



**ATIF YILMAZ FİLMLERİNDE
KADININ TEMSİLİ**

Semra KOTAN

**Yüksek Lisans Tezi
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Yrd. Doç. İrfan HİDİROĞLU
2015
Her Hakkı Saklıdır**

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

Semra KOTAN

ATIF YILMAZ FİLMLERİNDE KADININ TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. İrfan HİDİROĞLU

ERZURUM - 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

25.12/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum " **Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili** " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

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

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

25/12/2015

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Arş Gör. Semra KOTAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU danışmanlığında, Arş. Gör. Semra KOTAN tarafından hazırlanan bu çalışma 25 / 12 / 2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Adem YILMAZ

İmza:

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**KADININ EVRİMSEL TARİHİNE BAKIŞ**

1.1. İLKEL KOMÜNAL TOPLUMDA KADININ KONUMU VE ERKEK EGEMENLİĞİNİN ORTAYA ÇIKIŞI	6
1.2. KÖLECI TOPLUMDA KADIN	8
1.3. FEODAL TOPLUMDA KADIN	11
1.4. TİCARİ KAPİTALİST TOPLUMDA KADIN	13
1.5. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME VE KADIN	15
1.6. FEMİNİST HAREKETİN GELİŞİMİ VE KADININ KONUMU	17

İKİNCİ BÖLÜM**SİNEMADA KADIN İMGESİ**

2.1. GELENEKSEL ERİL SÖYLEMİN SİNEMADA KURULUŞU VE KADIN	24
2.2. ÇAĞDAŞ HOLLYWOOD SİNEMASINDA KADININ TEMSİLİ	28
2.3. 1980'LERDE TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE SONRASINDAKİ SOSYO-KÜLTÜREL ORTAM	30
2.4. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI	35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**ATIF YILMAZ SİNEMASI VE ATIF YILMAZ FİLMLERİNDE****KADIN TEMSİLİ**

3.1. ATIF YILMAZ'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ	40
--	-----------

3.2. ATIF YILMAZ'IN FİLMLERİ	45
3.2.1. Filmlerin Narrative Yapısı.....	46
3.3. ATIF YILMAZ FİMLERİNDE KADININ TEMSİLİ	61
3.3.1. Cinsellik Boyutunda Kadının Kuruluşu	62
3.3.2. Erotikleştirilen Kadın Bedeni	64
3.3.3. Kadınlar Arası Dostluk.....	67
3.3.4. Filmlerde Kadına Yönelik Şiddetin Sunumu	70
3.3.5. Çalışma Hayatında Kadın.....	73
3.3.6. Evde Anne Olan Kadın.....	77
3.3.7. Erkeğe Dönüşen Kadın.....	80
SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA	89
EKLER.....	94
EK 1. İNCELENEN FİMLERİN KÜNYESİ	94
ÖZGEÇMİŞ.....	99

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ATIF YILMAZ FİMLERİNDE KADININ TEMSİLİ

Semra KOTAN

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. İrfan HİDİROĞLU

2015, 99 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. İrfan HİDİROĞLU (Danışman)

Doç. Dr. Adem YILMAZ

Doç. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR

Sinemanın ilk yıllarından günümüze değin kadının filmlerdeki temsilinin geleneksel eril söylem içerisinden nasıl kurulduğu hep tartışılmıştır. Bu çalışmada öncelikli olarak sinemada kadının nasıl temsil edildiğine yönelik bir çerçeve sunulacaktır. Daha sonra "kadın filmleri yönetmeni" olarak anılan Atıf Yılmaz'ın kadın sorununu filmlerinde nasıl ele aldığı irdelenecektir. Filmlerde temsile taşınan kadınlardan hareketle kimlik arayışında olan kadının, toplumsal alandaki mücadelesi ve sorunları çözümlenecektir. Çalışmada filmlerin tematik yapısı çerçevesinde film içeriklerine odaklanmakla birlikte geçmişten günümüze toplumun kadına atfettiği değer ve yargıların analizi yapılacaktır. Kadına biçilen rollerin ve bu rolleri boyun eğerek içselleştiren kadının kalıplarını kırarak ne ölçüde erkek egemen söylemin dışına çıktığı ve bu süreçte karşılaştığı sorunların ortaya nasıl konulduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın Temsili, Atıf Yılmaz Sineması, Eril Söylem, Cinsel Kimlik, Erkek Egemen Toplum.

ABSTRACT

MASTER THESIS

REPRESENTATION OF WOMEN IN ATIF YILMAZ FILMS

Semra KOTAN

Advisor: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU

2015, page: 99

Jury: Assist. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU (Advisor)

Assoc. Prof. Dr. Adem YILMAZ

Assoc. Prof. Dr. Hasan GÜLLÜPUNAR

How in the creation of traditional masculine discourse of women's representation in movies, from the early years of cinema until today, has always been discussed. This study will be presented primarily as a framework for how women are represented in cinema. Then "women's film director, referred to as" Atif Yilmaz that will be discussed how to handle women's issues in the movies. Moving from representation of women movies, struggle of women who are searching for identity in social are as an issues, will be resolved. In this study, Within the framework of the thematic structure of the films, both the film focuses on content and from past to present assigned by community to women values and judgments will be held to analyze. It tried to show that the role attributed to women who internalize these roles submissive, what extent move away from masculine thoughts by breaking the mold and how to demonstrate the problems encountered in the process.

Keywords: Female Representation, The Cinema of Atif Yılmaz, Male Statement, Identity Gender, Male-Dominated Society.

ÖNSÖZ

Bu çalışmam süresince, yardım ve katkılarıyla beni yönlendirip tez danışmanlığımı üstlenen kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU'na akademik hayata adım atmam konusunda, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, fikirlerine her zaman önem verdiğim sevgili eşim Arş. Gör. Yavuz KOTAN'a babama, anneme ve kardeşlerime en içten duygularıyla teşekkür ederim.

Erzurum – 2015**Semra KOTAN**

GİRİŞ

Bu çalışma "kadın filmleri yönetmeni" olarak anılan Atıf Yılmaz'ın, 1980'li yıllarda yönetmiş olduğu on üç filmdeki kadının temsilini ele almaktadır. Çalışmanın amacı, Atıf Yılmaz'ın filmlerinde kadına yüklenen geleneksel bakış açısının aksine, kadını nesne olma durumundan çıkartarak özneleştirme çabasının filmler bazında nasıl görünür kılındığıdır. Bu bağlamda Atıf Yılmaz sinemasında kadının temsili, eşinin feminist olması dolayısıyla kendisini de feminist bir erkek olarak niteleyen Yılmaz'ın kadın konulu filmleri kapsamında değerlendirilecektir.

Atıf Yılmaz filmlerinde, kadına yüklenen geleneksel ataerkil bakışın aksine bir kadın temsilinin olduğu iddia edilebilir. Bu noktada kadın, nesne durumundan özne statüsüne kavuşturulmak istenmiştir. En azından kadının nesne konumunun filmler aracılığıyla tartışıldığı söylenebilir. Yılmaz, kadına yüklenen geleneksel tanımlamaları kırarak kadının yeniden anlamlandırılması konusunda bir farkındalık oluşturma çabasıdadır. Ataerkil bakıştaki kadın imgesi altında yatan edilgenlik, ikincil konum, nesne statüsü ve ötekilik durumu yerine Yılmaz filmleri kadını eril söylemden farklılaştırarak birey statüsüne taşımaktadır. Bu varsayımlar, filmlerden hareketle niteliksel içerik analizi yöntemiyle ortaya konulmaya çalışılacaktır. Eldeki verileri standardize ederek o verileri özetleme, karşılaştırma olarak bilinen içeriksel çözümleme; ayrılmış bilgilerin, tutumların, bir dokümanın yada bir mesajın, içerdiği konuların kapsamını değerlendirmek için kullanılan bir işlemdir (Aktarma Holsti, 1968: 598). Bu noktada filmler tematik özellikleri bakımından incelenerek elde edilen bulgular ışığında analiz ve yorumlamalarda bulunulacaktır. Atıf Yılmaz filmlerinde kadının nasıl temsil edildiğini sorunsallaştıran ve nasıl betimlendiğini aktarmaya çalışan bu çalışmada, öncelikli olarak kadın sorununu ve kadın sorununun sinemada nasıl temsil edildiğini irdeleyen ilgili literatür (kitap, makale) araştırması yapılmıştır. Çalışmanın son kısmında ise analize dahil edilecek örneklem seçimi yapılmıştır. Bu bağlamda Atıf Yılmaz filmlerinin hepsi araştırmaya tabi tutulmamıştır. Atıf Yılmaz'ın daha çok 1980'lerde çekmiş olduğu "Türk sinema tarihinde kadın filmleri" olarak adlandırılan filmleri çözümlemeye dahil edilmiştir. Bu örneklem üzerinden elde edilen veriler, okunan ilgili kaynaklardan hareketle kategorileştirme yapılarak çözümlenmiştir.

Bu çalışma 3 bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde kadının evrimsel tarihine bakılarak geçmişten günümüze ne tür aşamalardan geçtiği ile ilgili kuramsal bir çerçeve oluşturulacaktır. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadınlık ve erkekliğin rolleri, toplumun ve kültürün onlardan beklentileri konusunda önemli bir etkiye sahiptir. Bu etki doğrultusunda toplum kadınları; kadınsı, dişil varlıklar, erkekleri ise; erkeksi ve eril bireyler olarak karakterize etmektedir. Geleneksel eril söylemin, kadına dayatmak istediği şey, onun biyolojik özellikleri dolayısıyla taşıdığı annelik vasfı ile, eve ve ev içi rutinlere bağımlı kılmasıdır. Bu noktada kadın cinselliği eril söylemin meşru kıldığı çerçevede, özel alan içerisinde yaşanmalıdır.¹ Tarihsel süreç içerisinde kadının bu ikincil konumu onun hem cinsel hem de emek anlamında sömürülmesine neden olmuştur. Kadının erkek karşısında hiyerarşik boyutta farklı kodlanması, modernleşme süreci ile beraber bir dönüşüm geçirecektir. Cumhuriyetle beraber, özellikle ortaya çıkan yeni söylemler, kadına yönelik tanınan sosyal haklar onları toplumda erkeklerle eşit konuma getirmiştir. Bu anlamda seçme hakkı, girişimcilik, kamusal düzene kadının iştiraki vb. iyileştirmeler modernleşme bağlamında toplumsal yapının daha homojen kılınması için yapılan çalışmalardır. Ancak kadın, modernleşme ile beraber her ne kadar bir kırılma geçirse de ev içerisindeki ücretsiz köleliği ile kamusal alandaki ücretli köleliği devam ederek bedeni ve cinselliği üzerinden ezilmeyi sürdürmüştür. Bu anlamda, kadının cinselliğinin modern toplumlarda bile hala kontrol altında tutulması geleneksel eril söylemin devam ettiğinin bir göstergesidir. Kamusal alanın yanı sıra, özel alanda da cinsiyete dayalı eşitlik talebinde olan kadının feminizm akımı ile bu noktadaki mücadele zeminini oluşturması ise artık kadına ilişkin geleneksel tanımlama ve konumlamaların karşısında ona ciddi boyutta kırılmalar yaşatmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, geleneksel eril söylemin hem Türk sinemasında hem de Hollywood sinemasında nasıl kurulduğu ele alınacaktır. Eril gücün değerli gördüğü kodların taşıyıcısı konumundaki kadın; sinemada, Yeşilçam melodramlarında baskın erkek egemenliği altında kalan, sabrı ile olgunlaşmış, çoğunlukla çaresiz ve ezilmiş bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın son bölümünde ise, 1980'lerdeki toplumsal gelişmelerle, meydana gelen sosyal ekonomik ve kültürel değişimlerin de etkisiyle, filmler yapan Atıf

¹ “Kadının cinselliğini aile içinde yaşamaması sadece reddedilmez aynı zamanda sosyal bozulmanın göstergesi olarak kabul edilir”(Köysüren,2013:100).

Yılmaz'ın sinemacı kimliği ile Türk sinemasındaki yeri, yapmış olduğu filmlerin narrative (öykü) yapısı bağlamında ele alınarak onu kadın filmleri yönetmeni olarak görüp incelememizi sağlayan Selvi Boylum, Al Yamalım (1977), Kibar Feyzo (1978), Deli Kan (1981), Mine (1982), Dağınık Yatak (1984), Bir Yudum Sevgi (1984), Dul Bir Kadın (1985), Kadının Adı Yok (1987), Adı Vasfiye (1985), Aaahh Belinda (1986), Asiye Nasıl Kurtulur? (1986), Hayallerim, Aşkım Ve Sen (1987), Düş Gezginleri (1992) filmleri, "kadının temsili" açısından değerlendirilecektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KADININ EVRİMSEL TARİHİNE BAKIŞ

Toplumsal yapılanma içinde kendilerine farklı misyonlar yüklenen kadın ve erkek, tabiatları gereği birbirlerinin karşıtı olarak sınıflandırılmıştır. Bu anlamda kadının doğurganlığı ve analık vasfının karşısında erkeğin erilliği ve fiziksel üstünlüğü kadın ve erkeğe toplum içerisinde biçilen roller kapsamında her iki cinsin de sosyal hayata katılımını belli çizgilerle sınırlandırmıştır. Kadın ve erkekle şekillenen toplumsal hayat içerisinde kadın, konumu itibariyle sosyal sistemin işleyişine katkıda bulunarak, aile ve toplumsal yapı arasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Ancak evrimsel tarihi, insanlığın var olduğu en eski dönemlere kadar uzanan kadının toplumdaki konumu zamanla sosyal, demokratik, ekonomik gelişmelere bağlı olarak değişmiştir ve tarihsel süreç içinde kadına her dönemde farklı anlamlar yüklenmiştir.

Yaradılışı gereği üreme işleviyle, neslin devamını sağlamada büyük bir göreve sahip olan kadın, çoğalmayı temsil eden ve erkeğin cinsel isteklerinden kaynaklanan fiziksel ve ruhsal stresini haz duygusuna çevirerek rahatlatan bir huzur merkezidir (Erbil, 2008: 84). Ancak huzurun kaynağı olan kadın ritüellerde ve çeşitli mitolojik öykülerde korkulması gereken, uzak durulması gereken ve kendisinden çekinilen bir ceza aracı olarak ele alınmıştır (Erbil, 2008: 99). Öyle ki Yunan mitolojisinde toplumda sadece erkeklerin olduğu ve baş tanrı Zeus'un halkına kızıp, onları cezalandırmak için kadını yarattığı miti kadının nasıl konumlandırıldığını göstermektedir.

Pervin Erbil'e (2008: 91-93) göre: "Erkeğin kaburgasından yaratılmış kadın, iflah olmaz entrikacı bir "kötülük kaynağı" olarak tasvir ediliyordu. Kadın, serin suların aktığı, çeşitli yemiş ve meyvelerle donatılmış cennette yaşayan Adem'i kandırarak yasak meyveyi yedirmiş ve bu ele geçmez mutluluk diyarından kovulmasına neden olmuştur. Adem'in yaşam boyu ot, diken ve çalılarla boğuşarak toprağı işleme cezasının nedeni de odur. Kadının bu bağlamda yaptıklarına karşı acı çekerek doğuracak, kocasına istek duyacak ve yönetimine boyun eğecek olması, kendisi için hafif bir ceza olmalıdır. Eskiden beri aç gözlü, entrikacı kadın kötüdür; sinsidir, kötü yalandır. Yine yalancı, aldaticı, isyankâr şeytan kötüdür ve hepsi

birdir. Bu koridorların kapıları aynı yere açılmaktadır: Gün görmemiş fenalığın karanlık odasına. O halde bir tür özdeşim halindeki bu varlıklara aynı tutumu sergilemek gerekir: Güvenmemek, dikkatli olmak, denetim altında tutmak ve gerektiğinde de başlarını ezmek." Burada uzak durulması gereken tehdit unsuru olarak verilen kadın başka bir biçimiyle mutluluk kaynağı olarak da görülebilmektedir.

Dünyanın en önemli destanlarından biri olan Gılgamış Destanı'nda da kadının konumu destanda iki farklı rolde karşımıza çıkmaktadır. Tanrıça İştar rolünde: "Kadınların ecesini, bütün tanrıların en yücesini kutsayın; sevinç ve aşk onun giysisidir, ateşlilik, çekicilik ve şehvetin zevkiyle dolu dudaklarında tatlılık, ağzında yaşam var. Onun varlığı mutlulukların en büyüğüdür; ne kadar görkemli görünüyor. Başının üstüne attığı örtüsü, güzel biçimi, parıldayan gözleri..."(Ana Britanica, Cilt 10: 409) İştar bu rolde kısa bir süre sonra barış içindeki kardeşlerin arasına nifak sokan "kederlerin ve savaşların hanımı"na dönüşür. Bu rolde ise saf, doğal ve güçlü erkeği doğallığından, masumiyetinden ve gücünden eden silahlı bir fettan vardır. Silahı karşı konulamaz cazibesi ve cinselliğidir (Erbil, 2008: 99).

Cinselliği boyutunda edilgen bir birey olarak görölmek istenen kadın doğası gereği, enerjisini üreme için saklamalı ve aklını geliştirmekle uğraşmamalıdır. Bu, hem doğanın hem de toplumun düzenine aykırıdır. Çünkü kadın aşırı cinsellik yüklü ve salt nesne-bedendir (Berktaş, 1998: 155). Durum böyleyken tarih öncesine ait bazı belgelerde düşünürler anaerik dönemlerin varlığından bahsederek kadının pasifize edilmiş durumundan ziyade erkekten üstün olduğu fikrini savunurlar. Badinter ise kadın ile erkek arasındaki birlikteliği, işbirliği, tamamlayıcılığı vurgulayarak cinsler arası bir ayrıcalığın olmadığını dile getirmektedir. Ona göre erkeğin fiziksel gücü kadının doğurganlık gücüne denktir (Badinter, 1992: 47).

Bu bağlamda değerlendirildiğinde toplumdaki üretim biçimleri, sosyal ve ekonomik hayat değiştikçe toplumların kendisi de değişir. Toplumların değişmesine bağlı olarak da kadının toplumdaki konumu da değişikliğe uğramaktadır. Kadının toplumsal hayat içindeki varlığı bu yüzden her toplumda, her dönemde farklılık göstermektedir. İlk çağlardan beri kadının konumu, sosyal hayattaki varlığı, üretim-tüketim ilişkileri tarihsel süreçle birlikte değişerek günümüze kadar farklı şekillerde değerlendirilmiştir.

1.1. İLKEL KOMÜNAL TOPLUMDA KADININ KONUMU VE ERKEK EGEMENLİĞİNİN ORTAYA ÇIKIŞI

İlkel toplumlarda kadının, başat unsur olan doğurganlığı ile toplumsal hayat içindeki varlığı ve önemi zamanla üretim ilişkileri bağlamında da bir dönüşüm geçirmiştir. Şöyle ki kadının değerli olmasının kaynağı artık yalnızca onun cinsel işlevine bağlı değildir. Erkeğin getirdiği eti işliyor olması ve onun avı ele geçirmesinin rastlantılara bağlı olduğu koşullarda, topladığı ürünlerle topluluğun beslenme sorununun çözümünü ciddi bir biçimde güvence altına alması bakımından kadın oldukça önemli bir işleve sahipti (Erbil, 2008: 25). Avcı ve toplayıcı toplumlarda büyük enerji gerektiren avcılık işini yapan erkeklerin beslenmesinde, kadınların topladıkları bitkilerin bu bağlamda büyük rolü vardı (Haviland William A.Kültürel Antropoloji, 2002: 212) Kadın tam da bu aşamada toplumsal rolleri bakımından daha yetkin bir konumdadır. Çünkü artık çoğalmayı garantileyen doğurgan bir varlık olarak kadın; çocuk bakıcısı, doğa bilimcisi, beslenme uzmanı olarak tek bir bedende cisimleşiyor. Bu sayede de toplum içinde önemli bir yere sahip olan kadın, onun beceri ve yeteneklerinden dolayı, egemen bir konuma sahip hale gelmektedir.

Üst Paleolitik Dönem'de grup seksinin egemen olduğu klan dışı evlilik koşullarında biyolojik babalık durumunun belirsizken, kadın olarak analığın pozisyonunun net olması bu dönemde kadının erkeğe nazaran egemen olduğu durumlara örnek olabilecek düzeydedir (Erbil, 2008: 34). Neolitik zamana gelindiğinde kadın artık tanrısal niteliklerle ilişkilendirilecek kadar kutsallaşmıştır. Doğa ve onun en önemli unsurlarından olan toprakla ve toprak ürünleriyle kurmuş olduğu ilişkide, kadın tarımsal üretimin çeşitli süreçlerinde rol üstlenmiştir. Toprak ve kadın tohumu can veren işlevleri ve topluma besin sağlamada üstlendikleri rol bakımından gerçekten büyük benzerlik taşımaktadırlar. Buna kadının toprağı ekip, ürünü biçmesi gibi fiili bir ilişki eklenince, bu özdeşleşme kaçınılmaz olmuştur (Erbil, 2008: 44). Toprakla kadın arasındaki ilişki işte bu noktada görünürlük kazanmıştır. Kadının toprak ana olarak anılması onun, toprağın tohumu işlevsel hale getirmesi gibi doğurganlığıyla, dişiliğiyle analık vasfını taşımasından gelmektedir.

Kadın yine toprakla ilgili her türlü kap, çanak, çömlek gibi malzemeleri icat ederek toprakla arasındaki ilişkiye başka bir boyut kazandırmıştır. Kadının Mezolitik'te kazandığı

bu üstün konumu Neolitik'in erken döneminde de üstelik yeni kazanımlarla koruduğu görülür. Doğayla ve onun en önemli unsuru toprakla ilişkilerinde kaydettiği derinliğe bağlı icatları Neolitik' i ortaya çıkarmıştır. Neolitik dönem onun omuzları üstünde yükselmiş, ancak zamanla konumunda tam bir altüst oluşu da beraberinde getirmiş bir kültürel aşamadır (Erbil, 2008: 39).

İ.Ö 3000-3400'lü yıllarda artık yavaş yavaş kadının aktif olan rolü erkeğin toplumda varlığını, emeğini göstermesiyle gerilemeye başlamıştır. Artık kadın sabanı, tekerleği, çömleği, dokuma tezgâhını icat eden, mucit olan erkek karşısında yenilmeye mahkûm hale gelmiştir. Bu durumun sonucu olarak da anaerkilden, kadının aktif olduğu ve erkeğe işlevleri bakımından üstün olarak kabul edildiği yapıdan ataerkile geçiş yani eril hâkimiyete geçiş süreci hız kazanmıştır.

Tarım ve toprakla ilgi olan kadının konumu karasabanın icadı ile değişmiştir. Bronz Çağı'nda artık karasaban tekniği gelişerek erkeğin işi olmuştu. Kadının olan sabanın mülkiyeti erkeğin mülkiyetine geçmişti. Tarla da erkeğin mülküydü, kadınlara ise bahçeler kalmıştı. Fallus saban erkeğe, onu toprağı dölleyen konumuna getirerek önemi gitgide artan bir rol verdi (Badinter, 1992: 67). Thompson' ın ifadesine göre, sabanın bulunmasıyla üstün statüsünü kaybeden kadın bu keşiflerle birlikte artık doğadan bahçeye, bahçeden de evinin içine hapsolmaya başlamıştır (Aktaran: Çelebi, 1990: 8).

Bu yapılanma içinde kadın toplumsal üretimden dışlanmış, ev ekonomisi içinde bir "baş hizmetçi" durumuna düşmüştü. Yemek pişirmek, dikiş dikmek, çocuk doğurmak, su taşımak, çamaşır yıkamak ve evin temizliğini yapmak gibi sınırlı bir alanda etkinlik gösteriyordu. Toprakla ilgili her ürünün icatçısı konumunda olan erkek gücünü farklı alanlarda da üretim alanına katarak toplum içerisindeki yerini dönüştürmeye devam etmiştir. "Sabanın, tekerleğin, yelkenin, metalurjinin üreticisi erkeğin kontrolünde yeni güçler olarak üretim sürecine dâhil olmaları ve aynı süreçte erkek emeğinin yoğun bir biçimde kullanılması büyük bir değişimdi" (Erbil, 2008: 72).

Erkeğin emek ve gücüne dayalı fazla üretimle birlikte toplumda kadına karşı değişen konumu aile yapısını da değiştirmiştir. Artık erkek ailede aynı zamanda baskın ve otoriter bir güç halini gelerek esas karar verici olmuştur. Yerine getirdiği işlevleri dolayısıyla toplumun

lideri konumuna gelen erkek karşısında kadınsa erkeğin mülkiyeti haline gelmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmelerle bağlantılı olarak ilkel toplumun yaşama biçimi olan anaerkil yapının yeri ister istemez sarsılmaya başlamış ve şartlar yapıyı değişime zorlamıştır. Bu noktada kurulması arzu edilen, yeni üretim biçimine uygun olabilecek yeni bir ilişkiler düzeni ise ataerkil sistemdir.

1.2. KÖLECİ TOPLUMDA KADIN

Üretim araçlarının gelişmesiyle üretkenliğin artması, insan üzerinde bir mülkiyet hakkının doğmasına neden olmuştur. Maddi koşullardaki ilerlemelere bağlı olarak kişiler kendi tükettiklerinden fazla ürünler üretmeye başlayınca toplumun bir bölümü, diğer bir bölümünün karnını doyurması karşılığında zorla çalıştırarak ona sahip olmuştur. Bu anlamda da toplumda erkek karşısındaki ikincil konumuyla kadın kölecî toplumun en temel ögesi haline gelmiştir.

Kölecî toplumda kadın erkeğin yaradılışı gereği üstünlüğünün karşısında konumlandırılmıştır. Aile, kadın-erkek ilişkileri ve efendi- köle ilişkileri olmak üzere, iki ana temel üzerine kurulmuştur. Hesidos, ilk ailenin karı ile birlikte sabana koşulan öküzden oluştuğunu söylerken haklıdır. Çünkü, öküz, yoksulun kölesidir. Aile içindeki tüm işler, onun birer doğal parçasıdır. Tam bir aile kölelerle özgür kişilerden oluşur. Efendi ile köle, koca ile karı, baba ile çocuklar ailenin en küçük parçalarıdır. Aile monarşi ile yönetilir. Bütün ailenin bir başın egemenliği altında olması kaçınılmazdır. Bu baş, erkektir. Çünkü erkek yaradılıştan üstün, dişi ise ondan aşağıdır. Dolayısıyla bunlardan biri haklı olarak buyurur. Diğeri ise boyun eğer. Bu yasa kaçınılmaz biçimde böyledir (Kılıç, 2000: 40). Bu bağlamda köleler, ailenin bir parçası olan mülk içinde canlı birer mülktür, canlı birer aygıttır. Nasıl ki köleler bedenlerinin gücüyle efendilerinin yaşamına hizmet ediyorsa, köle olarak görülen kadınların konumu da yadsınamayacak biçimde aynıdır.

"Aristoteles' e göre, doğadan kaynaklanan bu eşitsizlik, bitimsizdir; hiçbir biçimde ve hiçbir yöntemle ortadan kaldırılamaz. Çünkü söz konusu eşitsizlik bir derece, bir aşama ya da bir nicelik ayrımı değildir. fakat bir nitelik ayrımıdır. Erkeği her bakımdan daha yetenekli yaratan doğa, kadını da her yaptığı bir işe yarasın diye yapan bir köle olarak yaratmıştır"

(Kılıç, 2000: 41). Böyle bir durum karşısında kadından istenen başlıca şey, kesin olarak boyun eğmek ve susmaktır. Peki kadına toplumda kölelik statüsünü veren tavrın altında yatan sebepler nelerdi? Kutsal kitaplarda kadın için söylenenler onun toplum içerisinde ne olarak görüldüğünün başlıca göstericileridir.

Kadının erkek için yaratıldığını söyleyen Tevrat'ta, her erkeğin başı Mesih ve her kadının başı erkektir. Erkek, Tanrı'nın görüntüsü ve onurudur. Çünkü erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratılmıştır (Kılıç, 2000: 25). Kadının varlığının erkeğe bağlandığı kadını yine cehennem kapısı, tüm kötülüklerin anası, yalnızca kadın olması nedeniyle bile utanılası, dünyaya gelindiği ilenç yüzünden hep pişmanlık duyması gereken, cennetten kovuluşu hatırlattığı için giysisinden dahi sıkılası bir yaratık olarak tanımlamaktadır (Bertrant Russell, Çev: E .Gürol,1967: 36).

Yine 18. ve 19. yy' larda kadınlar insan olmayan varlıklar, korkulası, kaçılması olarak görülürdü. Rastlantılar sonucu dünyaya gelmiş ve yarım olarak kalmış tek bir erkeğin tek tam bir kadın ettiği fikri ile kadın erkek karşısında değersizleştirilerek, eksik olan hallerinden dolayı kadının kadın olduğu ifade edilmiştir. Şöyle ki Yahudiler sabah dualarında, "beni kadın olarak yaratmayan Tanrı' ya şükürler olsun" derken; Platon' da Tanrı'ya öncelikle kendisini köle sonra da kadın olarak yaratmadığı için şükretmiştir (Berktaş, 1998: 84).

Önceki dönemlerde kutsal sayılan vajinal kan akıntıları bile kadının bu aşağılık durumundan payını almıştır. Kadın cinselliğinin bir parçası olan kanamaları üzerinden de lanetlenmiştir. Kanamalı kadın pistir, kirlidir ve günahkârdır. Yine Mezopotamya'da bulunan Tevrat'ta ise kanamalı kadın kesinlikle mundardır. Hatta adet gördüğü için ve doğumdan sonra kan kaybeden kadın, yedi gün boyunca kirli sayılmış, o dönem boyunca kadının dokunduğu ve kullandığı her şey de pislenmiş olarak sayılmıştır. Kadın adetinin bitiminden yedi gün sonra temizlenecektir (Erbil, 2008: 88-89). Cennetten kovulmanın günahını omuzlarında taşıyan ve doğum yapan kadın, kendi doğurduğu erkeklerin elinde köleleşecektir. Ayrıca Yahudilik dininde kadın sadece sosyal kimliğiyle değil, cins olarak bedeniyle de ötekileştirilmiştir. Eğer evli bir kadın tecavüze uğruyorsa tecavüz eden erkekle cezası aynı sayılırdı ve taşlanarak öldürülürdü. Eğer kız bakireyse bu defa da ya kız erkekle beraber taşlanarak öldürülürdü ya da duruma göre para karşılığında tecavüz eden adamlarla

evlendirilirdi (Berkday, 2000: 95). Yine kadının aşağılık bir varlık olarak görülmesini Hristiyan geleneğinde bahsedilen bir geleneğe dayandıran Berkday'a göre, Hristiyan geleneğinin Yahudilikten devraldığı Adem ile Havva öyküsü insan bedeninin, özel olarak da kadın bedeninin aşağılanmasını ve ondan duyulan korkuyu yansıtır (Berkday, 1998: 145).

Kadının bu köle olma durumu aslında Eski Roma'ya kadar uzanmaktadır. Şöyle ki, Roma'da insan özgür ya da köle olarak doğardı ve o dünyaya geldiği değişmezlik içinde de ölürdü. Doğuştan kölelik ise ananın durumuna bakılarak saptanıyordu. Bu noktada kadına büyük bir sorumluluk yüklenmekteydi. Gebelik sırasında özgür ama doğuracağı anda köle durumunda olan bir kadının çocuğu da dünyaya köle olarak gelirdi (Kılıç, 2000: 52). Kadının çocuk doğurmaktan başka bir işlevinin olmadığı Roma'da kadından hep kocasına boyun eğmesi, ona hizmet etmesi beklenirdi. Aksini yapan kadın ise cehennem kapısı, şeytanın ortağı, aşağılık bir varlık olarak konumlandırılmaktaydı.

Konumu itibariyle erkeğin mülkiyeti olan kadın bahsedilen dönemde Kovalev'in de ifade ettiği gibi, "Soyun reisi ölürken, beraberinde karılarını ve kölelerini de mezara götürürdü. Bunlarda tıpkı tunç ve altın eşyalar gibi reisin malıydı " (Kovalev, 1987: 63). Öyle ki toplumsal hiyerarşide toplumun üst kesimlerinde bulunan büyük aile reislerinin ölümleri halinde kendileriyle birlikte kadınlarının da mezara konulması Yakındoğu' da kölelik dönemi boyunca varlık gösteren bir gelenek olmuştur (Erbil, 2008: 77). Kadının erkeğin malıymış gibi muamele gördüğü gelenek Hindistan'da ise şu şekildeydi, Sati ismini taşıyan bir töre gereğince eğer erkek ölüyorsa kadında ölen kocasıyla birlikte diri diri yakılırdı. Bunun sebebi ise, hem kadının önceki yaşamında işlediği günahlar bakımından kocasının ölümüne neden olduğu düşüncesiyle onun cezalandırılması, hem de erkeğine öbür dünyada yeniden hizmet etme şansını yakalamasıdır (Knott Kim, 2000: 107). Yine Mezopotamya'nın diğer kentlerinde olduğu gibi Asur' da da erkeğin hükmünde bir tür köle ya da mal konumunda olan kadın, kendi bedeni, benliğiyle ilgili konularda da karar verme hakkına sahip değildir. Köle olan ve fahişe kadınların peçeli, diğer normal kadınların ise peçesiz dolaşmalarının yasak olduğu Asurlarda kadının giyim tarzı konusunda bile söz sahibi erkektir. Bu yasağa uymayan kadınlar ise çeşitli şekillerde cezalandırılırlardı (Erbil, 2008: 78-79).

Köleci toplum içerisinde eskiden birincil konumdaki yerini yitiren kadının ikincil konumdaki durumu belirgin hale gelmiştir. Bu bağlamda gerek yasalar gerekse dinsel alanlar kökeni ilkel ve köleci toplumlara dayanan kadının aşağılık statüsünün meşru bir gerekçesi sayılmıştır.

1.3. FEODAL TOPLUMDA KADIN

Köleci toplumdaki kadın üzerindeki cinsel baskı ve onları mülkiyeti olarak görme olgusunun kurumsallaştığı feodal toplumda artık kölelik biçimi farklı bir anlam kazanmaya başlamıştır. Bu noktada toprak ve arazi sahibi feodal beyler, toprağın mülkiyetine bağlı olarak köleleri yeni bir egemenlik anlayışıyla tahakküm altına almışlardır.

Bu bakımdan feodal toplumda tarıma dayalı üretim egemendir. Bu nedenle toprak başlıca üretim aracıdır. Toprağın mutlak sahibi kraldır; beyler kral adına büyük toprak parçalarını işletirler. Üretici olan aslında mülk sahibi olmayan serftir; serf toprağı işler, tarım için gerekli üretim araçlarını yapar. Ancak işlediği toprak ve kullandığı üretim araçları üzerinde, bağımsız üretici olarak, yalnızca kullanma hakkına sahiptir, mülkiyet hakkına değil. Serfin ürettiği ürün üç bölüme ayrılabilir. Şöyle ki birincisi, senyörün el koyduğu ürün yani artı üründür. İkincisi, serfin kendisinin ve ailesinin yaşamını sürdürmesi için gerekli olan ürün; üçüncüsü de yaşaması için gerekli asgarinin üstünde ürettiği ürün. S erf, gerek artı ürünü, gerek gerekli ürünü sağlayabilmek için ailesiyle birlikte çalışmak zorundaydı. Bu da köylü kadının da üretime katılmasını zorunlu kılmaktaydı. Oysa artı ürüne emek harcamadan el koyan senyörün karısının, kızının üretime katılması söz konusu bile değildi. Bu nedenle feodal toplumdaki kadın, tüm sınıflı toplumlarda olduğu gibi, kendi sınıfsal konumuna göre değerlendirilmelidir (Tayanç, 1997: 56).

Avrupa'da feodal dönemin bütün uygarlığı din ve kilise ideolojisinin etkisini taşımaktadır. Ortaçağın başında kadınların statüsünü formüle eden iki kaynak vardı. Bunlardan birisi kilise, diğeri ise aristokrasiydi. Diğ er bir deyişle, kadınlarla ilgili görüşleri genelde bekar olan ruhban sınıfı ve kadınlarını esas varlığı olan toprağa bağımlı kılarken onlara adeta süs eşyası gibi davranacak kadar zengin olan bir kast konumlandırmıştır. İşte bu sınıflar kadının erkeğe nazaran daha aşağı bir konumda olduğu konusunda hem fikirdirler.

Bu anlamda ne evlilik anlayışı ne de hukuk, kadını tam bir birey olarak özgür ve hak sahibi bir kişi olarak kabul etmiyordu. Kadının toplumdaki konumunu belirleyen şey onun kişiliği değil, cinsiyetiydi. Cinsiyeti nedeniyle de erkekten aşağı bir pozisyondaydı. (Berktaş, 1998: 209-210).

Bu bağlamda feodal toplumda kadının yeri evidir. Erkeğe üstün bir varlık rolü verilerek kadının korunması ve boyunduruk altına alınması noktasında kadını erkeğe bağlayan feodal düzende ve kadın bütün varlığı ile erkeğe boyun eğmelidir ve evinin kadını, çocuğunun anası olarak hayatını idame ettirmelidir.

Kilise feodal dönemde kadına yukarıda bahsettiğimiz şekliyle bakarken, İslam dininin kadına yaklaşımı da iki farklı şekilde değerlendirilmektedir. Oral Çalışlar, İslamda Kadın ve Cinsellik adlı kitabında İslamiyet'in kadını erkeğin arka planına ittiğinden bahseder ve ona göre Tanrı Kuran-ı Kerim'de sadece erkeklere seslenir. Toplumdaki kadın- erkek ilişkisi de işte bu noktada şekillenir. Buda İslamiyet'in, Hristiyanlık ve Yahudilik gibi erkek egemen bir din olduğunu göstermektedir (Çalışlar, 1998: 10). Ancak Kuran-ı Kerim'de geçen birçok ayet yukarıda bahsedilen durumun hiçte öyle olmadığını bize gösterir. "Onlarında erkeğin hakları gibi hakları vardır "(Bakara 2-228) ayetinden anlaşılacağı gibi Allah hem kadına hem de erkeğe belli bir yaşam süresi belirlemiş, her ikisini de Kuran-ı Kerim'den sorumlu tutmuş, nefsi ve şeytanı her ikisine de düşman kılmıştır. Yine bir başka ayette ise Allah; "Erkek olsun, kadın olsun, bir mümin olarak kim salih bir amelde bulunursa, hiç şüphesiz Biz onu güzel bir hayatla yaşatırız ve onların karşılığını, yaptıklarının en güzeliyle muhakkak veririz" (Nahl Suresi, 97) şeklinde buyurarak, erkek ya da kadın, kim olursa olsun, tüm insanların dünyada ve ahirette hiçbir haksızlığa uğratılmadan eksiksiz olarak karşılık görececeklerini bildirmiştir.

Sonuç olarak feodal toplumda kadının statüsünün net olarak konumlandırılmamış olduğu fikrinden hareketle Pelizzon, kadının kapitalizmde olduğu gibi feodal düzende tümüyle tahakküm altına girmediğini ancak erkeklerle de statü olarak tam anlamıyla da eşit sayılmadığını söylemektedir (Pelizzon, 2009: 136). Kadının belirsiz olan statüsü, feodal toplumdan endüstriyel topluma geçişten sonra, biraz daha yerine oturacak ve kadının toplumdaki yeri ve konumu farklı bir boyut kazanacaktır. Evinin dışında yeni görevler ve

sorumluluklar üstlenmeye başlayacak olan kadın aile içindeki geleneksel görevleri dışında, üretime doğrudan katılarak iş hayatında yeni sorumluluklar üstlenecektir.

1.4. TİCARİ KAPİTALİST TOPLUMDA KADIN

İngiltere'de Feodalizmin sona ermesiyle birlikte ortaya çıkan Kapitalizm hem ekonomik hem de sosyal alanda toplumda birçok şeyi değişime uğrattı ve üretimde hızlı bir artış yaşattı. Yaygın bir meta üretime dayanan kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların devasa bir meta birikimi vardır. Malın değişim değeri ise emeğin niceliğiyle ölçülür. Bir ürünün meta olabilmesi için, kullanım değeri olan başka kimseye değişim yoluyla devredilmesi gerekir. İşte bu noktada kadının ev içinde ürettiği şeyler buna örnektir. Emekçinin yeniden üretilmesi dışında, onun geçimi sağlayacakları tüketime hazırlayan, evi toparlayıp, parkeleri parlatan emeği kapitalist için herhangi bir değer yaratmaz. Ev kadını kapitalist tarafından emekçiler ölçüsünde sömürülmez ama yüklendiği görev gereği, yaşlılar veya sakatlar gibi aşağılanır ve horlanır (Kılıç, 2005: 366).

Kadının kapitalizmin ortaya çıkardığı ve şekillendirdiği konumu üretici- tüketici ve meta konumundaki kadın olarak üç boyutta incelenebilir. Kapitalizm kadının iş hayatında olmasına evet izin vermiştir. Ancak kadınların tarımda yiyecek üretiminde ve ev işlerinde çalışarak yaptıkları kayıt dışı üretimin değeri azalmıştır. Bu şekilde kapitalizm öncesi ücreti biçiminde üretken kabul edilen kadın emeği, yeni üretim biçimiyle yeniden değersizleşmiştir. Sistemin getirmiş olduğu yapıyla beraber kadın aile gelirine katkıda bulunmak için ev dışına çıkıp, ücretli çalışmak zorunda kalmıştır. Bu noktada kadın artık üretim sisteminin önemli bir ayağını oluşturmaktadır.

Kadının tüketici konumundaki varlığı ise onun, ücretin satın aldığı geçimlikleri tüketime hazırlayarak, kocasının emek gücünün piyasada bulacağı değere dolaylı olarak fakat çok önemli bir katkıda bulunması şeklinde görünür hale gelmiştir. Tüketen kadının tüketici konumundaki kimliği ise eğitim seviyesinin artmasıyla ve tüketim bilincinin yerleşmesiyle ortaya çıkmıştır (Fidan, 2000: 118).

Feodalizmde kölecilikle ezilen kadın kapitalist toplumda da düzenin sömürsü ve baskısı altında, evle üretim alanı arasında kısıtlanmıştır. Bu bakımdan "Amerika, Kanada,

Federal Almanya gibi ülkeler özellikle sanayi devriminden sonra kadınları üretim alanına çekerken, gerçekten de hiçbir insancıl amaç gütmemişlerdir. Evin kısırlaştırıcı işleri yine onların omuzlarında kalmış, çocuk bakımından yine onlar sorumlu tutulmuş, cinsiyet temeline dayalı bir işbölümü gerek yeniden üretim olarak yaşamsal konumunu koruyan ailede ve gerekse çalışma alanlarında hep geçerli olmuştur. Daha çok ilerlemelerini engelleyen yarım günlük ve düşük nitelikli işlerde çalıştırılan kadınlar, mülkiyet ilişkilerinden özellikle uzak tutulmuşlardır. Bu da onların üretime doğrudan doğruya katılmaları durumunda bile üretim sürecini kavramalarını önlemiştir" (Kılıç, 2000: 363).

Hizmet sektöründe kadınlar kapital patronlar tarafından ucuz işgücü kaynağı ya da ihtiyaç duyulduğu zaman yedekte bulunan iş gücü kaynağı olarak görülürdü. Çünkü kadınların burada harcadıkları emek niteliksiz emek olarak değerlendirilirdi. Bu yüzden de kapitalist dönemde kadınlar emeklerini daha ucuza satmak zorundaydılar. Bu bağlamda emeği hiçe sayılan kadının aldığı ücret erkeklerinkinin yarısı ya da üçte biri kadardı (Bebel, 1977: 106).

Kadın emeğinin kapitalist patronlarca haksız bir şekilde kullanılmasının altında yatan neydi peki? Kapitalist toplumda ücretlerin düşmesi kapitalistlerin karının artmasıyla sonuçlanmaktadır. Emeğini satmaya hazır çok sayıda işçi karşısında az sayıda kapitalistin bulunması, kapitalist patrona ücretleri dilediği kadar saptama olanağı vermiştir. Böylece de kar arttırılabilmektedir. Kapitalist patron, işçinin iş gücüne onun geçimini sağlayabileceği ve yeniden üretim giderlerini karşılayabileceği bir ücret verir. Bu ücret asgari ücrettir. İşçinin ailesinin geçimini sağlamaya yetmediği için artık kadınlar ve çocuklarda çalışmak zorundadır. Kapitalistler tarafından kadın emeğinin kullanılmasının en büyük nedeni de burada ortaya çıkmıştır. Kadınlar erkeklerden daha az ücretle çalışmaktadırlar ve emeklerini daha ucuza satmaktadırlar (Bebel, 1977: 106).

Feodal dönemde kadının dünyasının ev olduğu düşüncesi kapitalizmle birlikte farklılaşarak boyut değiştirmiştir. Şöyle ki kadın hala evinde çocuklarının annesi, bakıcısı konumundaki varlığını ücretsiz köle olarak sürdürmeye devam etmiştir. Ancak toplumsal şartların değişimi ile birlikte de üretim alanında kapital patronlar tarafından niteliksiz gibi görünen iş gücü ile az miktarda bir ücretle köleleştirilmiştir. İş hayatının ücretli köleleri

haline gelen kadınlar hem özel alan olan evde hem de üretim alanında sömürülmeye devam etmiştir.

1.5. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME VE KADIN

Sanayi Devrimi kapitalist üretim tarzının başlangıcı kabul edilen fabrikasyon üretimin de çıkış noktasıdır. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ile endüstriyel ürünler “kısa sürede, çok sayıda ve düşük maliyetle” üretilmeye başlamıştır. Maliyeti düşük malların çok sayıda üretimi, ürünlere olan talebi arttırmış ve ürünlerin herkesçe kullanılmasını sağlamıştır. Üretim tüketim sarmalının genişlemesi malların kolay ve ucuz bulunduğu fabrika şehirlerine doğru bir göç hareketi başlatmış, bu da kapitalizm açısından anlamlı olan kentleşmeyi beraberinde getirmiştir (Çiçek, Aydın, Yağcı, 2015: 275).

Yeni ortaya çıkan bu endüstri kentleri, aslında yeni ortaya çıkmakta olan toplumun da somut bir habercisidir. Bu durum modern anlamda bir toplumun ortaya çıkmasının başlangıcı da kabul edilebilir. Çünkü modernleşmenin en önemli parametrelerinden biri de kentli nüfusun kırsal nüfusa göre daha yoğun olmasıdır. Endüstrileşme ve kentleşme ile ortaya çıkan göç durumu daha sonra sınıflaşmaya ve toplumsal örgütlenmeye yol açacak ve işçi sınıfı ortaya çıkacaktır. Bu bağlamda modernleşme köyden kente göç ile yaşanan zihinsel ve kültürel değişimi ve buna paralel teknolojinin gelişmesi, sanayileşme ve ticaretin yayılması amacıyla ekonomide meydana gelen bütünleşmeyi anlatan bir kavramdır² (Çiçek, Aydın, Yağcı, 2015: 275). Bu noktada, modernleşme geleneksel toplum tipinden modern-sanayi toplum tipine geçiş sürecidir (Köker, 2009: 98). O halde modernleşme, hem bireylerin hem de toplulukların genişleyen piyasa şartlarında kendilerine yer edinmek için geleneksel durumlarından kurtulmaları gereğinin altını çizmiştir.

Modernleşme sözcüğü Türkiye'de ise çoğunlukla "batılılaşma" olarak algılanmaktadır. Modernleşmeci Türkler modernleşmeyi batılılaşmayla ve Avrupa uygarlığında kendilerine bir yer edinmeyle özdeşleştirmişlerdir. Bu anlamda modernlik onların kavrayışında bütünsel

² Modernleşme kuramı, kapitalizme kendi başına geçemeyen Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş bir 'toplumsal değişme kuramı' niteliğindedir (Özbek,1992:33).

bir proje olarak Avrupa'yı modern kılan kültürel boyutların tümünü kucaklayarak içselleştirmektir (Keyder, 1993:19-33).

Kasaba'nın aktardığı şekliyle, "Birçok Osmanlı; Jöntürk ve Kemalist liderin kafasında da insanların dış görünümü, caddelerin temizliği, kurumların türü ve niteliği gibi biçimsel değişim unsurları modernleşmeyle eşanlamlıydı. Örneğin 1829'da siviller için uygun ve zorunlu başlık olarak sarığin yerine fes benimsendi, cüppe ve yemeni yerini setre- pantolon ve siyah deri potine bıraktı. Mehmet Kamil Efendi 1859' da deyim yerindeyse Osmanlı reformunun gastronomik temellerini atarak ilk Osmanlı yemek kitaplarından birini yayımladı. Melcetü'l- Tabbahin adlı bu kitabın ön sözünde hayat şartlarının değişmesi yüzünden artık eski yemeklerin yetmediğinden yeni hayata göre Batılılardan yeni bir mutfak tarzı almamız gerektiğinden söz ediliyordu" (Aktaran Kasaba, 1998: 30-31). Yüz yıl kadar sonra Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu kez fes tutuculuğun simgesi haline geldi ve 1925'te Şapka Kanunu'yla yasaklandı. Mustafa Kemal bu girişimin gerekçesini, fes" milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alametifarikası gibi telakki" olunuyordu, sözleriyle ifade ediyordu (Aktaran Kasaba, 1998: 30-31).

Türkiye'de modernleşme hareketlerine bakılınca kadınların da bu noktada önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. Çünkü Türkiye'de modernleşme süreci kadının o geleneksel kalıplarını kırıp, gerek giyimi kuşamıyla, gerek konuşma tarzıyla o kalıplardan kurtulmasıyla eşdeğer görülmüştür.

Kadının geleneksel dış görünümüyle ilgili olarak 1908'de yayımlanmış haftalık *Kalem* dergisinde 'Geleceğin Türkiye'si" başlıklı bir karikatür yer alır. Karikatürde izleyenlerin korku dolu bakışları atında kentin hareketli bir caddesi üzerinde uçan bir çarşafli kadın pilot görülür. Arka planda ise silikleşmiş cami, yüksek binalar, Türk dekoruna gökdelenleri ve çok katlı büyük mağazalarıyla modern-batı kenti görünümü veriyor. 1908'lerde ki bu öngörü Cumhuriyet'in ilk on yıllarında bir anlamda gerçekleşmiştir (Arat, 1998: 98-99). Yaşanan değişim 1900'lerde öngörülenden daha büyüktü. Kadınlar artık uçmakla kalmayıp, üzerlerindeki örtü olan çarşafı da çıkarmışlardı. Karikatürde ki öngörü ise Sabiha Gökçe'nin ilk kadın pilot olmasıyla fiili bir gerçeğe dönüşmüştü. Yüzündeki gurur ifadesiyle manevi babası Atatürk'ün de aralarında bulunduğu erkek izleyicilerin saygıyla baktığı Sabiha

Gökçen, Türkiye'de okumuş kentlilerin ortak bilincine kazınmış bir görüntüdür. Mecazi anlamda bakıldığında eğer modernleşme projesinin amacı Batılılaşmaya dönük liberal, demokratik ve laik bir toplum yaratmaksa, kadın bir pilot tüm bunların habercisidir. Bu Türkiye için yeni bir imaj, ülkenin kadınları içinde özendirilecek yeni bir modeldir (Arat, 1998: 98-99). Modernleşme süreciyle beraber çarşafının altında vücudunu, duygularını gizleyen kadın artık Batılı denebilecek tarzdaki kıyafetleriyle modernliğin simgesi haline gelecektir.

Tanzimat'a kadar hak ve özgürlük anlamında tam bir iyileşme geçiremeyen kadınların durumu ile ilgili olarak 2. Meşrutiyetle beraber artık bazı değişiklikler yapılmaya başlanmıştır. Mesela kızlar için okullar açılmış, mirasta kız çocuklarına da pay verilmiş ve evlenen kızlardan alınan gelinlik vergisi kaldırılmıştır (Altındal, 1994;18). Yine 1990'larda artık kadının modernleşmesiyle ilgili birçok yararlı reformlar yapılmıştır. 1926 yılında şeriatın yerini Medeni Kanun aldı. 1934'de kadınlara oy hakkı tanındı. Kadınlar bu reformlarla birlikte kamusal alanda erkeklerle eşit sayılabilecek alanlarda mesleklerini icra edebiliyordu. Yine Türk toplumunda modernleşmenin sembolü kadınlar için düzenlenen çeşitli davranış kuralları ve giyim tarzı vardı. Peçe ve çarşafı atan kadın giyim tarzıyla da artık modernleşmiş, eskiyle bağlarını koparmış ve modernleşme projesinin temel taşıyıcısı durumuna gelmiştir. Tüm bu sürecin en önemli ayağı olan kadınlar kurdukları derneklerde, yayınladıkları dergilerde toplumsal boyuttaki rollerini, konumlarını sorgulamaya başlamışlardır ve bu durum da feminist hareketin ortaya çıkışıyla sonuçlanmıştır.

1.6. FEMİNİST HAREKETİN GELİŞİMİ VE KADININ KONUMU

Günümüzdeki adıyla feminizm 17. yy'da İngiltere'de kendilerini yeni toplumun ilke ve öğretilerinin tümüyle dışında bırakılmış ayrı bir sosyolojik grup olarak gören kadınların bir dizi istemleri ve görüşlerinin bir karışımı olarak doğdu. Ortaçağdan 20. Yüzyılın yarısına gelene kadar kadınların giyotin altına gitme hakkı varsa, konuşma kürsüsüne de çıkması gerektiğini ve bunun bir hak olduğunu ileri süren, direndikleri için cadı ilan edilip yakılan, kadınların eğitilmediklerinden yakınan, kamusal alandan dışlanmış olmalarını eleştiren, cinsel ilişkilerdeki çifte ahlakı reddeden, evlilik dışında da cinsel haz haklarının olduğunu

savunan, örgütlenen, oy hakkı için ya da sekiz saatlik iş günü için savaşıyan, kadınların kurtuluşunun bütün emekçilerin kurtuluşuyla ilişkili olduğunu savunan, bununla beraber "dans edemiyorsam devriminizi ne yapayım" diyerek başkaldıran, "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözleriyle öne çıkan pek çok dirençli, ilerici kadın bulunmaktadır (Öztürk, 2000: 58). Kadınların toplumsal yaşamdaki ezilmiş, hor görülmuş, sömürülmüş durumlarına karşılık onların kurtuluşunu simgeleyen feminist hareket söylem olarak geleneksel erkek egemen gücü kırmak, kamusal alanda kadının da temsil edilmesini sağlamak, yasal ve sosyal düzenlemelerle kadını, erkek karşısında eşit bir konuma getirme ideolojisidir.

Kadının erkek karşısında ikincil konumuyla ilgili protestonun ve iç hesaplaşmanın kaynağı ise Türkiye'de Cumhuriyet'e kadar uzanmaktadır. Feminizm'in kadınların varlık gösterme mücadelesi olarak görülmesinin nedeni, Cumhuriyet'in hukuksal çerçevesiydi. Devletin 1980'lere değin hizmet sistemi ve medya aracılığıyla, zaman ve mekânın ötesinde ilerici metinler gibi sunduğu ve toplum vicdanının da böyle kabul ettiği kanunların, özellikle de Medeni Kanun'da kocayı aile reisi, evlilik birliğinin temsilcisi olarak kabul eden maddeler vardı. Kocaya ikamet yerini seçme ayrıcalığı tanınmakta, ailenin geçimini sağlama yetkinliği verilmekteydi. Kadının aile saadeti için kocasının yardımcısı olarak ikincil bir rol oynayacağı açıkça ifade ediliyordu. Feministlere göre ise devlet bu maddelerin ötesinde ataerkil bir yapı taşıyor, aile, medya ve eğitim sistemi gibi ataerkil kurumları onaylayıp meşrulaştırıyordu (Arat, 1998: 109).

Kadına ilişkin kültürel tanımlamalar ve konumlandırmalar aile ve toplum tarafından sınırlandırılmaktadır. İşte kadın tam da bu aşamada kişisel kimlikle o sınırlandırılmış çerçeveden ayrılmayı, özerkliği ve kendini ortaya koyup kendini gerçekleştirmeyi ister. Bu bağlamda kadının günlük yaşam içerisindeki rolü, tanımı, hakları ve konumu feminizmin temel argümanlarını oluşturmaktadır. O halde kadının en önemli ve başat görevinin erkeklere hizmet etmek olduğunu dikta edeni öğretti feminizme göre değişip dönüşmelidir. Bu dönüşüm de ev içerisinde başlayıp, kamusal alana doğru ilerlenerek gerçekleştirilecektir. Çünkü aile içinde evin düzenini sağlayarak aktif bir rolde olan kadın, sosyal alan içinde edilgen bir kısır döngü içindedir.

Sadece kamusal alanda değil, özel alanda da cinsiyete dayalı işbölümünde eşitliği talep eden feministlerin ortak mücadele zemini, bütün kadınların ortak bir ezilmişliğe maruz kaldığını ve çıkarlarının da ortak olduğunu ima eden "kadın dostluğu", "kadın kadının dostudur" ifadelerine dayanmaktadır. Kadınların dostluğu fikri onların sırf kadın oldukları için erkek egemenliği altında ezildiklerini savunur. Bu durumun üstesinden gelebilmek için de kadınlar yaşamış oldukları ortak deneyimleri ve ezilmişlikleri birbirleriyle paylaşırlar. Ve bu sayede egemen düzene karşı "bizde varız" derler. Kadın hareketlerinden beslenen feminist düşünürler Liberalizm, Marksizm, Radikalizm gibi düşünce akımlarının etkisi altında kalarak feminist hareketlerin çıkış noktalarını belirlemişlerdir (İmançer, 2002: 156).

Kadına karşı ayrımcılığın yasal haklar bazında ve diğer reformlarla beraber iyileştirilmesi bağlamında toplumda görünürlük kazanan liberal feminizmde, eşitlik ilkesinden hareketle mücadele söz konusudur. Şöyle ki, onlara göre kadın ve erkekler sahip oldukları kapasite bakımından eşittirler. Eğer her ikisine de eşit eğitim imkânı sağlanırsa aralarındaki eşitsizlik ortadan kalkar. Feminizmin ortaya çıktığı birinci dalga feminizmde de harekette eşitlik kavramı ön plana çıkmıştır. Çünkü bu dalgada erkekler burjuva kamusal alanına dahilken, kadınlar dışlandıklarını, ezildiklerini ifade etmişlerdir. Bu bağlamda eşitlik kavramı insan hakkı olarak nitelendirilir. Erkeklerle eşit eğitime tabi tutulacak kadınlarda onlar gibi toplumun bütün kademesinde yer alan görevleri üstlenebilecek yeterliliğe gelecektir (Mitchel, 1992:111). Eşitlik denen kavram toplumsal gruplar arasındaki yaşam koşullarında var olan eşitsizliğin yok edilmesidir.

Toplumun değişimi, dönüşümü için eğitimin şart olduğunu vurgulayan Liberal feministlere göre birey olarak kadın kendini geliştirerek, özel alandan kamu alanına da girmelidir. Onlara göre kadın evde ev hanımlığı, annelik rolünü bile entelektüel bir birey olarak yerine getirmelidir. Bu yüzden kadınlara onların yeteneklerini açığa çıkarmaya yardım edecek tarzda eşitlikçi anlayışla çeşitli özgürlük alanları sunulmalıdır. Ancak görülmüştür ki kadınların bu talepleri ile onların hayatlarında gözle görülür değişiklikler olmamıştır.

Kadınların ekonomik alanda iş ilişkilerini kendisine mücadele alanı gören Marksist feminizm de kadının sınıfsal farklılıklara vurgu yapmaktadır. Şöyle ki, Berktaç'a göre,

kadınlar kadın oldukları için ezilseler dahi aslında onların kendi aralarında da baskı, ezilme ve eşitsizlik vardır. Eşitsiz olan cinsel iş bölümü, çalışan kadınların ezilmesine neden olur. Hem evde ücretsiz çalışan kadının emeği evde erkek tarafından sömürülür, hem de emek piyasasında düşük ücretlerle boğaz tokluğuna çalışan kadın kamusal alanda ezilir (Berktaş, 2011: 92). Görüldüğü gibi kapitalist toplumdaki kadının ev içindeki ücretsiz köleliği ile dışarıdaki ücretli köleliği onu kendi benliğini oluşturmak zorunda bırakmıştır.

Kadına benlik kazandırmak açısından kadın bedenine vurgu yapan radikal feministler için ise kadının ezilme sebebi ataerkil yapının var olmasıdır. Kadının sosyal rolü bu eril normlara göre şekillenir. Kadının evinde ve çocuklarının bakımından sorumlu olduğu sistemde radikal feminizm, kamusal alan ve bireysel alanı birleştirir. Kadın bedenini merkez alarak kadının cinselliği ve analığı rolleri bağlamında, kadınlığı politik alan içerisine çekip savunan radikal feminizm kadın bedenine ve cinselliğe odaklanarak, kadının ezilmesinin bütün ezilme biçimlerinin kökenini oluşturan evrensel bir olgu olduğunu ve sınıfsal, ırksal, etnik diğer farklılıklar göze alınmaksızın kadının sırf kadın olmalarından ötürü erkek baskısına maruz olduklarını savundular (Erdoğan, 2014: 5). Bu akıma göre kadına yönelik şiddet, taciz ve tecavüz gibi konularda kadın mücadelesi farkındalık oluşturdu. İkinci dalga feministlerinde çıkış noktası olan cinsiyet özgürlüğü ile kadın kendi bedeniyle ilgili kararları kendisi istediği biçimde verme özgürlüğüne sahip olmalıdır.³ Bu bağlamda feminizm, kadın ile erkek arasındaki ayırmda erkeğin üstün olduğu fikrini sona erdirmeyi, bunun yerini kadınsı değerlerin almasını amaçlayan bir hareket olarak sahneye çıkmıştır.

Artık modern toplumla beraber bireyin kendi tercihlerinin önem kazandığı üçüncü dalga feminizminde de bu defa ortaya çıkan kadının kimliği idi. Yani kadınlar tamamen farklılıklarını dile getirmek istiyorlardı. Heteroseksüel ve lezbiyen kadınlar bu farklılıkları üzerinden seslerini duyurup var olmak istemişlerdir.

Kadın hareketlerinin Türkiye ayağında ise Osmanlıların dolaysız mirasçıları olarak görülen Kemalistler, kadın ve erkeği modernleşme projeleri çerçevesinde eşit hale getirmeye

³ Ailede kadınlar üzerindeki hakimiyet, kadın cinselliği üzerindeki hakimiyeti de içerdiği için feminizm hareketi özgürleşme ile ilişkilendirilmiştir (Ryan, Kellner, 2010, 248).

çalıştılar.⁴ Bu anlamda kadınlara evrensel hakların tanınmasından sonra artık kadınlardan erkekler gibi hareket etmesi bekleniyordu. 80'lerle beraber feministler kendi seslerini duyurarak farklılıklarını ortaya çıkardılar. Amaçları ise özerk bir sivil toplum aracılığıyla özgürlüğe ulaşmaktı. Çünkü Kemalist kadınlara göre, İslamcı eylemler tamamen gericiydi ve Kemalist kadınlar bu noktada laik devlet anlayışına dayanarak onlara karşı çıkıyorlardı. Bu yüzden 1980'de İslamcı tehdide karşı Çağdaş Yaşamı Destekleme Vakfı adıyla bir dernek kuruldu. Bu deneğin başındaki isim olan Aysel Eşki vakfın kurulma amacını şöyle açıklamaktadır: "Bir süredir ülkemizde kadınların dilediği gibi giyinme özgürlüğü perdesi arkasında gizlenen, gerçekte toplumumuzu ortaçağın karanlıklarına döndürmeye çabalayan, ciddi ve sinsî bir gerıcilik hareketiyle karşı karşıyayız. Bir avuç bağınaz ve kökü dışarıda mutaassıp dincinin, iyi niyetli, masum pek çok insanımızı da kandırarak sürüklediği bu gerici hareketin, yıkılacak ilk hedef olarak laik cumhuriyeti gördüğünden ve şeriat düzeninin peşinden gittiğinden şüphe etmiyoruz. Bizler bu tehlikenin bilinci ve Atatürk devrimlerinin bize verdiği yetkiyle Atatürk devrimlerini, laik cumhuriyeti ve onların ayrılmaz bir parçası olan haklarımızı korumak amacıyla bir araya geldik" (Arat, 1998: 113-114). Çünkü Kemalist modernleşme kapsamında feministlere göre kadınların kadını ikincil konumda gösteren şey yeni Cumhuriyetin kadınları algılama biçimleri ve onları nasıl görmek istedikleriydi.

Sonuç olarak, feministler özellikle sadece kadın sorunuyla ilgilenmişlerdir. Kadın olmalarından dolayı bizzat yaşadıklarından yola çıkarak sorunlarını dile getirmişlerdir. Böylece kişisel olandan yani onları doğrudan ilgilendiren konulardan başka kadınların da paylaşabileceği bir alana geçiyorlardı. Bu yaklaşımda açık bir biçimde başkalarını kurtarma hedefi yoktu. Kendilerini feminist olarak nitelendiren kadınların seslerini yükselttiği ilk platform olan haftalık *Somut* dergisinin feminist sayfasında, Stella Ovadia yaptıklarını şöyle açıklıyordu. "Ben demeye, biz demeye çalıştık. Onlar kadınlar değil de , biz kadınlar. Kadın sorunları değil, kadınlık, kadın olma sorunları. Özne yerine geçme çabaları. Kendimizi anlatmak, kendi adımıza konuşmak. Söz almak nihayet. Ve yazmak, yazmayı öğrenmek, korkularımızı aşmak" (Arat, 1998: 107).

⁴ Kemalist modernleşme projesi kadın erkek eşitliğini cinslerin farklılığına karşı çıkma temelinde meşrulaştırmaktaydı (Arat,1998:105).

Feminist teori, savunucuları tarafından farklı yaklaşımlar içermesine rağmen temelde kadınların erkek egemen yapıdan kaynaklı erkeğin gerisinde kalan sosyal konumunu sorgulamaya başlamış ve kadının toplumda bir birey oluşu ve kendine ait özgün bir cinsel kimlik elde etmesi yönünde yaklaşımlarla kadın sorunlarına önemli çıkış noktaları sunmuştur. Eşitliği ve bireyselliği ön plana çıkaran ve bireye hayalini ettiği gelecek konusunda alternatifler sunan bir yaşam biçimi ile kadın artık sosyal yaşamı kendi lehine çevirebilmiştir. Böylece az da olsa kültürel anlamları şekillendirecek olan bir iktidar konumuna gelmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KADIN İMGESİ

Sinema ortaya çıktığı toplumun kültür yapısını kendine kaynak edinerek o dönemin sosyolojik, siyasal ve ekonomik yapısından beslenmektedir. En bilinen anlamı ile sinema duygu ve düşüncelerin dışı vurumudur, bireysel duygululuk içinde tarihsel ve toplumsal gerçeğin anlatıldığı yoldur (Güçhan, 1992: 55). Bu açıdan bakıldığında ise sinemayı yapan yönetmen gördüklerini, yaşadıklarını bir değerlendirme süzgecinden geçirir, onlara kendi dünya görüşünü, kimi zamanda öncülük edebilen düşünce, duygu ve yorumlarını ekleyerek sanatsal bir eylemle tüketici (seyirci)sine aktarır (Güçhan, 1993: 56). Sinema sanatı, bu anlamda geniş kitlelere ulaşarak onları etkileme ve yönlendirme aracı olarak görülmektedir.

Sinema sanatının ürünleri olan filmler ise içinde bulunulan kültürel, toplumsal, ekonomik ve ideolojik yapı aracılığıyla belirlenen sinemanın yalnızca bir parçası konumdadırlar ve ait oldukları toplumla aralarında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur.⁵ Dolayısıyla da film için seçilen ve işlenen konular da o toplumun ürünleridir. Bu etkileşimli ve karmaşık yapı içerisinde ise izleyiciye sunulan, bir yanıyla filmi yaratanların, üretenlerin konuyla ilgili yorumları olmaktadır (Derman, 2001: 147).

Türkiye'de sinemanın başlangıcından itibaren bir kültür taşıyıcısı olarak görülen kadın sinemada hem yönetmen hem de oyuncu olarak karşımıza çıkmaktadır.⁶ Ancak özellikle filmlerde oyuncu olarak gördüğümüz kadınlar yönetmenlerce farklı birçok şekilde işlenmiştir. Kadının geleneksel kültür söylemindeki o doğal, tartışmasız ve ikinci plandaki konumu Türk sinemasında da uzun yıllar boyunca değişmemiştir. Şöyle ki Türk filmlerinde kadın en başından beri kuruluşu ve temsili bakımından geleneksel erkek bakışı ile verilmiştir. Cinsel bir obje olan kadın, erkekleri baştan çıkartan, her zaman bir erkeğin himayesi altında yaşamını sürdürmek zorunda olan, toplumsal ilişkiler bağlamında ezilen, yok sayılan buna

⁵ Sinema ve toplumun karşılıklı etkileşiminin ürünleri olan filmler, toplumun (kültürün) bazen doğrudan, bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansımasıdır (Güçhan,1992:5).

⁶ Sinemanın icadından (1895) bu yana kadınlar hem film yönettiler hem de filmlerde rol aldılar. Kameranın hem arkasında hem de önündeydiler; ama tahmin edilebileceği gibi daha çok yönetmediler, yönetildiler, oyunculuk yaptılar. Feminist film tarihiyle ilgili bir belgesel şöyle başlar: 20 bin erkek yönetmenin olduğu bir gezegende, biz sadece 600 kadın yönetmeniz (Öztürk,2011:659).

rağmen tüm zorluklara rağmen güçlü olması beklenen bireyler olarak lanse edilmiştir. Bu nedenle sinemamızda kadının mevcudiyeti ve sosyal hayattaki kapsamı, erkeğin istediği ve onayladığı kadar gerçekleşmiştir. Erkeğin ufku nasılsa, film içindeki kadın da o homojenliktedir. Erkeğin biçimlendirdiği kadın ev hanımı ise, ev hanımı işçi ise, işçidir. Bulunduğu şartların değişimi de yine erkek tahakkümünde ve ancak onun onayı ile gerçekleşmektedir. 40'lardan 90'lara kadar hatta 90'lı yıllarda dahi senaryolarda oyuncu anlamında kadın, başkarakter olsa dahi filmde nesne konumunda bırakılmıştır. Hatta kadının haklarını savunmaya çalıştığı, özgürlük istediği kimi yapımlarda dahi bu durum erkek gözü ile işlendiği için temsil problemi çelişkili bir biçimde devam etmiştir.

2.1. GELENEKSEL ERİL SÖYLEMİN SİNEMADA KURULUŞU VE KADIN

Toplumsal hayatta birçok davranış erkek olmakla ya da kadın olmakla ilişkilendirilerek, iki cinse özgü bir biçimde ayrı ayrı tanımlanmaktadır. Millett'e göre, cinsel politika her iki cinsinde gerek ruhsal, gerekse de toplumsal yerlerinin ve durumlarının, ataerkil tutuma ve anlayışa bağlı kalınarak toplumsallaştırması sonucunda gönüllü destek bulmaktadır. Erkeklerdeki saldırganlık, zeka, güç, aktiflik, kadınlarda ise güçsüzlük, iffet, edilgenlik beklenen ve de kabul edilen niteliklerdir. İşte ataerkillik bu bağlamda kadın ve erkeğin bu doğal niteliklerinden yola çıkarak hiyerarşik bağımlılık ilişkileri kurmaktadır (Öztürk, 2000: 130).

Bu bakımdan bireyi kurulu sisteme kolayca entegre eden ve çağımızın en etkili sanat dallarından birisi sinemada, kadının temsili eril söylemle uyumlu bir biçimde kurulmaktadır. Mohanna'ya göre, 1971'lere kadar, kadın ve erkek rolleri yüzyılın başında sinemanın başlamasından beri hemen hemen aynı, belli, kesin ve kırılmaz kalıplar içinde kalmıştır. Erkekler hala başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınlar ise erkeklerle olan ilişkileriyle tanımlanmaktadır (Aktaran Öztürk, 2000: 69-70).

Eril egemenlik, klasik sinemayı ve anlatıları bütünüyle bu anlamda yapılandırarak, metinlerde genellikle ataerkil bilinçle planlanmış kadını, izleyicinin zevkine göre organize etmektedir. Bu durum Yeşilçam filmlerinde oldukça fazla işlenir. Kadın pasif rollerle özel

alandaki iken, erkek daha aktiftir ve varlığını kamusal alanda sürdürür.⁷ Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin ve korkunun ürünüdür. Kadın eril olmayan ötekidir (Aktaran Öztürk, 2000: 71). Türk sinemasında kadının toplum içindeki durumu, toplumsal yaşama katılma çabaları, toplum içindeki yerini belirleme uğraşları, kendini gerçekleştirme güdüsü, hür bir biçimde sevmeye ve sevilme hakkı, kendi başına ayakları üzerinde durabilme kavgası gibi temaları işleyen filmlere 60 sonrası dönemde rastlamaktayız (Kalkan, 1988: 42). Bu bağlamda 1980'li yıllara kadar Türkiye sinemasında iki kadın tipi vardır. Bunlar ilk olarak, namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, fedakâr, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır (Esen, 2000: 29). Bu bakımdan ataerkil konumda kadın, soru sormayan, sessiz bir varlıktır. İdeolojiler üretilirken, teknoloji gelişirken kadın sessizliğini devam ettiren bir imge olmaya devam ederek bağımlı ve ikincil bir konumdaki varlığını sürdürmektedir. İkinci kadın tipi ise, cinselliği olan, seven, özgürleşme çabaları olan vamp kadındır.⁸ Ancak burada da kadın her ne kadar özgür durmaya çalışsa da yine eril söylemin tahakkümü altında hırpalanan, ezilen ve yok sayılan kadın modeli olmaktan öteye geçememektedir.

Sinemada tüketimi sağlayan etkin olan hedef kitle genelde erkektir. Kadın ise sadece erotik bir nesne olarak edilgen bir şekilde sunulur. Bu yüzden de filmler kadın bedeni üzerine inşa edilerek erkek mutlu edilir. Kadın seyredilmenin hazzını yaşarken, erkek ise onu seyrederek bu hazzı alır (Berger, 2005: 47). Filmlerdeki bu seyredilmeye beraber kadın seyredilmeyi, erkekse seyretmeyi öğrenir.

Var olana bakma, seyretme arzusunun tatmin eden bu seyredişler, dikkati insan bedenine odaklayan sinemada, Mulvey'in Skopofili (gözetlemecilik) adını verdiği bu hazda bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, tıpkı bakılmada var olan zevk gibi. Diğer bir haz ise Voyoristik (Dikizcilik)'tir. Bu eylem ise özel ve yasak alanı görmek ve

⁷ Ataerkil ideolojiler kadınların var oluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak kadınları dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular (Irzık ve Parla, 2004: 7).

⁸ Türk sinemasının başlangıcından bu yana sürüp gelen belli bir ahlak anlayışına göre, masum kızlar soyunmazlardı. Yatağa girmezlerdi, sevişmezlerdi. Öpüşmek, sevişmek, soyunmak yalnızca kötü kadınlar, vampirler için geçerliydi. Gerçekten bu temellendirme içinde hep soyunanlar, sevişenler, erkek tüketimine eğilimli vamp çizgisindeki kadın oyuncular (Özgüç, 1988: 33).

emin olmak arzularının etrafında yer alır. Öteki diye nitelendirilecek insanların cinsel organ ve bedensel işlevleriyle ilgili konular üzerine düşünüşür. Etkin güdü, öteki etkenlerle özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğramakla birlikte, öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel varlık olarak varlığını sürdürür. En uç noktada ise bu sapkınlık halinde görülebilir. Şöyle ki, tek cinsel tatmini, nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı röntgencileri üretir (Mulvey, 2008: 242).

Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif erkek ve pasif olan dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun bir biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılabilirlik mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış, dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilenlerdir. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir (Mulvey, 2008,243). Filmlerde birçok kadın karakter birçok sahnede teşhir edilmekte ve cinsel bir meta olarak izleyiciye sunulmaktadır. İlk bakışta sinema habersiz ve isteksiz bir kurbanın, gizlice gözlenmesinin kapalı dünyasından uzak görülebilir. Sinemada izleyicilerin konumu, onların bastırılmış arzularının ve teşhirciliklerinin oyuncuya yansıtılması halidir. Bu bağlamda erkek kadına sahip olur (Mulvey, 2008: 243-244).

Kadının sunumu için önemli bir kitle iletişim aracı olarak görülen sinemada, görüldüğü üzere kadın eril güç tarafından onun bakışıyla inşa edilmektedir. Sinemada olduğu gibi medyada diğer kanallarının aracılığıyla yine eril gücün önemseydiği değerlerin taşıyıcısı konumundadır. Ataerkil toplumun kültürel kodlarıyla çözümlenen kadın bu noktada medyada reklamcılığın, fotoğrafçılığın, modanın ve sinemanın paylaştığı ideal olan bir kadın tipi olarak temsil edilir. Bacakları uzun, teni bronz olan ve her zaman dinç ve dinamik görünümlü olan, kilosuyla kadınlar arasında ulaşılması hedeflenen 36 bedene sahip olan kadındır. Medyada gösterilen bu ideal ölçülere sahip olan kadınlarla sistem bize sanki kadınların bütün hepsi aynıymış gibi imgeler, fotoğraflar empoze eder. Medyada kullanılan çeşitli kamera teknikleriyle kadın vücudunun ayrı ayrı bölgelerinin erotik haz nesnesi olarak parçalanması sonucunda kadınların çoğu bedenlerinin bazı bölümlerine değer biçerler. Bu öz

imge ile kadın üzerinde narsistik bir doğrulama yaratılır.⁹ Kadınlar bedenlerinin belki de çeşitli bölgelerinin erotikleşmesi sayesinde, bir bütün olarak ideal tipe uymasalar da, kendilerine has bazı özelliklerini beğenerek ruhsal olarak rahatlamaktadırlar. Fakat yine de erkeğin gözünde en ideali yakalamak için gayret ederler. Çünkü kadın öteki olarak erkeğin gözüyle tanımlanır. Freud erkeğin sevmesini nesneye yani kadına yöneltir (Derman, 2001: 163). Bu bakımdan ideal olan kadınlar medyada seksi vücutlarıyla, güzellikleriyle, güzel giyinip modayı takip etmeleriyle ideal bir özne olarak görülür ve erkek tarafından arzu edilirler. Ancak kadın bedeni bu noktada yalnızca kadına ait değildir; toplumun üzerinde baskı kurduğu, ahlaka ait değerlerle dizginlemeye çalıştığı ve sürekli olarak denetlediği bir bedendir. Kadının her tür davranış ve tutumu, yürüyüşü, bakışı, gülüşü göz hapsine alınır. Giyinmesi, süslenmesi bile erkekler tarafından denetlenir. Başkasının suçlanması ya da utanması gereken yerde suçlanan hep kadındır. Bu aşamada kadın "Öyle giyinmeseydin bakmazlardı, öyle oturmasaydın rahatsız etmezlerdi." sözleriyle sık sık karşılaşır. Uyarılıp, tehdit edildiği yetmezmiş gibi, şiddetin her türüsüne de maruz kalmaktadır (Öztürk, 2000: 133).

İşte tam da bu noktada günümüzde vuku bulan ve gerek tanık olduğumuz, gerek birebir yaşadığımız, gerekse de gazetelerin üçüncü sayfa haberleri olarak zihnimize yer eden kadına yönelik taciz ve tecavüz olaylarında toplumun genel yargısında tek suçlu kadındır. Çünkü kadın muhafaza etmeyi bilmelidir, giyim tarzıyla, tutum ve davranışlarıyla buna müsaade etmemelidir. Aksi takdirde taciz ya da tecavüz kaçınılmazdır. Bu noktada kendini koruyamayan kadına şiddetin en ağırı ise kuşkusuz bedenini, duygusunu ve bilincini hiçe sayan fiziksel ve psikolojik tecavüzdür.¹⁰

⁹ Çağımızın kişilik yapılanması olarak bilinen "narsisizm" Yunan mitolojisinde, sudaki yansımasını gören ve bu yansımasına yani kendisine aşık olan ve bir ömür boyu ulaşamayacağı bu aşkın peşinde aşkını (kendisini) izleyerek ömrünü tüketen Narkissos'dan gelmektedir (Karaaziz&Atak,2013:46).

¹⁰ Godenzi'ye göre cinsel şiddetin uygulamasında aslolan, şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümü şiddettir. Bu bakımdan cinsellik yalnızca şiddetin etkin olarak kullanılabilirdiği bir alandır (Öztürk,2000:134).

2.2. ÇAĞDAŞ HOLLYWOOD SİNEMASINDA KADININ TEMSİLİ

1970'lerde feminist eleştirmenler, Hollywood sinemasında sinemasal temsillerin kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı bireyler olarak yansıttığına dikkat çekmektedirler. Erkeğin arzu nesnesi olarak tanımlandığı Hollywood sinemasında kadınlar erkek iktidarının edilgen doğrulayıcılarıdır. Filmlerde kariyer- aşk ya da kariyer- evlilik ikilemelerinde kendilerini bulan kadınlar erkek yönetmenlerce evcilleştirilirler. Birçok popüler filmde kadınlar ikinci plandadır. Ana karakter olsalar bile edilgen, yardıma muhtaç kişiler olarak erkek bakış açısı üzerinden yaratılmış rollerde sunulmaktadırlar.¹¹ Klasik Hollywood filmi, kadınları zaptetmek için geleneksel biçimde ataerkil bir tarza sahiptir. Bu bağlamda tecimsel film eleştirisi, kameranın kadını kurban konumuna indirgeyen, bakışın nesnesi yapan, seyirlik hale getiren bir araç olduğunun ortaya çıktığını ima eder (Öztürk, 2000: 71).

Kamusal alan dışında özel alanda yer verilen kadınların konu edildiği filmlerde olay örgüsü ve diyaloglar kişisel sorunlar etrafındadır ve olayların geçtiği mekânlar sıklıkla ailesel sınırları ifade edecek şekilde kapatılmıştır. Kamera çerçevelemesi kadınları bağımsız değil, ilişkilere bağlı olarak resmeder. Kullanılan güzel oyuncularla sık sık başvurulan yakın çekimler, kadının erkek arzularının nesnesi olduğu anlamını destekler niteliktedir. Hollywood sinemasının erkek yönetmenleri kadını filmlerinde işlerken ona iki ayrı seçenek sunarak kadın imgesini kurmaktadırlar. Şöyle ki kadın ya kariyer, aşk ve evlilik üçlemi içerisinden kendi çabalarıyla çıkmaya çalışır. Yapılması gereken seçim ya iş ve çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek arasındadır. Ancak bu her iki seçenekte kadın nesne olma durumundan çıkamamaktadır. Çünkü evde çocuk bakan ve ev içi emeği olan kadın ataerkil toplumda ona sunulmuş zorunlu bir kabullenişken bir diğeri ise kamusal alanda rekabet ortamında olan kadının yine erkek tahakkümü altında olmasıdır (Ryan,

¹¹ Abisel'in aktarımı ile Warshaw'un belirttiği gibi, westernlerde bireysel eril kimliğin ve bunun ifadesi için gerekli olan şiddetin inşası hedeflendiğinden; kadının rolü bu bağlam içinde belirlenir. Batı, erkeğin erkek olarak var olduğu, uygarlaşmamış bir mekândır ve dolayısıyla, westernlerde erkekler dirayetli ve bilge, kadınlar ise çocuktur (Abisel,1995:111).

Kellner, 2010: 220-21). Bu anlamda ev içinde fedakâr, sakinleştirici, düzenleyici özellikleriyle varlık gösteren kadın, dışarıda ise eril şiddetin kaynağıdır.¹²

Hollywood sinemasında film yönetmenleri kadın temsilleri yaparken 1970'li yıllarda kadına sadece dışarıdan bakmışlar ve eril gücün desteği olmaksızın onların kamusal alanda tutunamayacaklarını savunarak kadını ikincil konumda vermişlerdir.¹³ İdeal kadın, eş ve anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza kadar yuvasının ve evinin güvenilir dayanağıdır (Öztürk, 2000: 71). Ancak 1980'lerle beraber kadının filmlerdeki temsil edilmiş şekli kısmen değişmiştir. Çeşitli sorunlarla boğuşan kadınlara artık özgürlük kazanması için izin verilmiş ve yaşam mücadelesi içinde yer alan, nesne olmaktan çıkmış bireyler olarak bakılmaya başlanmıştır. 70'li yılların başlarında kadınların dışarıdaki dünyada erkeklerin yol göstericiliği olmadan tutunup hayatta kalamayacakları vurgulanırken, 80'li yıllarda az da olsa kadınların güçlenip, özgürleşmesine izin verilmiştir¹⁴ (Ryan, Kellner, 2010: 226-227).

O halde denebilir ki Hollywood kameralarının ardında da zihinsel olarak erkek gözü vardır. Tıpkı Türk filmlerinde olduğu gibi kadınlar egemen ideolojinin dayattığı şekliyle ikincil konumdadır. Tarihsel olgulara ters düşmeyecek şekilde erkek başat güçken, kadın ona boyun eğen, ev içinde hapis, hükmedilen dişil bir temsiliyet rolündedir. Evde olan, çocukları için anne olan kadın her zaman ideal olan ve arzu edilen karakterdir. Aksi takdirde bu çerçeveye oturtulmamış kadın ve erkek karakterler filmin işlevlerinin yerine getirilememesinde önemli bir nedendir.

¹² Hollywood yapımı *Fahişe* (Klute,1971) filminde ses kaydı motifi kadınların erkekler tarafından toplumsal konumlanışına ilişkin bir karşıtlığı ifade eder.

Şöyle ki, Bree'nin sesi hem kaygıyı yatıştıran bir yanıyla sakinleştirici bir sesken, diğer taraftan ev dışında erkek şiddetine yönelen tehditle gölgelenmektedir (Ryan, Kellner,2010:222).

¹³ Western filmlerde de ataerkilliğin korunması bağlamında kadının yalnızca ev ve çevresinde konumlanmalarının nedeni, ev kadını olma dışında kalan işleri yapan kadınlar sonuçta, ya ölmekte ya da var kalabilmeleri için bir erkeğin desteğine gerek duyduklarını anlamalarıdır (Abisel,1995:111).

¹⁴ *An Unmarried Women* (1978) filminde Erica kocası tarafından terk edilen bir ev kadını olarak ilk önce biraz bocalamış, daha sonra ise ayakları üstünde durabilmeyi becerebilmiştir (Ryan, Kellner,2010: 227).

2.3. 1980'LERDE TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞİM VE SONRASINDAKİ SOSYO-KÜLTÜREL ORTAM

Türkiye, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yaşadığı toplumsal değişim ve buna bağlı ekonomik ve sosyo-kültürel anlamdaki gelişmelerle 1950'li yıllara kadar yeniden yapılanma dönemi içerisindeydi. 1950'ler de Demokrat Partinin iktidarı ile gelişen süreçte sanayileşme ve köyden kente göçle birlikte hızlı kentleşme 1970'li yıllardan itibaren hissedilmeye başlanmıştır.

Türkiye' de 1945-50'lerde tarımda başlayan modernleşme hareketi ile tarımda makine kullanımı artmış, yol yapımları hızlanmış bunun sonucu olarak da köy ve kent arasında bağlantılar kurulmuştur. Ekonomik beklentiler karşısında geleneksel üretim yöntemlerini de köylerinde bırakan eski köylü, kente göç ederek yeni iş olanakları karşısında yeni bir konuma bürünmüştür. 1950'lerden sonra izlenen liberal ekonomi politikası ile sanayi kuruluşları büyük kentlere ve çevresine yerleştirilmiş, bu da göç eden nüfusun belli kentlere yığılmasına yol açmıştır (Güçhan, 1992: 34). Belli kentlerde yoğunlaşan göçün devamında yeni döneme denk gelen çok partili hayata geçişle özel girişimciliğin desteklendiği bir ortam yaratılmıştır. Bu gelişmeler sonucunda toplumsal sınıflar belirginleşmiştir. Öyle ki bir tarafta köyden kente göç eden, işsizlikle savaşıyor, gelir düzeyi düşük bir grup, diğer tarafta ise ekonomik gücü elinde bulunduran ve gittikçe zenginleşen bir grup vardır. Bu durum toplum içinde eşitsizliklere yol açmıştır. İç göç ve buna bağlı olarak da kentleşme bu bağlamda toplumda sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda doğrudan ya da dolaylı olarak birçok sonuç doğurmuştur.

1980'lere gelindiğinde ise artık hızla değişen ve gelişen dünyada siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda gerçekleşen dönüşümlerle toplumsal değişimin etkileri toplumumuzda daha bariz bir biçimde kendini göstermiştir. Politikadaki liberal akımlar ve teknolojik ilerlemeler gündelik hayatın birçok alanına aksederek toplumda yeni bir yaşam tarzı, yeni eğlence alanları ile değişim ve dönüşüme ön ayak olmuştur. 1980'lerde meydana gelen bu dönüşümün en temel unsurlarından birisi askeri darbe, diğeri ise ANAP hükümeti döneminde uygulanmaya başlanan liberal ekonomik politikalarıdır.

Başlangıçta siyasi alanda ortaya çıkan 12 Eylül askeri darbesi aslında toplumun her türlü sosyo-kültürel alanında da etkilerini göstermiştir. Şöyle ki Murat Belge'ye göre, 12 Eylül askeri darbesi öncelikle genel bir baskı düzenidir. Üstelik 1950' den, yani tek parti döneminin kapanmasından bu yana askeri müdahale aşamaları da dahil olmak üzere toplumun karşılaştığı en ağır baskı dönemidir. 12 Eylül dönemi uygulamaları, öncelikle toplum üzerinde bir devlet denetimi ve güdümü yaratmaya yöneliktir (Belge: 1992: 9-10).

Bu anlamda 1980 askeri darbesi Türkiye açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Siyasi politika düzeyinde otoritenin baskılarının egemen olduğu bu dönemde ekonomik alanda da liberalizm sahnedeydi. Halkın siyasal olarak alana müdahale edebileceği inancı, baskıcı darbe anlayışıyla son bulmuş, siyasete karşı ilgisiz, ülke sorunlarına duyarsız bir toplum ve liberal dünya görüşüne sahip bir toplum yaratılması hedeflenmiştir. Ekonomide liberal ekonomik politikanın Türkiye'deki temsilcisi olan Turgut Özal yeni sağın yükselişini temsil ediyordu ve bu dönemde ANAP "Türk muhafazakarlığının dünya kapitalizmiyle birleşmesini sağlayacak köprüyü kuruyordu" (Belge, 1992: 35). Artık ideolojik söylemde bireyselleşme, özgürleşme, rekabet gibi kavramlar gündeme geliyordu. Bu noktada teknolojik gelişmelerle paralel hızda ivme kazanan küreselleşme ile kültürlerarası etkileşim artmış ve küreselleşme topluma sosyo-kültürel anlamda da ivme kazandırmıştır.

Bu dönemdeki dönüşüm Gürbilek' e göre iki farklı iktidar projesi, iki farklı söz siyaseti ve iki farklı kültür stratejisine sahne olmuştur. 80'ler bir yandan baskı ve yasaklar dönemiymişken, diğer yandan yasaklanmaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, kurucu ve kuşatıcı bir kültürel stratejinin var olduğu dönemdir. Red, inkâr ve bastırmaya dayalı bu dönem, ayrıca insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsatlar dönemiymişti. Ancak bu iki strateji hiçbir zaman birbirinin yerini almadı, hep birbirini çağırın, etkili olabilmek için birbirine muhtaç olan ve meşru oluşlarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürdüler (Gürbilek, 200: 9).

Bu çelişki gibi görünen zıtlıkların birlikteliğini Gürbilek, Vitrine Yaşamak Adlı kitabında şöyle ifade etmektedir." Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönemdi 80'ler, ama insanlar kendilerini belki de ilk kez bu kadar serbest hissedebildiler. Kurumların dışında

olmanın serbestliğini, tüketme özgürlüğünün, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını tattılar. Teni ve iştahı keşfettiler. Kültür ilk kez bu kadar önem kazandı, bir bakıma günlük hayatın kendisi kültürelleşti, öte yanda da kültür, özerkliğini ve dokunulmazlığını ilk kez bu kadar kesin biçimde kaybetti. Aydınlar kendileri adına ilk kez bu kadar çok konuştular. Ama varlık koşullarını da ilk kez bu kadar kesin biçimde yitirdiler. Baskının bu kadar yoğun olduğu bu dönemde iç dökme, anlatma, ifşa etme arzusu ilk kez bu kadar öne çıktı. Basın bunun kurallarını ve imkânlarını ilk kez bu kadar bonkörce sundu insanlara" (a.g.e;1992: 14-15).

Bunlardan bir başkası,1980'lerin Türkiye'sinde kültürel anlamda birçok değişim ve dönüşümün yaşanmasıdır. 80'lerin kültürel ikliminde sözün bastırılması ve söz patlaması kavramları tanımlandı. Türkiye' de 80'lerden çıkıldığı yanılmasına sebep olabilecek yaygınlıkta söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı. Türkiye' de şimdiye kadar yalnızca ANAP iktisadi ve politikası, kültürü birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayacak şekilde ikiye ayrılabilirdi: bir yanda merkezi bir iktidarca bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları; diğer tarafta ise, 80'lere gelinceye dek emsali görülmemiş bir iştahla yaşanan, çok daha merkezsisiz, dağınık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması. Bu anlamda kültür daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi oldu, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma soktu, çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu, yeni bir haber dili oluştu (Gürbilek, 200: 21). Döneme egemen olan tüketim ideolojisiyle birlikte reklamcılık tarafından ortaya konulan bu yeni dilin kültürle olan ilişkisi göz önünde olanı seyretme ilişkisi haline gelmiştir. Bu dönemde birey olmanın en önemli özelliği tüketim işlevi olarak görülmüş, insan tükettikleri şeylerle kendini tanımlamış, farklılaşmış, çağdaşlaşmış ve kimlik edinmiştir (Kozaklı & Özkazanç, 1997: 42).

80'lerde tüketimin metası haline gelen şeylerden birisi de cinselliktir. Bu dönem gündeme gelen cinsellik 80'lerin sonrasında da toplumun tüm kesimlerince odak noktası haline gelen bir konu olacaktır. Gürbilek'e göre cinsellik, 80'lere gelinceye kadar mahrem kabul edilen, adı henüz konmamış ancak o dönemden sonra ilk kez söz düzeni içinde tarif edildi. Cinsellik adı altında kendisine yeni haber alanları yaratmak isteyen gazete ve dergiler

bu özgürleşme ve bireyselleşmeye imkan tanıyan gönüllü anlatıcılar oldu (Gürbilek, 2001: 23).

Eda Çatalcam, "Sinema ve Toplumsal Gerçeklikte 12 Eylül Darbesine Bakış" isimli yazısında kendisine yeni haber alanları yaratan basın, bu imkânları fazlasıyla kullandığını şöyle ifade ediyor; "Televizyonu açıyorum. Evimin önüne kadar gelen şiddet başka yerlerde nasıl devam etmekte? sorusuna yanıt bulabilmek için. Tek bir kanal dışında bu soruma yanıt verebilen başka bir kanal bulamıyorum. Kadın programları, diziler ve özel hayatların ifşa edildiği tartışma programlarını aşarak ulaşıyorum. 1980'lerden itibaren hızla artan yeni bir dil, yeni bir gerçeklik kuran magazin kültürü karşımda televizyonumdaydı. Artık neyin gerçek neyin hayal olduğunu bilmek zor. Bütün kanalların magazinleştirdiği ve içini giderek boşaltıp bizlerin algısına sunduğu kahkahalarla gülerek oynayan insan görüntüleri mi yoksa insanları zavallılaştıran bu görüntüler mi?" (Bayrakdar, 2011: 187). Bu anlamda televizyon gazete ve dergiler cinsellik, aile içi ilişkiler, mahremiyet konularını işleyerek magazinleşme sürecini de başlatmıştır. Artık gazetelerin ilk sayfalarında ekonomi ve siyaset haberleri ile beraber görselde de cinsel içerikli fotoğraflar ve haber içerikleri yer almıştır.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde 80'lerde Türkiye' de çıkan gazetelerde 12 Eylül'ün hemen ardından darbeyi meşru kılan terör haberleri dışında, kamuyu ilgilendiren pek bir şey olmuyor gibidir. Gazetelerin tamamı, aile cinayeti haberlerine konu olmuştur. Bütün bu görüntülerde o sıralarda yaşanan baskının, günlük hayatın sıradan bir olgusu haline gelmiş devlet işaretlerini bulmak hemen hemen imkânsızdır. Bunun ilk nedeni kuşkusuz sansürdür. Bu aşamada gazeteler daha tehlikesiz bir bölgeye, kurgusal haberlere yönelirler (Gürbilek, 200: 53).

1980'ler bu noktada birbiriyle çelişen iki gelişmenin yaşandığı bir dönemdir. Bir yandan basın üzerindeki baskı ve denetim (sansür) artarken, diğer taraftan basın sektöründeki sermaye birikimi oldukça arttı. Yeni gazeteler, haftalık haber dergileri yayın hayatına girdi. Daha geniş yelpazedeki okura yönelik dergiler piyasaya çıktı. Bu sayede Türkiye'de hiç tanımlanmamış, kurcalanmamış alanlara girilerek bunları tüketime hazır hale getiren gazete ve dergiler özel hayatı kamuoyunun karşısına çıkardılar. Peki, 80'lerde kamusal alandan özel alana doğru gerçekleşen bu kaymanın nedeni neydi? Gürbilek'e göre,

her baskı dönemi sokağa, iş yerine, siyasi örgüte uygulanan her baskı insanları ister istemez içe kapanmaya, eve, yalnızlığa çekilmeye sebep olur.80' li dönemlere damgasını vuran ise içe kapanma, mahremiyete, şahsi olana çekilme yerine tam anlamıyla bir patlamaydı. Artık yakın zamana kadar mahrem olan birçok şey dışa açılmaya başladı (Gürbilek, 2001: 54).

80'lerin kültürel yapısında bir diğer olgu ise 70'lerde doğan ve 80'lerde ki sürece damgasını vuran, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yolunu bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olan arabesk'tir. Bu bağlamda arabesk şehirdeki yabancıya sesleniyor ve bir kent kültürü olarak değerlendiriliyordu (Gürbilek, 2001: 25).

70'lerde varlık gösteren ama 80'lerle birlikte söylem nesnesi haline gelen arabeskle bağlantılı olarak 80'lerin ikinci yarısında en çok yakınılan şeylerden birisi büyük şehirlerin istilasıydı. Gecekondu daha öncede vardı ama İstanbul'un elden gittiği en çok gecekondulaşmanın hızını kaybettiği 80'lerde dile getirildi (Gürbilek, 2001: 69).

Bu bağlamda arabesk müziğin ilk ve kalabalık tüketicileri gecekondu olmuştu. Giderek tüketici kitleleri genişlemiş ve arabesk hem kırsal alanda hem de kentsel orta ve alt sınıflar arasında yaygınlaşmıştır. Ancak arabeskin kentsel popüler kültür olmasının yanında görülen diğer bir önemli gelişim ise, arabeskin siyasal alan içine girmesidir. 1968-79 yılları arasında özellikle gecekondu ve lümpen proleteryanın başkaldırısını ifade eden kültürel ürün olarak yorumlanan arabesk, 1983 sonrası yeni-muhafazakar ANAP ile özdeşleştirilmeye başlanmıştır. Bunda arabesk şarkı sloganlarının ve müziğin bu parti tarafından seçim kampanyalarında kullanılması seçim sonuçlarında etkili olmuştur (Özbek, 2002: 120-122). Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, Türkiye'nin kültürel değişimleri, hem siyasal hem de ekonomik gelişmelere paralel olarak vuku bulmuştur.

Yine daha önce ancak siyasal tasarılar içinde var olabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkânını ancak 1980'lerde bulabilmişlerdir. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün oldu. Bu anlamda kültürel çoğalma, 80'lerin ikinci yarısından

itibaren görünür olmuştur. Bu Gürbilek'e göre bir aşağı kültür patlaması olarak nitelendirilebilir. Bu kültürel parçalanma ya da çoğullaşma, köyden kente göçün yaşandığı o yoğun dönemde değil, bu hızın azaldığı bir dönemde gerçekleşmiştir. 80' lere damgasını vuran patlama, toplumun bugüne kadar inşa ettiği modern kimliğe yönelik doğrudan bir tepkiyi içerir. Bu dönemde sadece kitle kültüründen değil, o güne kadar modern olan karşısında bastırılan, taşra olan bir yaşantının geriye dönüşünden bahsedilir. Buradaki taşra ise sadece büyük şehirler dışındaki yerler değil, toplumun modern olabilmek için dışarıda bırakması gereken her şeydir (Gürbilek, 2001: 102). İşte tam da bu noktada 80'li yıllar, dışlanmış, bastırılmış, dışa itilmiş taşraya yönelik bir özgürlük faaliyetidir.

1980'li yılların değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulları görüldüğü gibi hemen her alanda kendini göstermiştir. Kuşkusuz ki bu alanlardan birisi de sinemadır. Dönemin genel bakışı, içinde bulunduğu şartlar her alanda olduğu gibi Türk sinemasında kendisine temsil alanı bulmuştur.

2.4. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI

Toplumun sosyal, kültürel, ekonomik, siyaset, sanat vb. tüm alanlarında olduğu gibi sinemada 12 Eylül askeri darbesinin yaşandığı ortamdan kendi payına düşeni almıştır. Darbe koşulları ve bütün bu değişimler sinemaya da doğrudan yansımıştır, onu etkilemiştir ve dönüştürmüştür. Darbenin yarattığı etkiyle ve toplumsal dönüşümün gerçekleşmesiyle birlikte sinema artık kişisel arayışlara, içsel konulara yöneldi. Bu bağlamda 12 Eylül döneminin yarattığı baskı ve korku ortamı sinemayı yeniden şekillendirmiştir. Kadın filmleri, kişisel filmler, arabesk furyası ve aydınlara yönelik politik filmler kişilerin iç dünyalarına yönelerek onların bunalımlarını, korkularını, arayışlarını yansıttı.

Sinemanın ilk yıllarından 70'li yıllara değin halk ile kurmuş olduğu ilişkiyi melodramlarla sürdüren Türk sinemasının film içeriklerinde insanları içine çeken aşk anlatısı vardır (Maktav, 2013: 126). Ancak 1970'lerin ikinci yarısına geldiğimizde ise Türkiye'de sinema büyük bir kriz içine girmiştir. Yaşılçam'a özünü kazandıran melodramlar dönemi bitmiş ve artık yeni bir dönem başlamıştır. Şöyle ki 70'li yıllar Türk toplumunun televizyonla tanışma yıllarıdır. Televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte insanlar evlerine kapanıp

televizyonun tutsağı olmuştur. Bu sürecin devamında seks filmleri, ucuz-ithal erotizm ve karate filmleri furyası başlamış ve artık seyirci sinema salonlarını terk etmeye başlamıştır. İşte tüm bu nedenlerden dolayı 1970'lerin başından itibaren sinema salonları teker teker kapanmış ve sinemanın üretim alanı daralmıştır.

1980'lere gelindiğinde de Maktav'a göre, 12 Eylül Türk sineması açısından iki büyük öneme sahiptir. Öncelikle depolitizasyon sürecine sokulan Türkiye'de toplumsal zihniyetin değişimi sinemayı etkilemiştir ve 80 sonrası diye adlandırılan bir süreç başlamıştır. İkinci olarak ise 80'lerin ikinci yarısından itibaren ardı ardına, 80 öncesi terörü ve 12 Eylül ile beraber gelen baskı yıllarını anlatan filmler çekilmiştir. Bu anlamda Türkiye'nin bir siyasal dönemi ilk defa böylesine yoğun bir şekilde sinemaya yansımıştır (Maktav, 2013: 61). Bu etkiyle 12 Eylül filmlerine de dönüştürülmüş toplum ve geçmişinden kopmuş, gelecek düşünüyü yitirmiş, umudunu kaybetmiş bireyler yansıdı. 1980 sonrası çekilen filmler ise aydının yalnızlığını, çevresiyle ilişkilerini, iletişimsizliğini anlatan içerikte filmlerdir. Buradan hareketle Toplumsal dönüşümün etkileri ve darbenin yarattığı iklimle sinema bireyin iç dünyasına, kişisel arayışlarına yönelmiştir. Ve daha çok yenilmiş, yanılmış, hayal kırıklığı yaşamış, yalnızlaşmış aydın bireylerin sorunlarına eğilmiştir (Maktav, 2013: 71).

Ancak burada dikkat çeken bir noktaya değinmek yerinde olacaktır. Şöyle ki, 12 Eylül askeri darbesinin yarattığı o toplumsal yıkımı bir iki film dışında bu filmlerin çoğunda göremeyiz. Filmlerde konular çoğunlukla cezaevinden işkence sonrasında eve dönüşle sınırlıdır. Bu noktada filmler darbeye, o dönemle hesaplaşmayı başaramamıştır. Eve dönüşle başlayan sorunlar artık toplumsal olmaktan çıkıp, bireysel alana doğru kaymıştır. Ancak tabii ki tüm bunlara rağmen bu filmler toplumsal hafıza oluşturması bakımından oldukça önemlidir.

1980'lerle birlikte bir söylem nesnesi haline gelen arabesk bu dönem Türk sinemasında görülen bir başka yeni eğilimlerden birisidir. Daha öncede bahsetmiş olduğum gibi arabesk'in ilk tüketicileri gecekondulardı. Ancak 80'lerde artık arabesk kültürü taşraya ait olmaktan çıkıp genişleyen tüketici kitlelere hitap etmiş ve artık popüler kültür haline gelmiştir. Sinemanın üretim aşamasında da film yapımcıları arabesk filmlere yönelmiş ve ticari açıdan

kazançlı olan bu film türünün yaygınlaşmasına imkân vermişlerdir. Öyle ki 80'lerde yapılan filmlerin hemen hemen yarısı arabesk türündeydi (Evren, 1985: 9).

Arabesk kültürüyle bağlantılı olarak 1970'lerde Orhan Gencebay tüm toplum adına konuşulan bir dönemin adamıydı. Gencebay'ın hem müziği hem de kimliği o dönemin kültürel ortamında bir yırtılmayı ifade ediyordu. O dönem kitlelerin aydınlanacağı umudunu içinde taşıyan herkes için Gencebay'ın sesi, inleyen, çatlaman ses kalabalıklarının dolaysız bilincinin ifadesiydi. Bu ses yalnızca bir itiraz, şikâyet, homurdanma, sızlanma olarak duyuluyordu. Gencebay kötü bir yazgının, karanlık bahtın, garipliğin içinde konuşuyor, bir yandan da bunun asla aşılamayacak bir durum olduğunu söylüyordu. Bu yüzden de onun sesi bu yazgının aşılacağı umudunu içinde besleyenler için artık bir çığlığın ötesine geçemiyordu. Gencebay 70'lerde adil olmayan babaya karşı ailenin haklarını savunan bir vicdanın sesiydi. Ancak 80'lerin sonlarına gelindiğinde artık baba önemsizleşmiş, aile dağılmış, anne ve kız kardeş çoktan evden kaçmıştır. 80'lerin büyük şehri ona bir an için olduğundan farklı olma, başkasının vicdanında var olmaktansa kendi sesini duyurabilme özgürlüğünü vermişti. Böylece artık 80'lerin yıldızı İbrahim Tatlıses'ti. Tatlıses'in yokluktan varlığa yükselişinde sadece Kürtlerin kimliklerini şehirde daha dolaysız yollardan dışavurma istekleri değil, şehrin eski sakinlerinin de bir baskıdan, modernist devletin baskısından, babanın baskısından, merkezin baskısından kurtulma umudu vardı. İbrahim Tatlıses artık sokağın bir adalet değil, özgürlük istediği bir dönemin yıldızıydı. Tatlıses'in sesi yabancı topraklarda kendine güvenmeyi bilmiş, yabancı bir dili bozmayı, yabancılara kafa tutmayı öğrenmiş, yırtık, yırtılmış bir sestir (Gürbilek, 2001: 92-99).

Yine özellikle 80'lerin sonunda yaşanan gelişmelere paralel olarak Türk sinemasına yönelik politikalarda önemli kırılmalar yaşanmıştır. Sansür, devlet desteği, ortak yapımlar, telif hakları, yabancı sermaye girişi, ilgili örgütlerin kurulması, film yapım ve dağıtım ilişkilerinin düzenlenmesi konuları başta olmak üzere birçok noktada yeni eğilimlere girilmiştir (Hıdıroğlu, 2010: 251). Amerikan film şirketlerinin Türk sineması piyasasına girmesiyle birlikte 1980'lerin sonunda Hollywood filmlerinin Türkiye pazarında yükselişi gerçekleşmiştir. Yabancı sermayenin film dağıtım sektörüne dâhil olmasıyla artık sinema salonları yabancı şirketlere bağımlı hale gelmiştir ve Türk film yapımcılığında yabancı

firmalar iktidar olmuştur. 1990'lı yıllarda özel televizyonların ortaya çıkışıyla ilerleyen bu süreçte artık Amerikan filmlerinin ağırlığı sektörde kendini hissettirmeye başlamış, çekilen Türk filmi sayısı azalmış, salonlarda seyirciler azalmış ve aileler sinemadan uzaklaşmıştır. Ancak bu yılları takiben yerli yapımcılar televizyonun, reklamın olanaklarını da kullanarak, biraz daha popülerleşerek Amerikan yapımı filmlerle rekabet edecek seviyeye ulaşmaya çalışmışlardır.

1980 sonrası Türk sinemasında görülen dönüşümlerden bir diğeri ise ikinci dalga feminist hareketin gösterdiği etkiyle "özgür kadın" imgesinin sinema diline yerleşmesidir. Bu dönemde yapılan kadın filmlerinin ortak özellikleri, ana kahramanların kadın olması, bu kadınların Yeşilçam filmlerinden ve eski Amerikan melodramlarından çok farklı, ayakları yere basan, yaşayan insanlar olması ve bu arada bu kadınların, birer cinselliği olan ve onu gerektiğinde dolu dolu yaşayan kadınlar olmalarıydı (Dorsay, 1995: 19).

Bu bağlantıdan hareketle 1980 sonrası kadın filmlerinin çoğu, 1960'lı yılların melodram yönetmeni Atıf Yılmaz tarafından çekilir.¹⁵ Yine bu dönem bedenini cesurca sergileyen, özgür olan kadının en önemli temsilcisi ise Müjde Ar'dır.¹⁶ Bu dönem filmleri cinsel açıdan, Yeşilçam'ın onlara hep veregeldiği iki temel cinsel tavırdan el değmemiş-bakire ya da fahişe kimliklerinden farklı biçimde, birer nesne değil, birer cinsel obje olmaya soyunan, cinselliğini bir erkek gibi sırası geldiğinde yaşamaya cesaret eden kadınlar olmaya gittiler (Dorsay, 1995: 19). Bu dönemde seyirci açısından dikkat çeken bir önemli noktaysa, melodramların kadın seyircileri artık yerini çoğunlukla erkek seyircilere bırakmıştır. Çünkü sunumunda cinselliğin ön plana çıkarılmasından dolayı bu filmler, erkek seyircilerin ilgi odağı haline gelmiştir.

Ancak kadın kurtuluş hareketinin cinselliğe odaklanması ve özgürlük arayışı içinde olan kadın karakterlere rağmen, eninde sonunda kadını bir erkeğe bağlı kılan geleneksel

¹⁵ Öztürk'e göre, "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim kadınsız feminizm de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmlerdir" (2004: 12).

¹⁶ Bu anlamda Müjde Ar, sosyal içerikli filmlerde çıplaklıkla sanatı kurnazca sömüren bir gizli seks simgesi ve çıplaklığa yeni bir sınır getiren, yeni bir kişilikti (Özgüç, 1988:35).

söylem üzerine kurulu anlatımlardan sinema bu dönemde uzaklaşmamıştır. Şöyle ki filmlerin başlangıcında erkeğe bağımlı olan, ezilen, sömürülen kadın, filmin finalinde ise baskıya boyun eğmeyip, düştüğü yerden kalkabilmeyi bilmiştir. Buna rağmen cinselliğin, kadını hedef alan toplumsal mekanizmaların, erkek egemenliğinin, kadın dayanışmasının, aile içi ilişkilerin gündeme getirilmesi ve oyunculuk anlamındaki değişimler 80 li yılların aslında bir değişim talebi içinde olduğunu göstergesidir (Maktav, 2013: 133).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATIF YILMAZ SİNEMASI VE ATIF YILMAZ FİMLERİNDE KADIN TEMSİLİ

Bu bölümde Atıf Yılmaz'ın sinemacı kimliği üzerinde durularak Türk Sineması'nda ki yeri anlatılacaktır. 1950' li yıllarda sinemada varlık göstermeye başlayan Yılmaz'ın ilk dönem filmleri ve 80'li yıllarda bilinçli olarak çekmiş olduğu kadın konulu filmlerinde kadının nasıl temsil edildiği filmlerin narrative yapısı özellikleri bakımından değerlendirilecektir. Kadın içerikli filmlerin genellikle toplumsal gerçeklikle birlikte ve kadının ikincil planda olarak anlatıldığı Türk Sinemasında feminist kadın yönetmenlerin yok denecek kadar az oluşu ve feminizm söyleminin sadece düşünsel alanla sınırlı kalması sinemada bu alandaki yetersizliği ortaya koymaktadır. Kirel'e göre, kadın üreticinin az olduğu Türkiye'de üretim dinamikleri açısından sinema, diğer birçok ülkede olduğu gibi erkek egemen geleneğin baskın olduğu bir alan olmayı sürdürmektedir. Türkiye'de kadın film yönetmenlerinin, ürettikleri işlerin içeriğinden bağımsız, sayısal varlığı sinemanın “dişil yüzü”nün ne kadar geride bırakıldığını kanıtlar niteliktedir (Çağrı, 2014: 82). İşte tam da bu noktada Atıf Yılmaz'ın feminist film pratiği ile sistemli ve bilinçli bir biçimde yapmış olduğu "kadın" filmleri, dönemin sosyo-kültürel şartları göz önünde bulundurularak kaydedilen önemli diye niteleyebileceğimiz bir aşamadır.¹⁷ Kadın sorunlarını feminist bir gelenekle filmlerinde işleyen Yılmaz geleneksel eril söylem içerisinde film yapan yönetmenlerden bu yönüyle ayrılmaktadır.

3.1. ATIF YILMAZ'IN TÜRK SİNEMASINDAKİ YERİ

Atıf Yılmaz, 1950'lerden, Yeni Sinemacılar dönemine dek değişen Türkiye'nin, değişen sinemasında varlık göstermiştir. Bu anlamda da eski ve yeni kuşak sinemacıları arasında bir köprü vazifesi görmüş, sinemaya birçok yönetmen kazandırmış ve Türk sinemasının önemli isimlerinden birisi olmuştur.

¹⁷ Feminist film teorilerin başlıca itirazı kadınların filmlerdeki edilgenliği, onlara verilen edilgen ve pasif roldür. Kadın rollerinin tektipleşmişliği fikrinden ortaya çıkan bu pratik kadınların erkek egemen bakışın bir nesnesi oluşuna karşı çıkmaktadır (Arslantepe,2010;7).

Atf Yılmaz Batıbeki, 9 Aralık 1925 Mersin doğumludur. Lise öğrenimini de Mersin'de tamamlayan Yılmaz, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi' nde ve Güzel Sanatlar Akademisi' nde eğitimine devam etmiş ve "Tavanarası Ressamları" topluluğuna katılmıştır. Bu arada sinemayla ilgilenmeye başlayan Yılmaz, 1951 yılında *Allah Kerim* ve *Sihirli Defter* filmleriyle yönetmenliğe başlamadan önce yardımcı yönetmenlik yapmıştır. 50' li yılların ilk yönetmenlerinden olan Yılmaz, Lütfi Akad'la başlayan bu dönemde özgün yapımlarıyla Türk sinemasının önemli isimlerinden birisi olmuştur. İlk özgün filmini 1950-52 yılları arasında kendi yazdığı *Kanlı Feryat* filmini yöneterek yapmıştır. İntikam, ihtiras konulu olan *Kanlı Feryat*' tan sonra *Hıçkırık*, *Aşk Izdıraptır*. *Kadın Severse* filmleriyle Atf Yılmaz, piyasa romanları sinemasının öncüsü haline gelmiştir. Bu filmlerinde Atf Yılmaz' ın biçimci anlayışı ortaya çıkmaktadır. Şöyle ki filmlerde hareketsiz, mat görüntüler kullanmıştır. Filmleri birer roman uyarlaması oldukları için hayal ürünü kahramanlar filmlerinde yer almıştır. Atf Yılmaz'ı biçimciliğe yönelten başlıca sebep ise üniversite yıllarında katılmış olduğu ressamlık okulu deneyimidir. Bu deneyimi Atf Yılmaz şöyle ifade etmektedir: "Başta daha çok biçimsel yönü ilgilendiriyordu, resim falan da yaptığım için. Yani düşünceden daha çok bir takım öyküleri belli bir biçim araştırması yaparak anlatmak istiyordum. Anımsıyorum ki ilk filmimi çektiğimde, Nuri İyem'in atölyesinde resim çalışıyorduk. Fotoğrafları getirir, gösterirdim arkadaşlara, siyah beyazını nasıl buluyorsunuz diye. Bu ilk filmimde aşağı yukarı filmin yarısının planlarını önceden çizmiştim ve onları uygulamaya çalışmışım. Yani biraz kendiliğinden olan bir iş durumundaydı sinema. Başta ticari bir takım filmler yaptım. Benim seçimim değildi. Onlardan birkaç tanesi çok iyi iş yaptı. Öyle olunca da piyasadan teklifler gelmeye başladı. *Gelinin Muradı*' na kadar ki bu dönem daha çok biçimin, melodramın ağır bastığı, sinema dilini belli bir yere kadar öğrenme olanağını bulduğum bir devredir. *Gelinin Muradı*'ndan itibaren köy- kasaba çevresinde geçen hikâyeleri mizahi açıdan yaklaşarak anlatmaya çalıştım. En başarılı olduğum tür budur diyebilirim" (Çapan, 1984: 36).

O dönem gençlerinin ellerinden düşürmediği romanları beyazperdeye uyarlayan Yılmaz, bu sayede artık sinema dilini geliştirmiştir. Daha sonraları ise *Gelinin Muradı*, *Günahsız Katiller*, *Yaşamak Hakkımdır* filmlerini çekerek yönetmenlik serüvenine devam etmiştir. *Gelinin Muradı* isimli filmiyle taşra gerçekliği konusunu yalın ve sade bir biçimde

anlatmıştır. Atıf Yılmaz, *Alageyik* ve *Karacaoğlan* filmleriyle 1959'larda halk bilim öğelerini o zamana kadar en iyi kullanan yönetmen olabilmeyi başarmıştır. Ve halk sineması ekolü Yılmaz'ın sinemasında bu anlamda önemli bir rol oynamıştır. Ancak bu filmlerle Yılmaz umduğunu bulamamış, bu yüzden de ticari sinemaya yönelmiştir. 1960'lı yıllarda *Ayşecik Şeytan Çekici* filmiyle traji-komik bir melodram ve *Ölüm Perdesi* filmiyle de polisiye filmlerinin ilkinin gerçekleştirmiştir. 1963'te *Yarın Bizimdir* filmiyle kasabadaki çıkar çatışmalarını ve çapraz aşk konularını işlemiştir. *Keşanlı Ali Destanı* ile ise ilk tiyatro uyarlaması filmini çekmiştir.

Filmlerinde toplumsal gerçekçi çizgisiyle köylü- kentli, zengin- fakir her kesimin hikâyelerini filmlerinde işleyen Atıf Yılmaz, 1965-70 yılları arasındaki dönemde melodramdan güldürüye, halk konulu filmlere, epik-tiyatro tarzı sinemaya, köy- kasaba filmlerine, ulusal sinemaya kadar birçok farklı içerikte filmler çekmiştir. 1971 yılında ulusal sinema dili konusunu işlediği *Yedi Kocalı Hürmüz* filmini, minyatür üslupla çekerek, ulusal sinema akımının da temsilcisi olmuştur. Atıf Yılmaz'ın ulusal sinema hakkındaki görüşlerini ise kendisi şöyle dile getirmektedir: "Ben de o hareketin içindeydim, en çok angaje olanlardan biriydim. Düşünce doğrudu esasta, yani bir ulusal sinema bulma düşüncesi. Yalnız hiçbirimiz bu arayışta yeterli bilgi ve birikime, kültüre sahip değildik. Benim görüşüm o. Onun için bunu uygulamada tam bir başarı gösteremedik. İyi örneklerini veremedik. Bizde batı kültürüyle yetişmiş insanlar olduğumuz için, geçmişle bağlarımızı koruyacak çok olmamasından dolayı işi sonuna kadar götüremedik. Dürüst, namuslu bir arama olarak kaldı çabalarımız, bunu bir akım haline getiremedik, benim görüşüm bu" (Çapan, 1984: 38). Yine Atıf Yılmaz,70'li yıllarda *Utanç*, *Kuma* ve *Kambur* ile kadını toplumsal durumuyla veren filmler yapmıştır.

Yılmaz, toplumsal gerçekçi çizgide, çeşitli güç odaklarını sorgulayan sistem eleştirisini de güldürü türündeki birçok filmde işlemiştir. *Salako*, *Hasip İle Nasip*, *Kibar Feyzo*, *Güllüşah ile İbo* bu türdeki filmlerin bazı örnekleridir. 1977 yılında ise *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmi ile Yılmaz, anlatımdaki ustalığını göstermiştir. Doğal anlatımıyla ve "sevgi emektir" sloganıyla bu film Türk sinemasının kült filmleri arasına girmiştir. Yine Atıf

Yılmaz, *Utunç* isimli filmiyle kadını gerçekçi bir biçimde ele almakta, böylece de 1980 sonrasında yoğunlaştığı kadın imgesi konulu filmlere adım atmış olmaktadır.

Atif Yılmaz, kadınların sırf kadın olmalarından kaynaklı sorunlarını kadın konulu filmleri ile işlemiştir. "Özellikle Atif Yılmaz'ın yönettiği filmlerde anlatının büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci tarafından şekillendiğini söyleyebiliriz. Yeşilçam sinemasında utunç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen yalnızca kötü kadınlara yakıştırılan cinsel arzular kadın filmleriyle farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelecektir" (Bayrakdar, 2013: 151).

1980'li yıllara geldiğimizde 12 Eylül askeri darbesinin toplumsal, kültürel ve siyasal etkilerinin hissedildiği ülkemizde sorunların çok fazla didiştirilemediği, eleştirilemediği dönemlerde kadın filmlerine yönelen Atif Yılmaz, önceki yıllarda ülke meselelerine eğilerek ağalık, kumalık, işçi meselesi konularını işlediği toplumsal sinemadan artık bireysel sinemaya geçmiştir. 80 sonrası filmlerinde kadın sorunlarına değinen Yılmaz, niçin kadın konusuyla ilgili olarak şu sözleri sarf etmiştir: "Bugün Türkiye' de kadın sorunu benim için önemli bir sorun. Yani kadınların kişilik kazanması, toplumdaki yerlerini belirlemeye çalışmaları, Türkiye'de kadın nedir? Erkeklerle durumu, eşitliği, eşitsizliği falan beni ilgilendiriyor. Türkiye' de gerçekten kadın sorununun varlığına inanıyorum ve filmlerimde de bunu vermek istiyorum. Filmlerimdeki kadınların hepsi bir kimlik arayışı içinde olan kadınlar. Hepsi, ben neyim, ne olacağım, ne yapmam gerekir, bu toplum içindeki yerim ne? sorularına cevap aramaya çalışıyor. Kasabada, kentte, kentin üst düzeyinde farklı gibi görünüyor ama sorun temelde hepsinde aynı. Bugün de bu kimlik arayışı bitmiş değildir. Bizim toplumumuzda kadının konumu farklı. Yasal birtakım haklar tanınmış, bir sürü batılı ülkeden belki daha fazla hakları var kadınlarımızın. Ama kadınlarımız bunları elde etmek için belli bir mücadele vermedikleri için, bugün yasalarla verilmiş hakları kullanacak güçleri yok ellerinde. Hak edilmemiş haklar gibi duruyor, yasal olarak verilen haklar kadınlarımızın elinde.

Bir taraftan da hayat dindi, örfü, adetti, töreydi onlar yürüyor ilişkilerimizde. Bunlar var bir tarafta yasalarla verilmiş ileri haklar var bir tarafta da. Hangisine uyacaklarını

bilemiyorlar. Erkekler de bilmiyor birçok şeyi. Aslında insan ilişkileri açısından acemi bir toplum, Türk toplumu. Erkekler için de kadınlar için de durum aynı. Ama bence kadınlar daha kişilikli. Kişilikli oldukları için de daha ilginçler. Hem ikinci sınıf vatandaş sayılıp, hem kişilikli olunca daha dram kişisi olabiliyorlar bir sanatçı için. Yani daha ilginç şeyler yaşayabiliyorlar, daha sert değişimler gösterebiliyorlar. Erkekler prototip halindedir. Aslında belli geleneksel kalıplarımıza bağlı, kadına belli şekilde bakan, belli bir şekilde değerlendiren bir yapıdır onların ki. Kadınlar sürekli arayış içindedir. Yani yapısından, anneliğinden, daha çok acı çekmesinden, belki kırsal kesimde daha çok iş yapmasından, mülkün gerçek sahibi olmasından gelen özellikleri var. Kasabada ezilmesinden, kente gelince uyumundan, uyumsuzluğundan yani tüm bunlardan daha ilginç dram kişisi oluyorlar. Tüm bunlarda benim ilgimi çekiyor, filmlerimde vermek istiyorum" (Demiray, 1987: 38-39).

Kadın filmleri denen bu akımın öncüsü konumuna gelen Atıf Yılmaz, 1982 yapımı *Mine* filmiyle beraber Türk toplumunda kadını, kadının konumunu, kadın- erkek ilişkilerin ataerkil söylemle bakılıp, görülmüş yapısını bu defa da kadın açısından anlatmaya çalışıyor. Öncelikli olarak bu filmlerin kahramanları kadın kişiliklerdir. Öyküler kadını merkeze alacak biçimde geliştirilmiştir. Öyle ki geleneksel Türk toplumunda erkeğin maço yapısı, kadın üstündeki baskısı Yılmaz'ın filmlerinde kimi zaman hafif, kimi zamansa sert bir biçimde eleştirilir (Dorsay, 1995: 29).

1984 yapımı *Bir Yudum Sevgi*, *Dağınık Yatak*, 1985 yapımı *Adı Vasfiye*, 1986 yapımı *Ah Belinda* filmleri Yılmaz'ın sevgi, sevgisizlik temaları, kimlik arayışları içinde olan kadınları anlatan kadın konulu filmleridir. *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Seni Seviyorum*, *Dul Bir Kadın*, *Delikan*, *Ölü Bir Deniz*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmleri de aynı şekilde 1980' li yılların toplumsal bilim olarak da üzerinde durulması gereken, baskılara karşı koyabilen, cinsel yaşamı ve istekleri olan kadınların anlatıldığı filmlerdir. *Mine* filmiyle başlayıp 2005 yapımı *Eğreti Gelin* filmine kadar kadın temalı filmlerin Atıf Yılmaz sinemasında ağırlıklı olarak işlenmesinin bir nedeni ise, eşi Deniz Türkali'nin feminist anlayışa sahip olması ve sürekli olarak eşi ve arkadaşlarıyla kadın odaklı, kadın sorunlu sohbetler, tartışmalar yürütmesidir.

Atf Yılmaz'ın 1980'lerde ki filmlerinin karakteristik özelliklerinden bir diğeri ise filmlerinde hâkim olan fantastik öğelerdir. Fantastik öğelere sahip *Aaahh Belinda*, *Adı Vasfiye*, *Nihavend Mucize*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Arkadaşım Şeytan* filmlerinde Yılmaz, erkek karakterler tarafından arzu edilen, hayal edilen kadınları işlemektedir. Yılmaz' a ait fantastik filmlerin ortak özelliğine bir bakacak olursak, fantazyaya duygusu ve mistik öğeler sıradan yaşam içindeki karakterlerin hayatlarında yerleşik temalarla ortaya çıkar ve onların günlük sıkıntılarında beslenir. Ancak filmlere buruk bir mizah duygusu da yerleştirilmiştir. Bunun yanı sıra filmlerde doğüstü güçlere yer verilmesine rağmen böyle güçlere sahip karakterler oluşturulamamıştır. Bu anlamda da Atf Yılmaz filmlerinin fantastik olma özelliği eleştirmenlerce eleştirilere maruz kalmıştır.

Atf Yılmaz, 1990'ların başında marjinal konulu bir hikayeyi beyazperdeye aktarmıştır. *Düş Gezginleri* filminde Yılmaz, iki kadının birbirini sevmesini ve onların lezbiyenlik ilişkisini anlatıyor. Ama bu doğrudan, yalnızca cinsel anlamda bir sevgi değildir.¹⁸ Aynı zamanda sevgisiz kalmış insanların dramını anlatan bir filmidir. Yine 1990 yılında Anadolu' da genişçe yer alan, başlık parası yerine kız ve erkek çocuklarını değış tokuş yapma yoluyla onları evlendirmeyi anlatan *Berdel* isimli filmini çekmiştir. Bu film Atf Yılmaz'ın sinema dili gelişmiş bir başka kadın konulu filmidir. 2000'li yıllara gelindiğinde ise Yılmaz son filmi *Eğreti Gelin* ile bir gelenek üzerinden, bir dönemin ahlaki yapısını anlatan farklı bir yapıma imza atmıştır.

Sonuç olarak Atf Yılmaz Türk Sinemasının farklı yıllarında çeşitli konularda filmler çekmiştir. Bu yönüyle de Türk sinemasının uzun soluklu yönetmenlerinden birisi olarak nitelendirilmektedir.

3.2. ATIF YILMAZ'IN FİLMLERİ

Bu bölümde dönemin toplumsal, kültürel koşullarına bağlı olarak birçok türde film yapan Atf Yılmaz'ın filmlerinin narrative yapısı değerlendirilecektir. Atf Yılmaz, macera türündeki aksiyon filmlerinden (*Dağları Bekleyen Kız*) melodrama (*Beş Hasta Var*, *Berdel*,

¹⁸ Lezbiyenlik önce "kadının kadına sığınması " biçiminde gelişip, sonra giderek eyleme dönüşen bir ilişki biçimidir (Özgüç,1988:106)

Utanç, Kuma), komedi türündeki filmlerinden (*Kibar Feyzo, Gelinin Muradı*) fantastik türdeki filmlerine (*Aaahh Belinda, Hayallerim, Aşkım Ve Sen, Adı Vasfiye, Asiye Nasıl Kurtulur?*) kadar birçok türde eserler ortaya koymuştur. Yılmaz'ın filmlerini bu bağlamda kategorilere ayırmak ya da dönemsel olarak sınıflandırmak çok ta mümkün değildir. Ancak kadın imgesinin Atıf Yılmaz filmlerinde nasıl kurulduğu kadının nasıl temsil edildiği yine bu bölümde filmlerin hem anlatsal yapısı üzerinden hem de tematik özellikleriyle ilişkili olarak ele alınacaktır.

3.2.1. Filmlerin Narrative Yapısı

Atıf Yılmaz 1980'li yıllara kadar macera, melodram, komedi, aşk türünden birçok filme imza atmıştır. *Kanlı Feryat* filmiyle ilk özgün eserini ortaya koyarken, çiftliklerine sığındığı bir şeyhin karısı tarafından iftiraya uğrayan bir gencin hikâyesini melodramatik özellikleri ön plana çıkararak anlatır.

Kameranın sabitlenerek donuk diyebileceğimiz görüntülerin diyaloglarla iç içe geçmiş şekilde sunulması, Yılmaz'ın bu dönem filmlerinin anlatı açısından en temel özelliklerindedir. Bunun yanı sıra, "Atıf Yılmaz Sineması" başlığı altında bahsetmiş olduğumuz gibi Yılmaz'ın gençliğinde ressamlar topluluğuna katılmış olması ve ressamlık deneyimi onu tam da bu yüzden ilk dönem filmlerinde biçimci olmaya iten nedenlerin başında gelmektedir. Yılmaz'ın kendisinin de ifade ettiği gibi Yılmaz filmlerinin anlatısını oluşturan bir takım öyküleri düşünceden ziyade belli bir biçim araştırması dahilinde sunuyordu (Çapan, 1984: 36). Yine Yaşar Kemal' in oyunluklarına dayanan *Karacaoğlanın Kara Sevdası* ve *Alageyik* filmleri ile folklorik öğelerin bir arada olduğu halkbilim türünü ortaya koyan Yılmaz, çeşitli yazarların romanlarından uyarlamaları da filmleştirip, piyasa romanları sinemasının öncüsü haline gelmiştir. *Kadın Severse, Hıçkırık, Aşk Izdıraptır* filmleri birbirine benzeyen melodramatik konularıyla birer roman uyarlamasıdır. Yılmaz' ın bu uyarlama denemeleri, 80' li yıllara gelindiğinde *Mine, Adı Vasfiye, Kadının Adı Yok* filmleriyle devam etmektedir.

Yılmaz'ın ilk dönem sinemasının anlatsal özelliklerinden birisi, toplumsal olayları kasaba güldürüsü olarak nitelendirebileceğimiz konuları komik bir öykü yapısı içerisinde

izleyiciye sunmasıdır. *Hasip ile Nasip*, *Deli Yusuf* filmleri bu tarzdaki filmlerin en iyi örneklerindedir. Mesela *Hasip ile Nasip* filmi küçük bir kasabada yaşayan Hasip ile Nasip'in öyküsünün (rekabetleri, aynı kıza aşık oluşları) esprili bir dille anlatıldığı bir güldürü filmi olarak değerlendirilebilir. Yine Yılmaz'ın köy- kasaba güldürüsü türünden bir başka filmi *Kibar Feyzo*'dur. Filmin kahramanı Feyzo'nun sevdiği kıızı alabilmesi için başlık parası biriktirmek üzere İstanbul'a gidişi ile büyük şehirde gördükleri (grev hakkı, işçi sendikaları gibi sosyal haklar) Feyzo'nun kafasında köydeki ağalık ve başlık parası geleneğine bir direnişi başlatır. Ancak filmin sonunda anlaşılır ki sadece tek başına bir kişinin çabası düzeni değiştirmeye yetmeyecektir.

Bu filmin narrative özelliklerinden birisi feodalizmin yarattığı insan durumları ve insan ilişkileridir. "Köylüler, mülkiyetine sahip olmadıkları ağa toprağı üzerinde çalışıyorlar. Ağa, yörede en büyük güç, devletten de yasadan da daha öteye tek adam... Dinin baskısı ve etkisi, ortaçağdan beri değişmemiş biçimde varlığını sürdürüyor. Çeşitli inançlar, gelenekler bütünü, çağdışı bir törenin unsurları olarak ayakta" (Dorsay, 1989: 61). Atıf Yılmaz'ın *Kibar Feyzo* filmi bu feodal düzenin gülmeceyle karışık yergi havasında beyaz perdeye aktarılan başyapıtlardan birisidir. Yılmaz, kırsal alanda çekmiş olduğu *Kibar Feyzo* filminde feodal ilişkileri ve geleneksel yapı içerisinde, köy kadınına kaderine terk edilmiş, tarlada çalışan bir üretici konumunda vermektedir. Filmde, temelde iktidar olgusu sorunsallaştırılır. Maho Ağa köyün tek sahibi olarak tasvir edilirken, köylülerde onun iktidarını tamamlayıcı niteliktedir. Çünkü iş gücünü sağlamak için ve üretimin sekteye uğramaması için köylülerin varlığı elzendir. Filmde kendi topraklarından edilen köylüye Maho Ağa'nın toprağında çalışılması karşılığında ağa tarafından küçük meblağda bir pay verilmesi ve bu durumunda bir lütufmuş gibi sunulması feodal düzenin bir dayatması niteliğindedir. Filmde Bilo ve Feyzo, Hacı Hüso'nun kıızı Gülo'ya taliptir. Hüso ise kızını adata açık artırmaya çıkarmış gibi, en yüksek fiyattan satmak ister. Bu yüzden de Gülo'nun babası köy geleneklerinde bugün hala geçerliliğini koruyan başlık parasını istemektedir.¹⁹ Filmin öykü yapısı da işte tam bu noktada gelişir. İstanbul'a başlık parasını denkleştirmek için giden Feyzo'nun orada

¹⁹Kalkan'a göre, "Kır yaşamını konu alan Türk sorunsal sinemasında kadın-erkek ve kadın- toplum ilişkileri; kadının mal gibi alınıp satıldığı erkek toplumlara özgü, erkeğin kadına tahakkümünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdaki sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alınarak işlenmiştir" (Kalkan1,1988:103).

karşılaştığı bir takım toplumsal olay ve olgularla kafasında içinde buldukları düzene dair bir uyanma gerçekleşir. Bu şekilde ilerleyen olaylar zinciri, Feyzo'nun köyüne döndüğünde var olan o kaotik düzene başkaldırmaya çalışması ve sonunda da zorunlu bir kabullenişle son bulur.

Bu filmde dikkatimizi çeken ve Yılmaz'ın özellikle kadın karakterler odaklı filmlerinde (*Asiye Nasıl Kurtulur?*) karşımıza çıkan onun Brecht'in epik tiyatro anlayışından esinlenerek bu filmine de sindirmiş olmasıdır.²⁰ Şöyle ki; Feyzo başından geçen tüm bu olayları mahkemede hâkim karşısında anlatıyor. Bu sayede de dramatik yapı bir anlamda kırılmaya uğruyor. Öykü yapısının arasına Feyzo'nun yorumlarının girmesi ve kadın- erkek korolarının türkü söylemesi filmin anlatı yapısını güçlendiriyor ve öykünün anlatım yapısıyla izleyici arasında ilişki kuruyor. Feyzo'nun olayları anlattığına hakime: "*Biz napalım hakim bey, başımız eğik çaresiziz, nizamımız bu beyim. Bu nizam hiç mi değişmez ben bilmem, Atalarımız ne demiş, mademki ağadır doğrudur, hiçbir doğru işini de bilmeyiz ya, rızkımız onun diliyle eli arasında...*" şeklindeki sözleri bir önceki sahnede canını yakan ağaya söylenen Feyzo' nun o trajik durumunu bir anda kesiyor ve bu sözleriyle Yılmaz öykünün özel yanıyla halkın genel bakışı arasında ilişki kuruyor. Böylece izleyici filmin belli bir yerinden kopup, gerçek hayata dönüyor ve olayı çeşitli yönleriyle kavrayabiliyor.

Bu bağlamda, Brecht'in Epik tiyatro anlayışı, Yılmaz' ın ondan esinlenerek anlatı yapısını zenginleştirdiği bir özelliktir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmi bu türün en iyi örneklerinden birisidir. "Bir tiyatro oyunu olarak sahnelerde bunca yıl izlendikten sonra Türk tiyatrosu içinde epik tiyatro anlayışının en iyi örneklerinden birisi olarak nitelendiren ve oldukça pespaye bidramatik uyarlaması sinemada denendikten sonra Yılmaz ve ekibi, doğru olarak oldukça serbest bir biçim denemeyi uygun görmüşler. Böylece ortaya, oyun içinde oyun gibi oynanan, her şeyiyle dekor olduğunu hissettiren bir mekan içinde temsil edilen dekor, giysi ve oyundaki stilize anlayışı tüm dramaturji'ye de yedirilen, dans ve şarkılarla desteklenen bir film çıkmış" (Dorsay, 1995: 57).

²⁰ Epik tiyatro, toplumsal işleve sahip, olay ve ayrıntılar üzerinde çokluk çetin bir takım çalışmaları içeren, artistik ve sosyal bir takım sorunların ele alındığı ve oyunun bütünündeki toplumsal işlevin sapasağlam, açık ve net yerinde durup durmadığının hem yönetmence hem de oyuncular tarafından sürekli denetlendiği bir tiyatrodur (Brecht,2011:129).

Brecht' in Epik tiyatro anlayışına göre amaç, izleyicinin oyuna eleştirel bir biçimde bakabilmesini sağlamaktır. Bu amaçla da sergilenen karakterlerin ve içinde buldukları toplumsal ilişkiler yabancılaştırma efekti ile sunulur.²¹ Yani seyirci filmde kahramanlarla özdeşleşmek yerine olup bitenlere yabancılaşarak eleştirel ifade getirir. Film trajik bir şekilde ilerlerken bir anda danslarla, anlatıcıyla, kadın ve erkeklerin koro halinde söyledikleri şarkılarla kırılmaya uğrar ve bu arada o büyüden kopan seyirciye eleştirel bir bakış açısı sunulur. *Asiye Nasıl Kurtulur'* da: "*Biz aşk satarız, sermayedir etimiz. Biz aşk satarız, sermayedir terimiz.*" şarkısını söyleyen kadın korusu ile film bölünür. Bu anlamda müzik bir amaca hizmet eder. Burada amaç, toplumun karmaşık yapısını, toplumsal ilişkilerini neden- sonuç ilişkisi çerçevesinde ortaya koyarak seyircinin bilinçlenmesini sağlamaktır. Yine epik tiyatrodaki bir anlatıcı vardır ve anlatıcı olayları yorumlar, seyircilere danışır, onların fikrini alır, tartışır.²² Filmde Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı bu rolü üstlenir. Başkanın (Anlatıcı): "*Bir insan tanımadığı bir adamın koynuna nasıl girer, böyle yaşayacağına ölmelidir*" şeklindeki sözleri oyunun akışı sırasında anlatıyı sekteye uğratar ve seyirciye pas atılır. Bu sayede de seyircinin bilinci ve ilgisi açık tutulur. Yine Epik tiyatrodaki Brecht için bozuk düzende hareket etmek her zaman kaybettirir, aksi ise kazandırır. Filmde Asiye'nin tek güvendiği adam olan müdürenin yeğenin evli çıkması ile Asiye' nin o aldatılmışlık hissiyle hareket etmesi kötü yola düşmesine sebeptir. Ancak annesini öldüren belalısı Kara Mustafa' nın para dolu çantasını alıp kaçması Asiye'nin önüne önemli fırsatlar sunacaktır.

Yine Atıf Yılmaz' ın öykü yapısının kuruluşu bakımından önemli olan 1977 yılında çekmiş olduğu *Selvi Boylum, Al Yazmalım* filmi ise bir Cengiz Aytmatov uyarlaması olarak değerlendirilmektedir. Filmin anlatı yapısına baktığımızda konu, Asya'nın yani kadın karakterin merkezinde gelişiyor. Bunu yaparken Atıf Yılmaz aslında filmin ana teması olan "sevgi"yi ve "sevgi emektir" sloganını da yine filmin kadın karakterinin gözüyle ön plana

²¹ Bu yöntemde, oyun kişilerine ilişkin söz ve eylemlerin kabulü ya da yadsınmasının, şimdiye kadar olduğu gibi seyircilerin bilinç altlarında değil, bilinç düzeylerinde gerçekleşmesi ön görülüyordu (Brecht,2011:13).

²² Tiyatrodaki dördüncü duvarın ortadan kalkmasıyla, anlatıcı, açık seçik sahnede göstermiştir kendini. Anlatıcı artık sahnede sergilenen olaylar karşısında bir tavır takınmaktadır, projeksiyonla beyaz perdelere belgeler yansıtılarak oyun kişilerinin söyledikleri ya pekiştirilmekte ya da çürütülmektedir. Öte yandan da bir tümdeğişim geçirmeyen oyuncular, sahnede canlandırdıkları kişiyle aralarında bir uzaklığı korumaya özen göstermekte ve hatta seyircileri açıkça eleştiriye çağıran bir tutum takınmaktadırlar (Brecht,2011:28).

çıkartıyor. Filmde yer alan iç konuşmalar, kahramanların iç dünyalarına dâhil olmamızı ve yaşadıkları o duygusal yoğunluğu anlamamızı sağlıyor. Filmin en başında sadece İlyas ve Asya arasında olan ilişkiyi gösterişsiz şekilde seyirciye sunan Yılmaz olayların akışıyla birlikte Cemşit, İlyas, Asya ve Samet' in duygularını, iç hesaplaşmalarını, ilişkilerini sergiliyor. Bu anlamda *Selvi Boylum, Al Yazmalım* filmi kadını, onun duygularını merkeze alan anlatı yapısıyla kadın- erkek ilişkisini Türk sinemasında belki de ilk denebilecek biçimde sunan Yılmaz'ın kadın filmleri zincirinin de ilk halkasını oluşturmaktadır.

Yukarıda da anlatıldığı üzere özellikle 80'li yıllara gelmeden toplumsal içerikli konuları insan ilişkileri bağlamında anlatan Atıf Yılmaz, artık 80' li yıllara gelindiğinde ise toplumsal sinemadan bireysel sinemaya geçerek kadın imgesini de merkeze alarak kadınları farklı boyutlarda ele almış ve filmlerin anlatı yapısını da kadın karakterler üzerinden kurmuştur. Kadın imgesinin kuruluşu bağlamında da incelemiş olduğum kadın konulu filmleriyle Yılmaz artık kadını ahlakçı anlayışı dışında, cinselliğini özgürce yaşayabilen özgür bireyler haline getirmeye çalışmıştır.

Atıf Yılmaz' ın kadının ana kahraman olduğu filmlerinde anlatıda çeşitli toplumsal ve ekonomik bağlantıların, insan ilişkilerinin kahramanlar üzerinde büyük bir etkisi vardır. Filmlerdeki olaylar çoğunlukla neden- sonuç ilişkisi çerçevesinde gelişir. *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde Asiye'nin kötü yola düşmesinin nedeni, annesinin yazgısının kızına geçmesi, maddi anlamdaki yetersizlikler ve geçim sıkıntısı gibi durumlar olarak verilirken, *Hayallerim, Aşkım ve Sen'* de ise Coşkun'un çocukluk yıllarından beri hayranı olduğu ünlü sinema oyuncusu Derya Altınay'a olan tutkusu ve hayranlığının sonucu olarak senaryolar yazmaya başlamasıdır. Yine *Deli Kan* filminde Atıf Yılmaz anlatı yapısını Sefer' in Zekiye'nin ırzına zorla geçmesiyle incinen yüreği, yıkılan hayalleri ile birlikte İstanbul' da kötü yola düşmesi üzerinde sebep-sonuç bağlamında izleyiciye gösterir. Filmde köy, kapitalist ilişkisi açısından kaçışın, kurtuluşun bir simgesi olarak verilir. Sefer ve Zekiye İstanbul'da bir kır gezintisindeyken çıkıp geldikleri köyleri Mitari'yi orda her şeyin temiz, masum ve bozulmamış olduğu yer olarak aralarında konuşurlar. Ve Zekiye tüm kirlenmişliğine rağmen, adeta arınmak istercesine Sefer'den onu köyüne geri götürmesini söyler.

Yılmaz'ın filmlerinin çoğunda kadınların içerisine düştüğü çaresiz birçok durum erkek kahramanların eylemleriyle ilişkilendirilmektedir. *Kadının Adı Yok'* ta Işık severek evlendiği adamın ona ilgisizliği, tepkisizliği yüzünden iş yerinden arkadaşı Mehmet' le onu aldatır. Yine *Mine'* de ailesinin zoruyla evlendiği kaba bir kişiliğe sahip Cemil' de aradığı hiçbir şeyi bulamayan Mine, öğretmen arkadaşı Perihan'ın kibar ve ince ruhlu abisi İlhan'a yakınlık hisseder. Sebebi olarak ta Cemil' in kadın ruhundan anlamayan kaba tavırlara sahip olmasıdır.

Atıf Yılmaz'ın filmleri kahramanlar açısından değerlendirildiğinde, erkek kahramanların amacı genel olarak kadınları kullanmak, onlardan faydalanmaktır. Bu anlamda filmlerdeki kadın figürler filmin anlatı yapısı içerisinde genelde erkekleri harekete geçiren birer cinsel obje olarak görülürken eril güç tahakkümü elinde bulundurmaktadır. *Adı Vasfiye* filmindeki erkek karakterlerin kuruluşunu Yılmaz şöyle açıklar: "Bu filmde de bir kadın anlatılıyor. Ama hep erkekler tarafından anlatılıyor. Bu erkekler anlattıklarıyla hep kendilerini haklı gösteriyorlar, ama görünen o ki, aslında haksızlar. Buradan şu çıkıyor. Bizim görece bir ahlakımız var, erkeklerin belirlediği bir ahlak. Ama erkeklerin ahlaksızlığı görülüyor o zaman. Burada kadın iyi niyetli ama farklı yorumlanıyor erkekler tarafından. Bir de Aytaç Arman'ın belirlediği bir kader motifi var. Kadının hayatının farklı dönemlerinde kadın kişiliğini, kadınlarını savunup belli bir yönde ilerlemeye çalışırken, farklı kişiliklerde karşısına çıkarak ona hep engel oluyor. Feodal erkek tarzını simgeleyen bir kişilik bu ve yozlaşarak, yozlaştırmaya çalışarak, giderek kadını satmaya bile başladığını görüyoruz Aytaç'ın. Her karşısına çıktığında Vasfiye'nin hayatını olumsuz etkiliyor" (Demiray: 1987: 37). Bu bağlamda filmde yaratılan bu kadın bedeni erkeğin fantazyasının bir ürünüdür.

Kadın kahramanlar ise o geleneksel kalıplarını kırıp, eril söyleme kafa tutan, ayakları üstüne basan, iş hayatında olan, özgürleşen, cinselliğini istediğinde istediğiyle yaşayan nesne durumundan çıkıp özne olma yolundadır. Özellikle Atıf Yılmaz'ın yönettiği filmlerde anlatının büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci tarafından şekillendiğini söyleyebiliriz. Yeşilçam sinemasında utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen yalnızca kötü kadınlara yakıştırılan cinsel arzular kadın filmleriyle farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınların

yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelecektir (Sunar, 2005: 294). *Kadının Adı Yok* filminde Işık'ın bir sahnede: "*Kadını kim yargılıyor, onlara bu hakkı kim veriyor?*" şeklindeki sözleriyle aslında kadın karakter olarak eril söyleme nasıl kafa tuttuğunu rahatça gözlemleyebiliriz. Kadınlar bu bağlamda yalnızlıkları, bunalımları, sevgileri, beraberlikleri, cinsel kimlik arayışları ile filmlerin narrative yapısı içerisine dâhil oluyorlar. Filmlere ilişkiler açısından bakıldığında ise genellikle aşk, evlilik, kadınlar arası arkadaşlık ilişkileri çerçevesinde kurulduğu dikkat çekmektedir.

Atıf Yılmaz'ın birçok filminde dikkatimizi çeken önemli bir başka özellik ise, filmlerde kadın karakterler erkek gözüyle, onların hayal dünyasında, istedikleri halleriyle şekillenir. Erkek karakterler aynı bedene, aynı görüntüye sahip bir kadını kendi arzu ettikleri ve hayalini kurdukları biçimde birden fazla kişiliğe bölerler. *Aaahh Belinda* filminde Müjde Ar hem tiyatro oyuncusu, bekâr, bakımlı, güzel, modern ve seksi, adının da hakkını verircesine hayali kurulan Serap'tır. Hem de iki çocuklu, orta halli, gündüz dışarıda çalışan, akşam evinin karısı olan Naciye'dir. Serap bu anlamda ismi gibi erkeklerin hayallerini süsleyen bir cinsel objeyken Naciye ataerkil düzenin erkek egemen söylemi içinde sıkışmış bir karakterdir. Yine *Adı Vasfiye* filminde Vasfiye beş ayrı erkek tarafından hayal edildiği şekliyle tasvir edilir. İlk eşi Emin için "erkek gibi kadın", sağlık memuru Rüstem için "arzunun nesnesi olan cilveli Vasfiye", Hamza için "savunmasız, çaresiz ve masum Vasfiye", kasaba doktoru için "özgür kadın Vasfiye" ve son olarak da yazarın aşkı olan ve hepsinin toplamından oluşan Vasfiye'dir. *Deli Kan* filminde de önce Mitari köyünde saf, temiz, namuslu Zekiye daha sonra hayallerinin yıkılmasıyla kötü yola düşmüştür ve bir pavyon kadını olmuştur. Filmde Sefer, Zekiye'ye "*İki ayrı kadın gibisin, ben Zekiye olmanı isterim.*" derken hayalinde arzu ettiği kadın figürünü dillendirmektedir. Yılmaz filmlerinin önemli özelliklerinden birisi olan hayal edilen ve bölünmüş kadın karakterler aslında melodram örneklerinde de dikkatimizi çekmektedir. Lütfi Akad'ın yapmış olduğu *Vesikalı Yarım* filmi bu noktada önemli bir yapımdır. Film diğer melodramlardaki bölünmüş kadın karakterlerden ayrı kılan özelliği ise, evli bir manavla bir konsomatrisin imkânsız olan aşkları ve arzularının anlatıldığı filmde ana kadın kahraman olan Sabiha'nın nasıl temsil edildiğidir. Birçok melodram örneğinde kadını cinsellik ve sevgi olarak ikiye bölen anlayışta cinsellik anlamındaki kadın nesne konumunda bir meta, sevgi anlamındaki kadın ise iyi

kalpli, saf, temiz anne ve eş şefkatindeki kadın karakterlerdir. Ancak birçok melodramdan farklı olarak *Vesikalı Yarım* bu bölme işlemine girişmez. Sabiha, filmin isminden de anlaşılacağı üzere hem vesikalı hem de yar'dır. Bu birleştirme Sabiha'nın, bir erkeğin iki fantezi çerçevesinin iç içe geçtiği aralığa yerleştirilmesine sebep olur; Sabiha bu boşluğu dolduracağı farz edilen nesnedir. Her ne kadar film kadını sevgi nesnesi ve cinsellik nesnesi olarak bölme işlemine girişmese de bu işlemin kaçınılmazlığıyla biter²³ (Abisel, 2005: 44). Filmde Sabiha, aynı anda, iki kadınlık halini bünyesinde taşıyan fantezi nesnesidir. Bu fantezi, iki kadınlık halinin tek bir nesnede, bir arada var olması arzusunun seslenir. Film, bu arzusunun üzerinde işler; fantezinin gerçekleşme ihtimalini canlı tutar²⁴ (Abisel, 2005:49). Kadın ve erkeğin birleşmesini, mutlu olmalarını engelleyecek olan şey aslında tam da bu çatışma halidir. Bu anlamda filmin ana teması da bu çelişkili durum üzerinden örülmektedir. Film işte bu noktada vamp kadın rolündeki cinsel nesne ile iyi, saf ve temiz olan anne ve eş rolündeki kadının o çıkmazını çözemez.

Son olarak *Hayallerim, Aşkım ve Sen'* de Türkan Şoray, evladını kaybeden anneyi temsil eden Nuran ve bataklıkta bir çiçek olan Melek olarak filmde senaryo yazar Coşkun tarafından bölünmüş ayrı iki karakter olarak karşımıza çıkar. Coşkun burada üçüncü bir karakter yaratma eğilimindedir. Tıpkı hayallerinde kurduğu gibi, "Derin gözleriyle baktığı, şefkatle dolu eşsiz kadını" Derya Altınay'ı hayal eder. Ancak bu kadının asla var olmayacağı filmin sonunda verilir.

Filmlerin olay örgüsünde Yılmaz, cinsiyet rollerini, kadın- erkek ilişkilerini, klasik söylemi ve eril bakış açısını bir anlamda eleştirerek vermektedir. *Kadının Adı Yok* filminde, filmin ana kahramanı Işık'ın çocukluğunda annesi ile karşılıklı konuşmaları cinsiyet rolleri açısından kadın ve erkeğe toplumun genel bakışını temsil etmektedir. Filmde anne ile kızı arasında şu diyalog geçer:

"Kız: Anne benim memem olmayacak mı, memeler ne işe yarar anne?"

Anne: Süt vermeye, çocuğun olunca süt içip büyüyecek, bu iş annelerin görevi.

²³ Filmde Halil'in hayalinde olan Sabiha, mükemmel bir kadın olarak bakımlı, kokulu, makyajlı, işveli ve cazibelidir. Hem de fedakâr, iyi yürekli bir ev kadınıdır.

²⁴ Bir önceki gece yatakta geceliği ile uzanmış ve göğüsleriyle erotik bir nesne olarak arzu edilen kadın Sabiha o gecenin sabahında ise başında başörtüsü ile pazarda alışveriş yapmaktadır.

Kız: Neden babaların görevi değil?

Anne: Babalar çalışır, para kazanır, eve getirirler.

Kız: Siz niye çalışıp para kazanmıyorsunuz, memeniz var diye mi?

Anne: O zaman sizi kim büyütecek.

Kız: Ben büyüyünce çalışacağım, memeli kadınlar ağlıyorlar, şişman oluyorlar, kocaları da asık suratlı oluyor babam gibi."

Bu bağlamda kadın ve erkeklerin temsili ataerkil düşünme biçiminin yarattığı imgeler üzerinden kurulur. Anlatı yapısının kadın- erkek arasındaki farklar üzerinden kurulduğu filmde, babasının kızına, "erkeklerden uzak durulmalı, onlarla oyun oynanmamalı, onlardan namusunu korumalı" şeklindeki telkinleri, Işık' ta kadının koruması gereken en büyük mücevheri namusudur fikrini oluşturmuştur. Yılmaz filmlerinde kadının cinsel baskılarını, toplum içinde kadın olarak yerini sorgulayışını ve bu bunalımları dile getirilişi ile ilgili konuları işlemiştir. Bu bağlamda aynı filmde Işık, anılarını yazarak geçmişini anımsamakta ve sorgulamaktadır. Çocukluk yıllarında annesi ile erkek ve kız cinsleri üzerine yapmış oldukları konuşmalar, filmin geneline yayılan bir yapı içermektedir. Aybaşı, meme, erkeklik, kadınlık gibi tanımlamalar üzerinden kadın ve erkek arasındaki cinsiyet ayrımcılığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda anne kız arasında geçen diyalogda Işık'ın "Erkekler bebeklikten kurtulunca sünnet oluyor, düğün yapıyor, onlara hediyeler geliyor. Kızların alt tarafı kanayınca niye ayıp oluyor?" şeklindeki ifadeleri, filmin tematik yapısını oluşturan öğelerin aslında Yılmaz tarafından nasıl sorgulandığını gözler önüne serer niteliktedir. Film boyunca Işık her fırsatta içinde bulunduğu bu bunalımla bir kadın olarak erkeğin karşısındaki yerini kendi iç konuşmalarıyla da yargılamaktadır. Filmin ana kahramanı Işık kadın olarak nasıl cinsel baskıya maruz kaldığını da babasının sarf ettiği sözlerle anımsamaktadır. Erkeklerin kötü yaratıklar oldukları için babasının kendisini onlardan koruduğunu kendi kendine alaya alarak, gülümseyerek anlatmaktadır. Aynı şekilde öğretmenin, "Yolda seni bir erkekle görmüşler, babana bunu söyleyeceğim" demesi üzerine ve babasının da bunu duyması ve "seni okuldan alırım" şeklinde karşılık vermesi filmde kadın cinsine geleneksel toplum bakışının başka bir boyutta yansımasıdır.

Yılmaz'ın filmlerinin öykü yapısının başka bir özelliği de 1980 askeri darbesinin o baskıcı yapısının filmlerin içerisinde de işlenmiş olmasıdır. Atıf Yılmaz darbenin sinemaya etkisini filmlerinde farklı göstergelerle görünür kılmıştır. Kadın genellikle iç mekânlarda ve bir takım baskı unsurları ile huzursuzluk, mutsuzluk durumları içerisinde sunulmuştur. Şöyle ki, *Aaahh Belinda* filminde evli ve iki çocuk annesi Naciye, geleneksel aile yapısı içerisinde verilir. Onu didikleyen, üzerinde baskı kuran, yönlendirmeye çalışan bir kaynanası ve kaynatası vardır. Naciye'nin kaynanasının Naciye için bir sahnede, "*Büyüklerini sayarsa kafası da rahat olur insanın, öp babanın elini, şifadır*" şeklindeki ifadeleri 12 Eylül' ün o baskıcı tavrının kadına kamusal alanda değil de evde, iç mekânda aile bireyleri (kaynana, kaynata, koca, çocuklar) tarafından uygulanıyor olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Yine *Deli Kan*'da Zekiye'nin İstanbul' da çalıştığı pavyonun patronunun, korumalarının onun hayatının akışı içinde baskı unsuru oluşturduğu da filmin öykü yapısı içinde görülen bir başka örnektir.

Atıf Yılmaz sinemasının bir diğer anlatsal özelliği filmlerdeki fantastik öykü yapısıdır. *Aaahh Belinda* filminde fantastik öğelerle gerçek ve hayal arasında geçişler yapılmıştır. Filmde bir tiyatro oyuncusu olan Serap'ın reklam filmi çekimleri sırasında uzun bir duş sonrası gözlerini orta halli Hulusi beyin karısı, iki çocuk annesi Naciye olarak açması ve gelişen olay zincirinde bu gerçek ve hayal arasındaki geçişler anlatı açısından önemlidir. Yine aynı filmde başka bir sahnede reklamında oynadığı Belinda şampuanının Serap'ın üzerine üzerine gelmesi başka bir fantastik öğedir. Filmde torunlarını uyutmak için babaannelerinin söylediği "*Evvel zaman içinde varmış dunganga dunganga. Alırmış çocukları atarmış sepetine...*" şeklindeki ninni de fantastik öğeler açısından başka önemli bir değerlendirmedir. Bir başka film *Bir Yudum Sevgi*' de yer alan çeşitli büyü motifleri, sık sık tekrar edilen kuru kafa olayı filme fantastik bir boyut kazandırır.

Yine filmlerin başından beri eril düzene direnen, kafa tutan, özgürleşen kadın; çeşitli aşk ilişkileri, toplumsal ilişkiler, ekonomik ve kültürel bir takım durumların sonucunda tüm incinmişliğiyle, kırılmışlığıyla, ezilmişliğiyle, sömürülmüşlüğüyle... birlikte artık filmin sonunda bir kabulleniş içersine girmektedir. Kadının bu çaresiz kabullenışı Yılmaz'ın filmlerinde farklı şekillerde kendisine yer bulur. *Asiye Nasıl Kurtulur?*' da filmin artık

sonunda yine kadın korosunun; "*Her taraftan tıkadınız yolumu, yoksullukla bağladınız kolumu, istemeden seçtirdiniz sonumu, şimdi kolay sayın bayan öl demek...*" ifadesiyle bu kabullenmeye dikkat çekilir. Yine aynı filmde tüm direnmişliğine rağmen kötü yola düşen Asiye artık filmin sonunda bu düzende yaşamının sırrını öğrenmiş ve içinde bulunduğu durumu kabullenerek genelevi patronu olur. *Aaahh Belinda* filminde ise tiyatro oyuncusu Serap, evli ve çocuklu Naciye olmayı filmin sonunda artık kendisine sindirmiştir. O kadar ki ailece yenen akşam yemeğinde arkadaşına yemek tarifi verir. Öfkeli kadını bulanık çeşmeye benzetmesi ve uyanmadan önceki son sahnede kocası Hulusi ile birlikte olmak için aynı yatağa girmesi bu kabullenmişliğin bir başka göstergesidir.

Atıf Yılmaz'ın filmlerinde kullandığı mekân da anlatı yapısı ile ilgili bir başka husustur. Çünkü filmlerde kullanılan mekânlar karakterlerin sosyo-ekonomik konumlarının vurgulanması açısından önemlidir. *Asiye Nasıl Kurtulur*'da Asiye ve annesi maddi zorluklar nedeniyle bir gecekondu evinde bize sunulurlar. *Bir Yudum Sevgi* filminin daha en başında gecekondu mezarlıklarında oynayan çocukların görüntüsünün verilmesi ile gecekondu semtlerinde kırsal kökenli kesimlerin cinsellik sorununu işleyen bir film olması ile ilişkilendirilir. Yine *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filminde olayların geçtiği iki mekân zengin-fakir zıtlıkları ile verilir. Şöyle ki filmde ünlü sinema oyuncusu Derya Altınay'ın evi gayet lüks iken, senaryo yazar Coşkun ise bir gecekondu mahallesinin bodrum katında yaşamaktadır.

Atıf Yılmaz filmlerinin narrative yapısı açısından bir başka özelliği öykü yapısı içerisinde kapitalizm eleştirisinin yapılmasıdır. Bunun belki de en bariz örneğini *Aaahh Belinda* filminde görebiliriz. Gazetesi kapısının önüne bırakılan, kahvaltısını taze sıkılmış portakal suyu ve kızarmış ekmekle modern bir havada yapan, haftada birkaç gün spor salonuna giden, ideal vücut ölçülerine sahip, kendi ayakları üzerinde duran, çağdaş, kentli, bekâr bir kadın olan tiyatro oyuncusu Serap aslında kapitalizmin yeni yüzüdür. Ve kapitalizmin sömürücü bir unsuru olan reklamlar film boyunca evlerde açık olan televizyonlarda kitleleri etkileme gücü eşliğinde verilir. Yine *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde kadın korosunun söylediği, "*Yoksulları kader deyin uyutun, uyanana para verin susturun. Susmayı zora koyun çektirin, böyle gelmiş, böyle gitsin, sürdürün. Davrananı yok edin,*

direneni gebertin, ezin, vurun, öldürün..." şarkıda da kapitalizme getirilen eleştiri bariz bir biçimde seyircinin ilgisine sunulmaktadır.

Atıf Yılmaz sinemasında ağdalı melodram örneklerinden, güldürü tarzındaki filmlerine, en ilkel köy yaşamından, en uç sosyete yaşamına, toplumsal filmlerden, kadın konulu bireysel filmlere, iç çatışmalara kadar çok çeşitli temaların işlendiğini görebiliriz. Modernleşme süreci ile birlikte toplumun yaşadığı ekonomik ve sosyo-kültürel durumlar Yılmaz'ın ilk dönem sinemasını oluşturan filmlerinin öykülerine de yansımıştır. 1961 anayasasının ilanı ile ortaya çıkan toplumsal durum Yılmaz'ın o dönem çektiği toplumsal içerikli filmlerinde de görülmüştür. Bu filmler köy- kasaba içerikli filmler (*Dolandırıcılar Şahı, Yarın Bizimdir, Keşanlı Ali Destanı*) olmakla beraber toplumsal sorunları eleştirel havayla sunan bir özelliğe sahiptir. 1970'li yıllara gelindiğinde Yılmaz, *Güllü* ve onun devamı niteliği taşıyan *Güllü Geliyor Güllü* ile güldürü türü üzerinden toplumsal konuları işlemeye devam etmiştir. Filmde geçirdiği trafik kazası sonucu köylü güzeli Güllü' nün köyünün yakınlarında bulduğu ve onu tedavi ederek iyileştirdiği zengin, yakışıklı, hovarda Fikret, Güllü'ye iman nikâhı kıyıp onunla köyde evlenir. Ancak bunun geçici bir heves olduğunu anlayan Fikret İstanbul'a gider ve oradan Güllü'ye yazdığı bir mektupla bu evliliğin geçersiz olduğunu söyler. Bunun üzerine namusunu temizlemek için eline silahını alıp İstanbul'a giden Güllü ile Fikret arasında geçen olaylar güldürü öğeleri üzerine kurulu birçok durumla anlatılmıştır.

Bir başka filmi *Kuma*'da Yılmaz, sevdiğini onun iyiliği için başka bir kadınla paylaşmak zorunda kalan bir kadın durumuna değinmektedir (Dorsay, 1989: 62). Kocasına çocuk veremeyen Hanım'a uygulanan mahalle baskısı ile Hanım eve kuma gelmesine rıza gösterir hatta kumayı bile kendisi bulur. Ancak umulduğu üzere kuma (Zilha)'da çocuk doğuramamıştır. Bu sırada ise Hanım'ın hamile olduğu anlaşılır. Bu noktada devreye gözleri görmeyen Zilha girer ve kıskançlığından Hanım' a iftira eder. Hanım'a köy tarafından kahpe damgası vurulur. Filmin sonunda ise Ali gerçekten sevdiği karısını, Hanım'ı tüm geleneklere, baskılara rağmen alıp kente kaçar. Bu bağlamda filmin geleneklere kafa tutan bir yapıda düzeni sorguladığını görüyoruz.

1980'li yıllara gelindiğinde ise kadın olduğu durumdan farklı bir bakış açısıyla verilmeye başlanmıştır. "Daha önce filmlerde köyde ya da gecekonuda, fabrikada kendilerine yer bulmuşlardı. Ama şehir merkezinde kadın, ya şarkıcı ya da pavyon kadını olarak tanınıyordu. Şimdi modern, şehirli, işi olan bir kadın olarak karşımızda duruyor. (Gündoğdu, 1997: 12-13). Bu modern, kentli, iş kadınının var oluş sorunları üzerine filmler yapan Atıf Yılmaz kadını büyük kentlerdeki ilişkileri, bunalımları, yalnızlıkları ve cinsel arayışları ile ele almıştır. Yılmaz, kadınları kentsel bunalımları içerisinde göstermenin yanı sıra *Asiye Nasıl Kurtulur? Adı Vasfiye, Aaahh Belinda* filmlerinde olduğu gibi gündelik hayat içerisinde de konumlandırılan filmler yapmıştır. Bu dönem filmlerinde Yılmaz, kadın temsillerini toplumsal cinsiyet bağlamında vermeye başlamıştır. Yani kadınlar artık kadın gibi görünmekte, cinselliklerini özgürce yaşayabilmektedir.

Bu noktada özgürleşen kadının melodram kalıplarından da faydalanarak öykülerinin temel temasını oluşturan Yılmaz, *Selvi Boylum, Al Yazmalım* filminin özü olan "sevgi emektir" ifadesinden hareketle benzer filmler çekmiştir. *Deli Kan* filminde bir kadın ve erkek arasında sevgiye dayanan bir ilişkinin kurulmasında özellikle toplumda rastlanan güçlülere, olanaksızlıklara rağmen ilişkinin değerinden, öneminden bahsedilir (Dorsay, 1995: 35). Filmin ana temasında Mitari köyünde yaşayan Sefer sevdiği kız Zekiye kendisiyle evlenebilsin diye ona zorla sahip olur. Bu durumda duygusal anlamda çöküntü yaşayan Zekiye İstanbul'a kaçıp pavyon kadını olur. Sefer onu öldürüp, namusunu temizlemek için İstanbul'a gelir. Ama birlikte adeta didişerek geçirdikleri onca zamanın sonunda köydeyken bulamadıkları o gerçek aşkı, gerçek bağlılığı birbirlerinde bulurlar. Bu anlamda da filmin temasal bütünlüğü sağlanmış olur.

Yılmaz'ın filmlerinin bir başka tematik özelliği filmlerde erkeklerin doyurulmamış isteklerinin, karşılık bulamamış arzularının giderilmesi için yönlerini sadece cinsel nesne olarak gördükleri kadına çevirmiş olmalarıdır. *Mine* filminde güzel, kişilikli kadın olan Mine'ye yaşadığı kasabanın erkeklerinin sürekli olarak onu düşünüp, elde etme arzusu teması yer alır. Yine *Asiye Nasıl Kurtulur?* Filminde Asiye'nin kötü yola düşmesinin en temel nedeni, özde bu tema olarak görülür. Namusunu her ne kadar korumaya çalışsa da geleneksel erkek bakış açısı buna izin vermez. Sokakta yürürken arkasından onu takip eden adamında,

karnını doyurmak için girdiği lokantada kendisine karnını doyurması için yiyecek vermesi karşılığında zorla sahip olan lokanta sahibi de aslında aynı zihniyetin temsilidir.

Dul Bir Kadın' da, çocuklu ve dul bir kadın olan Suna, arkadaşının aracılığıyla tanıştığı ressam ve fotoğrafçı olan çapkın, züppe Ergun'a aşık olur. Ancak Ergun'un niyeti başkadır. Filmin başından sonuna kadar Suna'ya çeşitli şekillerde cinsel anlamda baskılar uygular. Saçlarını sürekli olarak toplu tutan Suna'nın saçlarını açtırıp onun fotoğraflarını çeker, bu baskılar öyle bir hal alır ki, Ergun yatakta birlikteyken bile sarf ettiği sözlerle Suna'yı birçok şeye zorlar. Filmin sonunda ise Suna'nın artık buna tahammülü yoktur ve bu duruma isyan edip onun yanından ayrılır.

Hayallerim, Aşkım ve Sen filminde Atıf Yılmaz tematik yapıyı merkeze yine kadını olarak oluşturur. Ancak bu filmde farklı olarak bir de sinema filmlerinin, film karakterlerinin geçiciliğine, çabuk tüketilip seyirciler tarafından unutulmuşluğuna dikkat çeken epizotlar yer alır. Filmde bölünmüş iki ayrı karakter olan Melek ve Nuran Yeşilçam sinemasının iki filminin iki kadın kahramanı olarak verilir. Senaryo yazan Coşkun ise bu iki karakterden adeta sıkılmışçasına yepyeni bir karakter yaratmaya çalışmaktadır. Yılmaz bu noktada film üretim mekanizmasına, sinema sanatına diyaloglarla gönderme yapmaktadır. Zaman geçtikçe yaşlanan Melek ve Nuran karakterlerinin, "*Filmlerde doğar, büyür ve ölürler. Senaryo aynı olduktan sonra bir tane daha yaratmanın ne anlamı var?*" şeklindeki konuşmaları kendi durumlarını sinema filmleriyle adeta kıyaslar nitelikte vurgulamaktadır. Coşkun en sonunda Derya Altınay'la tanışıp kafasındaki tiplmeyi oluşturup, senaryosunu tamamlamaktadır. Ama film yapımcıları, senaryonun içeriğiyle ticari kaygılar nedeniyle oynar ve buna Derya Altınay bile müdahale edemez, çünkü sektör içinde barınmak bunu gerektirir. Derya Altınay'ın Nuran ve Melek için "*Biraz bayatlamadı mı o tipler*" tarzındaki ifadesi aslında sektörle alakalı bir itiraf niteliği taşımaktadır.

Atıf Yılmaz'ın filmlerinde yer alan bir başka tematik özellik ise hayatının, yaşadıklarının anlamsız olduğunu fark eden yalnızlaşan, okumuş, kentli ve ayakları üstünde duran, kadın bir erkekle hayatı yeniden anlamlandırır. Işık, *Kadının Adı Yok* filminin

sonunda Orhan'ın yardımıyla hayatını yeniden keşfeder.²⁵ Onda babasında dahi göremediği şefkati bulur. Saygı, dostluk, arkadaşlık, aşk ve bağımsızlık bunların hepsinin bir arada olabileceği umuduyla, huzurun timsali olan Orhan'a kapılmaktadır.

Atıf Yılmaz'ın filmlerinde işlediği temalardan birisi de fahişelik/seks işçiliğidir. Ancak filmlerde bu tema, sınıf mücadelesi ve sömürü düzeninin fuhuşa itilen, fuhuş yapmak zorunda bırakılan kadınlarıdır. Filmlerde sermayeye dayalı sömüren-sömürülen ilişkisinin temelinde kurulan bir düzende kadın temel insani ihtiyaçlarını karşılamak için bedenini satmak zorundadır. Bu bağlamda da cinsel sömürüyle köleleştirilen kadın üzerinden, Atıf Yılmaz kapitalist düzeni de sorgulayıcı bir tarzda izleyiciye sunmaktadır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde Asiye maddi imkânsızlıklar nedeniyle, ne kadar da direnmeye çalışsa içinde bulunduğu çarpık düzene yenik düşer ve bir fahişe olarak yoluna devam etmek zorunda kalır. *Deli Kan* filminde Zekiye ise köyünden kaçıp İstanbul' a geldiğinde ise ayakta kalabilmek için bu duruma mecburdur. Yine Atıf Yılmaz'ın birazdan bahsedeceğim başka bir özelliğinden ötürü zamanında oldukça ses getiren *Düş Gezginleri* filminde Anjelik (Havva)'da bir fahişe olarak hayatını kazanmaktadır.

1990'larla birlikte ise "yeni dünya düzeni" söyleminin doğrudan ya da dolaylı etkisiyle, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kültürel anlamda farklı kimlik vurgularından söz edilmeye başlanmıştır. Bu yeni ve tartışılabilir kültür önerisi, beraberinde getirdiği yaşam anlayışla birlikte hızla yayılmıştır. Tüm toplumsal kesimlerin kendilerine ait bir şeyler buldukları, ortaklaşa ürettikleri ve yine ortaklaşa tükettikleri bir popüler kültür ortamı aynı dönemde daha da ön plana çıkmıştır (Aktaran, Ergül Derleyen Derman, 2001: 149). Bu bağlamda toplumda aykırı veya sıra dışı diye nitelendirebileceğimiz kimliklerin görünürlüğü sinemaya da yansımıştır.

Düş Gezginleri filminde kocasından boşanmış bir doktor olan Nilgün, doğu görevini tamamlamak için küçük bir kasabaya gider ve orada genelevi çalışanlarının muayenesi için görevlendirilir. Bu genelevinde çalışan ve çocukluk arkadaşı olan Anjelik'le tanışması ise bu sayede olur. Olaylar bu bağlamda gelişirken, iki arkadaşın bir günlük tatili sonunda kendi

²⁵ Deli Kan filminde de Zekiye içine düşmüş olduğu kötü yoldan sevdiği adam olan Sefer'in yardımıyla kurtulmaktadır.

cinsel tercihleri gün yüzüne çıkar. Nilgün'ün doyurulmamış cinsel arzuları ve bir fahişe olarak Anjelik'e adeta imrenmesi, Anjelik'in ise hırpalanmış, yorulmuş duyguları sonucu aralarında başlayan ilişki ikisinin bundan sonraki yaşamını değiştiren ve dönüştüren bir deneyimdir. Her iki karakterinde bu cinsel seçimi benimsemeleri ile aralarındaki ilişkinin sadece bir seks ilişkisi olmadığı filmin ilerleyen sahnelerinde gözler önüne serilir. Bu bağlamda *Düş Gezginleri* kadın eşcinselliğini doğrudan ele alıp işleyen bir film olma özelliği bakımından önemlidir.

Sonuç olarak Atıf Yılmaz'ın filmlerine narrative (öykü) yapısı bakımından bakıldığında hem güldürü filmlerinde, hem köy- kasaba filmlerinde hem de kadın konulu filmlerinde toplumun sosyo-kültürel ve ekonomik durumları, o dönemin içerisinde bulunduğu atmosferi görmek mümkündür. Bundan sonraki bölümde ise Yeşilçam döneminde genel olarak kadının konumlandırılışındaki o geleneksel bakış açısının değişip dönüştüğü Atıf Yılmaz filmlerindeki kadının yeniden temsili ve nasıl temsil edildiği değerlendirilecektir.²⁶

3.3. ATIF YILMAZ FİMLERİNDE KADININ TEMSİLİ

Atıf Yılmaz, filmlerini çektiği dönemin toplumsal koşulları altında kadın sorununu aslında bilinçli bir şekilde gündeme getirmek istemiştir. Ev içine hapsedilmiş kadının özgürleşerek geleneksel düzene karşı durması ve bunu kadınların sorunu olarak sunması bakımından Yılmaz filmleri oldukça önemlidir. Ancak Yılmaz kadının temsili sorununu filmlerinde işlerken, kadın bedenini kamera açılarıyla parçalarken, cisimleştirirken bile geleneksel eril söylemin araçlarını kullanmaktadır. Yılmaz'ın filmlerinde kadınlar kalıplaşmış geleneksel kadın imgesine uygun biçimde ya fahişe, ya anne ya da arzu edilen vamp kadınlar olarak temsil edilmektedir.

²⁶ "1960'lara kadar kadınlar melodram kalıpları içinde 'faziletli anne' ve 'dokunulmamış sevgili' olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın v.s. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlar olduğunu ekler" (Kalkan 1988:42).

3.3.1. Cinsellik Boyutunda Kadının Kuruluşu

Kadının cinsellik boyutunda denetlenmesi ataerkil toplumların bir özelliğidir. Bu yüzden de kadının geleneksel cinsiyet rolleri cinsel bir obje olarak bedeni üzerindeki denetimi eril güce vermektedir. "Kısıtlanma, zorlanma, eğilme, kölelik, teşhir, kendine zarar verme, kendini güzel bir nesne olarak sunma mecburiyeti, zorlanan pasiflik ve küçümsenme gibi kadının ikinci sınıf konumunun belirgin pek çok özelliği kadın için cinsellik kapsamı içine sokulmuştur. Bunun temelinde kadının cinsel kullanım aracı olması yatmaktadır" (Mackinnon, 2003: 153). Bu anlamda kadının yaşamında belirleyici bir olgu olan cinsellik hangi kültürde olursa olsun kendisini zorlama, ayrımcılık, aldatma ve şiddet gibi alanlarda göstermektedir. Erkeğin gözüyle ötekileştirilen kadın, geleneksel sinemanın anlatı yapısında cinsel farklılık yoluyla görünür kılınan etkinlik-aktiflik-erillik ve edilgenlik-pasiflik-dişillik karşıtlıkları üzerine kurulmuştur (Mulvey, 2008: 243).

Yılmaz filmlerinde cinsellik boyutunda özgürleşme çabası içerisinde olan kadın, aslında yine bu kalıplarının içerisine hapsolarak eril gücün bakış açısıyla sunulmaktadır. Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde Asiye cinsel sömürüyle köleleştirilmektedir. Filmde kadınların; ezilmiş kadın, namuslu olmayan kadın, fahişe kadın ya da kötü yola düşmüş kadın olarak cinsellikleriyle tanımlandığı ve yaşamlarının devamı için bir erkeğe bağımlı olunması gerektiğini vurgulayan epizotlar yer almaktadır. Namuslu olan ev kadınları ve anne olan kadınlar karşısında "öteki" olarak tanımlanan Asiye ve onun gibiler cinsellikleriyle eril söylemin haz nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. Filmde kadınlar cinselliğin kölesi olarak temsil edilmektedir. Fahişe olan kadın burada kent yaşamının bir metaforu olarak anlamlandırılmaktadır. Çünkü kent yozlaşmanın/tehlikenin ve her türden sömürünün olduğu bir yerdir. *Deli Kan* filminde de yine Zekiye köyden kente gelince kötü yola düşmüş ve fahişe olmuştur. Benzer biçimde, *Dağınık Yatak* ve *Düş Gezginleri* filmlerinde fahişe olan kadınların öyküleri işlenirken eril iktidar kadın bedeni üzerinde bir tahakküme sahiptir ve fahişe olarak konumlandırılan kadınlar cinselliğe indirgenmiş birer obje niteliği taşımaktadır. *Dul Bir Kadın*'da Suna ve Ergun arasında geçen birçok sevişme sahnesinde Ergun'un tavrı sevgiden, aşktan arındırılmış tamamen cinselliğe indirgenen duygular eşliğinde verilmektedir. Ergun'un, "*Artık hanımefendi numaralarına paydos!*"

demesi bir kadın olarak toplumsal öngörünün kılıfını giymiş dul bir anne olan Suna'yı cinsellik açısından farklı bir boyuta taşımaktadır.

Sinemada kadın izleyici ile kadın kahraman genellikle bakmayı ve kendisini hazla arzulayan erkeğin bakışına karşılık vermeyi beceremez. Bu yüzden de arzulamayı becerebilen erkekler sinemanın klasik anlatı yapısında bakarak arzulama görevini yerine getirmektedir (Öztürk, 2000: 71). *Bir Yudum Sevgi* filminde Cemal'in çırılçıplak odanın orta yerinde karısı, baldızları ve annesinin gözleri önünde kurşun döktüğü sahnede kadınların çıplak erkek bedenine bakışları erkeğin kadına bakışından çok farklıdır. Erkek bakışlarıyla arzu ettiğini belli ederken kadınlar bu sahnede utanarak, kızararak Cemal'i seyretmektedir. Yılmaz filmlerinde cinselliği bir özgürleşme süreci içerisinde yaşamak isteyen kadınlar giyimleriyle, bakışlarıyla, tavırlarıyla seyredilmekten haz duyan imgeler olarak çizilmektedir. *Dul Bir Kadın*'da Ergun saçlarını sürekli toplayan Suna'nın saçlarını açtırarak fotoğraflarını çekerken Ergun vizörün arkasında onu seyretmekten zevk almakta ve onu arzulamakta, Suna'da seyredilmenin verdiği o hazla makineye bakmaktadır. Fotoğrafi çektikten sonra, "*Eğer obje parlaksa fotoğraf güzel çıkar*" sözüyle geleneksel söylemdeki kadının obje durumuna gönderme yapmaktadır. Buna karşılık feminist tavrıyla filmde dikkat çeken Gönül ise, "*Obje değil, obje deme!*" diyerek bu söylemin karşısında olduğunu göstermektedir. *Kadının Adı Yok* filminin son sahnesinde ev sahibi, Işık'a, "*Eve giren çıkan belli değil, edebinle oturacaksan otur, yoksa da çık bu evden!*" diyerek kadının toplumsal rolü gereği "edepli" olması gerektiğini vurgulamaktadır. Ancak filmin sonunda tamamen soyunarak daktilosunun başına geçen Işık cinsellik konusundaki geleneksel söyleme bir tehdit unsuru gibi özgürleşmiş bir kadın imajı çizmektedir. *Aaahh Belinda* filminde ise, şampuan reklamı çekimleri sırasında yönetmen Serap'a, "*Saçını yıkarken biraz cinsellik kat bakışlarına. Reklamda yirmi saniyede milyonlarca kadın Naciye'nin zevkini ve mutluluğunu yaşamalı*" deyince Serap'ın yüzünde halinden memnun bir ifade belirir ve o şampuanla saçını yıkarken sanki her dokunuş bir erkeğin dokunuşuymuş gibi onda haz uyandırmaktadır. Bu haliyle de erkekler açısından Serap, bir nesne durumuna indirgenmektedir. Reklam filminde cinselliği ile ortaya çıkarılan Serap aslında kapitalist düzene de bir gönderme yapmaktadır.

Reklamlarda kullanılan cinsellik bugün de satın almayı özendirici bir unsur olarak kullanılmaktadır. Hatta cinselliğin güçlü olarak kurulmuş olduğu reklamlarda artan satış,

uzun ömürlü ve akılda kalıcı marka imajı söz konusudur. Film, reklamlara ilişkin bu imajı temsile taşımaktadır. Cinsel içerikli reklamlar çok farklı şekillerde medyada kendisine yer bulmaktadır. Örneğin çıplaklığın çeşitli aşamalarındaki modeller yalnız ya da başkalarıyla birlikte müstehcen tavırlar sergileyen modeller olarak görülmektedir. Ayrıca reklam, çift anlamlı özler, imalı ifadeler, bilinçaltının algısına yönelik cinsel imgeler ve cinsellikle ilgili vaatleri de kullanmaktadır. Bu tarz cinsel içerik ve imgeler, tüketicinin cinselliğe olan ilgisini kışkırtmaya ve romantik duyguları körüklemeye yaramaktadır. Reklamda cinselliğin en çok tartışılan ve en net örnekleri, modellerin giysileri-ne giydikleri veya ne giymedikleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Seksi giysiler ve insan vücudunu ortaya çıkaran pozlar, temel cinsel mesajlar içermektedir (Dal-Gülcan, 2006: 2).

Reklamlarda bazı mesajlar tüketicinin dikkatini çekmek ve onu istenilen şekilde yönlendirme amacıyla verilmektedir. Bu çerçevede kadınlar cinsel bir obje olarak konumlandırılmaktadır. Reklam filmlerinde reklamı yapılan ürüne yapılan kadın dokunuşu kadının cinselliği, cinsel kimliği tabanında reklamları özendirici nitelik taşımaktadır. Yine aynı şekilde reklamlarda ideal vücut ölçülerine sahip kadın reklamları mükemmel ve kusursuz kadın vücudu temalarını idealize ederek izler kitleye mükemmel vücut için çabalamak gerektiği fikrini aşlamaktadır. Bu da aynı şekilde kadının cinsel kuruluşuyla gerçekleştirilmektedir.

Sonuç olarak arz- talep dengesine dayalı kapitalist sistemde üretilen ürünlerin satılabilmesi için ve yeniden üretilebilmesi için amaç hedef kitledir. Bu bağlamda tüketimin en önemli hedef kitlesini oluşturan aile içinde özel bir yere sahip, gerek eş, gerekse de anne olan kadın bu özellikleri sebebiyle reklamların en önemli objesi ve bedeni ile de erkek arzusunun bir nesnesi haline gelmektedir.

3.3.2. Erotikleştirilen Kadın Bedeni

Atıf Yılmaz'ın kadınların seyirlik nesne olmaktan kurtarılıp aktif konuma geçmiş olduğu birçok filmi olmasına rağmen çoğu filmde de gerek kadın kimliğinin kuruluşu bakımından gerekse de kadının tüm özgürleşme çabalarına rağmen eril güç tarafından yönlendirilmesi ve erkeğin her zaman zor duruma düşen kadın için kurtarıcı bir rolde olması

nedeniyle ayakları yere sağlam basan, güçlü, aktif bir kadın imgesinden söz edilememektedir. Yılmaz'ın çoğu filminde kadın bedeninin erotikleştirilmesi aracılığıyla kadın imgesinin temsil edildiği görülmektedir. Filmlerdeki kadın karakterler olarak hem fahişelerin hem de gerek orta kesimin gerekse de burjuva sayılabilecek kadınların bedenleri kameranın bakış açısıyla parçalanmaktadır. Bu anlamda kadını yakın planda ve baş kısmından çeken yönetmen, kadının o anda almış olduğu zevki onun göğüs, bacak, kalça gibi uzuvlarını da işin içine ekleyerek gözler önüne sermektedir. Kadınlar bu şekilde pasif ve edilgen oldukları için belirleyici olan ve aktif olan erkek bakışı ile, kadın bakılası bir seyirlik nesne olarak konumlandırılmaktadır (Mulvey, 2008: 20).

"İşte bu denetçi, aktif erkek bakışının malzemesine dönüşerek ikincilleştirilen, değersizleştirilen bağımlı ve pasif kadın modeli, yanılısamalı anlamlar üretmenin yollarından birisine dönüşür geleneksel sinemada. Beyazperdede rastgele sergilenen kadının hem öykü içindeki karakterler, hem de izleyiciler için cinsel bir nesne olarak konumlandırılmasının ikili bir işlevi olduğunu öne süren Mulvey, egemen ideolojinin ve ona bağlı olarak işleyen psişik düzeneklerin kodlarına göre düzenlenen geleneksel filmlerde, cinsel nesneleştirilmenin öznesi olan erkeğin, bir yandan filmin fantezisini denetlerken öte yandan daha geniş bir çerçevede iktidarın temsilcisine dönüştüğünü belirtir" (Çakır, 2005: 217-218).

Yılmaz filmlerinde kadına yönelik üç erkek bakışı söz konusudur: birincisi, erkeğin kameranın çektiği olaya bakışı (teknik olarak nötr olan bu durum içsel olarak dikizci ve erildir, çünkü filmi çekenin erkek olduğu kabul edilir, filmi çeken kadın dahi olsa bakış açısı erkektir -seksist ideoloji-); İkincisi ise, kadını bakışın nesnesi haline getiren anlatıdaki erkeğin bakışı; sonuncusu ise, ilk iki bakışı taklit eden erkek izleyicinin bakışıdır. Bu temele göre, kadın geleneksel teşhirci rolünde gösterilir ve erkek de kadını dikizci açıdan izler. Kadın bu süreçte güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. Kadının cinsel nesne olarak gösterilmesi erotik seyirliğin nakaratı haline gelmiştir (Derman, 1994: 8-9).

Aaahh Belinda filminde gözünü Naciye olarak açan Serap, sevgilisi Suat'la birlikte olur. Yataktaki sevişme sahnesinde Serap, Suat ve izleyici için haz nesnesi olarak konumlandırılmaktadır. *Dul Bir Kadın*'da Suna, Ayla ve Ergun'un ise havuzda geçen

sahnelerinde tamamen soyunup o şekilde yüzmeleri sonrası Suna ve Ayla'nın suyun altındaki çıplak bedenleri nesneleştirilerek erkeklerin ve vizörün arkasındaki izleyicilerin bakışına maruz kalmaktadır. Bir sonraki sahnede de Suna ile Ergun'un çalılıkların arasında verilen sevişme görüntüsünde Suna'nın ağaçlar arasında tam da net olarak gözükmeyen bacağı, kolları ve inlemeleri seyirci adeta röntgenci bir bakışla seyretmektedir. Filmde Suna ve Ayla'nın aynı yatakta birbirlerine sarılarak sadece kalçaları bir çarşafıla örtülü olduğu ve yüz üstü yattıkları bir sahne verilmektedir.²⁷ Onları bu halde gören Ergun, fotoğraf makinesini eline alır ve onların fotoğraflarını çeker. Çünkü kadının bedeninin bu şekilde teşhir edilmiş olması Ergun için bir haz unsurudur. Bu anlamda haz nesnesi haline gelen kadın bedeni Ergun'un, kameranın, kamera arıcılığıyla da seyircinin özellikle erkek seyircinin gözünde seyirlik malzeme olarak değerlendirilmektedir. Başka bir sahnede Ergun, Suna ve Ayla'nın model olma anlamında birçok fotoğrafını çekmektedir. Ergun kamera bakacıyla girdiği göğüs, sırt, bacak yakın çekimleriyle kadın bedenini parçalar ve onun bedenini erotikleştirir.

Kadın bedeninin erotikleştirildiği sevişme sahnelerinde kadın genellikle tamamen çıplak olarak verilirken, erkekler ya giyiniktir ya da yarı çıplaktır. Kamera kadının çıplak ve erotik nesne olan bedenine odaklar. Bu anlamda kadının çıplak olan kolu, bacağı, göğsü, kalçası cinselleştirilmiş ve seyirlik nesne haline getirilmiştir. Kadın kahramana yakın girilen baş çekimde orgazm anının kamera açısına girmesiyle de yine erotizm vurgulanmaktadır. *Kadının Adı Yok* filminde yine Işık anılarını yazarken tüm film boyunca bir omzu açıkta gezmektedir. Bu noktada kadın, kendini erkeklerin bakışına erotik bir nesne olarak sunmaktadır. Filmin sonunda Işık'ın adeta geçmişten arınırcasına daktilosunun başına soyunup, çırılçıplak oturması da erotikleştirilen kadın bedeninin dikkat çekici başka bir örneğidir.

Bir Yudum Sevgi filminde de Aygül ile Cemal'in sevişme sahnesinde Cemal, Aygül'ün üzerindedir. Ve kamera Cemal'in sırtından Aygül'ün çıplak olan bedenine doğru kaymaktadır ve onun orgazm anına yoğunlaşmaktadır. Atıf Yılmaz kadın bedenini seyirciye sunarken genellikle yuvarlak, dolgun, ve açık renkli kadınları seçmiştir. (Meral Oğuz, Lale Mansur,

²⁷ Yatakta cinsel eyleme dönüşmeyen, iki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisi, iki yalnız kadının bu aşamada birbirlerine yaklaşmaları göndermeler yaparak, yani erotik göz kırpmalar biçiminde lezbiyenlik ilişkisi bağlamında verilmektedir (Özgüç,1988:112).

Hale Soygazi, Türkan Şoray, Müjde Ar) Çünkü kameranın çekim alanını dolduracak kadın oyuncunun bedeninin herhangi bir bölümünün teşhiri erkek üzerinde daha erotik bir etki yaratmaktadır. Bu bağlamda kadın, filmdeki erkek kahramanın ve izleyicinin bakışının nesnesi olan kadındır. Kadın yalıtılmıştır, gösterişlidir ve cinselleştirilmiştir.

3.3.3. Kadınlar Arası Dostluk

Geleneksel eril söylemin tanımladığı nesne durumundaki kadının aksine özne konumundaki kadının kurulabilmesi için ve kadın özgürlüğünün geliştirilebilmesi için feminist kuramcılara göre kadın dostluğu oldukça önemlidir. Filmlerde kadınlar birbirlerine dert ortağı olarak gerek duygusal anlamda gerekse de özel yaşamları bağlamında çeşitli paylaşımlar ve danışmanlıklar yaparlar. Atıf Yılmaz'ın filmlerinin çoğunda da kadın karakterler çoğunlukla erkekler tarafından ya da toplumsal şartlar nedeniyle düştükleri her türlü zor durumdan kadın kadına bir dayanışma sayesinde çıkarlar. Ancak bazı filmlerinde de Yılmaz'ın kadınları, kadınlar arası çekişme, kimi konularda rekabet ve kıskançlık zemininde vermiş olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Aaahh Belinda filminde reklam ve tiyatro oyuncusu Serap, rol olarak canlandırdığı Naciye olarak gözlerini açtığı anda eşi dâhil hiç kimseye aslında Serap olduğunu inandıramaz. Kendini tanımayan çevresine kendini ispat etmek için oynayacağı bir tiyatro oyununun provalarına ise her akşam gitmek zorundadır. Bunun için de hem komşusu olan hem de bankadan iş arkadaşı olan Feride'ye başvurur. Çünkü Feride bir kadın olarak Naciye'yi anlayacak belki de tek kişidir. Feride bu konuda Naciye'ye akşamları evden nasıl çıkacakları konusunda yol gösterir. "*Müşterilerden biri bilet verdi, tiyatroya gideceğiz deriz, bankanın yemeği var deriz.*" şeklinde akıl verici sözleriyle aslında Naciye'nin bu sırrını paylaşır. Yine paraya ihtiyacı olduğu zaman da Naciye Feride'den borç para ister. Feride bir arkadaş olarak yine Naciye'nin yanındadır. Feride ile Naciye bir sahnede konuşurken Feride özel yaşamı ve iş yaşamıyla ilgili bir paylaşımda bulunur. "*İçimden gelmiyor şu eve girmek, şimdi ortalığı topla, bulaşığı yıka, çocuğu yatır, yemeği hazırla. Sonra da Osman beyi rahatlat*" derken Feride, Naciye'yi dert ortağı olarak görür. Ancak Feride'nin Naciye'ye dost olması, dert ortağı olmasının yanı sıra provalar esnasında onun arkadaşlarıyla olan diyaloglarını yine bir

kadın olarak oyunculuğunu kıskandığı görülmektedir. Feride kocasından dayak yiyince *"Karı deli numarasıyla gidiyor, artist oluyor. Biz saçımızı süpürge ettik yine yaranamadık"* ifadesiyle de bu kıskançlığı gösterir.

Dul Bir Kadın'da kızıyla yalnız yaşayan ve dul bir kadın olan Suna'nın en yakın arkadaşı, bir reklam firmasında çalışan ve bekâr olan Ayla'dır. Ayla da evli olan patronuyla boşanacağı ümidiyle yıllardır metres hayatı yaşamaktadır. Yılmaz'ın bu filmi kadın arkadaşlar arasındaki karşılıklı güvene dayalı ve duygusal paylaşımların yoğun olarak yaşandığı bir filmidir. Filmin bir sahnesinde Suna telefonla Ayla'yı arar, Ayla da ona ağlayarak sevgilisiyle aralarındaki sorunları anlatır. Suna'da ona, *"Şimdi uyuyorsun, artık içmiyorsun"* şeklinde telkinlerde bulunur. Yine gerektiğinde eğlence amaçlı da bir araya gelen dost kadınlar birbirleriyle erkeklerle ilgili yaşamış oldukları deneyimleri paylaşırlar. Ayla ve Suna'nın üniversite yıllarından arkadaşları olan Gönülle gittikleri bir çay bahçesinde geçen sahnede Gönül'ün, *"En başta erkekler hiç değişmiyor, en akıllı görüneni bile öylesine bencil ki. Hepsi de güçsüzlüklerinin farkında olmayan birer feodal, hele yaşamdaki bencilliklerini yatakta da sürdürme istekleri yok mu çıldırıyor beni..."* şeklinde sarf ettiği cümleleri özel yaşamla ilgili deneyimlerini arkadaşlarıyla paylaşması niteliğindedir. Yine aynı sahnede Gönül, Suna'ya *"Sevgilin yok mu"* diyor, Suna'da buna olumsuz cevap verince bu defa devreye Ayla girerek *"Aman acıdan başka ne veriyorlar ki insana."* diyerek Suna'ya bir paylaşımda bulunuyor. Filmin ilerleyen sahnelerinde Suna ve Ayla'nın arasındaki dostane ilişkinin boyutu ressam ve fotoğraf sanatçısı olan Ergun' un hayatlarına girmesiyle değişir. Sevgilisinden ayrılan Ayla'ya kendini iyi hissettirmek için Suna'nın Ayla'yla beraber Bodrum'a gidişi ve Ergun'un da orda olması ilişkilerinin dönüşümü niteliğindedir. Şöyle ki Suna Ergun'a aşiktir ve defalarca onunla birlikte olmuştur. Ancak Ergun Ayla'yla da birlikte olur. Ayla'nın Ergun'la olan bu birlikteliğini hazmedemeyen Suna ise onu terk eder. Her ikisi de İstanbul'a geri dönen arkadaşların dostlukları tüm bu yaşanmışlıklara, kıskançlıklara rağmen bağlılık ilkesi ile eski sıcaklığında devam etmektedir.

Yine *Dağınk Yatak* filminde zengin erkeklerle metres hayatı yaşayan Meryem'in en samimi arkadaşı hapishaneden yeni çıkan Sabahat'tir. Sabahat ile olan ilişkileri ise karşılıklı güven ve bağlılık duygusuna bağlıdır. Meryem'in filmlerdeki diğer kadın kahramanlarla

aralarında kıskançlık ve rekabete dayalı bir ilişki olmasına rağmen filmde görülen tek gerçek kadın dostluğu Sabahat ile olmandır. Şöyle ki bir davette genç bir garsona(İsmail) âşık olan Meryem'e, "*Sen aşıksın kızım, al İsmail'i çek git buralardan*" diye yönlendirici, destekleyici tavrının sonrasında Meyem, İsmail'le birlikte güneşe gider. Bu anlamda Meryem bütün duygularını, özel hayatını çekinmeden Sabahat'e açmıştır, onunla dertleşmiştir. Bunun sonucunda da Sabahat'in tavsiyelerine uymaktadır. Meryem'in ortadan kaybolmasıyla önceden birlikte olduğu Ferruh, onu arayıp bulmak ister. Ancak Sabahat Ferruh'a Meryem'in yerini söylemez. Bu da film de kadınlar arası dostluğun dayandığı yardımlaşma ve dayanışma davranışlarının bir örneğidir.

Kadının Adı Yok filminde de genelde kadınların, özelde ise Işık'ın erkek egemen dünyada yaşadıkları sorunlar ve bu sorunları aşmak için kadınlar arası dayanışmanın nasıl ve ne boyutta olduğu anlatılmaktadır. Daha filmin başındayken lise yıllarında gördüğümüz Işık moralinin bozuk olduğunu gördüğü bir arkadaşının şefkatle başını okşayarak, yumuşak bir ses tonuyla "*Anlat neyin var, ne oldu?*" demesinin sonrasında arkadaşının hamile olduğunu öğrenir. Işık da ona yol gösterici bir dost olarak "*Umur'a söyle, evlenirsiniz olur, biter.*" telkininde bulunur. Ancak sevgilisi çocuğu inkâr edince arkadaşının yerine sanki onunla kendisini özleştirir gibi Işık sinirlenir. Yine filmin ilerleyen sahnelerinde büyük bir kız grubu içerisinde grup arkadaşlığının mevcut olduğu görülür. Erkek arkadaşıyla buluşmak için ailesine kızlarla buluşup oturacakları şeklinde yalan söylemesi ve buluştuktan sonra da kız arkadaşlarına nasıl seviştiklerini anlatması Işık'ın arkadaşlarıyla olan ilişkisinin, ailesiyle olandan daha samimi ve içten olduğunun göstergesidir. Bu sahnede duygusal anlamda bir paylaşımdan ve pratik anlamda bir yardımlaşmadan bahsetmek mümkündür. Üniversiteden bir kız arkadaşının yardımı sayesinde Işık'ın işe girmesi yine kadınlar arası dayanışmanın bir başka özelliğidir. Ancak burada küçük bir ayrıntıyı da atlamamak gerekir. Aynı arkadaş Işık'ın yapmış olduğu bir projeyi kendisininmiş gibi patronuna sunarak dostluk ve yardımlaşmanın yanı sıra kadınlar arası kıskançlığında küçük bir örneğine işaret etmektedir. Yine Işık işyerinde birlikte çalıştıkları evli ve çocuklu Mehmet'e âşıktır ve geçen süreçte bunun karşılıklı bir ilişkiye dönüşmesi sonucu Mehmet'in karısı Sevil durumu artık öğrenmiştir. Ancak çok ilginç bir biçimde Sevil bu ilişkiye hiç tepki göstermez. Bu ilişkiye rağmen Sevil ve Işık çok iyi arkadaş olurlar ve akşamları birlikte yemek yiyip vakit

geçirirler. Işık evini, kocasını terk ettiğinde bile Sevil'e karşı hissettiği güven duygusuyla onun kapısını çalar, Sevil'e sarılıp ağlar. Başka bir sahnede Sevil kocası Mehmet'in anlayışsız tavırları ile ilgili Işık'la dertleşir. Sahnede Sevil, "*Hadi iç şunu, bu insanlar böyle. Hem yaşamazlar hem yaşatmazlar. Bütün güzel şeyleri yok etmeye çalışırlar. Kadınız biz, güçsüz olmalıyız, ezik olmalıyız, onlara uymalıyız. Uymazsak kırarlar, döverler. Üzülme her şey düzelecek!*" diyerek Işık'ı öper ve onu teselli eder. Yine başka bir sahnede Mehmet, Sevil ve Işık üçü birlikte otururken Işık, Sevil'e "*Seni çok üzdüm demi*" der. Sevil'de onun çok güzel olduğunu söyleyerek ve sarılarak karşılık verir. Bu filmde özellikle bu sahnede aynı erkeği seven iki kadının, birbirlerini kabullenerek kıskanmadan paylaştıkları arkadaşlığı anlatılır. Son olarak da filmin başından sonuna kadar Işık'ın başından geçenleri yazdığı ev, film boyunca hiçbir sahnede göremediğimiz arkadaşı Sumru'nun yazlığıdır. Bu da kadınlar arası dayanışmanın görüldüğü başka bir durumdur.

Hayallerim, Aşkım ve Sen filminde ise Derya Altınay'ın yurttan alınan ve evinde büyüyen Pınar'ın, çocukluk aşkı Coşkun'un Derya Altınay'a olan sevgisi, tutkusu ve ilgisi yüzünden ablam dediği Altınay'ı tamamen kadınsı bir içgüdüyle kıskandığı görülmektedir. Bu da Atıf Yılmaz filmlerinin kadınlar arası ilişkinin bağlılık ve dostluk boyutunun dışında bir başka özelliğidir. *Düş Gezginleri* filminde de Anjelik ve Nurgül arasında filmin en başında iki kadının dostluğu olarak başlayan ilişki, sonraları ise boyut değiştirerek bir seks ve aşk ilişkisine dönüşür.

Sonuç itibariyle, Atıf Yılmaz'ın filmlerinde kadınların birbirleriyle ilişkisi bağlamında çoğunlukta dostluk, arkadaşlık, dertdaşlık, özdeşleşme, yardımlaşma ve güven duygusuna bağlı olarak gelişen duygusal çözümler ve duygusal paylaşımlar, azınlık sayılabilecek birkaç örnekte ise kadınsı bir duygu olarak tanımlayabileceğimiz kıskançlık, çekememe, hazmedememe ve rekabet duyguları esastır.

3.3.4. Filmlerde Kadına Yönelik Şiddetin Sunumu

Atıf Yılmaz'ın filmlerindeki bir başka önemli unsur bedeniyle, cinselliğiyle özgürleşmeye çalışan kadına uygulanan şiddettir. Kadın kahramanlar bu noktada zor

kullanma, cinsel taciz, tecavüz, kaçırılma, sözle hakaret etme, aşağılama gibi içinde şiddet unsuru barındıran çeşitli eylemlere maruz kalmaktadır.

Geleneksel Türk toplumunda özel alana hapsedilen kadın, modernleşme sürecinin başlamasıyla birlikte kamusal alanda da artık kendine yer edinmeye başlamıştır. Bu değişimin erkek için oluşturduğu riskler ve erkeğin o eril yapısına başkaldıran düzendeki kadın, fiziksel ve cinsel anlamda şiddete maruz kalmaya adeta mecburdur. Yılmaz'ın *Deli Kan* filminde sırf onunla evlenmesi için Sefer'in, ırzına zorla geçtiği Zekiye'ye yaklaşımı cinsel şiddetin bir örneğidir. Filmde onu zor kullanarak tecavüz etmesi ile Zekiye'nin temel rolü sanki eril şiddetin nesnesi olmakmış gibi vurgulanmaktadır. Yine filmin başka bir sahnesinde Sefer İstanbul'a kaçarak kötü yola düşen Zekiye'yi bulup onunla birlikte olur ve bu birliktelik anında yine cinsel anlamda bir zorlama ve şiddetin olduğu görülmektedir.²⁸ Bu sahnede Sefer'in tavrı kadından intikam alma, ona gücünü gösterme, üstün gelme, cezalandırma şeklinde kendisini ifade edişleridir. Çünkü bu sahne, "Eril zevkin kurban etmeye, sömürmeye, incitmeye bağlı olduğunu, eril sistem içinde zevkin egemenlikle eşdeğer olduğunu göstermektedir" (Mackinnon, 2003: 164). Zekiye bu sahnede canının acıdığını söylemesine rağmen Sefer şiddetini artırarak gücünü bir o kadar daha fazla göstermektedir. Bu anlamda erkekler tarafından kadınlara uygulanan sözlü ve fiziksel anlamdaki şiddet içerikli tavır ve davranışlar, erkeğin genelde ataerkil toplum düzenini sürdürme ve kadınlar üzerinde denetim kurmayla ilişkilendirilmektedir. Ancak filmin sonunda Sefer'in kurtarılmayı bekleyen Zekiye'ye sahip çıkıp, onu düştüğü bataklıktan kurtarması ise önceki eylemleriyle çelişki oluşturmaktadır.

Asiye Nasıl Kurtulur? filminde de Asiye'nin kötü yola düşmesinin aslında en başat nedeni, erkekler tarafından sürekli olarak taciz ediliyor olmasıdır. Sokakta yürürken arkasından gelen adamın ona cinsel obje gözüyle bakıp rahatsız edercesine onu takip etmesi, sonraki sahnede lokantanın sahibi tarafından zorla tecavüze uğraması filmde Asiye'ye uygulanan şiddetin birkaç örneğidir. Filmde Asiye'yi fahişe olarak gören erkekler için onun

²⁸ "Direnen kadına atılan dayak, giysilerin bedeni teşhir edilecek biçimde açılışıyla uzatılır. Kadın bedeni ve uzuvlarının erkek bakışıyla çakışan açılardan yapılan yakın çekimlerle parçalanarak teşhiri bu sahnelerin pornografik niteliğini iyice açığa çıkarır ve filmin tecavüz olgusuna yer vererek dramatik çatışma yaratma niyetinin ötesine geçtiğini gösterir" (Abisel,2005: 328- 329).

bedeni erkeklerin eril hâkimiyetlerini kurabildikleri bir nesnedir. Para kazanıp normal bir yaşantı için filmin başında fabrikada çalışmak isteyen Asiye'yi ustabaşı da gerek sözleriyle gerekse de davranışlarıyla taciz etmektedir.

Dul Bir Kadın filminde ise Ergun, Suna'ya hemen her fırsatta sözlü tacizde bulunur ve aşağılayıcı, küçümseyici birçok cümle sarf etmektedir. Bir sahnede Ergun Suna'dan soyunmasını ister, Suna'nın da *"Ne olur, bu gece kendimi çok çirkin hissediyorum"* demesi üzerine Ergun, *"Evet yatmayacağım seninle"* der ve aşağılayıcı bir tavırla onu ağlatır. Başka bir sahnede Ergun'un Suna'ya, *"Sıkıldım seni görmekten, hep birlikte, hep birbirimizi görerek sürüp gidecek bu yaşam çıldırıyor beni"* diye küçümseyici tavrı ile erkek sanki toplumsal iktidar ilişkisi bağlamında kadından daha etkin bir rolde gibi sunulmuştur. Bu sözlere karşı Suna'nın sessizce Ergun'un yanından ayrılması bu durumu daha görünür kılmaktadır. Başka bir sahnede Ergun onu terk etmek isteyen Suna'yı döverek fiziksel şiddet uygulamaktadır. Suna'nın, *"Yeter artık, sadaka istemiyorum, orospu değilim ben, kuduz köpek gibi ısıırıyorsun her yerimi, beynimi, yüreğimi, her yerim çürük içinde"* şeklindeki başkaldırısı filmde kadına şiddetin yönleri hakkında seyircinin düşünmesini sağlayacak içerikte sözlerdir.

Mine filminde, Mine kasabada yolda yürürken ofisçi, motosikletiyle Mine'nin yolunu keser ve İlhan'ı işaret ederek, *"Boşuna bakınma, herkes ne mal olduğunu anladı"* der. Filmde tüm erkeklerin hayalini kurduğu arzu nesnesi diye tanımlanabilecek Mine'yi hiç kimse elde edemediği için filmin erkek kahramanları onu her fırsatta sözleriyle ya da gözleriyle taciz etmektedirler. Yine aynı filmde Mine'nin arkadaşı öğretmen Hanım çarşıda yürümektedir. Ve tüm erkeklerin gözü onun üzerindedir. Hatta içlerinden birisi arkasından tükürerek onu taciz etmektedir. Yine kasabanın gençlerinin Mine'nin evinin önünde içki içerek evi gözetlemeleri, daha sonra Mine'nin evinin kapısını kırıp, içeriye girmeleri, Mine'yi tecavüze yeltenmeleri filmde kadına yönelik şiddetin yansımalarıdır. Bu anlamda Mine kasabada çeşitli baskılara maruz kalan güzel ve onurlu bir kadındır. Mine cinselliği de içeren davranışlarıyla aslında tam bir özgürlüğe ulaşmayı başaramamış, başkaldıramamış kadın karakter olarak filmdeki hemen her erkek tarafından uygulanan şiddetin her türüne maruz kalmıştır.

Düş Gezginleri filminde bir fahişe olarak hayatını kazanmaya çalışan Anjelik'te genelevinde birlikte olduğu erkekler tarafından birçok kez cinsel tacize ve tecavüze uğramaktadır. Eşcinsel iki kadının birbirleriyle olan ilişkilerini anlatan filmde erkeğe dönüşen Nilgün de Anjelik'e eril bir güç gibi şiddet uygulamaktadır. Anjelik'in nü resmini çizen komşusuyla birlikte onu gören Nilgün, evde Anjelik'i döver, sözleriyle onu aşağılar. *"Her şeyine katlandım be, bayağılığına, zevksizliğine, şu iğrenç dantellerine. Kabahat bende, orospudan hanımefendi yapmaya kalkan benim, konuş..."* diyerek onu aldattığını düşünüp ona şiddetin nesnesi gibi davranmaktadır.

Anlatılanlardan hareketle Atıf Yılmaz'ın birçok filminde kadınları aşağılayan, onları cinsel obje olarak gösteren ve tecavüz gibi cinsel şiddet ögesi taşıyan eylemlere sıkça rastlamak mümkündür. Yılmaz'ın kurmaya çalıştığı kadın tipi her ne kadar özgür, ayakları yere basan kadınlar olsa da kişiliklerini gerçekleştirebilmek adına aslında büyük bedeller ödemek zorunda bırakılmaktadırlar. Kadın karakterler her ne kadar düzene başkaldırırsa da filmlerde aslında kadınların; evinin dışında, kamusal alanda yani dış dünyada düşebilecekleri tehlikeler açısından savunmasız, güçsüz karakterler oldukları görülmektedir ve filmlerde adeta fetiş bir obje olarak sunulan kadın üzerinden erkeğin komplekslerini (hadım edilme) yok etmek için şiddet temelli bir eril güç unsuru oluşturulmaktadır.

3.3.5. Çalışma Hayatında Kadın

Feminist teori eril gücün kadın üzerindeki iktidarını ele alırken kadını özel alan (ev içi) ve kamusal alandaki ayrıma göre değerlendirmektedir. Kadının kadın cinsi olarak toplumsal iktidardan ayrı görülmesinin en önemli nedeni, geleneksel bakış açısının kadına yüklemiş olduğu anlamdır. Ev içerisine hapsedilmiş kadın bu anlamda evde yemek, çamaşır, bulaşık ve çocuk bakımıyla olan işlerle sınırlandırılmıştır. Feministler, kadınların kamusal alan ve özel alan arasına keskin bir ayrım çizgisi çeken bir dizi güçlü özdeşim sonucunda politika dışında tutulduklarını ileri sürerler. Bu ayrım, kamu sorunlarının içeriğini ve kapsamını önemli ölçüde daraltır ve sıradan yaşamın küçük kaygıları olduğu düşünülen her şeyi özel alana havale eder. Anne Phillips'e göre her şeyden önce kadınların kamu yaşamına katılmalarını en başta engelleyen etmen, özel yaşamlarının yaşama biçimidir. Kadınlar ve erkekler arasındaki

iş bölümü çoğu kadın için çifte bir çalışma yükü anlamına gelir. (kaldı ki çocuk yetiştirmenin kendisi bile Fraser'in ifade ettiği gibi çifte görünümlü bir etkinliktir.) ancak özel yaşamlarımızın düzenlenme biçimi erkeklerin katılımını özendirirken, kadınların katılımını azaltır. Çocukları kimin okuldan aldığı ve yemeği kimin hazırladığı önemli derecede politik bir sorundur. Bir zamanlar kişisel varoluşun mahremiyetinde gizlenen şeyler birer kamu sorunudur ve olmalıdır (Aktaran Öztürk, 2000: 64).

Yine kadınlar çoğunlukla Judith Williamson'ın sözleriyle, tarihin dışındaymış, mutlak ve değişmezmiş gibi görünen yaşam alanlarını kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik temsil ederler, hatta öyle ki yaşamın bu yüzleri gerçekten de kadınların olması gerektiği alanları haline gelmiştir. Eğer kadın aşk, ev ve cinsellik anlamına geliyorsa, anlamına gelmediği şeyler genelde para, iş, sınıf ve siyasettir. Bu durum yaşamda aile ile ilgili kişisel ya da cinsel boyutların siyasi olmadığı anlamına gelmez. Çünkü bir alandaki etkinlik diğer başka bir alandaki etkinliğe bağlıdır (Aktaran Öztürk, 2000: 63).

1960'lı yıllarla birlikte feministler kadınlarla erkekler arasındaki bu eşitsiz rol dağılımına karşı çıkmaktadır. Feminizm akımından etkilenen ve kadını farklı bir boyutta filmlerine taşıyan Atıf Yılmaz da, çoğu filmde kadını içerisinde hapsolmuş bu geleneksel kalıpları dışında, kamusal alanda, çalışan kadın olarak karşımıza çıkarmaktadır. *Deli Kan* filminde kadının çalışma alanı köy- kent karşıtlığı çerçevesinde fahişelik ekseninde sunulmaktadır. Köyde Sefer'le arasında geçen şeyler yüzünden İstanbul'a kaçan Zekiye, kötü yola düşer ve pavyonlarda çalışmaya başlar. Bu şekilde kamusal alanda kendine bir yer edinen Zekiye, bir sahnede Sefer'e, "*Senin gücün bileğimde, benim gücüm ise çenemde, gülmemde, ciltvemde*" diyerek fahişeliğinde tıpkı diğer meslekler gibi bir meslek olduğunu dolaylı şekilde anlatmaya çalışmıştır.

Seks işçiliği diye de niteleyebileceğimiz fahişelik aslında erkeğin kendi hazlarını doyurmak için kadını sömürmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.²⁹ Kadın bedenini satarken

²⁹ Dünyanın en eski mesleği olan fahişelik'in değişmez yazgısı, silinmeyen damgası: Aşağılanmak, horlanmak ve toplumun dışına itilmektir. Toplumda fahişelerin sınıfsal yerleri olmadığı gibi, her zaman da suçludurlar. Fuhuş olgusunda kadın, "iffetsizlikle" suçlanır, teşhir edilir, hırpalanır; ama onunla aynı eylemi paylaşan erkek, elini yüzünü yıkadıktan sonra temize çıkar. Daima erkekleri koruyan, kadınları yerin dibine batıran "iki yüzlü ahlak anlayışı"nın acı bir sonucudur fahişelik (Özgüç, 1988:45).

karşılığında da maddi kazancı olacaktır. Yılmaz'ın *Düş Gezginleri* filminde Anjelic bir fahişedir ve bir genelevinde çalışmaktadır. İkinci karakter Nilgün ise, modern ve batılı bir doktor rolüyle karşımıza çıkmaktadır. Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminin tamamı bir genelevde geçer. Olaylar ise genelevinde çalışan kadınlar ve özelde de Asiye karakteri etrafında dönmektedir. Filmde Asiye'nin annesi bir süre fahişelik yaparak kızını okula gönderebilmiştir ve yaşamlarını idame ettirebilmek için bu işten para kazanmıştır. Asiye de hayatta kalabilmek için özel alandan kamusal alana çıkıp iş bulabilmek adına birçok kapıyı çalmıştır. Çalışmak için girdiği bir fabrikada cinsel tacize uğrayınca artık kendisi de annesi gibi fahişeliği seçmiştir.

Yılmaz'ın filmlerinde fahişelik bir meslekmiş gibi ele alınmakta ve erkekler tarafından tanımlanan meslek olarak fahişelik ön planda tutulmaktadır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde olduğu gibi fahişeliğin nedenleri üzerinde durulmakta ve seyircinin dikkati bu konuda düşünmeye sevk edilmektedir. Bu anlamda fahişelik yapan kadınlar bunu ticari kaygılarla yapmakta ve kendilerinin bir mesleği olarak görmektedirler.

Seks işçiliği ve ticari seks kavramları emek temelli olup yalnızca cinsel birleşmeyi değil cinsel birçok aktivitenin para veya mal karşılığı bir hizmet olarak sunulmasını kapsar. Seks işçiliğinde ticarileştirilen cinsel birleşmenin kendisi ya da erotik sohbet, masaj gibi cinsel birleşmenin olmadığı dolaylı eylemler olabilir. Söz konusu hizmet belirli bir ücret karşılığında veyahut hediyeler, kira, yemek karşılığında verilebilir (Gündüz, 2015: 126). Fahişelik yapan Asiye, filmin ilerleyen sahnelerinde annesi tarafından biçilen fiyatlarla, annesinin istediği kişilerle birlikte olmaktadır. Yılmaz'ın filmlerindeki fahişeler; çaresizlikten, sahipsizlikten ve maddi sıkıntılardan ötürü kötü yola düşmektedirler. Bu anlamda ekonomik ve sosyal sebepler kadınları fahişe olmaya zorlamaktadır. Filmde düzen, sınıfsal eşitsizliğin olduğu, sömürüye dayalı kapitalist bir düzendir. Para odaklı bu sistemde kadın, bedeniyle sömürülerek ayakta kalabilmektedir. Bu düzende Asiye yalnızca fahişelik yaparken ezilen bir karakterdir. Ancak filmin sonunda Asiye artık zengin ve saygın patroniçedir ve sermaye sahibi bir kadındır. Kamusal alan içerisinde çalışma hayatında varlık gösteren Asiye belki de bu sayede yalnız başına gelebileceği en iyi noktaya gelebilmiştir.

Aaahh Belinda filminde Serap karakteri hem tiyatro oyuncusu hem de reklam oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkek egemen toplumda sabah kahvaltısını bacak bacak üstüne atarak tost yiyip meyve suyu içip, televizyon seyrederek, telefonla konuşarak, gazetesini okuyarak yapan modern, ayakları üstünde duran, ev dışında sosyal çevresi, arkadaşları, sevgilisi olan ve adının da hakkını verircesine arzu edilen, hayali kurulan bir kadın imajı olarak yaratılmaktadır. Serap filmde çalışıyor olmanın da verdiği o özgüvenle özgür ve feminist bir kadın olarak izleyiciye sunulmaktadır. Evinin duvarındaki afişler, Serap'ın tiyatro oyunundaki rolü konunun bu yönlerini ortaya koymaktadır. Dönemin şartlarına göre Avrupalı bir yaşam süren Serap, oynadığı şampuan reklamındaki Naciye'yi eleştirerek ev içinde hapsolmuş kadına biçilmiş geleneksel rolü, her fırsatta Suat'la konuşmaları esnasında dile getirmektedir.³⁰ Ancak ne var ki Serap bir gün Naciye olarak gözlerini açmıştır. Naciye karakteri aslında tam da geleneksel Türk erkeklerinin idealinde olan, herkesin hayalini kurduğu bir kadın imgesidir. Naciye gündüz bankada sıradan bir işi olan, çalışarak evinin geçimine destek sağlayan, akşamları ise evinin kadını, çocuklarının anası kocasının karısı olan bir karakterdir.

Bir Yudum Sevgi filminde ise Aygül, bir fabrikada çalışmaktadır. Bu filmde Aygül'ün çalışma hayatında yer alması, erkek kahramanla (Cemal) ilişkileri doğrultusunda temsil edilmektedir. Dört çocuğu ve sevmediği kocasıyla mutsuz olan Aygül'e Cemal'in fabrikada iş bulması sonrası aralarında alevlenen aşkla Cemal adeta Aygül'ü o mutsuz evlilikten, ev içerisinden çekip çıkarmıştır. Filmde cinsel olarak özgürleşmek isteyen, kadın olarak cinsel hazlarının tatmin edilmesini bekleyen Aygül için iş hayatına girmiş olmak tüm bu durumların önündeki engeli kaldırır nitelikte verilmektedir. Çünkü ekonomik özgürlüğünü eline alan Aygül filmin ilerleyen sahnelerinde kocasını ve evini terk etmektedir.

Dul Bir Kadın filminde verilen üç ana kadın karakter de (Suna, Ayla, Gönül) üniversite eğitimi almış, maddi imkânları yerinde kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu üç bekâr kadında evlilik dışı ilişkiler yaşamaktadır. Ayla bir reklam şirketinde çalışmaktadır ve çalıştığı şirketin patronu ile sekiz yıldır süren bir metres hayatı yaşamaktadır. Yine Gönül

³⁰ Filmin bir sahnesinde Serap, Suat'a oynadığı reklam filminin senaryosundan, "Belinda ailemizin büyüğü şampuanı. Gündüzleri bir bankada çalışıyorum. Akşamları da evimin kadını oluyorum, düşünsene ıyyy" şeklinde bahsetmektedir.

üniversiteyi bitirdikten sonra yıllarca yurt dışında yaşamış modern, özgür ve düşüncelerini dile getirmekte de oldukça cesur bir kahraman olarak çizilmektedir ve ekonomik özgürlüğü elinde olan, hediyelik eşya satan bir dükkânın sahibidir. Kadına yönelik geleneksel erkek bakış açısının aksine filmde bu üç kahraman birer kadın olarak eğlence mekânlarından, sosyete davetlerinden, doğum günü kutlamalarına kadar dış dünyayla ilgili birçok aktivitede yer alabilmektedirler. Filmde kamusal alanda kendilerine yer edinmiş olmanın, para kazanmanın, özgür olmanın vermiş olduğu o özgüvenle kadın temsili kurulmaktadır.

Yine *Kadının Adı Yok* filminde Işık çalışan ve özgür bir kadın kahramandır. Bir reklam şirketinde çalışan güzel, akıllı ve modern bir kadın olan Işık'ın çalışma hayatındaki varlığı da tıpkı *Bir Yudum İnsan* filminde olduğu gibi erkek kahramanla aşk ilişkisi ile ilintili bir biçimde verilmektedir. Öyle ki Işık çalıştığı reklam şirketinde evli olan Mehmet'e aşık olur ve aralarındaki ilişki sonrası o işten ayrılmak zorunda bırakılır.³¹ Işık'ın bir yazlıkta yalnız başına anılarını yazmaya başlaması da dış dünyada umduğunu bulamayan kadının evin içine çekilmesinin göstergesidir.

Sonuç olarak Atıf Yılmaz'ın kadın konulu filmlerinin birçoğunda ekonomik özgürlüğe sahip olan kadınlar, erkek egemen toplumun sosyo-kültürel her alanında kendi mutlulukları ve tatminleri için ve geleneksel eril söylemin karşısında mücadele vermektedirler.

3.3.6. Evde Anne Olan Kadın

Ataerkil yaklaşımın üretmiş olduğu kurumların başında aile gelmektedir. Bu çerçevede ekonomik ve sosyal sorunlar içerisinde kadın ve erkek, cinsiyet rolleri açısından tanımlanarak, kültürel yargı kalıplarının temelini oluşturarak aile bütünlüğü vurgulanmaktadır. Kadınlar ev içi diye tanımlayabileceğimiz özel alana hapsedilip, kaderciler bir kabullenmeyle elindeki imkânlarla yetinen, kanaatkâr, fedakâr, yeri geldiğinde de ekonomik sıkıntılar karşısında evine ve kocasına destek olan karakterler olarak biçimlendirilmektedir.

³¹ *Kadının Adı Yok* filminde Işık ile Mehmet arasındaki ilişkinin iş yerlerinde öğrenilmesi ile Işık işten ayrılmak zorunda bırakılırken, Mehmet işine devam etmiştir. Bu da bize geleneksel toplum bakışının erkek ve kadına yönelik ayrımının boyutunu ortaya koyan bir örnektir.

Geleneksel ve tarihsel olarak kadınların alanı aile, ev ve kişisel ilişkileri kapsayan özel alan iken, erkekler resmi iş ve üretimin olduğu kamusal alandır. Oysa kadınlar her zaman çalıştılar ve erkeklerin de hep özel bir alanı vardı. Bu yüzden özel ve kamusal, çok derin bağları gizleyen ideolojik ayrımlardır. Sanayi toplumu, bir yanda iş, ticaret, politika ve kültürden oluşan kamusal dünya ile öbür yanda aile, cinsellik ve ev işinden oluşan özel dünya arasında bölünmüş durumdaki kadınları, toplumsal düzlemde şizofrenik hale getirmektedir. Erkekler özel dünyada kadınların hizmeti sayesinde yaşarken, kamusal dünyaya da egemendirler. Bu çerçevede de kadınlar, kamusal dünyaya yalnızca kendi özel dünyalarındaki sorumluluklarını reddederek yani fahri erkekler olarak girmektedirler (Öztürk, 2000: 65).

Bu anlamda aile kadınların iş yaptıkları yerdir. Kadın kamusal alanda çalışan erkeğe bakma görevi, çocuk doğurma ve doğurduğu çocuklara bakma görevi üzerine konumlandırılmaktadır. Ev kadını her ne kadar çalışmayan kadın olarak görülse de onun mesaisi sabah uyanır uyanmaz başlamaktadır. Ancak Yılmaz'ın çoğu filminde kadın eril söylemin bir dayatması niteliği taşıyan özel alana hapsedilmiştir.

Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde fahişelik yaparak geçimini sağlayan Asiye'ye Fuhuşla Mücadele Dernek Başkanı film boyunca ona evlenip, namuslu bir yaşam sürdürmesi için sürekli telkinlerde bulunmaktadır. Bu anlamda dernek başkanı kadın ve erkek arasındaki cinsiyet ayrımcılığı açısından egemen söylemin sözcüsüdür. Filmlerdeki diyaloglarda ataerkil düzende kadınların kendilerini güvende hissetmelerinin, ekonomik yetkinliğe ulaşmalarının tek yolu koca bulup, bir yuva kurmak olduğu vurgulanmaktadır.³² Filmde dernek başkanı Asiye'ye okuluna devam etmesi, nişanlanıp daha sonra da onu seven bir adamla evlenmesi ve onun koruması altına girmesi, isterse fabrikada iş bulup çalışması şeklinde öneriler getirmektedir. Aksi takdirde kötü yola düşmekten kurtulamayacağı ihtarında bulunurken aile kavramını da yüceltmektedir. Kadına dayatılmaya çalışılan kadın cinsinin rolü, ekonomide ikincil planda oluşu, erkeğin boyunduruğu altındaki konumu ve ev içerisindeki emeği kadın temsilinin çizildiği çerçevedir. Filmde Asiye'nin babasının ölmesi sonrasında annesi fahişelik yapmaya başlamıştır. Filmin bu kısmında kocasıyla evinde

³² Melodramatik anlatılarda da kadının mutlu olmasının başat şartı evliliğdir. Evlenmeyen kadınlar korunmaya muhtaç zavallılardır. Evlenememek, bir kadın için büyük bir mutsuzluk kaynağıdır (Akbulut, 2008:349).

oturan kadın ne zaman ki kocası ölür, onu terk eder ya da kadınına karşı sevgisiz ve ilgisiz hale gelirse o zaman kendisini dış dünyaya bırakmaktadır. Çünkü babanın ya da kocanın yerine getirdikleri sorumluluk artık kadınların omuzlarındadır. Erkeğin korumasının kalktığı savunmasız kadın artık sokaklara çıkar bu durumda cinsel taciz kaçınılmaz olmaktadır ve kadın farklı ilişkiler boyutunda farklı hayatlar yaşamaya başlamaktadır. İşte bu anlamda da kadınlar için toplumun en temel yapıtaşı olan aile kavramı çok önemli bir yere konulmaktadır.

Yılmaz'ın *Dul Bir Kadın* filminde Suna kocası ölmüş ve bir kız çocuğu olan dul bir annedir. Kocasının hayatta olmayışı ile onun belki de birinci rolü olan annelik rolünden feragat etmesi sonrası başından geçenlerle film şekillenmektedir. Âşık olduğu adamlar arasındaki çarpık ilişki esnasında kızını kız kardeşinin yanına gönderen Suna filmin sonunda o fırtınalı aşk hayatını arkasında bırakarak, anne olma bilinciyle kızını sevgiyle kucaklayan bir anne olarak seyirciye sunulmaktadır.

Aaahh Belinda filminde de Naciye karakteri karşımıza hem evinin kadını hem de çocuklarının anası rolüyle çıkmaktadır. Naciye orta halli bir yaşamı olan Hulusi adındaki kocası ve iki çocuğuyla bankada çalışan klasik bir kadın figürüdür. Gündüz bankada çalışarak evinin geçimine katkı sağlayan Naciye akşam ise evinde çocuklarına yemek yapan, eviyle, eşiyle ilgilenen bir kadındır. Öyle ki hafta sonları bile komşularıyla, çoluk çocuk, ailece pikniklere giden erkek egemen bakışın görmek istediği kıvamda bir kadındır. Naciye filmde anne rolüyle çocuklarının ödevlerini yaptıran, onlarla oyun oynayan, geceleri onları öpüp uyutan, yatağından korkarak çıkıp gelen çocuğunu kucaklayan klasik, fedakâr bir anne figürü olarak çizilmektedir. Ancak filmdeki Naciye karakteri özelde Serap'ın genelde ise belki bütün kadınların kâbus diye niteleyebileceği bir hayatın parçası olarak sunulmaktadır.

Bir Yudum Sevgi filminin kadın kahramanı olan Aygül ise evli ve dört çocuklu bir annedir. Ayyaş kocasından muzdarip olan Aygül bu yüzden mutsuz bir ev kadınıdır.³³ Ev içine tıklılmışlık, gecekondu yaşamının zorluğu nedeniyle Aygül içinde bulunduğu düzeni değiştirip, dilediği şekilde yaşamak istemektedir. Bir sahnede Aygül, ağlayan bebeğini

³³ Ev kadınları, hiçbir yaratıcı, aşkın uğraş olmadan, yaşamlarını steril bir tekrara adanmışlardır. Yaşamları, kocalarının projeleri aracılığıyla dolaylı olarak yaşanır (Donovan, 2005:235).

kucağına alıp, "*Ağlama yoluna öldüğüm ağlama! Hepinizden usandım valla*" diyerek bebeğini pişpişlerken bile aslında çocukları için hayatın güçlüklerine katlanmayan, daha çok kendisini düşünen bir kadın olarak sergilenmektedir. Aslında filmin bu sahnesi yoksulluğun neden olduğu sorunlara ve bu sorunların boyutlarına dikkat çekmek açısından da oldukça önemlidir. İş hayatına girmesiyle beraber Aygül artık o üzerindeki kalıpları yavaş yavaş kırmaya başlamaktadır ve kendisi gibi evli ve çocuklu olan Cemal ile tutkulu bir aşk yaşamaktadır. Ancak Aygül her ne kadar var olduğu düzen içerisinde kadınsal özellikleriyle özgür olmak istese de film boyunca çocuklarına karşı annelik görevini sürdürmeye devam etmektedir. Filmin sonunda çocuklarını da alarak kocasını terk edip, sevdiği adam Cemal'le evlendiğinde de çocuklarının yanında olması bu durumun bir örneğidir. Aynı filmde Cemal'in karısı da her ne kadar kent yaşamına ayak uyduramamış, Cemal'in isteyerek evlenmediği bir kadın olsa da oda aldatılan ve anne olan bir kadındır. Yine Cemal'in annesi de bir aile içerisinde anne rolünde verilmektedir. Kardeşinin kızını oğluyla evlendiren ve istemediği bir evlilikten dolayı mutsuz olan çifti birbirine bağlamak için büyücülere giden bir kadın figürüdür. Bu noktada Cemal'in annesi köydeki geleneksel değerlerin temsilciliğini yapmaktadır ve annenin filmdeki temel işlevi de bu çerçevede ele alınmaktadır. Oğlu sırf karısını sevsin diye büyüler yaptıran kadın, kentteki yozlaşmış ve cinsellik içeren ilişkilere karşı gelenekselin bir uygulayıcısı niteliğindedir. Filmde sözde modern dünyanın yaptırımlarının karşısında yer alan anne, geleneksel değerlerin taşıyıcısı özelliği taşımaktadır.

3.3.7. Erkeğe Dönüşen Kadın

Atif Yılmaz'ın kadın konulu filmlerinin özellikle bir kaçında dikkat çeken özelliklerden birisi de ataerkil ideolojinin kadın üzerindeki baskısı, gerek filmin içeriğinde gerekse de diyaloglarla birlikte yine başka bir kadının erkeği temsil ettiği şeklinde seyirciye sunulmaktadır. *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde anlatıcı ve yol gösterici rolünü üstlenen Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanım bir kadın olarak bu çerçevede eril söylemi temsil etmektedir. Seniye namuslu yaşamının ne olduğu konusunda hep bir fikri olan ve film

boyunca Asiye'nin yaptıklarına müdahale eden, onu yönlendiren ve yargılayan bir tutum içerisinde.

Aslında Seniye özgün ifadelerden ziyade kalıplaşmış ve klasik söylemler kurarak iktidarın söylemini adeta içselleştirmiş bir kadın portresi çizmektedir. Bir sahnede, "*Bence insan her koşulda direnebilir efendim, evet zor ama imkânsız değil. Asiye'nin en az ortaokulu bitirmiş olması lazım* " sözleriyle Seniye egemen söylemin sözcüsü gibi davranmaktadır. Yine filmin başka bir sahnesinde Asiye'nin sığındığı müdürenin evinde karşılaştığı yeğeni ile aynı evde yaşaması hususunda Seniye, "*Ne yani şimdi birlikte mi yaşayacaklar? Bir metres hayatı gibi mi? Eğer aralarındaki sevgi evlenmelerini sağlayacaksa ne iyi, yoksa Asiye yanlış bir iş yapmış olacak* " derken yine eril söylemde, bir kadını toplumun genel bakış açısıyla yargılayıp, yol gösterir nitelikte ihtarlarda bulunmaktadır. Evinde kaldığı adamın evli olduğunu öğrenince adamı terk eden Asiye'ye, "*Cahil kız, onur meselesi yaptı. Oysa büyük bir şanstı bu onun için, bırakmamalıydı sevdiği adamı* "diyen Seniye statükonun toplumda kadın- erkek ilişkileri konusunda ön görmüş olduğu kalıpları dillendirmektedir.

Filmde Seniye'nin yoksul- zengin, namuslu olan- namuslu olmayan şeklinde seçerek kullandığı sözcükler, onu sınıfsal ayrımcılığın bir sözcüsü gibi algılamamıza neden olmaktadır. Ona göre fakirlikten ötürü kötü yola düşmüş namussuz bir fahişe, namuslu bir hayatı yaşamak için kendisine zengin bir koca bulmalı ve bir aile kurmalıdır. Aileyi ve düzenli bir aile hayatını bu çerçevede kadınları kötü yoldan kurtaran önemli ve başat bir unsur olarak görmektedir. Kemikleşmiş bir söylemle Seniye aslında kadın bedeninin bir erkek tarafından korunması gerektiğini, çünkü kadının savunmasız ve güçsüz bir varlık olduğunu ve hiyerarşik yapıdaki kadına karşı erkeğin üstünlüğünü dile getirmektedir. Erkeğe dönüşen Seniye hiyerarşik yapıdaki üstün olma halini pekiştirircesine özelde Asiye'ye, genelde ise tüm kötü yola düşmüş kadınlara acımaktadır. Filmde fahişe olan kadınlardan bahsederken, "zavallı kadınlar" şeklinde bir tanımlamaya gitmesi kendisi gibi namuslu kadınlar ve zavallı dediği kötü kadınlar arasındaki ayrımı perçinlemektedir.

"Fahişelik, kadın çoğunluğunun yaşamlarını, cinselliklerini vererek sürdürdükleri ataerki ekonomik koşulların büyütülmüş bir örneğidir. Fahişelerin aşağılanması, kendi kendilerini küçük görmeleri ve toplumun onlara karşı takındığı tavır, genel tutumu cinselliğe

karşıt olan ve erkekleri cezalandırmayı düşünmediği konularda kadın cinselliğini cezalandıran bir kültürün yansımasından başka bir şey değildir" (Öngören, 1998: 202).

Seniye bu bağlamda erkeğe dönüşmüş, erkekliğin konumunu işgal etmiş, basmakalıp söylemlerin sözcüsü niteliğinde karşımızdadır. Asiye kötü yola düşmemek için her ne kadar direnmiş olsa da gelişen bir dizi olay sonrası bedenini satmak zorunda kalmıştır. Burada devreye giren Seniye, "*Bundan sonra artık ne yapabilir, oda anasının yolundan gidecek ister istemez. Tanımadığı ve hiç görmediği erkeklerle yatmak zorunda kalacak. Direnmesini beceremedi, ölsün daha iyi belki de bu hayattan...*" diyerek yine ataerkil yapılanmanın bir ön kabulünü dile getirmektedir. Filmin bu kısmında Asiye ilk kez Seniye'ye doğrudan seslenerek, "*Her taraftan tıkadınız yolumu. Yoksullukla bağladınız kolumu, istemedem seçtirdiniz sonumu. Şimdi kolay sayın bayan öl demek*" diye egemen ideolojiye isyan etmekte ve içinde bulunduğu şartları suçlamaktadır. Filmin sonunda kötü yola düşmüş olan Asiye için Seniye'nin gösterdiği yol, artık çok paraya ve sermayeye sahip olma gerekliliğidir. Asiye'nin müşterisinden çaldığı parayla randevuevi patroniçesi olması sonrası, "*Bende kurtuldum işte. Ben de öğrendim artık, bu dünyada yaşamının sırrını, karınların nasıl doyduğunu*" tarzında ettiği sözler ile para odaklı kapitalist düzende Asiye artık saygınlık kazanmıştır. Bu bağlamda, "Toplumun resmen belirlenen tutumu ne olursa olsun, erkeğe üstünlük tanınan kültür yapıları içinde fahişelik sürekli vardır. Fahişeliği ortadan kaldırmakta, ancak ekonomik olanaklarda, toplumsal ve ruhsalimsel davranışlarda meydana gelecek değişimler rol oynayabilir" (Millet, 1987: 201). Yine son sahnede Asiye, toplumsal hiyerarşinin, ataerkil yapılanmanın sembolize ettiği değer yargılarını ve Seniye'yi hedef alarak, "*Burnu kurtulmaz pislikten, kılavuzu karga olanın*" cümlelerini sarf ederek yine bir isyan durumu içerisine girmiştir.

Atif Yılmaz'ın bir diğer filmi *Düş Gezginleri*'nde de yine aynı şekilde ataerkil söylemin temsilcisi olarak bir kadın erkeğe dönüşmektedir. Birbirini seven iki kadının lezbiyen ilişkisinin anlatılmış olduğu bu filmde Anjelik bir fahişedir ve filmin ikinci ana kahramanı olan Nilgün ise egemen ideolojiyi temsil eden bir doktordur. Yılmaz filmde iki kadının arasında lezbiyen ilişkisi başladıktan sonra Anjelik ve Nilgün arasında roller açısından bir cinsiyet ayrımcılığı tablosu çizmektedir. Anjelik'i genel evinden alıp çıkaran Nilgün, ikisinin

birlikte yaşayacakları bir ev tutmuştur. Nilgün bir erkeğin yapması gereken şeyleri yaparak Anjelik'i sahiplenmiştir ve adeta bir erkeğe dönüşmüştür.³⁴

İki kadının katılmış oldukları bir davette Anjelik'in bir erkekle sohbet ettiğini gören Nilgün, *"El ele, göz göze, herkesin önünde bir öpüşmediğiniz kaldı be. O kerhane karıları gibi davrandın, orospusun işte"* diyerek bu sahnede iktidar konumunda sahibi olduğu kadını aşağılamakta ve tıpkı bir erkek gibi ataerkil bir dille onu kıskanmaktadır. Yine başka bir sahnede Anjelik komşusu olan ressam bir kadına modellik etmektedir. Bu durumu gören Nilgün, kavga sahnesinde, *"Utanmıyorsun değil mi memelerini açmaya? Yattınız değil mi, onunla da seviştin değil mi? Her şeyine katlandım, bayağılığına, arabesk şarkılarına, kabahat bende orospudan hanımefendi yapmaya kalkan benim"* diyerek onu düşmüş olduğu bataklıktan çekip çıkarmış bir kurtarıcı rolünde kendisini tanımlamaktadır.

Filmin akışıyla beraber Nilgün karakteri artık erkek rolünü işgal eden ve erkekleşmiş bir kadın figürü olarak karşımızdadır. Anjelik'e karşı, *"Çalışmanı istemiyorum, benden başkasına vurdurmayacaksın"* gibi söylemleriyle Yılmaz iki kadın arasında olan bu ilişkiyi kadın- erkek ilişkisine dönüştürmüştür. Anjelik'in evden çıkmasını dahi istemeyen Nilgün, bir erkek edasıyla Anjelik'i kısıtlarken, kendisi dilediği gibi hayatını yaşamaya devam ederek eril düzendeki klasik olan erkeği temsil etmektedir. Çünkü filmde kadın ve erkeğin temsili, ataerkil düşünme biçiminin yarattığı imgeler üzerinden Nilgün karakterinin kuruluşu ile gerçekleşmektedir. Toplumsal hiyerarşinin, iktidarın temsilcisi olan Nilgün'e karşı Anjelik ise tamamen ezik bir karakter olarak çizilmektedir. Ancak filmin sonunda Anjelik Nilgün'ü terk ederek tıpkı *Asiye Nasıl Kurtulur?* filminde Asiye'nin yaptığı gibi içinde yaşadığı çarpık düzene ve bu düzenin temsilcisi olan Nilgün'e bir anlamda isyanını dile getirmektedir.

³⁴ Filmde bir fahişe olarak bedeni köleleştirilmiş, zayıf bir varlık olan Anjelik, Nilgün tarafından denetim altına alınırken, cinsel bir nesne olarak sunulan Anjelik, bireyselliği bakımından yok sayılmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada Atıf Yılmaz filmlerinde "kadın temsili" sosyolojik açıdan incelenmiştir. İlk olarak tarihsel süreç içerisinde, her dönemde farklı anlamlar yüklenen kadının ona biçilen toplumsal roller çerçevesinde ne anlama geldiği üzerinde durulmuştur. İnsanlık tarihinin ilk yıllarında "kötülük kaynağı" olarak tanımlanan kadın, ilkel toplumlarda doğurganlığı ile işlevsellik kazandıktan sonra erkeğin gücüne denk hale gelmiştir. Avcı- toplayıcı toplumlarda doğa bilimcisi, beslenme uzmanı olarak ta görülen ve toprakla ilgili her türlü aletin icatçısı olan kadın, ataerkil düzene geçişle birlikte erkek karşısında yavaş yavaş aktivitesini kaybetmeye başlamıştır.

Köleci toplumlarda beden güçleriyle köleleştirilen insanlar kadınlarla eş değer kılınmıştır ve kadına köle muamelesi yapılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde yine feodal toplumda erkeğin egemen olduğu bir düzende kadının yeri net olarak konumlandırılmamıştır. Ancak bu belirsizlik endüstriyel topluma geçişle birlikte kadının konumu farklı bir boyuta taşınmaya başlanmıştır ve artık modernleşme süreciyle birlikte kadın o geleneksel kalıplarının dışına çıkabilmeyi başarmıştır.

Kadın bu bağlamda bir değişim ve dönüşüm geçirmelidir. Bu değişim ise kamusal alanla sınırlı kalmayıp özel alanda cinsiyete dayalı bir eşitliği talep eden feminizm akımının da bu noktadaki mücadele zeminini oluşturmuştur. Kadına ilişkin geleneksel tanımlamalar ve konumlandırmaların karşısında kendini gerçekleştirme mücadelesi ortaya koymaya başlayan kadın artık bir dönüşüm sürecinin içerisine girmiştir. Çalışmanın ana sonuçlarından birisine tam da bu noktada yukarıda bahsedilen nedenler uzantısında ulaşılmıştır. Görüldüğü üzere kadının geçirmiş olduğu tarihsel süreçteki konumu dönemsel olarak farklılıklar arz etmektedir. Toplumun sosyal-kültürel ve ekonomik anlamda içinde bulunduğu durumu anlatı yapısına dâhil ederek anlatan Yılmaz'ın sinemada kadını nasıl yorumladığı değerlendirilmiştir. Sinemanın ilk yıllarından beri erkek bakışı ile ortaya konan kadın, filmlerde nesne konumunda anlatılmıştır. Dünya sinemasının lokomotifleri olarak nitelenen Hollywood sineması dahi kadın egemen ideolojinin kuklası şeklinde ve iktidarın hükmettiği nesne konumunda sunmuştur. Bu sonuçtan hareketle Türk sinemasında da özellikle 80'li

yıllara kadar filmlerde anlatılan kadınlar ya namuslu, ezilen ev kadınları ya da erkekleri yoldan çıkararak, kötü cinsel objeler olarak üretilmişlerdir.

1980'li yılların sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal yapılanması değerlendirilerek basın- yaygın organlarının içeriklerindeki magazinleşme süreci ile birlikte sinemanın da bir değişim ve dönüşüm geçirdiği sonucuna varılmıştır. 1980 sonrası Türk sinemasının geçirdiği dönüşümlerden biri bu anlamda hiç kuşkusuz ki feminist hareketin de etkisiyle sinema diline yerleşen "özgür kadın imgesi" savından hareketle çalışmanın üçüncü bölümünde, kadın filmleri yönetmeni olan Atıf Yılmaz'ın sinemamızdaki yeri ortaya konulmuştur. 1950'li yıllardan beri sinemamızda önemli bir yere sahip olan Yılmaz'ın birçok filmi öykü yapısı bakımından ele alınıp değerlendirilmiştir. Varılan sonuçlar açısından Yılmaz'ın ilk dönem filmlerinde daha çok toplumsal içerikli konuları ele aldığı ve toplumsal gerçekçi tavrıyla kır-kent, zengin- fakir zıtlıkları üzerinden filmlerin (*Salako, Hasip İle Nasip, Kibar Feyzo, Güllüşah İle İbo*) anlatı yapısını kurmuş olduğu gözlemlenmiştir.

Anlatı yapısı içinde melodram, komedi ve fantastik öykülerinde yer aldığı filmlerde Yılmaz Brecht'in epik tiyatro geleneğinden esinlenerek anlatı yapısını zenginleştirmiştir. Bu savdan hareketle Brecht'in epik tiyatrosunun bazı temel özellikleri ve Yılmaz'ın ondan esinlenerek filmlerini nasıl işlediği çalışmanın bu kısmında örnek sayılabilecek *Asiye Nasıl Kurtulur?* ve *Kibar Feyzo* filmleriyle ilişkilendirilerek ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın son kısmında ise Atıf Yılmaz filmlerinde kadının cinsel baskılarını, geleneksel bakıştaki kadın olarak yerini sorgulayışını, yalnızlıklarını, dostluklarını, aşklarını, ilişkilerini, umduklarını, bulamadıklarını "kadın imgesi" bağlamında ekte de belirtmiş olduğum on üç film üzerinden değerlendirilerek bir takım sonuçlara varılmaktadır. Şöyle ki:

1.Kadının, cinsel olarak kullanım amacı olması savından hareketle, kadının cinsel olarak denetimi ataerkil söylem üzerinden verilmektedir. Ataerkil söylem bu anlamda, gelenekçi Türk toplumunda, kadınların sosyal yaşam içerisinde kendilerini gerçekleştirme konusunda karşılaştığı engellerle birinci planda erkeğin var olduğu ve kadını erkeğe bağımlı bir hayat sürmeye mecbur kılan bir yapıdır. Bu yapı içerisinde erkeğin amacı, kadını bir ademoğlu görmekten ziyade, bir öteki olarak görerek onu bedensel farklılık ve bu farklılığın ortaya çıkardığı cinsel iletilerle hakimiyet altına alma çabasından ibarettir. *Asiye Nasıl*

Kurtulur? Düş Gezginleri, Deli Kan ve Dul Bir Kadın filmlerinde kadının zorlamayla, ayrımcılıkla, tacizle nasıl cinsel anlamda sömürüldüğü konusu değerlendirilmiştir. Yine, *Aaahh Belinda* filminde Serap'ın reklam filminde cinsel nesne konumuna indirgenerek sömürü malzemesi haline nasıl getirildiği düşüncesinden hareket edilerek reklam filminde, ürüne olan ihtiyacı değil de, Serap'ın yaşadığı hazzı izler kitleye yaşatacağı vaadiyle reklamlardaki cinsellik unsurunun kadın üzerinden nasıl kurulduğu özelde bu filmde, genelde de reklamcılık faaliyetlerindeki meta olan kadının konumu bağlamında değerlendirilmiştir.

2. Yılmaz filmlerinde kadın bedeni, aktif olan erkek bakışıyla erotikleştirilmektedir. Bu çeşitli kamera açılarıyla Yılmaz'ın anlatı yapısı içerisinde kendisine yer bulmuştur. Kadının varlığının erotizmle kurulduğu filmlerde çıplaklık, kadın bedeninin bölümlere ayrılıp kameranın çekim planlarıyla kadının uzuvlarına ayrı ayrı odaklanılarak izlencedeki hazzın artırılarak sunumun erotik amaca evrilmesi sağlanmıştır. *Bir Yudum Sevgi, Kadının Adı Yok, Aaahh Belinda* filmlerinde kadın kahramanların bedenleri teşhir edilerek, seyirci üzerinde erotik haz yaratma amaçlanmıştır. Kadın vücudu seyirlik bir nesne olarak erkek bakışında etki yaratması için kamera çekimleri ile kadın bedenine odaklanılarak görsel göstergeleri öne çıkarma amacı güdülmüştür. *Aaahh Belinda* filminde şampuan reklamı çekimi sırasında üründen ziyade Serap'ın genelde yüz, özelde ise dudak hareketlerine odaklanılarak erotizmi çağrıştıracak şekilde bir çekim planı uygulanmıştır. Bu çekim planı seyirlik nesne haline getirilen kadını, aktif konumdaki eril bakış, hem film içerisindeki erkek kahraman gözüyle, hem vizörün arkasındaki erkek yönetmen gözüyle, hem de seyirlik malzeme olarak sunulanı izleyen erkek izleyici gözüyle erotik haz nesnesi durumuna getirmektedir.

3. Yılmaz filmlerinin öne çıkan bir başka özelliği kadının zor durumdan çıkmasına yardımcı olan yine bir kadının olmasıdır. Çalışmanın giriş kısmında kadının eril hâkimiyete karşı direnme stratejileri üretip üretememe sorunsalının cevabı olarak görülen kadın dostluğu bu anlamda eril güce bir direniştir. Bu sonucun örnekleri, *Dul Bir Kadın, Aaahh Belinda, Dağınık Yatak ve Kadının Adı Yok* filmlerinin anlatı yapısı içerisinde gözlenmektedir. Bu bağlamda erkek dostluğundaki ilişkilerin bir dayanışma aracı olarak benimsendiği gibi kadın

dostluğunun da eril tahakkümün karşısında kendisini göstermesi gayet doğaldır. Feminist kuramcılarının da savundukları gibi, kadın dostluğu, kadının kendini erkek baskın sosyal gerçeklik içerisinde var etmesi için kaçınılmazdır. Zira kadın ezilmişlik ve yok sayılmışlığın yaratmış olduğu bilinci, bir başka kadınla paylaşarak, ondan destek alarak etkileşim içerisinde ortak yanlarını gündelik hayat içerisinde pekiştirme yoluyla erkek egemen anlayışa karşı durabilmektedir.

4. Ataerkil düzende kadın özel alan içinde bir anne ve bir eş olma rolleriyle varlık göstermektedir. Bu şekilde uyumlu, itaatkâr ve fedakâr olan ve modernleşme süreciyle beraber özel alandan kamusal alana çıkan kadının dış dünyada bir takım tehlikelere maruz kaldığı düşüncesinden hareketle Yılmaz'ın filmlerinde kadına yönelik şiddetin her yönü ele alınıp incelenmiştir. Bu bağlamda erkeklerin kadınlar üzerinde egemen oldukları eril söylemde kadınlar, geleneklere, baskıya, şiddetin türlerine maruz kalmakta ve de ikincil konuma itilmektedir. Kadının bu öteki olarak niteleyebileceğimiz konumu ise doğalmış gibi sunulmaktadır. *Dul Bir Kadın, Deli Kan, Asiyeye Nasıl Kurtulur? Düş Gezginleri* filmlerinin öykü yapısı içerisinde bu söylemlere rastlanmaktadır.

5. Çalışma hayatı çerçevesinde kurulan kadın imgesinde kadının çalışma alanlarının neler olduğu ve geleneksel eril söylem karşısında nasıl mücadele verdiği, sonrasında da nasıl özgürleştiği film örnekleriyle değerlendirilmiştir. Eril söylemin kadını hapsediği evin dışında kadın kamusal alanda, çeşitli iş alanlarında (fabrika, reklam şirketi vb) etkinlik göstermektedir. Burada dikkatimizi çeken en önemli unsur ise, Yılmaz'ın birkaç film örneğinde fahişe olan kadın, kamusal alanda çalışan kadınmış gibi sunulmaktadır. Emek-ücret ilişkisinin gözle görünür olduğu *Asiyeye Nasıl Kurtulur?* ve *Düş Gezginleri* filmlerinde seks işçisi olarak nitelenen kadın kahramanlar özel alan dışında kamusal alanda konumlandırılmıştır.

6. Geleneksel rolü bakımından evinin kadını olan kadının özel alana nasıl hapsedildiği filmlerden hareketle ortaya koyulup, kadının geleneksel değerlerin taşıyıcısı konumunda olduğu sonucuna varılmıştır. Bu anlamda geleneksel ataerkil düzen, erkeğin değerlerinin, tecrübelerinin hayatı şekillendirdiği ve aslolanın erkeğin bakış açısı olduğu ve kadınların da

erkeklerin onlara uygun görmüş oldukları rollere uygun davranmalarının gerekli olduğu bir düzendir.

7. Yine çalışmada eril iktidar analiz edilirken Atıf Yılmaz'ın *Asiye Nasıl Kurtulur?* ve *Düş Gezginleri* filmlerinin üzerindeki geleneksel bakış erkekleşen yine başka bir kadın üzerinden verilmiştir. Yılmaz'ın film örneklerinde kadın söylemi içerisinde geleneksel bakışı temsil eden başka bir kadın imgesi ile, kadını normal erillik altında ezilen kadından farklı olarak domine etme özelliği ile ön plana çıkararak erkeğe dönüşmüş bir kadın temsiline yer verdiği gözlemlenmiştir. Yani erkeği, genel toplum kabulünü temsilen verilen bir kadın eril söylemin öngörülere ve dayatmaları olan ifadelerle kadınların hayatlarına müdahalelerde bulunup, onların hayatlarını yönlendirmektedir.

Sonuç olarak Atıf Yılmaz, Yeşilçam sinemasında toplumsal durumu bağlamında verilen kadın konulu filmlerdeki kadın temsillerinden farklı olarak sistemli ve bilinçli bir biçimde feminist film pratiği ile kadın sorunlarına eğilmiştir. Bazı filmlerinde kadını ezilmiş, sömürülmüş temsilleriyle vererek (*Asiye Nasıl Kurtulur?*) kadının sorunlarını görünür kılarak birçok filmde ise cinselliğin, şiddetin nesnesi olarak sunduğu ve özgürleşmeye çalışan kadın aslında yine erkek gözüyle ve geleneksel eril söylemin araçları ile inşa edilmiştir. Nesneleşen kadın, Yılmaz filmlerinde sorunlarının çözümü bakımından yan bir imge olmaktan öteye geçememiştir. *Aaahh Belinda* filminin kahramanı Serap'ın ismi gibi kadın sorunu içselleştirilemeden sadece olduğu haliyle, çözümü bir hayalden öteye geçememiştir. Çünkü erkek bakış açısıyla üretilen filmler eril egemen düzeni yeniden inşa eden bir alan olarak yine ataerkil sisteme hizmet eden ürünlerdir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Abisel, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık "Vesikalı Yarım Üzerine"*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Altındal, M. (1994). *Osmanlı'da Kadın*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Arat, Y. (1998). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, (Derleme: R. Kasaba, S. Bozdoğan). İstanbul: Tarih Vakfı, Yurt Yayın.
- Arslantepeli, M. (2010). "Sinemada Feminist Teori". 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu* 28-30 Nisan 2010, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Konya/Türkiye
- Badınter, E. (1992). *Biri Ötekidir*. (Çev.: Şirin Tekeli). İstanbul: Afa Yayınları.
- Bayraktar, D. (2011). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler- Sinema ve Hayal*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bayraktar, D. (2011). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Belge, M. (1992). *12 Yıl Sonra 12 Eylül*. İstanbul: Birikim Yayıncılık.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. (Çev.: Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (1998). *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hristiyanlık'ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Berktaş, F. (2011). “*Feminist Teoride Açılımlar*”. *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Y.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2312
- Bertrant, R. (1967). *Evlilik ve Ahlak*. (Çev.: Ender Gürel). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Brecht, B. (2011). *Epik Tiyatro*. (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çağrı, A. (2014). *Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980'ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakır, S. (2005). “Popüler Sinemada Kadının Sunumu ve Aşk İzleği”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 21, 217-218
- Çalışlar, O. (1998). *İslamda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Çapan, S. (1984). Atıf Yılmaz Ya da "Bir Sinemanın Çeşitlemeleri", *Video Sinema*, Sayı: 3, 36-38
- Çelebi, N. (1990). *Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları*. Konya: Sebat Ofset.
- Çiçek, C- Aydın- Yağcı, B. (2015). “Modernleşme Sürecinde kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine İnceleme”. *KAU İBBF Dergisi*, 6(9), s. 275-278
- Dal, A- Şener G. (2006). “Cinsel Ögelerin Reklamda Kullanımı”. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Küresel İletişim Dergisi*, Sayı: 1, s. 2
- Demiray, E. (1987). *Atıf Yılmaz'ın Mine, Bir Yudum Sevgi ve Dul Bir Kadın Filmlerinde Kadın Olgusu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Derman, D. (1994). *Jean- Lue Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Ankara: Değişim Yayınları.
- Derman, D. (2001). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler(2)*, Ankara: Bağlam Yayınları.
- Donovan, J. (2005). *Feminist Teori*, (Çev.: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan). İstanbul: İletişim.

- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap yayınevi
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız. 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap yayınevi
- Erbil, P. (2008). *Kibela'dan Pandora'ya: Kadının Tarihsel Yenilgisi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Erdoğan, D. (2014). *Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Evren, B. (1985). "Bu da Geçer mi? Arabesk Olayı ve Sinema", *Gelişim Sinema*, Sayı: 4, 9-14.
- Fidan, F. (2000). *Kapitalizmin Gelişme Sürecinde Kadının Çok Yönlü Konumu (Medya Örneği)* 2000/1: s. 117-133 .
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Güçhan, G. (1993). "Sinema Toplum İlişkileri", *Kurgu*, (Aralık 1993), no: 12, 15 - 71.
- Gündoğdu, N. (1997). "Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken", 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı: 18, Ocak, Ankara, 12-13
- Gündüz, T. (2015). "1992'den 2006'ya Seks İşçiliği: Düş Gezginleri ve Kader Filmlerinde Seks İşçiliği/ Fahişeliğin İnşası", *İstanbul Üniversitesi Psikoloji Bölümü, Eleştirel Psikoloji Bülteni* Sayı: 6, 125-133
- Haviland, W.A. (2002). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Holsti, O. R. (1968). "Content Analysis". *The handbook of social psychology*, Lindzey and Aronson Addison- Wesley Publishing Company, Inc, Vol: 2, 596-692

- Irzık, S & Parla, J. (2004). *Kadınlar Dile Düşünce*. İstanbul: İletişim.
- İmançer, D (2002), “Feminizm ve Yeni Yönelimler”, *Doğu Batı Dergisi-Dünya Neyi Tartışıyor?-II Yeni Düşünce Hareketleri*, 19, 155-176.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Tümer Yayınları
- Karaaziz, M. ve Erdem Atak, İ. (2013). “Narsisizm ve Narsisizmle İlgili Araştırmalar Üzerine Bir Gözden Geçirme”. *Nesne*, 1 (2), 44-59.
- Kasaba, R- Bozdoğan, S. (1998). *Türkiye'de Modernleşme ve ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı, Yurt Yayın.
- Keyder, Ç. (1991). *The Dilemma Of Cultural Identity on the Margin of Europa*, 16 (1), 19-33.
- Kılıç, H. (2000). *Antik Çağdan Günümüze Batıda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Otopsi Yayınevi.
- Knott, K. (2000). *Hinduizm'in ABC'si*. (Birinci Basım). İstanbul: Kobalcı Yayınevi.
- Kovalev, S. (1987). *İlkçağ Tarihi*. Ankara: V Yayınları,
- Kozaklı, S.T- Özkazanç A. (1997). “1980'lerde Gündelik Yaşam”. *Mürekkap*, Sayı: 8
- Köysüren, A. (2013). *Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet* Bursa: Sentez.
- Mackinnon, C.A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. (Çev.: Türkan Yöney-Sabir Yücesoy). İstanbul: Metis
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Ceylan Matbaası.
- Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Mitchell, J. (1992). *Kadın ve Eşitlik*. (Çev.: Fatmagül Berktay). İstanbul: Pencere Yayınları
- Mulvey, L. (2008). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”. (Çev.: Nilgün Abisel). *Sinema/Tarih/Kuram/Eleştiri*. (Der. S Büker ve G Topçu). Ankara: G. Ü. İletişim Fakültesi
- Öngören, V. (1998). *Toplu Oyunları*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Özbek, M. (2002). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları
- Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Öztürk, R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om.
- Öztürk, R. (2011). “Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak”. S. Sancar (Der.), *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* (Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan, s. 679-699). İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Pelizzon, S.M. (2009). *Kadının Konumu Nasıl Değişti? Feodalizmden Kapitalizme*. (Çev.: İhsan Ercan Sadi, Cem Somel), Ankara: İmge Kitabevi.
- Ryan, M- Kellner D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tayanç, F.T. (1977). *Dünya’da ve Türkiye’de Tarih Boyunca Kadın*. Ankara: Toplum Yayınevi.
- Taylor, W. (1984). *Metaphors of Education*. Heineman Educational Books Ltd: London.
- Temel Britannica*, Cilt: 10.

EKLER**EK 1. İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ****SELVİ BOYLUM, AL YAZMALIM**

Yıl: 1977

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Atıf Yılmaz- Ali Özgentürk

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin, Nurhan Nur, Cengiz Sezici, Elif İnci, İhsan Yüce

Yapımcı: Arif Keskinler

KİBAR FEYZO

Yıl: 1978

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Senaryo Yazarı: İhsan Yüce

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, İlyas Salman, Erdal Özyağcılar

Yapımcı: Nahit Ataman

DELİ KAN

Yıl: 1981

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Atıf Yılmaz- Onat Kutlar- Ayşe Şasa

Görüntü Yönetmeni: Taner Öz

Oyuncular: Tarık Akan, Müjde Ar, Reha Yurdakul, Tefik Şen, Ekrem Dümer

MİNE

Yıl: 1982

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Atıf Yılmaz- Deniz Türkali- Necati Cumalı

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Oyuncular: Türkan Şoray, Cihan Ünal, Hümeýra, Kerim Afşar, Belkıs Dilligil

DAĞINIK YATAK

Yıl: 1984

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Murathan Mungan

Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi

Oyuncular: Müjde Ar, Ümit Belen, Tuluğ Çizgen, Aykut Sözeri, Lale Belkıs, Memduh Ün

Yapımcı: Kadri Yurdatop

BİR YUDUM SEVGİ

Yıl: 1984

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Latife Tekin- Atıf Yılmaz- Fehmi Yaşar

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Hale Soygazi, Kadir İnanır, Macit Koper, Meral Çetinkaya

Yapımcı: Sadık Deveci- Atıf Yılmaz- Ömer Kavur

DUL BİR KADIN

Yıl: 1985

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Müjde Ar, Orhan Alkaya, Bülent Polat, Şükran Güngör, Nur Sürer

Yapımcı: Kadri Yurdatop

ADI VASFİYE

Yıl: 1985

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Barış Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Oyuncular: Müjde Ar, Aytaç Arman, Macit Koper, Yılmaz Zafer, Levend Yılmaz

Yapımcı: Cengiz Ergun- Leyla Özalp

AAAHH BELİNDA

Yıl: 1986

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Barış Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Oyuncular: Müjde Ar, Yılmaz Zafer, Macit Koper, Güzin Özipek, Füsun Demirel, Tarık

Papuçcuoğlu

Yapımcı: Cengiz Ergun

ASIYE NASIL KURTULUR?

Yıl: 1986

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Atıf Yılmaz-Bariş Pirhasan- Nur Oktar

Görüntü Yönetmeni: Kenan Davutoğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeyra Akbay, Nuran oktar, Güler Ökten Yaman Okay

Yapımcı: Atıf Yılmaz

KADININ ADI YOK

Yıl: 1987

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Atıf Yılmaz- Bariş Pirhasan

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Hale Soygazi, Aytaç Arman, Tarık Tarcan, Selen Şenbay, Şahika Tekand, Sevda Aktolga

Yapımcı: Cengiz Ergun

HAYALLERİM, AŞKIM VE SEN

Yıl: 1987

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Ümit Ünal

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Türkan Şoray, Müşfik Kenter, Fatoş Sezer, Engin İnal, Elif Yücesan

Yapımcı: Cengiz Ergun

DÜŞ GEZGİNLERİ

Yıl: 1992

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo Yazarı: Atıf Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Meral Oğuz, Lale Mansur, Yaman Okay, Selçuk Özer, Sema Çeyrekbaşı

Yapımcı: Atıf Yılmaz



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Semra KOTAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum - 06.05.1987
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	TRT Erzurum Radyosu
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Muş Alparslan Üniversitesi
İletişim	
E-Posta Adresi	semrakotan25@gmail.com
Tarih	25.12.2015