailenin zengin oğlu tarafından kirletilir. Türk sinemasında bu karakter daha sonraları oldukça kullanılacak bir tema oluşturacaktır. Türk sinemasında esas kadın kaderine boyun eğendir fakat bu filmde kadın, hakkını aramak için dava açmaktan çekinmeyerek mahkemede kendini savunacaktır. Hak arama durumunun, yabancı uyarlamadan aktarılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir (Yağız, 2006: 54). Farklı kadın tiplerini yavaş yavaş Türk sinemasına dâhil olmaya başlamıştır. Yabancı bir uyarlamadan kaynaklandığı düşünülse de Türk sinemasında özgür kadın tiplerinin yavaş yavaş boy göstermeye başlayacağını sinyalleri bu filmde verilir. Bir kadının mahkemede kendini savunması dönemin alışık olduğu bir kadın tipolojisinin oldukça dışındadır.

Aysel Bataklı Damın Kızı filminin o dönem için dikkat çekici bir yeri daha vardır. Bu film genç kadınlar arasında bir moda yaratmayı başarmış, Sonku'nun filmde başına bağladığı eşarpın adı Aysel kalmıştır. Genç kadınların başında uzunca bir süre görülen eşarp, 1935 yılının gençliğini etkisi altında bırakmıştır. Seyirci üzerinde bıraktığı fetiş etkiler Sonku'nun yıldız oluşunun ilk kanıtlarıdır (Özgüç, 1990: 44). Bu durum aynı zamanda ilk Türk sinema-reklam ilişkisinin örneğidir (Esen, 2010:31). Bir önceki bölümde bahsettiğimiz reklam medyası tarafından pragmatik amaçlar doğrultusunda kullanılan kadın görselliği, artık Türk sinemasında var olur. Burada farklı olan tek nokta, reklam medyasının Cahide Sonku'nun vücudunu değil aksesuarını pazarlamış olmasıdır. Dönemin genç kadınlarının eşarp seçimini etkilemesinden dolayı Aysel karakterine öykündüğü söylenebilir. Özgür, hakkını arayan bir kadın karakterine öykünen genç kadınlar kendini karakterin yerine koyarak, haklarını arayabileceklerini, baskılardan kurtulabileceklerini ve bir kanuni mekanizmanın denetimi ve güvenliği altında olabileceklerini düşünmelerine zemin hazırlar. Bu süreçte değişen toplumsal yaşayış biçimleriyle birlikte toplumsal hareketlilikler bulunmaktadır.

Cumhuriyet rejimi, devlet destekli feminizme alan açmakta fakat aynı zamanda belli sınırlar dâhilinde tutmaya dikkat etmektedir. Devletin modernleşme politikaları doğrultusunda kadınlar bir yandan hukuksal güvencelerini sağlamakta fakat bir diğer yandan da nüfus ve kimi devlet politikalarının araçları olmaktadır

(Berktaş, 2004: 19). Göç olgusu da tam anlamıyla ivme kazandığında, toplumsal değişim sürecine etkide bulunur. Köyden kente göçle birlikte, toplumun birçok kesiminde rol ve statüler değişmeye, kadın iş hayatına dâhil olmaya başlar. Karmaşık bir toplum yapısının hüküm sürdüğü kent kültüründe aile üyeleri güvende hissedebilmek için birbirlerine daha fazla kenetlenme gereği hissetmişlerdir.

Aile üyelerinin çoğunlukla bulabildikleri işlerde çalışmaları, ev yapımı sırasında yardımlaşmalar göçenlerin yaşamlarını sürdürebilmeleri için birbirlerinin desteklerine muhtaç olduklarını gösterir. Dolayısıyla kente göçen insanların kentli olabilme savaşında, aile içi dayanışma vazgeçilmez bir öneme sahip olmuş, aile üyeleri birbirlerine daha sıkı bağlanmak durumunda kalmıştır (Güçhan, 1992: 144). Kent yaşamında kolektif bilinç yer etmeye başlamış, aile içi birlik, aile içi dayanışma ve aile dışında komşuluk ilişkilerinde değişim meydana gelmiştir.

Köyden kente göçün de hızlandığı dönem olan 1939-1950 arasına baktığımızda; gösterime giren filmler içerisinde özellikle Amerikan ve Mısır filmlerinin Türk sineması üzerine yapısal etkileri mevcuttur. Avrupa filmleri Mısır filmlerinden çok gösterilmesine rağmen sinemacılar üzerindeki etkisi Mısır ve Amerikan filmleri kadar etkili olmaz (Berktaş, 2008: 112). Bu durum, Türk sinemasında anlatı kalıplarının değişmesine yol açacaktır. Amerikan sinemasına damgasını vuracak olan kara film ve Mısır Melodramları, kadının sunumuna yeni bir boyut kazandırır.

İlerleyen dönemlerde anlatı kalıplarımızda yer edecek olan melodram; iyi-kötü kutuplaşmasını, neden iyinin iyi neden kötünün kötü olduğunu sorgulamaya izin vermeden izleyiciye aktaracak, kutuplaşmış bir sinemasal evrene yol açacaktır (Akbulut, 2008: 13). Bu sinemasal evren Türk sinemasının da anlatı yapısına ve kadının sunumuna etki eder.

1946 yılında örgütlenme çabalarına girişen Türk sineması, tiyatro çıkışlı oyuncuların dışında bağımsız oyuncu aramaya başlar. İlk gazete ilanı verilerek kadın oyuncuların bulunmasından sonra, aynı yöntemi bazı film şirketleri de denemeye başlar. 1946 yılından sonra bu tür gazete ilanları sık sık görülmeye başlar (Özgüç, 1990: 51). Bunlara ek olarak, gazete-dergi yarışmaları düzenlenmiş ve farklı yüzler

Türk sinemasına dâhil olmuştur. İlerleyen dönemde bahsedeceğimiz bu dergi yarışmaları sonucu Türk sinemasına ilk gelen oyuncular; Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Mahir Özerdem olur (Özgüç, 1990: 55).

Bu yıllara rastgelen sinema üzerine bir kanunun çıkartılması, Türk sinemasının gidişatını değiştirir. 1948 yılında çıkan kanunla yerli film yapımlarından alınan eğlence vergisi düşürülür ve vergi oranında yaşanan bu düşüş, sinema ortamının canlanmasını sağlayarak sinemacıların ellerini rahatlatır. Halkın filmlere ilgisiyle birlikte, gişe gelirleri kayda değer biçimde artar. Tüm bunlar bir anda sinemayı kârlı bir endüstri haline getirmiş, yapımevlerinin sayıları artmış, halk yerli filmleri yabancı filmlere tercih etmeye başlamıştır. Halkın kendi insanını, kendi kültürünü sinemada görmek istemesinden dolayı sinema, yerli karaktere yönelme eğilimi gösterir (Yağız, 2006: 60). Sinema vergilerinin düşürülmesiyle birlikte halkın Türk sinemasına yönelmesi tam anlamıyla bir canlanmanın ve emekleme sürecinden, ayağa kalkış sürecine geçişin sinyallerini verir. Kadınlar da sosyalleşecekleri alanlara tekrar kavuşurlar.

1914 ve 1950 yılları arasında kadın konusuna genel bir çerçeveden bakıldığında, Türk kadın sanatçıların yalnızca sayılarında meydana gelen artış değil, dünya çapında üne kavuşmaları, Cumhuriyet döneminden sonra ve Türk hümanizması olarak nitelendirilen Atatürk devrimlerinin etkisiyle mümkün olur. Medeni Kanun'un yürürlüğe girişi ile birlikte kadın, birçok hak elde etmiş, erkek ile aynı haklara sahip olmuştur. Seçme seçilme hakkı elde etmiş, ilk müzik okulları, güzel sanatlar okulları ve konservatuarlar kurulmuştur. Bugün geriye bakıldığında bunlar, Türk sineması açısından önemli gelişmelerdir ve dünya çapında Türk sanatçıların yetişmesinde atılmış büyük adımlardır (Nutku, 2010: 141). Tüm bu hakların bir anda sahibi olan kadın, toplumda ilk kez kanun hükümleri ile güvence altına alındığını hissetmiş, ataerkinin doğurduğu aile baskısından şiddete varıncaya kadar geniş bir yelpazede bakıldığında, kendini savunabilmesinin önü açılmıştır. Sinemaya kadının dâhil olmasıyla birlikte kadın konusunda değişme ve gelişmeler gündeme gelmiş, farklılaşan ekonomik, sosyal, politik ortamın sağladığı özgürlüklerle beraber giderek daha özgür kadın tipolojileri yaratılmıştır. Sanatsal yaratının insanlar üzerinde etkisi hissedilir ölçüde olmaya başlamış, filmi izleyen

insanlar film ile hayatları arasında bağlantılar kurmuş, sorgulamalarını birlikte yapmışlardır. Türk sineması toplum tepkisi, finansal problemler gibi karşılaştığı temel zorlukları bir ölçüde aşabilmiş, üretim zaman zaman yavaşlasa da sinema tarihimize etki edebilecek ölçüde büyük bir duraksama yaşanmamıştır.

1.3. 1950-1980 Arası Toplum ve Türk Sinemasında Kadın

1950-1980 yılları arası Türkiye'nin toplumsal değişim süreci açısından önemli yıllardır. Bu yıllarda başlayan köyden kente göç rüzgârı ile birlikte, yeni yaşam biçimleri oluşmaya başlar, sosyal kurumlar ve insan ilişkileri değişime uğrar. Eskiden kalan ve yeni oluşan yapılara pek çok anlam, işlev yüklenerek köklü değişimler gerçekleşir. Modern ve geleneksel toplum arasında sıkışan insanlar, yeni sosyal çevrelerine adapte olmaya çalışırlar (Ataman, 2002: 80-81). Yeni teknolojiler ve tarımın makineleşmesiyle birlikte başlayan göç süreci, dönem insanını kente göçerek genellikle hizmet sektöründe çalışmaya zorlar (Kaplan, 2004: 26). Göç hareketi sinemaya farklı bir ilham kaynağı olmuş, özellikle dönem yönetmenlerinin başlıca işlediği tema haline gelmiştir. Köklü değişimlere yol açan bu süreç, Türk sinemasında değerlendirilmesi gereken önemli dönemlerdendir. Köyden kente göç ile birlikte toplumsal ilişkilerin değişime uğraması aile yapısına kadar etki etmiş ve kadın-erkek yaşayışlarında bir takım değişimler meydana gelmeye başlamıştır. Köyden kente göçün, kadının sosyal yaşantısına etkisi büyüktür.

Bu yılları toplumsal cinsiyet normları açısından değerlendirmek için, toplumsal cinsiyet kalıplarının değişimine sebep olan faktörleri göz önünde tutmamız gerekir. Kırsal kesimden kente göçen kadınlar, kente geldiklerinde çalışabilecekleri bir iş bulamadıklarından ev kadınlığını tercih ederler veya etmek zorunda kalırlar ancak kent yaşamının güçlükleri kadını çalışma hayatına girme konusunda zorlayıcı bir unsur olur (Ataman, 2002: 27). Kadınların iş bulamama sürecinde ataerkil baskının kendini gösterdiğini söylemek mümkündür. Tamamen değişen sosyal ortam, alışık olunmayan bir çevre ve erkek egemen ideoloji, kadınları iş hayatından uzak tutmaya çalışmıştır. Kentte geçimin köye göre daha zor olması, karmaşık bir toplum yapısı, insan ilişkileri, köyden kente göç ile başlayan bu süreçte yalnızca

evinde çalışabilen kadının dışarıda da iş ve sosyal yaşama aktif olarak katılmasını gündeme getirecektir.

Zaman içerisinde kentte yaşamın getirdiği zorluklar kadını ev dışında, ücretli çalışmaya iterek statülerinin değişimine sebep olur. Çalışmaya başlayan kadınların bir bölümü ev kadınlığından iş kadını statüsüne geçmelerine rağmen, kadına yüzyıllardır yüklenmiş olan annelik, iyi eş olma durumu değişime uğramaz. Kadın dışarıda da aktif bir katılımı sağlamış, dış dünyaya dâhil olmuş ve erkek egemen ideolojinin temellerini sarsmaya başlamıştır. Eşleri için bir tehdit unsuru oluşturmaya başlayan kadını küçümseme yoluna başvuran erkek egemen ideoloji, kadının iş hayatına katılımından ve ekonomik özgürlüğünü kazanmasından memnun değildir (Ataman, 2002: 27). Tüm bunların yanında artık kadının omuzlarına binen yük iki katına çıkmıştır. Hem iş hem ev yaşamında kadının söz sahibi olamaması ve hala erkek baskısıyla birlikte yaşamını devam ettirmeye çalışması Türk kadını için yıpratıcı bir süreçtir. Kadın artık evin ekonomik yapısının aktif katılımcısı olsa da aile içinde ve toplumsal statüsünde beklediği değişimi bulamamıştır.

Birden fazla kişinin iş hayatına katılarak ev ekonomisine katkıda bulunmasına rağmen, aile içerisinde toplanan para yine baba tarafından pay edilmektedir. Ev ekonomisinin ortaklaşa yönetimi giderek yaygınlaşır (Kaplan, 2004: 29-30). Bu yıllarda erkek için eve ekmek getiren olma rolü sorgulanmaya başlamış, fakat bu sorgulama erkeklerin de, kadınların da işbölümünü paylaşmaları yönünde olmamıştır. Geleneksel rollerde bir takım değişimler söz konusu olsa da zihniyet ve davranışların değişimi tam olarak gerçekleşmemiştir (Ataman, 2002: 27). Köyden kente göçen aile artık kentsel aile yapısının bir parçası olmaya başlamış, bu özellikler yavaş yavaş aile içerisinde hissedilir olmuştur. Göç olgusuyla başlayan bu süreç, köydeki aile yapısının kentsel aile yapısına doğru evrilme sürecini başlatır.

Kentsel aile yapısının önemli özelliği çekirdek aile oluşudur. İleri derecede sanayileşmiş ülkelerdeki kentsel aile yapısından farklı olarak Türk toplumunda kentlileşme süreci farklı gelişir (Kaplan, 2004: 29). Aile hala kalabalıktır. Bunun kentlileşme sürecindeki bir aile için getirileri olmaktadır. Çocuk ve yaşlılar hariç, alenin tüm fertlerinin iş hayatına aktif olarak katılması gerekmiştir. İşgücüne aktif

katılımın sağlanması ekonomik gelirin artmasını sağlarken, kent yaşamına adapte olmaya çalışan ailenin yükünü bir nebze hafifletmiştir. Bu dönemde kadının çalışmasını sorgulayan erkek egemen ideoloji için erkek çocuk hala önemini korur. Kırsal yaşantıda toprak işlerinde çalıştırılan erkek çocuk, kentte de ekonomik yapıya rahat katılım sağlamış ve yine ön planda tutulmuştur.

Özellikle 1950 ve 1960 yılları arasında Türk kadınında, Amerikan kadın tipine doğru bir öykünme söz konusudur. Köylü kadınlar veya işçi-orta sınıf kadınların sorunlarının aşılması, kadının ekonomik gelire sahip olması ve kılık-kıyafet değişimiyle mümkün olacağı görüşü hâkimdir. Ailenin maddi olarak rahatlamasının ancak kadının aile içindeki dengeleyici, düzen sağlayıcı, eğitici rolü güçlendirmesiyle aynı zamanda da kendisiyle ilgilenerek bakımlı, güzel görümlü olmasıyla çözüleceği, toplumun kadın sorununa genel yaklaşımını oluşturur (Kaplan, 2004: 31). Bu görüş, kadının eşini kaybetmemek için artık kendine özen göstermesinin gerekli olduğunu vurgular. Omuzlarına binen yük, kentli olma çabası ve zorluğu kadının psikolojik değişim sürecine etki eder. Dönemde hala genç yaşta evliliğin hâkim olduğu, psikolojik gelişimini tamamlayamamış kadın için üzerine binen yüklerle erkek egemen ideolojinin küçümsemeleri bir arada düşünüldüğünde, sürecin kadın açısından olumlu geliştiği söylenemeyecektir. Fakat tüm bunların yanında olumlu sayabilecek noktalar da vardır. Kadın iş hayatına katılmasıyla sorunlarını paylaşabileceği bir arkadaş çevresine, kendini anlatabileceği farklı bir sosyal çevreye sahip olmuştur. Aile içerisinde sorunlarını paylaşamamanın yükü hafiflemiş ve kendi sosyal çevresini oluşturabilme özgürlüğü kadının özgüven kazanma sürecinde önemli bir aşama olmuştur.

Dönem sinemasına gelindiğinde; özellikle 1950-1960 yılları arasında yapımevi sayılarının arttığını görmekteyiz. Sinemanın anlatım olanaklarını genişleten sinemacılar sinema alanına girmeye başlamışlardır. Fakat yeterli sermayenin olmamasından dolayı Türk sineması ancak artan salon ve artan seyirci sayısı sayesinde rahatlayabilir (Karahanoğlu, 2007: 11). Kadınların sinema salonlarını farklı bir sosyalleşme ortamına çevirmiş olmaları, bu dönem Türk sineması için önemli bir gelişmedir. Yapım maliyetlerinin yüksekliği ve sinemaya ayrılacak sermayenin miktarı düşünüldüğünde, aileyi salonlara çekmek gibi güç bir işi başaran

sinema gişe gelirlerini de arttırır. Artan gişe gelirleri sayesinde yeni yapımların önü açılmış, bu durum sokak ortamı güvensizleşene, halk sinema salonlarından televizyonun renkli dünyasına kapılana kadar devam etmiştir.

Görüldüğü üzere sinema bir yandan etkin denetleyici erkek ve edilgen denetlenen kadın imgelerini üretirken, kadına kolektif bir mekân sunmasıyla Türk toplumsal yaşamında önemli bir rol üstlenir. Kadınlar, aile ve kadın temalı filmleri izleyebildikleri toplumsal bir birliktelik ortamı oluşturmuşlardır. Sinema bunu ticari beklentiyle yoğurmuş, aile ve kadın matinelere düzenlemiş, kadınlar bu filmlerle ağlayıp gülmüş, karakterler üzerine tartışmıştır. Nüfusun 1950-1980 yılları arasında okur-yazar oranının azlığı düşünüldüğünde, sinemanın çekiciliği daha net biçimde anlaşılmaktadır. Aşk, evlat acısı, terk edilme gibi anlatılarla (geleneksel sözlü anlatılar hariç) ilk kez karşılaşmıştır (Abisel, 2005: 138). Sinemanın bu ticari alanı ve egemenliği artık olumlu bir gelişme olarak sayılamayacaktır. Gişe beklentisiyle yapılan bu filmler, yalnızca halkın beğeneceği konular ve kalıplaşmış anlatılarla izleyici karşısına çıkar. Ticari sinema halkı kendine çekebilmiş fakat yönetmenlere yeteri kadar özgürlük alanı tanımamıştır. Yönetmenler halkın beğenisi dışında film yapmayı, gişe başarısızlığının vereceği zararı göze alamamalarından dolayı tercih etmemişlerdir. Sponsorluk mekanizmalarının dönemde yerleşmemiş olması ve yeni film yapımının neredeyse tamamen gişeye mümkün olması yönetmenlerin cesur davranabilmelerini engeller. Bölge işletmeciliği bunun en büyük kanıtlarındandır. Ismarlama yapımlar, aile sinemaları ve hatta kadın erkek karışık film izlemenin güçlüğü bu dönemde kendini göstermiş, buna yönelik önlemler alınmıştır. Kadın matinelere de tamamen ticari kaygı gözetilerek oluşturulmuş alanlardır. Kadınların onlar olmadan sinemaya gitmesine karşı çıkabilecek olan kocalarını dahi düşünen salonlar, yalnızca kadınlara özgü matinelere organize etmiş ve ülkenin sosyo-politik ortamı değişene kadar başarıya ulaşmışlardır.

1950'li yıllarda melodramın da bir getirisi olarak izleyici sayısında görülen artışla birlikte sinemanın işlevinde bir farklılık yaratılmış, maddi kaygıların daha fazla gözetilmesinin yolu açılmıştır. Melodram Türk sinemasında hâkim olmaya başlaması, jönler ve vampirlerin yaratılarak yıldızlaşmalarının önünü açar (Aslan, 2007: 55). Ticari beklenti bir süre sonra Türk sinemasının tek hedefi olacak, kimi

sinemacılar bu beklentilerini karşılamak için izleyicinin duygularını sömürmekten kaçınmayacak, hedef kitlelerini sinemalara çekmek için her yolu deneyeceklerdir.

Bu dönem yarışmalar düzenlenerek, yeni oyuncular Türk sinemasına dâhil edilir. 1951 yılında Yıldız dergisinin amatör gençler arasında düzenlediği yarışma, ilk girişim değildir fakat Türk sinemasına yeni oyuncu ve yıldızlar getirmesi açısından amacına ulaşarak önemli bir gelişme olarak görülür (İlk girişim belgelere göre Akşam gazetesinin 1933 yılında düzenlediği yarışmadır) (Özgüç, 1990: 55). Sinemanın yazılı basına taşınarak popülaritesinin artması, Türk sinemasına karşı artan ilgiyi beraberinde getirir. Halk bu yarışmaları konuşmaya başlamış bu da salonların kapılarını daha da aralamıştır. Bu dönem Türk sineması, bir yandan kendi anlatım dilini oluşturmaya başlar.

Köy edebiyatının da etkisiyle kırsal kesimde geçen köy-kasaba filmlerinde yoğun bir dönem yaşanır. *Zeynebin Gözyaşları*, *Sazlı Damın Kahpesi*, *Yedi Köyün Zeynebi*, *Dertli Gelin Şirvan*, *Ali Gelin*, *Yanık Kezban*, *Yanık Ömer* örneklerinde görüleceği gibi Yeşilçam, köy ve kasaba melodramlarının egemenliği altına girmiştir. Nuri Akıncı da *Irz Düşmanları*, *Çoban Aşkı*, *Köy Güzeli* isimli filmleriyle Muharrem Gürses'in takipçisi olarak nitelendirilmektedir ve bu yıllarda Memduh Ün de *Zeynebin İntikamı*, *Zeynebin Aşkı* isimli gibi taşra kadını Zeynep tipllemeli filmleriyle kendini var etmiş, Muharrem Gürses'in etkisinde kalmıştır (Özgüç, 2005: 152).

Türk sinemasında rastladığımız kadın rolleri önceki dönemlerde olduğu gibi, iyi-kötü kadınlık çerçevesinde işlenir. Kötü kadının filmlerde sunumu; bar ve pavyon çalışanı kadın, şarkıcı kadın, seks işçisi kadın biçimindedir. Kötü yola düşmüş olarak nitelendirilen bu kadınlar; Türk toplumunda önemli bir kavram olarak tanımlanan namus, aile birliği gibi kavramlar için tehdit oluşturduğu düşüncesiyle sunumları kötü kadınlık çerçevesinde olmuştur. Zengin, havalı kadınlar da bu dönemde kötü kadın olarak sinemaya yansıtılırlar (Ataman, 2002: 82). Kente göçen aile yapısında kendini gösteren değişimler, kadının perdedeki karakterini de etkiler. Bu açıdan bakıldığında kadın ve kadınlık konusunun sinemada yansımaları izleyicisinin de fikir yapısında değişime sebep olur. Çalışan kadın için iki tür iş sahası olduğu kabul görmüştür. Bu iki saha; toplum tarafından kabul gören iş ve toplum tarafından kabul

görmeyen iş olarak nitelendirilmektedir. Toplum tarafından kabul görmeyen işlerde çalışan kadınlar kötü, toplumun kabul gördüğü işlerde çalışan ve iffetli olarak betimlenerek aile içinde annelik, iyi eş olma yükümlülüklerini yerine getiren kadınlar ise iyi kadın olarak sunulmuştur. Kente göçen ailelerin sinemaya ulaşabilen kesimleri için bu filmler, Türk ailesinin geleneksel yapısını sorgulamaya açar.

Sinemacılar dönemi kadın tiplerinde genellikle terk edilmiş, masum yüzlü kenar mahalle kadın tipi ön plana çıkartılarak izleyici acındırılıp ağlatılmıştır. Masum kadın tiplmesi yoksul kesimin gözü yaşlı kadını temsil etmektedir. Esas kadın olarak tabir edilen masum kadının yanında, düşmüş kadın tipi ders verici bir tutumla işlenmekte ve düşmüş kadının nasıl düştüğü, kötü kadının asla mutluluğa erişemeyecek oluşu anlatılmıştır. 1950’li yıllarla birlikte Türk sinemasına giren iyi-kötü kadın zıtlığı, filmlerin anlatı kalıpları içinde önemli bir konuma gelir. Bu karşıtlıkları temsil eden iyi kadın ve kötü kadın görünümleri de bu kadınlarla Türk sinemasına girer (Aslan, 2007: 57). Seyircinin ilk bakışta iyi kadın ve kötü kadının ayırımına varabilmesi için bu karakterlerin fiziki görünümlerinde kalıplaşmış imgeler bulunmaktadır. Bu imgeler eşliğinde perdeye yansıyan kadının iyi kadın mı kötü kadın mı olduğu izleyicinin yorumuna fırsat verilmeden belirtilir.

1960’lı yıllarda kadın karakterlerin dış görünümünde göze çarpan özellik başörtüsü takmalarıdır. Dini bir imgelemden ziyade, kadının konumunu belli eden başörtü, erkek otoritesinin altında yaşayan, ailesine bağlı kadını temsil eder (Özlü ve Nasırıaghdam, 2015: 181). Karakter yaratım sürecinde izleyicinin yanlıya düşmemesi için dış görünümde de farklı imgeler seçilmiştir. Femme fatale bir kadının kendine has aksesuarları ve kostümleri olduğu gibi, iyi kadın olarak tanımlanan kadının da kendine özgü aksesuarları olacaktır. *Aysel Bataklı Damın Kızı*’nda bunun açık örneğiyle karşılaşırız. Bahsettiğimiz üzere kendini başörtü ile özdeşleştiren Türk kadını, üretilen filmlerde de bunu görmek istemiş ve izlerken iyi kadınlığını pekiştirme çabasına girmiştir. 1960’lı yıllarda anlatılarda konumlanan iyi kadınlar çoğunlukla başörtüsüyle görülür. Bu yıllarda Türkiye, ekonomik atılımlar gerçekleştirmeye çabalar.

Özel yatırım önem kazanır, sanayileşmeyle birlikte köyden kente göç hızlanmaya devam eder. Türk sinemasının özellikle bir dönemine damga vuran erkeksi kadın tipi ve hanımefendi kadın tipinin ortaya koyulduğu filmler de Türkiye’de sanayileşme, göç ve tüketim alışkanlıklarının yoğun olarak yaşandığı 1959-1960 yılları arasında yoğun olarak yapılmıştır (Biryıldız, 1993: 14).

O dönemde ataerkil yapıdan bağımsız düşünülmecek bir karakter olan erkeksi kadın, ilk bakışta ataerkil sistem karşıtı gibi görünse de aslında dönemin siyasi, toplumsal ve ekonomik yapısından bağımsız olmayan bir kadın imajıdır (Biryıldız, 1993: 14). Bunun sebebi bu kadınların iş ve ev yaşantılarındaki farklılıktır. Erkeksi kadınlar işte bir vamp kadın imajı çizse de evde ataerkil sistemin onlara yüklediği görevlerden uzaklaşmamışlardır. Önceki yıllarda da sözü geçen iyi kadın ve kötü kadın ayrımı göz önüne alındığında, bu kadınlar iyi kadın temsili oluşturmaktadır. Dönemin şartları, köyden kente göçen aile yapısını etkileyerek kadının da iş hayatına katılımını zorunlu kılar. Bu durumun temalar üzerinde yarattığı etkilerden biri; erkek egemen ideolojinin kadının iş hayatında nasıl davranması gerektiğinin sınırlarını çizme çabası olmuştur. Üretilen erkeksi kadın temalı filmlerde iş hayatına atılan kadının nasıl davranması gerektiği, iş hayatında korkulacak sert, evde ise tam tersi yumuşak karakterli, annelik ve ev işlerinin yükümlülüğünü ihmal etmeyen kadın olması gerektiği konu edilerek erkeksi kadın tiplerini oluşturulmuştur. Kadının iş hayatına katılımıyla farklı bir sosyal çevreye sahip olmasından dolayı, toplumsal normlar ölçütündeki kadın ve kadının iş hayatında yapması gerekenlerin çerçevelerinin çizilmesi, erkek egemen ideolojinin kadının iş hayatına katılımıyla farklı bir çevreye sahip olmasından dolayı kadını kaybedebileceği korkusunu akla getirir.

Nisan Hançer’in *Rüzgar Zehra*, Metin Erksan’ın *Şoför Nebahat* ve *Fosforlu Cevriye* filmlerinin ortak özelliği, sokakta kabadayı evde ise toplumsal normlara uygun kadın olarak davranmalarıdır. Çocukları için fedakârca çalışarak onlara annelik eden bu örnek filmlerdeki kadınlar, Türk sinemasının bu döneminde çokça işlenen bir temayı oluşturur (Aslan, 2007: 60).

1960'lı yıllar kadına farklı bir imaj daha getirir. Önemli dönüşümleri aynı anda yaşayan Türkiye'de tüketim alışkanlıklarının oturması ve zenginlerin oluşmasıyla bu kadın karakteri Türk sinemasına girmiştir. Çalışmasına gerek olmayan bu kadın evde oturmalı, hanım hanımcık, kadın kadıncık olmalı, babasının veya kocasının servetini, şöhretini sergilemelidir (Biryıldız, 1993: 16). Türkiye'nin içinde bulunduğu durumla yakından ilgili olan bu kadın karakter için dünya ev ve avlusu kadar küçük bir alanla sınırlı kalır. Yaşamak için mücadele etmesine gerek kalmamış olan bu kadın tiplmesi, çalışan ve yaşamak için mücadele eden kadınların perde karşısına oturduğunda olmak istediği bir tiplmeyi oluşturur. Dönemin kadını bulamadığı zengin kocayı, bulamadığı statüyü ve hayalinin aşkını perdede bularak kendine bir kaçış ortamı yaratmıştır.

Bahsettiğimiz görüşler çerçevesinde bakıldığında, tüm kitle iletişim araçları kadını sistemin bir parçası olarak düzenin uyumlu bireyleri haline getirme çabasında olurlar. Bu dönemin toplumsal konumunun da etkisiyle *Küçük Hanımefendi* serisinde Belgin Doruk'un canlandırdığı 'Neriman' tiplmesi buna örnek oluşturur. Toplumsal yapıya karşı çıkmayan ve çelişmeyen Neriman, güzelliği, sadakati ve yuvaya bağlılığıyla sonunda ailesini kurmaktadır. Popüler sinema filmlerinde sergilenen aile yapısı gerçekte olan aile yapısıyla örtüşmektedir. Ailenin koruyucusu ve reisi erkek, kadın ise özverili, yapıcı ve edilgen konumdadır (Kaplan, 2003: 154). Evliliğin nihai mutluluk olarak sunulduğu filmlerde iyi kadının evlilikle ödüllendirilmesi oldukça sık görülen bir temadır. Evliliğin perdesini aralayan kadın genellikle mutlu sona ulaşmış olur. Dönemin Türk kadını için oldukça geçerli olan bu durumun sinemada yansıma bulması da kadın seyircileri bir hayli cezbetmiştir. Neriman örneğinde olduğu gibi kadın için sergileyeceği bir servete sahip olan adamla evlenmek, eşi görülmemiş bu mutluluğun temelini oluşturmakta, zengin adam ve evlilik kombinasyonu bir arada sunulduğunda kadın izleyici tarafından beğeni kaçınılmaz kılınır.

Bu özellikleriyle Neriman, halkın büyük beğenisini kazanarak başkahraman olarak karşımıza çıkar. Bir Türk kadını profili çizen Neriman, varlıklı bir ailenin kızı olması ve ulaşmak istediklerine ulaşabilmesi sebebiyle dönem seyircisi tarafından beğeniyle karşılanır (Kaplan, 2004: 32-33).

Kent yaşantısına adapte olmaya çalışan kadın, genelde evli, zengin, aldatılan ama modern bir profil çizer. Ekonomik bağımsızlık ve kendine yetebilen birey olma isteği bu kadın tiplemesinde yoktur. Varlığı ancak eşyle mümkün kılınan bu filmlerde kadın, genelde sadık, kocayı sosyal anlamda iyi taşıyıcı olarak nitelendirilen bir model oluşturur (Masdar, 2011: 216). Tamamen kocasının gölgesinde yaşar. Kocasına bağlılığı, ekonomik bağımsızlığının olmayışı ve bundan dolayı da kocasını kaybetme riski bu kadının aile içerisinde edilgen, bağımlı bir konuma taşıyarak sinemada yer bulur.

Aile içerisinde erkeğin sadakatsizliğine karşın kadının bu duruma katlandığı Türk filmlerinde oldukça işlenen bir diğer tema olur. Bu sadakatsizlik toplumda çapkınlık olarak nitelendirilmekte fakat kadının sadakatsizliğinde, kadın mutlaka cezalandırılmaktadır. 1965 yılında Halit Refiğ'in çektiği *Kırık Hayatlar* filmi, aldatan koca temalı filmlerin açık örneklerindedir. Aldatılan kadın, ailesinin yanına geri döner ve anne babası; her erkeğin aldatılabileceği, bunun ayrılığın sebebi olamayacağını söyler. Ekonomik gücünü elinde bulunduramayan kadın ailesinden ayrılarak kocasına tekrar döner. Kadın yalnız yaşamamalı, aile kurumunun dışında hiçbir rolü bulunmamalı, aile birliği için çabalamalıdır. Sinemada da sunulan görüşler nedeniyle kadın, sadakatsizlikten şiddete kadar giden birçok olumsuzluğa katlanmak zorunda kalır (Kaplan, 2004: 33-34) çünkü, egemen ideolojinin baskısına uygun olarak, kocası aldattığında dahi kadın namusuyla erkeğini beklemeli, kazanmalı ya da namusuyla ölmelidir görüşü hâkimdir (Aslan, 2007: 57).

İhtilalin de getirmiş olduğu farklı oluşumların yanında 1960'lı yıllar, hızlanan iç göç ve buna bağlı olarak kentleşmenin neden olduğu gecekondulaşma sorunları gibi birçok sorunla karşılaşıldığı bir dönem olur. Türk sinemasında toplumsal sorunları işleyen film sayılarının arttığı bu dönemde işçi sorunları, göç, yabancılaşma olgusu, grev ve sendikalaşma konulu filmler de yapılır (Kaplan, 2003: 169). Kentli kadınlar köydekilere, eğitimli kadınlar eğitimsizlere göre daha iyi koşullarda yaşamaktadır. Kırsal kesimde yaşayan kadın ağır işgücünden kurtulabilme gayesinden dolayı kentli ev kadını olma isteği içindedir (Kaplan, 2004: 28).

Bir diğ er yandan 1960 ve 1970 arasındaki toplumsal gerçekçi anlayışla yapılan filmler, mevcut aile yapısını olumlamanın dışında aile iç i sorgulamalara iten, statüleri değ iş en kadınla erkeğ in yanında, çocuk kahramanları da yaratan bir anlatı yapısı oluşturur. Kadını yeniden kimliklendirme ve kadına yönelik bir iç sorgulama yapılmasına yönelten filmler, 1960'lı yıllarda başlayarak 1980'li yıllarda da devam eder (Kaplan, 2003: 154). Kadının iş hayatının bir parçası olması ve statü değ iş imi görüldüğü üzere sinemada da yansıma bulmuştur. Statüsü değ iş en kadın ve aile yapısının bu değ iş imler nedeniyle sorgulamaya açılır hale gelmesi film yapımlarının konularını da etkileyecektir. Dönemin sosyo-politik açıdan hareketli ortamıyla beraber ailenin yeniden yapılanma süreci film anlatılarında farklı bir dönüşüme sebep olur. Burada yapılabilecek bir başka çıkarım; kente göçen ailede çoğu zaman eli iş tutan her bireyin çalışması gerektiğ idir. Ailenin kente uyum çabalarında gelir düzeyinin önemli bir etkisi olmuş, kadının iş hayatına atılmasıyla değ iş en konular çocukların da iş hayatına (ayakkabı boyacılığı, simit satıcılığı vb.) atılmasıyla değ iş miştir. Çalışan tüm fertler kahramanlaşmış, çocuklar da bu durumdan sinemada kahramanlaşarak, kendilerine düş en payı almışlardır. Kadın çalışarak yuvasını kurmuş veya kurtarmış, erkek çalışarak iyi baba ve aile reisi söylemlerini kendi üzerinde toplamış, çocuk çalışarak ailenin bütünlüğ ünü simgelemiştir.

Kentte yaşamakta olan kadın motifiyle kentte var olmaya çalışan kadın motifi oluşan bu dönemde ikilikler mevcuttur. Kırsal yaşamdan kent yaşamına geçildiğ inde neredeyse hayatta kalabilme mücadelesine dönüş en şartlar, daha ağır bedellerin ödendiğ i bir süreç yaratmıştır. Kente göçen kadın ister istemez kırsal yaşamdaki feodal kalıntıları da beraberinde getirir (Masdar, 2011: 216).

1964 yılında film üretimi açısından hareketli bir dönem yaşanmış, Türk sinemasında çekilen film sayısı 180'e ulaşmıştır. Dönemin koşullarıyla birlikte yabancı kaynak sorununu doğal etkilenmenin ötesinde yağmacılığ a ve hatta korsanlığ a döken film yapımcıları ise hasılatı var güçleriyle arttırmayı hedeflerler (Karagül, 2006: 142).

1960'lı yıllardan başlayarak 1970'li yılların sonlarına kadar olan dönemde, kadın karakterler genellikle anlatıların temelinde yer alır. Köylü-kasabalı veya kentli olan fakat alt-orta sınıf üyesi kadınlar, geleneksellik ve çağdaşlık arasında kalan,

kesin bir kalıba dâhil edilemeyen kadınlardır. Bu kadınlardan bazıları ideal eş, ideal anne gibi tanımlamalara uyarak ataerkinin hükmünde ahlaki değerlerle kısıtılmış, çaresiz, kadere boyun eğen kadınlar olmasına rağmen, bazıları bu tanımlamalar dışındaki rollerde yer alabilmişlerdir. Kötü kadın tanımlaması altında sunulan bu kadınlar bahsettiğimiz gibi seks işçisi, bar, pavyon kadınları gibi isimlendirmelerle ötekileştirilmiş olurlar. Evliliğin yalnızca namuslu olmayla mümkün olabileceğini anlatan, yoksullukla mücadele eden, şiddete maruz kalan ve benzeri rollerde yer alan kadınlar, fedakâr bireyler olarak sunulurlar (Künüçen, 2001: 57). İyi kadın ve kötü kadın ayrımının yapıldığı bu rollerde kadınlar belirli bir kategoriye keskin biçimde dâhil edilir. Kötü kadının filmde üstlendiği rol, mutlu bir birlikteliği olan ailenin yuvasını yıkmak, erkeği kendi emellerine alet edebilmek veya yuvasını dağıtmak üzerine odaklanmasıdır. İyi kadın olarak tanımlanan kadın ise aile bütünlüğünü sağlayan ve bunu yaparken acı çeken olarak işlenir.

1960 ve 1980 yılları arası Türk sinemasının kendi karakterinin oluşmaya başladığı ve gerçeklikle tanıştığı dönemdir. Özellikle bu dönemde film temaları gerçeklikle oldukça örtüşür. Köy yerinde sahipsiz kalan kadının törelere ve ailesine bağlı durumu ve verdiği yaşam savaşı işlenir (Masdar, 2011: 210). Kırsal kesimde ücretsiz aile işçisi, boğaz tokluğuna çalışan kadın tiplerini aynı zamanda yardımcı oldukları baba veya kocaya bağlı olan kadınlar, kırsal kesimin başlıca temalarını oluşturur. Kadın karakterler erkeklerin arzusunu çeken, dayanıklı, çileli, çekingen, korkutulmuş, saf, erkeği gurbete giden, genelde sevdiğine kavuşamayan kimliklendirmelerle sunulur (Masdar, 2011: 211-212).

Bu dönem göç olgusunun yanında, köy, mülkiyet, su ve toprak konulu filmler yapılmaya başlanır. Aynı zamanda Milli Sinema ve Ulusal Sinema akımları da ortaya çıkmıştır (Aslan, 2007: 58). Farklı akımlar ve görüşler çerçevesinde renklenen Türk sinemasının anlatı kalıplarında da kadının değişimi farklı bir sunumu olan ve Milli Sinema anlatısının bir örneği *Birleşen Yollar* filmi, bu değişime somut bir örnek oluşturacaktır.

Türkan Şoray ve İzzet Günay'ın rol aldığı, Şule Yüksel Şenler'in Huzur Sokağı romanından uyarlanmış olan *Birleşen Yollar* filmi, üniversiteli Müslüman

genç ve kadının çatışması sonucunda kazananın Müslüman genç olmasını konu eder. Öz değerlerine yabancılaşmış olarak öyküye yerleştirilen Feyza(Türkan Şoray), Bilal'in (İzzet Günay) inançlarıyla alay etmektedir. Feyza, Bilal'in telkinleriyle yeniden öz değerlerine döner. Bu film, İslamcı sinema denemesi olarak değerlendirilir (Özgüç, 1990: 89). Kadının sunumu açısından; ataerkil sisteme geri dönüş olarak değerlendirilebilecek bu filmde bir diğer açıdan bakıldığında üniversiteli genç bir kadın sunumunun olmasıdır. Üniversiteli kötü kadın sunumu ve bu kötü kadının toplumsal değerlerine olan yabancılaşmasının, yine üniversiteli bir genç tarafından yönlendirmesiyle nasıl iyi bir kadına dönüştüğü ve öz değerlerine tekrar nasıl döndüğü vurgulanmıştır. Din temasını da barındırarak iyi-kötü kadın karşıtlığı sunumunda farklılaşan bir kötü kadın tiplemesi çizilir. Böylelikle farklı sinema akımları, farklı kadın tiplemelerini Türk sinemasına dâhil eder.

1950 ve 1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçılar, yazarlar, sinema oyuncularının etkisiyle şekillenen yerli sinema filmleri, popüler nitelikli kitle iletişim araçları toplumun her kesiminde özellikle de kadınlar üzerinde etkili olur (Kaplan, 2004: 32). Sinemaya farklı bir soluk getiren bu dönemde, o zamana kadar büyük bir sorun olarak kalan ve tabu sayılan birçok konu perdede yerini almaya başlar. Zor olduğu kadar sinemada heyecanı da beraberinde getiren bu dönemi Türk sinemasının gerçeklikle tanıştığı dönem olarak nitelendirmek bahsedilenlerden dolayı mümkün görünür (Masdar, 2011: 210).

1950'li yıllarda film yapımlarında yaşanan canlılığa rağmen kalıcı bir film endüstrisi oluşmamıştır. Yapımcılar filmlerden elde ettikleri karı başka alanlara yatırım yaparak değerlendirmek istemişler dolayısıyla Türk sinema endüstrisinin oluşumunun önüne geçmişlerdir. 1960'lar ve 1970'lerde yaşanan canlılık kimi yapımcıları ve kimi işletmeleri zenginleştirirken bir bütün olarak düşündüğümüzde film sektörünün güçlü bir yapıya kavuşabilmesini sağlayamaz (Suner, 2006: 30-31). Sinemadan kazanılan paranın sinema sektörü içinde kalmaması sinema için büyük bir kayıptır. Kazanılan paradan pay alamayan, yatırım yapılmayan sinema yerinde saymış, bütçesiz ve kalitesiz filmlerle yoluna devam etmiştir. Bu dönem dünya sinemasında farklı coğrafyalarda farklı akımlar ortaya çıkar.

1960'lı yıllarda dünya sinemasında Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema, Amerika'da ise savaş karşıtı yapımlar görülmektedir. Türkiye 1960'lı yıllara

27 Mayıs ihtilali ile girmiştir ve dolayısıyla köklü değişimlerin gerçekleştiği dönem olur. Türk sineması toplumsal gerçekçiliğe doğru bir yönelim göstermeye devam eder (Aslan, 2007: 58). Bu yıllarda dünya da kadın konusuna ilgisiz davranmamış, özgürleşme hareketleri 1960'lı yıllarla beraber başlamıştır. Kadın evlilik, boşanma, kürtaj, politika gibi birçok konuda söz sahibi olur (Kabadayı, 2004: 42).

Televizyonun olmadığı 1960'lı yılların başlarında aile, kadın ve çocukların yönlendirilmesinde sinema önemli bir araç olarak görülmektedir. Kadınların kentle birlikte değişen sunumları filmlere de hostes, hakim, fabrika işçisi, sekreter gibi rollerin atfedilmesiyle görülmeye başlanır. Sinema 1975'li yılların sonrasında yönlendirmeyi farklı kanallar aracılığıyla yapmıştır. Televizyon bu konuda sinemacıların hedef kitlesine ulaşmasını sağlar (Kaplan, 2003: 170). Televizyonun ardından, sinemanın sokaklardan evlere taşınması, Türk sineması için önemli bir olgudur. Bu durum, kadının kolektif katılım sağlayabildiği sinema salonlarından iyice uzaklaşmasına sebep olacaktır. Kadın yine evinde iyi kadın, iyi anne olmak durumunda kalmıştır; fakat bu kez bunu televizyon karşısında yapmak zorundadır. Önemli bir sosyalleşme ortamını kaybeden kadın için yeni eğlence artık televizyondur.

Bu dönemde türler arasındaki ayrımın da bir yandan belirginleşmeye başladığı görülür. 1922 yılında *İstanbul'da Facia-i Aşk* ile Türk sinemasına dâhil olan melodram, 1960'lı yıllarda Yeşilçam sinemasının belirleyici hatta tanımlayıcı bir türü olarak Türk sinemasına yerleşir (Agocuk, 2015: 569).

Kahramanları tamamen iyi-kötü, zengin-yoksul karşıtlıkları içinde izleyiciye sunan melodram, kahramanların geçmişi ve kimlik oluşumuna yönelik bilgileri izleyiciye vermez (Künüçen, 2001: 58). Türk aile yapısını odak noktasına alan melodramlar, iyilerin kazandığı, kötülerin kaybettiği toplumsal kural ve geleneklere aykırı duranların daima kötülerin arasında gösterildiği, zengin kız-fakir oğlan karakterleri üzerinden iyi-kötü karşıtlıklarının genel ahlak yapısına uygun işlenerek topluma sunulduğu filmler olur.

Yeşilçam melodramlarında özellikle evlilik, aile içi şiddet sorgulanmaz yalnızca iyi kadın olmanın gereklilikleri üzerinde durularak kadın oyuncular karakterize edilir (Ekici, 2007: 59).

1968 yılında Lütfi Akad bir başyapıtı imza atarak kadının sunumuna farklı bir soluk getirir. *Vesikalı Yarım*'in konusu; bilmediği bir çevrede (pavyon) rastladığı kadın ve Halil'in aşkıdır. Bu yasak aşkın önüne engeller koymaya çalışanlarla birlikte film anlatısı şekillenir (Kalkan ve Taranç, 1988: 75). Düşmüş kadının sunulduğu, 1968 yılının öne çıkan filmlerinden olan *Vesikalı Yarım* aynı zamanda klasik Yeşilçam melodram anlatısının bir örneğidir (Colin, 2010: 92). Konsomatris Sabiha ile manav Halil'in imkânsız aşkı, karakterlerin içinde bulunduğu toplumsal durumdan dolayı kişisel benliklerine göre hareket edememeleri filmin konusunu oluşturur. İdeal kadın olmanın ölçütlerini taşımayan meşum kadın Sabiha ve aile babası Halil'in aşkı toplumsal roller ve toplumsal değerler açısından bakıldığında dönemin aile yapısına ters düşmektedir. Sabiha'nın kötü kadın olarak nitelendirilmesinden dolayı mutlu bir hayat sürememesi ve vesikalı olmasından dolayı ağır bedel ödemesi meşum kadın sunumunun bir örneğidir (Baş, 2011: 5).

Türk sinemasının da Türkiye ile birlikte çetin bir sınav geçirdiği 1970'li yıllar ise sinemada yine ticari beklentinin önde tutulduğu yıllar olur. 1960'lı yıllarda kurulan Türk Sinematek Derneği de bekleneni yerine getiremez. Sinema salonlarının bu durumlara rağmen dolduğu bu yıllarda, kazanılan paraların yatırıma dönüştürülmemesi ve ülkenin ekonomik durumu da sinema üzerinde olumsuz etkiler bırakmıştır (Önk, 2011: 3869). Koalisyon ya da azınlık hükümetleri, siyasal ayrılıkların belirginleşmesi, Kıbrıs Barış Harekâtları, terör eylemleri ve dolayısıyla uçlarda yaşanan bir dönem olarak 1970-1980'ler toplumsal çöküntünün derinden hissedildiği yıllar olur (Önk, 2011: 3875).

12 Mart 1971 Askeri Muhtırası ile üniversite gençliğinin dâhil olduğu olaylar toplum içerisinde kargaşaya neden olur (Aslan, 2007: 67). 1970'li yılların başlarında patlak veren ve üniversiteli gençliğin de dâhil olduğu olaylar, güvensiz bir sokak ortamı yaratmıştır. Siyasal olarak istikrarın sağlanamaması ve televizyonun da gelişile birlikte sinema ağır bir darbe alacaktır. Evlerine çekilen halk, televizyon adı verilen oyuncağın etkisine kapılmıştır ve bir yandan sansür etkin biçimde kendini gösterir (Aslan, 2007: 67-68). Sansürün sanatın özüne ters düşen bir uygulama olmasına rağmen, Türk sinema tarihinde sansürlü filmler oldukça fazlasıyla mevcuttur (Yenerer, 2013: 17). 1950'li yıllarda iyi anne iyi eş olma, kamu sektörü ve

hizmet sektöründe düşük ücretli bir iş bulma üzerine kurulu kadın kalıpları, 1970’li yıllarda değişim göstermiştir (Ataman, 2002: 23).

Bu yıllarda film yapımlarının maddi süreçlerinde farklı gelişmeler de olmaktadır. Bu yılların enflasyonist tutumu film yapım kurallarını çiğnemektedir (Scognamillo, 1998: 191). 1970’li yıllar yapımcıların, kadınların evde oturduğunu fark ederek erkek seyirciye yöneldiği yıllar olur. Öyküler erkek kahramanlar üzerine kurulmuş, toplumun alt tabaka erkek seyircilerinin beklentilerine yönelen sinema yapımları kadınların kopuşuna zemin hazırlar (Abisel, 2005: 138). Türk sinemasında uzun yıllar boyu kendini gösterecek olan sansür, yönetmenlerin film yapım süreçlerine doğrudan etki etmiştir. Bir yandan güvensizleşen sokaklar, bir yandan sinemanın aileyi televizyona kaptırması bir yandan da sinemacılar üzerinde baskı kuran sansür nedeniyle Türk sinemasının düşüş yaşadığını kabul etmek gerekir. Gişe gelirlerini, kaybedilen aile sebebiyle elde edemeyen yönetmenler bu kez farklı yöntemlerle kendilerine bir izleyici kitlesi oluşturmaya çalışacaklardır. Bahsedeceğimiz bu yöntemler ise Türk sinemasında kadının sunumunda geçmişte olduğundan tamamen farklı bir yönelimin ortaya çıkmasına neden olur.

Yaşam koşullarının yanı sıra, günlük hayata giren televizyon, toplumsal cinsiyet sunumlarını kitleye yansıtmıştır. 1970’li yıllarda yükseliş gösteren televizyon, ekran başına topladığı kesimin tüketim alışkanlıklarından toplumsal cinsiyet sunumlarına varıncaya kadar birçok alandaki mesajları kitlelere aktarmıştır (Ataman, 2002: 49). Bu mesajlar yerli ve yabancı filmler aracılığı ile olduğu gibi reklam filmleriyle de verilmiş, sinema salonlarının ulaşabildiğinden daha çok izleyiciye ulaşma imkânını yakalamıştır.

Bu dönem, terör olaylarının da etkisiyle insanlar sokağa çıkmaktan korkar hale gelir ve sinema salonları izleyicisini hızla kaybetmeye başlar. 1970’lerin başından itibaren seks filmleri furyası sokaktaki başıboş, lümpen seyirciyi kendine çekerek aileyi neredeyse tamamen kaybeder (Yağız, 2006: 26). Seks filmleriyle birlikte başlayacak olan filmler dizisi kadının sunumunda utanç dönemi olarak değerlendirilebilir. Türk sinemasının olumsuzluklarla boğuştuğu bu dönem patlak veren bu furya, uzunca bir zaman devam etmiştir. Ekonomik ve siyasi dalgalanmalar bu dönemde büyük sorunlara yol açarak Türk sinemasının güç kaybetmesine neden

olur. Gişе başarısı elde edilememesinden dolayı yapılan filmler ve film maliyetleri oldukça değişmiştir. Aileyi kaybeden sinema salonları için bir çöküş olarak değerlendirilebilecek bu dönemde seks filmlerinin çıkışı tesadüfi değildir. Cinsellik, yalnızca kadın bedeninin sunumu ile sınırlı kalmamış pornografiyle birlikte sunulmuştur. Bu filmler kendi oyuncu kitlelerini, kendi yıldızlarını var etmişlerdir. Aileyi kaybeden sinema dolayısıyla kendine çekebildiği kitlenin beğenisine göre film üretmek zorunda kalmıştır. Beğeniye göre film üretme konusunda; değinilmesi gereken bir diğer nokta bölge işletmeciliğidir.

1950’li yıllarla başlamış olan Yıldız sistemi bu dönemde devam etmektedir. Yıldızlar, seyircinin beklentisine yanıt vermeli anlayışı sinemacılar arasında hâkimdir. Her yıldız, dokunulmazlığı içinde kendine özgü nitelikler ve temsil ettiği değerler ile bütünleşir. Bu değerler ve temsiller sarsıldığı zaman ise seyirci tepki göstermektedir. Sinema seyircisinin özellikle bu dönemde her yıldızın karakteri üzerine uzlaşımı ve beklentisi söz konusudur (Kırel, 2005: 200). Dolayısıyla popüler sinemanın önemli dişlilerinden biri olan yıldız olgusu sebebiyle kadın ve erkek oyuncular alışlagelmiş kalıpların pek ötesine geçmezler. Seyircinin vereceği reaksiyon önemlidir ve alışlagelmiş kalıplar sunularak yıldızlara atfedilen karakteristik özellikler belirli sınırlar içinde tutulur (Kırel, 2005: 205). Aynı zamanda bu dönemde yalnızca günü kurtarmaya çalışan bir Türk sineması vardır (Erdal, 2008: 84). 1970’li yıllarda hala devam eden bölge işletmeciliği sistemi yönetmenlerin özgürlüklerini sınırlar. Gişе başarısıyla ayakta durabilen sinema salonları için gişе başarısı hala tek hedeftir. Kadının sunumuna geri döndüğümüzde kendi yıldızlarını var eden seks filmleri furyası için sanat kaygısı en alt düzeyde tutulur.

Doğumla başlayan annelik, çocuk yetiştirme, aileye bağlı olma, dış dünyaya karşı çekingenlik, aşk acısı çekme, mutluluğun yolunun sevdiğine kavuşma ve bunun sonucunda evlilikle mutluluk arasında doğrudan kurulan ilişkiler bu dönem filmlerinin karakteristiğini oluşturmaktayken bir diğer yanda kadın bambaşka bir imgeye dönüştürülür (Künüçen, 2001: 57).

Bu karakteristik yapının tam tersi yönde gelişen ve dönemde toplumsal gerçekçi yönelimin dışında sunulan kadının, 1970’li yılların ortalarından başlayarak

kalıpların dışına çıktığı, iyi kadın tipini temsil eden masum kadınların soyunduğu gözlemlenir. Şiddete dayalı bir cinsel yaklaşım sergileyen erkek karakterler ve onların güç gösterileri ile erkeğin toplumdaki konumu sürdürülmekte, şiddet olağan gösterilmektedir (Özkan, 2012: 80).

Dünyada ise 1970'lerin başında Kadın Hareketi etkisini göstermiş, kadınlar filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başlamışlardır (Smelik, 2008: 2). Fakat Türkiye'de durumun bu biçimde ve ivmede geliştiğini söylemek mümkün değildir. Sinemaya ulaşabilme mücadelesi veren kadın için filmlerde kadının sunumuna eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşabilmesi olanaksızdır. Kadınlar yalnızca kendini bulmak istedikleri filmleri seyretmek istemişlerdir. Karakterler üzerine sorgulama yapmamışlar, dolayısıyla film sonrası kendi aralarında konuştukları, karakterlerin sunumundan ziyade karakterlerin magazinsel nitelikleri üzerine olmuştur.

1970'li yıllarda köyden kente göçen insanlar hala bu duruma tam anlamıyla alışmamışlardır. Ne tam anlamıyla kentli ne de tam anlamıyla köylü kalan insanların arayışları da devam eder (Önk, 2011: 3869). Göçle birlikte farklı beklentilere ve arayışların içine sürüklenen insanlar için kentte yaşama adapte olma süreci zorlu geçmektedir.

Ekonomik, politik ve sosyal yaşamdaki olumsuzluklardan etkilenen sinema sektörü için kadının sunumunda 1970'ler, cinselliğin en uç noktalara taşındığı yıllardır. İnsan yaşamının doğal bir parçası cinsellik olgusudur. Farklı bir yaşam alanı olan yedinci sanat sinema, kendi yarattığı düşsel yaşamın içerisine pek tabii cinselliği de koyacaktır (Özgüç, 2005: 150). Ancak bu yıllarda görüldüğü gibi, cinsellik salt bir sömürü aracına dönüştüğünde rezalet olarak adlandırılması ve işlevini yitirmesi kaçınıl olur (Kalkan ve Taranç, 1988: 77). Nitekim bunun örneği Türk sinemasında 1970-1980 yılları arasında net biçimde görülür. Bu yıllar arasında 220 seks filmi, 174 seks-komedi filmi çekilmiştir. Bu iki tür, Türk sinemasının düşüş yaşadığı dönemlerde kendini gösterir (Önk, 2011: 3871). Televizyonun ve politik istikrarsızlığın hâkim olduğu bu dönemde, sinemanın da istikrarsızlaşmasının kaçınılmaz olduğu gerçektir. Kadına salt bir meta, cinsel nesne olarak yer veren bu

filmlerde yukarıda bahsettiğimiz sefaletin somut örneğini görmek mümkündür. Kadın bedeni tamamen ticari bir metaya dönüştürülmüştür.

Ticari filmler burada olduğu gibi hiçbir zaman hiçbir ülke sinemasının şekillenmesini sağlamamışlardır. Ulusal sinemaya kişiliğini kazandıran, düşünsel ve biçimsel olarak üretilen özgün yapıtlardır (Scognamillo, 1998: 194).

Kırsal yaşamda kadın olgusuna değinen filmlerin realiteyi yansıttığı gibi, kentte kadın temasını konu edinen filmler de realiteyi pekiştiricidir. Kadın için yalnızlık imkânsızdır, özgürlük bedel ister, eğitimi veya ekonomik bağımsızlığı bunlara engel değildir. Taciz ve tecavüz, kadın eşittir cinsellik algısının bir yansımasıdır. Türk sinemasında da ısrarla verilen ve neredeyse pornografiye dönüşecek kadar gösterilen çıplak kadın bedeni bunun doğruluğunu bize kanıtlar (Masdar, 2011: 217). Kendi oyuncu ve yıldızlarını yaratan bu sektör içerisinde kadın oyuncuların da bazıları yıldızlaşarak seks komedileri ve pornografi içerikli filmlerin akla ilk gelen oyuncuları olacaklardır. Ancak bu tarz filmlerde oynamayı reddeden dönemin kadın ve erkek sinema oyuncuları için zorlu bir dönem yaşanmıştır.

Bu dönem Türk sinemasının özellikle kadın konusu çerçevesinde sorgulanması gerekir. Türk sinemasında cinselliğin sömürüldüğü, saptırıldığı seks komedileri dönemi 1974 yılında başlayıp, 1979 yılına kadar sürer. Muhsin Ertuğrul döneminden sonra ikinci kez tiyatro sanatçılarının egemenliğinin görüldüğü bu dönem, altın çağlarını yaşamalarının tekrar önünü açar. Dönemi başlatan film *5 Tavuk Bir Horoz* olur. Bu filmin başrol oyuncusu Sermet Serdengeçti, yönetmeni Oksal Pekmezoğlu'dur. Sıradan İtalyan güldürülerinin popüler oyuncusu Lando Buzzanca'nın bir kopyası olan Serdengeçti ile birlikte dolu dolu tiyatrocü seyri dönemi tekrar başlamış olur. Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş, Bülent Kayabaş, Mete İnselel, İlhan Daner, Alev Sezer ve Yüksel Gözen seks güldürülerinin vamp erkeklerini oluştururlar (Özgüç, 2005: 150). Yukarıda bahsetmiş olduğumuz film yapımında işin yağmacılığa ve korsanlığa dökülmesine bu film bir örnek oluşturur. 1964 yılında başlayarak bir yağmacılık halini alan ve öykünme, etkilenmeyi aşan film kopyalamalarının bu dönemde de devam ettiği görülür ve Lando Buzzanca'nın kopyası niteliğinde olan Serdengeçti'yi değerlendirdiğimizde film anlatılarının kopyalanmasının yanında karakter ve tiplerin de kopyalandığı göze çarpar. Böyle bir

dönemde film yapımlarının zengin niteliğinden de, oturmuş bir ülke sinemasından da bahsetmenin mümkün olmadığı açıktır. Politik istikrarsızlığın ve güvensiz ortamın etkileri olarak Türk sinemasında ortaya çıkan ve kadının sunumu açısından sefalet olarak adlandırılabilen bu filmler, ülke sinemasının şekillenmesine katkı sağlamamıştır. Ticari beklenti hedefli, sanatsal kaygının bulunmadığı filmler, bu yıllarda ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik zorlukların doğrudan sinema sektörüne yansması olarak değerlendirilmelidir. Bu dönemin kendisinin ilginç olduğu kadar, dönem içerisinde sinemasal anlamda da farklı ilginçliklerin kapıları aralanır.

Seks yıldızı Zerrin Egeliler, ilk rekorlardan birini kırarak 1979 yılında 37 filmin başrolünde oynar. Bir dünya rekoru da olan bu rakamın yanında 37 filmde daha fazlası ortaya çıkmıştır. Filmlerin atık parçalarından ek yapılarak daha fazla film ortaya çıkartılır. Emniyet görevlilerinin porno içerikli filmlere yaptığı baskınlardan önce ise bu türün ilk yıldız oyuncusu Zerrin Doğan'dır (Özgüç, 1990: 91-92).

Külotların fırlatılıp müstehcenliğin sınırlarının zorlandığı bu filmlerde Arzu Okay, Mine Mutlu, Ceyda Karahan, Figen Han, Melek Görgün, Zerrin Egeliler seks sinemasının soyunan yıldızları olmuştur. 1979 yılında toplam film sayısı 195, seks filmi sayısı ise 131'dir. Böylesine büyük bir hızla cinsellik pornografiye dönüşmüş, numara sevişmenin yerini gerçek sevişmeler almıştır (Kalkan ve Taranç, 1988: 77). Milliyetçi Cephe hükümetine rastlayan bu dönemde Türkiye, Müslüman ülkeler arasında porno film çeken ilk ve tek ülke olur (Özgüç, 2005: 150). Evlerine kapanan halkı sinemalara çekemeyen sinemacıların bir kurtuluş olarak bu yöntemi seçmesi erkek izleyici kitlesinin duygularını sövmeye yöneliktir. Filmlerin atık parçalarının bile atılmasından kaçınılarak üretilen filmler de sefaletin yapımçı boyutunun bir göstergesidir. Yalnızca kadın bedenini izlemeye odaklanmış kitle için eşsiz bir fırsatı sinema bu başıboş kitleye sunmuştur (Özgüç, 2005: 151).

Siyasi olayların sokaklarda çatışmalara dönüştüğü bu yıllarda çok küçük yaştaki gençler de olayların içine sürüklenirler. Bu ortam içinde seks güldürüleri, ailesinin devamını sürdürmeye çalışan Türk kadını için bir şey ifade etmese de erkekler için durum böyle gelişmez. Bilinçsiz, doyumsuz, büyük çoğunluğu işsiz erkekler için bir kaçış alanı oluşturulmuştur. Kadını anlatarak sorunlarına değinen

filmlerin ise 1980’li yıllarda yapılmaya başlandığı görülmektedir (Kaplan, 2003: 160).

Blok seks, dönme film, döşemecilik gibi deyimler bu görsel sömürünün hızlandığı anda ortaya çıkar. Filmler arasına seks sahneleri serpiştirilerek, eski filmlerin isimleri değiştirilerek ve bu ismi değiştirilen filmler yeni bir filmmiş gibi izleyiciye sunulurak kitleye izletilen filmler tamamen niteliksiz bir hale bürünmüştür. Ve nihayet polis baskınları, çuvalarla toplanan filmler, soruşturmalar, milyonlar kazanan gizli patronlar ve kapatılan sinemalar derken bir dönemin sonu gelmiş olur (Özgüç, 2005: 150-151). Üretilen film sayısının fazla olması, Türk sinemasının karakteri üzerine olumlu etkide bulunamamış ve Türk sineması kendi karakterini oluşturma çabasındaiken böylesine bir istikrarsız ve karmaşık dönemle karşı karşıya kalmıştır. 1970 ve 1980 yılları arasında üretken bir sinema görmemize rağmen kalite açısından olumlu değerlendirilebilecek gelişimi sergileyememiştir. İzleyiciye fikir aşılayamayan bu filmler ve özellikle pornografi içerikli filmlerin üretilme süreci Türk sinemasında kadın konusu bir düşüş gerileme yaşar. 1970 ile 1980 arasında pek ileri gidemeyen ülke ve Türk sineması, 1980 yılına geldiğinde bir darbeye daha karşılaşacaktır. 1980 darbesi ile birlikte toplumsal dinamiklerin büyük ölçüde değiştiği görülür.

1980’li yıllarda Türkiye 1970’lerin çalkantılı siyasal ortamının ardından yine bir çalkantılı siyasal ortamın içerisine girer. Kadın konusunu işleyen filmlerin dışında, bir yandan da iç göçün etkilerini taşıyan filmler ve arabesk kültürünü konu eden filmler yapılmaya başlanmıştır. Arabesk sanatçılarının seslerinin döşendiği, diğer yandan da dış göç olayına gerçekçi boyutta yaklaşan ve göçmen sorunlarını işleyen filmler yapılır. 1980’li yıllarda eleştirel filmler yapılmış, 1980 darbesinin insanların üzerinde yaratmış olduğu sonuçların bireyler üzerine etkisi anlatılmaya çalışılmıştır. Bu filmlerde kadın, toplumsal konumu ve toplumsal konumunun ona yüklediği sorumluluklar, kendine ve çevresine yabancılaşması, sistemin uyumlu ve çaresiz bir üyesi olarak yaşamını sürdürme savaşı anlatılmıştır (Kaplan, 2003: 160-161).

Yalnız kadın, entelektüel kadın, marjinal kadın, siyasal söylem gücü olan kadın, sanatçı kadın, yazar kadın gibi yeni modeller oluşmaya başlamıştır. Aşk, aldatma, boşanma, cinsel isteklerini yerine getirme, bunalımlarını yansıtmaya artık

kadınların doğallıkları olur. Günümüz kent yaşantısı ve kent kadınıyla örtüşen bu durumların yanında kimi zaman toplumsal realitenin üzerinde tutkular ve kompleksler de yansıtılır (Masdar, 2011: 216).

1970 ve 1980 yılları arasında bol miktarda çekilen melodram filmlerini göz ardı etmemek gerekir. Bu yıllarda melodram ve dram türünde 643 film çekilir. Türk toplumuyla örtüşen bu türün ana teması mücadele ve bu mücadelenin sonunda yaşanan mutlu sonudur. Bu filmlerde kahraman her zorlukla mücadele eder ve kazanır. Türk toplumunun acıklı öykülere yatkınlığının da göz ardı edilmemesi gerekir. Bu tür filmlerde Türk sinemasının önemli kadın oyuncularını görmek mümkündür. Fatma Girik, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray bu filmlerin başlıca kadın oyuncularını oluştururlar. Aynı zamanda dram ve melodram Türk sinemasının en ilgi gören konuları haline gelir (Önk, 2011: 3870). Melodram anlatısının temelinde bulunan, erkeğin sadist eylemleri karşısında acı çeken kadın işlenen başlıca temalardadır. Dönemin anlatılarında bu kadınlar sıklıkla acı çekmiş, güçlü resmedilen kadınlar ise güçlerini diğer kadınların aleyhine veya erkek karakter lehine kullanmışlardır (Kabadayı, 2004: 120). Türkiye’de Yeşilçam melodramları ve Hint melodramları arasında benzerlikler bulunmaktadır. Sözlü edebiyat, folklor ve İslami düşünce yapısı, Türk melodramının anlatı temellerini oluşturur (Ekici, 2007: 46). Kökenleri Türk kültürünün özüne dayanan Türk melodram anlatısının tercih edilme sebeplerinden birisi de budur. Halk yine kendinden bir parça bulmuş ve dolayısıyla izlemekten keyif almıştır. Acı çeken kadın, sonunda kazanan kahraman motifleri Türk halkının aradığı imgeledir. Yıldızlaşan kadın oyuncuların, melodram filmlerinde oynamaları da bu türün Türk sinemasında popüler olmasına katkı sağlar. Bu dönem içerisinde üretilen film sayısına bakıldığında, halkın dram ve melodram türünde kendini bulduğu söylenilebilir. Aile içinde kadının konumuna bakılmaksızın kadının acı çektiği görülür. Sosyal baskılar ve güvensiz ülke ortamından dolayı eve kapanmak zorunda kalan kadın, acı çeken kadında kendini bulmuş ve onu seyretmek istemiştir.

1950-1980 yılları arasında geleneksel roller tam anlamıyla değişmese de “erkek evin geçimini sağlar” kalıbı yavaş yavaş kırılmaya başlar. Kadının kentte var olma çabalarında, erkeğin artık gönüllü bir kabullenışı benimsediği görülür (Ataman, 2002: 27). Fakat kadınların çalışma hayatlarında da toplumsal konumlarının etkisi

hissedilmektedir. Bu dönemde toplumsal yapı onları nereye uygun görüyorsa, kadın orada çalışmak durumunda ve toplumsal yapının uygun gördüğü kadar ilerleyebilmektedir (Kaplan, 2004: 29).

1.4. 1980'den 2000'lere Toplum ve Türk Sinemasında Kadın

Önceki dönemlerin hareketli ortamı bu dönemde de siyasal ve politik karmaşalarla devam eder. Halkın tüm alışkanlıklarına yakından etki eden bu istikrarsızlık dönemleri 1980'li yıllara gelindiğinde kuşkusuz sinemada da kendisini yakından hissettirecektir.

Yaşanmakta olan ve toplumu yakından etkileyecek olaylarla birlikte eski sosyal yapının özellikleri devam ederken bir yandan da yeni sosyal yapılar oluşmaya başlar (Ataman, 2002: 27). Kitle iletişim araçlarının giderek yaygınlaşması ve seslendiği kitlelerin sayıca artışıyla, yeni erkek ve yeni kadın imgelerini üretilerek kitlelere duyurmaya başlanır. Geçmişte olan kalıpların dışında belli stereotipler üretilerek sunulmuştur.

Önemli bir kitle iletişim aracı olarak, ülkenin durumuna zaman zaman eleştirel bir dille yaklaşan ve insan ilişkilerini yansıtan Türk sineması, kendini toplumsal olay ve koşullardan yakından ilgilenişiyle var etmiştir (Kaplan, 2003: 169). Dolayısıyla darbe ve darbenin getirmiş olduğu istikrarsız ortamın Türk sinemasına etki edişi ve yer alışı kaçınılmaz olur.

1980 darbesi Türkiye açısından siyasi, ekonomik, toplumsal kısaca her anlamda yaşanan dönüşümün miladı olarak değerlendirilebilecek bir dönem olur. Neredeyse her türlü muhalefetin yasaklandığı, bireysel özgürlük alanının oldukça daraltıldığı baskıcı darbe zihniyetini kalıcı hale getiren 1982 Anayasası olmuştur. 24 Ocak Kararları ile ekonomik açıdan dışarıya açılabilme gayesiyle batı ile bütünleşme hedeflenmiştir. Tüm bireysel yönelimlerin neredeyse önu kapatılmış, yeni bir toplum ve toplumsal düzen oluşturulma girişimi başlamıştır (Oktan, 2012: 116). Kitle iletişim araçlarının görsel imgelerle desteklediği tüketim kültürü, halk arasındaki dengelerde uçurumlar yaratmaya başlar. Siyasi istikrarsızlık, ekonomik bunalım ve baskıcı darbe zihniyetinin toplum üzerine yansımaları çok geçmeden hissedilir olur.

Siyasi ortamın ve siyasi anlayışların farklılaşmasının yanında bu farklılaşma toplumun tüm tabakalarına yansır. Bu yıllar kitlelerin sessizliğe büründüğü, ülke meseleleri dışında konuların konuşulduğu görülürken kitle iletişim araçları ilgiyi farklı yönler kaydırma çabasına girişir (Erdal, 2008: 78). 1980 yılında yapılan darbe ile tüm dengeler alt üst olmuş, demokrasi sekteye uğramış sosyal kurum ve yapılar, toplumsal statüler değişime uğramıştır. Özgürlük alanlarının kısıtlanması ve daraltılmasının önünü daha da açabilmek için alınan kararların kalıcı hale getirilmesi, yaşanan siyasi karmaşanın uzun yıllara yayılacağı sinyallerini vermiştir.

1980 sonrası Türkiye’inde yaşanan değişim süreci, kitle iletişim araçlarını da yakından ilgilendirecek boyuta ulaşır. Radyo ve televizyonda devlet tekeli kırılmış, çok kanallı televizyon yayıncılığına geçilmiş, radyo istasyonlarının sayıları artmış, uydu yayınlarına kadar varan bir gelişim süreci görülmüştür. Dünya değerleri, tüketim olgusu ve toplumsal cinsiyet sunumları kitle iletişim araçları ile devasa kitlelere seslenmiştir. Kitle iletişim araçlarının mesajlarını alan kitle ise görsel imgelerle yerleştirilen bu kalıpları kabullenme eğilimi göstermiştir (Ataman, 2002: 52). Radyo ve televizyonda gerçekleşen köklü dönüşümlerle birlikte yayınların çeşitliliği artar. Görsel imgelerle desteklenen programlar ise önceki dönemlerde olduğu gibi halka yoğun biçimde sunulmuştur. Radyo ve televizyonda devlet tekelinin kırılmasıyla tüketim alışkanlıkları başta olmak üzere, medya kanalıyla alışkanlıklar yönlendirilir.

Türk toplumu bu yıllarda giderek batılılaşma yolunda adımlar atarken, film anlatılarında da doğu toplumlarında görülen iyilik, hayırseverlik gibi niteliklerin yavaş yavaş gözden kaybolduğu görülür (Velioğlu, 2015: 81). 1980’li yıllardan 1990’lı yıllara taşınacak olan tüketim kültürü de, zengin olma ve köşeyi dönme hayalleriyle diğer bir yandan toplumu besler (Ataman, 2002: 31). Tüketim toplumu olmakla övünülen bu yıllarda bu kavram zengin ile yoksulun arasındaki farkı açmaktan, eşit olmayan gelir sistemini büyük bir genele yaymaktan öteye geçemez (Ataman, 2002: 30). Bireyin özgürlük alanının kısıtlanmış, zengin ile fakir arasındaki uçurum artmış, bireyin hayali özgürlük alanı ve zengin olma ümitlerine terk edilmiş olduğu bu dönem tam anlamıyla kaos içinde hayatını sürdürmeye çalışan vatandaşların bir kaçış olarak gördükleri sinemaya yönelmesine sebep olur. Kadının

bu dönem sinemada varlığına değinmeden önce toplumda konumunu değerlendirmek gerekir.

Kadının toplumsal konumu bakımından değerlendirildiğinde; bu dönemin önemli özelliği, kadının ekonomik gelire sahip olmasına rağmen ekonomik ve sosyal bağımsızlığını hala kazanamamış olmasıdır. Üst veya orta sınıftan kadınların, eşleri ile mesleki ve statü bakımından eşdeğer olmaları erkeğe bağımlı bir yapı sergilemelerine engel olamamıştır. Geleneksel Türk aile yapısı düşünüldüğünde kadının konumunun değişmesinin ancak bilinçlenmesi, güçlenmesi ve desteklenmesiyle uzun bir süreç içerisinde mümkün olduğu görülmektedir (Özkan, 2012: 80). Dolayısıyla toplum ve kadın konusuna değinirken tam anlamıyla değişimin bu yıllarda mümkün olmadığını belirtmek gerekir. Kadın sorununa yaklaşım özellikle feministlerce yeterli bulunmamakta, beklentilere rağmen az da olsa feminist girişimlerle sorun daha geniş kitlelere duyurulabilmektedir. Kadınların emek piyasasına dâhil olmaları, kadın-erkek rollerinde yaşanacak olan dönüşümlerin başlangıcı niteliğindedir.

Darbe sonrası iş arayışına giren kadınların çalışma hayatına dâhil olmaları, emek piyasasında iş bulma rekabetinin yarattığı gerilimi tetikler. Sosyalleşme sürecinde kadınlıkla simgelenen işler, erkek egemen alanın dışında bir konuma doğru yol almaktadır. Kadının üzerine düşen birçok sorumluluğun (çocuk bakımı, yaşlı bakımı, temizlik işleri) paylaşılmaya başlaması söz konusu olur. Yeni yaşam örüntülerinin, ataerkilliğe ve kalıplaşmış erkek imgesine gerileme yaşattığı bir gerçektir (Oktan, 2012: 119). Türk sinemasında seks filmleri furiasının artık ömrünü tamamladığı görülmektedir. Bu dönem aynı zamanda sinema denetiminin de el değiştirdiği dönem olur.

12 Eylül darbesi ile birlikte artan karmaşa ve ahlaksal denetim ortamında Türk sinemasındaki seks filmleri yerini yavaş yavaş arabesk filmlere bırakırken bu dönemde bir yasa değişikliği olur. Anavatan Partisi'nin iktidarda olduğu 1986 yılında kabul edilen 3257 sayılı kanunda Sinema, Video ve Müzik Eserleri isimli yasa ile film denetimi el değiştirecektir. Film denetimi polisten alınmış denetleme mekanizması olarak Kültür Bakanlığı görevli olmuş ve yönetmenler olarak

bulabildiği ölçüde 12 Eylül darbesini eleştiren bir tutumla filmler yapabilmişlerdir (Ergül, 2000: 22). Bir yandan eleştirel tutumla filmler yapılmaya çalışılırken, bir diğer yandan arabesk kültürü Türk sinemasına yerleşmektedir. Bununla beraber arabesk filmlerde kadının sunumunun seks filmlerinde sunumuna kıyasla daha nitelikli, izlenilebilir bir hal aldığı görülür.

Giderek pornografiye dönüşen seks komedilerinin yasaklanması sebebiyle cinsellik 1981 yılından itibaren sosyal içerikli filmlere doğru evrilir. Toplumsal konuları içeren filmlerin ilki; Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* filmidir. Bu filmle beraber Müjde Ar, Türk sinemasına yeni bir kadın imajı getirir. Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray gibi seyirci gözünde cinselliği olmayan kadın oyuncuların ardından Türk sinemasında kadın imajına farklı bir soluk getiren Müjde Ar ile yeni bir imaj kazanmıştır (Özgüç, 1990: 98).

1981 yılında arabesk kültürü yerleşirken aynı zamanda kadın olgusu Türk sinemasının gündemine oturmaya başlamış ve yeni cinsellikle birlikte özgürlük teması da artan popüleriteye sahip olmuştur (Kalkan ve Taranç, 1988: 79). Toplumsal gerçekçi filmlerin yapımıyla birlikte Türk sinemasında yeni türün yeni yıldızları oluşmaya başlayacaktır. Müjde Ar yıldızlaşırken yeni kadın imajı sinemanın gündemine oturmaktadır.

Siyaset yapmanın oldukça güçleştiği bu dönemde, 80'li yılların kadın filmlerine damgasını vuran Müjde Ar, yıldız isim olur. Aynı yıllarda arabesk filmler fırtına gibi esmekte ve yeni sinema yıldızları yaratmaktadır. Orhan Gencabay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi isimler sinemalarımızın gişe yıldızlarıdır. Jön olmadan yıldız olunabileceğini kanıtlayan oyuncuların Türk sinemasındaki en önemli örneklerinden biri ise Kemal Sunal'dır. Komedyenlik ve karakter oyunculuğunu başarılı biçimde bir araya getiren Şener Şen ise farklı bir yıldızlık modeli sunmaktadır (Dede, 2011: 242). Arabesk filmlere bakıldığında filmlerde dönemin popüler şarkıcılarının olduğu görülür. Sesleri popüler olan yıldızların sinemaya girişiyle sinemada da yıldızlaşmasının önü açılmak istenmiştir. Arabesk şarkıcıları kamera önüne geçmiş, böylece arabesk kültürün sinemada artış göstermesi tesadüfi olmamıştır. Acıklı öykülerle bezenmiş filmlerin içine arabesk şarkılar

serpiştirilmesiyle müzikal bir nitelik kazanan filmler, izleyiciyi kendine çekmeyi başarır. Seks filmleri furyasından sonra arabesk filmlerin Türk sinemasına girişi kadın konusuna sinemanın bu yıllardaki yaklaşımını daha belirgin kılmaktadır. Cinselliğin izleyenleri tamamen sömürmeye başladığı bu dönemin ardından arabesk filmler kadının sinemada konumlandırılması açısından öz değerlere dönüş olarak nitelendirilebilir.

Arabesk filmlerde kadının konumu geleneksel Anadolu kadınının konumundan farklı değildir. Arabesk filmlerde de kadın çileli, kadere boyun eğen, teslimiyetçidir. Kent ağırlıklı filmlerin de yükseliş göstermeye başladığı bu dönem, kadın ve olması gereken kadın konuları üzerinde de durulan bir dönem olur. Kırsal kesimde geçen filmlerin çoğu feodal kalıntıların ezdiği kadın yerine, yalnız olsa da kendi ayakları üzerinde durabilen, cinselliğinin bilincinde olan ve aydınlanmaya hazır yeni kadın imajı vardır. Kent yaşantısında da cinselliğinin bilincinde ve bunu dilediğince kullanabilen, ekonomik bağımsızlığını elinde tutan özgür kadın motifi de işlenmektedir (Masdar, 2011: 212).

Uzun yıllardır aykırı olarak görülen cinsel fantezileri, bastırılmış cinsel duyguları, kaderine boyun eğen, teslimiyetçi kadın tiplmesi yerini yeni kadına bırakmaktadır (Özgüç, 1990: 99). Güvensiz sokak ortamı ve televizyonun evlere girişiyle hala beklenen ilgiyi kendine çekememiş olan sinema arabesk filmlerle farklı bir yöntem denenmiştir. Ağırlıklı olarak dramın hâkim olduğu konular, ülkenin politik ortamının da içinden çıkılmaz bir hal aldığı bu dönemde halkın ilgisini çeker.

Arabesk filmlerin bu yıllardaki egemenliği, sonraki yıllarda daha geniş bir alana yayılacak ve sosyolojik bir inceleme alanı oluşturacak boyuta ulaşacaktır. Bu yıllarda arabesk filmlerin sayıca artışı Türk sinemasının kendinden uzaklaşan seyirciyi tekrar kendine çekme çabasından ileri gelir (Erdal, 2008: 74-75). Türk toplumsal değerlerine de yakından bağlı olan arabesk film anlatısı seyirciyi kendine çekmeyi başarır. Cinsellik, namus gibi kavramlar arabesk filmlerde toplumsal değerlere uygun olarak işlenmiştir. Seyirciyi kendine çekmek isteyen sinema seyirciye yakın davranmayı, ona kendine yakın olanı göstermeyi amaçlar.

Bu yıllarla beraber Türk sinemasının rekabet etmesi gereken alanlardan birisi artık videokaset olur (Scognamillo, 2014: 185). Düşük maliyet ve çabalarla üretilen video filmleri kullanarak popülerlik kazanmaya devam eden arabesk sanatçılar, Türk sinemasının özgün üretimlerini olumsuz yönde etkiler. Senaryo yapısı birbirine oldukça benzeyen arabesk filmler, video kasetlerde ve sinema salonlarında ilgiyle karşılanır (Kırık, 2014: 111).

Cinsellik, namus, seks işçiliği gibi kavramlar filmlerin anlatıları içinde şekillendirilmeye başlanmış, kadının özgürlük isteğine karşın toplumsal düzenin ceza uygulama mekanizmaları bolca işlenen konular haline gelmiştir. Fakat kadına yönelik şiddet, tecavüz görüntülerinde fark edilir bir artış yaşanmış, daha detaylı gösterilmiş, bu kısımların süreleri de uzamıştır (Er, 2006: 165). Kadının özgürlük isteği karşısında harekete geçen egemen ideoloji buna olanak tanımamıştır. Kadının sinema dışında yaşantısında buna olanak tanımayan egemen ideoloji ile konular bu noktada örtüşür. Seks filmleri furyasının kalıntıları olarak düşünülebilecek nokta ise süreleri uzatılan seks sahneleri olmuştur. Erotik imgelerle birlikte sunulan kadınlık, bir zamanlar sinemanın kendine seks filmleri ile çektiği başıboş erkek izleyici için yerleştirildiği düşünülebilir. Bu yıllarda Türk sinemasının önceki dönemlerinde görülen kalıplaşmış konularının da devam ettiği görülmektedir. Göç ve evlilik teması hala kendinden söz ettirmektedir.

Köyden kente göçen ailenin kadın üyelerinden birinin fakirlikten ve kötü yaşam standartlarından kurtulabilmek amacıyla zengin koca arayışına girmesi ve bu uğraşlar sonucunda kötü yola düşmesi anlatılarda devam eder. Genelde bu rol ailenin genç kızına atfedilmekte kadınlar ve genç kadınlar için en büyük tehlike kötü yola düşmek olarak gösterilir. Bunun sonucunda ailenin erkekleri namusu temizleme görevini üstlenirler (Ergül, 2000: 25). Film anlatılarında bunların yanında köy-kent ikilemi işlenmektedir. Köyden kente göçün sonrasında izler hala kaybolmamıştır. Köy ve kent yaşantısında kadının konumunun sorgulandığı filmler de yapılmaktadır.

Kadının yazgısının kırdan kente değişmediğinin en önemli kanıtı kadının bir mal gibi alınıp satılmasıdır. Kentte geçen bir öyküyü perdeye yansıtan Yavuz Turgul, 1984 yılında çektiği bir filmle bunu eleştirir. *Fahriye Abla* isimli film, Fahriye'yi

istememesine rağmen ailesinin zoru ve vefasızlığı sebebiyle bir mal gibi Erzincan'lı tüccara satılmasını konu alır. *Satın aldığı malın bozuk çıkması* üzerine tüccar bunu hazmedemeyerek Fahriye'yi ailesine iade eder ve Fahriye'nin çilesi de böylelikle bitmiş olur (Kalkan ve Taranç, 1988: 82).

Kadının bir mal gibi alınıp satılmasını taşıyan bir diğer film ise yine 1984 yılı çekilen *Kaşık Düşmanı* filmidir. Bilge Olgaç'ın yönetmenliğini yaptığı filmin odak noktasında kadınsız kalan erkeklerin çaresizliği vardır. 1980 yılında Ankara'da Keskin ilçesine bağlı bir köyde düğün sırasında meydana gelen tüp patlaması sonucu yüze yakın köylü kadının ölmesi ve bunun sonucunda da erkeklerin büyük çoğunluğunun eşsiz kalması anlatılır. Gerçek bir olaydan yola çıkılarak kayda alınan bu filmde Bilge Olgaç, kadının toplumsal değeri ve karşılaştığı başlık parası gibi sorunları irdelemektedir (Kalkan ve Taranç, 1988: 81).

Meslek sahibi olan veya olmayan kadınların sorunları, bunalımları, cinsel problemlerinin de işlendiği 80'li yıllar konuları, 90'lara gelindiğinde farklılaşacaktır. Pösteki'ye göre; kırsal kesimdeki kadınların sorunları 90'lı yıllarla beraber sinemacıların ilgi alanlarına girememiştir (Pösteki, 2004: 56). Kırsal kesimden yüzünü kente dönen sinema, kırsal kesimde yaşayan kadınların sorunlarını 1990'lı yıllara gelindiğinde geçmiş dönemlerde işlendiği kadar işlemeyecektir. Bunun sebeplerinden biri köyden kente göçen nüfusun giderek kent yaşamına adapte olması, dolayısıyla sinemada kırsal kesim konularının popüleritesinin azalmasından ileri gelmektedir. Sinemacılar yüzünü kente dönerek kent ağırlıklı konuları işlemeye başlamışlardır. Kentin artan nüfusunu düşünen sinemacılar kentli insanın kendini bulabileceği öykülerle kentlileri sinemaya çekmeyi hedeflemişlerdir.

1980'li yıllardaki gelişmelerle birlikte büyük kentlerde filmlere yönelik ilgi artmaya başlar. Bu yıllarda kitle iletişim araçlarının hâkimiyetinin de güçlenmesiyle beraber işletmecilerin baskılarından kurtulan sinemacılar, filmlerini basın yoluyla halka duyurabilmişlerdir. Bunun olumlu sonuçları 1980'li yılların ortalarında kendini göstermeye başlamıştır. Biçim arayışına girişen sinemacılar ileri dönemlerde bekledikleri artışı sağlayabilmişler fakat bu dönemde eskisi ile karşılaştırılabilecek beklenen seyirci artışı gerçekleşmemiştir (Karagül, 2006: 138).

Değişim geçiren siyasi, iktisadi ve toplumsal yapı, sorunlarla boğuşan Türk insanının karakter ve kimlik arayışına, basmakalıp tiplerden kurtulup yeni kimlikler ve bugünün insanını yaratma çabasına, daha çağdaş bir bakış açısı ile toplum sorunlarına eğilebilme ihtiyacına dönüşmüştür. Kadın seyirciye ulaşabilmek ve canlandırılmaya çalışan kadın filmlerini yeniden eski seyrine kavuşturmak, Türk sinemasın başlıca hedefi haline gelmiştir. Kadının yerini saptamaya, kimliğini araştırmaya ve kadına daha yakın bir açıdan bakmaya çalışan 1980 ve sonrası filmlerde, kadınların benzer ortamlarda yaşamasına rağmen geçmişteki kadın konusunda aynı öykülerin hâkimiyetinin azaldığı görülür (Künüçen, 2001: 59). 1980’li yıllara gelene kadar ataerkil bir anlatım tarzının yerli yapımlarda oldukça benimsenmiş olduğunu söylemek mümkündür (Ergül, 2000: 28). Bunların yanında sinemanın televizyon karşısında verdiği savaşım bu yıllarda daha da kızışacak ve televizyon, sinema izleyicisini bir kez daha kendine çekecektir. Siyasi istikrarsızlık dönemlerinde televizyonun seyirciyi kendine çekmesi nitelikli bir yayıncılık anlayışından ziyade insanların sokağa çıkma isteksizliğinden kaynaklanır.

1983 yılı sinema ve televizyon arasında kızışan rekabetin yanında, video kasetle de karşı karşıya kalınan yıllar olur ve bu iki rakip karşısında sinema ise ciddi bir izleyici kaybına uğrar. 1986 yılı ise sinema salonlarının peş peşe kapanmaya başladığı, Sinema yasasının harekete geçtiği, 12 Eylül sonrası geleneksel kalıpların çok da ötesinde olmayan anlatım tarzının öne çıktığı yıllar olur (Masdar, 2006: 83).

Süregelen süratli değişim evreleri içerisinde 80 ve 90’lı yıllar arasında kadın ve erkek yeni statüler edinmiş, toplumsal kimliklerinde değişimler meydana gelmiş, bu evreler toplumsal cinsiyet kavramını tartışılır hale getirmiştir (Ataman, 2002: 33). Yaşanan bu toplumsal değişimler, Türk sinemasında var olan kalıpların dışında erkek ve kadın rolleri sunumlarının oluşumuna zemin hazırlar (Ataman, 2002: 60).

Aile ve toplumsal cinsiyet kavramlarının değişiminin de etkisiyle, Türk sinemasında aileyle birlikte kadının ele alınışı özellikle 1980 darbesinden sonra değişir (Ekici, 2007: 41). Kendini dünya ve ülke çapında göstermeye başlayan feminist hareketler, kadın konusunda farkındalık yaratılması açısından önemli

girişimler olmuştur. Kadınların sesleri duyulmaya başlamış, kadınlar birbirlerine destek olarak birçok girişimin önünü açmak için çabalamışlardır.

Kimliklerin inşa sürecinde demokratik-çoğulcu yapıyı zedeleyen darbe, kadın hareketini de yakından etkilemiştir. 80'lerde devletin kendi menfaatleri doğrultusunda desteklediği feminist hareket, desteğin çekilmesinden kısa bir süre sonra güçsüz kalarak kadından sorumlu bir bakanlık kurulmasına rağmen zayıflar. 1980 feminizmi askeri rejimle doğmuş, toplum geneline yayılamamış bir hareket olur. Türkiye'deki ikinci dalga kadın hareketi, ekonomik krizle birlikte tetiklenmiş ve yeni düzen kurma çabaları içinde hayat bulabilmiş bir hareket olarak 80'li yıllara iz bırakmıştır. Osmanlı Kadın Hareketi ardından bir yeniden uyanış olarak, büyük bir kesim tarafından kabul görür (Karagöz, 2008: 173). Sağlam temeller üzerine kurulamamış feminist ideolojinin kısa zamanda güç kaybetmesi, kadın sorununa yönelimler noktasında olumlu dönüşümlerin önünü açamaz. Her ne kadar 1980 darbesi bireye özgürlükler vadetse de uygulanabilir değildir. Siyasi baskılar, muhalif sinemanın varlığına olanak tanımamış, bu noktada kadın konusu sakıncasız görülmüştür. Bir nevi siyasal karmaşadan sıyrılan kadın sorunlarının işlenebildiği anlatılar seyirci karşısına çıkabilmiştir.

1980 sonrası kadın hareketlerinin başladığı siyasal ortam, bir yandan bireye liberal özgürlükler vadetmekte bir diğer yandan ise söylemsel olarak baş tacı ettiği bireyi uygulamada tüm baskılara boyun eğmek zorunda bırakmaktadır. Bir çelişkiler yumağı halini alan bu durum dönemin ekonomik altyapısı ile ideoloji, toplum, siyaset, kültür arasındaki bağıntıyı da somut biçimde örneklendirir (Karagöz, 2008: 170).

Kadın rollerindeki geleneksel kalıpların yıkılmaya başlaması yeni roller konusunda da beklentileri getirir. Toplumsal yapı doğrultusunda gelişen bu beklentiler, bu alanın hala sorunlu olduğunun bir göstergesidir. Kadınların toplumsal kalıplar dışına çıkması, toplumun bazı kesimlerinin tepkisini çeker (Ataman, 2002: 87). Alışlagelmiş kadın sunumlarının değişimini kabullenemeyen kesim, anlatılarda egemen ideolojiye boyun eğen, itaatkâr kadını görmek ister. Önceki dönemlerde sıkça görülen itaatkâr, annelik ve ev bakımı rolünü üstlenen, aile içi ekonomik

planlamada söz sahibi olmayan stereotipleşmiş kadının, yeni kadın imajına bürünmesi egemen ideolojinin menfaatine olmamış dolayısıyla kadını bu rollere konumlandıramayan bir kesim var olmuştur.

Türk sinemasında kadınlara yönelik özellikle geçmişte yapılan stereotipleştirme; anne ve eş kadın, iş kadını, vamp kadın gibi tanımlamalara dayanmakta, özellikle Hollywood filmlerinde olduğu gibi Türk sinemasında da belirli stereotipler her zaman belirli kalıplarla ele alınmaktadır. İdeolojik kalıplar ve stereotipler Hollywood sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da yaygın biçimde işlenmekte ve toplumsal cinsiyet genellemeleri bu stereotipleştirme çerçevesinde tekrarlanarak hem erkek hem de kadının konumlarını belirlemekte, bunun yanında da izleyici için rol model oluşumunun önü açılmaktadır (Kabadayı, 2004: 117-118). Ataerkil ideolojinin korkusu olan yeni kadın imgesini her ne kadar kabullenemeyen bir kesim var olsa da özellikle kadın izleyiciler tarafından benimsenmiştir.

1980'lerde ev kadını, annelik rolü kalıpları dışında, çalışan fakat çoğunlukla fabrika işçiliği, öğretmenlik, hemşirelik gibi hizmet sektörüne yönelik alanlardaki stereotip meslek sunumlarının dışında anlatımlara yer verildiği görülür. Psikolog kadın, doktor kadın, ressam kadın, oyuncu kadın, gazeteci kadın, bankacı kadın, senarist kadın gibi çağdaş ve erkek mesleği olarak görülen kalıplara da kadının dâhil edildiğini söylemek mümkündür. Bunların yanında geçmiş yıllarda klişeleşmiş sunumların da varlığını koruduğunu söylemek gerekir (Ataman, 2002: 85-86) Kadının konumu açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilecek olan 1980'li yıllar, kadın konusunda feminist girişimlerin kıvılcımlarının tekrar saçılmaya başladığı yıllar olur.

1980 sonrası Türkiye'de feminist hareket ile birlikte kulaklarda yer etmeye başlayan "Şiddete hayır, bedenimiz bizimdir" sloganı Türk kadınına harekete geçirmeye başlar ve kadına yönelik şiddet ele alınır (Ekici, 2007: 79). Bu kampanyaların ardından Türk Ceza Kanunu'nun 438. Maddesinde seks işçilerine tecavüz eyleminde bu eylemi gerçekleştirenin ceza indirimi alması yönündeki açıklamalar, kadınlar tarafından protesto edilmiş, bu konu hakkında yürüyüş

düzenleyen kadınların çıkış noktasını ise iffetli-iffetsiz kadın ayırımına karşı çıkışla birlikte kadına uygulanan şiddetin meşrulaştırılmasına engel olma arzusu oluşturmuştur (Altınay ve Arat, 2008: 20)

Görüldüğü üzere 1980’li yıllar öncesinde kendine yer bulamayan, sesini duyuramayan feminist hareket 1980’li yıllar sonrasında daha hızlı ilerleyebilmiştir. Sinemada feminist tutumların görülmesi veya bu çabanın gösterilmeye başlanarak sonuç alınması bu yıllarda mümkün olur.

1980’li ve 1990’lı yıllara kadın hareketi açısından bakıldığında, önceki 25 yılda kat edilen mesafeyi anlamak mümkün olacaktır. Türkiye’de kadın hareketi, doğrusal bir ilerleyiş gösterse de bu hareket ağır ve dermansız yol almıştır. Toplumla tam olarak buluşamamış bir hareketin varlığı söz konusudur. Yerli feminizmin zihinlere yerleşmesi için birçok girişim yapılmış, bu girişimlerin bir kısmı başarıya ulaşabilmiştir (Karagöz, 2008: 182).

Küresel değişim koşullarının bir yansıması olarak gelişen feminist hareket, Osmanlı’nın son döneminde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında yerli ve ulusal feminizm olmak üzere iki farklı kategoriye ayrılır. Fakat 1980’li yıllarda bu olgular ortaya çıkmamış, yerel sorunlar küresel bir bakış açısıyla irdelenmiştir. “*Küresel düşün, yerel davran*” sloganının ürünü olarak bu yıllarda feminizm olgusu şekillenmiştir (Karagöz, 2008: 176, 177). Kitle iletişim araçlarının yardımıyla ulusal feminizm küresel feminizme dönüşür. Mesajlarını kitle iletişim araçlarının yardımıyla daha kolay aktarabilen feminist ideoloji, kitlelere daha kolay seslenebilir hale gelmiştir.

Özellikle 1980’li yıllarda ivme kazanan feminist hareket, egemen kültür tarafından belirlenen kadınlık ve erkeklik kimliklerini sorgulamaya da yönelir ve yöneltir. Ataerkil sisteme karşı önemli bir ideolojik saldırı olarak nitelendirilen bu sorgulama neticesinde kadınların yaşam alanlarının genişlemesinde, kadınlık imge ve kimliklerinin yaratımı konusunda farkındalık oluşmaya başlar. Bu konular kamuoyunda tartışılır konuma gelmiş, tüm bunlarla beraber hareketin sayısal gücü artmaya başlamıştır (Berktaş, 2004: 21).

20. Yüzyılda feminizmin kadın çalışmalarında değinmediği nokta neredeyse kalmayacaktır. Feminizm tüm bunları yaparken kendini de belli kategorilere ayırmış

liberal, radikal, marksist ve sosyalist feminizm olmak üzere temelde dört yaklaşım doğurmuş, feminist ideoloji çeşitlenmeye başlamıştır (Öztürk, 2000: 54). Tüm bu yaklaşımlarla kadının eğitim, cinsellik, çalışma hayatı, devlet politikaları ve ataerkil yapıdaki konumlarını iyileştirme üzerine çalışmalar yürütülür.

Feminist çalışmalar açısından önemli bir alan olan sinema, feminist eleştiri yoluyla kadınların bahsettiğimiz stereotipleştirmesinin önüne geçilebileceğini savunmuştur. Kadınlar özellikle egemen sinemada çoğunlukla destekleyici rollerde yer almış, temel rollerde yer alamamışlardır (Kabadayı, 2004: 117). Ataerkil zihniyetin sinemada da kendini var ettiğini söylemek gerekir. Kadınların kamera önünden kamera arkasına geçene kadar yaşanan süreçte ataerkil tutumlar sinemada hissedilmiştir. Her ne kadar kadın sorunları üzerine eğilen yönetmenler olsa da bu çabalar feminist düşünürlerce yeterli bulunmamıştır.

Feminist hareketin bir sonucu olarak Türk sinemasında kadın filmleri çekilmeye başlanmıştır. Müjde Ar, Banu Alkan, Serpil Çakmaklı, Ahu Tuğba, Oya Aydoğan ve birçok kadının filmlerde çıplaklıklarıyla boy gösterdiği gözlemlenir. Sözü edilen kadınlar, kadın filmlerinde, köylü ya da kentli kadının ataerkil ideolojiye karşı gelişi noktasında veya kocaları/sevgilileri ile olan savaşımı noktasında birleşirler. Kadının ataerkil ideolojiye karşı gelerek ekonomik özgürlüğünü sağlayabileceği bir iş bulması, sevgilisini veya kocasını terk ederek başka bir sevgili veya koca bulması, bu dönemde özgürlüğünü kazanmış kadın olarak tanımlanabilmesi için yeterli gözükse de bu karakterlerin yanıltıcı bir özgürlük kavramı yarattığı düşünülebilir (Ergül, 2000: 31). Çünkü karakterlerinin stereotipleşmesinin yanında kimi kavram ve sunumların kalıplaşması da görülür. Kadının yaşamak zorunda olduğu babaya, kocaya, ağabeye, erkek kardeşe itaate dayalı hayatının kalıplaşmasının yanında kadının özgürlük arayışlarının da kalıplaştığı görülür. İtaat eden kadın da özgürlük arayışında olan kadın da belirli klişelerle izleyiciye sunulur. Fiziksel şiddete maruz kalan kadın, taciz-tecavüze uğrayan kadın, psikolojik baskı altında yaşayan kadın sunumları gündeme gelmeye başlar.

1980'li yılları bulan feminist bakış açısıyla film yapımı, bu yıllardan itibaren fiziksel şiddet gören, tecavüze uğrayan kadınların yanında mücadelelerini de perdeye yansıtmaya başlar. Kadın cinselliğinin özgürleşiminin bir simgesi olarak Müjde Ar, bu yıllarda erkek egemen düzene karşı verdiği mücadele ile izleyici karşısına çıkmıştır (Er, 2006: 167). Kadın cinselliği, kadının erkek egemen ideolojiden kopmak için verdiği özgürlük mücadelesi, sinemada bu yıllarda da işlenen konular olmuş, feminist görüşlü yazarlar bu mücadelesinde kadının yanında olmayı tercih etmişlerdir.

Kadın roman yazarlarının yapıtları ve feminist görüşler ve yeni bakış açılarının tartışılmaya başlandığı bu dönemde; sinemanın fazla kişiye ulaşma zorunluluğu, yapım maliyetlerinin yüksekliği ve aynı zamanda kadın sinemacıların sayıca az olması feminist kuramların sinemada şekillenmesini zorlaştırır. Teorilerin fiilen uygulamaya konabilmesi, sinemanın yukarıda sunulan özelliklerinden dolayı son derece tartışmalı bir konu haline gelmiştir (Arslantepe, 2010: 36). Sinemanın günümüz yapım maliyetleri ile kıyaslandığında bahse konu dönemde maliyetin yüksekliği, sinema teknolojisine ulaşmanın zorluğu, yalnızca büyük çaba sarf edenlerin bu teknolojiye ulaşabilerek film yapabilmeleri sinema sanatının konu edineceği öykülerin yönünü değiştirir. Dolayısıyla bu çabayı sarf eden yönetmenler halkın beğenisini bu yıllarda da göz ardı edememiş, dönem için popüler sayılabilecek konulara yönelmişlerdir. Feminist ideolojinin şanslı olduğu nokta ise bu dönem filmlerinin popüler konusunu kadın temasının oluşturmasıdır. Her ne kadar kadın konusuna yönelimler iyi niyetli çabalar olarak değerlendirilse de feminist eleştirilerin sinema alanında çıkış noktası kadınların edilgenliğidir.

Bu açıklamanın ardından, feminist teorilerin daha çok çözümlene yönünde yarar sağladığını söylemek mümkündür. Filmlerdeki erkek egemen yaklaşım fark edilmiş, kadın yönetmenler film piyasasının izin verdiği ölçüde kitlelere sınırlı bir ulaşım sağlayabilmişlerdir (Arslantepe, 2010: 40). Bu sınırlı ulaşımın daha geniş kitlelere açılımı kadınların kamera arkasında da yer edinebilmesiyle mümkün olacaktır.

Feminist eleştirinin en büyük yararlarından bir diğeri de, kadının medya aracılığıyla sunumunun yapılmasında sunumun ne şekilde gerçekleştiğini çözümlenebilmek olmuştur. Bu konu üzerine çalışmalar yapılmış olsa da feminist eleştiri sinema endüstrisini sarsacak kadar büyük bir etki yaratamaz. Daha çok bağımsız sinemacıların ilgilendiği bir teori olarak varlığını sürdürmüştür. Oluşan popüler sinema kalıplarının dışında kalan yapımlar, izleyicilerin keyif aldığı yapımlar olmamışlardır (Arslantepe, 2010: 39). Medya kanalıyla kadının konumlandırılışını çözümlene yoluna giden feminist teori, farkındalık yaratma çabasında önemli bir yükü üstlenir.

1980'ler aynı zamanda sosyolojik boyutta çok kültürlülüğün ve çok kimlikliliğin tartışmaya açıldığı yıllardır. Yine bu yıllarda ekonominin değişen çehresi çerçevesinde yeni toplum ile yeni insan modelinin belirlenmeye başladığı, demografik coğrafi hareketlerin hızlandığı, göç dalgasının kentleri biçimlendirdiği, kapitalizmin yayılcı tutumu içerisinde yeni iş kolları ve endüstrilerin belirginleşmeye başladığı, kadınların işçi kadına evrildiği reel toplumsal hareket dönemi olarak tanımlanmakta ve feminizmin önünü açmakta olan bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Feminizme kalıplaşmış bakış açılarının aksine, sosyalist feministlerin yanında Marksist feministlerin, liberal feministlerin, radikal feministlerle beraber muhafazakar feministlerin de varlığının farkına varılan 1980'ler, Kemalist kadın hakları savunucularıyla beraber *kadın meselesi* üzerine yoğunlaşıldığı yıllar olur. Farklı söylemlerle öne çıkan bu akımlar genel bir profilden ele alındığında kadınları yeni arayışlara yönelterek eski kimliklerini sorgulama sürecine sokmuş, onları heyecanlandırmıştır (Karagöz, 2008: 176-177). Kadınların sorunlarına kadın gözüyle yaklaşabilen sinemacı kadınlar, bu kez kendi sorunlarını kamera arkasında da dile getirebilme özgürlüğüne sahip olmuşlardır. Bu yıllara kadar tamamen erkek egemenliğiyle sürdürülen kamera arkasındaki işlerden bazılarını kadınlar üstlenmiştir.

1980'li yıllara kadar yalnızca kamera önünde oyuncu olarak yer alabilen kadınlar, bu yılların başlangıcından itibaren kamera arkasına dâhil olmaya başlamışlardır. Sinema sektörünün ciddi krizlerle boğuşmasına rağmen, yaratılan yeni yapımlar ortamlarında kadınların sayısı artmıştır. 'Kadın artmadı aslında, artan

eğitim' olarak kadın sayısının artışı açıklamaya çalışan Meliha Varol (SHOW TV Program müdürü) doğru bir yaklaşım sergilemiştir. Bakıldığında bu yıllarda, farklı üniversite ve akademiler bünyesinde Sinema-Tv bölümlerinin ilk öğrencilerini verme dönemlerine denk geldiği görülür (Tanrıöver, 2000: 185). Sinema-Tv bölümlerinin mezunlarını vermesiyle renklenen sinema sektörüne yeni yönetmenler girmeye başlar. Özellikle 1980'li yılların sonrasında yeni yönetmenlerin Türk sinema endüstrisine girişiyle konular daha da çeşitlenmeye başlar.

1980'li yıllar sonrasında özellikle sol görüşlü aktivistlerin öncülüğünde kadın üzerine tartışmalar yapılmaya başlanmış, yazılar yayınlanmıştır. Türkiye'de politikanın politik ortamdan dolayı yasaklandığı yıllarda, feminist düşünce mesafe alabilmiş fakat sanat alanında yaşanan sorunlar, Türkiye'de sinema üretiminin değişen koşulları, sinema yapımcılarını farklı tematik arayışlara yöneltmiştir. Kadın konusu üzerine çalışmaların artmasına rağmen kimi eleştirmenlerce bu çalışmalar samimi ve yeterli bulunmamıştır (Korkut ve Yurdigül, 2015: 134). Baskıcı tutumun hâkim olduğu bu dönemde egemen ideoloji için tehdit yaratmayacağı düşüncesiyle, feminist ideoloji ve kadın sorunları tartışma ortamına, sinema sanatına açılabilmiştir.

Siyasi, iktisadi ve toplumsal sorunların içinde yaşayan bir toplum yansıtılmaya çalışılırken karakter ve kimlik arayışlarında var olan tekdüze tiplerden kurtularak o günün insanını perdeye taşıma ve sorunlarını daha çağdaş bir bakış açısıyla irdeleme çabasına girişen Türk sineması, kadın seyirciye ulaşma ve canlandırma arayışına girişmiştir. Bu dönem, 'kadın filmleri' olarak adından söz ettirecek bir temanın varlığını gündeme getirir (Künüçen, 2001: 59). Bu dönem öncesinde köyden kente göç, aile kurumu gibi anlatı kalıpları 1980'li yıllarla beraber değişir. Kent ve köy ikiliği hâkim olan bu anlatılarda yönetmenler köyden kente göçen halkın adaptasyon sürecine vurgu yapmışlardır. Özellikle Türk sinemasının bazı yönetmenlerinin bu sorunlara daha fazla eğildiği gözlemlenir.

1980'li yıllar öncesinde yönetmenlerin filmlerinde fazlasıyla durduğu aile kurumunu köyden kente göç olgusuyla birlikte ele alındığı göze çarpar. Ömer Lütfi Akad'ın *Gelin, Düğün, Diyet* üçlemesi, *Hudutların Kanunu*, Metin Erksan'ın *Susuz Yaz, Kuyu* gibi filmleri bu konuya örnek oluşturur. Göç sorununun ele alınışıyla

beraber, Türk sinemasında köy-kent ikiliği anlatı kalıplarına yerleşir. Bir diğer yandan, Yeşilçam filmlerinde başlıca temalardan birini oluşturan zengin kız-fakir oğlan veya tam tersi karşıtlıklar, ekonomik ve toplumsal yaşamda görülen farklılıklar uyum sağlama süreci içerisindeki ailenin karşılaştığı zorluklarla birlikte harmanlanarak sunulmuştur. Yaratılan zengin-fakir karşıtlığı içinde kadın ve erkeğin aşk, ilişki deneyimleri de belli kalıplar içinde sunulur. Kadın karakter şaşmaz biçimde her türlü sonuca kendini feda ederek katlanmakta, erkek karakter ise ya intikam peşinde koşmakta ya da aileden birileriyle karşı karşıya kalarak savaşmak durumunda kalmaktadır. Kadın, genelde namuslu olarak tanımlanan bir yaşam sürmesine rağmen, zorunlu olarak suç işlemeye yönelir (Ergül, 2000: 25). İffetli-iffetsiz, iyi-kötü karşıtlıkları içinde sunulan kadın karakterlerin suça yönelişi özellikle bu dönem filmlerinde tesadüfi değildir. Suç işlemeye zorlanan kadın bireyin suç işleyişi anlatılarda hâkim konulardandır.

Yeşilçam sinemasındaki erkek tiplerinde ise genellikle iyi kalpli, yakışıklı, delikanlı olarak kimliklendirildiği görülür. Sevgilisine kavuşmak için her yolu deneyen esas oğlan bu yolda düğümleri çözmeyi başarır. Esas oğlanın evin geçimi için çalışması gerekmektedir çünkü yaşanan dönemde makbul olan budur. Yalnızca kadın karakterlerin değil erkek karakterlerin de belli mesleklere konumlandırılmasıyla sık karşılaşılır. İyi adamlar eğer zengin ise işadamı veya fabrikatör oğlu olmaktadır. Hem zengin hem eğitimli veya fakir fakat eğitimli olan iyi adamlar da bulunmaktadır. Bu karakterler genellikle doktor, avukat, mühendis, subay, öğretmen olur. Kötü adamlar ise gazino patronluğu veya kaçakçılık yaparak saygınlık kazanmayı hedefleyen stereotiplerdir. Baş karakter haricindeki erkek karakterler, bahçıvan, nikah memuru, aşçılık gibi meslek sahipleridir (Aslan, 2007: 65-66). Özellikle Yeşilçam sinemasında süregelen stereotipleştirme Yeşilçam sonrasında da devam ederek erkeksi kadın, vamp kadın, ezilen kadın, mükemmel kadın, fedakar kadın, narin ve kırılgan kadın tiplerini belirli oyuncular oynamaktadır. Bu noktada her birinin kendi rolünde yıldızlaştığını söylemek gerekir.

Türk sinemasında kadın imgesine en ciddi yaklaşım, özellikle 1980'li yıllardan sonraki dönemlerde gözlenmiş ve iyi niyetli çabalar olarak sinema tarihimizde yerini almıştır (Elmacı, 2011: 186).

Kadın sorunlarının ele alındığı ve ‘kadın filmleri’ olarak tanımlanan filmler, dünyada yaşanan feminist hareketlerin etkisiyle gündeme gelmeye başlar (Ergül, 2000: 22). Bu döneme damgasını vuran kadın filmlerinde kadınlık her şeyden önce duygusallık, sevecenlik, eşine bağlılık, zarafet ile özdeşleştirilir. Kadın sorunlarının çözülemeyen bazı kültürel sorun ve ekonomik zorluklara koşut olarak ortaya çıkmış olduğu anlayışı işlenir. 1980’li yıllarda Türk sinemasında yoğun olarak yer etmiş, kadınların ekonomik, toplumsal sorunlarının anlatıldığı kalıplar kırılmaya başlanarak, somut yaklaşımlardan ziyade kadınların kendi içlerinde verdiği savaşım, mücadeleler soyut bir üslup yeğlenerek anlatılmıştır. Aynı örneği Metin Erksan’ın 1968 yılında çektiği *Kuyu* filminde görmek mümkündür. *Kuyu* filmindeki kadın tiplerinin değişimi, o yıllarda ilk uzantısı olarak sayılacak bir üslubun temeli sayılmaktadır (Kaplan, 2004: 31-32). İlk uzantılarının *Kuyu* filmine dayandırıldığı bu kadın tipleri artık yeni kadın imajına doğru bir dönüşüm sürecinin içine girmiştir.

Bu dönem Türk sinemasında ikinci kez gündeme gelen, erotizm ve sosyal içerikli filmler de kendini göstermektedir. Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, ve Şerif Gören’in ilk örneklerini verdiği filmler, yeni kadın kavramının üzerine inşa edilir. Kadının cinsiyet estetiği, cinsel özgürlüğü, kimlik arayışı bu aşamada gündeme gelir. Örneğin; Atıf Yılmaz’ın *Mine* filmi, ikiyüzlü ahlak anlayışına başkaldıran bir öykü üzerine kurulur. İstasyonun yaşlı şefinin güzel karısı olan Türkan Şoray, kendisine ilgi duyan Cihan Ünal’a sığınarak kendisiyle birlikte olması için yalvarır, bu da düzenin getirdiği kaçınılmaz bir sonucu doğurur. Yasak bir birlikteliğin yaşandığı gecenin sabahında, baskının ardından kasaba halkının aşağılayıcı bakışları önünde iki elin birleşmesi, bir başkaldırı ile birlikte erotik bir duyarlılığın simgesi olur (Özgüç, 2005: 151). Bu açıdan, Türk sinemasında kadın konusuna eğilen Atıf Yılmaz, bu soruna çokça değinmiş yönetmenlerdendir. Kadını öykünün merkezine yerleştiren Atıf Yılmaz, Türk sinemasında kadın denildiğinde ilk akla gelen yönetmenlerimizden olmuştur.

Kadının kimlik arayışlarıyla beraber, kadın sorunlarını işleyen feminist yaklaşımlar özellikle Atıf Yılmaz filmlerinde görülür. *Mine*, *Bir Yudum Sevgi*, *Kadının Adı Yok*, *Dul Bir Kadın* filmleri ile Atıf Yılmaz, kadın konusunda

farkındalığını topluma gösterir. Sinan Çetin ve Ömer Kavur da kadın filmlerine katkı sağlayan diğer yönetmenlerdendir. Ağırlıklı olarak kadının birey olarak toplumda var oluşu, kentli kadının kimlik arayışı gibi konular işlenmiştir (Aslan, 2007: 70).

Atif Yılmaz'ın filmlerinde kadın seyirlik nesne olmaktan çıkmış, filmin aktif katılımcısı haline gelmiştir. Fakat Yılmaz'ın bu konudaki duyarlılığı feministler tarafından yetersiz olarak değerlendirilmektedir. Alışıl gelmiş eril düşünce ve kalıplar, kadının Atif Yılmaz filmlerinde de kadının tam olarak özgürleşmesine olanak sağlamamıştır. Eril güç tarafından yönlendirilen kadın, zor duruma düştüğünde erkek karakter tarafından kurtarılmış bu da ayakları yere sağlam basan kadın karakterin varlığından bahsetmeyi zorlaştırmıştır. Bunun sebebi ise bazı temellere dayandırılmaktadır. Her ne kadar filmlerinde kadını eski kalıbından kurtarmak istese de Yeşilçam'ın eril söylem araçları ve bakış açısı Atif Yılmaz'ın filmlerine de sızmıştır. Feminist bir söylemle hareket etmesine rağmen ataerkil toplum içinde büyümüş erkek yönetmen oluşu, Yılmaz'ın bakış açısını farklı kılar. Atif Yılmaz'ın dönemin toplumsal koşulları çerçevesinde kadın sorununa gerçekçi bir bakış açısı ve kültürel kötümser bakış açısıyla yaklaştığı söylenebilir. *Aaahh Belinda* filminde kadın sorunu ve bu sorunun çözümünü temsil eden karakterin isminin Serap olması tesadüfi olmamıştır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 60). Eleştirmenler tarafından Atif Yılmaz'ın kadın sorununu yansıtmadaki çabalarının yetersiz bulunmasının sebebi ayakları yere basan bir kadın imgesi yaratımının olmayışından kaynaklanmaktadır. Kadın karakterin sorunlara göğüs germeye çabalamasına rağmen dayanak noktası olarak bir erkeği görüşü ve neticesinde himayesi altına girmesi, özellikle feminist düşünürler tarafından olumsuz karşılanmıştır.

Atif Yılmaz filmlerinde, kadına yüklenen ataerkil bakışın aksine farklı bir kadın temsili göze çarpar. Kadın nesne konumundan özne konumuna geçirilmek istenmiş veya en azından kadının nesne konumu filmler aracılığıyla tartışılmıştır. Kadına yüklenen geleneksel anlamları kırarak farklı bir anlam oluşturmaya çabalayan Yılmaz, kadının kimliklendirilmesinde farkındalık oluşturmaya çalışır. Ataerkil bakışta kadın imgesi altında yatan edilgenlik, ötekilik, ikincil konum, statü,

nesne olma durumu Yılmaz filmlerinde biraz daha farklılaşmış ve kadını eril söylemden farklı bir kimlikle değerlendirmiştir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 56).

Yine Atıf Yılmaz'ın 1983 yılı çektiği *Seni Seviyorum* filmi, bir zamanlar aşık olduğu erkek tarafından terkedilen ve yapayalnız kalan bir kadının öyküsünü konu edinir. Kadın karakter bunun sonucunda hayatını sürdürebilmek için taşra pavyonlarında çalışmaya başlar ve bir gün eski sevgilisiyle çalıştığı yerde karşılaşır. Pavyon çalışanı Ayşegül'ün trajik serüvenini anlatan *Seni Seviyorum* filmi, Ayşegül'ü zenginlik hayalleri uğruna terk eden bir erkek ve bu terkediliş sonucunda yapayalnız kalan bir kadını konu alır (Kalkan ve Taranç, 1988: 85). Atıf Yılmaz kadın bedeninin sunumunda, bedeninin görselliği üzerinde fazlaca durmuştur. Seçtiği kadın karakterlerin bazı ortak noktaları dikkatleri çekmektedir.

Yılmaz kadın bedenini izleyiciye sunarken genellikle dolgun, yuvarlak hatlı ve açık ten rengine sahip kadınları seçer. (Meral Oğuz, Lale Mansur, Hale Soygazi, Türkan Şoray, Müjde Ar). Kadraji dolduracak kadın oyuncunun bedeninin herhangi bir kısmının gösterilmesinin, erkek izleyici üzerinde erotik bir izlenim yaratacağını düşünen Yılmaz'ın bu noktada kadını erkek izleyicinin bakış nesnesi olarak konumlandırmış olduğu söylenebilir. Yılmaz filmlerinde kadının estetik bedeni ve cinselliği ön plandadır (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 62). Bir kadını nesneleştirme ile yabancılaştırma arasında farklılık yoktur. Yılmaz'ın da dahil olduğu toplumun nesneleştirdiği kadınlar, bu nesneleştirmelerin yöneticisi değildir. Yılmaz'ın filmlerindeki kadınlar toplumsal özne(erkek)tarafından denetlenen ve baskılanan kadınlardan oluşur (MacKinnon, 2003: 147).

Hale Soygazi (*Bir Yudum Sevgi, Kadının Adı Yok;*) (*Anayurt Oteli, Sarı Tebessüm*) Şahika Tekand; (*Herşeye Rağmen, Hoşça Kal Umud*) Şerif Sezer; (*Yumuşak Ten, Sessiz Çılgılık*) Meral Oğuz; (*Medcezir Manzaraları, Sahte Cennete Veda, İki Kadın*) Zühal Olcay; (*Dul Bir Kadın, Dağınık Yatak, Güneşin Tutulduğu Gün, Gizli Duygular, Asılacak Kadın, Kupa Kızı*) Müjde Ar; (*C Blok*) Serap Aksoy; (*Çözümler, Böcek*) Nurseli İdiz; (*Robert'in Filmi, Dolunay*) Aslı Altan; (*Denize Hançer Düştü*) Nur Sürer, Türk sinemasında cinselliğin oyuncularını olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Özgüç, 2005: 151).

Bu dönem cinsel obje olarak sinemanın perdeye yansıttığı bir diğer kadın ise Leyla Sayar olur. İçe dönük fakat en ufak bir kıvılcımla da her an patlamaya hazır bir cinsellik sunan Sayar, usta sinemacıların vazgeçemedikleri kadınlardan olur (Özgüç, 2005: 149).

Dönem sinemasının en öne çıkan yönetmeni Atıf Yılmaz öne çıkan oyuncusu da kuşkusuz Müjde Ar'dır. *Düş Gezginleri* gibi özgür ve cesur çalışmasıyla Atıf Yılmaz, soft-pornografi'nin sınırlarını zorlamıştır. *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* filmi ile lezbiyen ilişki temasından erkek eşcinselliğine uzanan anlatı içerisinde cesur denilebilecek bir denemeyle, filmi izleyiciye sunar (Özgüç, 2005: 151). Yukarıda bahsedilen kadın bedeninin sunacağı görsel hazzı da ihmal etmeyen Atıf Yılmaz, *Düş Gezginleri* filmindeki cesur denemesiyle bunu kanıtlamıştır. Türk sinemasında radikal olarak değerlendirilebilecek konulara değinen Atıf Yılmaz'ın cinsellik içerikli filmleri adından söz ettirir. Dolayısıyla Yılmaz, kadın bedenini kullanarak anlatılarını seyirciye aktarır.

Yılmaz özellikle kadın bedeninin çıplaklığını sunarak kadını özgürleştirir. *Kadının Adı Yok* filminde bu imgelem karşımıza çıkar. Filmin sonunda çıplak bedeniyle daktilosunun karşısına oturarak yazı yazan kadın, erotik bir imgelemden çok kadının özgürleşmesini temsil eder. Sırttan çekilmiş bir kadın bedenini izleyiciye sunan yönetmen, Türkiye'deki kadın sorununu ucu açık bir biçimde izleyicinin değerlendirmesine bırakmaktadır. Filmlerinde erotikleşen, aşağılanan, hor görülen kadın ve kadının bedeni yerine kadın sorununun temsili niteliğindeki bir bedene geçiş görülür (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015: 62).

Kadını bunalımları haricinde 1980'lerin günlük yaşantısı içerisinde de yansıtan filmler bulunur. Bu filmlerin önemlileri; *İffet* (Kartal Tibet, 1982), *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1985) filmleridir (Elmacı, 2011: 194). Köyde yaşayan kadınların sorunlarını anlatan filmlerin yapımı devam etmektedir. 1980 sonrasında üretilen bu filmler yönetmenlerinin farklı üsluplarıyla dikkat çeker.

Kartal Tibet'in 1983 yapımı *Şalvar Davası* filmi; köydeki tüm kadınların ataerkil ideolojinin kısıtlama ve baskılanmalarına maruz kaldıklarını anlatır. Evde

çocuk bakımıyla, tarlada işçilikle, geceleri kocalarının isteklerini yerine getirmekle yükümlü olan kadınları konu edinen film, kadınların baskıdan kurtulmak için başkaldırmasını ve direnmelerini öyküler. En güçlü silahları olan cinselliklerini kullanarak erkekleri dize getiren kadınlar, erkeklerle toplumsal rollerini değiştirirler. Kadının yapmakla yükümlü olduğu çocuk bakımı, ev düzeni gibi işlerini erkeklere devretmeleri mizahi bir dille izleyiciye anlatılır. Fakat mizahi üslubundan dolayı kadın konusu üzerinde beklenen etkiyi yaratamaz (Kalkan ve Taranç, 1988: 81). Her ne kadar izleyici üzerinde beklenen etkiyi yaratamamış olsa da Kartal Tibet'in *Şalvar Davası* filmi kadın-erkek ilişkilerini mizahi dille izleyiciye anlatarak statülerini değişimi konusunda sorgulamaya itmiştir. Sorgulamaların önü açılmış olsa da kadının konumuna yönelik eleştiriler sürmektedir.

Ataerkil yapının olgunlaştırılarak devamlılığa hizmet anlayışının hakim olması, sinemada yeni yönelimlerin ve derinlikli kadın hikayelerine odaklanmanın güçlüğüne ortaya çıkartır. Yükselen milliyetçilik dalgası daha fazla ataerkil hikayeyi sinemaya getir, biyolojik farklılıkların ideolojik dayatımı tekrar gündeme gelir (Elmacı, 2011: 196).

1990 yılı yapımı *Camdan Kalp* filmi tiyatro oyuncusu bir kadın, senaryo yazarı bir erkek ile temizlik işçisi bir kadın etrafında dönen Güneydoğu'nun geleneksel yapısının işlendiği farklı bir çalışma olarak nitelendirilir. *Kiraz Çiçek Açıyor* (1990) filminde kadın bu kez duygusal olarak bir karmaşanın içinde anlatılmakta; ayrılık, gurbet, fuhuş, terk edilmişlik konuları çerçevesinde sunulmaktadır. *Berdel* (1991) filmi ise kumalık üzerine bir anlatı sunar. Üzerine kuma getirilen kadının psikolojik çöküntüsünü yansıtan bir film olarak karşımıza çıkar. *İki Kadın* (1992) filminde kadın karakterlerin bir skandal içerisinde oynadıkları rol konu edilmekte ve iki farklı kadın kimliği izleyiciye sunulmaktadır. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (1992) filminde orta yaşın üzerinde tatminsiz bir kadının öyküsü sergilenir. *Bir Sonbahar Hikayesi* (1993) filminde aydın bir çift ve evlilikleri üzerine yaşadıkları konu edilirken, evlenen çiftin evlilik kurumuyla beraber kadın-erkek sorgulamaları dile getirilir (Künüçen, 2001: 61).

C-Blok (1994), kent yaşamının karmaşası içinde bir kadının toplumun farklı tabakalarından insanlarla karşılaşarak, cinsellikle tanışmasının anlatısıdır. *Cadı Ağacı* (1994) filminde yine mutsuz bir kadının arayışları dile getirilmektedir. *Bir Kadının Anatomisi* (1995) iç mimar bir kadın ve yaptığı evliliklerin tatminsizlikleri izleyiciye sunulurken, *Mum Kokulu Kadınlar* (1996) filminde doğum ve ölüm ikilemleri arasında geçmişte yaşanmış dramatik bir öykü seyirciye anlatılır. *Avcı* (1998) filmi, her insanın gerçeği algılayışının ve aktarışının değişkenlikleri üzerine kurulu bir öykü içerisinde, evli bir çiftin kadın kahramanının geleneklere karşı çaresiz tutumu, bastırılmış istekleri ve sonucunda yaşadığı psikolojik gerilimin yansıtıldığı bir film olarak karşımıza çıkar (Künüçen, 2001: 61).

1991 yılında yapılan *Berdel* filmiyle birlikte, Türk sinemasına dâhil olacak temalardan birini kumalık olgusu oluşturur. Toplumunu etkileyen ve bireyler üzerinde derin etkiler bırakan kumalık olgusunun sinemada kendine yer edinmesi gecikmiş olsa da 1990'lı yıllarla birlikte soruna değinilebilmiştir. Kırsal kesimde geçen anlatıların içine dâhil edilen kumalık, ağalık sistemi içerisinde kadını perdeye yansıtır.

1990'lı yıllarda özellikle kırsal kesim yaşantısının önemli bir sorunu olan kumalık olgusu dönem temalarından birini oluşturmaktadır. Farklı biçimde perdeye yansıyan kumalık olgusunda özellikle realiteyle birebir örtüşen ağalık sistemi konu edilmektedir. Ağalık sisteminin konu edildiği bu filmlerde birden fazla evlilik doğal bir hak olarak görülür. Başlık parası ve ağalık sistemi gibi özellikle ekonomik sınıfsal düzenin hâkim olduğu sisteme dayalı anlatılarda, alışlagelmiş dini ritüellerle birlikte kumalık sorunu realiteye dönüşür. Kadının mal gibi alınıp satılması durumunun karşılayıcısı olan erkek, maddi yeterliliği üzerinden bir yaklaşım sergiler. Kumalık olgusunu kırsal kesim içerisinde meşru kılan bir diğer nokta ise eşin hastalığı, çocuk sahibi olamaması veya erkek çocuk sahibi olamayışıdır. Kırsal kesimdeki yaşantıda ekonomik koşullar, yoksulluk, bekâret, kan davası, iç evlilik, töre cinayetleri Türk sinemasında ilgi gören konulardır (Masdar, 2011: 214). Türk toplumunda realiteyle tamamen örtüşen konuların sinemaya aktarımıyla kadın sorununun farklı boyutları ele alınmaya başlanmıştır. Köy yaşantısındaki toplumun kanayan yarası olan kumalık olgusunun perdeye yansıtılması ve gerçekçi bir tutumla

sergilenmesi 1990'lı yılları bulsa da toplumun büyük kesiminin farkında olduğu bu konuyu perdeye taşıyarak Türk sineması radikal bir karar alır. Aynı zamanda 1990'lı yıllarla birlikte kadınların cinsel bunalımları tekrar perdeye aktarılır.

Cinsel tatminsizlikleri temel sorunlarından biri olan kadınların anlatıldığı öykülere özellikle *Sarı Tebessüm* (1992) ve *Seni Seviyorum Rosa* (1991) filmleri örnek olarak verilebilir. *Kaçakçılık Diploması* (1998), *Sekizinci Saat* (1994) ile tecavüz ve fuhuş da ele alınan konular arasında olmuştur. *Madde 438* (1990) bu filmlere örnek olarak gösterilmektedir (Pösteki, 2004: 56-57).

1990 yılının ardından gelişen ve yapım maliyeti düşen sinema teknolojileriyle beraber sektöre yeni yönetmenler girmiş, dolayısıyla sinema sektöründe canlanma meydana gelerek farklı sinema dilleri ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu sinema dili odağı kadına çevirmek yerine eril bir anlatım tarzını seçmiş, kadının var olan sorunları, kültürel temsil alanında fark edilmekten öte daha da görünmez bir hal almıştır. Yeni sinema ağırlıklı olarak erkek sorunlarına yönelir (Elmacı, 2011: 186). Özellikle film yapımında düşen maliyetle kendi filmlerini çekmek isteyen yönetmenlere yeni fırsat kapısı aralanır. Eril bir anlatım tarzının hâkim olduğu bu filmlerde, dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da kadına yönelik şiddetin varlığı söz konusudur.

Dünya sinemasında feminist teorinin geleneksel bakış açılarına karşı çıkışına rağmen seyirci, kadına şiddetin var olduğu filmlere ilgi göstererek seyretmeye devam etmiş, özellikle 1990'lı yıllarda kadına yönelik şiddet içeren filmlerin sayısı artış göstermiştir (Turan, 2013: 47).

1990'lı yıllar ve sonrasında fiziksel şiddet ve cinsel şiddet ile karşılaşan kadınlar, bu yıllar sinemasının kadın karakterleriyle kıyaslandığında farklı tepkiler vermişlerdir. Kadınlar başlarına gelen dayak, tecavüz gibi durumlara boyun eğmek yerine başkaldıran, hakkını aramaya çabalayan, edilgen tutum sergilemektense bundan kurtulmaya çalışan kadınlar olarak yansıtılırlar (Er, 2006: 164). Feminist hareketlerin bir kazanımı olduğu düşünülebilecek olan fiziksel şiddet ve cinsel şiddet karşısında hakkını arayan kadın, egemen ideolojiye başkaldıran kadın, erkekleri felakete sürükleyen kadın tiplerinin varlığı da gündeme gelecektir.

1990'lı yıllarda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Amerikan sinemasının hakimiyeti devam eder. Türk filmleri bir yandan televizyonlarda en çok izlenen filmlerdir. Özellikle doksanlı yılların ikinci yarısından itibaren önemli yapımlara imza atılır. Bu filmlerle yıldız sistemi çökmüş, yıldızcılığın yerini daha çok medyatik yapımlar almıştır. Bu dönemde reklamcılığa yönelen film şirketleri ve popülizmin etkisi altında kalmayan yukarıda bazı filmlerinden bahsettiğimiz Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri B. Ceylan gibi yönetmenler bağımsız sinema örneklerini vermişlerdir (Kaplan, 2003: 162). Böylece Türk sinemasında popülizm haricinde filmlerin varlığı söz konusu olur. Sanat kaygısıyla üretilen bu anlatılarda klişeleşmiş öykülerin dışında filmler yapılmaya başlanır. Karakterlere bakıldığında ise eski kuşak sinemacıların yaratımı olan karakterlerden farklı nitelikler göze çarpar. Fakat Türk sinemasının üzerinde egemenlik kuran Amerikan sinemasının dönem yönetmenlerinin yapıtlarıyla rekabeti olumsuz etkiler doğurmuştur.

1990'lı yıllar başlarında Türk sinemasının mücadele alanlarının en önemlilerinden biri Amerikan sinemasıdır. Amerikan sinemasının etkisinde olan izleyiciler ve Amerikan sinemasının sinema sektörüne hâkimiyetinden dolayı seyirci Türk sinemasına olan inancını yitirir. Özellikle 1980'li yıllarda film yapan kimi yönetmenlerin daha çok bireyin iç dünyasına yönelik filmler yapmaları, başka sorunları olan apolitize Türk insanını sinemadan oldukça uzaklaştırmıştır. Amerikan sinemasının en basit örneklerinde bile dramatik yapı ve ötesinde derinlikli karakterler bulunmaktadır. Bundan dolayı, Türk sineması doksanlar sonrasında özellikle genç kesime ulaşmayı hedefler (Aslan, 2007: 76). Rekabet edilmesi zor olan yüksek bütçeli, popüler kültürün hizmetindeki filmler, Türk sinemaseverlerin ilgisini çekmektedir. Dolayısıyla sanat kaygısının üst düzeyde tutulduğu minimalist Türk sinemasının Amerikan sinemasıyla rekabeti Türk sinemasının gelir kapısı olan gişeleri zorlamaktadır.

Kamusal veya özel alanda kadınlar her dönem, filmin olay örgüsü ve diyaloglarında kişisel sorunlar etrafında resmedilirler. Kadınlar bağımsız bireyler olmaktan çok kaderlerine boyun eğen biçimde resmedilirken, kadın bedeninin parçalanarak bir meta konumuna getirilmesi, Hollywood sinemasında kadının erkek arzularının nesnesi olduğunu kanıtlamakta, bu imajı yeniden üretmektedir (Hıdıroğlu

ve Kotan, 2015: 57). Görülmektedir ki; Amerikan sinemasında kadının sunumu Türk sinemasından pek farklı değildir. Anlatılara fiziksel şiddet ve cinsel şiddet, kadının yaşam hakkının elinden alınması gibi konular serpiştirilmekte ve kadına yönelik küçümser tutumların aktarıldığı anlatılar da bulunmaktadır.

Türk sinemasını yakından etkileyen dönemin Amerikan sinemasında, özellikle feminist yaklaşımların görüldüğü kimi filmlerde, kadının öldürüldüğü, tecavüz edildiği, cezalandırıldığı sahneler bulunur. *Thelma ve Louise* (1991) filminde ise iki kadının kendilerine tecavüze yeltenen bir adamı öldürmeleriyle başlayan suç zinciri ve kaçış serüvenleri izleyiciye anlatılır. *Kuzuların Sessizliği* (1991) filminde kadın kurbanlarının derilerini yüzen sapık bir katil ile erkekler tarafından küçümşenen ajan bir kadın birlikte sunulur. *Katil Doğanlar* (1994) filminde cinayetler zinciri, içinde aile içi şiddet ve tecavüze maruz kalan kadın yoluyla onaylanmaktadır. *Kill Bill* (2003) filminde ise farklı olarak intikam için öldüren kadın motifi sunulur (Turan, 2013: 46).

Türk sinemasına tekrar döndüğümüzde doksan sonrası filmlerde göze çarpan bir diğer nokta, filmlerdeki kadınların daha çok kentli kadın olarak sunulmuş oluşudur. Şehir yaşamına uyum sağlamış olan kadın, artık şarkıcı veya konsomatris değil kentli, çağdaş, belirli bir statüye sahip kadındır. Fakat bu filmler toplumun kadın üzerinde yaratmış olduğu sorunların çözümüne odaklanmaktan uzaktadır. Cinsel sorunları üzerine çözüm yolları arayan kadın motifleri bu dönem yoğunlaşmıştır. Köylü kadın tiplerini geride kalır. *C Blok* filminde Zeki Demirkubuz, kentte yaşayan kadının yalnızlığını, arayışlarını ve yabancılaşmasını izleyiciye sunar. Tülay, belli bir ekonomik gelir düzeyine sahip olup kocasını sevmeyen bir kadındır. Bu nedenle Tülay, kendi hayatını yaşamakta, mutsuzluğunu ise kendini sokaklara atarak gidermeye çalışmaktadır. Tülay karakteri, Zeki Demirkubuz'un tek başkişisi olması bakımından önemlidir. Genellikle aldatan Zeki Demirkubuz'un kadın karakterleri, hiçbir zaman mutlu olamaz ve en büyük cezaları çekerler (Aslan, 2007: 80-81). Bir dönemin unutulmayan yıldızı Müjde Ar ise 1990'lı yıllarla birlikte tahtını başkasına bırakacaktır. Bedenini özgür biçimde izleyiciye sunmaktan çekinmeyen Hülya Avşar'ın Müjde Ar ile cinselliğin sunumu açısından ortak noktalarının bulunmasından dolayı yerine geçtiği kabul edilir.

Doksanlı yıllarla Müjde Ar'ın yerine gelen Hülya Avşar'ın önceki dönemde bahsettiğimiz kadınlardan farklı olduğu söylenebilir. Bu farklılığın sebebi önceki dönemlere göre daha az film çekilmesi ve bundan dolayı döneme damgasını vurabilecek yıldız oyuncular yaratılamamasıdır. Avşar, adını gündemde tutabilmeyi aynı zamanda sosyal yaşantısıyla da başarabilmiştir (Okumuş, 2003: 192). Hülya Avşar örneğinde olduğu gibi karakterlerin magazinelle nitelikleri de artık gündemlerde yer eder.

Doksanlı yıllarda popüler filmlerde kadının konumu olumlanırken, bağımsız sinemacıların filmlerinde bir yandan da sistem içerisindeki kadına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşılır. Bağımsız filmlerin yönetmenleri küçük bütçeli, tanıtımları magazinellikten uzak, sınırlı imkânlarla ürettikleri filmleri festivallerde yarışmalara katılarak gösterme ve duyurma olanağına sahip olurlar. Klasikleşmiş sinema anlayışı ve bunun yanında popüler olma kaygısından uzak durmuşlar, seyirci beklentilerinden çok kendi sinemasal kaygılarına öncelik tanımışlardır. Ortaya çıkan filmler ise fantastik kurmaca öyküler olmamış, toplumsal gerçekçi yönelimler çerçevesinde gerçekleşen anlatılar olmuşlardır. Minimalist yaklaşımlarla yapılan bu filmlerde karakterler değil, anti kahramanlar belirleyici rolü üstlenmekte, karakterlerin iç dünyalarını ortaya çıkartmaya yönelik anlatılar oluşturulmaktadır (Özkan, 2012: 81). Bağımsız sinemacıların sektöre girişiyle birlikte farklılaşan anlatı kalıplarıyla, karakterlerin kimlikleri değişir. Egemen ideolojinin boyunduruğu altında yaşayan kadın tiplerinin yerine gelen yeni kadın imajı minimalist film örneklerinin öykülerin belirleyici karakterleri arasına dâhil olabilmıştır.

1990 yılından itibaren isyankâr, başkaldıran, talepkar oluşlarıyla beraber bastırılmış duygularını yavaş yavaş gün yüzüne çıkartan, iletişimsizlik, tatminsizlik, geleneklerle törelerin hüküm sürdüğü coğrafyalardaki duygu ve tutkularını çaresizlik içinde yaşayan kadın karakterlerin günümüz Türk sinemasında ön planda olduğu görülür (Künüçen, 2012: 61-62).

Erkek kahramanı harekete geçirmek için bir araç olarak kullanılan kadın karakterler, pek çok örnekte negatif yönü ağır basan karakterler olarak öyküde yer bulur. Masumiyet ve Kader (Zeki Demirkubuz) filmlerinde Uğur karakteri,

istediğinin peşinden koşan ve çok güçlü bir yapıya sahip bir figür olmasına rağmen kötü bir karakter olarak öyküye yerleştirilmiştir. Hayatına giren tüm erkekler ve hatta onların ailelerinin dahi sonunu hazırlayan kadın karakter olan Uğur'la birlikte Zeki Demirkubuz'un filmografisinde yer alan hiçbir kadın karakter bu anlamda masum değildir (Elmacı, 2011: 195). Doksanlar sonrası üretilen filmlerde cinsiyet kodlarının anlatıya konumlandırılışı, özellikle Yeşilçam sinemasını akıllara getirmektedir. Cinsiyete dayalı bir bakış açısıyla filmler yapılmıştır.

Popüler filmler penceresinden bakıldığında kadının hala cinsel bir meta olarak pazarlandığını veya erkek karakteri harekete geçiren bir unsur olarak kullanıldığını görmek mümkündür. *Mum Kokulu Kadınlar*, *Kahpe Bizans*, *Yandım Ali*, *Ağır Roman*, *Gecenin Kanatları*, *Issız Adam* filmleri buna örnek oluşturur. Popüler olmayan film örneklerinde ise cinsiyet kodları Yeşilçam sinemasında görülen kadar belirgin olmasa da mevcuttur. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin yapımlarında cinsiyetçi bakışın devamını görmek mümkündür. *İklimler* filminde sadakatsiz eşe tahammül etmekte zorlanan, *Üç Maymun*'da yasadığı yasak ilişki sonrasında ailesini kötülöklere sürükleyen kadın karakterler bu görüşe örnek oluşturur (Elmacı, 2011: 195). *Masumiyet* filminde Uğur karakteri erkekler için bir arzu nesnesi olma niteliği taşımakta fakat aynı zamanda Yeşilçam sinemasında yer edinen seks işçisi tiplerinden uzakta bir konumda bulunmaktadır. Uğur karakterinin farkı, Yeşilçam'da ne olursa olsun masum kalan seks işçilerinden olmamasıdır. Aynı zamanda Uğur karakteri batağa çekilmemiş, bilinçli olarak bu yolu seçmiştir. Sevdiği erkeğin peşinden gidebilmesi için toplum tarafından kabul görmeyen eylemler bütünü yapan Uğur, konuşmalarındaki sert üslubu, kendini sevdiği erkeğe adayarak peşinden koşmasıyla farklı bir karakter yapısı sergiler. Kavuşup kavuşmama gibi belirsizlikler olsa da kendi bildiğini okuyan Uğur, onu seven iki erkeğe karşı da yanıt vermemektedir. Bu erkeklerin karşısındaki güçsüzlüklerine aldırış etmeyen Uğur, toplumun kabul gördüğü annelik vasıflarını da tam anlamıyla yerine getirmemektedir. Şefkat duygusundan yoksun, acımasız bir kişilikle birlikte kendine, müdahale edilemeyen bir hayatı tercih etmiştir (Aslan, 2007: 85). Toplumsal rollerin kadını konumlandığı noktanın aksine Uğur karakteri özgürlüğü için hayatına dâhil olmaya çalışan erkeğe acıma duygusundan yoksun

olarak betimlenir. Geleneksel anlatılarda yer alan itaatkâr kadın, hayatına giren erkeklere kök söktüren bir kadına dönüşür. Kadının sunumu açısından bakıldığında oldukça radikal bir anlatımın tercih edildiği aşikârdır. Yalnızca karakterlerin sunumları değil, Yeşilçam sinemasından doksanlara kadar geçen süreçte alışlagelmiş teknik kalıpların da değişime uğradığı görülür.

Bu yıllarda aynı zamanda melodramdan drama doğru bir geçiş yaşanır. Yeşilçam'da görülmemiş kamera hareketleri, farklı mizansen teknikleri kullanılmaya çalışılmış, çağdaş öyküleme teknikleri denenmiştir. Yeşilçam'da yeterince işlenmemiş olan karakterlere ağırlık verilmiş, bireysel üslup arayışlarının yanında gerçek insanı anlatmaya eğilimlerdir. Ana karakterleri çevresi ile birlikte incelemeye başlayan yeni dönem sinema, Yeşilçam'da kurulamamış zaman-mekân ilişkisini belirgin biçimde kurmaya çalışmıştır. Son dönem Türk sinemasının belirgin özelliklerinden biri Batılı bir bakış açısıyla karakter yaratım çabasına girişmesidir (Sözen, 2008: 119). Son dönem Türk sineması kadın kimliklerinde modeller ve mankenlerin kullanıldığı görülür. Hollywood sinemasında da geçerli olan bu durum, izlenme rekorları kıran pek çok filmde başrol oyuncusu veya yardımcı karakterlerde görsel şölen sunma gayesinden ileri gelir. Demet Şener, Arzu Yanardağ, Hande Ataizi gibi görselliği ile öne çıkan oyuncular izleyiciye sunulur (Ergül, 2000: 34). Görsel şölen sunabilen yapımların daha geniş bir kitleye ulaşabilmesi geçmiş dönemde gördüğümüz kimi benzerlikleri akıllara getirir. Bu benzerliğe; sokakların güvensizleşen ortamı ve televizyonun girişiyle birlikte yaşanan seks filmleri furçasının modernize edilmiş hali denilebilir. O dönem başıboş erkek izleyiciyi kadın bedeni ile kendine çekebilen sinema, erkek izleyiciyi her dönem benzer çabalarla elinde tutmak istemiştir.

2000'li yıllarla birlikte internete ulaşım ve kişisel iletişim teknolojilerinin kolay elde edilebilir olması, küresel düzeyde farklı değer yapılarına erişim olanağı sağlar. Bölgesel referanslar yerine küresel referanslar karakterlerin biçimlendirilmesinde etkili olmaya başlar (Oktan, 2012: 121).

80'lerdeki kadın hareketi yalnızca belirli sıfatlar aracılığıyla toplumda yüceltilen fakat somut olarak ne adı ne sanı olan anne, bacı, eş kimliğindeki kadının

özgür birey olarak adlandırılmasını sağlamış denilebilir. 90'ların kadınlarına adını soyadını teslim etmiştir. Kadın Hareketi bugün, yalnızca kadınların sorunu olmaktan çıkarak toplumsallaşmakta, toplumsal bir soruna dönüşmektedir (Karagöz, 2008: 185-186).



İKİNCİ BÖLÜM

ÖLDÜREN KADINLAR TARİHİNE BAKIŞ

2.1. Kavram Olarak Femme Fatale

Derin bir kültürel mirasın yansıması olan mitler, sözlü anlatılarla dönemlerin toplumsal yapısı ve yaşamı hakkında bilgiler sunar. Mitler incelendiğinde kadının yaratılışı ve toplum içine konumlandırılışı ile ilgili kısımlar yaşayış biçimlerine ve kadın-erkek rollerine ışık tutar. Femme fatale karakter mitolojide de bulunmakta olup toplumsal düzene karşı çıkan, ataerkil sistemin karşısında duran ve başkaldıran kadın olarak söylencelerde yerini alır. Femme fatale karakterini kavramsal boyutta incelemek için ortaya çıktığı düşünülen ilk günden itibaren ele almak daha açıklayıcı olacaktır. Tarihin belirli dönemlerinde farklı kötü kadın modelleri oluşmuş ve mitolojide yer almış femme fatale karakter, yüzyıllar sonra yaşamın ve sanatın her alanına girecektir. Bu sebepten femme fatale karakterinin çıkış noktası kabul edilen gelişmeyi incelemek, kadının ataerki karşısındaki konumunu kavramak, kavramın ortaya çıkışı ve ortaya çıktığı bölgelerdeki kimlik farklılıkları üzerine düşünmek, karakterin kavramsal olarak açıklanabilmesinde yararlı olacaktır.

Kültürler arası farklılıklara rağmen, yaratılış efsanelerinde kadınların yaratılışı ile ilgili olan kısımlar benzerlik gösterir. Kadının varoluş nedenini erkeğe dayandıran efsaneler, özellikle bu konu üzerinde ortak paydada buluşurlar. ‘Evrende ilk önce kaos vardı’ biçiminde başlayan anlatılar; aslında kadınların Tanrı, Tanrıça gibi cinsiyete dayalı kavramlardaki eşitsizliğe karşı çıkışları, yüzyıllar süren hatta yüzyıllar sürecek olan toplumsal eşitsizliğe başkaldırıları ve savaşımalarının ilk kıvılcımları niteliğindedir (Akyıldız, 2013: 101).

Mitolojik kadın figürleri incelendiğinde, kadının Tanrıça olmasına rağmen ataerkil yapının kadınlara biçtiği temel rolleri barındırdığı gözlemlenir. Kadın Tanrıça olarak betimlense dahi pasiflik, doğurganlık gibi toplum tarafından atfedilen rollerinin değişmemiş olduğu görülmekte, buna itiraz eden de cezalandırılmaktadır (Akyıldız, 2013: 101). Kadına atfedilen rol ve görevlerin sorgulanmadan tekrar

edilişi, yanlış değer ve yargılar olsa dahi sürdürülmesini kaçınılmaz kılar (Yüksel, 2006: 117).

Kültürel mirasın çeşitliliğiyle birlikte mitler coğrafyadan coğrafyaya farklılık gösterirler. İlk kadın olarak Havva'nın kabul edilmesinin yanı sıra farklı coğrafyaların kutsal kitaplarında Lilith adında bir kadının da varlığı söylencelerde yer alır.

Mitoloji, kadın ile doğayı birbirine özdeş tutar. Erkeğin üremeye katkısının, geçici ve anlık olduğunu söyleyen Paglia, gebe kadının daemonik bir niteliği olduğunu vurgular (Paglia, 2004: 24).

Tek Tanrılı dinlerde; yaratılış anlatıları ilk kadın olarak Havva'dan, bir çok mit ise Adem'e eş olarak Havva'dan önce yaratılmış Lilith adında bir kadından söz etmektedir (Özbay, 2013: 43). Havva'nın zıttı karaktere sahip olan Lilith, anlatılarda toplumsal düzenin karşısında duran bir kadın olarak yer alır.

Aynı zamanda feministlerce ilk kadın-erkek savaşımını başlatan kadın olarak görülen Lilith, modern ve bağımsız kadını simgeler. Lilith'in ataerkil sistem karşısında başkaldırısı, kadın açısından bir rol model oluşumunun örneğidir. Söylencenin temelinde Adem ve Lilith'in aralarında çıkan anlaşmazlığa, Tanrı'nın müdahil olarak erkeğin yanında yer alması ve Lilith'in özgürlük isteğini reddetmesi imgelemi yatar (Akyıldız, 2013: 102).

Lilith; dışarıdaki dişi şeytan, ölümcül kadın, femme fatale imgelerini benliğinde toplarken, Havva Tevrat'a göre Adem'in cennetten kovulmasına neden olsa da evdeki itaatkar, uysal kadın tipolojisini simgelemektedir. Bu anlatının temelinde Lilith'in Adem'i terk etmesinden sonra, Adem'in Tanrı'ya yalnız kalmak istemediğini söylemesi yatar. Tanrıya ve Adem'e başkaldıran Lilith'in yerine yeni kadın yaratılacak ve bu kadın itaatkar, uysal, eşitlik isteminde bulunmayan kadın olacaktır. Adem'in bedeninden yaratılan yeni kadın Havva, erkeğin bir parçasıdır ve onun ihtiyacı için var olmuştur (Akyıldız, 2013: 96).

Toplumsal düzenin geliştirdiği ceza uygulama mekanizmaları karşı çıkan, başkaldırılan kadına karşı devreye girer. Söylencelerde Lilith'in Adem'e karşı eşitlik

istemi ve Tanrı'ya başkaldırma biçiminde ortaya çıkan aykırı tutumları baştan çıkartıcı, cadı olarak tasvir edilmesine sebep olmaktadır. Erkeklerle karşı cinselliğini kullanan ve bununla karşılaştığı erkeklerle istediğini yaptıran femme fatale bir kadın olması, Lilith'in ataerkil yapı tarafından kabul gören Havva'nın tam karşıtı bir karakter olduğunu göstermektedir (Akyıldız, 2013: 101-102).

Yunan mitolojisinin ünlü miti Pandora'nın Kutusu'nda ise kadının farklı bir konumda sunulduğu görülür. Kadının toplumsal düzene karşı çıkışının yerine kadının dünyaya kötülüğü salıverişini anlatılır. Bu noktada düşünüldüğünde kadın bir cezalandırma aracı olmuş, kötülüğün kaynağı ve sebebi olarak görülmüştür. Dönemde kadının toplumsal konumundan esinlenilerek böyle bir anlatı oluşturulduğu düşünülmelidir. Pandora, Lilith'in aksine femme fatale bir kişilik sergilememekte fakat Lilith ile ortak noktaları bulunmaktadır. Lilith ve Pandora toplumsal düzene karşı bir tutum sergiler. Pandora toplumu cezalandırmak için gönderilmiş, Lilith ise isyan etmiştir. Lilith ve Pandora, toplumun genel kabulüne göre iyi kadın ölçütlerinden uzaktır.

Tanrıların armağanı anlamına gelen Pandora, Prometheus'un ateşi çalmasına misilleme olarak Zeus'un emri ile yaratılmış olan ilk ölümlü kadın olma özelliğini taşır. Ortadoğu-Sami kaynaklı olduğu düşünülen Pandora'nın Kutusu mitinde kısaca tüm kötülüklerin kadının üzerine yıkılması söz konusudur (Yolcu, 2013: 187).

Prometheus gizlice ateşi çalmış ve daha sonra ateşi insanlara vermiştir. Zeus ateşin çalınarak insanlara verilmesine sinirlenmiş, bunun üzerine topluma bir ceza vermek istemiştir. Erkeklerden oluşan bu toplumu cezalandırmak için kadını yaratmaya karar veren Zeus, ateş ve demircilik tanrısı Hephaistos'a su ve topraktan bir dişi yapmasını emreder. Bu yaratılan dişi; insan sesli, insan güçlü, tanrısal yüzlü olur. Bu kadın yaratılırken her tanrıçadan alınan farklı özelliklerle bezenir. Atina'nın koruyucu tanrıçası Athena el işi öğretir, Aphrodite onu güzellik ve cinsellikle donatır, çoban tanrısı Hermes kurnazlık ve yalancılığını bahşeder ve nihayetinde bütün armağanlar anlamına gelen Pandora yaratılır (Gülcan, 2010: 113).

Anlatının devamında, Prometheus'un kardeşi ile evlenen Pandora, kendisine düğün hediyesi olarak verilen ve açmaması gereken kutuyu merakına yenik düşerek

açar. Kutunun içinden kötülük, hastalık, keder, korku dünyaya yayılır. Pandora bunun farkına vardığında hemen kutuyu geri kapatır fakat kötülükler dışarıya çıkmış, kutunun içinde yalnızca ümit kalmıştır. Kadının cezalandırma aracı olarak yaratıldığını akla getiren bu mit, Pandora'yı Zeus'un insanlardan intikam alma aracı olarak kullanmasıyla ve kötülüklerle birlikte dünyaya göndermesiyle kanıtlanmaktadır (Gülcan, 2010: 113). Siren'ler ise kusursuz güzellikleri ve baştan çıkarıcılıklarıyla bilinen ve bir adada yaşadıklarına inanılan deniz yaratıklarıdır. Bu yaratıklar baştan çıkarıcılığın simgesidirler ve anlatılarda erkekleri felakete sürüklediklerinden bahsedilir, güzel ve şeytani kadın figürünün farklı temsillerinden biridir (Shahbazi vd, 2014: 987).

Genel olarak ele alındığında Yunan mitlerinde de ataerkil özelliklerle bezenmiş toplum örneğinin yansımaları görülür. Kadın; Tanrılar tarafından sonradan ceza aracı olarak yaratılmış, meraklı ve dünyaya kötülükleri salıveren ikinci sınıf bir varlık olarak söylencelerde kendine yer etmiştir (Gülcan, 2010: 118). Bahsettiğimiz mitolojik anlatıda da ikinci sınıf olarak yansıtılan kadın (özellikle Lilith ve Pandora), farklı kötü kadınlık temsillerini sunmaktadır. Yüzyıllar boyu ikinci sınıf olarak görülen kadının savaşı kaybettiği nokta ataerkil düzene geçiş olmuş, tarihsel süreç ataerkil ideolojinin daima lehine gelişmiştir.

Özellikle toplumsal alanda ataerkil düzene geçiş ile beraber erkek ve kadın arasında birçok farklılık oluşmaya başlar. Zaman zaman kadın lehine düzelmeler meydana gelmişse de daima geleneksel yapı ve toplumsal gelişmeler eril düşüncenin istekleri doğrultusunda olmuştur (Biryıldız, 1993: 7). Sözlü anlatılardan günümüze bakılırsa geçen tarihsel süreç içerisinde durum, insanın yaratılışından bu yana pek farklı olmamıştır. Yukarıdaki anlatılarda konumlandırılmış iki kadın figürü bunu kanıtlar niteliktedir.

Kadınlar uzun bir süre insan haklarından eşit biçimde yararlanamamış, dünyayı hiçbir zaman erkekle eşit biçimde paylaşamamışlardır. Dolayısıyla eşitsizliğin boyutu dönemden döneme, toplumdan topluma değişkenlik gösterse de temelde aynı zihin yapısını korunmuştur. Erkek egemenlik Mezopotamya'dan günümüze eklenerek varlığını sürdürmüş, toplumsal bilince işlemiş, erkek

egemen sistemin sorgulanması kültürler boyunca pek az olmuştur. Sorgulanan erkek egemenlik sisteminin tarihe yazılması önlenerek aktarılmış, zamana karşı sağlam direnç gösterebilen kalıplar, kadınlık ve erkeklik kimlikleri ile ilişki ve davranışlarını tanımlayan örüntüler olmuştur (Berktaş, 2004: 2).

Gündelik hayatın gerçekliğine yansıyan ataerkil örüntüler, kız çocuğuna aynı süreçleri yaşamış olan annesi tarafından aktararak içselleştirilmektedir. Annelerin kendi içselleştirmelerinin dışavurumuyla tarihsel süreç içerisinde kadının rolü ile kimliği kurumsallaşmıştır. Kimliğin kurumsallaşması için gerekli olan kabulleniş gerçekleştiğinde içselleştirilmektedir. Bilişsel olan içselleştirme aşaması normatif bir hal alır. Ev işlerini kadın yapar bilişsel formu zaman içerisinde ev işlerini kadının yapması gerekir şeklinde normatif bir forma dönüşür. Oğlan çocuklar doktor, vali, kız çocuklar ise öğretmenlik, hemşirelik gibi meslek hayalleriyle büyütülür. Yani küçük yaştan itibaren ileriye dönük toplumsal konumlar belirlenerek meşrulaştırılma süreci başlatılır (Metin, 2011: 85-86).

Kadının eve kapatılış sürecinin önemli gelişmelerinden biri de evlilik kurumunun dönüşümüdür. Paleolitik çağda avcılar, ittifaklar yaparak av sahalarını güvence altına alma gereksinimi hissetmişlerdir. Dolayısıyla egzogam olarak adlandırılan dışarıdan evlenme yaygındır. Yerleşik düzenle birlikte endogami yani; içeriden evlenme yaygınlaşmaya başlar. Aile reisleri ise doğurganlıkların, evin büyümesi anlamına geldiğinin farkındalardır. Kızlarını kuzenleri için saklamaya başlarlar ve burası kadının eve kapatılma sürecinin başlangıcını oluşturur (Michel, 1993: 24). Orta Neolitik dönemden itibaren başlayan günümüzde de ataerkil sistem kurallarına göre yaşayan baskılanma süreci; eve kapatılma, ekonomik planlamanın dışına itilme gibi engellemelerle karşılaşan kadının ikincilliğini yüzyıllardır korumasına sebep olmuştur (Biryıldız, 1993: 8).

Tüm bu baskılamalara, egemen ideolojinin dayatmalarına karşı kadının sessizliğini bozan femme fatale karakterler, kadın savaşımının temel noktalarındandır. Yaşam realitesinden sanata, sanatın her alanından konumuz sinemaya varıncaya dek baskılamalara, edilgenliğe karşı çıkmış kadın karakterlerin varlığı görülür. Bu noktada femme fatale karakteri temel inceleme noktamızı

oluşturmakta, karakterin kavramsal boyutunun incelenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Dünya sinemasın ve Türk sinemasının sevilmeyen, kötü kadınları olan femme fatale karakterler, tarih boyunca farklı terminolojiler ile adlandırılmıştır. Toplumdan topluma isimlendirmeleri değişse de egemen ideolojinin karşısında duruşlarıyla femme fatale karakter olarak adlandırılmaktadır. Kadının yaratılışından itibaren kötü bir anne, kötü bir eş olan, aldatan, cinselliğini kullanarak erkeği felaketin eşiğine sürükleyen kadının kökeninden itibaren inceleme alanı oluşturması, tüm sanat dallarında ve sinemada önemli bir boyuta ve kapsama ulaşır.

Femme Fatale karakteri, kökeni itibariyle Yahudi-Hristiyan geleneğine dayandırılmakta, ilk örnekleri bahsettiğimiz üzere Havva ile Lilith tasvirleri olarak kabul edilmektedir. Havva; Adem'i bir felakete sürüklemiş, bu felaket neticesinde adem cennetten kovulmuştur. Fakat bu olay aynı zamanda insanoğlunun düşünce yapısında (farkındalık, cinsiyetin keskin hatlarla ayrımı gibi) bir takım gelişime ve değişimlere yol açmıştır. Hatta bir suç karşısında cezalandırılmanın direkt olarak cinsel arzulardan kaynaklandığını düşündürmüştü, o zamandan beri muğlak bir bakış açısı ile irdelenmeye çalışılmıştır (Markus, 2006: 188).

Tarihsel süreç içerisinde iktidarının elinden gideceğini düşünmeye başlayan erkek egemen ideoloji kendi çıkarlarını gözetmiştir. İdeal kadını yaratırken, bu tanımlamasının dışında kalan kadını meşum kadın, fettan kadın, kötü kadın, femme fatale gibi tanımlamalara dâhil etmiştir. Bu tarz kadınlar erkek egemen ideoloji için tehdit unsuru olmakla birlikte ürettiği bu tanımlamalara dâhil ettikleri kadınları damgalayarak oyunun dışında kalmasını sağlamıştır. İdeal olarak tanımlananın iyi, ideal olmayanın kötü olarak nitelendirilmesi eril güç tarafından keskin ayrımlarla belirlenerek ortaya konulmaktadır (Baş, 2011: 78). Sinemada örneklerini göreceğimiz bu tanımlama, kötü olanın iyi olandan keskin hatlarla ayrımını gündeme getirir. İyi ve kötü karakterler birbirine oldukça uzak kalıplarda sunulur.

Toplum içerisinde yalnızca kendilerine dayatılan kalıplarda var olabilen kadın ve erkek, cinsellikle ilgili istekleri, seçimleri toplumun genel kabulüne uymadığı takdirde toplumdan dışlanma noktasına kadar varan bir baskılama süreciyle karşılaşmıştır (Okumuş, 2003: 193). Baskılanarak ötekiliği ve dışlanmışlığı da bir

yandan kimliğinde barındıran femme fatale için egemen ideolojinin karşısında durmak bir gereklilik halini alır.

Erkekleri tuzağa düşürerek emellerine alet eden kadın tiplemesi, Fransızca'da ölümcül kadın anlamına gelen femme fatale terminolojisiyle adlandırılır. Erkekleri kendine aşık eden, kişiliklerini, ekonomik yapılarını, toplumsal statülerini tamamen tehlikeye atan bu kadın tiplemesinin kötü kadın tanımlamaları arasında farklı bir yeri vardır. Femme fatale karakterler genellikle cinselliklerini ve güzelliklerini kullandıkları için kötü olarak nitelendirilir ve meşum kadın, vamp kadın, fettan kadın gibi isimlerle de kimliklendirilirler (Baş, 2011: 90).

Femme fatale karakterin, karşılaştığı erkeği tuzağa düşürmek için kullandığı cinsel çekicilik, baş döndürücü güzellik, erkeği bu kadın karşısında çaresiz bırakarak karşı konulamaz bir durumun içine sürükler. Cinsel çekiciliği bu kadın tipinin en önemli niteliğidir çünkü karşılaştığı erkeği tuzağa düşürmek için buna ihtiyaç duymaktadır. Baş döndürücü güzellığı erkeği bu kadın karşısında çaresiz, güçsüz, dili tutulmuş durumda bırakır. Bu kadınla karşılaşan erkek bir çaresizliğin içerisine sürüklenir, femme fatale karakterin karşı konulamaz cazibesine kapılır (Safrancova, 2015: 9).

Femme fatale karakterinin tehditkârlığı noktasında Zizek, erkeği büyüleyerek onu etkisi altına alabilmesi noktasında, bunu kadının sınırsız keyfi için yapmadığını söyler. Büyüleyiciliği ve çekiciliği görünenin ardındakidir görüşünü savunan Zizek, nesne olarak kadının, büyüleme işlevini tek başına yerine getirmediğini düşünür. Maskeler düştüğünde ölüm dürtüsüyle baş başa kalan saf özne boyutunun büyüleyiciliğinden bahseder (Zizek, 2004: 95).

Bir önceki bölümde işlediğimiz, dünya genelinde var olan toplumsal ve sanatsal yaratıdaki değişim rüzgârları, özellikle 1940'lı yıllardan sonra cinsiyet rolleriyle birlikte değişime uğramaya başlamış, dolayısıyla kadına bakış konusunda da bir devrim yaşanmıştır. Değişen cinsiyet rolleri iş ve ev ortamında erkeğin endişesiyle karşılaşmış ve böylece femme fatale kendi gerçek kimliğini gizleme konusunda daha donanımlı, daha dikkatli hale gelmiştir (Jennings, 2008: 29). Aynı zamanda karakterin sayısız varyasyonunun olması, kavramın anlaşılmasında güçlük

yaratır. Bu karakter farklı biçimlerde ve görünümünde karşımıza çıkar (Safrancova, 2015: 5).

Toplumun genel ölçüde bu imgeye karşı olumlu bir bakış açısı geliştirmemesine karşın kimi feminist kuramlara, ataerkil sistem karşısında duruşu, yıkıcılığı ve isyankarlığı sebebiyle konumunu olumlayan biçimde dâhil edilmiştir (Mallan, 2000: 4).

Amerikalıların vamp kavramı, Avrupalıların femme fatale karakterinin karşılığıdır. Erkeğin karşıtı ve düşmanı olan bu kadın, yarattığı gerilimden dolayı egemen ideolojinin tam zıttında konumlanır (Derman, 1993: 22). Tarihin her döneminde var olan femme fatale karakter, 19 Yüzyıla gelindiğinde yeni sanat dallarıyla birlikte kendine yeni yaratım ortamları bulur. Türk sinemasında derinlemesine inceleyeceğimiz femme fatale karakter, sinema sanatının sunduğu uçsuz bucaksız yaratım ortamını da arkasına alarak yeni kadın imajını temellendirirken diğer yandan eril bakışın kamçılanmasını gündeme getirir.

Genel anlamda ifade edildiğinde femme fatale'in cinselliğini kullanışı erkek üstünlüğünü zedeler. Filmlerde erkek karakterler daima erkekliklerini ispatlamak zorundadır ve femme fatale karakterler aracılığıyla bu zorundalık erkekliğini kaybetme kaygısına dönüşür. Özellikle bu kaygı kadın cinselliğinin tehlike olarak adlandırılmasını açıklamaktadır (Kandiyoti, 2013: 82).

2.2. Sanat ve Femme Fatale

İnsanlığın en büyük özgürlük duygusu olan sanatsal yaratı, evren üzerindeki varoluşunu ifade etme aracıdır ve bu yeniden yaratım süreci, doğaya karşı meydan okumadır. Kültürel tarihin başından beri insanoğlu yeni buluşlar ile heyecan verici deneyimleri, yeni araç yapma büyüsü ve bu araçlara sonsuz olanaklar yükleme dürtüsüyle birleştiğinde sanat olgusu ortaya çıkar. Kadının anaç niteliğiyle temsil edilişi, ona doğuştan bir sanatsal yaratı bahşeder. Çocuk doğurması, besleyip büyütmesi gibi üzerine yüklenen yükler, kadının sanat kapılarını aralamasını zorunlu kılar. Toplumların kalıplaşmış ve değişmez nitelik kazanan özelliklerinden dolayı sanatsal yaratım ortamı, kadına uzun yıllar bu özgürlüğü tanımamış, erkeklere göre sayıları sanatsal üretim ortamı içerisinde daha az olmuştur (Nutku, 2010: 137).

Yüzyıllar boyu erkekten düşük konumda tutulan kadına, fiziksel olarak erkeğe karşı üstün olmamasının eksikliği hissettirilmiş, ahlak kurallarıyla baskılanmıştır. Modern dünyaya bakıldığında değişmeye başladığı görülen bu durumun değişimi uzun bir tarihsel sürece yayılmıştır (Turan, 2013: 10). Tarihsel dönemler içerisinde kadın farklı tanımlamalarla toplumda kabul görmeye çalışarak hayatını sürdürmüştür. Bir önceki bölümde bahsettiğimiz sözlü anlatılar çerçevesinde düşünüldüğünde, kadının toplumsal yaşamda konumlanışının yaratılıştan günümüze değin sanata etkisi yadsınamaz boyutta olacaktır. Kadın bedeninin estetik görünümü sanatçıları her dönem etkilemiş, resimden tiyatroya, tiyatrodan sinemaya kadın görsel bir araç olarak kullanılmıştır. Bir yandan kadın imgeleri üretilirken ataerkil düşünce yapısı kadının peşinden gelmiş, sanat dallarında eril anlatımların kullanımını fark edilecek biçimde görünür kılmıştır.

Yalnızca sinema sanatında olmayan eril bakış olgusu, farklı sosyal alanlarda ve yaratım ortamlarında kendini göstererek kadın bedenine bakmanın sunacağı cinsel hazzın ötesinde, bu hazzla bağlı olarak doğacak olan davranışların etkisini benliğinde toplar. Özellikle sinema sanatında eril bakış olgusu, sinema sanatının erkeklere yönelik biçimde yapılanmasına sebep olur. Erkeklerin alacağı cinsel hazzın sınırları zorlanarak kimi zaman sapkınlara dahi hitap edebilecek boyuta ulaşmıştır. Kadına yönelik şiddet ise kimi zaman cinsel uyarıcı olarak sinema sanatına konumlandırılmıştır (Turan, 2013: 12). Bu görüşe dayanak noktası olabilecek durum sinema sanatının bir dönem Türkiye’de cinsel sefalet dönüşmesi olacaktır. 1970’lerden itibaren cinsel bir sefalet dönüşen seks komedileri, eril bakışın sapkınlara hitap edebilecek boyutlara taşınabildiğini Türkiye’de kanıtlamıştır.

Tarihe bakıldığında sanatsal yaratı ortamına dâhil olabilmiş kadınların sayıca erkeklere göre daha az olduğu görülür. Helenistik Çağ’da Ana Tanrıça kültüründe kutsanan kadınlar, kutsanmalarına rağmen demokrasi anlayışı içinde yine ikincil konumda tutulmuşlardır. Kimi Orta Asya toplumlarında ise kadın yöneticilere duyulan saygının niteliği doğurdukları erkek çocuklar ile orantılı olmuştur (Nutku, 2010: 137).

Her toplumun anlatıları o toplum hakkında ortaya konulmuş bilgi ve birikimin kümülatif toplamıdır. Toplum ve kültürün yansıması olan bu anlatılar sinema için olabildiğince büyük bir kaynak noktasını oluştururlar. Ülke sinemalarının bir yeniden sunum düzlemi olduğu düşünüldüğünde, üretilen yaratılarda biçim ve kodların izini sürebilmek mümkündür (Sözen, 2008: 132-133). Dolayısıyla anlatılardan beslenen sanat, ülkelerin ve toplumların yaşayış kodları ile ilgili kümülatif bilgiler ışığında, ürettiği eseri sanatseverin yorumuna bırakır. Bu noktada sanatsal yaratı içerisine dahil edilmiş kötü kadın-kadınlık, iyi kadın-kadınlık kodlarının analizinin kümülatif bilgiler ışığında ortaya çıkarılabileceği ifade edilebilir.

Bir önceki bölümde bahsedilen birey ve beden kavramlarının yansımalarını yalnızca sözel anlatılarda değil, görsel sanatlarda da görmek mümkündür. Batı resim sanatı insana yaşamakta olduğu dünyanın o anını veya o andan bir kesit sunmaktayken, Doğu görsel sanatlarında minyatürlere ağırlık verir. Bunun sebebi ise Tanrının bakış açısına göre kurulan sanatsal düzenlemelerdir. Birey olgusunun sanata yansımalarına beden kavramı temel alınarak bakıldığında, eril anlatımı ve bakış açısını içerdiğini söylemek mümkündür. Böylelikle sanatsal yaratıda sunulan kodların ataerkil bir bakış açısını yansıttığı görülür (Sözen, 2008: 114).

Sanat dallarında güçlü kadınlar dendiğinde akla gelen karakterlerden ilki femme fatale'dir. Bu kadınların gizemli, baştan çıkarıcı olmalarının yanında emellerine ulaşabilmelerinin sırrını cinsel öğelerini kullanmak oluşturur. Korku filmlerinin anlatılarında bolca bulunan Vampir kadın, aksiyon filmlerinde siyah, dar kıyafetleriyle eli silahlı kadın, özellikle sinemada kara film döneminde Amerika'da hayat bulur. Erkekleri elinde tutmaya çalışır, onları baştan çıkartır, zehirler, yalan söyler hem kahraman hem de anti kahraman olarak anlatılarda yer alır. Kadının bağımsızlığını ve özgürlüğünü ifade ettiği görüşü farklı bir feminist pencereden bakıldığında erkeklerdeki kadın düşmanlığının bir yansıması olarak düşünülür ve bu karakter erkeklerin feminizm korkusunun bir sembolüdür (Turan, 2013: 51).

Özellikle kadının cennetten kovulma nedeni olarak görülmesi, onun şeytani varlık olarak algılanışının temel sebeplerindedir. Kadın ve erkek tarihin her

döneminde karşılıklı bir iktidar mücadelesinde olmuş ve tarih yazıcılarının genellikle erkeklerden oluşması tarihi akışın seyrini değiştirir. Eril bakış açısıyla yazılan tarih ve sonrasında gelişen feminist akım, çelişkiler arasından kendi bakış açısıyla sınırlanabilme gayesine dönüşen feminist hareketler ile mücadelesini sürdürür (Yıldırım ve Karahisar, 2013: 53).

Toplumsal yaşam ve modern dünyada kadın olgusu sürekli incelenen, pek çok sosyal araştırmacının konunun anlamlandırılmasına yönelik çalışmalar yürüttüğü bir alandır. Kadınlığın bir cinsiyet olarak görülmesinden öte bir etiket olarak görülmesi ise bu etiketin pozitif veya negatif yönlerinin ele alınmasında etkili olur. ‘Anneler kutsaldır’, ‘kadınlar araba kullanmamalı’ şeklinde basite indirgenebilecek birçok yaklaşım, insanların kadınlara bakışında önemli rol oynar. Bu etiketin yalnızca dünyanın erkek nüfusu tarafından kadınlara verilmiş olduğunu düşünmek hata olacaktır. Kadınlar dünyanın neresinde olursa olsun bu etiketleri benimseyerek içselleştirmişlerdir. Fakat yaşamını bu ilkeler üzerine kurmamış olanlar vardır. Bazı kadınlar yaşamlarını bu ilkeler üzerine kurarlarken bazıları bu ilkelere savaş açarlar (Turan, 2013: 5).

Bu savaşımın temel noktasında karşımıza çıkan femme fatale karakterler, önceki bölümlerde de bahsettiğimiz toplumun genel kabulünün dışında bir tutum sergilediklerinden sanatta dallarında kötü kadınlık çerçevesinde sunulurlar. Ataerkil sistemin tam karşısında duran bu kadınlardan sanatın ilk örneklerinden günümüze gelinceye dek varlığından söz edilebilmesi mümkündür. Toplumsal konum ve statüleri sanatın her alanına konu olan kadın için iyi kadın ve kötü kadın temalarının olduğu düşünüldüğünde, kötü kadınlık sunumunun önemi ortaya çıkar. İncelenmeye değer kötü kadınların, sanatın özellikle sinemanın bir dönemine damga vuracaklardır. Tüm sanat dallarında mevcudiyeti bulunan femme fatale imgelerin öne çıkanlarını aşağıdaki örneklerle açıklamak mümkündür.

Dönem dönem popüler olan veya popüleritesini kaybeden bu kadın imgesine Dante Gabriel Rosetti’nin Lady Lilith portresi, Oscar Kokoscha’nın Salome oyunu (Markus, 2006: 188), Gustav Klimt’in Judith and the Head of Holofernes portresi sunumunu özetle açıklar biçimdedir (Markus, 2006: 184).

İncil’de bir ibret hikayesi olarak yer alan bu oyun, Judea prensesinin öyküsünden esinlenme ile yazılmıştır. Wilde hikayeyi tutkulu ve saplantılı bir aşk hikayesine dönüştürmüş, yazıldığı dönem toplumsal yapısıyla örtüşmemiş dolayısıyla radikal olarak nitelendirilmiştir. Birçok eleştiriyi beraberinde getiren Salome oyunu, Viktorya dönemi izleyicisinin tepkileriyle karşılaşınca sansüre uğramış daha sonraysa yasaklanmıştır. Oyunun bu derece tepki görmesine, sansürlenmesine ve hatta yasaklanmasına sebep olan karakter büyük ölçüde Salome olur. Viktorya döneminde İncil’de adı geçen karakterlerin sahnede yer almasının yasak olması ve konunun İncil’den alınmış olması, yasaklanmasının sebeplerinden bir diğeri olduğu düşünülmektedir (Salman, 2012: 146). Cinsel konularda bastırılmış olan Viktorya dönemi kadını göz önüne alındığında Salome, oldukça uç bir karakterdir. Geleneksel kadın tiplmelerinin aksine Salome, seçen kadın tiplemesinin örneğini sunmakta ve kendi seçtiği kişiye bekâretini verecek olması göze çarpmaktadır. Bu iradeye Viktorya döneminde sahip olmayan kadınların karşısında konumlanmış Salome, kendi kararlarının peşinden koşan ve başkasının karışmasına izin vermeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar (Salman, 2012: 149). Toplumsal düzene başkaldırı olarak değerlendirilebilecek Salome karakterinin femme fatale olarak değerlendirilmesi; Viktorya dönemi kadın tiplmelerinin tam aksine konumlandırılmış olmasındandır. Bu oyunun tepki görmesi ve yasaklanması da egemen ideolojinin tepkisinin bir yansımasıdır.



Görsel-1: Dantee Gabriel Rosetti- Lady Lilith

(<http://www.delart.org> 2016:1)

Dante Gabriel Rosetti'nin çalışması olan Lady Lilith portresinde, ilk bakışta kadının çekiciliği ve cazibesi üzerine odaklanıldığı görülür. Omuzunun üzerinden akan buklelerini tarayan Lilith, kadınlara karşı takınılan sosyal açıdan engelleyici kurallara karşı yüz ifadesiyle karşı çıkmaktadır. Açık omuzu ve erkek bakışına karşı takındığı ifade, Lilith'in erkek bakışına karşı ilgisizliğini simgeler (Kundu, 2013: 774-775) İç veya dış mekânda olduğu belli olmayan Lady Lilith portresi, aynı zamanda bir paradoksu da temsil eder. Belirsiz bir ortama Lady Lilith'i konumlandıran Rosetti, cinselleştirilmiş bir kadını simgelemesinin yanında onu güçlü olarak betimler (Kundu, 2013: 774).



Görsel-2: Caravaggio - Judith Beheading Holofernes

(<http://www.wga.hu> 2016:1)

Eserlerinde işkence ve ölüm duygusunu çekici kılmaya çalışan Caravaggio'nun yaşadığı dönemde dinsel konuları eserlerinde konu edinen sanatçılarla aynı paydada buluştukları ve eserlerinde dehşet verici sahneleri konu edindiklerinde izleyicilerin keyif aldıklarını gözlemlemektelerdi. Ortaçağ'a ait geleneğin yansıması olan bu düşüncenin, Katolik kilisesi ile aynı doğrultuda ilerlediği düşünülür. İsa ve On iki Havari'yi çektiği eziyet ve ızdırap içinde sergileyen sanatsal ifadeler, geçmişten beri desteklenmektedirler. Aynı örnekten yola çıkıldığında konunun açıklığa kavuşturulması daha kolay olacaktır. Örneğin Judith hadisesi, İncil'in birçok bölümünde yer almakta ve Judith'in kurnaz, maharetli bir kadın olarak tasviri bir kadın olarak İsrailoğullarıyla mücadelesinde galibiyetini simgeler. Eski Ahit'e göre ise Judith ve Holofernes arasında geçen bir olaydan bahsedilir. Bu anlatıya göre Judith, Asur generali Holofernes'in çadırına girerek onu sarhoş eder. Holofernes sarhoş olduktan sonra hançeriyle kafasını keser. Bu yapıt dönemin ideoloji, din ve sanat ilişkileri konusuna ışık tutmaktadır (Genç, 2014: 25). Temelde bir kadın anlatısı olan bu hikayede göze çarpan ilk nokta Judith'in karakterize edilışıdır. Judith, bu portrede de femme fatale tanımlamamıza

uymaktadır. Erkeği pasifize edene kadar uğraşır, sonunda nihai emeline ulaşarak onu katletmiştir.



Görsel-3: Gustav Klimt - Judith and the Head of Holofernes

(<http://digital.belvedere.at> 2016:1)

Ele aldığımız Judith karakterini bir önceki sunumla benzeşik bir portrede açıklamak konunun açıklığa kavuşmasında yararlı olacaktır. Kostümleri ve aksesuarları dönemden döneme değişim gösteren Judith sunumları aynı zamanda dönemin sanata bakışını yansıtır.

Gustav Klimt'in Judith and the Head of Holofernes portresinde saf bir cinsel iştah ve çekiciliğin ötesinde yine Judith, farklı kötülük imgeleriyle karşımıza çıkar. Dişlerinin açıklığı çekiciliğini kanıtlamakta ve Holofernes'in siyah saçlarından kavrayışı kesik başı elinde tutan acımasızlığının göstergelerini birleştirmektedir (Curry, 1994: 7). Birçok sanatçı tarafından resmedilen Judith, dönemin kadın imgesine özellikle aksesuar kullanımı ve giyimine ışık tutar. Yukarıda ele aldığımız Gustav Klimt'in eseri olan Judith and The Head of Holofernes cesur biçimde

vücudunu sergileyen bir kadın olarak göze çarpar. Aksesuarlarıyla birlikte kombinlenen resim, vücudunu göstermekten çekinmeyen femme fatale bir kadın kimliğini yansıtır.

2.3.Sinema ve Femme Fatale

Toplumsal alanda kadının sevgi dolu bir anne, şiddete maruz kalmış bir kurban olarak temsil edilmesi, toplumsal rollerin kadına yüklemiş olduğu etiketlerden kaynaklanır. Kanıksanan bu etiketler ile popüler sinema filmlerinde kadın, fedakâr bir anne veya eş, yuva yıkan bir femme fatale ya da kurban rollerine büründürülür. Reklam metinlerinde fiziki görünüm, mutfakta ise hamarat kadın sunumu ön plana çıkar. Tüm bu temsiller, toplumsal alanda var olan cinsiyet rolleri ve ataerkil düşüncelerin yeniden üretimidir. Toplumsal alanda yer etmiş ve medya tarafından kadına yöneltilen bu bakış açılarının çözümlenmesi, baskın söylemin farkına varılmasıyla gerçekleşecektir (Durna, 2014: 5-6).

Medyada ve sinemada kurban olarak temsili ise kadının erkekten düşük konumda tutulduğunun bir göstergesidir. Fakat bu noktada, Hollywood sinemasında ve Hollywood sinemasından etkilenen filmlerde, tek kurbanın kadınlar olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Belli özellik ve kanıksanmış tipolojiler ile yansıtılan erkek karakterler de cinsiyetin şablonlarla sınırlandırıldığını gösterir (Turan, 2013: 38).

Sinema sanatı, medyanın yarattığı ideal kadın figürünün sergilenerek büyük kitlelere aktarılabilceği bir kitle iletişim aracı konumundadır. Özellikle Hollywood sinemasında kadın karakterler, yukarıda bahsettiğimiz klişeleşmiş imgelerle bezenen karakterler üzerine kuruludur. Kadın karakterler genellikle göze hitap etmekte ve cinsel boyutta bir çekicilik taşırlar. Kötü kadın olarak sunulan kadınlar ise erkeklere ihtiyacı olmayan ve baştan çıkartıcı kadınlardır. Erkek karaktere fazlasıyla ihtiyaç duyan iyi kadın, kendini kurtararak kahramanlaşacak bir erkek karakterin varlığını da beraberinde getirir (Turan, 2013: 30). Bu kimlikler veya imgeler, masum kadın veya femme fatale kadının temsilinde önemli rol oynar. Kültürlerarası farklılıklarla birlikte kavramın isimlendirilişi değişse de sunumlar arası benzerlik ilk noktada göze çarpan öğelerden olur.

Amerikalıların vamp kimliklendirmesinin temelinde vampir yatar ve simgesel olarak erkeklerin kanını emen kadın, vamp olarak isimlendirilir. Fransız yönetmen Louis Feuillade'ın oyuncusu Musidora, kendisini sinemanın ilk vamp kadını olarak nitelendirmektedir. Sinema tarihinde bu sıfat Theda Bara'ya verilmiştir. 1916 yılında çekilen *A Fool There Was* filmiyle beraber görünüm olarak da gerçek bir vampiri anımsatan, arzudan çok korku uyandıran kadın, grotesk ve abartılı bir karakteri yaşamlarımıza dâhil eder. Sesli sinemanın gelişine dek ününü sürdüren Pola Negri, sinema sanatına sesin girişiyle beraber ününü kaybeder. Clara Bow, Gloria Swanson sahne karşısındakilere oldukça heyecan verici karakterleri canlandıran femme fatale oyuncular olmuşlardır. Sesin ve kompozisyonun sinemadaki güçlü desteğini ardına alan Joan Crawford, Jean Harlow, Carole Lombard ise tipik Amerikan vamp karakterler olmuşlardır. Greta Garbo ve Marlene Dietrich oldukça rabet gören ve vamp kavramının oldukça iyi karşılayan oyuncular olurlar (Dorsay, 2000: 128-129).

Lana Turner ise *Üç Silahşörler* filmiyle sinemada görülmüş en acımasız kadınlardan biri olur. Lauren Bacall, Rita Hayworth, Linda Darnell, Jane Russell, Ava Gardner, Viviane Romance, Michèle Morgan, Brigitte Bardot, Silvana Mangano, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Eleonora Rossi Drago, Silvana Pampanini, Gianna Maria Canale, Maria Felix, Rossana Podesta, Carroll Baker, Deborah Kerr, Vivien Leigh, Blanche Dubois, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, Mamie Van Doren, Anita Ekberg, Sue Lyon, Ursula Andress, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Raquel Welch, Faye Dunaway, Valerie Kaprisky, Joan Collins, Linda Evans, Linda Grey, Glenn Close vamp kadın karakteri canlandırmış ve aynı zamanda anıtlararak, femme fatale karakterden söz edildiğinde akla gelmesi kaçınılmaz oyuncular olmuşlardır (Dorsay, 2000: 129-130).

Sinemada kötü kadın olarak yer edinen ve dönemlerinin birebir iyilik-kötülük ölçütlerini taşıyan kadınlar; yuva yıkan, kötü yola düşerek barlarda ve pavyonlarda çalışan kadınlar olurlar. Bu kadınlar genellikle aile babası masum erkekleri ağlarına düşürürler (Ataman, 2002: 67). Femme fatale kadınlar, toplumsal kabulün öngördüğü sınırların ötesine geçen erkek için de bir cezalandırma mekanizması olurlar.

Toplumsal ve ekonomik yapının sebep olduğu kadının toplumsal konumuna dair algıların tümü, söylemsel olarak da kullanılarak medya temsilleri aracılığıyla da kitleye içselleştirilmekte, meşru kılınmaktadır (Durna, 2014: 6). Kadın bedeninin estetik görünümünü kullanma eğiliminde olan sinemacılar, bu yolla erkek bakış açısıyla filmler yapmışlar ve toplum da sunulan bu bakış açılarını kabullenme eğilimi göstermiştir. Kabullenilen bakış açıları tekrar sunulmuştur. Feminist girişimlerin ve sinemaya doğrudan kadın bakış açısıyla yaklaşmaya çalışan feminist film eleştirilerinin üretime etkisi özellikle bu noktada kaçınılmaz olmuştur.

1970'li yıllarda Hollywood sinemasındaki kadın temsillerine karşı yapılan feminist eleştiriler, kadının toplumsal cinsiyet rolleri kalıplarında sunulduğunu ifade eder. Gerçek kadın temsillerinin sunumuna yer verilmediğini savunan bu eleştirel bakış açısı, çoğunlukla erkek yönetmenler tarafından üretilen sinema eserlerinde yönetmenlerin kafalarındaki kadın imajını yansıttıkları görüşünü savunur (Uğuz, 2013: 72). Kadınların kamera arkasına dâhil olmalarıyla beraber bir nebze farklılaşan bu durumu, Türk sinemasında daha önce bahsetmiş olduğumuz Atıf Yılmaz filmlerine gelen feminist eleştiriler örneklemektedir.

Feminist teorilerin başlıca itirazlarından biri; kadının, erkek bakışının salt bir nesnesi oluşuna karşı çıkışıdır. Bu konuda yapılan incelemelerde teorisyenler ilk olarak kadın rollerindeki tektipleşmişliği ortaya çıkartarak seyirciyi incelemiş, kadın izleyicinin de erkek gözüyle izlemekten haz aldıkları sonucuna varmışlardır. Dolayısıyla perdedeki erkek bakışıyla kendini özdeşleştiren kadın izleyici, teorisyenlerin en çok erkek bakış üzerine odaklanmalarına sebep olur. Filmleri psikanaliz, göstergebilim, politik ve toplumsal kuramlara odaklanarak inceleyen teorisyenlerin ortaya koymuş olduğu birikimler ile bir feminist film teorisi temelleri atılmış, bu teoriler çözümleme yöntemlerini etkin biçimde kullanmaya çalışmışlardır (Turan, 2013: 46).

Filmlerde sunulan kadınlar, erkeklerin fantezi dünyasına hitap edecek biçimde abartıyla yaratılan karakterlerdir. Kadın cinsiyetine sahip olmanın ötesinde tehlikeli yaratıklar oluşu ve ataerkil ideoloji için bir tehdit yarattığı fikri her dönem düşünülmüştür. Bu abartılı kadınların, filmin sonunda ceza çekerek kadın seyircinin

filmin içerisine dâhil olması ve kendini konumlandırması sağlanır. Kadın, kadın olarak değil anne, bakire, seks işçisi, femme fatale gibi kimliklerle sunulur. Kameranın konumu, açısı, perspektifi tamamen kadına dikizci bir yönelimle bakmayı amaçlar (Uğuz, 2013: 72). Erkekler kadınlara karşı takınacakları tutum ve tavırlarını belirlemeden önce onları gözlemlene ve izleme yolunu seçerler. Farklı bir denetleme sürecini oluşturan bu durumu kadının kabul etmesi gerekir (Berger, 1995: 46).

Kadının bakılan özne oluşu, sorgulanması gereken bir durumdur. Bu zorunluluğu yaratanın ne olduğu kültürel tarihin birikiminden faydalandığında, hep aynı anlatıların görülmesinin tesadüfi olmadığını kanıtlar. Mitoloji, kutsal kitaplar, masallar, atasözleri farklı birikimler ile oluşturulsa da aynı kalıp anlatıları aktarışı inceleme gerektirir. Örneğin sanat eserlerinde çıplak kadın bedenine bakışın, estetik beden olarak nitelendirilişi noktasında Kirel, bunu erkek egemen düzenin bir inşası olarak değerlendirmektedir (Kirel, 2010: 132).

Erkek bakışını benimseyerek filmlere bakan kadın seyirci için kendini konumlandığı anlatı içerisindeki mesajları alması beklenmiştir. İyi kadının mükâfatlandırılarak femme fatale karakterin cezasını çekmesi, kadın seyirci açısından neden-sonuç ilişkilerini kurma anlamında önemli olur. Kötü kadının ceza çekmesi, seyirci kadının kendini konumlandığı anlatı içerisinde düşünce yapısına doğrudan etki ettiği düşünülmelidir. Feminist film incelemeleri ile kadının nesne konumunda oluşu sorgulanmış ve bu sorgulanma biçimleri yöntemsel olarak birbirlerinden ayrılmıştır.

1972 yılında Woman & Film dergisiyle temelleri atılan feminist film eleştirisi, derginin ilk sayısı çıkana kadar varlığını korumaktadır. İlk sayısıyla birlikte feminist perspektifin sinemaya nasıl uyarlanabileceğinin örneklerini sunan dergide, Jean-Luc Godard'ın *Hayatını Yaşamak* filmi üzerine yapılan feminist inceleme ilk girişimlerden olma niteliği taşır (Nichols, 2008: 241). Avrupa'da psikanaliz, Marksizm temelli eleştirel yöntemi benimser. Filmlerin, ideolojik temellerle yaratılmış birer tüketim malzemesi olarak görüldüğü feminist eleştiri temelinde analiz edilmiştir. 1974 yılında Helke Sander tarafından kurulan Alman feminist sinema dergisi, özellikle ideolojik eleştiri boyutunda üne kavuşur.1970'li yıllarda

Screen ve M/F gibi İngiliz dergileri, Amerikan sinema dergisi Camera Obscura film eleştirisinin şeklini değiştirir. Psikanaliz, göstergebilim, klasik feminist film teorisine ve klasik sinemanın eleştirel analizine yeni boyutlar kazandırmışlardır (Smelik, 2008: 3). Farklı yöntemleri benimseyen eleştirel analizlerle çeşitli görüşler çerçevesince şekillenen film incelemeleri ve feminist eleştirel yaklaşım, kitle iletişim araçları ile bütünleşerek farklı oluşumlar temelinde dönüşüm halinde bir dünyaya sahip olur.

Feminist film kuramı örneğinde görüldüğü gibi ilk dönemlerde radikal kopuşçu yöntemin pratiğe dökülemeyeceği tezinden yola çıkarak ataerkil bir dil kullanmaya karar vermiş ve dolayısıyla eril temsilden kaçış yollarını kültürel alanda tıkamıştır (Elmacı, 2011: 190).

Kimi yönetmenlerin tercih ettiği diğer yöntemler de sansasyonel filmlerin ortaya çıkışına olanak sağlar. Sinemada femme fatale figürünün oldukça farklı bir temsilini yansıtan David Lynch, *Lost Highway* filmiyle toplumsal sistem içerisinde erkeğin iktidarsızlığını son raddeye kadar göstermeyi hedefler. Gerçeklik ve fantezi evreninde bu durumun altını çizen Lynch kadının öldürülmesini, ataerkil sistemin yeniden inşası için gerekli olmaktan çıkartarak tam tersine çevirmiş ve toplumsal gerçeklik ile toplumsal ahlakın yıkılışını göstermeyi seçmiştir. *Lost Highway* filmi, Hollywood sinemasının en fantastik örneklerinde dahi toplumsal gerçeklik kurallarına nasıl boyun eğildiğini anlatır (Bakır ve Onat, 2015: 99-100). İkinci Dünya Savaşı ile nüfus içerisinde değişen kadın erkek oranı, toplumsal yaşamda bireyleri etkilerken, toplumsal yaşamdan beslenen sinemayı dönüştürür.

Savaşın ardından eve geri dönüş sürecinde erkek, kaybettiği işe ve yuvaya geri döner. 1950'li yıllarla beraber yaşanmaya başlayan nüfus patlaması, kadını erkeklerin savaşa gittiği esnada çalıştıkları iş sahalarından ev içine döndürür. Yuvaya bağımlı konuma gelen kadın, Hollywood sinemasında da bu biçimde sunulmaya başlar. Bir dönem kadının konumlandığı, Türk sinemasında da göze çarpan melodram filmleri, Hollywood sinemasında da reelde kadının baskılanmaya başladığı tarihlerde görülmektedir. Kadın filmleri veya ağlak filmler olarak adlandırılan bu

filmler bağımlı, ahlaklı, sabırlı kara filmin femme fatale karakterlerinin aksine yapay bir mutlu sonla biter (Bakır ve Onat, 2015: 94).

1940'lı yıllarda özellikle gangster ve suç filmleri popülerdir. Kadın figürler ve anti-kahramanların işlendiği bu filmlerde gangsterler, kaçaklar, katiller, casuslar, dedektifler, soyguncular ve femme fatale'ler bu türün ünlü kimlikleri olurlar. Suç dünyasına farklı bir açıyla yaklaşan kara filmler, şüpheli bakış açılarıyla yaklaştığı konularla gündeme gelir. İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu toplumsal çöküntü ortamının, bu film türünün ortaya çıkışına olanak sağladığı görülür (Berktaş, 2008: 117). Savaşın yaratmış olduğu psikolojik çöküntü ortamının yansıması olduğu düşünülen gangster ve suç filmlerinin femme fatale karakteri, kara film örneklerinde görülmeye başlarken kendi yorumlamalarını da üretir. Kara film türü, kendi anlatı kalıplarını oluşturmakta ve bir yandan da toplumsal yaşamdaki savaşın yaratmış olduğu ve insanları içine sürükleyen karanlık, çöküntü ortamını seyirciye tüm karanlığıyla aktarmaktadır.

Sinemasal anlatımı açısından kara filmin farklı bir konumda olduğunu söylemek mümkündür. Femme fatale karakter ve onun peşinden koşan erkek karakter için farklı bir anlatı sunan kara filmde kadın karakterin güçlü, erkek karakterin güçsüz olduğu bariz bir biçimde görülür. Bu durum klasik sinema temsillerinden farklı olan ve kara filmin karakteristik özelliğini belirleyen noktalardan birini oluşturmaktadır (Bektaş, 2014: 34).

Kara filmin farklı dönemlere ayrıldığını varsaydığımızda belli özelliklerinin yansıtıldığı görülmekte, içerik ve biçimsel açıdan dönemler arası farklılıklar göze çarpmaktadır. Filmlerin atmosferi, mekanlar, femme fatale karakter ortak özellikleri olsa da farklılıkların olduğu aşikardır. Klostrofobi duygusuyla perçinlenen tekin olmayan atmosferin yanı sıra karanlık, basık mekânlar kullanılır. Baştan çıkartıcı tehlikeli karakterler ve tehdidin fiziksel şiddete varıncaya kadar dönüşümü, kara filmin kökeninin anlamlandırılmasına ve filmlerin bu türe dâhil edilebilmesine olanak sağlamaktadır (Bakır, 2008: 160-161). Anlatı gelenekleri oluşan kara filmin yönetmenlerce farklı biçimlerde sunumunun da olduğunu söylemek mümkündür.

Kullanılan karakterler ve mekânlar açısından temel benzerliklerin yanında farklılıklar da oluşmuş, klasik geleneklerin yıkıldığı filmler de üretilmiştir.

Barbara Stanwyck'in rol aldığı Kasdan'ın *Double Indemnity* filminde, klasik kara film geleneğinin etkisi hissedilmekte ve bir femme fatale anlatısı konumlanmaktadır. Benzer hikaye ve olay örgüleri yaratmak isteyen yönetmenleri cesaretlendiren bu anlatı, kara film türünü en iyi tanımlayan örneklerden biri olur (Spicer, 2010: 77).



Görsel-4: Lawrence Kasdan'ın *Double Indemnity* filmi

Canlandırılan: Barbara Stanwyck

(www.loa.org)

1940'lı yıllardan hareketle Kasdan'ın *Body Heat* filmi, Hollywood'a damgasını vuran kara film türünün farklı bir örneğidir. Tehlikeli ve baştan çıkarıcı femme fatale, klasik kara film geleneğinde her zaman suçlarının cezasını çekerken Kasdan'ın filminde değişim görülür. Kasdan'ın filminde femme fatale kazanarak olaylardan sıyrılmayı başarır (Bakır ve Onat, 2015: 97).

Film Noir türünün önemli kadınlarından olan Joan Bennett, Fritz Lang'ın yönettiği *Woman in the Window* ve *Scarlet Street* filminde baştan çıkarıcı bir femme fatale karakteri canlandırır (Spicer, 2010: 12).



Görsel-5: Fritz Lang'ın *Scarlet Street* filmi

Canlandırılan: Joan Benett

(www.pinterest.com)

Önceki dönemde bahsettiğimiz Havva ve Lilith ikiliğini yansıtan bir anlatı olarak örnekleyebileceğimiz *Maziden Gelen* (Out of the Past) filmi, kara filmin karanlık dünyasında güvenilmez karakterin yalnızca kadın olmadığını, erkeğin de suç ortağı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Aldatmaya meyilli Kathie filmin ölümcül kadın kimliğini oluşturmaktadır (Tüysüz, 2016: 60).

Hollywood'da 1980'li yıllarla beraber sinema endüstrisinde kadınların sayıca artışı görülür. Bu sebeple kadın sorunları daha çok perdede yer bulabilmiş kadın hareketleri, feminist bakış açılarıyla filmler yapılabilmesine olanak sağlamıştır. 1970 ve 1980'den itibaren gücü elinde bulunduran, daha modern ve edilgen olmayan kadın karakterler var olmuştur. 1980'li yıllardan sonra çekilen filmlere bakıldığında,

kadının baskılanmaya çalışıldığı ve ataerkil sistem için tehdit oluşturabileceği egemen görüşüyle filmler yapılmaya başlanır. Cinsellik temelli kadına bakışla yapılan filmlerde 1980 sonrası artış görülür (Uğuz, 2013: 74) .

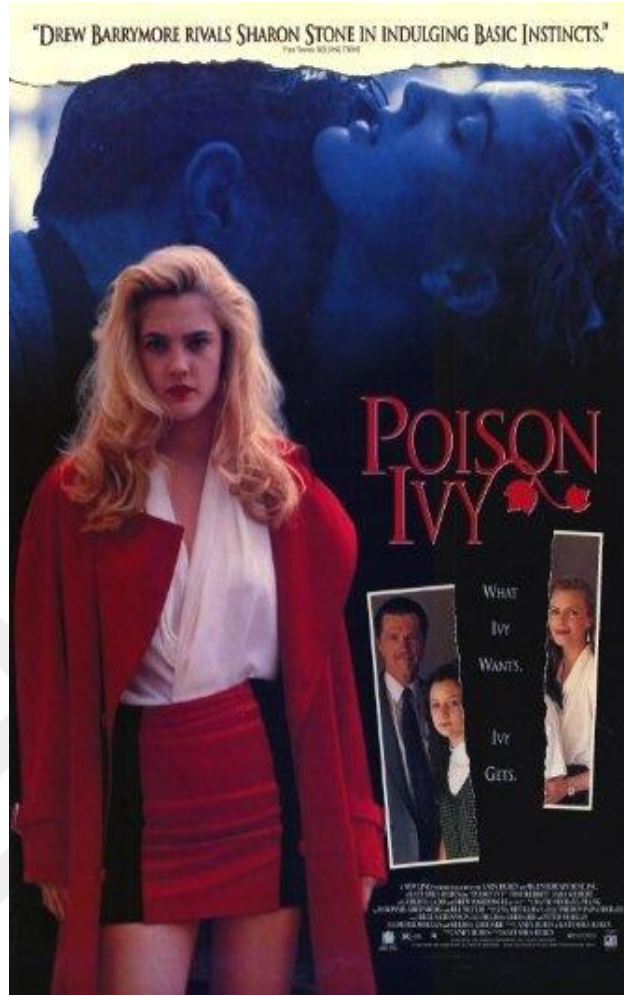
Aynı zamanda 1980 sonrası Hollywood sinemasında femme fatale figürü değişmeye başlamıştır. Sansasyonel bir film olan *Basic Instinct* filminde Sharon Stone, Catherine Tramell isimli femme fatale bir karakter olarak karşımıza çıkmış, cüretkâr ve erkek bakışını tehdit eden yıkıcı bir tipolojiye bürünmüştür (Bakır ve Onat, 2015: 97).



Görsel-6: Paul Verhoeven'in *Basic Instinct* filmi

Canlandırılan: Sharon Stone

(www.dailymail.co.uk)



Görsel-7: Katt Shea'nın Poison Ivy filmi

Canlandırın: Drew Barrymore

(www.imdb.com)

1992 yılında çekilen ve bir seri halini alan Zehirli Sarmaşık filminde, femme fatale karakteri görmek mümkündür. Tanıştığı bir kızın ailesinin içine sinsice giren Ivy, cinselliğini kullanarak neredeyse tüm ailenin bütünlüğünü bozmuş, aileyi felakete sürüklemiştir. Hasta anne ve alkolik babanın kötü durumundan faydalanan Ivy tehlikeli planlar yapar, babayı elde eder. Şeytani bir figür olarak karşımıza çıkan Ivy, femme fatale karakterlerin ortak özelliklerini taşır. Güzel ve çekiciliğiyle beraber kıvrak zekaya sahip bir karakter olarak sunulur.

Femme fatale figürünün kötülüğü noktasını ileriye taşıyan *Last Seduction* filminde Bridget karakteri erkeğe ait tüm dünyayı avucuna alıp aşağılamaktadır. Hollywood sinemasında sunulan femme fatale karakter sunumunda en uç noktalardaki filmlerinden olma özelliği taşımakta ve kötü olan cezasız kalmaktadır. Bir kadın cinselliğini ve güzelliğini kullanarak her şeyi elde edebilir görüşünü seyirciye hatırlatır (Bakır ve Onat, 2015: 98). Kasdan'ın filmi ile ortak özelliği kötü olanın cezasız kalması olan bu filmin de anlatısında femme fatale karakterin acımasız eylemleri seyirciye sunulur.



Görsel-8: John Dahl'ın Last Seduction filmi

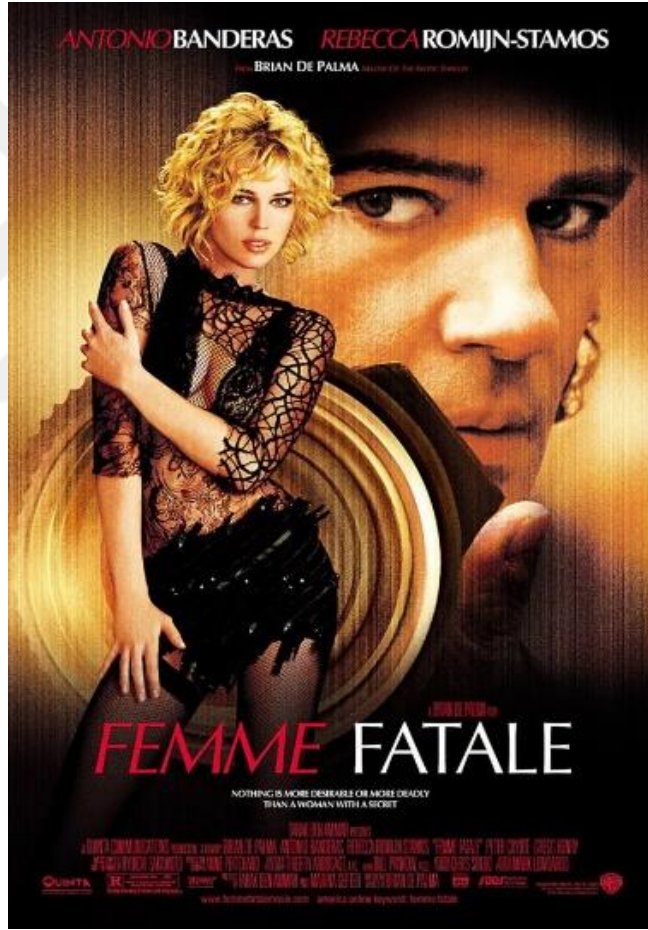
Canlandırın: Linda Fiorentino

(www.networkonair.com)

1980'li yılların ardından 1990'lı yıllarda artan kadına yönelik şiddetle beraber, femme fatale karakterinin tekrar canlanması dikkat çeker. Geri dönen bu

tehlikeli kadın karakterlerin, kimi zaman cinselliklerini kullanımları oldukça ön planda tutulur (Arslantepe, 2010: 39).

Femme Fatale lezbiyen bir ilişki ve erkekleri baştan çıkartma gibi geleneksel femme fatale karakter anlatısının sunulduğu filmlerdendir. Bu filmi farklı kılan nokta, filmin öyküsünün bir kadının kendi içinde arınması üzerine kurulu olmasıdır. 1940'lı yıllarda gerçekleştirilen günah çıkartma sahnelerini hatırlatan bu film böylece toplumsal ahlak ve statükoları onaylar (Bakır ve Onat, 2015: 99).



Görsel-9: Brian De Palma'nın Femme Fatale Filmi

Canlandırılan: Rebecca Romijn

(www.imdb.com)

Karşılaştığı erkek karakteri psikolojik bir çöküntünün içine sürükleyen femme fatale, kazandığı yeni beceriler ve kabiliyetlerle yalnızca psikolojik şiddet uygulamakla kalmayarak zeka ve fiziksel beceriyi benliğinde toplar.

Çıkarlarını her zaman kollayarak hareket ettiği görülen kara film türünün femme fatale'lerinin, günümüze yaklaştığında farklı özellik ve becerileri de kazandığı görülmektedir. Teknoloji kullanımı, bilgiye hâkimiyet, günümüzün birikimiyle yaratılarak zekasından şüpheye düşülemeyecek biçimde karakterize edilir. *Matrix* serisinin ana karakteri Trinity becerikli ve hacker olma kapasitesiyle tasarlanmış, *Total Recall*'un yeniden çevriminde Lori yalnızca dövüş yeteneğiyle değil ani ve hızlı karar verebilme becerisiyle hedefe ulaşana kadar mücadele etme yetisiyle donanmıştır (Akşit ve Favaro, 2014: 49-50). *Matrix* filminin femme fatale karakteri Trinity, bilgisayar oyunundan doğan yeni bir ölümcül kadın figürü olma özelliği taşır (Bakır ve Onat, 2015: 99).



Görsel-10: Lana Wachowski ve Lilly Wachowski'nin Matrix Filmi

Canlandırılan: Carrie-Anne Moss

(www.zimbio.com)

Sinema endüstrisinin gelişen imkânları sayesinde teknolojiye hakim ve kıvrak zekaya sahip kadın kahramanların endüstriye dâhil olmaları sağlanır. Görsel efektlerin gelişimi, kadın oyuncuların film içerisinde aksiyona uygun rollerde yer alabilmelerini sağlamış, böylelikle kadın kahramanlar dövüşebilmiş, atlayıp zıplayabilmişlerdir. Kıvrak vücuduyla düşmanlarını bertaraf eden kadın karakter, yara bere içinde kalmadan düşmanlarına karşı galip gelir. Güzellikleri bozulmadan düşmanlarını alt eden bu kadınları gözetlenen nesne konumuna indirgeyen erkek bakışının ve fantezisinin başka bir türü olabileceği de düşünülmektedir. Erkek karaktere karşı cinsel çekicilikle birlikte fiziksel üstünlüğü elinde bulunduran femme fatale karakterin, gündelik yaşamın yönlendiricisi olduğu görüşüyle beraber gizli erkek fantezisini ortaya çıkarttığı görüşü de akıllarda yer etmekte, ve bu durum femme fatale karakterinin popülerliğini kazanmasında önemli bir nokta olarak görülmektedir (Akşit ve Favaro, 2014: 50).

Sinemada konumlanan savaşçı kadın figürünün aksine femme fatale karakterlerin silahları daha önce de bahsettiğimiz üzere çoğunlukla ilk bakışta belli olmamaktadır. Onların anlatılarda yer alan gizli silahlarını tanımlaması oldukça güçtür (Manion ve Ursini, 2009: 11). 2000’li yıllardan itibaren karşımıza çıkan femme fatale karakterlerin kadınsı özellikler taşıdığı, fiziksel çekiciliği ve güzelliğinin vurgulandığı görülür. Lateks elbiselerle vücudu sarılan femme fatale karakterler, ikincil bir deri gibi taşıdıkları dar kıyafetleriyle görsel enerjiyi dışa vururlar (Akşit ve Favaro, 2014: 51).

Son dönemde ise alışlagelen femme fatale karakterinin iktidar mekanizmalarına direniş gösterdiği ve hackerlık, telepatik güçler, dövüş sanatlarındaki ustalık, bedensel ve zihinsel kıvraklık özellikleri ile donanan karakterler oldukları görülür (Akşit ve Favaro, 2014: 56).

Kamusal alandan dışlanan ve ötekileştirilen kadınlar, aynı zamanda feminist girişimlerle haklarını elde etme mücadelesine girişmişlerdir. Gelişen teknolojilerin ürünü olan kitle iletişim araçları ve ataerkil içeriklerle oluşturulmuş sunumları da kadın konusunda edilgen bir tutum takınmayı tercih ederek egemen ideolojinin yanında yer almışlardır. Kitle iletişim araçlarının da yardımını arkasına alan egemen

ideoloji kadın kimliğini eril bakışa göre tasarlamıştır. Kadını yuva yıkan femme fatale bir karakter üzerine inşa etmiş veya tam tersi bir sunumla kadını asla erkeğe başkaldırmayan zararsız, aksine destek sağlayan iyi anne-eş kalıpları içinde sunmuştur. Sinemanın ilk yıllarından bu yana görmezden gelinen kadın, 2000’li yıllarda da farklı bir konuma tam anlamıyla yerleşememiştir (Hamarat, 2012: 1-2).

Bir döneme damgasını vuran kara filmin öldüren kadınları, lateks elbiseleri, topuklu ayakkabıları, ellerindeki sigaralarıyla sinema tarihinde yerini almışlardır. Toplumun ceza uygulama mekanizmaları kimi zaman bu kadına tepkisini gösterse de kadının yaptıklarının yanına kaldığı filmler de görülür. Bu noktadan bakıldığında yaşanan toplumsal ortamın femme fatale karakterin çıkışına olanak sağladığı veya tetiklediği görülmektedir. Kadına yönelik şiddet eğilimlerinin arttığı yıllarda karakterin ortaya çıkışı tesadüfi değildir.

2.4. Türk Sineması ve Femme Fatale

Erkek denetimi altındaki bir sektörün ürünleri olan popüler sinema filmleri kadın-erkek ilişkilerindeki gerilimi giderme noktasında farklı yöntemleri deneyerek başarılı olmaya çalışırlar. Ataerkil kuralların geçerli olduğu bir dünyanın altını çizerek, doğallık ve olağanlığını özümsetmeye çalışan ve kültürel anlamda kadın olmanın gereklerini uzun zaman boyunca vurgulayan Türk sineması, Türk toplumu ölçütünde kadın modelleri üretmiş, kadın modellerini de iktidar ve ideoloji ekseninde pekiştirmiştir. Toplumsal alanın kadın açısından eşitsizliklerle dolu bir dünya oluşu, gözyaşı veya kahkahalar aracılığıyla doğallaştırılarak ‘dünya maalesef böyledir’ söylemi zihinlere yerleştirilmiş, çoğu zaman kadın karakter acındırılmıştır (Abisel, 2005: 136-137). ‘Dünya maalesef böyledir’ algısı, kadının perdede gördüğü femme fatale karaktere karşı ilk bakışta bir antipati geliştirmesine sebep olmuştur. Kadın, ‘dünya maalesef böyledir’ diyerek iyi kadınlığın ölçütlerini olabildiğince meşrulaştırmış, kötü kadının perdede ilk görüldüğü andan itibaren ise tarafını seçerek iyi kadının yanında olmuştur. Ataerkil bakışla kabul edilemeyecek femme fatale ve onun karanlık, bataklığa saplanmış dünyası seyirci için gizemli bir dünyanın kapılarını aralamıştır.

Türk sinemasında sık işlenen düşmüş kadın anlatıları, bir gençlik hatası, günah gecesi olarak nitelendirilebilecek tema üzerine kuruludur. Kadının düşme sebebi bir hatadır ve özellikle kır yaşantısında sahipsiz kalan, ekonomik özgürlüğü bulunmayan karakter düşmek zorunda kalmış veya düşürülmüştür. Melodram kalıpları içerisinde oldukça kullanılan bu tema, kadına olması gerekeni öğütler. Bir kıssadan hisse çıkartma yoluna başvurarak kadının yapmaması gerekenleri vurgular (Kalkan ve Taranç, 1988: 89).

Kendilerine yeten, özgür bireyler olmaktan uzak yetiştirilen kadınlar, özgüvenden yoksun bırakılmaktadır. Aile, ev, çocuk ve koca ekseninde kurulan hayatlarıyla, erkeğin bağımsızlığı, gücü ve başarısı üzerine yaşantılarını sürdürürler. Toplum tarafından kabul gören erkek modelinde karar verici mekanizma erkek olmalı, ailenin karşılaşılabileceği zorluklarla mücadele edebilmek için korumacı bir tavır takınmalı, gücü elinde bulundurmalı görüşü hâkimdir. Toplumun temel niteliklerinden biri olan aile kurma amacı ise zaman içinde dönüşerek büyük ailelerden küçük ailelere doğru giden bir süreç kaydetmiştir. Kadının yaşamında karşılaştığı süreçler, toplumun kadına bakış konusundaki fikir yapısını etkiler. Kadının sinemadaki konumunun ötesinde reel yaşamda, erkek egemen düzenin bir niteliği olarak paylaşım ve ekonomik yapının eşit dağılımlı olmasından bahsedilememektedir. Toplumsal koşulların kazandırmış olduğu egemenlik güdüsüyle daha da kadını baskılayan erkek, kadının özgürlüğünü zaman zaman elinden almasıyla toplumsal bir altüst oluşa sebep olur (Özkan, 2012: 79).

Türk sinemasına konu edilen kadınların toplumsal yaşamda karşılaştığı bu realiteler ise film temalarını oluşturmuş, genellikle anlatıların temellendirildiği kent İstanbul olmuştur. Çelişkilerle yaşayan bu kadınlar, kent kültürünü benimsemiş ve kötü kadın olarak nitelendirilmiş, ‘aldatan kadın, açılıp saçılan kadın, bara pavyona düşen kadın’ imajlarıyla çelişkili bir kültürün ürünleri olmuşlardır (Masdar, 2011: 216). Bu sınıflamalara dâhil edilebilmek için belli ikonları fiziki görünümünde barındıran kadınlar, iyi-kötü ayrımının kolaylıkla yapılabilmesi için Türk sinemasında belirli temsil araçları edinmişlerdir. Geleneksel kadın; başörtü takarak yuvaya bağlılığı ve toplumsal statüyü kabul ettiğini belirtmiş, kötü kadınlar açık giyinerek yuvaya bağlı olmayışı ve topluma başkaldırıyı işaret etmişlerdir.

Görüldüğü üzere Türk sinemasında sunulan femme fatale karakterler, belirli aksesuarlarla kötü kadınlıklarını pekiştiren Hollywood'un femme fatale karakterleriyle benzerlik taşır.

Genelde sarışın, kötü kalpli femme fatale karakterler açık saçık giyinerek fiziki görünümünü öne çıkartır, cinselliğinin bilincindedir, para ve eğlenceye düşkündürler. Ataerkil toplumun temel değerlerinden olan evlilik kurumunu sarsacak biçimde anlatılara konumlandırılırlar ve toplumca kutsal bir kurum olarak görülen evlilik kurumunu hiçe sayarlar. Erkek karakteri elde etmek için ataerkil toplumsal değerlerle örtüşmeyen her yolu dener, başarılı olsalar da sonunda toplum tarafından cezalandırılırlar (Yağız, 2006: 92).

Türk sinemasının olmazsa olmaz kurallarından biri kötü kadını seyircinin kabullenmemesi, genellikle başrol oyuncusu olan iyi ve namuslu kadının yüce görülmesidir. Filmin sonunda iyi kadın ve adam kavuşmasa bile filmler mutlu sonla biter çünkü sevenler mahşerde kavuşacaktır (Yağız, 2006: 75). Ölümün bir son olmadığını kabul eden Türk izleyicisi, filmin ölümle bitmesini mutlu son olarak değerlendirmiştir. Mahşerde kavuşacağı beklenen ve kazanan iyi karakterler seyircinin kabul edeceği anlatının temellerini oluşturur.

Kadın merkezli anlatılar Türk sinemasının ilk zamanlarından itibaren üretilmeye başlanmıştır. Örneğin; ilk konulu filmi olma özelliğini taşıyan *Pençe*, 1917 yılında evlilik dışı bir ilişkiyi anlatmış, 1919 yılında çekilen *Mürebbiye* filminde bir kadın için birden fazla erkeğin verdiği mücadeleler işlenmiş, dolayısıyla 1922 yılından itibaren Türk sineması ürettiği kadın figürlerini çeşitlendirebilmiş, belirli kadın karakterlerin varlığı gözle görülür derecede artmıştır. Femme fatale'ler, seks işçileri, masum kadınlar Türk sinemasında görülmüştür (Korkut ve Yurdigül, 2015: 131). Hollywood sinemasının önemli karakterlerinden olan ve uzun yıllar Amerikan sinemasının gündeminden düşürmediği kadın kimliği femme fatale'ler, Türk sinemasında da erkek karakterleri felakete sürüklemeye, baştan çıkartmaya aslında bu yıllardan itibaren başlamış, ismi konulamamış kahramanlar olarak Türk sinemasında yer etmişlerdir.

Türk sinemasında cinsiyet olgusunun başlangıcı sayılan film olarak adlandırılan *Pençe*, Pertev ve Leman isimli iki karakter çerçevesinde şekillenerek iki hikayeyi seyirciye sunar. Leman ihtiraslı, doyumsuz bir kadınlığı sunarken ikinci öykü de benzer bir konuyu anlatır. İkinci konuda Vasfi, Feride isimli evli bir kadınla sevişmektedir. Vasfi'nin tutkusu nedeniyle karısını, çocuklarını sokağa atışı anlatılır. Durumu Feride'nin kocası öğrendiğinde Vasfi'yi tabancayla yaralayacak ve Feride de canını kurtarabilmek için çırılçıplak sokağa fırlayacaktır (Özgüç, 1990: 18).

Dönemin şartları içinde değerlendirildiğinde oldukça ilgi çekici olan yukarıda söz ettiğimiz *Mürebbiye* filmi, işgalci Fransız komutanı küplere bindirmiş sebebi de Fransız mürebbiyenin ahlaksız olarak sunumu olmuştur. İlk sansür uygulaması Fransız general tarafından Türk sinemasına uygulanırken, filmin kötü kadını Madam Kalitea ise aslında Türk sinemasının ilk femme fatale karakteri olur (Özgüç, 1990: 23).

Türk sinemasının bir dönemine damga vuran melodram filmlerinin bir etkisi olarak, sinemanın Türkiye'de tek popüler kültür biçimi olduğu dönemlerde kadın seyirciye yönelik erkek bakışı üzerinden anlatıları şekillendirilerek, talebi arttırmak hedeflenmiştir. Melodramatik öğelerin yararı, kadına acıma duygusuyla yaklaşılmasında etkili olur. Filmler kadına onun yanında durduğunun yanılsamasını sunarak, acıma duygusunu pekiştirir. Toplumsal yönelimden ötürü alışık olunan erkek egemen dünyanın doğrulanması ve kadının dış dünya normlarını onaylamasında büyük etkisi olur. Kadın karakter töre, kötülük, kader yüzünden başına gelen felaket sebebiyle acınacak durumda kalır, sonrasında tüm bu felakete boyun eğebilmesi, kadını kadın yapan sebeplerden biri olarak nitelendirilir. Kadın eğer büyük bir yanlış yapmamış, toplumsal kabulün çizgisini aşmamışsa erkek karşısında duygusal başarılar kazanarak evlilik tacını elde eder. Fakat erkeğin mutsuzluğuna sebebiyet vermekteyse gerektiğinde ölümle bedelini öder ve bu mübahtır (Abisel, 2005: 136-137).

Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan ve 1923-1938 yılları arasına tekabül eden Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığı dönemi, sinema tarihimizde ilk örneklerin yer edinimi açısından önemlidir. 1922 yılında çekilen

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk filmi, melodram öğelerin öne çıktığı bir nitelik kazanır. Aynı zamanda bu filmde sunulan femme fatale karakterle beraber cinayet, suçlama, tutkularına yenik düşen küçük kentsoylular ve mutlu sonla biten bir anlatı süreci işlenir. Filmde kötü kadın öldürülerek cezalandırılmış, iyi kadınlar mutlu bir biçimde yaşamlarına devam etmiştir (Korkut ve Yurdigül, 2015: 132).

Türk sinemasının başlangıcından itibaren femme fatale karakterlerin varlığını kanıtlayan bu film, Türk sinemasında kötü kadın sunumunun yer alması açısından önem taşır. Kara film türünün femme fatale karakterleriyle bezenen anlatı sürecine yansıttığı kadın karakterler, aslında sinema tarihi ve Türk sinema tarihinde isimsiz kahramanlar olarak yer etmişlerdir. Kara film dönemine kadar üzerinde pek durulmamış olan bu kadınlar, Amerikan sinemasında adı geçmeye başlamasıyla birlikte sahip olacakları üne kavuşmaya yaklaşırlar. Geciken bir şöhrete sahip olan femme fatale karakterlerin Türk sinemasının bu yıllarında görülmesi, toplumsal olgulardan bağımsız düşünülemez bir noktadır. Özellikle önceki bölümde bahsedilen Türk toplumunun bu yıllardaki dinamikleri göz önüne alındığında, femme fatale'in tesadüfi bir karakter olmayışı özellikle egemen değerler tarafından kötü kadının öldürülüşünü sembolize etmesi açısından örtüşür. Bu yıllarda henüz yıldızlaşmamış femme fatale karakterler, Türk sinemasının ilerleyen dönemlerinde adlarından söz ettirecek, Türk sineması kendi femme fatale oyuncularını üretecektir.

Türk sinemasında kadın tiplerinin yıldızlaşmaya başladığı film, ilk bölümde bahsettiğimiz *Aysel Bataklı Damın Kızı* olarak kabul edilmekte ve Cahide Sonku oynamaktadır. Kadın karakterin sınıfsal olarak ağırlığını göstermesi 1940'lerde başlamış, ezilen kadın ve baştan çıkarıcı kadın tiplerini göstermiştir. 1959 yılında görülmeye başlanan erkeksi kimliğiyle perdede gördüğümüz kadınlar, masum kadın ve kötü kadın arasında gidip gelen karakterler olmuşlardır. Dolayısıyla bu karakterler masum değildirler, kötü de sayılmazlar (Özgüç, 2005: 257). *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde kadın yıldızlaşmanın önünü açan karakterin iyi kimliğiyle sunulması dikkat çekicidir. Toplumsal kabulün desteği ve başörtüsüyle kamera karşısına geçirilen kadın, dönemin kadın kimliğine oldukça yakın bir bakış açısıyla yansıtılmakta ve yıldızlaşması kaçınılmaz kılınmaktadır.

Aysel Bataklı Damın Kızı filminin aksine *Şehvet Kurbanı* (1940) filminde Cahide Sonku femme fatale bir imaj çizer. Aynı zamanda bu çalışmanın örneklemini oluşturan filmde, ağlarına düşürdüğü erkekleri aşağılayarak güçsüz düşüren, sindiren femme fatale kötü olarak nitelendirilmiş, evi ve işiyle ilgilenerek çocukların sorumluluklarını ihmal etmeyen kadın iyi olarak anlatıya konumlandırılmıştır. Kadına bakış açısının farklılığını kanıtlayan bu durumun yanında filmde, Cahide Sonku'nun oynadığı karakterin eğitim seviyesi, sahip olduğu örf, adet ve gelenekleri hakkında bilgi verilmemiş, gizem yaratılmıştır (Hamarat, 2012: 81).

1940 yapımı *Şehvet Kurbanı* filmi, bir kadının, güvenilir bir banka veznedarı olan Ahmet Bey'in hayatını mahvetmesini işler. Karşısına çıkan bir femme fatale karakter ile tanışan Ahmet Bey'in tuzağa düşürülüş ve hayatındaki değişimler konu alınır. Düzenli hayatını sürdüren Ahmet Bey, karşısına çıkan bu seks işçisi kadın ile içki masasına oturur ve her şey burada başlar. İşinde oldukça titiz olan ve her şeyin bir nizamla uygunluğunu isteyen Ahmet Bey, kendi nizamını kaybedene kadar kadının peşindedir. Cazibeli kadın, bu derece düzen takıntılı ve güvenilir memuru baştan çıkartır. Ahmet Bey karakterini canlandıran Muhsin Ertuğrul'dur. Trende önündeki dosyalara gömülmüş karakteri baştan çıkartmayı cinselliğiyle başaran kadın, çantasını yere düşürmüş ve Ahmet Bey'in gözleri kadının çıplak bacaklarına takılmıştır. Ahmet Bey 13 sene sonra eve dönüş için tekrar bindiği trende, karşısında oturan erkekler bile tanıştığı ve hayatını mahveden kadının hayalini hatırlatmaktadır. Kadın yine cinselliğini kullanarak erkeği ele geçirir (Demir, 2008: 115-116).

Cahide Sonku, fiziki görünümü itibariyle Türk kadınına aykırı olmasına rağmen gizemli, melodramatik, femme fatale karakter özelliklerini başarıyla taşımış, özel yaşamıyla da bir diva haline gelmiş oyuncu olur (Masdar, 2006: 77). Kötü kadınlık sunumunun belirli imgelerle yapılması, Sonku örneğinde açıkça görülür. Kötü kadın sarışındır, topuklu ayakkabı ve kürk giyer, geleneksel kadın tipolojisinin uzağında bir görselleştirmeye anlatıya konumlandırılır.

1950'li yıllarda ticari kaygıların bir sonucu olarak yaratılan jönler, femme fatale karakterler belli kimliklere girerek bu kimliklerini uzun yıllar üzerlerinde barındırırlar. Melodram filmlerinin 1950'li yıllarda görülmesiyle, filmi ucuza mal

ederek maddi beklentinin yüksek tutulması hedeflenmiştir (Aslan, 2007: 55). Seyircinin beğenisini toplayan kadın oyunculara aynı kalıplarla tekrar filmlerde yer verilerek maddi getirinin sürekli kılınması hedeflenir.

Bu noktada uzun yıllar Yeşilçam sinemasının, belirli oyunculara belirli kimlikler atfettiği görülür. Femme fatale kimliğiyle gördüğümüz Leyla Sayar ve Suzan Avcı'nın yanında Neriman Köksal ve Sezer Sezin erkeksi kadın, Muhterem Nur ezilen kadın, Belgin Doruk kentli ve zarif hanımefendiyi, Türkan Şoray mükemmel kadın, Hülya Koçyiğit kırılğan, nazik kadın, Fatma Girik köylü veya erkeksi kadın, Filiz Akın ise masum genç kadın karakterleriyle bütünleşir (Aslan, 2007: 65).

Figüran olarak sinema hayatına başlayan Sezer Sezin, *Damga* (1948) filmi ile ilk önemli çalışmasına imza atar. Ün kazandığı film ise *Vurun Kahpeye* (1949) olan oyuncu, güçlü kişiliği ile Akad'ın yönetmenliğinde başarılı bir oyunculuk sergiler. Sonraları erkeksi kadın tiplerinin oyuncusu olan Sezin, *Şoför Nebahat* (1960) filmiyle beraber artık bu tiplerinin oyuncusu olur (Yağız, 2006: 67). Femme fatale karakterlerle erkeksi kadın tiplerinin benzerlikleri olsa da bu karakterler birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Erkeksi kadın tipleri toplumsal koşullar ölçütünde toplumsal kabule uyum sağlamaktayken, femme fatale karakteri tamamen karşıt bir yapı sergiler. Türk sinemasında dönem dönem öne çıkan erkeksi kadın tipleri geçimini sağlamak için çalışan, işte iş kadını evde ev kadını olan ve kadına toplum tarafından atfedilen geleneksel değerlere bağlı bir yapıda sunulur.

Türk sinemasının önemli kadın oyuncularından olan Neriman Köksal, 1950 yılında çekilen *Çete* filmiyle sinemaya adım atar. Bu filmde erkeksi kadın kimliğini sunan Köksal, ata biner, silah kullanır. İri vücudu, sarı saçları ve tavırları önce Köksal'ı erkeksi kadın daha sonra da femme fatale yapar. Kötü kadın tiplerinin oyunculuğunu üstlenen Köksal, bu filmlerdeki karakteriyle yıldızlaşmış, seyircinin görmek istediği oyuncu haline gelmiştir (Yağız, 2006: 67). Özellikle *Çete* filminden sonra, femme fatale kimliğiyle karşımıza çıkan Neriman Köksal, Türk sinemasının önemli oyuncularından biri haline gelir (Ormanlı, 2006: 103). Kadın karakterin dönüşümü noktasında çarpıcı bir örnek olarak görülen Neriman Köksal'ın bu rollere

uygunluğu bir yandan da fiziki görünümünden ileri gelir. Birbiriyle benzeşik özellikleri bulunan erkeksi kadın tipi ve femme fatale karakter arasındaki ince çizginin femme fatale tarafına geçen Neriman Köksal beğeni toplar.

Şiddet ve erotizmin polisiye melodramlardaki sunumuyla da karşımıza çıkan Köksal, vamp kimliğiyle dolgun ve çıplak omuzlu bir arzu nesnesi konumuna gelir (Özgüç, 2008: 64).

Kara film yansıması olarak nitelendirilebilecek kadın tiplmesiyle, Türk sinemasının muhalif kadınları türetilmiş, aslında başlangıcından beri var olan bu muhalif ve ölümcül kadınların isminin konulabilmesi uzun zaman diliminde mümkün olmuştur. Türk sinemasını yakından etkilediği görülen kara film üslubunun yansımalarını ve Hollywood sinemasının etkilerini birlikte düşünmek gerekmektedir.

Çürümüş, itici bir dünya içinde geçen suç filmlerini tanımlamak için kullanılan kara film kavramı, *Politik Kamera* isimli eserde konu edilmiş ve yasa ihlalden söz edilmiştir. Yasanın ihlali niteliğinde olan kadın karakterin erkek karakter karşısındaki tutumları, ataerkil yapının sınırlarını zorlamış ve erkek bakışıyla olumsuz bir düzlem yaratmıştır (Baş, 2011: 91). Hiçbir kurum ve sosyal yapının kabul edemeyeceği bir yasa ihlaldini sinemanın kabul etmesi de beklenemeyecektir. Türk toplumu ve Türk izleyicisi bir arada düşünöldüğünde aykırı olanın törpülenerek toplumsal kabul ölçütlerine uydurulması, uydurulamıyorsa engellenmesi gerekeceği aşikârdır. Femme fatale karakterin filmler sonunda cezasını çekmesi bunun en büyük kanıtıdır. Toplumun ceza uygulama mekanizmalarının baştan çıkarıcı femme fatale karakter üzerinde oluşturduğu bastırılmayan törpüleme dürtüsüyle de, karakterin ölümüne kadar gidecek bir anlatı süreci konumlanmıştır. Femme fatale karakterin ölümüyle beraber evlilik tacını giyen masum bireyler, derin bir rahatlama hissi uyandırırken, cezasını çeken femme fatale karakter ise karşı konulamaz bir hazzın tetikleyicisi olur.

Dolayısıyla düşünölmeli gereken noktalardan birisi yine ticari beklentidir. Filmin anlatısında konu edilen masum karakterler, onların tam zıttında konumlanan femme fatale karakter ve ilişkiler dizisi aslında izleyicinin birçok beklentisini karşılamaktadır. Femme fatale karakterin karşı konulamayan cazibesi, erkek izleyici

üzerinde heyecan yaratırken, kadın seyirci için aile birliğini koruma duygusunu harekete geçirmekte, sonrasında bunların ne kadar yanlış olduğunu deneyimleme sürecine erkek ve kadın izleyiciyi birlikte dâhil etmektedir. Melodramatik öğelerin izleyici üzerinde bıraktığı etki göz önüne alındığında filmin başarısız olma ihtimali oldukça düşük gözükmemektedir. Acıklı filmlerden ve mutlu sonlardan hoşlanan Türk sinema izleyicisi, filmin sonunda tüm bunları bir arada görürken bir yandan da nefretini femme fatale karaktere karşı kusmaktadır. Kötülüklerin sebebi femme fatale karakter aracılığıyla gösterilir. Filmin başından itibaren tüm olumsuzlukların kötü kadına yüklenişi, toplumsal cezalandırma mekanizmalarının devreye girişini tetikler, dolayısıyla cezalandırma süreci ve hazzı, seyirciyi perde karşısında tutar.

Hollywood sinemasının yansıması olarak Türk sinemasında da kara film örnekleri görülür. Faruk Kenç tarafından 1940 yılında çekilen ve polisiye bir film olan *Yılmaz Ali*, Türk sinemasının kara film örneklerindedir. Kılık değiştirerek herkesi yanıltan ve peşine düştüğü kaçakçıyı yakalayan *Yılmaz Ali*, bir jön olarak filmde yer alır. Dönemin popüler karakteri olan femme fatale, *Yılmaz Ali* filminde de mevcuttur. Evin hizmetçisi Hayrinur, nişanlısı Agop'a cümbüş çalar, evin hanımını gözetler, mücehverlerini çalar (Berktas, 208: 244-245). Amerikan sinemasının 1940'lı yıllarda ürettiği yeni türün femme fatale karakterini, dünyanın farklı yerlerinde temsil eden yönetmenler var olmuştur. Filmlerinde kötü kadın olarak izleyiciye sundukları femme fatale karakterler, gangsterler, suçlular, dedektifler ve polisler dinamik bir film anlatısının temellerini oluşturur.

Ayşecik filminde Leyla Sayar, *Yetimler Ahı* filminde Üftade Kimi, *Kırık Çanaklar*'da Mualla Kaynak, *Namus Uğruna* filminde Peri Han, *Sürtük* filminde Suzan Avcı, *Feride* filminde Lale Belkıs sevenleri ayırır, saf ve temiz olan kadının karşısında bir yönelim sergiler (Yağız, 2006: 92). Popüler filmler de popüler kültürün bir yansıması olarak izleyici karşısına çıkmakta, dönemsel olarak toplumdaki baskın ideoloji ve söylemleri izleyiciye yöneltmektedir. Değişen nüfus dengeleri, ekonomik ve sosyal yaşamdaki sorunlarla karşılaşıldığında bu sorunlar Türk sinemasında da sinema yöneliminin temel noktalarını oluşturmuş, kadın karakterlerin sinemada yer alırları da bu ölçüde değişmiştir.

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan, *Suçlular Aramızda* (1964) filmiyle yine farklı bir femme fatale tiplemesi üreterek çalışmanın bir diğer örneğini oluşturur. Bir dergi yarışmasıyla beraber *Duvaklı Göl* filmiyle sinema dünyasına giren Leyla Sayar, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda bale eğitimi alır. *Duvaklı Göl*'de Leyla Sayar, önceki dönemin Pola Morelli ve Gönül Bayhan gibi baştan çıkartıcı kadın tiplemesini oluşturmakta, yenilikçi oyunculuğu onu daha da farklı kılmaktadır. Sayar, genellikle başrol oyuncularına düşen femme fatale kimliğini yıldızlaştırır. Kendi ile birlikte yıldızlaşan bu kimlik, onu Türk sinemasının aranan yıldızı haline getirecek ve erotik filmlerin aranan oyuncusu yapacaktır. Sayar, Türk sinema tarihinde, yapılan tanımlamalara uygun biçimde femme fatale kimliğiyle örtüşür (Özgüç, 1993: 38-39).

Türk sinemasında erotik filmlerin usta sinemacılar tarafından yapılmaya başlandığı 1960'lı yıllarda, *Şehrazat* filmi ilginç bir örnek oluşturur. Erotik tipler galerisi niteliğinde olan *Şehrazat* filminde Sayar, doyumsuz kişiliğiyle tam bir femme fatale karakter olarak nitelendirilebilir. İki karakteri birden kimliğinde barındıran Leyla Sayar, gece kulübünde şarkıcılık yapan dişi bir örümcek ve prenses *Şehrazat*'ı canlandırır. *Şehrazat* üzerinden imgelerle konunun desteklendiği filmde, Leyla Sayar striptiz yapar, soyunur. Dans gösterileri sırasında erkek seyircileri gözüne kestirmekte ve onları sahne bitiminde evine götürmektedir. Maskeli olarak sevişen Leyla Sayar, tek gecelik ilişkilerinin ardından erkekleri öldürüp denizin serin sularına atırır (Özgüç, 2005: 148). Erotizmin müstehcenlik sınırlarını zorlayan Halit Refiğ'in *Şehrazat* filmi, ekrandaki doyumsuz cinsel kimliğiyle adından söz ettiren Sayar'ı yine perdeye taşır. Dişi bir örümcek olarak sunulan Sayar'ın maskeli sevişmeleri, tek gecelik ilişkilerinin ardından seviştiği erkekleri öldürmesi tam anlamıyla öldüren kadın kimliğinin sunumudur.

Dolayısıyla, erkekleri yiyen, iktidarsız bırakan bu kadın, erkeklere korku salar sonsuz bir kuyuya benzetilen kadın fantezisiyle eşcinselliğe dahi iter (Heritier, 2014: 72-73).

Vücudunu sergileyişi ve çıplaklığıyla kamera karşısına geçen Türk sineması oyuncuları, genellikle yabancı uyruklu olmuşlar ve yan rollerde yer almışlardır. Kent

kadın modelini temsil eden başroldeki Türk kadını ise barda, pavyonda olsa da masum ve namuslu kadın imajını zedelememiştir. 1960 ve 1980 yılları arasında femme fatale kimliği tercih edilen bir tema olmaz. 1960 ve 1980 yılları arası Türk sinemasının gerçeklikle tanıştığı döneme rastlamakta, dolayısıyla sinemada kadın karakter dönemin kadın kimliğiyle örtüşmektedir (Masdar, 2011: 211).

Günlük yaşamla etkileşimi kopartmayan Türk sineması, kadın konusuna eğilirken kadına uygulanan şiddeti de konu edinir. 1990'lı yıllarda tecavüz vakaları dikkat çekecek oranda tırmanmış, femme fatale karakterin de sinemada tekrar canlanması görülmeye başlanmıştır. Feminist bakış açıları da sinemaya eklenerek egemen sistemin karşı görüşleri bir nebze daha içselleştirmesini sağlar (Turan, 2013: 44-45). Kadına uygulanan şiddet içeriğinin belirginleşmesiyle femme fatale karakterin yeniden canlanması tesadüfi olmaz. Femme fatale karakter bu duruma başkaldırarak erkek egemen ideolojinin karşısında yer alır.

Savaş dönemlerinde kadınların ekonomik olarak güç kazanmasıyla Hollywood sinemasında görülmeye başlayan femme fatale karakterler, görüldüğü üzere seyirci için tamamen bir arzu nesnesi olmuşlardır. Femme fatale karakterler, hem erkek hem de kadın seyirci açısından bir tehdit mekanizmasını oluşturmuş, kadının büyüüne kapılanlar için ıslah edici ve ibret verici bir anlatıyla bütünleşmişlerdir (Bakır ve Onat, 2015: 93). 1990'lı yıllarla beraber, tekrar canlanışını izlediğimiz bu karakterin Türk bağımsız sinema örneklerinde mevcut oluşu, Hollywood sinemasının ticari beklentiyi önde tutan yapısından farklı bir sürecin deneyimlenmesini sağlar.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filminde konumlanan Hacer karakteri, tanımlamalarını yapmış olduğumuz femme fatale karakter ile benzeşik özellikleri barındırır. Güzelliği ve cinselliğinin bilincinde olan Hacer, tutkularının peşinden koşar. Kocasını Eyüp otorite kaybına uğrar, oğlu İsmail cinayet işler, sevgilisi Servet öldürülür; kısaca anlatı içindeki bütün karakterlerin başını belaya sokar. Filme psikanalitik değerlendirme çerçevesinde bakıldığında Hacer kötü kadın tanımlamasına uymakta, sebep olduğu olaylar düşünüldüğünde ise filmin femme fatale karakteri olduğu görülmektedir (Taş, 2011: 170-171).

Ailedeki erkek bireylerin sözünü dinlemeyen Hacer, kendi iradesiyle hareket etmeyi tercih etmiş, ataerkil toplumun belirlediği kurallara uymayarak erkek bireyleri utandıracak davranışlarda bulunmuştur. Kocasının sözünü dinlemeyen Hacer, toplumsal kuralları reddetmiş, özellikle toplumsal ahlak kurallarını yıkıma uğratmıştır. Fikir ve düşüncelerine değer verilmeyen Hacer'in mutsuz ve tatminsiz bir yaşamın sonucu olarak femme fatale kimliğine bürünüşü kaçınılmaz olmuştur. Ataerkil yapıda kurban değil suçlu olan Hacer'in konumunun altı çizilmiş, suçlanması gereken kişi haline gelmiştir (Turan, 2013: 38-39).

Anlatısal bağlamda Mulvey'in sözünü ettiği iğdiş edilme korkusu, Hacer'in suçlu gösterilmesi fakat sonrasında affedilmesi yoluyla bertaraf edilir. Erkek egemen yasalara boyun eğerek kendini öldürmeye kalkışan Hacer, kocası tarafından affedilir ve yarattığı tehlike böylelikle giderilmiş olur (Taş, 2011: 242).

Orta'nın gözlemiyle (2005), Yeşilçam ve sonrasında filmlerde kadın sorunları, abartılı biçimde ve dramatize edilerek yer alır. İyi ve kötü ayrımının belirgin olduğu Türk sinemasında iyi karakter olarak tanımlanan karakter daima iyi, kötü kadın olarak tanımlanan karakter ise hep kötü olmuştur. Yönetmenlerin bakış açılarından kaynaklanan bu durum, kafalarında yer edinen kadın imajını yansıtır. Daima kötülük yapan kadın karakterin yerleştiği anlatılar, femme fatale karakteri Türk sinemasında tanımamıza yardımcı olmuştur. Cinsellikten arındırılmış masum kadın ve cinselliğinin bilincinde olan fetan kadının gerçekliklerini abartılı biçimde işlemek, toplumsal açıdan olumsuz etkileri beraberinde getirmektedir. Abartılı gerçeklik bir kabullenişe sebep olmakta, kabulleniş ise gerçekle daha fazla perçinlemenin önünü açmaktadır (Uğuz, 2013: 80). İlk yıllarından başlayarak 1980'li yıllarda gerçekleşen feminist hareketin dönüşüm sürecine kadar, Türk sinemasının kadınları Hollywood ve dünya sinemasındaki kadın temsilleriyle benzerlikler göstermiş fakat femme fatale karakterin temsili konusunda farklı söylemler oluşmuştur. Türk toplumundaki kadınla benzeşmeyen eğlencelik, meşrebi geniş kadının abartılı yansıtımı, realiteden uzakta kalmıştır. 1960-1970'li yıllar arasında Yeşilçam'a hakim olan femme fatale karakterinin dönüşümü noktasında erkeksi, lümpen kadın karakterinin benzerliğini düşünmek gerekir (Uğuz, 2013: 103).

Sinemada güç ve iradeyle simgelenen erkek, bireysel çıkarlarından öte toplumsal çıkarlara hizmet etmekte, toplumdışı nitelendirilen azınlıklar ise tehdit olarak görülmektedir (Kabadayı, 2004: 110). Dolayısıyla toplumsal çıkarlar ile ideolojinin hizmetindeki erkek birey ve karakter, kurbanın karşıt karakter oluşuna zemin hazırlamış, kadının suçlu olmasının temelini toplumsal çıkarlara hizmet etmeyeşine bağlamıştır. Bir tehdit olarak görülen kadın, filmin sonunda kurban edilerek cezasını çekmiştir. Dünya ve Türk sinemasının aynı zamanda bir kurban temsilinde sunulan kadınlarının kuramsal boyutta incelenbilmesinde, feminist film inceleme yöntemi önem kazanır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA FEMME FATALE KARAKTERLER ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

3.1.1. Yöntem

Kadınların dünyaya kendi gözleriyle bakmalarını, yaşam biçimlerini özgürce şekillendirmelerini isteyen feminizm, kadınların haklarını alma ve kullanma serüvenlerinin düşünsel temelini oluşturur (Arat, 1991: 21).

Ataerkiyi görünür kılarak eşitsiz iktidar ilişkilerini ortaya çıkartmayı hedefleyen feminist hareket, toplumsal hiyerarşiyi de görünür kılarak dönüştürmeye çabalar. Aynı zamanda bir toplumsal hareket olan feminizm, yalnızca anlama üzerine odaklanmaz, anladığını dönüştürmek ister. Üretim, dil, ev, aile, çalışma, moda, görünümdeki tüm kodları, gizlenen iktidar ilişkilerini açığa çıkartarak, kadın ve toplumsal olarak ikincilleştirilen tüm gruplar lehine dönüştürmek feminizmin başlıca hedeflerindedir (Timisi, 2011: 157).

Feminist ideolojiye göre ataerkil sistem yalnızca erkeğin kadın üzerine egemenliğini simgelemez. Aynı zamanda sözü edilen egemenliğin yeniden üretimi için sahip oldukları tüm ideolojik ve kurumsal imkanları açık veya örtük biçimde kullanır. Sözü edilen kurumsal ve ideolojik imkanların öne çıkanları; siyaset, ekonomi, toplumsal değerler, bilim, hukuk, moda, eğitim, kültür ve kitle iletişim araçlarıdır (Michel, 1993: 10).

Toplumda kadına yönelik eşitsizlikle beraber cinsiyete yönelik ayrımların ataerkil yapı çerçevesince incelenerek deşifre edilmesini sağlama amacıyla feminist film eleştirisi ortaya çıkmıştır. Filmlerde kalıplaşan ataerkil yapı ve bu yapının devamını sağlayıcı nitelikteki belli dizgilerin oluşum yöntemlerini açıklayarak kadının konumunu betimlemeye yönelik bir eleştirel yaklaşım benimseyen feminist eleştiri, feminist tutuma uygun film üretimini teşvik etmeyi de amaçlamıştır (Özden, 2004: 193-194). Butler'e göre; feminizmin görevlerinden bir diğeri toplumsal inşaların, alt üst edici stratejilerinin yerlerini saptayarak, yerel bir müdahale mekanizmasını olumlamaktır (Butler, 2014: 239).

1960'lı yıllarla birlikte kültürel ve toplumsal hareketler arasından çıkan feminist harekete benzer politik ve kuramsal temele dayandırılan feminist film eleştirisi, feminist hareketin sinemada uygulanım biçimini oluşturur. Dolayısıyla feminist film eleştirisini feminist hareketin etkilendiği sosyal, politik ortamdaki ve kitlesel hareketlerden arındırarak incelemek olanaksızdır. Feminist eleştiri, terminolojisi ve yöntembilimi açısından diğer kültürel hareketler arasında etkisini en fazla sürdürebileni ve etki sağlayıcı olarak görülür (Özden, 2004: 191).

Kadın konusunun açıklığa kavuşturulmasında kadını yalnızca erotik bir nesne olarak açıklamak, anlam ve temsil açısından durumu yüzeyselleştirmektedir. Kadın filmlerde her ne kadar haz alınan bir obje olsa da, aynı zamanda bir tehlike olarak sunulur. Mulvey, feminizm ve psikanalizi sinema açısından yorumlamış, varlık, yokluk, libido, ego gibi derin anlamları teorize etmiştir (Timisi, 2011: 171).

Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda Hollywood sinemasının çekiciliğini anlamlandırmaya çalışan Mulvey'in, Psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği *male gaze* teorisi en sık başvurulan örneklerden biri haline gelir. Freud'a göre, sinemanın büyüleyiciliği karşısında skopofili nosyonu, görme arzusuyla açıklanabilmektedir. Bu görme merakı, beyazperdeden gözlerin alnamayışının sebeplerindedir. Sinemanın dikizci ve narsistik yapıları, kamçılacağı bakma arzusunu, öykü ve imgeyle bütünleştirerek ifade eder. Dikizci görsel haz, bakışla (nesne olarak kabul edilen bir karakter, figür) üretilirken, narsistik görsel haz imge, görüntü ve figürle özdeşleşme yoluyla ortaya çıkar (Smelik, 2008: 4).

Narsisizm, fetişizm ve özdeşleşme üzerine kurulu olan Laura Mulvey'in teorisi, erkek bakışını kameranın bakışı olarak nitelendirmektedir (Arslantepe, 2010: 36). Sinema sanatında bakma arzusunun tatmininde çelişkili yönler vardır. Başka birini cinsel uyarının nesnesi olarak kullanmak için bakmak ve ego ile narsizm aracılığıyla görülen imgeyle özdeşleşilmesinde bakmak, bakmanın haz verici iki çelişkili yönüdür. Birincisi öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırıp bakmak ile ilgiliyken (etkin skopofili), ikincisi izleyicinin kendi benzerini tanıyarak büyülenişi yoluyla perde ile bütünleşimidir. Birincisi güdülerin ikincisi libido ve egonun işlevidir. Tarih boyunca libido ve ego çelişkisi ise büyülü bir fantezi dünyası

yaratan gerçeklik yanılsaması olarak görünmektedir. Cinsel güdüler ile özdeşleşme süreci, arzuyu tetikleyen sembolik düzenin birer parçalarıdır. Biçimsel olarak haz veren bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu temsilin saflaşmasında etkin imge kadındır (Mulvey, 2010: 217-218).

Tüm bunların ardından sinema sanatında erkeğin görsel zevkinin belirleyici olduğunu düşünmek gerekir (Türkoğlu, 2011: 155). Dolayısıyla kadınlar, erkek bakışının objeleri haline gelirler. Seyirlik bir nesne olan kadının konumu onu cinsel anlamda zevk alınan objelere dönüştürür (Biryıldız, 1994: 65).

Tarih boyu gerçeklik yanılsamasını yaratan sinemada, libido ve ego çelişkisi tamamlayıcı bir konuma oturarak kendine ait bir fantezi dünyası oluşturur. Arzunun ifade edildiği alan içerisinde, cinsel içgüdüler ve özdeşleşme bir anlam taşır. Konuşma yetisiyle birlikte ortaya çıkan arzunun referans noktası daima doğum anındaki iğdiş edilme kompleksidir. Bakışla haz veren görsel, içerik açısından tehdit edici olabilir ve kadın bu noktada paradoksu belirginleştirir. Tüm gösterilerde kadın, bakışları üzerine çekerek erkek arzusunu doğurur. Normal bir film anlatısında kadının oluşu, vazgeçilmez bir gösteri ögesi konumundadır (Mulvey, 2014: 285-286).

Sinemaya uygulanan psikanalizle birlikte sinema sanatında feminist tartışmalar gündeme gelmeye başlamıştır. Feminist film eleştirmeni Melanie Klein, Julia Kristeva gibi kadın psikanalistler özel hayatlarında kadın karşıtı olarak nitelendirilebilecek Freud ve Lacan'ın kuramlarını, feminizm savunusuna temel almışlardır (Türkoğlu, 2011: 154).

1960'lı yılların sonlarında feminizmin yükselişiyle kadının kültürel temsil açısından imaj biçimlerinde nasıl konumlandırıldığıyla ilgilenildi. Reklamlar, romanlar, televizyon ve filmler incelenerek geleneksel dil kullanımı eleştirilmeye başlandı. Cinsel imalar taşıdığı düşünülen bu metinler gözden geçirildi. Cinsel imaları silebilmek adına mailman, stewardess, chairman, mankind gibi güncel kullanımlar humankind, chairperson biçiminde çevrildi. Feministler erkek egemen toplumlarda erkeklerin güçlü konumlarını korumak için bu söylemleri kullandıklarını kabul etti. Dolayısıyla feminist eleştirinin temel amaçlarından biri, iletişim

araçlarında kadını edilgen duruma indirgeyecek imgeleri bulup açığa çıkartmak oldu (Biryıldız, 1994: 63).

1970'li yıllara gelindiğinde kadınlar, sinema tarihine kadın hareketinin de etkisiyle revizyoncu bir yaklaşımla baktılar. Bu çaba, unutulmuş kadın yönetmenler, yapımcılar, senaristler ve aktrislerin keşfine ve kadın yıldızların takdir görmelerine yol açtı. Kadın filmleri festivallerinde bu keşifler sıklıkla yüzeye çıkartılarak yayılmaya başlamıştır (Smelik, 2008: 2).

Feminist hareket, kadınların yaşam koşullarına derinlemesine etki etmiş olsa da erkek egemenliğin gücünü koruduğu yerlerde hala kadınlar bu mücadeleyi sürdürmektedir. Kadınların özgürlük ve eşitlik mücadelelerinin kabul edilmediği yerler, geçen zamanla birlikte giderek azalmaktadır. Batılı toplumlarda yalnızca küçük bir kesim feminizmi, feminizmin sağladığı hak ve kazanımlarını, fikirlerini reddetmektedir (Touraine, 2007: 25).

Sinema endüstrisi Türkiye'de çoğunlukla erkekler aracılığıyla yönelir. Bu perspektiften bakıldığında erkek egemen bir tutumun film üretimine etki ettiğini söylemek gerekir. Kadının temsil kodları, kadınlık ve kadının olması gereken nitelikleri üzerinden ilerlerken, erkek baskın karakter olarak süreç içerisinde yer alır. Feminist eleştirinin temel amaçlarından birisi bu kodlamaları analiz etmek ve imgeleri çözümlenektir. Kadının etkin birey olarak anlatı sürecinde yer alması gerekliliğini düşünmek, üretime alternatif bir bakış açısının geliştirilmesine yardımcı olur. Kadının kodlanması ise film anlatılarında söylemler, gösterge ve imgelerle izleyiciye aktarılır. Türk sinemasının vurgulamaya çalıştığı temiz kadın imgelemine geleneksel değerlere bağlılık, yazma bağlama temsil ederken kötü kadını sarı saç, sigara, topuklu ayakkabı gibi aksesuarlar ve bunların yanında söylemler temsil eder. Kadın kimliğinin sinemadaki inşasına farklı bir bakış açısı geliştiren feminist film kuramı ve bu kuram çerçevesince şekillenen feminist film incelemeleri, günümüzde önem kazanarak kadın çalışmalarında önemli bir noktaya ulaşır. İncelenen karakter olan femme fatale, kadının kötülüğünü ve başkaldırışını temel alarak feminist film analizi çerçevesince işlenir. Kadın olmanın gerekliliklerini vurgulayan filmler seçilerek femme fatale karakterin öykü içerisine girişi açıklanır, filmler içerisinde

incelenen parametreler feminist okumalar sayesinde oluşarak çalışmaya yön verir. Toplumsal değerlere bağlı kadının sunumu, toplumsal değerlerle yargılara başkaldıran kadının sunumu ve bu sunumlar çerçevesinde şekillenen çatışmalar zinciri, erkek karakterlerin yerle bir oluşu ve buna sebep olan kadının kişisel özellikleriyle birlikte feminist kuram temelinde betimsel analiz yapılarak açıklanmıştır.

3.1.2. Bulgular ve Yorumlar

Çalışma, 1914-1950, 1950-1980 ve 1980-2000’li yıllar biçiminde ayrımlanarak oluşturulan örneklerle çerçevesince şekillenmiştir. Bu yıllar aralığında çekilmiş olan üç filmin femme fatale olarak değerlendirebileceğimiz karakterleri mevcuttur. Kadının egemen sistem içinde başkaldırısının konu edildiği bu filmler, sistemin kadına karşı gösterdiği reaksiyonlarla beraber incelenmiştir. Uygun inceleme yöntemi olarak feminist teori temelinde şekillenen feminist film eleştirisi kullanılmış, kullanılan yöntem dahilinde ortaya çıkan bulgu ve yorumlar aşağıda verilmiştir.

3.2.1. Şehvet Kurbanı Filminin Çözümlemesi

Şehvet Kurbanı filmi, büyük ilgiyle karşılanır. Dönemin eleştirmenlerince Ertuğrul’un sanat anlayışı ve uygulayımından övgülerle bahsedilirken, günümüzde yapılan eleştirilerin farklılığı film hakkındaki yargıları değiştirmektedir. Scognamillo bu film üzerinden Muhsin Ertuğrul’un sanat anlayışı hakkında övgüyle bahsetmemektedir. Sinemayla pek ilişkisi olmayan bu filmin tiyatro anlayışından ileri geldiğini ve filmin tiyatral bir hava içerisinde geçtiğini söyler. Klişe bir konunun işlenişi, filmin mekanları ve Ertuğrul’un sinema anlayışı hakkında filme eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. Scognamillo; filmin iki yerinde yönetmenin sinema yaptığının farkına vardığını söyleyerek filme ağır eleştiriler getirmiştir (Scognamillo, 2014: 65).

Buğulu sesli, fildişi tenli, altın tabaka zümrüt çakmaklı Sonku, kendinden sonra gelecek olan oyunculara yıldızlaşmanın kapılarını aralar. Türk sinemasının muhteşem kadını Türkan Şoray, sonraki yıllarda bu yıldızlaşmanın ulaşılması güç ve belki son uzantısı olacaktır (Özgüç, 1994: 25).

Yemen doğumlu Cahide Sonku, tiyatro kökenlidir. Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* filmiyle sinemaya adım atan Sonku, başarılı oyunculuğu ve güzelliğiyle adından söz ettirecektir (Kara, 2014: 7). Hırslı bir yapıya sahip olan Sonku, zamanla canavar oyuncuya veya Fransızların deyimiyle kutsal canavara (monstre sacre) dönüşmüştür fakat oyuncunun Darülbedayi'de başlayan parlak kariyeri, oldukça trajik bir sonla noktalanır (Scognamillo, 2014: 60).

Batılılaşma serüveninin önde gelen yüzü Cahide Sonku, Amerikan sinemasının gizemli sarışın kadın figürünün, Türk sinemasındaki temsili olur. Filmlerinde hem toplumsal değişimin hem de bunalımın öznesi olmayı başaran Sonku, bu hikâyeleri başarıyla yansıtır. Popüler kültürün yeni yıldızları da Sonku'nun yarattığı kalıplar üzerinden Türk sinemasına dahil olur. Sonku, belirli bir dönemin toplumsal yaşayış biçimlerini kimliğinde barındırırken, sanatçı kimliğiyle de dönemin sanat anlayışını yansıtır (Muraz, 2009: 78).

1940 yılında Muhsin Ertuğrul ve Cahide Sonku'nun başrolünü paylaştığı *Şehvet Kurbanı* filminde Sonku, baştan çıkarıcı bir femme fatale karakter olarak ev bark yıkan bir tipolojiye bürünür (Özgüç, 2008: 42). Amerikan sinemasında görülmeye alışık olunan femme fatale karakterin Türk sinemasında yansımaları Sonku ile görmek mümkün olacaktır. Sonku'nun fiziksel özellikleri ve dışı nitelikleri, bu rolün oyuncusu olmasını sağlar. Sonku, erkek seyirci için bir arzu nesnesi olarak nitelendirilebilir.

Muhsin Ertuğrul'un 1927 yılı yapımı Victor Fleming'in *The Way of All Flesh* isimli yapıtından uyarılma olup Nazım Hikmet Ran'ın Mümtaz Osman ismiyle senaryosunu yazdığı *Şehvet Kurbanı* filmi, kadın cinselliğinin erotizme erişen sahnelerine sahip olur. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından film incelendiğinde, ilginç bulgular elde edilmektedir. Filmde erkek karakter dürüst, aile reisi konumundayken tesadüfen karşılaştığı bir bar çalışanı kadın tarafından yaşamı altüst olmuş, çocuklarını, evini, çevresini terk etmek zorunda kalmıştır. Film dönemin toplumsal koşullarına uygun olarak erkeği; evin reisi, meslek sahibi, çocuklarının babası olarak sunar. Kadın karakter ise dönemin kadın tipolojisinin tam tersindedir. Kötü kadın olarak film anlatısında yer alan kadın; meslek sahibi olmasına rağmen,

toplumsal olarak kabul görmeyecek bir işe sahiptir ve bu sebepten dolayı kötü kadın olarak sunulur. Bir erkeğin yıkıma uğramasına, işinden ve çevresinden kopmasına, hayatının altüst olmasına sebep olan bir ilişki seyirciye aktarılır (Ataman, 2002: 65). Bu kadın tipolojisi, Türk sinemasının ilerleyen dönemlerinde kendinden fazlaca söz ettirecek, femme fatale kimliğinin örneklerindedir.

Şehvet Kurbanı, Josef von Sternberg tarafından yönetilen *Mavi Melek* (Der Blaue Engel) filmi ile de benzeşik özellikler taşımaktadır. Emil Jannings'den daha fazla öne çıkan Marlene Dietrich örneğinde görüldüğü gibi; Cahide Sonku'nun Muhsin Ertuğrul'dan öne çıkararak kötü kadın tiplemesini başarıyla yansıttığı bu film döneminde ilgiyle karşılanır (Onaran, 1994: 36).

Şehvet Kurbanı filmi incelemeyen önce, *Mavi Melek* filmiyle benzerliklerini incelemeye fayda olacağını düşünmekteyim.



Görsel-11: Josef von Sternberg'in 1930 yılı yapımı *Mavi Melek* filmi

Canlandırılan: Marlene Dietrich



Görsel-12: Josef von Sternberg'in 1930 yılı yapımı Mavi Melek filmi

Canlandırılan: Marlene Dietrich



Görsel-13: Josef von Sternberg'in 1930 yılı yapımı Mavi Melek filmi

Canlandırılan: Marlene Dietrich

Mavi Melek, Heinrich Mann'ın Professor Unrat romanından uyarlamadır ve *Şehvet Kurbanı* ile görsel düzenleme, kostümler, karakterler açısından oldukça benzerlik taşır. Yönetmene filmdeki benzerlikler konusunda eleştiriler getirilmektedir. *Şehvet Kurbanı* filminin, *Mavi Melek* filmiyle bu denli benzerlik taşıması ve *Mavi Melek* filminin 1930 yılı yapımı olması sebebiyle taklit olabileceği

düşünülmektedir. Oyunculardaki tiyatral tutumun da benzeştiği iki film birçok noktada ortak paydada buluşur. Örnek görsellerle iki film karşılaştırıldığında ilk bakışta benzerlikler göze çarpar. Şehvet Kurbanı filmine geri döndüğümüzde;

Filmin başında veznedar, personelinin izin istemesi üzerine; sık sık izin istediğini ve sabah geç kaldığını vurgulayarak, vazifenin ihmale gelmeyeceğinin altını çizer. “Veznedara vapuru kaçıracaksınız efendim” demesinin ardından, dakika hesaplama işine girişen veznedar; “daha 10 dakika var. Buradan köprü 6 dakikadır, 2 dakika da bilet almak... Daha 2 dakika artıyor bile” diyerek yola koyulur. Yani filmin başlangıcından itibaren dakikliğe vurgu yapan yönetmen, hayatının düzeninden ödün vermeyen bir karakteri izleyici zihinlerine yerleştirir.

Babanın eve gelmesine yakın ders çalışan çocuklar, derslerinin başından kalkarlar. “Saat 6” diyerek sevinen küçük kızın ardından erkek çocuk babasının kaç dakikada eve geleceği üzerine hesaplar yapar. Vapurun iskeleye yanaşmasından babasının eve girişine kadar olan süreyi hesaplayan çocuk, doğru vakti bilir.

Erkek çocuk ders notlarını toplayarak masadan kalkarken, kız çocuk masanın üzerinin toplamaya koyulur. Ataerkil aile yapısının öngördüğü üzere masanın toplanma ve hazırlanma görevi kadınlarındır. Kadının evin içinde gerçekleştirdiği görülmeyen emeği filmde olağan bir tutumla aktarılır.



Görsel-14: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Erkek çocuğun tahmin ettiği zamanda babasının eve girişi, ev hayatındaki düzenin de bir parçasıdır. Dolayısıyla filmin başında bu kadar düzenli bir hayat izleniminin seyirci zihninde oluşturulması, filmin ilerleyen bölümlerinde düzeni bozulan veznedar aracılığıyla ibret verici bir deneyimleme süreci oluşacağının ilk sinyalleridir.

Babanın eve gelişiyle beraber kapıya doğru koşan tüm anne ve çocuklar, aile reisi olarak görülen babayı karşılamayı görev edinmişlerdir.

Kapıdan girer girmez küçük kızı kucağına alan babaya anne tarafından yöneltilen “bir tarafına bir şey olacak” eleştirisini baba; seneleri bir kumarbaz gibi harcamadığını, 20 yaşında olduğu kadar dinç olduğunu vurgular. Dolayısıyla bu diyalogdan babanın geçmişinde de düzen düşkünü olduğu çıkarımı yapılabilir.

Yemeği hazırlayan annenin “yemek hazır” cümlesiyle beraber yemeğe geçilir. Burada önemli bir nokta daha bulunmaktadır. Tezin önceki bölümünde bahsedilen ailede ekonomik planlamanın baba tarafından yapılması, filmde farklı bir açıyla karşımıza çıkar. Yemeği hazırlayan anne çorbaları dağıtmaz. Aile bireyleri arasında çorbaları pay eden baba, yemeği hazırlayan anneye de çorbasını kendi elleriyle verir. Dolayısıyla evde ekonomik planlamanın kim olduğu, kime ne kadar pay edeceği, yemek yapımında emeği geçmemesine karşın, baba tarafından çorbanın dağıtılışıyla izleticiye sunulur.



Görsel-15: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Kız çocuğuna çorba veren baba, erkek çocuğa geldiğinde tabağa ne kadar koyduğunu kontrol ederek dağıtmaya devam eder. Hassasiyetle yemek pay edildikten sonra yine babanın komutuyla yemek yenmeye başlanır. Erkek egemen toplumun temsili olan eril iktidar, burada baba üzerinden iktidar pekiştirme işlevini yerine getirir.

Yemeğin ardından kız çocuğuna ders çalıştıran baba, kızının yanlış yaptığını fark ederek öğüt vermeye başlar. Kızının matematik çalışırken hata yapmasını kabullenemeyen baba, kızının matematikten hoşlanmayışını duyduktan sonra dünyada her işin, her saadetin yanılmayan hesaplara dayanmasından bahseder. Dolayısıyla evin düzen sağlayıcı mekanizmasının baba oluşu ve kızına saadet ğtleri, aile birliği bozulduğunda seyirci tarafından babaya yönelik eleştirilerin kaynağını oluşturacaktır.

Evin en görünür köşesinde babanın resmi vardır. Bu sahnede ilk bakışta fark edilir. Kızının üzüldüğünü fark eden baba, kitabı kapatarak keman almakta olan erkek çocuğu dinlemek üzere koltuğa geçer.

Koltukta anne ve babanın oturuşlarına bakıldığında, babanın oturuşunun oldukça rahat bir oturuş olduğunun farkına varılır. Saadetin önemini vurgulayan baba, bu kez oğluna öğütler verir.



Görsel-16: Muhsin Ertuğrul'un şehvet Kurbanı Filmi

Her şeyi bilen baba, annenin gazetede okuyarak söyledikleri üzerine egemenliğini pekiştirerek “ben böyle şeyleri gazetede okumadan da bilirim” der. Erkek kendine koşulsuz itaat edilmesini bekler ve bu isteği doğrultusunda verdiği komutlar, edilgen konumdaki kadın tarafından sorgulanmadan veya tereddüt edilmeden yerine getirilir. Söylemsel açıdan bakıldığında, yemek masasını hazırlayan anneye “Sen de otur” emrinin verilerek yerine getirilişi, evdeki iktidarın kabulünü simgeler.

Bir sonraki sahnede aile bireyleri evden çıkmadan önce, anne onları hazırlamakta, babanın ceketini giydirmekte, çantasını ona vermektedir. Dolayısıyla bu sahnelerle birlikte ataerkil normların ötesine geçmeyen bir aile görülür. Dönemin Türk aile yapısıyla oldukça örtüşen bu ailede babanın saadet, düzen ve intizamın önemine vurgu yapıyla düzenli hayatın mutlulukla ilişkilendirilmesi sağlanır. Eve gidiş-gelişleri, manavdan aldığı meyvelerin bile aile fertleri tarafından tahmin edileceği kadar düzenli bir yapıya sahip ailede, 1914-1950 dönemin toplum yapısı kadın ve erkeğin konumu açısından doğrulanır.

Çalışma hayatında, iş arkadaşları tarafından hesap makinesi lakabı takılan veznedar, iş hayatında da aile içinde olduğu gibi düzen düşkündür. Çalıştığı kurumun müdürü tarafından bir tahsilat yapmak üzere Adana’ya gönderilen veznedarın hayatının alt üst olacağı yolculuk, tren yolculuğuyla başlar.

Tren yolculuğu başladıktan bir süre sonra veznedarın hayatını değiştirecek kadın, onun tam karşısına oturur. Bu sahne Bar çalışanı kadınının seyirci tarafından ilk görüldüğü sahnedir ve İstanbul-Adana arası yolculuk devam eder.

Veznedarı alaycı bakışlarla süzen ve karşısında oldukça rahat bir tavır sergileyen bar çalışanı kadının yer aldığı bu plan aynı zamanda geleneksel kadın sunumuyla femme fatale karakter sunumunun karşılaştırılabileceği ilk noktadır.



Görsel-17: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Vezenedarın eşinin aksine bar çalışanı kadın; daha rahat oturmakta, alaycı bakışlarla etrafı süzmektedir. İlk hamleyi bar çalışanı kadın çantasını yere atarak yapar. Çantasını alması için ona yardım eden vezenedarın bakışları, bar çalışanı kadının bacaklarına takılır, böylelikle ilk kıvılcım ateşlenir.

Karşılıklı olarak birbirlerini ilk kez gören karşıt cinsler, maruz kaldıkları gözden geçirmelerde kendilerine özgü yanlar bulurlar. Bu yanlar türün üreticilerinin birleşmesiyle meydana gelmesi mümkün olan birey ve onun yapısal özellikleri üzerine uzunca düşünme süreci olarak değerlendirilir. Bu düşüncelerin sonucuna göre birbirlerini arzulama ve hoşlanma eğilimleri belirlenir (Schopenhauer, 2003: 54). Fakat bu ilk bakışın öznesi yani Schopenhauer'un bu tanımlamasına karşılık gelen yalnızca kadındır. Femme fatale karakterlerde karşımıza çıkan karmaşık yapı; doğanın öngörülerine, güdülenmelerine bir karşı çıkış veya başka bir nitelendirmeyle zekânın devreye girişidir.

Yaşanan ilk kıvılcımın ardından vezenedar sigara ikram eder ve sonrasında bar çalışanı kadınının "ateş de lütfeder misiniz?" sorusu üzerine mahcup bir ifadeyle sigarasını yakar. Bir süre uykuya daldıktan sonra bar çalışanı kadın, tekrar konuşmak için adım atar. Trende işi ile uğraşan vezenedar, bar çalışanı kadınının sorularını yanıtlamaya başlar. Karşısında oturan kişinin vezenedar olduğunu öğrenen bar çalışanı kadın ise oldukça farklı bir tepki verir. Gözleri açılır, ses tonu değişir.

Emelleri doğrultusunda kullanacağını düşündüğü veznedara daha fazla yaklaşmaya, dekolte göstererek dikkat çekmeye çabalar. Bu sahne femme fatale karakterlerin cinselliğini kullanmalarına bir örnek oluşturmakta, aynı zamanda bar çalışanı kadın bu davranışlarıyla seyirci için arzu nesnesi haline dönüşmektedir.

Veznedarın dikkati artık bar çalışanı kadınına yönelmiş, güzelliği karşısında büyülenmiştir. İşine odaklanmaya çalışsa da başaramaz, bar çalışanı kadın, dekoltesini daha da belirginleştirir, uykuya dalar. Uykusundan uyanan bar çalışanı kadın ile tekrar sohbet etmeye başlarlar. Veznedar “senelerden beri nizam ve intizamla sağlam bir tren gibi raylar üzerine gittiğini söyler ve ardından, sonra birden bire...” diyerek diyalogu sonlandırır. Bar çalışanı kadınının alaycı gülümsemesiyle karşılaşan veznedar, artık hayatının eski düzenine sahip olamayacağı bir yola adım atmıştır.

Tren yolculuğu sona erdiğinde bar çalışanı kadını izlemeye devam ederiz. Bir akşam yemeğindedir. Yanındakilere “görür görmez bunda ekmek var dedim” der. Buradan yola çıkıldığında femme fatale karakterlerin ortak özelliklerinden olan erkeği emelleri doğrultusunda kullanma eğilimi, bar çalışanı kadının söylemiyle kesinleşir.

Geleneksel kadın sunumunun ardından kötü kadın sunumu verilerek filmde bir karşıtlık yaratılır. Filmin başında izlediğimiz geleneksel kadın, yerini bir femme fatale karaktere bırakır. Mutlu yuvasını bırakan veznedar, bar çalışanı kadın ile felaketin eşiğine sürüklenmeye başlamak üzeredir.

Bar çalışanı kadın ve arkadaşları, veznedarın tahsil edeceği paraların peşine düşmek için planlar yaparak işe koyulurlar. Bar çalışanı kadının misafir etme isteğini kıramayan veznedar, teklifi kabul eder ve taksiye binerler.

Kürk, topuklu ayakkabı ve şapka kombiniyle baskın bir kadın imgesi oluşturan bar çalışanı kadın, aynı zamanda dönemin kentli kadın imajını seyirciye yansıtır. Bir sonraki sahnede elinde sigarası, omuz dekoltesiyle kendinden emin ve alaycı bir tavırla veznedarın karşısında oturur. Arkada görülen cami silüetiyle, geleneksel değerlerden uzaklaşma, kopuş anlamı oluşturulmuştur. Alaycı

gülümsemelerle erkeği küçük düşürerek, ataerkinin yücelttiği erkeklik olgusunu yerle bir eder.



Görsel-18: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi



Görsel-19: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Hayatının düzenine ve ailesine bağlı veznedar, bir akşam içki sofrasına eşinden başka bir kadınla oturmuştur ve böyle yerlere daha önce gelmediğini söyler. Dizginleyemediği güdülerinin kurbanı olan veznedar, bar çalışanı kadınının gözüne kestirdiği kurbandır. Geleneksel anlatı ve söylemlerin aksine burada kurban kadın değil erkektir.

Veznedarı sarhoş etmek isteyen bar çalışanı kadın, bir yudumda içkisini bitirmesi için ona ısrar eder ve yüzüne yine alaycı bir gülümseme takınır. Bar çalışanı kadına çiçek ve sigara alan veznedar, ödeme yapmak için cüzdanını çıkarttığı anda ailesinin fotoğrafını görerek uzunca bakar. Bir iç hesaplaşmanın ardından yavaşça cüzdanını kapatarak kalkmak istediğini söyler. Aile yaşantısında otorite sahibi olan erkeğin, gülüşler ve aşağılayıcı bakışlar ile otoritesi sarsılmaktadır.

Bar çalışanı kadın ile karşılaşana kadar dakikası dakikasını şaşmayan veznedar sarhoş olmuş, hayatının düzenini kaybetmiştir. Bu kez çiçek düşürme numarasıyla bar çalışanı kadını, transparan eteğinden bacaklarını veznedara gösterir. Cinselliğini kullanarak yine erkek karakteri dizginlemek istemesi anlamını taşıyan bu hareketi başarıya ulaştır ve veznedar alkole devam etmek ister.

Sağlam rayların üzerinde gittiğini söyleyen veznedarın tutumu, ne yaptığının farkında olduğunu belirtir niteliktedir. Bar çalışanı kadınının elinden tutar ve öper. Bu durum, filmdeki kadın-erkek yakınlaşmasının ilk örneğidir. Sonrasında veznedar baş başa kalma isteğini dile getirir.

Bu esnada bar çalışanı kadın ve filmin diğer kötü karakterleri, kendi aralarında planlarının başarıya ulaşacağını düşünür, veznedarın sarhoşluğundan yararlanmak isterler. Bar çalışanı kadın, veznedarın sandalyesine oturarak şarkı söylerken veznedarın aklına oğlunun keman çalışı gelmiştir. Yüzünde pişmanlık ifadesiyle bar çalışanı kadını dinler. Veznedara, “daha ilk görüşte seni diğer erkeklerden ayrı buldum” cümlesini kurması üzerine arkada onları sürekli takip eden garson “yalan” diye bağırır. Bar çalışanı kadının arkadaşları hemen garsonu oradan uzaklaştırırlar.



Görsel-20: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Planlarını harekete geçirmek için bar çalışanı kadın, yalan söyler ve veznedarla buldukları yerden çıkarlar. Tren raylarının üzerinde yürümektedirler. Karanlığa doğru gittiğini anlayan veznedar geri dönmek ister fakat bar çalışanı kadın, ısrarlarıyla bir kez daha erkeği kandırır.

Bar çalışanı kadın ile bu yürüyüşleri, sağlam raylar üzerinde gidenin sağlam bir tren olmadığını izleyiciye gösterir. Bar çalışanı kadın yanına geldiği andan itibaren veznedar, hayatının önceki kısmından kendini soyutlamış geçmişini adeta unutmıştır. Cazibesine karşı koyamadığı kadının kollarında raylar üzerinde yürümeye devam eder.

Kurulan tuzağa düşen veznedar, kafasına aldığı darbeyle raylara yığılır. Çantayı alan bar çalışanı kadın ve arkadaşı kendi aralarında da bir anlaşmazlığa düşerler. Başka bir erkeğe de başkaldıran bar çalışanı kadın, nihayetinde çantayı verir ve eve dönerek beklemeye koyulur.

Veznedarın kafasına vurarak onu bayıltan kişi veznedarın ceketini giyer. Ayılan veznedar kişinin yakasına yapışarak boğuşmaya başlarlar. Boğuşma esnasında gelen trenin altından veznedar kendini kurtarır fakat diğeri trenin altında kalarak ölür.

Sonraki gün gazeteler “Vazife Kurbanı” manşeti atarlar. Ölen veznedar değil, onu bayıltan adamdır. Ceketleri değişmelerinden dolayı hüviyeti, kafasına vuran adamda kalmış, ölenin veznedar olduğu sanılmıştır.

İki adam trende gazetenin üzerinde yemek yedikten sonra buruşturup tren camından fırlatırlar. Bir sonraki sahnede köprünün altındaki kayalıklarda oturmakta olan veznedar önüne düşen buruşmuş gazete kağıdını incelerken, Vazife Kurbanı haberini görerek durumun farkına varır, fakat kendinin katil olduğunu düşünmektedir.

Katil olduğunu düşünen veznedar bar çalışanı kadına “beni kurtar, beni yanından ayırma” diyerek ağlar. Dolayısıyla karşısında erkeğe “beni kurtar, yanından ayırma” dedirtebilen bir kadın tiplemesini yönetmen küçük detaylarla beraber verir. Erkeğin otoritesinin tamamen yerle bir oluşunu gösteren bu sahne, kadının edilgen değil artık bir kadın sebebiyle erkeğin edilgen oluşunu simgeler.

Adana’ya gelmeden önceki yaşantısında çocukları ve eşi tarafından neşeyle karşılanan veznedarı bu kez kötü adamlar ve femme fatale karakter karşılamaktadır. Kıyafetleri perişan halde kapıdan içeriye girer. Bu sahnede yönetmenin isteği, geleneksel öğretilerle yetiştirilmiş bir kadın ve femme fatale karakterin kıyaslamasını yapmak olduğu düşünülmektedir.



Görsel-21: Muhsin Ertuğrul’un Şehvet Kurbanı Filmi

Kızını kucağına aldığı sahneyle karşılaştırıldığında ise hayatının nizamını ve intizamını bozmayan bir adam olduğunu ve bu sebepten 20 yaşındaki kadar dinç olduğunu söyleyen veznedarın içeriye girecek dermanı kalmamıştır. Bu sahnede çekim açısı değişmiş, yönetmen ezilmişliği ve perişanlığı daha da belirginleştirebilmek adına üst açı kullanmıştır.



Görsel-22: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Fakat filmin bu kısmında veznedara yemek hazırlayan bar çalışanı kadın olur. Her ne kadar film içerisine femme fatale kimliği dâhil edilse de yönetmen tam olarak geleneksellikten kopamaz. Yönetmenin ataerkil sistemin sınırlılıkları çerçevesince şekillenen zihin yapısı, satranç örneğinde olduğu gibi kuralların aksine hareket etmesini önler.

Sonsuz çeşitlilikte hamle yapmaya olanak tanıyan bu oyun, oyuncusuna tanıdığı özgürlüğü, içinde başından beri var olan kuralların dışına taşılmasını yasak ederek karşımıza çıkartır (Bourdieu, 2016: 108), dolayısıyla yönetmenin özgürlük alanı kurallarla sınırlıdır.

Diğer iki kötü adamın cinayet hakkındaki duyumları öğrenmek bahanesiyle dışarıya çıkışıyla birlikte bar çalışanı kadın ve veznedar baş başa kalırlar. Tanınmaması için veznedarın filmin başından beri hep övündüğü sakallarını kesmesini söyleyen bar çalışanı kadın, ona sakallarını kestirir. Aynı zamanda olay kapanana kadar veznedarın yanında kalabilmesi için türlü oyunlar denemektedir.

Veznedar sakallarını keserken kendiyle bir iç hesaplaşma yaşar, aynaya tükürür. Geride bıraktığı eşi ise yaşlı gözlerle veznedarın fotoğrafına bakar. Aynı zamanda bir aile fotoğrafının değil, yalnızca babanın fotoğrafının başköşede oluşu, erkek egemenliğin farklı bir sunumudur.



Görsel-23: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Hemen ardından gelen sahnede ise bar çalışanı kadın bacak bacak üzerine atmış, içkisini yudumlamaktadır. Fotoğrafına bakarak ağlayan bir kadın görüntüsünün ardındaki sahnede sakallarını kesmiş olan veznedarın arkasında içkisini yudumlayan bar çalışanı kadına geçişle yönetmen bir karşılaştırma yapılmasını istemektedir. Bu karşılaştırma yoluyla iyi-kötü kadın sınırlılıklarını keskin hatlarla belirler.

Filmin başında personeline geç kaldığı için kızan, dakika dakika hesap yapan bir adam sunumunun aksine veznedar, sabahları sızmış biçimde rakı bardaklarının yarım kalmış mezelerin arasında bar çalışanı kadının fotoğrafı ve görevlilerin sarsmaları ile ancak uyanabilen bir adam olmuştur. Ardından veznedarın ailesine yapılan bir geçişle anne ve kızın ağlayarak aile fotoğraflarına baktığı görülür. Anne ağlamakta, “babamızı, ağabeyimizi, kardeşimizi, sevgilimizi her şeyi kaybettik” diyerek üzüntüsünü ve ailesi açısından erkeğin önemini vurgulamaktadır.

Veznedar barmene bir kadeh içki için yalvarır fakat barmen bu teklifi reddeder. Durumu umursamayan bar çalışanı kadın, arkada eğlenmeye, sigara

içmeye devam etmektedir. Erkeğin perişanlığı onun için hiçbir şey ifade etmemekte, aksine veznedara bakarak gülümsemektedir. Veznedar ise “nasıl cilve yapıyor !” diyerek barmene dert yanar.

Uzunca bir süre şarkıcı kadını izledikten sonra, bar çalışanı kadınına geri dönülür ve “hadi işine” uyarısını alan bar çalışanı kadın, bir erkeğin masasına oturarak kadeh kaldırır, içmeye başlar. Femme fatale karakterlerin kalıplaşmış sunumlarından olan bar çalışanı kadınlığı imajı hayat bulur. Barda çalışan kadın kötü olarak tasvir edilmektedir.



Görsel-24: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Veznedar barda sigara satmaktadır. Adamla sohbet etmeye başlarlar ve veznedar bar çalışanı kadın ile ve aşkının boş yere, karşılıksız olduğunu söylerken yolundan saptığını, artık dönmesinin de mümkün olmadığını dile getirir. Bar çalışanı kadının adamla oturduğu masaya yaklaşarak dinleyen veznedar, Bar çalışanı kadından şu cümleleri duyar; “Sizi daha ilk görüşte bana öteki erkeklerden büsbütün, nasıl söyleyeyim bambaşka buldum” der ve veznedar kulak misafiri olduğu masaya “Yalan! O vaktiyle bana da öyle söylemişti, benden evvel bir başkasına da şimdi gayet iyi hatırlıyorum, o adamın niçin yalan diye haykırdığını şimdi anlıyorum” diye bağırır.



Görsel-25: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Tüm bakışlar onlara yönelmiştir. Bar çalışanı kadın, arkadaşlarına söyleyerek veznedarın oradan uzaklaştırılmasını sağlar.

Veznedar'ı odaya alan bar çalışanı kadın ve yanındakiler, “Ya bu deveyi güdersin ya da bu diyardan gidersin” dedikten sonra, veznedar “Peki, gideceğim hepinize teşekkür ederim kusurlarımı günahkârlığıma bağışlayın, ben bu deveyi güdemeyeceğim artık, Allah’a ısmarladık” der, ceketinin düğmelerini ilikleyerek bar çalışanı kadına bakar. “Allah’a ısmarladık, izin ver son kez ellerini tutayım” der ve bar çalışanı kadının ellerini tutar. Bar çalışanı kadının gözlerinden birkaç damla yaş dökülürken arkadan bağırarak arkadaşları “Ağlanacak ne var yani şimdi başlamayayım senden de” ikazı yapar. Veznedar; “Onu azarlama, bırak ağlasın kendi haline, senin haline, hatta benim halime ağlasın, gözyaşlarıyla yüzünü yıkasın. Keşke ben de ağlayabilsem, hıçkırma hıçkırma, uluya uluya ağlayabilsem” der ve çıkar. Her ne kadar toplumsal cinsiyet rollerinin farklı sunulduğu bir film olsa da yönetmenin ataerkil toplumsal değerlerden kopmadığı bir kez daha göze çarpar. Duygusallık kadına usallık erkeğe atfedildiği için erkek ağlamamalıdır.

Bir tren görüntüsünün ardından iç mekana geçilir ve vazifeye giderken olduğuyla kıyaslanamayacak vagon görüntüsü bizleri karşılar. Sınıfsal olarak erkeğin düşüşünü yönetmen, vagondaki insan profiliyle anlatır. Adana yolculuğuna ilk çıkışında giydiği kıyafetler ve tipolojiyle kıyaslanamayacak bir imgelem, yönetmen

tarafından yaratılmıştır. Filmin başında üst tabakadan olduğu görülen veznedar, 13 yıl sonra geri döndüğü trende, dönemin alt tabakasını temsil eden giyim ve davranış biçimleriyle aynı vagona yer alarak izleyiciye sunulur, düşüş simgelenir.



Görsel-26: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Veznedar karşısında oturan kişinin yerine bar çalışanı kadını koyar, onun hayali gözlerinin önüne gelir.

Tren sahnesinden sonra bir fotoğrafçı daha önce çekilmiş oldukları kendi aile fotoğraflarına bakan veznedarın uzunca baktığı fotoğrafta anne yoktur. Dolayısıyla kadının olmayışı, onun kaybedildiği, geri dönüşü olmayan yolda onun da yitip gittiği anlamını taşır.



Görsel-27: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Fotoğraflara baktığı esnada fotoğrafçının “zavallı adam şimdi büyük mezarlıkta” demesi üzerine kendi mezarına gider. Öldüğü sanılan ve mezar taşında kendi resmi ve ismini gören veznedar, mezarının üzerine iliştirilmiş çocuklarının yazdığı “Sevgili Babama” yazısıyla duygulanır. Burada dikkat çekici olan; tarih boyunca öldüren kadın kimliğiyle sunulan filmin femme fatale karakterinin, soyut anlamda veznedarı öldürüşü, somut anlamda içinde başka bir bedeninin olduğu mezar taşında temsil edilir.



Görsel-28: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Veznedarın yanına gelen iki kişi, trenin altında kaldığını, veznedarın hesap işlerinde usta olduğunu söylerler. Veznedar tesadüfen gördüğü gazetede oğlunun konserini görür, oğlunu dinlemeye gider. Seyirciler, kendi aralarında konuşmaktadır. Kadın dinleyicinin yanındaki dinleyiciye “Tam zamanında başlar mı?” sorusuna, üstadın yalnızca müzikte değil nizamı ve intizamıyla da ünlü olduğu cevabı verilir. Babasının özelliklerini taşıyan oğlu, başarılı, nizam ve intizamlı bir birey olarak sunulur fakat kız çocuğundan bahsedilmez, filmin başından itibaren oğlu vardır. Anne de tek başına konseri seyretmektedir. Oğlunun “Şimdi babamın en sevdiği parçayı sizlere çalıyorum” anonsundan sonra, baba gençlik hallerini düşünür, anne duygulanır gözlerini kırpmadan çocuklarını bu kez ayrı yerlerden seyrederek. Konser saatler sürmüş, seyirciler sanatçıyı alkışlarla uğurlamışlardır. Seyircilerden birisi

çıkmadan; “Rahmetli babası sağ olmalıydı da görmeliydi bu günleri” der ve seyirciler dağılırlar. Konser çıkışında kol kola girerek giden anne ve oğul görülürken, aile babası veznedar merdivenlerin aşağısında beklemektedir. Babayı dilenci sanarak ona para verirler ve arabaya binerek giderler. Eski erkek egemen, güçlü karakterinden eser kalmamış olan baba, dilenci sanılmıştır.



Görsel-29: Muhsin Ertuğrul’un Şehvet Kurbanı Filmi

Kurban ve kurbanlık söylemine ağırlık veren Ertuğrul, veznedarı Vazife Kurbanı, Şehvet Kurbanı olarak tanımlar. Film içerisinde üretilen bu tanımlamalar bir erkeğin bir kadına kurban oluşudur. Dolayısıyla kurban ve kurbanlık söyleminin üretilmesi, erkeği yaptığı hatalardan dolayı oldukça küçük düşürücü bir durumdur. Ataerkil toplumda genellikle kurban konumu kadına atfedildiğinden, Muhsin Ertuğrul filmde erkeği kurbanlaştırarak aslında kadınla bir tutmuş ataerkil düşünce kalıbını yeniden üretmiştir.

Gece vakti evlerine gelen babalarını misafir olarak eve kabul ederler fakat hala tanımamaktadırlar. Çocuk annesiyle tanıştırmak masaya buyur eder. Babasının yerine çiçek koymuşlardır. Bu kez yemeği anne pay eder, yemeklerini yerler. Filmin başlangıcından itibaren erkek evin direğidir kalıbını sunan Ertuğrul toplumun babaya bakışını yansıtır fakat bu kalıp, babanın ailesini terk ettikten sonra kırılarak anneye atfedilir.



Görsel-30: Muhsin Ertuğrul'un Şehvet Kurbanı Filmi

Ağabey ve kardeş kendi aralarında misafirin kim olduğu hususunda konuşurlar ve anne “Biraz daha ister misiniz?” sorusunu misafire yöneltir, “Hayır” cevabı alır. Geçmiş günleri hatırlar, ve tam eve girdiği vakit olan saat 18:00’de durmuştur. Eşinin gülen yüzü hayalinde canlanır, fakat gülen yüzden eser kalmamıştır. Eşi artık onu tanımamakta, donuk bir yüz ifadesiyle bakmaktadır. Erkek çocuk misafirle ilgilenirken anne ve kız çocuk yine sofrayı toplama ve kahve yapma görevini üstlenirler.

Kız kardeşi ağabeyine kemani getirir. Veznedar “Çalacak mısınız?” diye sorar. “Her gece yemekten sonra babamın en çok sevdiği parçayı çalarım” diyen çocuğu dinlemek istemeyen veznedar, uzunca evdekilerin yüzüne bakar ve “Allah sizden razı olsun, Allaha ısmarladık” dedikten sonra çıkar. Babasının en sevdiği parçayı çalmaya koyulan çocuğun ardından veznedarın soğuk ve karanlık yollarda yürüdüğü sahneye geçilir ve bu sahneyle film sonlanır.

Filmde geleneklerine, düzenine düşkün bir baba ve ailesi seyirciye anlatılır. Filmin başından itibaren veznedar, erkek egemenliğin ölçütlerini taşımakta, anne ise geleneksel Türk aile yapısının özelliklerini kimliğinde barındırmaktadır. Bar çalışanı kadının yalnızca veznedarın hayatını değil, başka erkeklerin de hayatını mahvetmiş olması, erkek egemen düzene boyun eğmeyişi hatta başkaldırışı seyircide geleneksel değerlerden kopan bir erkeğin, kötü hale düşebileceği algısını yaratmaktadır.

Geleneksel kadın ve şehirli, bar çalışanı kadının hayatlarını ortak noktada kesiştiren veznedar kimliği, mutluluğunu İstanbul'da bırakmış, sefil bir hayata düşmüş olarak sunulur. Amerika ve Avrupa sinemasında görülen femme fatale karakterler ile oldukça örtüşen filmde Sonku güzelliği ve oyunculuk başarısıyla beğeni toplar. Aile yapısına daha yakından bakıldığında ise Türk örf ve adetlerinin yansıtıldığı görülür. Erkek çocuk oldukça idealist biçimde tasvir edilmiştir. Kız çocuk, erkek çocuğa göre daha sönük kalmakta, hata yapmakta ve idealist bir tutum sergilememektedir. Başka bir deyişle annenin birebir kopyasıdır. Aksine erkek çocuk, babasının bir kopyası olmuş ve filmde başarılı olarak sunulmuştur. Filmin sonunda ise femme fatale olarak değerlendirilen Cahide Sonku, bir erkeğin ve hatta ailesinin hayatını geri döndürülemez biçimde mahvederek emellerine alet etmiştir. Ürkütücü, acımasız ve umursamaz femme fatale bar çalışanı kadın nihayetinde bir erkeğin hayatını alt üst etmiş olur.

3.2.2. Suçlular Aramızda Filminin Çözümlemesi

Cahide Sonku'nun oynadığı ve Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Şehvet Kurbanı filminde femme fatale karakteri başrolde görmüş ve incelemiştik. İnceleyeceğimiz Suçlular Aramızda filminde ise femme fatale başrolde değildir fakat yuva yıkma işlevini dolaylı yoldan olsa da gerçekleştirmekte, erkeğin sonunu hazırlamaktadır. Para peşinde olan bu kadın karakter bir metrestir, burjuvaziyi temsil eden zengin bir erkekle ilişki sürdürmektedir.

Şiire ilgi duyan Sayar (Özgüç, 2008: 111) kendi cümleleriyle filmlerde femme fatale olarak yer alışımlı aslında açıklamaktadır.

“Aşk bir yalandır. Ona aldanma insanı zehirler, yalandır kanma” (Özgüç, 2008: 112)

Ailesinin tüm engellemelerine rağmen sinemadan vazgeçmeyen Leyla Sayar, *Duvaklı Göl* filminde vahşi bir dağ kadını canlandırır. *Aslan Yavrusu* filminde yine erkeksi kadın tipini oynayan sanatçı, Türk sinemasının önemli yönetmenleriyle de çalışma fırsatı yakalar. Sayar'a şöhretin kapılarını aralayan filmler; Atıf Yılmaz'ın *Ölüm Perdesi*, Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* olur. *Ölüm Perdesi* filminde tüm güzelliğini cesurca sergileyen oyuncu, Türk sinemasının erotik simgesi olma yolunda

ilerleyeceğinin sinyallerini verir. Dönemin İtalyan yıldızı Elanora Rossi Drago'ya öykündüğü düşünülen sanatçı, Halit Refiğ'in *Şehrazat* filminde Türk sinemasının femme fatale tiplemesini farklı boyutlara taşır (Özgüç, 2008: 112)

1964 yılında *Suçlular Aramızda* filmiyle ilginç bir kadın tiplemesi yaratan Sayar, burada da femme fatale bir imaj çizer. Türk sinemasının femme fatale karakterlerinden olan sanatçı bunu duru ve masum güzelliğiyle yapmakta, bir yandan da ünlü yönetmenler tarafından çekilen erotik çeşitlemelerin fetişi konumunda bulunmaktadır (Özgüç, 2008: 114)

Kötü kadın imgesi doğru yer ve zamanda kullanıldığında, çatışmaların, tutkuların, karmaşıklıkların göstergesi haline dönüşür. *Şehrazat* filminde Leyla Sayar, Freud'un kuramlarına varıncaya kadar cinsel bir klinik vakası olarak değerlendirilebilir. Gündüz vakti sosyetenin göbeğinde olan *Şehrazat*, geceleri farklı bir karaktere bürünür. Gece bir lokalde striptiz yapar, ağına düşürdüğü erkekleri de seviştikten sonra öldürtür. Sapıklığın ve nemfomaninin, sadizmin temsilini sunarken simgelediği cinsel dürtüler ise klinik açıdan bir vaka olarak yorumlanır (Scognamillo ve Demirhan, 2002: 52-53).

Erksan'ın *Suçlular Aramızda* filmi, sanatçının eserleri arasında özel bir öneme sahiptir. Kendi bağımsız görüşlerini bu filmde fazlasıyla öne çıkaran yönetmen, dönemde yapılan filmlerde rüzgarın estiği yöne üretilen yapımların aksine bir girişimde bulunur (Kayalı, 2004: 87).

İsminde görüldüğü üzere film açılış sahnesinde bir suçla başlar. Hırsızlar bir gerdanlığın peşine düşmüş ve onu çalmak için bir villaya girmişlerdir. *Şehvet Kurbanı* filminde görüldüğü gibi, film oyuncularının isimleri ekranda akarken evin başköşesinde para ve iktidar sahibi olan baba karakterinin dev bir fotoğrafı bulunur.



Görsel-31: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi



Görsel-32: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Hırsız merdiveni çıkar çıkmaz yine iktidar sahibi babanın farklı bir fotoğrafı ikinci kez arka planda görülür. Gerdanlık çalındıktan sonra babanın fotoğrafına zoom yapılarak gözleri gösterilir, ardından babanın veda ziyafetindeki konuşmasına geçilir. Veda yemeğinde şirketin mülkiyet hakkının kendinde kalacağını, oğlu Mümtaz'ın şirketin genel müdürü olduğunu ve gelininin de oğluna yardım edeceğini söyleyen babanın karşısında fısıldaşan çift, babanın insan kaçakçılığı dahi yaptığını, üstelik kaçakların da karaya çıktığını kimsenin görmediğinden bahseder. Fısıldaşmalardan

kesitler verilir, iktidar sahibi aile hakkındaki fısıldaşmaların içerikleri kötü yöndedir. Eve dönmelerinin ardından kadının çığlıklarıyla gerdanlığın çalındığını öğrenirler.

Gerdanlığı satmak için hırsızlar harekete geçtiğinde ise gerçekle yüzleşirler. Hırsızlar takıyı bir ustaya gösterirler. Takı ustasının gerdanlığın sahte olduğunu söylemesi üzerine üzme tatlı canını bir daha çalarsın telkiniyle oradan ayrılırlar. Gerdanlık sahtedir, Halis Bey gelinine sahte gerdanlık hediye etmiş, gazeteler de 300 bin liralık kolye çalındı olarak haberini yapmışlardır. Babacan, dürüst görünümlü usta bile suça meyilli olduğunu bu esprili cümle ile ifade eder.

Mümtaz Bey şirketlerinin yönetim kademesiyle toplantıdadır fakat burada bir nokta göze çarpar. Şirketin yönetim kademesinde hiç kadın üye yoktur. Toplantıya katılanların tümü erkektir. Yani değinilmesi gereken noktalardan birisi de iktidar sahibi veya sahiplerinin yalnızca mülk sahibi olması buna yetmemekte, erkek olmaları da gerekmektedir.

Toplantıda konuşulan hukuki önlemleri dikkate almayan ve filmde burjuva sınıfını temsil eden Mümtaz Bey, işçilerin kumanyalarından dahi kısma planları yapar. Şirkette çalışan sekreter kadın ise, toplantıyı gizlice dinlemektedir. Hırsızlar Mümtaz Bey'e ulaşır ve para karşılığında gerdanlığın sahte olduğunu duyurmayacaklarını söylerler ve buluşmak için anlaşılırlar. Filmin bir bölümünde iyi kadın olarak tanıdığımız kocasının sözünden çıkmayan, hanım hanımcık kadın karakter Demet, kandırılan konumundadır ve olaylardan haberi yoktur. Hırsızlara vermek için babasından çeki alan Mümtaz, filmde femme fatale olarak değerlendirilen kadının yani Leyla Sayar'ın (Nükhet) çıplak vücudundan paraları toplamaktadır.



Görsel-33: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Senin hissen bu kadar diyerek kadına bir miktar para veren Mümtaz, şirketin başına geçmesi şerefine hediye almak istediğini fakat böylesinin daha iyi olduğunu düşündüğünü söyler. Buradaki para verışı, parayı kadının üzerine atmaktır. “Hepsini bana vereceksin sanmıştım” diyen Nükhet, verilen paranın azlığından dolayı memnuniyetsizliğini dile getirir ve femme fatale karakterlerin ortak özelliği olan talepkârlık, bu diyalogla kanıtlanır.

Hırsızlardan kolyeyi almaya giden Mümtaz, hırsızını öldürerek hem kolyeyi, hem de parasını alıp oradan kaçır fakat unuttuğu şey hırsızların iki kişi olduğudur. Görmediği alanda hırsızın arkadaşı beklemektedir. Eve dönen Mümtaz eşi Demet'e hiçbir şey söylemeden odaya girer, kolyeyi yerine koyar. “Neden yatmadın bu saate kadar” sorusunu Demet'e yönelterek iktidarını pekiştiren Mümtaz, Demet'in geç kalması üzerine yönelttiği sorulara onu tersleyerek cevap verir. Evde gece boyunca bekleyen Demet'e “canımı sıkma”, “yaşamımı kendim düzenlerim” gibi cümlelerle karşılık veren Mümtaz, onu yalnızca bir nesne olarak görmekte ve bu da izleyiciye diyaloglarla sunulmaktadır. Kadın onu beklemeli, söz sahibi olmamalıdır.

Ölen hırsızın arkadaşı Halil, ölen arkadaşının eşinin yanına gider. Eşi merakla arkadaşını(Yusuf'u) sormuş ve Halil yalan söylemiştir. Burada kadının konumunda geleneksel bir profil çizilmektedir. Önce beddualar sıraladıktan sonra, ev için eşinin gerekliliğinden bahseden kadın, “hırsızdı mırsızdı ama evimin direğiydi”

açıklamasıyla, her ne olursa olsun kocasına bağlılığını simgelemekte, evin ekonomik yapısını ölen eşinin şekillendirdiğini belirtmektedir. Çocukları aç kalmış, erkeğe bağımlılığı ve bağlılığı kadının söylemleriyle doğrulanmıştır. Görüldüğü üzere filmde iki farklı ekonomik sınıfa ait kadınların erkeklerle olan ilişkilerinde tasvir edilme biçimleri aynı olmuş, bujuva kadının da alt sınıftan olan kadının da erkek karşısında edilgenliği vurgulanmıştır. Ekonomik statü insanların toplumsal konumlarına etki eder fakat ataerkil düzen içerisinde etkilenen cinsiyet yalnızca erkek olur. Yönetmene göre kadının konumunu ekonomik statü değiştirmemektedir.

Balık tutma sahnesinde burjuva baba-oğul karşısında Mümtaz'ın eşi Demet onları izlemektedir. Kadın eşinin yanında değil onları izleyen konumda tutulmuş, tek başına sahilde zaman geçirmektedir. Burada babası hem hırsıza Mümtaz'ın parayı kaptırmadığını hem de gerdanlığı elde ettiğini anlayarak oğluna verdiği parasını istemiştir. Burjuva sınıfının kötü yanlarıyla sunulduğu filmde, baba-oğul dahi birbirine güvenmemekte, gelişmelere daima şüpheli tutumla yaklaşmaktadırlar.

Sonraki sahnede Nükhet'i ve Mümtaz'ı yeniden birlikte görürüz. Filmin çekildiği döneme bakıldığında bu sahnelerin oldukça cüretkâr olduğu görülmektedir. Kadın bedeninin sunumunda dönem koşullarının ötesine geçilmiş ve Nükhet'in bedeni izleyiciye tekrar tekrar gösterilmiştir.



Görsel-34: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Nükhet'in bu sahnede de Mümtaz'dan talepleri sunulur. "Bu katı da bana alacaksın söz ver" şeklindeki taleplerinin ardından Mümtaz elde ettiği gerdanlığı Nükhet'e hediye eder. Nükhet mutlulukla kolyeyi incelerken Mümtaz, kolyenin aslında eşinin olduğundan fakat, Nükhet'e daha çok yakışacağından ve maddi değerinden söz eder, bir yandan da bir süre hiçbir yerde takmamasının gerekliliğini vurgular.



Görsel-35: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Hırsız Halil, Mümtaz ile görüşmek ister ve içeriye girdiğinde sekreter kadın yine içerideki gelişmeleri gizlice dinlerken seyirciye sunulur. Bu esnada Halil, sekreterin içeriyi dinlemesi aracılığıyla Mümtaz ve eşi Demet'in konuşmalarını duyar. Demet ise hala olaylardan habersiz, gerdanlığın akıbetini Mümtaz'a sormaktadır. Kolyenin maddi değerinden ziyade manevi değerine üzüldüğünü söyleyen Demet, iyi kadın olarak film anlatısında yer eder.

Görüşmeye girdiklerinde yine güç sahibi babanın fotoğrafıyla karşılaşılır. Konuşmanın içeriği Yusuf'un ölümüyle arkasında kalan eşi ve çocukları için Halil'in para istemesidir. "Ben muteber bir adamım sen de adi bir hırsızısın" diyerek Halil'i odadan kovar Mümtaz, kimsenin Yusuf'u öldürdüğüne inanmayacağını üstelik Halil'in suçlu çıkacağını söyler. İki suçlu olmasına rağmen iktidar sahibi olanın suçunu gizleyebilmesi ürkütücüdür ve yönetmen bunu özellikle belirtmek istemiştir.



Görsel-36: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Demet arkadaşlarıyla düzenleyecekleri balo organizasyonunun nasıl olması gerektiğini tartışmaktadır. Kadınların giysileri, saçları ve aksesuarlarına bakıldığında burjuvazinin önde gelen simalarının eşleri olduğu anlaşılır.

Sirman'ın ifadesiyle bu kadınlar; ailelerinin konumu sebebiyle özel alanda pasif olsa dahi kamusal alandaki etkinlikleriyle modernizmin birer simgesi konumunda olmuştur (Sirman, 2006: 44).

Balonun Mümtaz'ın gemilerinden birinde, 'balık adam' kostümleriyle yapılmasını kararlaştırırlar ve Demet oradan ayrılır.

Halil Demet'in karşısına çıkar. Kötü giyimli, serkeş bir halde olan Halil'den ürken Demet, ondan olabildiğince çabuk uzaklaşmak ister. Bu da bir sınıf eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Halil her şeyi Demet'e anlatır ve sonra, bu gerçekleri bildiğini öğrenirse Mümtaz'ın onu dahi öldüreceğini, korunması gerektiğini söyler. Son model otomobiliyle Halil'in yanından ayrılan Demet, akşam yemeğinde Mümtaz ve babasının kendi aralarındaki konuşmalarıyla düğümleri çözmeye, kendine anlatılanları doğrulamaya başlar. Kadının şirket yönetiminde söz sahibi olamamasının yanında aile içinde de ağzını açmaya hakkı yoktur. Demet genellikle konuşmaz, sessizce oğlu ve babasını izler.

Sonraki sahnede kadınlar kendi aralarında toplanmıştır ve arkalarındaki yazılar oldukça manidardır.



Görsel-37: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Yusuf'un evine giden Demet, Mümtaz'ın yapmadığını yapar ve eşinin ölümüyle sefil olan aileye yardım eder. "Tamam hırsızdı ama evimin direğiymiş" açıklamasıyla kadın, erkeğin ekonomik olarak gerekliliğini filmin bu anında vurgulamaktadır.

Yan karakter olarak gördüğümüz Nükhet, siyahi bir adamla yine yarı çıplak, erotik bir sahnede gösterilir. Mümtaz da bu esnada başka bir kadınlardır. Telefonla aradığı Nükhet'in üzerindeki söylemesini ister ve Nükhet, yanındaki siyahi adama bakıp siyah bir kombinezon olduğunu söyler. Mümtaz'a film boyunca kimsenin yapamadığını yapmakta, onu aşağılamakta, dalga geçmektedir. Filmde bunu yapanın yalnızca bir kadın oluşu, femme fatale karakterlerde gördüğümüz kıvrak zekayı, yan karakterde olsa da desteklemektedir.



Görsel-38: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Demet yardımda bulunmak için ölen hırsız Yusuf'un eşine ulaşır. Para vermek için görüşmek istediğini söyleyen Demet, Halil ile buluşma ayarlar. Halil'i aldıktan sonra ıssız bir yere arabayı park edip konuşmaya başlarlar. Kadın tüm olanların doğruluğuna inansa da kocasının bunları yapmış olabileceğine inanmadığı izlenimini verir. Görüldüğü üzere iyi kadının sunumunda tüm olanlara rağmen son raddeye kadar kocasına bağlılığından ödün vermeyen, onu savunmaya çalışan bir anlatım vardır. Şüphe bırakılmaksızın Demet'in iyi kadın olduğu izleyiciye vurgulanır. Halil yine söylediklerini yinelemiş ve bildiklerini kocasına söylememesini istemiştir.



Görsel-39: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Filmde aile kurumunun inşasına bakıldığında, dönem ölçütlerinden fazlasıyla uzak bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Bu sahnede Mümtaz ile Demet, bir striptiz kulübüne gitmişler ve striptiz yapan kadını izlemektedirler. Filmde kadın bedeninin kullanımı da yaşanan dönemden oldukça farklıdır. Metin Erksan, güzel vücutlu, güzel yüzlü kadınları sahneye taşır. Mümtaz, şehvet dolu bakışlarla şovu izlerken Demet orali dahi değildir. Filmin önemli anlarından birisi de burada karşımıza çıkar.

Striptiz kulübüne olaylı gerdanlık ve şık kostümüyle Nükhet gelir. Demet'in bakışlarından artık ipuçlarını birleştirdiğini anlamaktayız. Mümtaz'ın gerdanlık ile ilgili söylediklerine aldırış dahi etmeyen Nükhet, gerdanlıkla birlikte tam karşısına oturmuştur.

Olayın ardından Demet Halil'in evine gider. Eve geldiğinde Demet'i gören Halil şaşkıncıdır ve Demet Halil'den kocasını takip etmesini istemektedir.

Bir sonraki sahnede Mümtaz, Nükhet'e yaptığı hatadan dolayı bağırır fakat oyuncak ayıcığıyla oynayan Nükhet tüm olanları ve Mümtaz'ın söylediklerini umursamaz. Femme fatale karakterlerin ortak noktalarından bahsetmiştik, Erksan'ın bu filmde femme fatale kendi çabasıyla bu yuvayı yıkmamaktadır. Yıkılmakta olan bir ilişkinin enkazından beslenen femme fatale karakter, yalnızca kendi menfaatini düşünerek hareket eder. Demet ve Mümtaz'ı gördüğü anda kolyeyi çıkarabilecekken çıkartmayıp karşısına oturan Nükhet, direkt olarak aile kurumuna bir saldırıda bulunmuştur.

Halil, takibe başlar ve evden çıkan Nükhet ile Mümtaz'ı görür.



Görsel-40: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Sonraki sahnede sahilde yürüyen Demet'i görürüz. Yanında Halil de vardır. Ardından arabaya binerler ve aynı araba içinde kaza geçirirler. Mümtaz hastaneye gelir ve hırsız Halil ile Demet'in aynı araç içinde kaza geçirdiğini öğrenir, eve dönerler. Demet evlerinin yakınındaki ağaçlık alanda yürüyen Mümtaz yanına gitmiştir. Burada Halil'in uyarılarını dikkate almayan Demet, Mümtaz'a tüm bildiklerini (sahte gerdanlık, adam öldürme, kolyeyi metrese verme) sıralar. Mümtaz, sıraladığı yalanların peşinden "haklı olduğun tek nokta var kıskançlık" diyerek konuşmaya devam eder. Metresi olan kadınla ilişkisini keseceğini söyleyen Mümtaz, kolyenin sahte olduğunu bilerek verdiğini söyler. Burada Demet, ayrılmak istediğini dile getirir. "Merak etme ayrılınca susacağım. Sen de buna karşı bana hürriyetimi vereceksin" cümlesi ise Demet'in yaşadığı hayatın özeti niteliğindedir. Evde esaret altında, baskıyla yaşayan Demet, talep edilen değil başkaldırısıyla bu kez talep eden konumuna geçmiştir. Kadınlar arası sınıf farklılıkları, kendi hayatlarına dair karar alabilme talebi ile vurgulanır. Burjuvazi kadın olarak sunulan kadının bu talebi ataerkil düzende kadının talep edemeyeceği ve boyun eğeceği bir durumken, sınıf farkından dolayı talep edilebilmektedir. Balo geçtikten sonra ayrılmayı planlarlar ve oradan uzaklaşırlar.

Ardından Nükhet'i arayan Mümtaz buluşmak ister ve Nükhet işlerini tamamladığında buluşurlar. Nükhet'in film anlatısındaki daima talepkâr konumu fark edilir.

Nükhet'in aynı zamanda erotik sahneleri, femme fatale kimliğiyle örtüşür. İsteklerini elde etmek için daima cinselliğini kullanan Nükhet bu sayede Mümtaz'a dilediğini yaptırmaya çalışır ve başarılı olur.



Görsel-41: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Nükhet buluşmaya gittiğinde Mümtaz gizlice kolyeyi çalmak için Nükhet'in evine girer fakat burada bir şok yaşar. Nükhet'in evinde siyahi bir adamla karşılaşır ve bu adam üç kişinin ilişkiyi yürüttüğünü, gelmekle her şeyi mahvettiğini dalga geçerek Mümtaz'a söyler.

Bu sahnenin ardından Demet ve Halil'e geçilir. Demet'i beklerken uyuyakalan Halil'e sevgi dolu dokunuş ve bakışlarıyla Demet yeni bir ilişkinin temelini atmaktadır.



Görsel-42: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Tekrar Mümtaz ve Nükhet'in olduğu sahneye geçilerek iyilik ve kötülük arasındaki çatışmayı vurgulayan yönetmen, kolyenin çalınma girişimine karşı Nükhet'in aşağılayıcı söylemlerine ve Mümtaz'ın kendini savunuşuna yer verir. Film boyunca Mümtaz'ı bu denli küçük düşürücü ve aşağılayıcı söylemlere femme fatale karakter üzerinden seyirciye aktarılır.

Demet ile Halil'in dertleşmesi gösterilir. Balodan sonra değil, hemen ayrılmasını isteyen Halil, Demet'in zarar göreceğini düşünmektedir. Çalışmanın önceki kısmıyla ilişkili olan bir diyalog burada sunulur.

“Aslında kabahat benim. Orta halli aile kızları hep zengin erkek hayali kurarlar. Mümtaz'la zengin olduğu için evlendim. Bir gün onu severim diye düşünmüştüm, yanılmışım. Her dilediğime sahip oldum, ama bu yetmedi. İnsanca bir sevgiye karşılık hasır üstünde yatmaya razıyım. Artık hayatı öğrendim. Hakkım olduğu gibi yaşamak istiyorum, bu kadar kötü geçen yıllardan sonra rezalet dolu bir boşanmanın acısıyla bundan sonrasını da berbat edemem.”

Bu diyalog dikkatli incelendiğinde aslında film anlatısında iyi olarak konumlanan kadının dahi suçlu olduğu görülür. Bir erkekle yalnızca parası için sevmeden evlenmiş, servetine aşık olmuştur. Filmde iyi-kötü kadın arasında bağ kurulmasını olanaklı kılan bu diyalog, bedenine para dizilen kötü kadın ile bir erkekle parası için evlenen iyi kadın arasındaki farkı, cinselliği kullanımının

oluşturduğu görüşünü destekler. Kötü kadın cinselliğini kullanarak para elde etme çabasıyla, iyi kadın toplumsal olarak meşru olan evlilik kurumuyla bunu başarmayı dener.



Görsel-43: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Hırsızlığın iyi olduğunu, bu sayede birbirlerini tanıma fırsatını yakaladıklarını söylerler.

Hayatında olan iki kadını da kaybetmenin eşiğinde olan Mümtaz'ın çalışanlarını yine aşağıladığı ve mutlak itaat istediği bir toplantının ardından gözleri sekreterine takılır. Sekreteri masanın üzerine çıkartır ve bacaklarından öpmeye başlar. Kadının çorabını çıkartırken yırtar ve yenisinden kırk çift alırım sana der. Para ile her amacına ulaşabileceğini anladığımız şımarık zengin Mümtaz, etrafındaki tüm kadınları parası ile elde etme çabasıdadır.



Görsel-44: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Küçük bir salda Mümtaz ve bir kaptan görürüz. Burada Demet'i öldüreceğini, kaptanın da Halil'i öldürmesini istediğini söyleyen Mümtaz, karanlık planlarını yapmış, harekete geçmek için doğru zamanı kollamaktadır. Kaptan Halil'i öldürmek için harekete geçer fakat başarılı olamaz. Bu boğuşma sonrasında Halil, Mümtaz'ın gerçek yüzünü anlatır ve kaptanı kendi yanına çekmeyi başarır. Kaptan konuşmaya geldiği esnada, teknede zıpkınını temizleyen Mümtaz, temizlediği zıpkınla kaptanı öldürür, kimsenin görmediğinden emin olduğu anda denize atar.

Sonraki sahnede gerdanlığı satmak için Nükhet ve sevgilisi kuyumcu çağırılmış bekleme katederler. Bu kez Nükhet, gerdanlığı yarı çıplak yatmakta olan sevgilisinin üzerine koyar. Filmin öncesinde gördüğümüz çıplak bedene para koyma sahnesinde özne Nükhet iken burada Nükhet'in sevgilisi olur. Gelen kuyumcu da gerdanlığın sahte olduğunu söyler ve kuyumcuyu yalancılıkla suçlar. Nükhet kandırıldığını anlamıştır, senelerce bir mal gibi kullanıldığını söyler. "Hiçbir zaman sevmedim onu. Parası için katlandım ağız kokusuna, ama alacağı olsun o hergelenin bak gör intikam nasıl alınır öyle bir rezalet çıkaracağım ki kimse unutamayacak ömrü boyunca" der. Femme fatale karakterin pes etmeden erkek üzerine saldırışını burada görmekteyiz. Erkeğin yenilgisine uğramayı kabul edemeyen femme fatale ondan intikam almak için harekete geçecektir.

Halil ve Demet birlikte konuşurlarken görülür ve Halil yine Demet'i uyarır. Baloda onu öldürmek isteyeceğini söyler ve balıkadam kostümüyle baloya katılarak Demet'i koruyacağını söyler.



Görsel-45: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Baloya gelen Nükhet, mikrofonu ister ve konuşmaya başlar.

“Biliyorsunuz burada fakir çocuklar için toplandık. Ben fakir çocukları çok severim. Bunun için şimdi bu baloyu tertip eden cemiyete büyük bir bağışta bulunacağım. Bağış, boynumdaki kolye olacaktır. En aşağı 350 bin lira eder bu kolye. İsterseniz bu kolyeyi burada fakir çocuklar yararına açık arttırmayla satalım. Yalnız küçük bir kusuru var bu kolyenin. Bu kusur yapmayı istediğim çok hayırlı işe engel olacak, ama bunda benim hiç kabahatim yok. Bana aşkının bir delili olarak hediye etti Mümtaz Bey bunu. Senin için bak ne fedakârlıklar yapıyorum, hırsızlık bile ettim diye övünüyordu. Doğrusunu isterseniz bu aşk bana önce gurur verdi ama kolyenin sahte olduğunu öğrenince gurur söndü, kalbimde intikam ateşi yandı.”

Nükhet mikrofon başında konuşmaya devam ederken, tekrar oldukça şık giyinmiş olan Demet, oradan ayrılarak geminin تنها bir bölümüne geçer, Mümtaz onu öldürmek için takip eder ve bulur. Halil'de göremediği Demet'i aramaya koyulmuştur ve nihayetinde bularak Demet'i kurtarır. Gemidekiler başlarına toplanır ve hikayede Nükhet'in bilmediği kısımları herkese Halil anlatır. Mümtaz'da anlatılanların hepsini doğrular. Suçun kendinde olmadığını, içinde yaşadığı çevrenin

şartlarına uyduğunu söyler. “Sizsiniz o çevre!” diyerek etrafındakilere seslenir. “Benim sonum geldi artık ama beni yargılayacak, hüküm verecek hiçbir kuvvet tanımıyorum” der, “beni kendimden başka hiçbir kuvvet cezalandıramaz” diyerek kendini geminin alt katına doğru bırakarak intihar eder.



Görsel-46: Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda Filmi

Film bu kadrajla el ele tutuştuklarında sonlanır. Demet yıllarca ezilmiş, orta halli bir ailenin kızı olarak burjuvazinin kurbanı olmuş, yeni adım attığı hayatın yeni erkeğiyle el ele tutuşarak polis botunda ilerlemektedir.

Evlendiği adamın servetini sergilemekte olan karakter olarak filmde yer alan Belgin Doruk bu rolü başarıyla canlandırır. Çalışmasına ihtiyaç yoktur. Geçim dertleri onu ilgilendirmemektedir. Üzerine düşen tek görev, kocasının servetini sergilemektir fakat bir süre sonra bu ona mutluluk vermemiştir.

Sonradan görme Laz Halis'in oğlu olan Mümtaz, iktidar sahibidir ve bunu ona parası sağlar. Her şeyi para ile elde edebileceğini düşünen Mümtaz, filmde burjuvazinin temsilcilerinden biri olup çevresindeki kadınları yalnızca cinsel obje olarak görmektedir. Sınıf çatışmasını en güzel yansıtan filmlerden biri olan *Suçlular Aramızda*, mülk sahibi olan ve olmayanları, sahip olma çatışması içine dahil eder (Güngör, 2014: 96).

Dolayısıyla mülk sahibi olma arzusuyla şekillenen olaylar zinciri, insanları suçun etrafında toplamaya başlar. İsmi ile arasında doğrudan bir bağ bulunan filmde iktidar sahiplerine ses çıkartmayanlar, bir gün kendilerinin iktidar sahibi olmasını beklemektedirler. Metin Erksan'a göre suçlular aramızdardır (Güngör, 2014: 97). Film izlendiğinde herkesin suçlu potansiyelinin olduğu görülmektedir. Yani filmde iyi olarak nitelendirebileceğimiz karakterler, özellikle de hanım hanımcık olan kadının dahi suçlu potansiyeli vardır.

Burjuvazinin hükmetme arzusunun yansıması olan *Suçlular Aramızda* filmi, metresin femme fatale karakter oluşu sebebiyle çalışmayla örtüşmektedir. Leyla Sayar'ın çıplak vücudunu Ekrem Bora'nın para ile örtmesi, para ile her şeyin satın alınabileceği imgelemine seyirci zihinlerine yerleştirir. Yaşadıkları çevrenin üst tabaka oluşu, paranın gücü ve birçok şeyi elde edilebilir kılışı da bu insanların huzura erişememeleri arasında çatışma oluşturur. Sahip olmaya alışan bir hastalıklı figür olarak Ekrem Bora da başarıyla rolünü oynamıştır (Bilge, 2011: 16). Kara film türünün Türk sinemasına yansıması olarak değerlendirilebilecek bu film, aynı zamanda cinsel fetişizmin farklı boyutlarıyla beraber burjuva-proleterya diyalektiğinin sınıfsal çatışmalarını gözlemleyerek anlatabilmiş film olarak değerlendirilmelidir (Bilge, 2011: 16).

Suçlular Aramızda, ataerkil aile ideolojisini yeniden üretir. Hırsızlık yaparak ailesinin geçimini sağlayan Yusuf ve ailesi bunun somut örneğidir. “Tamam hırsızdı ama evimin direği idi” açıklamasıyla, Yusuf'un eşi bu ideolojinin pekiştirilmesinde rol oynar (Yeşildal, 2010: 221). İyi- kötü, ahlaklı-ahlaksız karşıtlıklarıyla toplumsal gerçekçi sinemanın bir örneği olarak görülebilen filmde, sınıf ayrımının cinsiyetçi özellikleri bu ayrımın kadının üzerinden kurgulandığını işaret eder. “Orta halli aile kızları hep zengin erkek hayali kurar. Ben hayalimi gerçekleştirdim ama şimdi insanca bir sevgi uğruna hasırda yatmaya razıyım” diyen Demet'in, aslında kendisi de suçludur (Yeşildal, 2010: 222). Femme fatale karakteri canlandıran Leyla Sayar, tüm erotizmiyle seyirci karşısındadır. Filmin en önemli karakterlerinden biri olan Sayar, aile kurumunun yıkılışına, kimsenin yerle bir etmeye gücü yetmediği burjuva sınıfının yerle bir oluşuna zemin hazırlamaktadır. İntikam ateşiyle yanan femme fatale karakter, filmin sonunda erkek karakterden intikamını alır.

3.2.3. Masumiyet Filminin Çözümlemesi

1959 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Derya Alabora, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bölümü mezunudur. 1982 yılında üniversiteden mezun olduktan sonra, Bursa Devlet Tiyatrosu'nda çalışır ve istifa eder. Daha sonra özel tiyatro gruplarının gösterilerinde yer almaya başlayan Alabora, Ali Poyrazoğlu tiyatrosunda çalıştıktan sonra bir tiyatro grubu kurar. Özdemir Çiftçioğlu ile kurdukları tiyatro grubu bünyesinde düzenlenen çeşitli oyunlarda yer alır. Masumiyet rolüyle hak ettiği üne kavuşan Alabora, dizilerde de rol alır (Erselcan vd., 2008: 183). Ailesi sayesinde sanatla iç içe büyüyen Derya Alabora, çocukluğunu balelerde, operalarda geçirir (Erselcan vd, 2008: 149). Dolayısıyla çocukluk yıllarından itibaren sanat ile içli dışlı olan Alabora, kendisi de bir sanatsever olarak tiyatro ile sinemaya yaklaşmış başarıyı yakalamıştır.

1980 yılından itibaren sayısız tiyatro oyununda yer alan Derya Alabora, okul yıllarında tanıştığı Uğur Yücel ile 1985 yılında evlenir ve bir çocuğu olur (Bozdemir, 2016: 30). Nisa Akman'ın 1987 yılında çektiği Bir Kırık Bebek filmiyle sinema hayatına başlayan Derya Alabora, Yengeç Sepeti, Dönersen Islık Çal gibi filmlerinde oynar. Başarıyla tamamladığı bu rollerde Alabora, ödüllerle taçlandırılır. Alabora'nın özel öneme sahip filmi ise 1998 yılında çekilen Masumiyet olur. Ankara, Adana, Antalya film festivallerinden ödülle dönen Masumiyet filmi, Türkiye'nin Uğur rolü ile Alabora'yı tanınmasına olanak sağlamıştır. Televizyon dizileri, sinema ve tiyatro yaşamında başarıyı yakalamış bir sanatçı olan Alabora, Masumiyet filminin ardından Türk sanatseverlerin tanıdığı isim olur (www.intersinema.com, 2017: 1).

Masumiyet filmine bakacak olursak;

Zeki Demirkubuz'un kamerası, gecekonduvarın, taşranın, varoşların, bodrum katlarının ve otel odalarının duvarlarında sakladığı acıyı açığa çıkartır. Dil küfürbazdır, görüntü saf ve pürüzsüz değildir. Karakterler karamsar, kayıtsız ve karanlıktır. Nihilizm, inançsızlık ve sıkıntı üzerine umarsız tavrı ise narsizmin uç noktalarda sunumudur. *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinde, aşk karşılaşmaları etrafında şekillenen olaylar sıradan bir karşılaşmanın ötesinde hakikat ile buluşma, tutulma

hatta mahkum değildir. Belirleyici olan durum ise Uğur'un Zagor'a olan aşkıdır (Er, 2010: 72-75).

Kapatılmaya çalışılan kapıdan, toplumsal fantezi dünyasının üzerinin örtülmeye çalışılması ve toplumsal yasaların gücü karşısında direnen insan sorgulanır. Güvenlik mekanizması devlet, insanı koruyan bir mekanizma olmaktan çıkmıştır (Selvi, 2013: 97).

Kader ve Masumiyet, idealin aldaticılığını, umutsuzluğu ve çileyi öne çıkarır. Demirkubuz, hakikatin, ölüm ve bilinmeyenle yüzleşmenin, tutkunun, tamamen yenilgiyle tasarlanan büyük bir dünyadaki ahlaksızlığımızın, alışlagelmiş iyilik veya kötülük ölçütlerinin ötesindeki masumiyetimizi bize hatırlatır (Er, 2010: 82-83).

Filmin açılış sahnesinde Yusuf, hapishane müdürlüğüne depremde yakınlarını kaybetmiş olması, bir zanaatinin olmaması ve gidecek yeri olmaması sebebiyle tekrar mahkumiyetinin devamı için talepte bulunur. Dilekçede, isteğinin kabul edilmemesi halinde istemediği bir suç işleyerek cezaevine gireceğini belirtir. Karakter ellerini bağlamış, kafası öne eğik bir biçimde oturmaktadır. Devlet otoritesinin temsili karşısında oldukça aciz ve güçsüz görünür.



Görsel-47: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Film

Bu sahnede ikinci kez bilinçli olarak kapatılmış olan kapı, kendiliğinden açılmaktadır.

Hapishane müdürü gidecek yeri olup olmadığını sorar ve bunun üzerine Yusuf, gidebilecek tek yerinin Orhan adında bir arkadaşının babası olduğundan ve onun babasına gidebileceğinden bahseder.

Hapishane müdürünün tavsiyelerini ve öğütlerini dinleyen Yusuf'un görüntüsü ardından sahne kararır. Tekrar sahne açıldığında yolculuk yapmakta olan Yusuf'u görürüz. Hapishane müdürünün tavsiyelerini dinlemiş, dışarıya çıkmıştır. Yanına Haluk Bilginer oturur ve sigarasını yakar. Yusuf, Bekir ve Uğur'un ilk karşılaşmalarıdır. Polisler Bekir ve Uğur'u aşağıya indirir. Uğur makyajlı, şık giyimli, gösterişli küpeleriyle dikkat çekerken, Bekir'in özensiz giyimi göze çarpmaktadır.



Görsel-48: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Film

Ömrünün yarıdan fazlasını hapishanede geçiren Yusuf otobüsten indiğinde kararsızca çevreye bakar, kendi etrafında döner ve yeniden yola devam eder. Belirsizlik içinde yola devam ederken Uğur ve Bekir, polis aracında yanından geçerler. Yusuf bir otele gelir.

Otel odasına yerleşen Yusuf, yıllarca alıştığı hapishane duvarlarından başka bir duvar görmeyen şaşkınlığıyla etrafı süzer. Otel girişinde gördüğü hasta çocukla ilgilenmek için aşağıya inerler. Çocuk ateşlidir ve ailesi uzun süredir gelmemiştir. Çocuğu hastaneye götürüp tekrar kaldığı odaya getirdiklerinde, kadın eşyalarını görür, kısaca göz attıktan sonra odadan çıkarlar. Üzerinde kırmızı gül desenleri olan

bir şal, kırmızı bir hırka, altın rengi takılar, leopar desenli etek ve kırmızı ojeyi görür. Otelde görülen mekanların aksine bu odada canlı ve kırmızı tonlar mevcuttur. Odada görülen objelerde Bekir'e ait bir eşya görülmemektedir.



Görsel-49: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Film

Sonraki sahnelerde yıllar önce yanından ayrıldığı eniştesini bulan Yusuf, ablası ve eniştesinin evine gelir. Ablası yemekleri hazırlayıp odaya geçer. Yemekleri kardeşi ve eşiyle birlikte yemez. Evin içinde psikolojik şiddetin varlığı görülür. Eve girişlerinden itibaren erkek egemen bir tutum göze çarpar. Kadını kötüleyen, çocuğu eleştiren enişte, Yusuf ile oturmaya devam eder. “Baba değil düşmanız bu evde. Gelin bir hal hatır sorun hürmet edin” diyen erkek karakter, Yusuf’a dert yakınır. Hürmet bekleyen bir erkeğin kadına uyguladığı psikolojik ve fiziksel şiddet, kadının dilsizliğiyle perçinlenerek seyirciye anlatılır.

Burada Yusuf’un ablasının suskunluğu Mulvey’e göre; erkeğin dil aracılığıyla kadın üzerindeki baskısını, erkeğin anlam üreticisi kadının ise üretilen anlamın taşıyıcısı oluşunu simgeler. Bu anlamda kadının suskunluğu, düzenin esiri oluşundan kaynaklıdır (Mulvey, 2014: 278).

Onaylanma isteği içinde olan enişte, Yusuf’un ablası için hapis yattığını, bağırarak ablaya söyler. Kemerini çıkartan enişte Yusuf’un ablasını odada döver. Yusuf ise bu şiddet karşısında evden sessizce çıkarak otele geri döner. Kadın fiziksel şiddete uğramaktadır ve kadının dilsiz oluşu, şiddet karşısında boyun eğişi simgeler.

Tüm yaşananlara rağmen filmde konumlanan çocukların suskunlukları da erkek karakteri çileden çıkartır. Eniştenin yemeğe gel çağrısının ardından yemeğe gelmeyen çocuğu, konuştuğunda konuşmayan, duymayan bir karısının oluşu, evdeki erkek otoritesini sarsar niteliktedir ve eril iktidar bunu kabul etmemektedir. Dolayısıyla bu durum aileye şiddet olarak geri döner (Erdal, 2015: 170).

Sabah olduğunda otobüste karşılaştığı Bekir, Yusuf'un kapısını çalar ve dün gece çocukla ilgilendiği için teşekkür eder. Bekir ve Yusuf'un yeniden karşılaşmaları, tanışma halini alır. Bekir ve seyirci, Yusuf'un hayatına dair daha detaylı bilgileri burada öğrenmektedir. Yusuf'un kendine yönelttiği sorular üzerine Bekir, "biraz karışık" cevabıyla kendini anlatmaktan uzak durur. Uğur'un ise pavyon bozuntusu bir yerde program yaptığını, bir pavyon çalışanı şarkıcı olduğunu öğreniriz.



Görsel-50: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Uğur'la karşılaşmaları bir sonraki bu sahnede olur. Uğur, hızlı adımlarla Yusuf'un yanından geçerek uzaklaşır fakat Yusuf takip eder. Bir sonraki sahnede barda şarkı söyleyen bir Uğur görürüz. Abartılı giyim ve makyajıyla pavyonda şarkı söylemektedir. Femme fatale karakterlerin birçoğunda gördüğümüz bar çalışanlığı sunumu, *Masumiyet* filminde de Uğur aracılığıyla gerçekleşir. Yusuf ve Bekir Uğur'u dinlemektedir, sonrasında Uğur erkeklerden oluşan başka bir masaya giderek oturur.



Görsel-51: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Sonraki sahnede Uğur hızlı adımlarla önden gitmekte arkadan Yusuf ve Bekir onu takip etmektedir. Arkasından gelenlerin önemi yokmuşçasına Uğur kendinden emin adımlarla yürür. Erkeğe karşı herhangi bir bağlılık söz konusu değildir. Otele döndüklerinde Uğur'u almaya gelen iki kişi Bekir ve Yusuf'un arkasına oturarak beklerler. Uğur'un gitmek için hareketlenişi üzerine bu sahnede Uğur, almaya gelen adamlara "siz karışmayın, arabada bekleyin" diyerek verdiği emri yerine getirmelerini bekler. Bekir Uğur'a fiziksel şiddet uygulamış, tokat atmıştır. Ardından silahını Uğur'a doğrultan Bekir, Uğur'u gitmekten vazgeçiremez. Yolundan silahın dahi çeviremediği Uğur, erkek otoritesi karşısında boyun eğmemekte, kendi kararını almaktadır.



Görsel-52: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Uğur'un kızıyla konuşmaya çalışan Yusuf, kızın isminin Çilem olduğunu otel sahibinden öğrenir. Yusuf'la Uğur'un kızını gezdirmeye çıkan Bekir'in, hayatına dair daha detaylı bilgi edinilir.



Görsel-53: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Başlangıçta babasından kalan mal varlığıyla Bekir, düzenli bir yaşam sürmektedir. Fakat Uğur'un dükkana gelişi ve Bekir'le dalga geçişiyle işler değişir. Uğur'un hayatına girişini anlatır. Zagor'a aşık olduğunu duyar. Zagor için avukat tutmak isteyen Uğur, borç para ister ve ödeyeceğini söyler. Femme fatale karakterlerin karanlık dünyası, Türk sinemasında para ve suç ekseninde başta olmak üzere erkek karakter karşısında talepkar olmaları noktasında birbirleriyle örtüşür.

Otel sahnesiyle devam edilir. Çocuğun bakımını Yusuf üstlenmiştir. Uğur, Yusuf'u yanına çağırır ve Aydın'da bir işini halletmek için gitmesi gerektiğini söyler, gelmesini ister ve giderler. Bir otelin kapısına geldiklerinde Yusuf dışarıda bekler ve Uğur içeriye girer. Yalnız gitmeye çekindiğini söyleyerek yanına aldığı Yusuf'u içeriye sokmaz, erkeği yanında gezdirdiği bir obje olarak görürüz. Çevresindeki erkekleri yönetebilen bir kadın karakter olarak Uğur, etrafındakilere istediği her şeyi yaptırmakta, güçlü bir kadın izlenimi vermektedir.

Yusuf ve Uğur'un otelde olmadığını fark eden Bekir, deliye döner. Otele döndüklerinde Bekir Uğur'a tecavüze yeltenir sonrasında silahla Uğur gelerek Bekir'i öldürmek için ona doğrultur. Bekir, Uğur üzerine otorite kurabilmenin çıkar

yolu olarak birlikte tecavüzü görür. Bu sebeple kadın cins üzerinde otorite kuramayan Bekir, tecavüzle klostrofobik bir otel odasında Uğur'a tecavüze yeltenir.



Görsel-54: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Film

Yusuf'a dert yanan Uğur, bu durumu kıskançlığa bağlamakta ve basitleştirmektedir. Burada Yusuf'a omuzlarını ovduran Uğur, Bekir'i inadına kışkırttığını ve onun tavuk bile kesemeyeceğini söyler. Bir duygu patlaması yaşanan bu etkileyici sahnede silahlar konuşmaz.

Televizyonda gösterilen Türk filmindeki intihar sahnesine üzülen Yusuf ve otel sahibi arasında geçen diyalogda Yusuf, intiharın gerçek olmadığını yalnızca film olduğunu söyleyerek otel sahibini teselli etmiştir. Bu kez gerçek bir intiharla karşılaşılır. Bekir intihar etmiş fakat başında toplanan Yusuf, Uğur ve otel sahibi donuk ifadeyle Bekir'in cansız bedenine bakarlar.



Görsel-55: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Bekir'in ölümünden sonra Yusuf bu sahneye kadar yan otel girişinde yer alan televizyonun karşısındaki sandalyede oturmaktadır fakat bu sahneyle beraber, oturduğu yer ve giyimi değişir. Elinde tesbih sallayarak oturur. Bekir'in bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışacağını yönetmen imgelerle izleyiciye anlatır. Tesbihe yakın çekim yapılması bunun bir örneğidir. Daha eril bir karaktere bürünmeye çalışan Yusuf, artık yan sandalyede değil, kadrajın merkezinde oturmaktadır. Yusuf'u tanıdığımız ilk sahnenin aksine, artık ellerini bağlamış ve başı öne eğik biçimde oturmaz. Yusuf'un devlet otoritesi karşısında ezilişi dönüşerek bu sahnede eril bir iktidar mekanizması oluşturma çabasını simgeler.



Görsel-56: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

İzlenen filmler de değişmiştir. Bu sahneye kadar televizyonda izlenen filmlerin konusu aşk, duygusallık temalıdır. Yusuf'un otoriteye sahip olduğunu düşünmeye başlamasının ardından, izlenen filmler de yerini çatışma sahneleri olan aksiyon filmlerine bırakır. Görüldüğü üzere Bekir'in yaşadığı hayatı Yusuf yaşamaya başlar. Uğur'un yanındaki erkeğin intihar etmesi gibi ciddi durumların femme fatale karakter açısından bir önemi yoktur. Uğur aynı işe devam etmektedir ve Yusuf Bekir'in odasına geçmiş burada kalmaya başlamıştır. Alışıl gelmiş anlatıların aksine kadın sabittir ve erkekler değişir. Erkeğin adının bir önemi yoktur ve erkek karakterlerden beklenen yalnızca Uğur'a sadık olması ve yanında kalmasıdır.

İlerleyen süreçte Yusuf ve Uğur gözaltına alınırlar. Film başa dönmüş yaşanan olaylar Yusuf tarafından yaşanmaya başlamıştır. Başlangıçta tepkisiz, itaatkar Yusuf'un yerini müdahaleci Yusuf alır. Uğur hayatına müdahale etmeye başlayan Yusuf'a "iyice Bekir gibi olmaya başladın" cümlesiyle bu durumu ifade eder. Yusuf'a "başına korucu ol diye tutmadım seni, her şeyi baştan söyledim ya riayet et ya da..." söylemiyle erkekten riayet beklediğini dile getirir. Kendisi filmin başından beri kimseye riayet etmemiş olan Uğur, etrafındakilerden daima riayet bekler ve bunu da gerçekleştirerek, emelleri doğrultusunda erkek karakterleri kullanabildiğince kullanır.

Uğur'un bu söyleminin ardından otel sahnesine geçilir. Bu sahnede Yusuf, sandalyeye oturmuş ve yeniden keyifle aşk filmi seyretmektedir. Yusuf'un elleri yine bağlı, femme fatale otoritesini kabullenmiş biçimde televizyon seyrederek. Dolayısıyla itaat etmeyi kabul ettiğini yönetmen bizlere gösterir. Kadrajın merkezinde ve televizyonu gören en güzel noktada Uğur'un kızı oturmaktadır.



Görsel-57: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Uğur ve Yusuf'un konuşmalarında, arkada Bekir'in gömleği asılı durur. İntihar ettiğinde giydiği gömlek arkaya asılmıştır. Arkada Bekir'in gömleğinin asılı oluşu Yusuf'a sonunu hatırlatırcasına kadrajda yer eder. Bu durum, femme fatale karakterlerin karşısında veya yanındaki erkeklerin acı ve ölümlerle sonlanan yaşamlarını temsil eder.



Görsel-58: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Yusuf'un kendine aşık olduğunu anlayan Uğur, toparlanıp gitmesini söyleyerek onu yanından kovar. Uğur, Zagor dışında herhangi bir erkek otoritesine bağımlılığı reddederek yaşamını otellerde geçirir. Bundan dolayı Uğur, Yusuf'un herhangi bir bağımlılığı kabul etmez. Yusuf'la tartışmalarında onu tartaklar. Tek taraflı aşkı öğrenen Uğur, kadına atfedilen mahremiyetin çöküşünü gözler önüne

serer. Bekir ile yaşanan duygusal patlamalar artık Yusuf karakteriyle de yaşanmaya başlamıştır.



Görsel-59: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi



Görsel-60: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Filmi

Yusuf ayrılmayı seçmiştir fakat geri döner. Otel sahibi Yusuf'un içeriye girişi üzerine "Uğur Hanım gelince bir uğrasın" dedi cümlesini kullanır. Bu diyalog Uğur'un, Yusuf'un döneceğinden emin olduğunu kanıtlamaktadır. Vazgeçilmez olduğunu bilen femme fatale karakter, her ne olursa olsun erkeği elinde tutacağını ve vazgeçilmez olduğunu farkındadır.

Yusuf ve Uğur odada konuşmaktadır. Uğur; "Çok mu üzdüm seni? Seni üzmem istemedim sadece uyararak istedim, gene de söylediklerin hoşuma gitmedi"

desem yalan olur. Samimiyetine de inandım. Belli etmezdim ama Bekir’le de böyle olurdu. Kıskanması da delirmesi de için için hoşuma giderdi. Ne pislik bir mahluk şu insan be!” Elini tutar, yanağına bir öpücük kondurur. “ Hasta gibisin hadi sen git yat Çilem’i ben yatırırım” der.

İki insandan biri diğerine bir şey söylediğinde, uzlaşımsal semboller kullanarak iletişimsel bir süreç içine dahil olur. Dolayısıyla eylem ve uyumu sağlamanın aksine bu durumun amacı yalnızca iletişim kurma çabasıdır (Giddens, 2016: 117-118). Uğur’un burada kullanmış olduğu iletişimsel sembol bir öpücüktür. Kendisinden uzaklaşma ihtimali olan erkeği yanında tutmak isteyen Uğur, bir yakınlık göstermek zorunda kalmıştır ve bunu yaparak gitmemesi için ördüğü duvarları sağlamlaştırmayı başarmıştır. Bunun sebeplerinden birisi ise Uğur’un ataerkil toplumun ona attığı annelik vasfını görmezden gelişidir. Uğur çocuğuyla ilgilenen bir anne değildir ve filmde bu görevi önce Bekir, daha sonra Yusuf üstlenmiştir.

Bu yakınlaşmadan sonra lunapark sahnesinde Çilem’le ilgilenişi gösterilen Yusuf, otel sahnesinde Uğur’la yakınlaşmasından sonra yine orta sandalyede elinde tespihle oturmakta ve televizyon seyretmektedir.



Görsel-61: Zeki Demirkubuz’un Masumiyet Film

Zagor hapishaneden kaçmıştır. Polisler Yusuf’u alıp falakaya yatırır. Bunları otel sahibinden öğrenen Yusuf, uygulaması gerekenleri Otel sahibinden öğrenir. Uğur çıkmadan otel sahibine söylemiş, otel sahibi de Yusuf’a iletmiştir.

Yusuf ve küçük kız Çilem, otelden ayrılarak yeni otele yerleşirler. Yine televizyon başında oturan yeni insanlar, bir Yeşilçam filmi seyretmektedir. Yusuf ve Çilem de onlara katılırlar.



Görsel-62: Zeki Demirkubuz'un Masumiyet Film

Otele gelen telefonun ardından Uğur'un söylediklerini yapmaya koyulan Yusuf, verilen adrese ulaştığında Zagor'un bir kişiyi öldürdüğünü ve tehlikede olduklarını söyleyen bir kişiyle konuşur, ardından ayrılırlar. Bu olayın ardından Yusuf, filmin başında bahsettiği arkadaşının babasına gitmek üzere Çilem'le birlikte yola koyulur.

Mola yerinde küçük kızın gözü televizyona takılır. Cinayet haberinde annesinin fotoğrafını ve Zagor'u görür fakat Çilem'in yemeğin yediren Yusuf bunu fark etmez. Yusuf, arkadaşı Orhan'ın babasının bulduğu yerin kapısının önünde beklemeye koyulur. Kapının açılışıyla, Yusuf ve kızını karşılayan baba onları içeriye alır, yerde bir ceset vardır, cesedin başında Orhan'ın vesikalık fotoğrafı görülür. Fotoğraf, Çilem'in televizyonda gördüğü Zagor'un kendisidir ve Zagor'un fotoğrafının kısa süre görülmesinin ardından S. Beckett alıntısı ile film sonlanır;

“Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Gene dene. Gene yenil. Daha iyi yenil.”

Seyircide bıraktığı yıkım ve kirlenmişlik hisleriyle Demirkubuz filmleri, aynı zamanda yönetmenin kötü olanın coğrafyasında dolanışıyla kabul edilemeyi,

alışlagelmeyeni ve dile getirilemeyen hikayeleri benliğinde toplar. Anaakım seyircisi için bu durum yıkıma sebep olacak ve kötünün ekseni onu rahatsız edecektir (Er, 2010: 71). Aşk peşinden koşan tutkulu kişiliklerin, ölümlü sonuçlanan birlikteliği veya bağımsızlıkları, *Masumiyet* filminde hayat bulur. Femme fatale kadının umursamaz tavırları, eril iktidarın yıkılışını simgeler. Bir femme fatale olarak Uğur, Bekir'in hayatını mahvetmiş, yolu ölüme kadar çıkan bir kapıyı ona araladıktan sonra yalnız bırakmıştır. Bu gerçekleşene kadar emelleri doğrultusuna Bekir'i kullanan Uğur, karşısına Yusuf'un çıkışıyla yeni bir cehennemine onu dahil etmiştir. Gerçeklikleri tüm çıplaklığıyla sunan, bunu güçsüz bir erkekte saklamayan femme fatale, bile bile ölüme varabilecek koşuşturmalarını keyifle seyreder, bunlar olurken kendinden asla ödün vermez. Temelde erkek ne kadar güçlü görünürse görünsün, gücünü ataerkil toplumsal düzenden alır. Bu düzen sarsıldığında erkek gücünü kaybeder ve bundan dolayı femme fatale karakter karşısındaki erkek güçsüzlüğü, eril düzenin yıkılışını simgeler. *Masumiyet* filminde konumlanan Uğur karakterinde, alışlagelmiş femme fatale karakterlerde görmediğimiz nokta şudur; femme fatale başka bir adama takıntılı hatta aşıktır. Bu; Demirkubuz'un anlatı evreninin çeşitliliğiyle doğru orantılı, aynı zamanda kötücül kadının Türk sinema tarihinde dönüşümü noktasında unutulmaması gereken bir noktadır.

SONUÇ

Sanat dallarının evrensel temalarından biri olan kadın, ataerkil tahakküm altında yüzyıllar boyu kendine atfedilen role boyun eğmek zorunda bırakılmıştır. Bu zorundalığın yansımalarını sunan sanatsal yaratı evreni, kadının toplumsal yaşayış sürecinde tekrar tekrar biçimlenmiştir. Bu bakış açısıyla sanat dallarının evrensel temalarından biri olan kadın sunumunun yanında kötü kadın sunumunun da evrensel temalardan biri haline gelişi mümkün olmuştur. Kurbanının ölümüne kadar süren bir anlatı evreninin kapılarını aralayan femme fatale karakterler Türk sinemasında, Amerika ve Avrupa sinemasındaki temsilleriyle aynı kodlara sahiptir. Karakterin tarihsel serüveninde isimlendirmeleri farklılık göstererek vamp, femme fatale, meşum kadın, fettan kadın, öldüren kadın terminolojileriyle anılmıştır. İsimlendirmelerin ötesinde karakterin anlatılara konumlandığı kodlar incelendiğinde, toplumsal yaşayış biçimleri hakkında çıkarımlar yapmak mümkün olmaktadır. Dünya ve Türk sinemasında, özellikle kadına yönelik şiddetin arttığı dönemlerde karakterin film anlatılarında konumlanışında sayıca artış görülmüştür. Dolayısıyla erkek egemen bir endüstri olarak değerlendirilebilecek olan sinema, kadının toplumsal yaşayışı çerçevesince biçimlenerek dünya ve Türk sinemasında kitlelere mesajlarını ulaştırmıştır.

Türk sinemasında iyi-kötü kadın karşıtlığının yıllar boyu egemen bir tema olarak karşımıza çıkışı, kalıplaşmış sunumları meydana getirir. Ailesine bağlı, ataerkil sisteme boyun eğen gözü yaşlı kadınlar iyi kadın, iyi kadınların tam karşısında konumlanarak aile kurumunun tehdidi noktasında ortak paydada buluşanlar ise kötü kadın olarak sunulurlar. Türk sinemasında kötü kadınları anlatıların farklılıklarına rağmen Amerika ve Avrupa sinemasının kötü kadınlarıyla benzer kodlara sahiptir. 1940 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Şehvet Kurbanı* filminde, femme fatale karakterlerin tüm ortak noktalarını benliğinde toplayan bir karakter izleyiciye sunulur. Cahide Sonku'nun bar çalışanı kadın rolünü üstlendiği bu film hakkında tartışmalar olsa da femme fatale karakterin anlatıya yerleştirilişi bakımından başarılı olduğu göze çarpar. Düzen takıntılı, dönemin beyaz yakalısı bir veznedarı emelleri doğrultusunda kullanır, ailesinden kopartır ve perişan bir duruma sürükler. Filmde dönemin Türk aile yapısı birebir yansıtılmış ve gözü

yaşlı iyi kadın, aile bütünlüğü için yalnızca gözyaşı dökülebilmeye gücü yeten olarak sunulmuştur. Anlatıda konumlanan iki çocuktan erkek olanın idealist, zeki ve başarılı olarak sunumu dikkat edilmesi gereken noktalardandır. Kız çocuk gözü yaşlı annenin bir kopyası niteliğinde olup, ataerkil toplumsal düzenin taşıyıcısı niteliğindedir. İyi-kötü kadın karşıtlığının uçlarda sunulan evreniyle *Şehvet Kurbanı* filmi, kurbanın erkek oluşunu söylemler ve görüntülerle destekleyerek seyirciye aktarır ve femme fatale karakter, çalışmada tanımlanmış olduğumuz tüm kodlarla örtüşerek sunulur.

1964 yılında Metin Erksan tarafından çekilen *Suçlular Aramızda* filmi, burjuva-proletarya çatışması ekseninde şekillenen olaylar zincirini seyirciye sunar. Dönemin toplumsal koşullarını yansıtmada konusunda oldukça başarılı olan bu filmde femme fatale karakter, bir metres olarak konumlanmıştır. Leyla Sayar'ın başarılı oyunculuğuyla hayat bulan karakter, burjuvazinin yıkılışında önemli bir rol üstlenir. Egemen gücün daima kötü olarak sunulduğu filmde, Metin Erksan sinemasının izlerini okumak mümkündür. Anlatıya yerleştirilen iyi karakterlerin de aslında suçlu olma potansiyeli bulunmakta, hatta açık biçimde suçlu olarak değerlendirilebileceği noktalar görülmektedir. Zengin bir ailenin şımarık çocuğu olarak Mümtaz, babasının ardından şirketlerin yönetimini devralarak burjuvazinin temsilini sunar. Çalışanlarına ve en yakınındakilere karşı oldukça acımasız olan Mümtaz, bencil bir karakterdir ve iyi kadın olan Demet, gözü yaşlı kadın olarak anlatıda yer alır. Nükhet ise filmin femme fatale karakteri olup, Mümtaz'a dilediğini yaptıran talepkar bir kadındır. Sahte gerdanlık etrafında biçimlenen olaylar zinciri femme fatale karakterin acımasızlığıyla bütünleşen ve erkeğin ölümüyle sonuçlanan bir anlatı evrenini izleyiciye sunarken, iyi-kötü karşıtlığını imgelerle sağlama noktasında oldukça başarılıdır. Metres konumunda olan femme fatale yıkılmakta olan bir yuvanın enkazından beslenmiş, erkek karakteri emelleri doğrultusunda kullanmış ve filmin sonunda ondan intikamını almıştır.

1997 yılında çekilen *Masumiyet* filminde; femme fatale karakter film anlatısının temelinde yer alır ve filmde femme fatale karakter çerçevesinde biçimlenen hayatlar sunulur. Varoşların, dar sokakların ve klostrufobik mekanların, karanlık gökyüzleri ve tavanları arasına sıkışan insanların hayatları, Uğur karakteri aracılığıyla kesişir. Femme fatale olarak filmde konumlanan Uğur, bar çalışanıdır.

Kadın otoritesi karşısında güçsüz, aciz erkekler onun hizmetkârları olarak sunulur ve alışlagelmedik bir tema seyirciye aktarılır. Femme fatale karakter etrafında şekillenen olaylar zincirinde karakterin hayatına giren erkekler, çocuk bakma görevini üstlenirken toplumun kadına yüklemiş olduğu tüm değerleri reddeden Uğur, Zagor'a aşiktir. Aşk peşinden koşan Uğur, kendisi etrafındaki erkeklerin ölümüne koşuşturmalarını umursamayarak emellerini gerçekleştirene kadar onları kullanır. Kendinden kopamayacaklarını bildiği Bekir ve Yusuf'un femme fatale karakter karşısında ölümle dans edişi, kenar mahallelerin gizemli otel odalarında ve sokaklarında seyirciye sunulur. Femme fatale karakterinin bağımsız sinemada dönüşümü açısından bakıldığında karakterin başka bir adama aşık olduğu görülür. Ataerkil ideolojinin yıkılışı Uğur aracılığıyla gerçekleşirken, erkek karakterlerin ölüm etrafında sunulan aciz ve çaresiz tutumları seyirci üzerinde oldukça derin izler bırakır.

Amerika'da vamp, Avrupa'da femme fatale terminolojileriyle adlandırılan kötü kadınların ortak noktası, ataerkil ideolojiyi ayaklar altına alışıdır. Oldukça acılı olan bu ölümler, somut veya soyut olarak erkeğin ölümüyle ataerkil ideolojinin yıkılışını temsil eder. Asırlar süren baskılanma, eve kapatılma, fiziksel ve cinsel şiddet karşısında sonu kadının ölümle cezalandırılışı olsa da ataerkil ideoloji karşısında bir nefretin ve intikam alışın yansıması olarak değerlendirilebilecek kadın tiplemesinin Türk sinemasında öldüren kadın olarak adlandırılması, karaktere uygunluğu açısından oldukça doğru bir isimlendirme olacaktır.

Sonuç olarak; öldüren kadınlar karşısında erkekler kurban olmuş, Türk seyirci ise bu perişan oluş karşısında büyülenmiştir. 1940 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Şehvet Kurbanı*, 1964 yılında Metin Erksan tarafından çekilen *Suçlular Aramızda* ve 1997 yılında Zeki Demirkubuz tarafından çekilen *Masumiyet* filmleri, öldüren kadın karakterin ilk temsillerinden bağımsız sinema yapımlarına kadar geçen süreç içerisinde, karakterin var oluşuyla beraber dönüşümlerini yansıtırlar. Türkiye'nin toplumsal hareketlerinin değişken olduğu ve örneklemin seçildiği üç dönemde öldüren kadın karakterler, toplumsal olgulara bağlı olarak farklı sunulur. Özellikle filmlerin çekildiği dönemde kadına yönelik şiddetin arttığı veya kadının eve kapatılma, baskılanma süreçleriyle karşılaştığı görülür, bu noktada öldüren kadın

karakterin ortaya çıkışı dikkat çeker. Öldüren kadın karakterler, kadının cinselliğinin sunumu aracıyla görsel hazzın nesnesi olması, bağımsızlığı, erkeğe itaatin olmayışı, çalışma anlayışları bakımından benzer özellikler taşır. *Şehvet Kurbanı* filminde otoriteye sahip bir veznedar'ın, *Suçlular Aramızda* filminde burjuvazinin sınırsız imkanlarından faydalanan Mümtaz'ın, *Masumiyet* filminde geçmişte sorunsuz bir yaşam süren Bekir'in öldüren kadın karakter ile birlikte otoritesini kaybedişi ve ölümü işlenir. Kadınların kötücüllüğü ve ötekiliği noktasında ortak paydada buluşmuş bu filmlerde öldüren kadın karakterler, erkek egemen ideolojinin karşısında duran tutumları ve ataerkiyi karşıtılarıyla, seyirci zihinlerinde geleneksel anlatı kalıplarının ötesinde bir hatıra bırakmışlardır.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2005) Türk Sineması Üzerine Yazılar (1. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Agocuk, P. (2015). Türk Sinemasında Melodram: “Seven Ne Yapmaz” Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması’nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi. *The Journal of International Social Research*,8(40), 562-576.

Akbulut, H. (2008). Kadına Melodram Yakışır: Türk Sinemasında Melodram İmgeleri (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Akşit, O, O., Favaro, A. (2014). Siborg Figürleri Olarak Sinemada Kadın Kahramanlar, *E-Journal of New World Sciences Academy*, 9(2), 44-58.

Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1).

Akyıldız, Ercan, C. (2013). Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 5(1), 89-103.

Altınay, A., Arat, Y., (2008). Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet. *Violence Against Women in Turkey* (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Arat, N. (1991). *Feminizmin ABC’si*, (1. Baskı). İstanbul: Simavi Yayınları.

Arslanteppe, M. (2010). Sinemada Feminist Teori, Selçuk Üniversitesi 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, 33-40.

Aslan, P. (2007). 90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Ataman, Emine Ö. (2002). Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir.

Bakır, B., Onat, E. S. (2014). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2015, 8(1),89-102.

Bakır, B. (2008). Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1. Ankara: Orient Yayıncılık.

Baş, E. (2011). Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi 1895-1939, Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir.

Beauvoir, S. (1993). Kadın-İkinci Cins-Bağımsızlığa Doğru (8. Basım). İstanbul: Payel Yayınevi.

Bektaş, S. (2014). Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Berger, J. (1995). Görme Biçimleri. (Çeviren: Yurdanur Salman) (6. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Berkeş, E. (2008). 1939-1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.

Berktaş, F. (2004). Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye. Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları, İstanbul Üniversitesi Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi, Yayın No: 2004/7.

Bilge, H. (2011). Taşranın Sunağında Susuz Yaz, Aktalpa Aylık Şiir ve Eleştiri Dergisi, (143) s.1-29.

Birsel, N., Birsel, Ö., Erksan, M. (1964). Suçlular Aramızda, Türkiye: Birsel Film.

Biryıldız E. (1993). Şoför Nebahat mi Olalım Küçük Hanımefendi mi?. Marmara İletişim Dergisi, 4, 5-18.

Biryıldız, E. (1994). Feminist Film Eleştirileri, Marmara İletişim Dergisi, 8, 63-66.

Bourdieu, P. (2016). Seçilmiş Metinler, (3. Baskı). (Çeviren: Levent Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayıncılık.

Butler, J. (2014). Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (4. Baskı). (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

Curry, Peggy, L. (1994). Representing the Biblical Judith in Literature and Art: An Intertextual Cultural Critique, Doctor of Philosophy, University of Massachusetts – Amherst, Massachusetts.

Çakır, S. (1994). Osmanlı Kadın Hareketi (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Dede, Bilal, M. (2011). Sinemada Yıldız Sistemi Yıldızlar Göz Kırpar!. (Derleyen: Murat İri). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Derin Yayınları, 237-242: İstanbul.

Demir, M. (2008). Sinemada “Öteki”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Demiray, E. (1993).Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Demirkubuz, Z., Koldaş, N., Demirkubuz, Z., Demirkubuz, Z. (1997). Masumiyet. Türkiye: Mavi Filmcilik.

Derman, D. (1993). Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu (1. Baskı). Değişim Yayınları: Ankara.

Dorsay, A. (2000). Sinema ve Kadın (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dönmez, Colin, G. (2010). Women in Turkish Cinema: Their Presence and Absence as Images and as Image-Makers. Third Text, 24(1), 91-105.

Durna, T. (2014). Editörden, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 1(2), 5-8.

Ekici, A. (2007). 1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Er, E. (2006). Sinemada Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Filmleri, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Er, F. (2010). Aşkın Taşrası: Masumiyet ve Kader, (Dizi Editörü: İhsan Kabil). İstanbul: Küre Yayınları.

Ertuğrul, M., Hikmet, N., (1940). Şehvet Kurbanı. Türkiye: İpek Film.

Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. İletişim Kuram Ve Araştırma Dergisi, (33), 185-202.

Erdal, P. (2010). Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2(2), 155-178.

Erdal, P. (2008). Türk Sinemasında Etnik Kimlikler 1990'lı Yıllardan Günümüze Türk Sinemasında Etnik Kimlikler, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ergül, F. (2000). 1990'lı Yılların Türk Sinemasında Sıradışı Cinsel Yaşantılar, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir.

Erselcan, D, N., ve Oğuz, A. (haz.).(2008). Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2008, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evren, B. (2014). Türk Sinemasının 100 Yılı (1. Baskı). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Foucault, M. (2007). Cinselliğin Tarihi (2. Baskı). (Çeviren: Hülya Uğur Tanrıöver) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Genç, A. (2014). Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 12(12), 23-40.

Giddens, A. (2016). Sosyolojik Yöntemin Yeni Kuralları (3. Baskı). (Çeviren: Ümit Tatlıcan, Bekir Balkıs) İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Gökmen, M. (1989). Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları (1. Baskı). İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

Güçhan, G. (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Gülaçtı, N. (2012). Sanatsal Bir Objeye Olarak Kadın Ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış. İdil Sanat Ve Dil Dergisi, (2), 76-91.

Gülcan, N. Y. (2010). Eski Yunan Mitolojisinde Kadın İmgesi. 21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar Güçlenme ve Değişim (1. Baskı). (13-16 Ekim 2009), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, s.111-118.

Güngör, C, A. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. The Journal of Academic Social Science Studies, (30) s.79-100.

Hakan, F. (2004). Türk Sinema Tarihi, (Derleyen: Nigar Pösteki). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Hamarat, H. (2012). Türk Sinemasında Çalışan Kadın İmgesi, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Heritier, F., Perrot, M., Agacinski, S., Bacharan, N., (2014). Kadınların En Güzel Tarihi (2. Baskı). (Çeviren: Yonca Aşçı Dalar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu, Atatürk İletişim Dergisi, 9/9, 55-76.

Bozdemir, B. (2016). Türk Sinemasının Kadın Katili. İstanbul: İSMMMO Yaşam Dergisi.

Jennings, L, A. (2008). The Femme Fatale As Serial Killer In 1950's American Pulp Fiction, Master Degree Thesis, Florida State University College Of Art And Sciences, Florida.

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, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Kalkan, F, Taranç, R (1988) 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın (1. Baskı). İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

Kandiyoti, D. (2013). Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar (4. Baskı). (Cevirenler: Aksu Bora ve Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kaplan, N. (2003). "Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun değişimiyle Türk Sinemasında Kadın". İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2003; 2(4):149-173. İstanbul.

Kaplan, N. (2004). Aile Sineması Yılları 1960'lar, (1 Baskı). Es Yayınları: İstanbul

Kara, M. (2003). Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler (2. Baskı). İstanbul: An Yayıncılık.

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

Karagöz, B. (2008). Türkiye’de 1980 Sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve “İkinci Dalga” Uğrağı. *Memleket Siyaset Yönetim Dergisi*, 3(7), 168-190.

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

Karahanoğlu, I. (2007). 1950-1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, (1. Baskı). İstanbul: Dost Kitabevi.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması* (1. Baskı). İstanbul: Babil Yayınları.

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, (1. Baskı). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kırık, Ali, M. (2014). Türk Sineması’nda Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(3), 90-117.

Korkut, C., Yurdigül, A. (2015). Kadına Yönelik Şiddetin Sinematografik Anlatıya Yansıması, *Atatürk İletişim Dergisi*, 9/9, 125-142.

Kundu, P. (2013). Muse Turned “Femme Fatale” in DG Rossetti’s Painting and Poetry. *Journal of Literature and Art Studies*, 3(12), 772-786.

Künüçen, H. (2001). "Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine", *Kurgu Dergisi*, Sayı 18, 51-64.

MacKinnon, C., A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, (1. Baskı). (Çeviren: Türkan Yöney, Sabir Yücesoy). İstanbul: Metis Yayınları.

Malinowski, B. (1989). *İlkel Toplumlarda Cinsellik ve Baskı* (1. Baskı). (Çeviren: H. Portakal). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mallan, K. M. (2000). Witches, Bitches and Femmes Fatales: Viewing the Female Grotesque in Children’s Film. *Papers: Explorations Into Children's Literature*, 10(1), 26-35.

Manion, D., Ursini, J. (2009). *Femme Fatale: Cinema’s Most Unforgettable Lethal Ladies*, Limelight Editions, Milwaukee.

Markus, Ruth. (2006) “Femme Fatale at the Turn of the 20th Century.” en.ruthmarkus.com Erişim Tarihi: 2.10.2016.

Masdar, F. (2006). *Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: “Sevmek Zamanı”*, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Masdar, F. (2011) Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler, (1. Baskı). (Editör: Serpil Kirel). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

Masdar, F. (2011). Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: “Sevmek Zamanı”. (Editör: Serpil Kirel). Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, 207-224.

Metin, A. (2011). Kimliğin Toplumsal İnşası ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2(1), 74-92.

Michel, A. (1993). Feminizm. (1. Baskı). (Çeviren: Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mora, N. (2006). Kitle İletişim Araçlarında Yeniden Üretilen Cinsiyetçilik Ve Toplumda Yansıması. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 2(1).1-3

Mulvey, L. (2014). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması (4. Baskı). (Çev. Esin Soğancılar). İletişim Yayınları Sanat ve Hayat Dizisi 13/277-297

Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çeviren: Nilgün Abisel) Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri (Derleyenler: Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Muraz, Ö. (2009). Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat Ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Nichols, B. (2008). Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar 1. (Çeviren: Ertan Yılmaz), Ankara: Orient Yayıncılık.

Nutku, Ö. (2010). Kadın Ve Sanat. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yedi), 4(4), 137-142.

Oktan, A. (2012). Türk Sineması'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Okumuş, F. (2003). Sıradışı Cinsel Yaşantımız ve Sinemamız, Kurgu Dergisi, Sayı 20, 183-204.

Onaran, Şerif, A. (1994). Türk Sineması 1. (1. Baskı). Ankara: Kitle Yayınları.

Ormanlı, O. (2006). Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı (1939-1950), Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.

Önder, S.,& Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939).Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(2).

Önk, Ü. Y. (2011). Türk Sineması'nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980). Journal of Yaşar University, 6(23), 3866-3877.

Özbay, E. (2013). Adem –Havva –Lilith Figürleri İzleğinde Bir Olanaksızlık Miti: Aşk. İdil Dergisi , 2 (10), s.40- 58.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi (2. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Özgüç, A. (1988) Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi. Sinema Dizisi 2. İstanbul: Broy Yayınları.

Özgüç, A. (1990) Türk Sinemasında İlkler (1. Baskı). İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özgüç, A. (1993). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması (1. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınları.

Özgüç, A. (1994) Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi (1. Baskı). İstanbul: Antrakt Yayınları.

Özgüç, A. (1994). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi (2. Baskı). İstanbul: Antrakt Yayınları.

Özgüç, A. (2005) Türlerle Türk Sineması (1. Baskı). İstanbul: Global Yayıncılık.

Özgüç, A. (2008). Türk Sinemasının Kadınları (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özkan, Zuhâl, Ç. (2012). Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi, 5 (2), 79-81.

Özlü, P., Nasırıaghdam, A. (2015). Türk Sinemasında Kadın Karakterlerin Giyim Tarzlarında Kültürel Anlamlar, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 40, 175-189

Öztürk, Ruken S. (2000). Sinemada Kadın Olmak Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri, (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayınları.

Paglia, C. (2004). Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dicson'a Sanat ve Çöküş, (1. Baskı). (Çev: Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci). İstanbul: Epos Yayınları.

Pösteği, N. (2004). 1990 Sonrası Türk Sineması (1. Baskı). İstanbul: Es Yayınları.

Safrancova, H. (2015). The Femme Fatale and Her Portrayal in Angela Carter's Works, Master Thesis, Masaryk University Faculty of Arts Department of English and American Studies, Brno

Salman, D. (2012). Oscar Wilde'in Salome Karakteri; Feminist mi Femenin mi?, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(1), 141-159.

Schopenhauer, A. (2003) Aşkın Metafiziği (1. Baskı), (Çev. Veysel Ataman). İstanbul: Bordo Siyah Yayınevi.

Scognamillo, G, Demirhan, M. (2002). Erotik Türk Sineması (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (2014). Türk Sinema Tarihi (3. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi 1896-1997 (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Selvi, A. (2013). Freudyen Yaklaşımına Zeki Demirkubuz Sinemasında Suç ve Ceza, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Serim, Ö. (2007). Türk Televizyon Tarihi 1952-2006, (1. Baskı). İstanbul: Epsilon Yayınları

Shahbazi, Mohammad, R., Avarand, S., Jamali, M. (2014). An Anthropological Study of Melmedas in Iran and Siren in Greece, *Anthropologist*, 18(3): 981-989.

Sirman, N. (2006). Akrabalık, Siyaset ve Sevgi: Sömürge-Sonrası koşullarda Namus-Türkiye Örneği, *Namus Adına Şiddet* (1. Baskı).(Derleyenler: Shahrzad Mojab-Nahla Abdo), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi-Ve Ayna Çatladı* (1. Baskı). (Çev. Deniz Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soykan, F. (1990). *Türk Sinemasında Kadın*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Söylemez, M (2011). *Feminist Sanat Ve Yapısöküm Kadın İmgeleri*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,(8), 1-10.

Sözen, M. (2008). *Türk Ve İran Kültüründe Bedenin Yeniden Sunumu Ve Bunun Sinemadaki Yansımaları/Presentation Of Body In Turkish And Iranian Culture And Its Effects On Cinema*. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (20).111-133

Spicer, A. (2010). *Historical Dictionary of Film Noir*, Lanham: Scarecrow Press.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Taş, P. (2011). *Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği “Üç Maymun”*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Timisi, N. (2011). *Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye* (2. Baskı). (Derleyen: Murat İri). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları, 157-182

Touraine, A. (2007). *Kadınların Dünyası* (1. Baskı). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Tufan-Tanrıöver, H. (2000). *Medya Sektöründe Kadın İşgücü*. *Toplum ve Bilim*, 86, 171-193.

Turan, H. (2013). *Eril Bakış Açısından Sinemada Kadın ve Şiddet Olgusu*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Türkoğlu, N. (2011). *Psikanaliz ve Sinema Üzerine* (2. Baskı). (Derleyen: Murat İri). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Derin Yayınları, 143-156

Tüysüz, D. (2016). Kara Film’de Femme Fatale Kadın Karakterini Yeniden Okumak, Medyada Toplumsal Cinsiyet Okumaları, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.

Uğuz, B. (2013). Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Velioğlu, Ö. (2016). Mutluluğun Resmini Yapmaya Çalışan Türk Sineması (1. Baskı). İstanbul: Agora Yayınları.

Yağız, N. (2006). 1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yenerer, V. (2013). Türkiye’de İktidarların Kılıcı Sansür, (1. Baskı). Ankara: Sarkaç Yayınları.

Yeşildal, H. (2010). Türkiye’de 1960’larda Toplumsal Gerçekçi Sinemada Aile İdeolojisi. Folklor/Edebiyat Dergisi, 16 (61) s.213-225.

Yıldırım, V., Karahisar, T. (2013). Ulusal Televizyon Kanallarında Görsel-İşitsel Obje Olarak Kadın, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 2(2), 52-66.

Yolcu, M. A. (2013). Havva’nın Öyküsü: Kozmolojik ve Antropogonik Mitlerden Kadın Yaratımına Senkretik Bir Yaklaşım. Folklor Edebiyat Dergisi, 19 (73), s.185-196.

Yüksel, N. A. (2006). Otomobil Reklamlarında Yerleşik Toplumsal Cinsiyet Kalıpları: Türkiye'de Yayınlanan Televizyon Reklamları Üzerine Bir Çalışma. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 4(2), 115-124.

Zizek, S. (2004). Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş. İstanbul: Metis Yayınları.

Wollstonecraft, M. (2007). Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi, (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

<https://www.intersinema.com/derya-alabora-filmleri/> Erişim Tarihi: 10.07.2016

(Görsel-1) <http://www.delart.org/collections/british-pre-raphaelites/lady-lilith/>
Erişim Tarihi: 17.01.2016

(Görsel-2) <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/caravagg/03/17judit.html>
Erişim Tarihi: 09.01.2016

(Görsel-3) [http://digital.belvedere.at/objects/3492/judith?ctx=bb934823-4d21-4ef7-
adc5-9a39e2b63230&idx=9](http://digital.belvedere.at/objects/3492/judith?ctx=bb934823-4d21-4ef7-adc5-9a39e2b63230&idx=9) Erişim Tarihi: 13.01.2016 Erişim Tarihi: 20.04.2016

(Görsel-4) [https://www.loa.org/news-and-views/1232-la-story-a-dark-seductive-tale-
of-lust-and-murder-in-double-indemnity](https://www.loa.org/news-and-views/1232-la-story-a-dark-seductive-tale-of-lust-and-murder-in-double-indemnity) Erişim Tarihi: 19.02.2016

(Görsel-5)
[https://i.pinimg.com/736x/1f/d2/65/1fd2652ba6bcd4b327f2e4119470d092--cult-
movies-watch-movies.jpg](https://i.pinimg.com/736x/1f/d2/65/1fd2652ba6bcd4b327f2e4119470d092--cult-movies-watch-movies.jpg) (Erişim Tarihi: 05.07.2016)

(Görsel-6) <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2191015/Iconic-costumes-including-Audrey-Hepburns-LBD-Sharon-Stones-revealing-Basic-Instinct-dress-V-A-museum.html> Erişim Tarihi:09.01.2016

(Görsel-7) <http://www.imdb.com/title/tt0105156/mediaviewer/rm1479267840> Erişim Tarihi: 20.09.2016

(Görsel-8) <http://networkonair.com/features/2015/01/29/last-seduction-90s-noir/> Erişim Tarihi: 04.02.2016

(Görsel-9) <http://www.imdb.com/title/tt0280665/mediaviewer/rm3658683904> Erişim Tarihi: 22.02.2016

(Görsel-10) <http://www.zimbio.com/The+Most+Goth+Movie+Characters+Ever/articles/mjJ7U5keWCJ/Trinity+in+The+Matrix> (Erişim Tarihi: 19.01.2016)