

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA- TV ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1980 SONRASINDA TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN
YÖNETMENLERİN BAKIŞ AÇISINDAN KADIN**

145301

Gül YAŞARTÜRK

145301

Danışman

Prof.Dr. Oğuz Makal

2004

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum, “1980 Sonrasında Türk Sineması’nda Kadın Yönetmenlerin Bakış Açısından Kadın” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

1.17.04

Gül YAŞARTÜRK



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü' nün 30/06/2005 tarih ve 1.2 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre ~~Sinema-TV~~ Anabilim Dalı Yüksek Lisans /Doktora öğrencisi ~~Gül Yavaşlık~~ Gül Yavaşlık' ınkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday 20/7/2005 tarihinde, saat 10.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin Basarılıolduğuna oy birleşik ile karar verildi.

ÜYE
Prof. Dr. Sinan R. Eslizer

BAŞKAN
Prof. Dr. Özgür Mükem

ÜYE
Yrd. Doç. Dr. Dilek Bayındır

ÜYE
Doç. Dr. Şefik Gürşör

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının
Soyadı: YAŞARTÜRK

Adı: Gül

Tezin/Projenin Türkçe Adı: 1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin
Bakış Açısından Kadın

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Women in Turkish Cinema after 1980 from the
Point of View of Turkish Women Directors

Tezin/Projenin Yapıldığı
Üniversitesi: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl:2004

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlik:

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 205

Referans Sayısı: 139

Tez/Proje Danışmanlarının
Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: Oğuz

Soyadı: Makal

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Ataerkil Zihniyet
- 2- Kadına Bakış
- 3- Kadın Yönetmen
- 4- Kadın Karakter
- 5- Türk Sineması

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1-Patriarchal Mentality
- 2-Women Perception
- 3-Women Directors
- 4-Women Characters
- 5-Turkish Cinema

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum. Evet Hayır

ÖZET

Türk toplumu, ataerkil değerler sisteminin hakim olduğu bir toplumdur. 19.yy sonundan bu yana hayata geçirilmeye çalışılan modernleşme projeleri, Türk insanının zihniyet yapısını kısa sürede değiştirmede başarılı olamamıştır. Türk kadınının okuması, çalışması hatta yüksek eğitim alması bile çoğu zaman yerleşik rol kalıpları dışına çıkarak yaşamsına yeterli olmamaktadır.

Türk sineması da siyasette, iş yaşamında olduğu gibi ataerkil değerlerin hakim olduğu bir alandır. Türk sinemasını bir iş alanı olarak ele aldığımızda kadın yönetmen sayısının azlığı karşımıza çıkar. Türk sinemasını sanat olarak ele aldığımızda filmlerde yansıtılan egemen değerlerin ataerkil değerler olduğunu, yerleşik rol kalıplarının hemen hemen hiç sorgulanmadığını görürüz.

Dünyanın farklı ülkelerindeki(burada özellikle Amerikan, Avrupa ve İran sinemasının kastedildiğini eklemek gerek) kadın yönetmenlere baktığımızda tam tersi bir tabloyla karşılaşmak mümkündür. Kadın yönetmenler sinemanın ilk yıllarından itibaren filmler yönetmeye ve toplumlarındaki yerleşik rol kalıplarını sorgulamaya, kadınların durumuna erkek yönetmenlerden farklı bir açıdan(kadını nesneleştirmeden, etkin kılarak), eleştirel bir gözle bakmaya çalışmışlardır.

Türk sinemasının kadın yönetmenlerinde bu tür bir kaygı ancak 1980 sonrasında ortaya çıkmıştır. Bu durum kuşkusuz 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin yarattığı apolitik ortamda gelişme şansı bulan kadın hareketi ile ilgilidir. 1981 yılına dek yedi kadın yönetmenin adından söz etmek mümkünken bu rakam 1980 sonrası süreçte on altıya çıkacaktır. Kadın yönetmenlerin filmlerinin çoğunda erkeksi bir bakış açısı hakimdir. Söz konusu yönetmenlerin çoğu bir ya da iki film yönetmişlerdir. Günümüzde ise devamlılık arz eden iki, üç isim söz konusudur. Kadın sorununa duyarlı olmalarına karşın erkeksi bakış açısına sahip olmalarının ve “kadın yönetmen”, “kadın filmi” gibi tanımlamaları kabul etmemelerinin en önemli nedeni sinema piyasası içinde “feminist” olarak “mimlenmek” istememelerinden kaynaklanır. İkinci olaraksa kadın bakış açısına sahip olmayı zayıflık olarak nitelendirirler. Bu durum toplumumuzun erkek egemen değerler sisteminin gücünü kanıtlamaktadır.

ABSTRACT

Turkish society has been determined by patriarchal values system. Progressive modernization projects which are trying to realize since late 1800's failed to change ideological point of view of Turkish people in a short term. It's insufficient for living out of dominant role patterns in spite of able to study, able to work an even able to be well-educated of Turkish women.

Also, Turkish cinema has same kind of patriarchal values like working life and politics. There are also lack of women directors if we perceive Cinema as working field. There is also no interrogation of dominant social role patterns and reflected values in the films are the dominant patriarchal values in the films If we perceive it as an art form.

On the other hand, if we make a comparison with the cinema's of other countries –we mention here European, American and Iranian cinemas- we see the opposite of this tendency. Women directors have been trying to make films, to interrogate dominant patriarchal values, to develop a different point of view from men –which means avoid from perceiving women as an object and trying to activate women phenomena- and look to subjects with critical point of view by the appearance of the cinema.

This kind of concern of Turkish women directors has seen after 80's. Certainly this concern involved with the feminist movement which captured the chance of developing in the apolitics atmosphere which created by 12 September 1980 military coup d'etat. Most of the women directors' films has mainly point of view. The women directors who mentioned here have been directed one or two films. Today we only count two or three names who are surviving to make films. The reason of Women Directors never accept the classifications like "women director" or "Women films" is to have some disadvantages in the working field of Cinema in spite of they are sensitive on the problems of women. Second reason of this abstain is perceiving this as a weakness. It also meant very dominance of patriarchal values in our society.

**1980 SONRASINDA TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN YÖNETMENLERİN
BAKIŞ AÇISINDAN KADIN**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	iii
TUTANAK	iv
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖNSÖZ	xii
GİRİŞ	xiii

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK TOPLUMUNDA KADIN

1.1 TÜRK TOPLUMUNUN KADINA BAKIŞINI BELİRLEYEN UNSURLAR	1
1.1.1 Türk Toplumunda Ataerkil Zihniyet ve Bireye Etkisi	1
1.1.2 Eski Türk Toplumlarında Kadın	8
1.1.3 Dinin Anlam ve İşlevinin Işığında, İslam ve Kadın	10
1.1.4 Osmanlı Toplumunda Kadın	15
1.2. CUMHURİYET'İN KURULMASI VE YENİ ZİHNİYET	23
1.2.1 Osmanlı Toplum Yapısı	23
1.2.2 Modernleşme- Batılılaşma	26
1.2.3 Türkiye'nin Modernleşmesi	28
1.2.4 Kolektif Kimlik Yoksunluğunda, Ulusun ve Bireyin İnşası	33

1.2.5 Cumhuriyet'in Kuruluşunda Bir Simge Olarak Kadın	36
1.2.6 1950'den 1980'e dek Türkiye'ye ve Kadına Bakış	43
1.3 1980'LER VE ÖZGÜRLEŞME	48
1.3.1 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi ve Sonrasında Ekonomik ve Siyasal Yapı	48
1.3.2 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesinin Yarattığı Kültürel Ortam ve Yükselen Değerler	52
1.3.3 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi Sonrasında Kadınların Yükselen Sesi	55
1.3.4 1990'lar ve Sonrasında Türkiye'de Kadına Bakış	64
1.4 TÜRK EDEBİYTİNDE KADIN YAZARLARIN BAKIŞ AÇISINDAN KADIN	67

İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASINDA TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN BAKIŞ AÇISINDAN KADIN

2.1 DÜNYA SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER	79
2.2 TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER	87
2.3 BİLGE OLGAÇ	94
2.3.1 Kaşık Düşmanı	96
2.3.2 İpekçe	99
2.3.3 Aşkın Kesişme Noktası	103
2.3.4 Bir Yanımız Bahar Bahçe	106
2.4 NİSAN AKMAN	108

2.4.1 Bir Kırık Bebek	109
2.4.2 Dünden Sonra Yarından Önce	113
2.5 MAHİNUR ERGUN	117
2.5.1 Medcezir Manzaraları	118
2.5.2 Ay Vakti	122
2.6 FÜRÜZAN-GÜLSÜN KARAMUSTAFA	125
2.6.1 Benim Sinemalarım	125
2.7 CANAN GEREDE	129
2.7.1 Aşk Ölümünden Soğuktur	131
2.7.2 Parçalanma	135
2.8 TOMRİS GİRİTLİOĞLU	138
2.8.1 Yaz Yağmuru	139
2.8.2 80. Adım	142
2.8.3 Salkım Hanımın Taneleri	146
2.9 İŞİL ÖZGENTÜRK	151
2.9.1 Seni Seviyorum Rosa	152
2.10 BİKET İLHAN	156
2.10.1 Sokaktaki Adam	156
2.10.2 Kayıkçı	161
2.11 SEÇKİN YAŞAR	165
2.11.1 Sarı Tebessüm	165
2.12 HANDAN İPEKÇİ	169
2.12.1 Babam Askerde	169
2.12.2 Büyük Adam Küçük Aşk	172

2.13 YEŞİM USTAOĞLU	177
2.13.1 İz	178
2.14.2 GÜneşe Yolculuk	180
2.14 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN KADIN KARAKTERLERİNİN ÖZELLİKLERİ VE ORTAK NOKTALARI	183
SONUÇ	189
KAYNAKÇA	195



ÖNSÖZ

Yüksek Lisans tezimi yazdığım iki yıl boyunca destek aldığım herkese sırasıyla teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Yüksek lisans giriş sınavına hazırlandığım 2001 yılının yaz aylarından bugüne dek benden yardımlarını esirgemeyen ve bu tezde incelenen 22 filminden 18'ini kendi arşivinden bana sağlayan Doç.Dr.Hilmi Maktav'a; tezimin konusunu öneren ve ilk halini okuyarak bana yorumlarını ileten hocam Yrd.Doç.Dr.Zuhal Çetin'e, "Parçalanma" ve "Sarı Tebessüm" adlı filmleri benim için kaydeden Ruken Öztürk'e ve bu filmleri bana yollayan sevgili Ayten Kaya'ya, filmiyle ilgili sorularımı yanıtlayan, benimle fikirlerini paylaşan Seçkin Yaşar'a, her zaman yanımda olduğunu bildiğim hocam Öğr.Gör.Sabire Batur'a, bana tezimle ilgili kaynaklar veren ve kaynakların bende kaldığı süre konusunda sınırsız hoşgörü gösteren danışmanım Prof. Dr. Oğuz Makal'a, tezimi yazdığım süre boyunca bana sürekli moral veren, sıkılmadan aynı konular etrafında dönen sorularımı yanıtlayan, tezin son halinin kopyasını alırken yanımda olan Hüseyin'e çok teşekkür ederim.

Ülkemizde gerek kurumsal gerekse kişisel arşivlerin yetersizliği nedeniyle ulaşamadığım bazı filmler olduğunu, üzümlere belirmeliyim.

Son olarak, Türk toplumunda kadın konusunda toplumbilimsel açısı olan bir tez yazabiliyorsam eğer, bunu kuşkusuz Fatmagül Berktaş'ın, Nurdan Gürbilek'in, Nilüfer Göle'nin, Ayşe Kadioğlu'nun, Deniz Kandiyoti'nin, Şirin Tekeli'nin ve tabii ki Nermin Abadan Unat'ın çalışmalarına borçluyum.

Gül Yaşartürk

İzmir, 2004.

GİRİŞ

Sinema, toplumbilimsel bir belge niteliği taşımaktadır. Filmler, ait oldukları toplumlar açısından bir çeşit ayna vazifesi görürler. Toplumun sosyokültürel değerlerini, tarihsel gelişmelerini, ekonomik durumunu yansıtırlar. Yuriy Lotman'ın ifade ettiği gibi, “*Sinema tarafından yansıtılan gerçeklik hem nesnenin kendisi, hem de bu nesnenin bir örneğidir*”¹. Yani sıra, sinema toplumla olan ilişkisi çerçevesinde toplumu eğitme, dönüştürme, aydınlatma, bilgilendirme, insanlar arası iletişimi sağlama gibi önemli görevlere sahiptir. Ancak birçok ülke sinemasında filmlerin toplumun o günkü değerlerini, tutumlarını yansıttığı, egemen ideolojiyi pekiştirdiği bilinen bir gerçektir. Kanımızca, kitlelerin kendi konumlarını sorgulamasını, yaşama farklı bir açıdan bakmasını sağlayan filmler önemli filmlerdir. Sanat toplumbiliminin dallarından biri olan sinema toplumbilimi de sinema ile toplumsal yapı arasındaki ilişkileri ortaya koymayı amaçlar². Toplumumuzda kadın geleneklerden, aileden bağımsız birey olarak bir yaşama, söyleme sahip değildir. Türk sineması da yerleşik ataerkil zihniyet yapısına uygun kadın modelleri çizmiştir uzun zaman. Türk toplumunun ahlaki ve kültürel değer yapısının kadınların yaşamına getirdiği zorluklar, engeller, kısıtlamalar sinemamız tarafından çoğunlukla meşrulaştırılmıştır. Kadının yerleşik rolleri çoğunlukla sorgulanmamıştır.

Türkiye’de 1914 yılından beri film çekilmektedir. 1917 tarihli Sedat Simavi filmi “*Pençe*”de sorun evlenmek ya da evlenmeden yaşamaktır, film evlilik dışı ilişkinin tehlikeleri yerine evliliğin güvenliğini ve kutsallığını önerir. 1919 tarihli Ahmet Fehim filmi “*Mürebbiye*” çalıştığı konaktaki tüm erkekleri “baştan çıkararak” Fransız mürebbiye Matmazel Anjel anlatılır. Matmazel Anjel filmde, Türk topraklarını işgal eden yabancı güçleri simgeler. Söz konusu filmlerin kadına bakışı, Osmanlı romanının kadına bakışına

¹Yuriy Lotman, *Sinema Estetiğinin Sorunları*, (Çev:Oğuz Özgül) De Yayınevi, İstanbul 1986, s.26

²İbrahim Armağan, *Sanat Toplumbilimi, Demokrasi Kültürüne Giriş*, İleri Kitabevi, İzmir 1992 ss.30,31

paraleldir. Osmanlı romanında (özellikle 19.yy sonunda) kadın, bir erkeğin evlenip mutlu olabileceği “namuslu” kadın ve bir erkeğin sakınması gereken, “kötü-tehlikeli” kadın olarak iki kimliğe sahiptir çoğu zaman. 1980’li yıllara dek Türk sinemasının kadına bakışı sözünü ettiğimiz bakış açısından çok farklılık göstermez. Bu bakış çerçevesinde çoğunlukla iki tip kadından söz etmek mümkündür. Cinsel kimliği olan kadınlar ve olmayan kadınlar. Cinsel kimliği olan kadınlar aile kurumunun düşmanı, erkekleri “baştan çıkaran”, kötü niyetli, bencil, kadınlardır. Cinsel kimliği olmayan kadınlarsa sevgi dolu, fedakar, sabırlı, sevdikleri için kendi yaşamından feragat etmesini bilen, iyi bir eş ve anne olmaya uygun “namuslu” kadınlardır. Oysa ki cinsellik, kadın kimliğinin doğal bir parçasıdır.

Türk sinemasında 1980’li yıllara dek köylü kadının ya da göç etmiş kadının sorunları kadın sorunu olarak kabul edilmiştir. Bu durum, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından başlayarak kadının siyasi söylemlere (Kemalizm, sosyalizm ya da köktendincilik) hapsolmesiyle ilintilidir. Oysa köyde veya kentte her sınıftan kadının hakim ataerkil zihniyetten kaynaklanan ortak sorunları vardır. Kadını gerçekte olduğu gibi çok boyutlu ele alan filmleri izlemek için 1980’li yılları beklemek gerekecektir. Bu tarihten önce, kadına farklı açıdan bakabilme konusunda öncü niteliği taşıyan iki filmden söz etmek olasıdır. Metin Erksan’ın 1968 yapımı filmi “*Kuyu*’da toplumumuzun katı namus anlayışını ve kendi tercihleri doğrultusunda yaşamak isteyen kadının çelişkisini geniş bir dünya görüşü çerçevesinde sunmayı başarır. Yılmaz Güney, 1979 yapımı filmi “*Sürü*’de karşımıza film boyunca konuşmayan bir kadın çıkarır. Berivan’ın suskunluğu kendisine yönelik her türlü haksızlığa direnci ve başkaldırısı simgelemektedir.

Ülkemizdeki kadın yönetmen sayısı oldukça azdır. Özellikle 1990’lı yılların sonlarından itibaren Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoglu dışında film yöneten kadın yönetmen yoktur. Bu durum kadına dair diğer sosyolojik verilerle paralellik gösterir. Örneğin Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde kadınların temsil oranının %5’lerde kalması gibi. Kadın yönetmenlerin film çekerken karşılaştıkları güçlükler oldukça çoktur. Bu güçlüklerin en önemlisi projeleri için yapımcı bulmakta zorlanmalarıdır. Bu konuda erkek

yönetmenlerin daha öncelikli olduğunu düşünmektedirler³. Ülkemizdeki yirmi üç kadın yönetmenden (1990 yılında “*Benim Sinemalarım*” adlı filmi birlikte çeken Füzün ve Gülsün Karamustafa, 1998 yılında “*Eski Fotoğraflar*” adlı filmi birlikte çeken Jülide Övür ve Necef Uğurlu ayrı ayrı bu sayıya dahildir) yedi tanesi 1980 öncesinde, on altısı ise 1980 sonrasında ilk filmlerini yönetmişlerdir.

1980 sonrası Türkiye’de, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin özellikle sol ideolojiyi ortadan kaldırmasının da etkisiyle apolitik bir sürece girilmiş, toplum sorunlarından ziyade birey ön plana çıkmıştır. Bu duruma paralel olarak, feminist hareketin de etkisiyle yönetmenlerin kadına bakışı farklı boyutlar kazanmıştır. Artık yalnızca köylü ve gecekondulu kadınların değil tüm kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sorunları olduğu bilinmektedir. Çoğu filmde kadın, iyiyi de kötüyü de, cinselliğini de aynı bedende, aynı ruhta taşıyan bir insan olarak sunulmuştur. 1980’li yıllarda özellikle Atıf Yılmaz, kadına yönelik yerleşik rol kalıplarının dışında bir bakış geliştirmeye çalışır. Bu konuda özellikle 1982’de çektiği “*Mine*” ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Oysa ki bizce filmde ataerkil zihniyet sorgulanmamaktadır. Mine, kasaba halkının tutuculuğu karşısında birey olarak çıkış yolu bulamamaktadır. Mine’nin, kasabaya misafir olarak gelen İlhan’la birlikte olması yeni bir hayata adım atmasına neden olur. Kasabanın güzel ancak mutsuz, kurtarılmayı bekleyen kadını Mine ve onu kurtarmaya gelen, Fransızca öğretmenliği yapmış, büyük bir yayınevinde çalışan, aydın kimliği taşıyan beyaz atlı prensi İlhan’ın aşkı kanımızca Türk melodram sinemasının kalıplarından çok da uzağa gidebilmiş değildir. Çünkü filmin çıkış noktası sevimsiz kötü insanlardan oluşan kasaba halkı ve iyiler arasındaki çatışmadır. Erkek egemen değerlerin sorgulanması değildir⁴. Bu

³Semire Ruken Öztürk *Sinemanın Dişil Yüzü*, Om Yayınları, İstanbul, 2004, ss379-386

⁴film hakkındaki benzer görüşler için bakınız, İbrahim Altınay “*Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar*”, Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Konular*, Broy, 1990, İstanbul, içinde s23 ve Hilmi Maktav, *1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998 s220

noktada toplumsal baskıları, kısıtlamaları bizzat yaşayan, gözlemleyen kadın yönetmenler ve filmleri bizim için oldukça önemlidir;

“Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının(...)odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir. Kadınlığa, kadın olmaya dair özel bir bilgiyi ve deneyimi ya da eril kültürün eleştirisini içeren bu tür filmleri kadınlar çekmişse onlar da ‘kadın yönetmendir’”⁵

“1980 Sonrası Türk Sineması’nda Kadın Yönetmenlerin Bakış Açısından Kadın” başlıklı çalışmada 1980 sonrası kadın yönetmenlerin filmlerini incelememizin nedeni; kadın yönetmenlerimizin büyük çoğunluğunun kadın hareketine paralel olarak 1980 sonrasında sinemaya adım atmalarıdır. 1980 öncesinde eserlerini veren Cahide Sonku, Nuran Şener, Feyturiye Eşen, Bilge Olgaç(1980 sonrasında çektiği filmler çalışmamız dahilindedir) Birsen Kaya, Lale Oraloğlu ve Türkan Şoray’ın işledikleri konular ve bakış açıları, Türk sinemasında o güne dek karşımıza çıkan yerleşik rollerin, kalıp yargıların dışına çıkmamıştır. Şoray hariç diğer yönetmenler çoğunlukla avantür(şiddet içeren macera filmi) filmler çekmişler, kadına özgü farklı bir bakış açısı geliştirmemişlerdir. Bu nedenle Türkan Şoray’ın filmleri, sözünü ettiğimiz sorunlara görece daha duyarlı oluşlarıyla diğerleri arasından bir adım öne çıkarlar. .

“1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Bakış Açısından Kadın” başlıklı çalışmada 1980 sonrasında film yönetmiş kadın yönetmenlerimizin kadınların birey olmasına katkıda bulunan, geleneksel rol kalıplarını sorgulayan filmler çektiklerine dair bir beklentiyle yola çıktık. Yönetmenlerin özelde kadın, yanı sıra erkek karakterlerine bakışlarını inceledik. *“1980’li yıllarda gelişen kadın hareketi kadınlara yönelik geleneksel rol kalıplarının değişimine neden olmuş mudur?(...)Kadınlar Cumhuriyet ile kazandıkları kimliğin içini doldurmayı başarabilmişler*

⁵Öztürk, a.g.e. s12

midir?” gibi soruların yanıtlarını ortaya koymaya çalıştık. Bunu yaparken, toplumumuzun tarihsel, toplumsal, kültürel verilerinden yola çıktık. Türkiye gibi kimliklerin modernleşme sürecinde inşa edildiği ülkelerde, zihniyetin davranışların ve beklentilerin değişmesi uzun zaman almaktadır. Bu nedenle Türk insanının hayatı, kendisini dolayısıyla birbirini anlamlandırmasında etkili olan her şey, bizim için oldukça önem taşıyordu.

Çalışma, iki ana bölümden oluşmaktadır. “*Türk Toplumunda Kadın*” başlıklı birinci bölümde, ilk olarak Türk toplumunun kadına bakışını belirleyen unsurlar ele alındı. Ataerkil zihniyet, eski Türk toplumlarında kadın, din, Osmanlı toplumunda kadın birbirleriyle bağlantılı olarak yeni bir şeyler söylenmeye çalışılarak incelendi. İkinci olarak toplumumuz için önemli bir dönemeç olan Cumhuriyet ve onunla birlikte gelen yeni zihniyet ele alındı. Osmanlı toplum yapısından, modern Türk toplumuna geçiş, Türk kimliğinin, bireyin inşası, bu süreçte kadının simgesel önemi ve kadın için modernizm adına yapılanların beraberinde bir zihniyet değişikliği getirmediği ortaya konulmaya çalışıldı, toplumumuzda kadının durumu 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi öncesine dek incelendi. Cumhuriyet’in ilanından sonra toplumumuz için en önemli ikinci dönemeç kuşkusuz 12 Eylül 1980 askeri müdahalesidir. Bu nedenle birinci bölümde üçüncü olarak “*Kemalist modernizmin vaatlerinin tükendiği*”⁶ 1980’li yıllar, ekonomik, siyasal ve kültürel yapısı çerçevesinde incelendi. Bu süreçte ortaya çıkan Türkiye’nin ilk kadın hareketinin yükselmesi, 1990’lı yıllardaki dönüşümü, toplumumuzda kadına dair önemli istatistiki, kültürel veriler eşliğinde ortaya konuldu. İçinde bulunduğumuz süreçte Türk kadınlarının sorunlarının neler olduğu anlatıldı. Bu bölümde son olarak kadın yönetmenlerle bir karşılaştırma olanağı sağlaması açısından toplumumuzun kadın yazarları ele alındı.

⁶Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınevi. İstanbul. 2001, s106

Tezin “1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Bakış Açısından Kadınlar” başlıklı son bölümünde ilk olarak dünya sinemasında kadın yönetmenler filmleri ve kadına bakışları kısaca ele alındı. İkinci olarak Türk sinemasında film yönetmiş tüm kadın yönetmenler hakkında bilgi verilmeye çalışıldı. Daha sonra kronolojik sırasıyla on iki kadın yönetmen ve yirmi iki filmi incelendi. Söz konusu filmler incelenirken, özellikle Nilgün Abisel’in “Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu: ‘Aşk Mahudesi’”⁷ adlı metni temel alınmıştır.

Bu çalışma toplumumuzda kadın kimliğinin vurgulanmasının olumsuz anlamda cinsiyetçi bir tavır olmadığını, özellikle bizimki gibi bir toplumda kadının cinsel kimliğinden doğan farklılıkların vurgulanması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak, bu düşüncüyü kanıtlama amacıyla ortaya kondu. Bu noktada kadın yazarlarımızın eserleri, kadın sorununa duyarlı oluşları, düşüncemizi desteklemesi açısından bizim için önemlidir. 1980 sonrası film yöneten tüm kadın yönetmenleri ve filmleri ortaya koysak da yönetmenlerin ve filmlerinin tümüne ulaşmamız mümkün olmadığı için belli başlı filmler, farklı bakış açılarını temsil etmelerine dikkat edilerek seçilmiştir.

⁷Nilgün Abisel *Türk Sineması Üzerine Yazılar* İmge Yay. Ankara 1994 ss125-181

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK TOPLUMUNDA KADIN

1.1 Türk Toplumunun Kadına Bakışını Belirleyen Unsurlar

1.1.1. Türk Toplumunda Ataerkil Zihniyet ve Bireye Etkisi

“(...)yalnızca kadının değil, erkeğin de bağımsızlığı pek söz konusu edilemez(...)kadının bağımsız bir birey olarak aile ve annelik dışında gündeme getirilmesini beklemek hayalci bir eğilim olacaktır”¹

Türk toplumunda kadının birey olmasından söz ederken Ayşegül Yaraman'ın altını çizdiği bu durumu gözden kaçırmak mümkün değildir. Türk toplumu, batının aksine bireyleşmeye olanak tanımayan, insanların birbirlerine karşılıklı yükümlülük ilişkisiyle bağlı oldukları “geleneksel” olarak tanımlayabileceğimiz bir yapıya sahiptir. Toplumun erkeğe de kadına da getirdiği birtakım yükümlülükler vardır Kadının bu beklentileri kırması kuşkusuz daha zordur. Max Weber'e göre “*ataerkillik meşruiyetini gelenekten alan en önemli egemenlik biçimidir*”² Sözü ettiğimiz bu toplumsal yapıyı; ataerkil zihniyetten, aile ve ailede benimsetilen rol kavramından ayrı düşünmenin mümkün olmadığı fikrindeyiz.

İslamiyet ve bir sistem olarak ataerkillik birbirlerinden ayrı yapılardır ancak kesiştikleri noktalar mevcuttur. Her şeyden önce Müslüman olmak kolektif düşünmektir: “*(...) başkalarını görmezden gelen bir bencilliğe kapılmamaktır(...) Topluluğun korunmasına yönelik gereksinimleri*

¹Ayşegül Yaraman, *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001 s44

²akt Mustafa Armağan, *Gelenek*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992 s25

*karşılama her zaman hazır olmaktadır*³ Bireysellik, kişinin gruptan ayrı çıkarları ve fikirleri olması anlamındadır oysa İslamiyet'te önemli olan *"ümminin varlığını sürdürmesidir"*⁴ İslam'ın en önemli özelliği aynı zamanda Osmanlı düzeninin de bel kemiğidir; "herkesin yerini bilip olduğu yerde kalması" bu durum herkesin her alana girebilme hakkına sahip olduğu batı demokrasisi ile çelişmektedir. İslam değişiklik karşısında fobik bir tutum sergiler. Tanrı iradesine itaati gerektirir, insan iradeden yoksundur, kendi tarihini yapma kapasitesine sahip olmamasının yanısıra ertesi gün ne yapacağı bile Allah'ın kararına tabidir. Böylece kişi *"bu dünyayı yaratma ve sürdürmede kendi oynadığı rolü"*⁵ farketmez. Fetna Ayt Sabbah, eşitlik ilkesinin temel koşulunun karşılıklı alışveriş olduğunu belirterek insanların, Tanrı'ya bir şey verebilecek güçte olmayışlarına dikkati çeker⁶. Bu noktada İslam'ın sistemli bir hiyerarşi oluşu önemlidir. Hiyerarşi olayların zaman içindeki sıralamasına göre belirlenir. İlk var olan Tanrı'dır, yaratılış sırasına göre ikinci sırada erkekler daha sonra kadınlar, çocuklar gelir. Sabbah'a göre iki cinsten birinin diğerine egemen olması için, egemen olacak olanın yani erkeğin kadını nesneleştirilmesi *"ataerki egemenlik stratejisinin baş koşulu"*⁷dur⁷

*"Kadınların bakıp büyütme ve koruma işini erkeklerden 'doğal olarak' daha iyi yaptıklarına ve bu yüzden onların 'doğal' meraklarının ev olduğuna, evde çocuk yetiştirmek ve kocalarına bakmak işini üstlendiklerine ve erkeğin yine 'doğal olarak' ekmek parası kazanma rolünü üstlendiğine ilişkin bir mit söz konusudur. Bu roller böylece en 'doğal' toplumsal birimi, aileyi yapılandırır"*⁸

³ Fetna Ayt Sabbah, *İslam'ın Bilinçaltında Kadın* (Çev: Ayşegül Erol) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992 s89

⁴ Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın* Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s115

⁵ y.a.g.e s19

⁶ Sabbah, a.g.e s118

⁷ y.a.g.e s66

⁸ John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (Çev: Süleyman İrvan) Ark Yayınları, Ankara, 1990 s120

Burada tırnak içine alınmış “doğal” kelimesi kuşkusuz bir ideolojiyi belirtir. Ataerkil sistem eski Mezopotamya’da ortaya çıkmıştır. Erkeğin, gebeliğin kadın ve erkek arasındaki ilişki sonucu olduğunu keşfetmesiyle başlamıştır. Babanın mülkiyetinin ve soyunun güvence altına alınması için kadınlar artık evlilik öncesinde bakire, sonrasında sadık olmak zorundadırlar. Ataerkil sistem, bir cins olarak kadınların toplumda ezilmesi sonucunu doğuran kurumsal ve kültürel düzenleme ve uygulamaları belirtir⁹. Ataerkil sistem, genel olarak erkek iktidarı anlamına gelse de tarihsel ve kültürel olarak farklılık gösterdiği gibi “*kurumlaşmış ancak değişebilen iktidar ilişkileri ve etkinliklerden oluşan dinamik bir yapı olarak algılanmalıdır*”¹⁰ Bu yapı çerçevesinde kadın emeği, cinselliği, bedeni ve doğurganlığı denetlenmektedir; “*(...)sistem, erkeklerin iradelerinden bağımsız nesnel bir gerçeklik olarak varolmaktadır*”¹¹ Türkiye; Orta-Doğu, Güney ve Doğu Asya ile birlikte “*klasik ataerkillik*”¹² tarihsel bölgesindedir. Klasik ataerkilliğin yapısal özelliklerini şöyle sıralanmaktadır;

*“Saygınlık kalıpları yaşa dayalıdır, kadınlar ve erkekler için farklı hiyerarşiler söz konusudur, cinslerin faaliyet alanları ayrılmıştır(...)kadınların emeğine ve üreme kapasitelerine evlenerek dahil olduğu erkek soyu tarafından el konulur”*¹³

⁹ Berktaş, a.g.e s24

¹⁰ Süleyman İrvan-Hakkı Binark (Derleyen ve Çevirenler) **Kadın ve Popüler Kültür** Ark Yayınevi, Ankara, 1995 s59.

¹¹ Berktaş, a.g.e s24

¹² Şirin Tekeli (Yayına Hazırlayan) **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar İletişim Yayınları**, İstanbul 1995 s368

¹³ y.a.g.e, s368

Ataerkil aile. “*kolektif ahlak yasası*”¹⁴ olarak tanımlanan töreleri devam ettiren bir yapıdır. Birey üzerindeki toplumsal kontrol toplumun alt birimi olan ailede başlamaktadır. Kişinin uymak zorunda olduğu gelenek ve töreler kişiye koruyucu bir ortam sağlasa da, kişinin toplum içinde farklılaşmasını ve kişiliğine yeni boyutlar katabilmesini kısıtlamaktadır. Çünkü “*geleneksel toplumlarda davranışların çoğu diğer insanların beklentilerini karşılamak için yapılır*”¹⁵ Bu noktada çevredeki herkes benliğin biçimlenmesinde rol oynar. Aile tarafından çocuklar “*temel ataerkil tutuma göre ‘sosyalize’ edilir(...)*ruhsal yapı ise, *kişiliğin erkek ve kadın diye tanımlanan cinsel sınıflamanın çizgileri içinde gelişimini öngörür*”¹⁶ Çocuk, yukarıda açıklamaya çalıştığımız aileyi çevreleyen gelenek, örf ve adetlerin etkisi altında büyür. Söz konusu ortam çocuklara söz hakkı tanınmayan, bireyleşmenin olanaksız olduğu bir ortamdır. Bu noktada anne baba tutumunun da çocuğun kişiliğinin gelişiminde önemli rol sahibi olduğu belirtilmelidir. Engin Geçtan, Türk toplumunda anne-babaların yeterince gelişmemiş benliğe sahip olduklarını vurgular, evliliklerde “*iki yetişkin tek bir benlik oluşturur*”¹⁷ Bu nedenle çocuklar da özerk bir varlık olmayı öğrenememektedirler. Türk toplumunda anne ve babaların çocuklarına yönelik iki davranış biçimi arasında kaldıkları vurgulanmaktadır;

“*biri şiddetli yasakları ile cezayı temel alan Osmanlı terbiyesi diğeri ise bu terbiye sisteminin tamamen zıddı olan ve temelde hürriyete yer veren yanlış anlaşılmış modern terbiye sistemidir*”¹⁸

¹⁴Oğuz Adanır, **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış Kuramsal Bir Deneme Kitap I-II**, Eylül Yayınları, İzmir, 1997 s89

¹⁵Engin Geçtan, **İnsan Olmak Varoluşun Bireysel ve Toplumsal Anlamı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1984 s20

¹⁶Kate Millet, **Cinsel Politika** (Çeviren; Seçkin Selvi) Payel Yayınları, İstanbul, 1973, s51

¹⁷Geçtan, a.g.e, s87

¹⁸Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem (Derleyenler) **Aile Yazıları3- Birey Kişilik ve Toplum**, TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara 1990b s18

Baskıcı, aşırı koruyucu ya da aşırı hoşgörülü aile ortamında yetişen insanlar “özerk bir varlık olmayı öğrenemezler. Özerklik özgürce seçim yapabilmeyi tanımlar”¹⁹. Sözü edilen iki ortamın arasında yer aldığını düşündüğümüz demokratik ortamda yetişen gençlerin “kendi duygu ve ihtiyaçlarına göre yaşama ve sahip olduğu gizli güçleri gerçekleştirme çabasında”²⁰ olduğu ortaya konmuştur. Cemaatten ve gruptan ayrı, bağımsız hareket eden ve hareketlerinin sorumluluğunu taşıyabilen bireyler olmaktadır kısaca.

Ortadoğu-Akdeniz kültüründe, geleneksel aile “bağımlı ilişkiler örüntüsü”²¹ üzerine kuruludur. Ailesel ve sosyal etkileşim “kişiler arası bağımlılık ve karşılıklı bağımlılığa dayanır”²² Çekirdek ailede bile bu durum devam etmektedir. Önce çocuk ailesine bağımlıdır, daha sonra anne -baba yetişkin evlada bağımlı olur daha doğrusu bu bağımlılığı talep eder. Hayırlı evlat dileği “bireyselliği değil, karşılıklı desteği içeren topluluk değerlerini”²³ ifade eder. Oysa ki, kişinin kendini gerçekleştirme için kendini bağımsız biçimde tanımlaması gerekir. Aile başta olmak üzere diğer bağımlılıklara düşmeden tanımlamalıdır kendini, böylece kendine bir kimlik yaratması olasıdır. Bizimki gibi bir toplumsal yapılanma bağımsız kişilik geliştirmeyi tehlikeli görmektedir. Çünkü, öncelikli olan ailedir, topluluktur, cemaattir. Kültürümüzde, şahsi başarıdan daha çok akrabalar arasındaki bağımlılığa önem verilmektedir. Böylece kişi değişiklik yapmada, karar vermede, sorumluluk almada zorlanır. Burada, geleneksel toplumda bireyin bir “değişiklik ya da

¹⁹ Geçtan, a.g.e, s113

²⁰ Dikeçligil ve Çiğdem, a.g.e, s65

²¹ y.a.g.e, s253

²² y.a.g.e, s253

²³ y.a.g.e, s254

*atılım*²⁴ yapmasına gerek olmadığı da vurgulanmalıdır. Bu nedenle kendini ortaya koyamayan insan normal karşılanır. “Alın yazısı” ve “kötü talih”, “kader” gibi tanımlamalar da açıklamaya çalıştığımız zihniyet yapısını meşrulaştıran, sorumluluktan kaçış gerekçeleridir. Kişiler maddi-ekonomik bağımsızlık elde ettiklerinde dahi bu bağıllık zayıflamamaktadır. Toplumdaki değişim dönemlerinde duyulan tedirginlik karşısında aileye sığınılmaktadır. Gelenek her ne kadar, modern toplumların sorunu olan yalnızlığa karşı bir koruma sağlasa da bireyin kendini gerçekleştirmesine engel olmak gibi bir bedeli de vardır.

Ataerkil ailede kız çocuklar erkek kardeşlerine oranla daha fazla baskı altında yetiştirilip, gözetim altında tutulurlar. Kadınlık kimliğini benimsemeye zorlanırlar ve çocuksu bir kişilik geliştirirler. Kadın toplumsal denetime en çok maruz kalan taraftır Toplum, cinsellikle ilgili suç sayılan herhangi bir durumdan kadını sorumlu tutmaktadır. Kadın egosu, toplumsal inançlar, ideoloji ve gelenekler tarafından baskı altına alınır. Tüm bu saydığımız nedenlerin sonucunda kadınlar kendilerine ve birbirlerine olan saygılarını yitirirler. Geçtan’a göre içinde yaşadığımız kültür, erkeğe ve erkeklik rolüne öncelik tanımaktadır, kadın ve kadının yaptığı işlerse örtük bir biçimde küçümsenmektedir, kız çocuğa erkek çocuktan daha az değer verilmesi de sık rastlanan bir durumdur²⁵. Türk toplumu erkek egemen zihniyete sahip bir toplumdur, kızların erkek gibi olması, erkek ismi alması, erkek gibi giyinip, erkek mesleği yapması takdir edilirken erkek için böyle bir yer değiştirme hoş karşılanmaz. Örneğin bir erkek çoğunlukla hemşirelik yapmaz, çocuk bakımıyla uğraşmaz, uğraştığında feminen olarak nitelenir, kendisi de içsel olarak erkekliğinden şüphe duyar. Toplumun kadından ve erkekten farklı beklentilere sahip olması, kadınlığı ve erkekliği bu beklentiler doğrultusunda kısıtlaması her iki cinsi farklı biçimlerde etkilemektedir.

²⁴Geçtan,a.g.e, s32

²⁵y.a.g.e, s59

Örneğin toplumumuzda sıkça rastlandığı üzere kadın, kendini değerli hissetmek adına “toplumun yeğlediği erkeksi davranışları benimseyebilir”²⁶ Erkekse, toplumun erkek kimliğine ilişkin beklentilerini karşılayamama durumunda kadınsı bir kimlik benimseyerek çözüme ulaşmaya çalışabileceği gibi, kendini değersiz hissederek saldırgan davranışları da benimseyebilir. Lynee Segal erkek baskıcılığının, erkeklerin saldırgan tutumunun, yeterince erkek olamama kaygısından kaynaklandığını belirtmektedir²⁷. Söz konusu durumu etnosantrizmle de açıklamak mümkündür: “bireyleri doğuştan belli bir grubun tutsağı durumuna getiren ve bu bağımlılığı “erkeklik” olarak nitelendiren, katı, kalıpcı, özgür ve özgün düşünce yansımalarını engelleyen, yenilik çabalarını özeleştiriden uzak olarak ezmeye çalışan”²⁸ zihniyetin altında etnosantrizm yatmaktadır. Etnosantrizm, iç grup-dış grup ayırımına dayanır; Adorno’ya göre, dış gruplara karşı hoşgörüsüz düşmanca davranışları, iç gruplara yani kendinden olarak tanımladığı insanlara karşı hoşgörüyü boyun eğmeyi ve yardımlaşmayı içerir²⁹. Türkler’de başarıyı kahramanla düşünme geleneğinin de etnosantrizmle ilgisi olduğu yadsınamaz. Erkek çocuk, Türk tarihinin ulusal kahramanları ile özdeşleşir ve baba otoritesiyle kahramanın otoritesi arasında benzerlik kurar. Bu benzetme çocuğun toplumsallaşma aşamasında kendini gösterir. Bu tarz bir ortamda etnosantrist bireyler reddedip, önyargıyla yaklaşacakları dış gruplara(düşman gruplara) ihtiyaç duyarlar.

²⁶ y.a.g.e, s59

²⁷ Lynee Segal, **Ağır Çekim; Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler** (Çeviren: Volkan Ersoy) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992. s380

²⁸ Dikeçligil ve Çiğdem, a.g.e, s177

²⁹ akt, y.a.g.e. ss175,176

1.1.2. Eski Türk Toplumlarında Kadın

Anadolu'da uygulanmakta olan geleneklerin kökeni Hititler'e dek uzanmaktadır³⁰ Kocası ölen Hitit kadını sırasıyla önce eşinin erkek kardeşiyle bu kardeş ölürse, eşinin babasıyla, baba ölürse erkek kardeşin oğluyla evlenmek durumundadır. Başlık ve çeyiz de Hititler'den beri süregelen bir gelenektir. Hititler'de kadın, erkeğin yasa önünde aldığı cezaya karşılık tazminat yerine verilmektedir. Afet İnan, Sümerler'de, İskit ve Hunlar'da, Göktürk ve Uygurlar'da kadının durumunun İslam sonrasına, hatta Ortaçağ Avrupa'sına kıyasla daha iyi oluşunu belirtir³¹ Eski Türkler'de ataerkil bir aile yapılanması olmadığı hakkında genel bir kanıya varılmıştır³² Doğan Avcıoğlu ise Türk kaynaklarında anaerkilliğe dair çok az bilgi olduğunu belirtir, Türklerin "Yaratılış" efsanesinde, Türklerin dişi kurttan türediğini ve anaerkilliğin bir aşama olarak yer aldığını söyler³³

Eski Türklerde, kadınlar kamusal yaşama katılmaktaydılar; "*Hükümdar, kale muhafızı, vali ve sefir olabilirdi*"³⁴ Oğuz kadınının kahramanlığı yani. ata birmesi ve ok atması, ona toplum içinde saygınlık kazandıran özelliği idi. Oğuz Kadını, yönetime katılmakta, her işi eşiyile birlikte paylaşmaktadır.

³⁰ Aytunç Altındal, *Türkiye'de Kadın (Marksist Bir Yaklaşım)*, Birlik Yayınları, İstanbul, 1975 ss31,34

³¹ akt. y.a.g.e, ss45,51

³² Beylü Dikeçligil -Ahmet Çiğdem (Derleyenler) *Aile Yazıları4- Evlilik Kurumu ve İlişkileri*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, 1990c, ss391-394

³³ Doğan Avcıoğlu, *Türklerin Tarihi 1*, Tekin Yay, İstanbul 1978, s218

³⁴ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1963 s14

Türklerin ilk dini Şamanlıktır. Bu inanç çerçevesinde kadınlardaki kutsal güce inanılırdı, çünkü şamanlar ayinler sırasında kadın kılığına giriyorlardı³⁵ Türkler, 8.yy sonlarında İslamiyet'i kabul etmeye başladıklarında Anadolu'da henüz ilk Türk devletleri kurulmaktadır. Aytunç Altındal, Türkler'in İslamiyet'i ekonomik ve politik nedenlerle, özellikle yurt edinme sorununu çözmek için kabul ettiklerini belirtir³⁶ İslam, göçebe yapıya uymayan özelliklere sahiptir ve Türk'ler bu özellikleri; "*Bilhassa kadın-erkek ayrılığı, şarap yasağı gibi normlar*"³⁷ kolay kolay benimsememişlerdir. Halk, şaman inancına en yakın biçim olan heterodoks İslam'ı(sufilik) benimsemiştir. Şamanizm'de Şaman'ın ve İslam'da Peygamber'in(aracı melekler vasıtasıyla da olsa) bilinmeyenden haber veriyor oluşları ortak bir noktadır. İslamiyet tarafından yasaklanan çoğu Şaman inancı günümüzde de rastlayabileceğimiz gibi Türk'ler tarafından dönüştürülmüştür. Şaman'ların yerini ermişler, hocalar alırken, genel olarak adına "*yersu*"³⁸ denilen doğanın koruyucusu ruhların yerini de yatırlar almıştır.

Aşağıda açıklamaya çalışacağımız üzere, İslam ve beraberinde getirdiği kadınlar için kısıtlayıcı kurallara sahip yaşam biçimi, birdenbire ortaya çıkmış değildir. İslam, yüzyıllar boyunca Mezopotamya'da oluşmuş bir kültürel birikimin, geleneklerin yasalasmış halidir. Özellikle 11.yy'dan (Selçuklular devri) itibaren, ataerkil Yunan kültürünün de etkisiyle Türk kadını giderek kamusal yaşamdan çekilmeye başlayacaktır.

³⁵ y.a.g.e, s111

³⁶ Altındal, a.g.e, ss102.104

³⁷ Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji* (Derleyenler Mümtaz'er Türköne-Tuncay Önder) İletişim Yayınları, İstanbul, 1992b s94

³⁸ Cahit Tanyol, *Neden Türban Şeriat ve İrtica*, Gendaş Kültür Yayınları, İstanbul, 1999 s57

1.1.3 Dinin Anlam ve İşlevinin Işığında, İslam ve Kadın

İngilizce’de *religion*(din) sözcüğü Latince “religio’dan türetilmiştir. “*Religio*”³⁹, yükümlülük, bağ anlamındadır. Bryan S. Turner’a göre din, toplumsal denetimi, toplumsal dayanışmayı sağlayan, “*bireyler arasında toplumsal bağlar yaratan ve kutsalla ilişkisi olan bir inanç ve pratikler*” dizisidir⁴⁰. Durkheim’a göreyse din “*ritüeller, ortak duygular yaratarak insanlar arası ilişkiler ağını örmekte, toplumsal bağı oluşturmaktadır*”⁴¹. Bu görüşlere paralel olarak Şerif Mardin de İslam’ın “*Toplum düzeninde bir davranış ve dünya görüşü rehberi*”⁴² niteliği taşıdığını belirtir. Bu noktada dinin ataerkil aile yapısını ve bu yapı içinde kadının bağımlılık durumunun sürmesini sağladığını söyleyebiliriz;

“(...)toplumsal olarak verilmiş kadınlık ve erkeklik kalıpları ve imgeleri(...)dinlerin ve kültürlerin uzun yüzyıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin hem ürünü hem de parçasıdır(...)tek tanrılı dinler, bu kalıpları ve imgeleri oluşturmada ve onların insanlar tarafından benimsenerek içselleştirilmesini sağlamada belirleyici rol oynar”⁴³

Fatmagül Berktaş’a göre üç din de temelde aynı ideolojiye sahiptir ve bu fikirler “*eski Mezopotamya’dan Doğu Akdeniz’e uzanan bir coğrafyada*” yeşermişlerdir⁴⁴. Zaten İncil’in(Yeni Ahit) Tevrat’ın(Eski Ahit) bir nevi devamı olduğu, Tevrat’la Kuran arasındaki benzerlik bilinen bir gerçektir. Üç din de kendilerinden önceki kültürü miras almıştır. İ.Ö 2.bin yıla dek varlığını sürdüren

“Toprak Ana” kültürüne göre Toprak Ana, hayatı, her şeyi döllenme olmaksızın yaratmıştır. Berktaş, bu kültürün sadece öznesinin değişerek olduğu

³⁹ Öktem Niyazi, “*Dinler ve Laiklik*”, *Cogito*, no:1, Yaz 1994, s43

⁴⁰ akt, Berktaş, a.g.e s23.

⁴¹ akt. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993 s138

⁴²Şerif Mardin, Türkiye’de *Din ve Siyaset* (Derleyenler Mümtaz’er Türköne-Tuncay Önder) İletişim Yayınları, İstanbul, 1991 s95

⁴³ Berktaş, a.g.e, ss16,17

⁴⁴ y.a.g.e, s130

gibi “Baba Tanrı” olarak aktarıldığını söyler⁴⁵ Kutsal Kitap’taki yaratılış öyküsü, Sümer yaratılış efsanesinin ve Mezapotamya Enuma Elish efsanesinin(Cennet Bahçesi, yasak meyve, kaburgadan yaratılma ve daha pek çok öge) hemen hemen aynıdır⁴⁶. “Tohum ve toprak” metaforunun tarihi ise Aiskhylos’un şiirlerine; Antik Yunan’a dek uzanmaktadır⁴⁷ Eski Ahit’teki cennetten kovulma öyküsü, yine Eski Mezapotamya inanışlarından izler taşırken, Gılgamış destanı da Kutsal Kitap’ın esin kaynaklarından⁴⁸ Gerda Lerner, İslam’ın simgesi olan peçenin Asur’da köleler ve fahişeler hariç tüm kadınlar tarafından kullanıldığını belirtmektedir⁴⁹ Peçe, kadınları erkeklerle olan “aidiyet” ilişkilerine göre sınıflamaktadır ve İslam öncesinde Yahudilerde, eski Yunan’da, Bizans’ta kısaca tüm Doğu Akdeniz uygarlıklarında üst sınıflar tarafından benimsenmiş bir uygulamadır. Kate Millet içinse, örtünme ile Hindistan’da kadınların ölen kocalarıyla birlikte yakılmaları, Çinli kadınların küçük görünsün diye ayaklarını sararak deforme etmeleri veya ilkel Afrika kabilelerinde kadınların sünet edilmesi arasında bir fark yoktur⁵⁰

İslam’ın ve diğer dinlerin kendilerinden önceki toplumların geleneklerini, fikirlerini miras alan dönemsel ideoloji olmalarının yanısıra ikinci bir görüş de dinlerin birer toplum fantezisi olduklarıdır. Sabbah, "*İslam’ın Bilinçaltında Kadın*"⁵¹ adlı kitabında şeyhler, imamlar ve kadılar

⁴⁵y.a.g.e, s45

⁴⁶akt. y.a.g.e, ss54,55

⁴⁷akt. y.a.g.e, ss57,61

⁴⁸akt. y.a.g.e, ss67,70

⁴⁹akt. y.a.g.e ss83,84

⁵⁰Millet, a.g.e, s83

⁵¹Sabbah, bkz, a.g.e

tarafından yazılmış dinsel erotik söylemlerden söz eder. Tıbbi bilgilerle erotik öykülerin birleşiminden oluşan ve 15.yy'da yazılan bu öykülerin ana karakteri kadınların, yaşayan kadınlarla hiçbir ilgisi yoktur. Öykülerin amacı, kadın cinselliğinin kontrol altına alınmadığı zaman ne kadar yıkıcı olduğunu özellikle erkekler açısından ne kadar tehlikeli olduğunu göstermektir Buradan o dönemin korku unsurunun kadın cinselliği olduğunu öğreniriz. Sabbah'a göre kadının erotik söyleme ait bir zevk nesnesi ya da ortodoks söyleme ait bir yasa öznesi olması aynı şeydir, ikisi de fantazmadır⁵². Rosalind Coward'a göreyse Hıristiyanlık karmaşık bir fantazinin tüm niteliklerine sahiptir;

“Bakire bir anne, kötü niyetli bir bireyin(şeytan) saldırısına uğrayan güçlü ve mesafeli baba ve bazı korkunç işkencelere maruz bırakılan, ölen fakat gerçekten ölmeyen bir oğul”⁵³

Yazara göre bunlar, ataerkil kültürün bilinç dışı kaygılarıdır⁵⁴. Günümüzde bu görevi romanlar, filmler, televizyon öyküleri devralmıştır.

İslam'ın diğer dinlerden en önemli farkı kuşkusuz *“dinsel ülküye yasa payesi vermek ve bu yolla bir teokrasi kurmak”⁵⁵* amacını edinmiş olmasıdır. Bu durumun nedenini ise İslam'ın ortaya çıktığı zaman ve mekanda süreç içinde giderek devlet kurmayı hedeflemesinde bulmak mümkündür. İslam öncesi göçebe Arap toplumunda(Cahiliye devrinde) kadınlar ve erkekler kamusal alanı birlikte paylaşmaktaydılar, yağma ve ganimet ortak gerçekleştirilirdi. Anasoylu ve babasoylu evliliklere birlikte rastlanmaktaydı. Kadınlar başlarını örtmekteydiler ancak boyunları ve göğüslerinin bir kısmı açıkta olup süslenmektedirler. Kadın tüccarlar ve kadın peygamberler dahi vardı. Yanı sıra kadınlar maddi anlamda insani koşullara sahip değildi. Bu

⁵²y.a.g.e, s32

⁵³Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları** (Çeviren: Alev Türker) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1989. s181

⁵⁴y.a.g.e, s181

⁵⁵Sabbah, a.g.e, s24

anlamda İslam, Arap kadınına, “*Müslüman Arap erkeğinin yarısı kadar*”⁵⁶ hak tanımıştır, sonraki dönemlerde kadının durumu İslam öncesinden bile daha kötülemiştir. Kadınların hayatına getirilen kurallar, insan iradesini önemsiz hale getirerek maddi hayatı önemsiz kılmak, namaz yoluyla adeta meditasyon yaparcasına gerçeklikle bağları koparmak⁵⁷ İslam öncesi kaotik, serbest ortamı kontrol altına almanın araçları olarak algılanmalıdır. Altındal’ın belirttiği gibi İslamiyet kendinden önceki kurumları ortadan kaldırmamıştır⁵⁸ Bozuk düzeni düzeltme yoluna giderek geçici çözümler getirmiştir.

İslam’da kadın, yasalar aracılığıyla erkeğin denetimi altına alınmış, kendisinden ibadet etmesi, çalışması ve evinde oturması istenmiştir. Bu şartlara uyan kadın İmam Gazali’ye göre “*koyun tabiatlıdır*”⁵⁹, Gazali, bu şartlara uymayan kadınlara maymun, köpek, yılan, akrep, tilki, karga gibi sıfatlar vermiştir. Kadının çalışması Nisa Suresi’nin 34.ayetinde yasaklanmıştır, erkekler kadının her masrafını karşılamaya mecbur kılınmışlardır. Bu nedenle erkekler kadından üstündür. Bu kuralların İslam’ın ortaya çıktığı dönemde düzen sağlayıp, devlet kurma hedefinin yanı sıra erkek soyunun, onurunun korunması kaygısıyla da ilgisi vardır. Oral Çalışlar, “cennet annelerin ayakları altındadır” söyleminin kadınlar üzerine değil anneler üzerine kurulu oluşuna dikkat çeker⁶⁰. Her anne kadındır ama her kadın anne değildir. İslam, kadının kutsal olması için evinde oturup, anne olmasını şart koşmaktadır. Kadının namusunu koruma kaygısı babalık kurumunu korumayı hedeflemektedir. İslam mekanı denetleyerek, kadın ve erkeği birbirinden yalıtarak düzeni sağlamaya çalışır. Bu, ataerkil tasarımın

⁵⁶ Altındal, a.g.e s62

⁵⁷ Sabbah, a.g.e, s88

⁵⁸ Altındal, a.g.e ss88,89

⁵⁹ akt, Altındal, a.g.e ss87,88

⁶⁰ Oral Çalışlar, *İslam’da Kadın ve Cinsellik*, Afa Yayınları, İstanbul,1994 s173

başarısı için gereklidir. Kadının örtünmesi, örtünerek dışarı çıkması aslında içeride kalmaya devam etmesi anlamındadır; “(...)iç mekanı, harim’i dışarıya taşımaktır”⁶¹ Örtü, kadının gizlediklerinin yani bedeninin erkeğe aidiyetinin simgesidir. Örtü kadını erkeğin bakışından korur, erkeğin görme yoluyla uyarılması toplum düzeninin bozulmasına neden olacak bir durumdur. Burada, bakışın sahibinin değil de bakılanın kontrol altına alınması Augustinus’tan bu yana “yüzyılların ötesinden, değişmek şöyle dursun pekişerek gelen”⁶² bir anlayıştır. Kadınlar tamamen iç mekana kapatılarak, her türlü cinsel ilişki toplumsallaştırılarak denetim sağlamak, bireysel hareket engellenmek amaçlanmıştır. Meşhur “Kadınlarınız sizin tarlanızdır tarlanıza dilediğiniz gibi varın”⁶³ ayeti de bu ideolojiyi pekiştirmektedir. Burada tekrar karşımıza çıktığı üzere İslam’da kadının yegane rolü çocuk doğurmak olarak sınırlanmıştır. Bu ayette kadın, özü itibariyle cansız, hareketsiz, yatay, iradesiz bir varlığa indirgenmektedir. Erkekse tersine can veren, hareketli olandır. Kur’an’ın cennet tasarımının kadınlara yönelik olmayışı, ibadet hariç hiçbir konuda kadınlara seslenilmeyişi de bu anlamda dikkat çekicidir. Sabbah’a göre, İslam kadının yaratma gücünü elinden aldığı için(yaratan erkektir) kadını birey olarak tasfiye etmektedir⁶⁴

Buraya kadar anlattıklarımızdan yola çıkarak Müslüman toplumlardaki kadınla ilgili tartışmaların, o toplumların ahlaksal ve töresel yapısından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Din durağan bir olgu olmadığından, sürekli değişim halinde olduğundan söz konusu tartışmalar farklı zamanlarda farklı boyutlarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Osmanlı kadınının değişen kıyafetlerinde ve Kuran’ın her dönem farklı yorumlanmasında dinin dönemlere göre kazandığı farklı boyutları görmek

⁶¹ Berktaş, a.g.e, s151

⁶² akt, y.a.g.e, s139,156,164

⁶³ Sabbah, a.g.e, s65

⁶⁴ y.a.g.e, s140

mümkündür. Osmanlı'da çok eşlilik Kuran'a dayandırılırken, Kuran'da yasak olmasına rağmen kadın alım satımı 1908'e dek yapılıyordu⁶⁵. Osmanlı kadınının kıyafeti "ferace" (bir çeşit manto) ve peçeden, sadece saçları örten eşarba uzanan bir yol izlemiştir⁶⁶. Din, insanlar tarafından kullanılmaktaydı bir bakıma. Sonuç olarak İslam'ın "*tektanrıcılık ile ataerkil düzen arasında en başından beri varolan yakın ilişkiyi mantıksal sonucuna vardırıarak Kuran'ın buyrukları biçiminde mutlak ve değişmez*"⁶⁷ kıldığı söylenebilir

1.1.4 Osmanlı Toplumunda Kadın

Türk modernleşme hareketi Tanzimat Fermanı 1839 ile başlar. 1876'daki birinci Meşrutiyet'in ilanına dek yavaş ilerleyen süreç, Abdülhamit'in meclisi dağıtmasıyla otuz yıl kesintiye uğrar.1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile süreç kaldığı yerden devam eder ve Cumhuriyet ile resmi anlamda tamamlanır "*Tanzimatla başlayan modernleşme olgusu batı kültürel modelinin bir izdüşümüdür*"⁶⁸ Ancak kadın için bu yolculuk oldukça zorlu olup, belki de değişime en çok direnen alan olacaktır.

Nilüfer Göle'ye göre Türk modernleşme süreci, mahremiyet ve hiyerarşinin, serbestlik ve eşitlik karşısında yavaş yavaş çözülme sürecidir⁶⁹ Müslüman ülkelerde toplumun gidişatını ve modernleşme hareketlerinin sınırlarını belirleyen kadının toplum içindeki yeridir. Çünkü kadın mahrem alana aittir ve kadının mahrem alandan kamusal alana çıkışı, modernleşme süreci açısından simgesel önem taşır. Örneğin, 19.yy ortalarındaki

⁶⁵ akt, Yaraman, a.g.e, s145

⁶⁶ ayrıntılı bilgi için bakınız Tekeli, a.g.e. ss57,59

⁶⁷ Berktaş, a.g.e, s124

⁶⁸ Göle, a.g.e, s13

⁶⁹ y.a.g.e, s41

sömürgeleştirme hareketlerine direnen ülkelerde ulusal hareketler gelişir aynen bizde olduğu gibi ve müslüman kadınlar okula gitmeye başlarlar. Burada amaç, Sabbah'ın da vurguladığı gibi oğullarını daha iyi yetiştirmeleri için anneleri eğitmektir⁷⁰. 19.yy Osmanlı'sında batılılaşma yanlıları kadınların kamusal yaşama dahil olmasını desteklerken batılılaşma karşıtları için bu durum "cemaat kurallarını çiğneyerek ahlaki bir çözülmeye yol açacak bir girişimdir"⁷¹ Bu süreçte kimse tam olarak batıdan yana değildir aslında, istenen tek şey oturmuş düzeni sarsmayacak değişikliklerin yapılması ve İmparatorluğun sağlığına kavuşmasıdır. Niyazi Berkes'in vurguladığı üzere Osmanlı nizam ve denge üzerine kurulu bir toplumdur⁷² Geleneksel cemaat yapısının çözülmesi korkuya neden olmaktadır ve batıcı diye bilinen aydınlar dahi fikirlerini İslam yoluyla meşrulaştırmaya çalışmaktadırlar. İslam burada dini kurallar bütünü olarak değil de gelenek ve ahlak kuralları bütünü olarak alınmalıdır. Berkes, toplumsal çatışma ortamında dinin, en eski değerleri koruma yöntemi olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır;

*"toplumun eski yaşayışının kökeninden gelen birçok alışkanlıklar kolaylıkla din gereği imiş gibi bir nitelik kazanırlar... dinsel değerler kılıfına girmeye eğilimlidirler"*⁷³

Aydınlar, Osmanlı toplumunun parçalanmaktan kendi kültürüne sahip çıkarak, ahlaki inançlarına sahip çıkarak kurtulacağına inandılar. "Ahlaki iflas(...)ve anomi"⁷⁴den korkuldu, dine sığınıldı. Yazar, Fatma Aliye İslamiyet'in zaman içinde saptırıldığını aslında medeni gelişmeye engel teşkil etmediğini savundu⁷⁵ Namık Kemal;

⁷⁰Sabbah, a.g.e, s25

⁷¹Göle, a.g.e, s18

⁷²Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1973 s27

⁷³y.a.g.e, s17

⁷⁴Mardin, 1991 s204

⁷⁵akt. Göle, a.g.e, s21

“eğer sizin medeniyet zannettiğiniz şeyler karıların açık saçık sokağa çıkması ve meclislerde dans etmesi ise onlar ahlakımıza mugayirdir. Biz istemeyiz, istemeyiz, bin kere istemeyiz”⁷⁶

diyerek toplum düzeni ile kadınların yaşamı arasında doğrudan bir ilişki kuruyordu. Ziya Gökalp kadının yerinin evi olduğunu ancak kocasının ölmesi olasılığına karşın bir meslek sahibi olması gerektiğini belirtiyordu⁷⁷. Gökalp’in fikirleri 1917 “Hukuk-u Aile Kararnamesi”nin hazırlanmasında etkili oldu. Kararname ile ilk kez kadın ve erkek için evlilik yaşı belirlenmiş, nikahta resmi memur zorunlu kılınmış, kadın kocasının ikinci kez evlenmesine karşı çıkma hakkını ve boşanma isteminde bulunma hakkını kazanmıştır. Ancak kararnamenin ömrü iki yıl olmuştur.

Hem düşüncede hem de uygulamada batılılaşmaya, değişmeye dair çelişkilerin yaşandığı bu tür bir ortamın yansımalarını Osmanlı romanında görmek mümkündür. Dönemin romanı, aydınların eleştirilerini ustaca sergiledikleri önemli bir alan olmuştur. Aile kurumu, görücü usulü evlilik ve erkeklerin çok eşliliği eleştirilmiştir. Batı tarzı eğitim ve hayat tarzı Osmanlı yazarını oldukça kaygılandırmıştır, vatan Osmanlı kadınında temsil edilmiş ve yozlaşmasından, ahlaki değerlerinin yitirilmesinden korkulmuştur. Kadının rolü yine annelikle sınırlı kalmıştır. Bu role sadece bazı olumlu nitelikler(çocuğunu daha iyi yetiştirmesi adına eğitilmiş olması gibi) eklenmesine izin verilmiştir. Bu dönem romanında en çok dikkati çekense “femme fatal”ın ortaya çıkışıdır. Ömer Türkeş ve Nüket Esen, Namık Kemal’in 1876 tarihli “*İntibah*” romanındaki Mahpeyker’in Osmanlı romanının ilk “femme fatal”i olduğunu

⁷⁶Jale Parla, **Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990 ss11,12

⁷⁷akt, Yaraman, a.g.e, s65

⁷⁸bakınız, Nüket Esen, **Türk Romanında Aile Kurumu** Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara 1991 ve Türkeş Ömer, “*Bir Aşk ve Cinsellik Ütopyası; Osmanlı Romanı*”, **Tarih ve Toplum**, Nisan, Sayı 208, 2001

belirtirler⁷⁸ Türkeş, Kemal'in Mahpeyker'i bir yandan yerden yere vurduğunu bir yandan da dayanılmaz bir çekiciliğe büründürdüğüne dikkati çeker⁷⁹ 13 yaşında fahişe olan Mahpeyker ile evlenen Ali Bey sonunda onu öldürür, kendisi de vicdan azabından ölür. Kemal, bu tür bir kadın yerine iyi yetiştirilmiş bir cariye ile yapılacak evliliği onaylamaktadır. Oysa ki cariye de fahişe gibi sonuçta parayla alınıp satılan insandır. Osmanlı romanının en ünlü ikinci "femme fatal"i Ahmet Mithat'ın 1908 tarihli "Jön Türk" romanındaki Ceylan'dır. Ceylan, alafıranca yaşar, Fransızca bilir, sevdiği erkeğin içkisine ilaç koyup onu uyutup onunla beraber olarak büyük olasılıkla bir ilki gerçekleştirir. Osmanlı'nın batıdan korkusu bu tiplerde vücut bulmuştur. Mithat okuyucuya evlenilecek kız tanımlamasını da yapar "orta halli okumuş bir kız olacak, Fransızca ve müzik bilecek. Eski fikirden çıkmış, yeni fikirlere çok girmemiş olacak"⁸⁰ Kadına dair benzer kaygılara Halit Ziya ve Hüseyin Rahmi'de de rastlamak olasıdır. Kadın yazarlardan Fatma Aliye ve Selma Rıza Hanım, romanlarında Ahmet Mithat ve Namık Kemal'in aksine cariyeliğe tavır almışlardır ancak;

*"erkek egemen bakış açısını tekrarlayarak onları alıp satan erkeklere değil, belki de cinsel kimliklerini gizlemedikleri ve temiz aile kızlarına bir alternatif oluşturdukları için cariyelere"*⁸¹

bulmuşlardır kabahati. Halide Edip ise vefakar anneler çizer romanlarında. Bu anneler ise çoğunlukla erkek evlat sahibidir. Yazar, bilinçli eğitilmiş annelerin yetiştireceği erkek evlatların doğu batı arasında sıkışıp kalmak yerine ailelerine ve eşlerine önem veren insanlar olmasını hedefler.

Osmanlı kadının kamusal yaşamda karşılaştığı güçlüklerin batılılaşma hareketinin en yoğun olduğu 20.yy başlarında dahi sürmesi ironiktir. Prenses Seniha Sultan, 1911-1912 yıllarında Fransız arkadaşı ile yaptığı yazışmalarda

⁷⁹Türkeş, a.g.y, s64

⁸⁰Esen, a.g.y, s14

⁸¹Türkeş, a.g.y, s64

kadınların peçeyle dahi üstü açık arabaya binemediklerini belirtir⁸²; arabaların üstü örtük, camları kapalı ve perdeleri de indirilmiş olmalıdır. Şehmuz Güzel, toplu taşıma araçlarında, sinemalarda, tiyatrolarda kadınların ayrı bölümlerde oturduklarını, peçesiz kadınların yüzüne tükürüldüğünü, faytonların taşlandığını belirtir⁸³ Bernard Caporal da yine aynı tarihlerde İstanbul polisinin duvarlara kadınları çarşaf giymeye çağıran afişler astıklarını belirtir⁸⁴ II Meşrutiyet devrinde, kadınlar kapalı olarak, kocalarıyla birlikte sokağa çıktıklarında bile linç edilmişlerdir Yine Güzel'den öğrendiğimize göre aynı dönemde, Aydın'da bir kadınla konuşma kadın için falakaya, erkek içinse para cezasına bedeldir⁸⁵ 1908'de İttihat ve Terraki, "*Vatan Yahut Silistre*'nin üç gün boyunca İzmir'li kadınlara sunulmasına karar verir. Ancak "*temsil gecesi 'Müslüman Türkler' sokaklarına ve tiyatro binası çevresine 'silahlı nöbetçiler' dikerler*"⁸⁶ sebep ise kadınların sokağa çıkacak oluşlarıdır. Sabiha Sertel, 1919 Mayıs'ında Halide Edip'in Sultanahmet'teki konuşmasını dinlemeye giderken yüzünü sımsıkı örttüğünü söyler anılarında, çünkü peçesi açık kadınların yüzüne tükürülmektedir⁸⁷ Sertel'in "hocalar" dediği insanlar, kadınları "*Bütün felaketler başımıza sizin yüzünüzden geldi, Yüzünüz açık, baldırınız açık. millette ne din, ne iman bıraktınız*"⁸⁸ diyerek suçlamaktadırlar. Osmanlı'da halk, ahlaki çöküntüyü batılılaşma ile bir tutmaktadır. Şerif Mardin de 1931 Menemen Olayı'nda aynı mantığın

⁸² akt. Göle. a.g.e, s39

⁸³ akt, y.a.g.e, s37

⁸⁴ akt, y.a.g.e, s38

⁸⁵ akt, Yaraman a.g.e, s96

⁸⁶ akt, y.a.g.e, s95

⁸⁷ akt, y.a.g.e, s116

⁸⁸ akt, y.a.g.e, s116

⁸⁹ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi Makaleler** (Derleyenler Mümtaz'er Türköne-Tuncay Önder) İletişim Yayınları, İstanbul. 1992c s70

yürütüldüğüne dikkat çekerek, “çevre” olarak tanımladığı kesimin kadınlara karşı tutumunun Osmanlı’da fetihçi gazilerin örgütlendiği bir yapı olan “erkek dernekleri” ile ilgili olduğunu söyler⁸⁹. Hayatları sürekli savaş üzerine kurulu olan Osmanlı insanı kadınlarla ilişkinin savaşmayı olumsuz etkilediğine inanmaktadır. Kısaca günlük yaşam pratiği ve zihniyet değişime karşı koymaktadır. Değişim, kurulu düzene karşı bir tehdit unsurudur, değişim isteği İmparatorluğu kurtarma amacı taşır, önemli olan devlettir.

20.yy başlarında eskiye göre, günlük yaşam pratiğinde köklü bir değişim olmadı ancak Çerkez kızlarının gizli satışı durdurulmuş, eğitilmiş olup aynı zamanda iki karılı olan bir adam dışlanır olmuştur. 19.yy’ın ikinci yarısında açılan okullarda kız öğrenciler de okuma fırsatı elde etmişlerdir. 1870 yılında eğitime başlayan Kız Öğretmen Okullarından mezun olan, yurt dışında eğitim almış veya özel dersler alarak Batı’ya açılan(1870’e dek kız öğrenciler için rüştiyeden-ilköğretim-sonra okumak mümkün değildi) varlıklı ailelerin kızları dönemin aydın kadınlarını oluşturmuşlardır. Afife Jale, Halide Edip, Sabiha Sertel, Fatma Aliye, Nezihe Muhittin gibi öncü kadınlar sahneye çıkmışlardır. Bill Nichols, ataerkil kültürün kadınların kamusal alandaki konuşma hakkını yadsıyarak, simgesel söylemin araçlarını kendi amaçları doğrultusunda yönlendirdiğini söyler⁹⁰. Carol Delaney de “söz”ün tipik erkeksi bir güç olduğunu vurgulamaktadır⁹¹. Ataerkil kültür Aristoteles’ten, İmam Gazali’ye kadar kadının sessiz olması gerektiğini söylemiştir. Kurtuluş savaşı vesilesiyle 19 Mayıs 1919’dan 13 Ocak 1920’ye dek yapılan mitinglerde Halide Edip’in öncülük ettiği Osmanlı kadınlarının söz alması bu nedenle çok anlamlıdır.

⁹⁰ akt. İrvan ve Binark, a.g.e. s46

⁹¹ akt, Bertay, a.g.e, s56

Aynı dönemde çok sayıda kadın gazetesi yayınlanmış, yine çok sayıda kadın dernekleri kurulmuştur. Hatta Osmanlı'nın üst sınıflarına dahil kadınlar tarafından yürütülmüş bir kadın hareketinden bile söz etmek olasıdır. Aynur Demirdirek'e göre, Cumhuriyet'in kuruluşuna dek kırkı aşkın kadın gazetesi yayınlanmıştır⁹². Kadınlar tarafından çıkarılan dergi ve gazetelerde kadının geleneksel rolleri sorgulanmamıştır, tersine yazan kadınların amacı bu rollerini eğitim aracılığıyla daha iyi yapmak olmuştur. Henüz medeni haklara bile sahip değilken, ev dışına çıkmaları tartışma konusuyken kısaca henüz insani haklara sahip değilken oy hakkı istemeye kendilerini layık görmemişlerdir. Bazı dergiler ülke dışındaki kadın hareketlerini yazmıştır. Ancak radikal çıkışlar olmamıştır. Kadınlar tarafından kadınlar için çıkarılan ilk yayın, 1868 tarihli, "Terakki" gazetesinin eki olan "Muhadarat-İslam Kadınları"dır. Yayınların sahipleri çoğunlukla erkek, yazarlarıysa kadınlardır. Bu süreç içinde sahibinin de kadın oluşuyla, döneme göre en sivri söyleme sahip oluşuyla ve dokuz yıllık yayın hayatıyla dikkati çeken yayın 1913'de ilk sayısı çıkan "Kadınlar Dünyası"dır. Derginin sahibesi aynı zamanda "Müdafaa-i Huku-u Nisvan" derneğinin de başkanıdır. "Kadınlar Dünyası"nda yazan Aziz Haydar,

*"Erkeğim! Bu sözü bilir misiniz? Dünyanın bütün imtiyazlarına nail olmak için kifayet eder"*⁹³ diye sorar ve ekler; *"Hem bu sözlerimden yalnız kendi cinsime taraftar çıktığım zannolunmasın. Ben kendi kusurlarımızı(...)bilmekle beraber, erkeklerimizin de kusursuz olmadığını ve kadınlarımız kadar erkeklerimizin de muhtac-ı ıslah olduğunu anlatmak isterim"*⁹⁴.

Aynı dergiden Nimet Cemil, Yakup Kadri'nin feminizmin Türkçe'de karşılığı olmadığı için feminizim diye bir şeyin de olmadığını söylemesine

⁹²bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız: Aynur Demirdirek, **Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi**. İmge Yayınları, Ankara, 1993 s8

⁹³akt, y.a.g.e, s69

⁹⁴akt, Yaraman, a.g.e, s50

⁹⁵akt, Demirdirek, a.g.e, s90

karşılık “(...)birçok münim şeyler vardır ki her millette mevcut olduğu halde ismi hatta tercümesi yoktur(telgraf,otomobil,vapur)(...)Feminizm kelimesini aynen kullanmayı tercih ederiz”⁹⁵ cevabını verir. Aynı dergide yazan kadınlar örtünmenin erkeklerin çok eşli oldukları için başvurdukları bir kontrol yöntemi, erkeğin kötü düşüncesinin ürünü olduğunu, kadınların ezilmesinin nedeninin çalışmamak yüzünden olduğunu savunmuşlar ve ne geçmişten, ne gelenekten ne de tabudan korkmadıklarını yazabilmişlerdir⁹⁶ II.Meşrutiyet’in kuruluş yıldönümünde kadınlar, kendilerine özgürlük getirmeyen bu hareketi “erkeklerin bayramı”⁹⁷ olarak nitelemişlerdir Bu kadınların arasında aile işçisi konumunda tarlada çalışan, yaşam kaygısı olan kadınlar bulunmasa da Osmanlı kadınlarının dört duvar arasına sıkışmış yaşam koşulları düşünüldüğünde, o döneme ve Osmanlı toplumuna öncülük ettikleri görmezden gelinmemelidir.

Osmanlı kadınının 19.yy sonu, 20.yy başları yaşam koşullarına değindikten sonra kısa bir karşılaştırma yapabilmek açısından aynı dönemde Avrupa’da yaşayan kadınların konumuna bakmakta yarar vardır. 19.yy ortalarında İngiltere’de başlayan sanayi devrimi, batının sosyal yapısına yeni bir biçim vermektedir. Sanayi devrimi ve Britanya imparatorluğunun zenginliği sayesinde günde 18-19 saat çalışan kadınlar ordusu oluşmuştur;

*“Kadının aileye ve kocaya olan iktisadi bağımlılığı yıkılır(...)sanayiin kapitalistleşmesi kadının ailedeki bağımsızlığı uğruna savaşında önemli bir etkidir. Sanayi, kadın için ailesinden ve kocasından tümüyle bağımsız olduğu yeni bir durum yaratır”*⁹⁸.

Kadınların, erkeklerle birlikte bu zor koşulları paylaşmaları beraberinde hakları için mücadele etmelerini, kendi ayakları üzerinde durmalarını, birey olmalarını da getirmiştir. Kadının edilginliği ülkenin

⁹⁶ akt. y.a.g.e, s106,107 ve 112.113

⁹⁷ akt, Yaraman, a.g.e, s96

⁹⁸ Marx, Engels, Lenin- Kadın ve Aile (çeviren; Öner Ünalın) Sol Yayınları, Ankara, 1979, s92

endüstrileşmemiş oluşuyla yakından ilgilidir; kapitalizm, kadını sömürü unsuru olarak kullanırken kadının hak arayan bir güç haline gelmesinin de ön koşullarını hazırlamıştır. Osmanlı kapitalizmin “davranışsal sonuçlarından”⁹⁹ yararlanamamıştır. İngiltere’de, 1792’de Mary Wallstonecraft “Kadın Haklarının Savunusu”nu, Stuart Mill, 1869’da “Kadınlara Boyun Eğdirilmesi”ni yazar. 1903’de “Toplumsal ve Politik Kadın Birliği” kurulur. Birliğin 3000 şubesi, kadınlara oy hakkını savunan ve haftada 40000 adet satan bir de gazetesi vardır. Düzenlenen toplantı ve gösterilere binlerce kişi katılmaktadır. 1918’de otuz yaşın üstündeki kadınlara oy hakkı tanınır. Amerika ve İngiltere’deki bu hak savaşımında dikkati çeken yegane şey, mücadele eden kadınların sadece üst sınıftan olmamasıdır, en yoksul kesimden gelen genç yaşta kadınlar da bu yolda mücadele etmişlerdir¹⁰⁰ Osmanlı’da ise kadınlar tarlada aile işçisi konumunda ücretsiz çalışırken, saraya ve saray çevresine mensup kadınlar, yaşamak için çalışmak zorunda olmayıp sadece haz nesnesi ve statü göstergesi işlevini görüyorlardı. Saray kadını ve Anadolu kadını arasında uçurumlar vardı. Bu nedenle Osmanlı kadın hareketi dar bir çerçevede ilerler ve sonuçları da yine belli bir kesimi etkiler.

1.2. Cumhuriyet’in Kurulması ve Yeni Zihniyet

1.2.1. Osmanlı Toplum Yapısı

Osmanlı, batıya özgü kavramlarla açıklanması mümkün olmayan batıdan farklı, aşağıda açıklamaya çalışacağımız şekilde, kendine özgü bir yapıya sahiptir. Osmanlı toplum yapısının bizim için en önemli özelliği, cemaat toplumu olması yani hiçbir biçimde kişiye bireysel hareket etme olanağı

⁹⁹ Mardin, 1992c, s67

¹⁰⁰ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Susan Alice Watkins, Marisa Rueda, Marta Rodriguez **Çizgilerle Yeni Başlayanlar İçin Feminizm** (Çev: Özden Arıkan) Milliyet Yay, İstanbul 1996

tanımayan bir yapısının olmasıdır. “Tanzimat Fermanı” ile başlayıp, Cumhuriyet’in kuruluşu ile devam eden yenilikler zincirinde amaçlanan hep batının toplumsal yapısı olmuştur. Osmanlı’nın egemenlik biçimi, “*Patrimonyal Egemenlik*”¹⁰¹ olarak adlandırılır. Patrimonyal egemenliğin kaynağı töreler ve geleneğin yanısıra, doğrudan hükümdara bağlı bir patrimonyal bürokrat sınıfıdır(askeri güçler, sivil memurlar, din adamları), belirleyici olan somut kurumlar değil kişilerdir. Din, Osmanlı egemenliğinin kaynağı değildir, din adamları devlet memuru konumundaydılar. Devlet, gelirlerin merkezi biçimde toplandığı bir yapıya sahiptir. Halk vergi vermekle yükümlüydü bu yükümlülüğün dışında, yükselme devri sonuna dek halka bir yaptırım dayatılmadığı kabul görmüş bir gerçektir. Osmanlı bilindiği üzere “*özerk cemaatler mozaiği*”¹⁰² dir, aldığı vergilere karşılık olarak bünyesinde yer alan tüm farklılıkları tanımayı, onlara özel alan tanımayı garanti ediyordu. Ancak bu noktada önemli olan cemaatlerin(ya da grupların) sadece kendi içlerinde özgür oluşlarıdır, bireylerin özgürlüğü bu yapılarla sınırlıdır. Herkes yerine razı olmak zorundadır. Devletle halk arasında karşılıklı bir kabullenme söz konusuydu, halk iktidarı tanıdığı ve vergilerini verdiği sürece devlet de halkı rahat bırakıyordu(bu durum yükselme devri sonuna dek sürdü). *Osmanlı* “*padişahının uzak, soyut, yarı tanrı kişiliği*”¹⁰³ halkın farklılıklarıyla yaşamasının garantisiydi. Bu iktidarın kaynağı tamamen simgeseldir, bu simge padişahın aziz suretidir.

Geleneksel Osmanlı kültürü Mardin’e göre “*peder-evlat, hoca-talebe, pir-mürid, padişah-kul gibi bir kişiye bağlılıkta toplanan ilişkiler üzerine kurluydu*”¹⁰⁴ Bu tarz ilişkiler batıda kitap ve gazetenin yayılmasıyla zayıflamıştır. Ancak, bilindiği üzere ilk Osmanlı romanı 1872’de

¹⁰¹ Ahmet İnel *Türkiye Toplumunun Bunalımı* Birikim yay.İstanbul 1995 s29

¹⁰² y.a.g.e, s33

¹⁰³ Cengiz Aktar, *Türkiye’nin Batılılaştırılması*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993 s111

¹⁰⁴ Mardin, 1992c, s85

yayımlanmıştır, ilk gazete Takvim-i Vekayi ise 1831'de. Ayrıca Osmanlı kültüründe,

“savaşlar ve ölüm günlük yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır(...)Osmanlı kültürü 'ölüm' üstüne kurulmuş bir kültürdür(...)yaşam, ölüm üstüne kurulmuştur(...)Böyle bir ortamda yaşama karşı(...)vurdumduymazlık, bananecilik, aldırmaçlık gibi davranış biçimlerinin ortaya çıkması”¹⁰⁵ normaldir.

Osmanlı insanı, bu saydığımız nedenlerin etkisiyle batı insanı gibi birey olma sorumluluğu ile tanışmamıştı. Tüm bunlara ek olarak Osmanlı'nın çok uzun zaman birçok hizmetin ucuza temin edildiği bir toplum olması, halkın bu sistemi yitirmeyi istemeyişi sonucunu da doğurmuştur. Sonuç olarak, içinde yaşadığı koşullar nedeniyle Osmanlı insanının birey olma sorumluluğuyla tanışmaya ihtiyaç duymadığını söyleyebiliriz.

Osmanlı, kendisi dışında, tek tek bireylerin servet birikime her şekilde engel olmaktaydı. Hatta devlet içinde görevli kişiler aşırı zenginleştiğinde ve öldüklerinde devlet mallarına el koyardı. Servet fazlalığı sadece devlet içinde değil halk arasında da alışmadık bir durumdu. Servet birikimi yerine, paylaşım dayanan bir sosyal hayat vardı. Mardin, Ahmet Mithat ve Halit Ziya gibi yazarların romanlarında tüketime karşı bir tavır olduğunu belirtmektedir¹⁰⁶ Osmanlı'da ekonomik anlamda bir artı değer yoktur. Osmanlı'daki artı değer tamamen kolektifken, batıda sonradan sermaye birikimine yol açacak olan artı değer bireysel niteliklidir. Osmanlı, merkezi iktidarın sarsılmaması için her türlü *“yerel ve özerk iktidar merkezlerinin varlığına kesinlikle karşıdır”¹⁰⁷* Kısaca gözden geçirildiğinde görüldüğü gibi Osmanlı, tüm otorite ve iktidarın, servetin merkezde toplanmasına önem vermiştir. Cumhuriyet'in ve bireyin yapılandırılması, kişisel servet birikimlerinin, sivil toplum niteliğinin olmaması

¹⁰⁵ Adanır, a.g.e, ss113,114

¹⁰⁶ Mardin, 1992c, ss48,49

¹⁰⁷ İnsel, a.g.e, s37

gibi nedenlerle zorlu bir sürece yayılmıştır. Özellikle sivil toplum kurumlarının yokluğu devletin denetiminin gücünü pekiştiren bir unsur olmuştur;

*“siyaset üzerinde etkili olan, devletin veya siyasal gücün meşruiyetini bu alandan aldığı, iktidardaki siyasi güç karşısında karşı siyasi güçleri içinde barındıran ve bu güçlere başvurarak devletin tasarruflarını etkileyen bir toplumsal alan”*¹⁰⁸

olarak tanımlanan sivil toplum kurumları Osmanlı’da kendine özgü biçimde bulunduğundan batı toplumlarındakine benzer işlevler görmemişlerdir. Mardin’e göre, Osmanlı’da esnaf ve çiftçi loncaları sivil toplum kurumu olarak adlandırılabilir¹⁰⁹. Bu örgütlenmeler köy ve kasabalara özerklik sağlamışsa da etkinlikleri devlet tarafından kısıtlanmıştır. Ortaçağ Avrupa’sının belediye kuruluşlarının da Osmanlı’da karşılığı yoktur.

Devletin, ana gelir kaynağı toprak olduğundan, fetih yoluyla toprak alımı durduğunda imparatorluk her anlamda gerilemeye başlar. Emeğe, verimi arttırmaya dayanan ekonomik bir yapı olmadığından ve toplumsal değişimin kaçınılmazlığı karşısında Osmanlı, kurumlarını batılılaştırma yoluna gider. Bu gerçek bir reform çabası değil yalnızca eskiyi yeniden sağlıklı hale getirme çabasıdır.

1.2.2. Modernleşme- Batılılaşma

Modernleşme, Nobert Elias’a göre “(...)Batı dünyasının son iki üç yüzyıldır kat ettiği yolun üstünlüğün bir ifadesidir”¹¹⁰ Bu nedenle modernleşme projeleri, biçimsel olarak Batı örnek alınarak gerçekleştirilir, modernlikle aradaki mesafe, gecikmişlik giderilmeye çalışılır. Batılı olmayan

¹⁰⁸ y.a.g.e, s39

¹⁰⁹bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Şerif Mardin, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset** (Derleyenler: Mümtaz’er Türköne-Tuncay Önder) İletişim Yayınları, İstanbul, 1992a ss94-98

¹¹⁰ Göle, a.g.e, s49

¹¹¹ Armağan, a.g.e, s17

toplumlar modernliği kendi ülkelerine aktarırken, kendi kültürlerinden yola çıkararak farklı, kendilerine özgü biçimler yaratırlar. Ancak modernleşme projesi çerçevesinde kaçınılmaz olan, toplumların geçmiş ve bugün arasında bağlantının kopmasıdır. Bu noktada modernleşme “*geleneğe, onun kurumlarına ve zihniyetine karşı*”¹¹¹ işlediğinden, modern için “*geleneğin ıslah edilmiş şeklidir*”¹¹² demek yerinde olacaktır.

Toplumlarda bir birikim sonucu ortaya çıkan teknoloji ilerlemenin en önemli işaretidir ve bir toplumun sahip olduğu teknoloji kendisini endüstrileşme düzeyinde ortaya koyar. Modern toplum zamanının en ileri teknolojik düzeyine sahip olan toplumdur denilebilir. Ancak tüm toplumlar aynı aşamalardan geçerek modernleşmez, gerekli ön koşullar olmayabilir veya modern bir topluma kıyasla “geri” toplumda farklı ön koşullar bulunabilir. Bu değişme kendiliğinden olmak zorunda değildir. Ancak sonuç olarak modernlik anlamında ulaşılmaması gereken evrensel-ortak bir düzeyden söz etmek gerekir. Batılı olmayan toplumlar modernitenin kurumsal altyapısıyla eklemlenerek modernleşirler.

Batıda modernleşme, kısaca, Mardin’in çevresel g olarak tanımladığı feodal soyluların, kentlerin, kasabaların, emekçilerin merkez yani yönetim ile karşı karşıya gelip, çatışmalar yaşıyarak bütünleşme sürecidir¹¹³ çatışmaların sonucunda siyasal kimlikler oluşmuştur. “*Modernleşme, toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreçtir*”¹¹⁴ Süreç, burjuva sınıfının oluşmasını, sanayileşmeyi, nüfusun daha büyük kesimlerinin siyasal haklardan yararlanmasını içerir. Özellikle sanayileşme, beraberinde getirdiği ağır çalışma koşullarına karşı verilen mücadeleler sayesinde Batı insanının birey olmasında önemli rol oynamıştır.

¹¹²y.a.g.e, s17

¹¹³Mardin, 1992a, s36

¹¹⁴Mardin, 1992c, s25

Modern toplumda kamusal alan, devlet iktidarının dışında oluşmuş, devletten ayrı bir alanı tarif etmektedir. Kamusal alan, kişinin kendisini belirlemesine gerçekleştirmesine “gerçeklik kazandıran ve siyasal katılımı mümkün kılan yegane saha olarak teşhis edilmektedir”¹¹⁵ Toplumda yaşayan farklı kesimlerden insanların bulunduğu, birbirlerine yabancı olan insanların bir araya geldiği alandır. Buna karşılık özel alan da bireyin kendisine ait, kamusal alana mesafeli mahrem alandır.

Toplumsal yaşam açısından modernleşmede, toplumdaki topluluğa yani cemaatten cemiyete geçmiş belirleyicidir. Cemaat toplumunda birey ayrı bir kişilik geliştiremez, insanlar benzer düşünce yapısını, benzer davranışları paylaşırlar. Cemiyette ise işbölümü, uzmanlaşma, bireyler arası farklılık ortaya çıkar. Modern toplum, kişinin kendi yaşam tarzını, benimseyeceği inancı seçme özgürlüğüne sahip olduğu. her türlü geleneğin, inancın, otoritenin dayatmasından bağımsız, tercih yapma hakkını elde ettiği toplumdur. Modernlik, Charles Taylor’un deyişiyle “kendini gerçekleştirme kültürü”dür¹¹⁶

1.2.3. Türkiye’nin Modernleşmesi

Türk modernleşmesi, Osmanlı’dan bu yana kaynağını devletten, devletin ilişki içindeki insanlardan almıştır. Parlamenter rejimi kuran kadro, Osmanlı devletine yabancı bir kadro değildir, Osmanlı devletinde görevli askerlerden ve siyasetle alakalı sivil aydınlardan oluşmaktadır. Cumhuriyetçi söylem çerçevesinde modernleşme Osmanlı’da olduğu gibi devlet bütünlüğünü muhafaza etmek amacına değil “ciddi bir medeniyet arzusu’na”¹¹⁷ işaret

¹¹⁵Uygur Kocabaşoğlu(editör). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 3 Modernleşme ve Batıcılık*, İletişim Yay, İstanbul, 2002 s87

¹¹⁶ Charles Taylor *Modernliğin Sıkıntıları* (Çev Uğur Canbilen) Ayrıntı İstanbul 1995 s20

¹¹⁷ Ayşe Kadioğlu, *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi* Metis Yay. İstanbul 1999 s27

ediyordu. Batıda kitlelerin kurulu politik düzene eşitlik talebiyle karşı çıktıkları tarihsel bir süreç olarak yaşanan “Aydınlanma”, Cumhuriyet seçkinleri tarafından proje haline getirilir. Cumhuriyet devrimi, “*toplumsal-ekonomik değil ideolojik ve siyasal*”¹¹⁸ bir devrimdir. Önce devlet çağdaştırılır daha sonra da Ahmet İnel’in deyişiyle bu sorunsal topluma ihraç edilir¹¹⁹.

Batılı olmayan toplumların modernleşme süreçlerindeki ortak özellik geçmişle bağları koparmaya yönelik anlayıştır. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu da, geçmiş ile sürekliliğin kopmasıyla mümkün olmuştur, geçmiş tümüyle reddedilmiştir, her şey adeta baştan yaratılmıştır. Türk modernleşmesinde batılı kurumlar, patrimonyal yapıların çöktüğü oranda başarılı olmuşlardır. Cumhuriyet’in kurduğu yeni. kültürel milliyetçilik söylemi, Ziya Gökalp’in medeniyet ve kültüre dair fikirlerini temel alır. Gökalp’e göre kültür milli, medeniyet ise evrenseldir, önemli olan bir milletin kendi kültürünü yitirmeden medeniyete dahil olabilmesidir¹²⁰ Gökalp, Türk kültürü ile batı medeniyetinin birbirine ters olmadığına inanmış, Türk kültürünü yozlaştıran etkenin İslam olduğunu belirtmiştir¹²¹ Bu olumsuz etkilerden uzaklaşmak için İslam öncesi kültür kaynaklarına dönülmelidir. Böylece, Latin alfabesine geçiş, kılık kıyafet devrimi ve dini mahkemelerin kaldırılması gibi radikal yenilikler kaynağını batıdan değil de Türk kültüründen almış olur kuramsal olarak. Burada Medeniyet konusuna yaklaşımda Fransız ve Alman geleneklerinden söz etmek açıklayıcı olacaktır. Fransız geleneğinde medeniyet kavramı evrenseldir, halklar arası farklılıklar üzerinde durulmaz,

¹¹⁸ Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000 s361

¹¹⁹ İnel, a.g.e, s21

¹²⁰ Gökalp, a.g.e, s21

¹²¹ akt, Aktar, a.g.e, s42

medeniyet ve kültür özdeştir. Alman geleneği ise kendisini Aydınlanma'nın karşısında konumlamıştır; milli kültür daha önemlidir. Gökalp'in görüşleri ise bu iki geleneğin sentezinden oluşur. Ayşe Kadioğlu'na göre bu sentez kendi içinde çelişmektedir; batı hem taklit edilmekte (örneğin tek eşli aile yapısı ve evli çiftlerin eşitliği Türk kültürüne özgü nitelikler olarak Türk kültürüne mal edilmiştir) hem de batı tarzına korkularak yaklaşmaktadır¹²² Deniz Kandiyoti, bu sentezin Mısır, Lübnan, Hindistan, Pakistan, Tunus, Fas, Yemen gibi ülkelerin uluslaşma sürecinde benzer biçimde yaşandığına dikkat çekmektedir¹²³. Bu örnekler içinde özellikle Mısır'ın uluslaşma süreci Türkiye'ye en benzer olanıdır. Yeni kimlikler batı değil, firavunlar dönemi örnek alınarak inşa edilmiştir. Atatürk, Türk kültürel milliyetçiliğinin dönemin faşist ideolojilerinden farklı olması adına çok çaba harcamıştır. Ancak "*Atatürk ve İnönü çevresinde geliştirilmiş kişi yüceltmeleri*"¹²⁴ birlik, dayanışma duygusunun vurgulanması bunun sonucunda sınıf çatışmalarının inkarı, savaşçı gelenekten gelen, kahramanlık öykülerini kuşaktan kuşağa aktaran Türk toplumunda, milliyetçi, ataerkil eğilimleri pekiştirme işlevi görmüştür;

*"Vatanperverlik, beraber olma ve başkalarına karşı koyma(...)okullarda bütünlük, birlik, beraberliğe verilen önem(...)Bayrak ve kahramanlık değerleri ise battal Gazi menkıbelerinden uzak değildi. Cumhuriyet'in kitapları kahramanlık ve tesanüt üzerinde durdukları oranda bir yanlış anlamaya yol açacak bir temel kuruyorlardı"*¹²⁵.

Milliyetçilik ideolojisi, kimliksizliğin yaşandığı bir imparatorluktan bir ulus ve Türk kimliği yaratma uğruna kültürel farklılıklara ve devlet iradesi dışındaki özerk alanlara karşı durmuştur.

¹²²Kadioğlu, a.g.e, ss42-44

¹²³akt, Deniz Kandiyoti, **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar**, Metis Yayınevi, İstanbul, 1997 ss90-95

¹²⁴Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yay. İstanbul 1995 s270

¹²⁵Mardin, 1992b, s150

¹²⁶Kocabaşoğlu, a.g.e, s65 ve 84

Cumhuriyet'in yönetim ideolojisi “otoriteryan”¹²⁶ olarak adlandırılır. Devlet yeni baştan yaratma ve denetleme işlevini elinde tutar. Yeni yapılarının meşruiyet kaynakları Osmanlı'da olduğu gibi toplum ötesi simgesel bir varlık değil, hukuk ve toplumdur. İktidarın kaynağı, iktidarı kullananlar ve kullanım araçları kökten bir değişime uğrar. İktidarın tek kaynağı millettir, artık temel hak ve özgürlüklerin garantisi sultan değil anayasa ve bağımsız yargıdır. Cumhuriyet, Anayasa ve Medeni Kanun aracılığıyla temel kişi hakları alanındaki önemli ilerlemeler sağlamıştır. Ancak, tüm bunlar bireyin yani yurttaşın iradesi dışındadır;

“Siyaset bu çerçevede, bir katılım etkinliği olarak değil, bir sosyal teknik olarak anlamlandırılmış ve ona yüklenen işlev de halkın kendi kendisini belirlemesi değil, ama yeni bir toplumun belli bir modele göre imal edilmesi(...)kamunun da idari bir saha olarak tanımlanmasına ve yurttaşların siyasal katılımına kapatılarak devletle özdeşleştirilmesine neden olmuştur”¹²⁷

Atatürk, Osmanlı batıcı aydınlarından farklı olarak Türkiye'ye ve dönemsel koşullarına uygun, özgün bir ideoloji geliştirir. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın, 1931'deki kongresinde Cumhuriyet'in ve dolayısıyla Kemalist ideolojinin temel ilkeleri; Milliyetçilik, Laiklik, Halkçılık, Cumhuriyetçilik, Devletçilik ve İnkılapçılık olarak belirlenir. CHP'nin altı okunun temel işlevi Batı toplumlarının geçirdiği aşamaların çabuk tamamlanmasını sağlamaktır. Osmanlı'dan beri devlet, hem dinden hem bireyden önde gelen en önemli öğedir. Cumhuriyet Türkiye'sinde de Devletçilik ilkesi, üç temel prensip olarak gösterilen Cumhuriyetçilik, Laiklik ve Milliyetçilik ilkelerinin birleştiricisi olarak öne çıkmıştır. Halkçılık ilkesi ise Cengiz Aktar'ın deyimiyle, “Kitlelerin kendi modernleşmelerine katılımını sağlamak için”¹²⁸ başlatılan seferberlik kampanyasının adıdır. Atatürk Devrimleri olarak adlandırılan reformlar da söz konusu özgün ideoloji kapsamında yer alırlar.

¹²⁷ y.a.g.e, s87

¹²⁸ Aktar, a.g.e, s97

Bu yenilikler, toplumun değerler sistemini değiştirmeyi amaçlamıştır. Söz konusu olan;

“toplumun zamansal mekansal olanı kendisinin kılma kapasitesinde bir kırılmanın meydana gelmiş olmasıdır(...)dünyayı kendinin kılma ve bu sayede dünya üzerinde etkide bulunma kapasitesi sekteye uğratılmış’tır¹²⁹

Reformlar kent insanı hedeflemiş, kentte etkili olmuştur. Değişimden etkilenen en önemli kesimi; bürokrat, subay, doktor ve avukatlarla öğretmenler oluşturuyordu. Köylüler, reformlardan hemen hiç etkilenmediler. Reformlar, peçe ve fes kullanmayan, okuma yazma bilmeyen, birbirlerini ilk isimleri ile tanıyıp çağıran köylülerin günlük yaşam pratikleri açısından önemsizdi, yeni medeni kanun ile çok eşliliğin yasa dışı ilan edilmesi de kuma geleneğinin ve dini nikahın önüne geçememiştir. Modernleşme sürecinin tarihsel bir sentez olarak değil yaşama dair anlamların, geleneksel değerlerin ani bir değişim isteğiyle(kanun aracılığıyla) ortaya çıkan değerler boşluğu olarak yaşanması, halkın muhafazakar eğilime sahip olmasının en önemli nedenidir. Bu noktada kanunlar da değişim sürecini hızlandırma ve değişimin yönünü gösterme işlevi görmüştür. Cumhuriyet, geçmişten kopuşun yarattığı boşluğu bayrak, ülke, ulus gibi soyut toplumsallık biçimine ait simgesel değerler ile doldurmaya çalışmıştır.

Tek parti rejiminin politikası uzun zaman tartışmaya kapalı olmuştur, Mardin *“birleştirici ve her şeyi kapsayıcı”¹³⁰* sistemlere özgü olan bu tutumun Osmanlı’dan miras alındığını söyler, Osmanlı ayaklanmalar ve iç savaşlar toplumudur, bu nedenle her farklı görüş *“nifak(...)fitne”¹³¹* olarak adlandırılıbiliyordu. Yeni kurulan devlet de alternatif görüşleri *“karıştırıcı”¹³²*

¹²⁹Kocabaşoğlu, a.g.e, ss89.90

¹³⁰Mardin, 1992b, s102

¹³¹y.a.g.e, s102

¹³²y.a.g.e, s102

olmakla suçlar. Bu zihniyetin günümüzde de sürdüğünü, siyasi yaşamda muhalefetin tehdit unsuru olarak algılandığını söyleyebiliriz.

1.2.4. Kolektif Kimlik Yoksunluğunda, Ulusun ve Bireyin İnşası

Modern ulus devletler, üyelerini aynı pota içinde eritmeyi amaçlarlar. Bu nedenle uygarlığa geçiş için öncelikle, devlete bir millet ve milletle de “özgün bir kimlik”¹³³ gerekmektedir. Yeni bir dil, yurt ve kültür ile yeni bir ulus yaratılmaya çalışılır. Anadolu’nun etnik kimlikleri Türklük çatısı altında toplanır bu bağlamda Türklük de etnik kimlik olmaktan çıkıp soyut nitelik kazanır

“Varılan soyutluk aşamasında artık neredeyse ‘insan demek Türk demektir’ dendiği noktaya gelinir. Bu denli geniş tutulan bir ulus kavramının etnik içeriği de o derece zayıf olmak zorundadır”¹³⁴

Cumhuriyet yıllarında yapılan Türk Ocakları kongresinde, Sinoplulara göre Giresunlular ve Tatar göçmenleri Türk değildir, Kastamonululara göreyse Türk; sünni demek, Müslüman; Alevi demektir¹³⁵. Buna benzer kimlik kararsızlıklarına Mardin de örnekler verir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Anadolu’dan gelen acemi erleri eğiten subayın anılarına değinen Mardin, Osmanlı insanının kolektif kimlikten yoksun olduğunu belirtir¹³⁶ Müslümanlık adı altında tek bir inanış olmadığı gibi “Peygamberimiz kimdir?” sorusuna “Enver Paşa” yanıtını verene dahi rastlanmaktadır¹³⁷ Şevket Süreyya Aydemir de Birinci Dünya Savaşı’na dair anılarında Türk ordusunda savaşan askerlerin hangi millettten olduklarını bilmediklerini

¹³³ Aktar, a.g.e, s54

¹³⁴ Insel, a.g.e, s46

¹³⁵ akt, y.a.g.e, s54

¹³⁶ akt, Mardin, 1991, ss54,55

¹³⁷ akt, y.a.g.e, ss54,55

söyler¹³⁸ Ayrıca Türk askeri savaş sırasında tek başına hareket edememekte, sürekli birarada olma ve yönetilme(emir alarak hareket etme)eğilimine sahiptir¹³⁹ Mardin'e göre Türk insanı laik Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana "*kişilik ve kimlik krizlerini*"¹⁴⁰ çözümleyememiştir.

Cumhuriyet'in kuruluşunda akılcı bir motivasyon veya güdü söz konusu değildir. Buradaki motivasyon "*geleneklerin kursallığıdır*"¹⁴¹ Vatani düşman işgalinden kurtarmak olarak ifade edebileceğimiz geleneksel düzleme ait bir inançtır. Vatani kurtarma kaygısı, imparatorluğu kurtarma kaygısının devamı niteliğindedir. 29 Ekim 1923 tarihiyle başlayan modernleşme projesi ise ironik biçimde geleneksel düzlemin sınırları dışındadır çünkü modernleşme projesi geleneği kendisine engel olarak görmüştür. Gelenekler değişim çerçevesinde yeniden yorumlanmayıp dışarıda bırakılmıştır. Devlet ve halk arasındaki akılcı olmayan, geleneklerin kutsallığına dayanan ilişkiler tam aksi yönde değişmeye başlar. Berkes'e göre Türk modernleşmesinin amacı, "*gelenekçilik tutumunu yok etmek(...)**gelenekle çağ arasındaki geçiş köprüsünü kurmaktır(...)**geleneksel olan her şeye kutsallık niteliği verme eğilimi*"ni¹⁴² değiştirmek, insanın gelenekler üzerinde hakimiyet kurması amaçlanır.

Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri kişi ilişkileri, oturtulmak istenen gayri şahsi mekanizmalarla oldukça zıt, bireyselliğe olanak tanımayan tarzdadır. Söz konusu ilişkilerde belirleyici olan, karşılıklı yükümlülükler ve kişinin bu yükümlülüklerini yerine getirdiği ölçüde koruduğu onurudur. Atatürk'ün yaratmaya çalıştığı modern Türk vatandaşı ise tamamen bu

¹³⁸ akt, Suavi Aydın, *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve "Türk Kimliği"*, Öteki Yay., Ankara 1999 s107

¹³⁹ Mardin, 1991, ss54,55

¹⁴⁰ Mardin, 1992a, s38

¹⁴¹ Aktar, a.g.e, s96

¹⁴² Berkes, a.g.e, s462 ve 475

ilişkilerden bağımsız, “yeni onur”¹⁴³ değerlerini benimsemiş bir birey olmalıdır. Yeni Türk insanı kendi hareketlerinin sorumluluğuna sahip olmalıdır. “Kişinin kendi başına, toplumdan ayrı bir meşruiyet kaynağı oluşturabileceği”¹⁴⁴ fikri Osmanlı batılılaşma hareketlerinde önemsenmemiştir, bu fikri ilk vurgulayan Atatürk olmuştur. Dini inancın, kişinin kendi vicdan meselesi olarak görülmesi de sözünü ettiğimiz yeni bireyi yaratma hedefine hizmet ediyordu. Ancak, bu hedefe ne derece ulaşıldığı tartışma konusudur. Geleneksel Türk kültürünün karşısında yeni ve güçlü değerler oluşturulamamıştır, kuşaktan kuşağa aktarılan değerler sadece yüzeysel değişime uğramıştır. Cumhuriyet’in çizdiği yeni vatandaş profili devrimci Fransız geleneğinin ve milliyetçi Alman geleneğinin sentezidir;

“özel alana, aile ve dinsel kurumlara müdahalesi itibariyle devrimci Fransız geleneğini andırmaktadır(...) ancak(...) edilgen Alman vatandaşlığıyla benzerlikler göstermektedir”¹⁴⁵

Bu edilginlik, Türk insanının kendisine sunulan ilkelerin peşinden düşünmeden gitme niteliğiyle ilgilidir. Türkiye’de birey tasarımı özel alanlara ait hiçbir şey geliştirememiştir, bireyin modernleşme tarihimizdeki yegane ölçütü “resmi öğretinin ileri sürdüğü ilkeleri özümsemek ve bu doğrultuda onu toplumsal ilişkilerinde sürdürmek”¹⁴⁶ olmuştur. Kadioğlu bu durumu “izci’lik”¹⁴⁷ olarak adlandırır. Türk vatandaşı yalnızca kendisi dışında verilen kararları, izleme iradesine sahiptir, muhakemenin yerini sunulanı takip etme iradesi almıştır. Çünkü Türk insanı henüz özgürleşmeden, olgunlaşmadan ve talep etmeden önce, biçimsel anlamda vatandaşlık statüsüne erişirilip yaşamı görevlerle anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Kadioğlu, Türkiye’de irade ile

¹⁴³ bu kavram için bakınız. Mardin, 1992a, s215 ve222, Adanır, a.g.e, ss36-45

¹⁴⁴ Mardin, 1992c. s18

¹⁴⁵ Kadioğlu, a.g.e, s63

¹⁴⁶ Süleyman Seyfi Ögün **Modernleşme Milliyetçilik ve Türkiye** Bağlam Yay. 1995 s118

¹⁴⁷ Kadioğlu, a.g.e, s11

¹⁴⁸ y.a.g.e, s129

muhakemenin, vatandaşlık ile bireyselliğin birbirlerini dışladığına dikkat çekerek, iyi vatandaş olmanın bireysel olmaktan, bireyselliği yaşamamaktan geçtiğini belirtir¹⁴⁸

1.2.5.Cumhuriyet'in Kuruluşunda Bir Simge Olarak Kadın

Cumhuriyet rejiminin kadına ilişkin savlarının çıkış noktası Ziya Gökalp'in görüşleridir. Eski Türk toplumlarında kadınının zaten erkekle eşit olduğu, bunun için Batı'nın örnek alınmasının gereksiz olduğu fikrinden yola çıkıldı. Türk modernleşme projesi kapsamında devlet kontrolünde bir feminist hareket gelişti. Bizim için önemli olan devlet kontrolündeki feminizmin modernleşme projesini tamamlayan bir parça olmaktan öteye gitmemesidir.

Yeni kurulmakta olan devletler, kadın haklarını toplumsal cinsiyet ayrımlarını ortadan kaldırmak için değil, "*uluslaşma sürecinin zorunlu bir parçası olma temelinde*"¹⁴⁹ ele almışlardır. Reformlar, kadınların birey olarak özerklik kazanmasını değil, ulusal kalkınma projesine katkıda bulunmalarını amaçlar. Sorun bir medeniyet meselesi haline gelmektedir. Örneğin, SSCB'nin kurulmasının hemen ardından Bolşevikler de Orta Asya'daki cemaatçi, gelenekçi yapıyı ortadan kaldırmak amacıyla işe kadınlardan başlamış ancak ters tepki ile karşılaşmışlardır, camiye gidenlerin ve özellikle kız çocuklarını okuldan alanların sayısı artmıştır¹⁵⁰ Cumhuriyet'in kuruluşundan kısa zaman sonra 1925 yılında çıkarılan "Kıyafet Kanunu" erkeklerin geleneksel giysileri giymelerini yasaklıyordu ancak kadınlara kadınların giysileriyle özellikle de peçeyle ilgili düzenleme yer almıyordu. Bu

¹⁴⁹ Tekeli, a.g.e, s327

¹⁵⁰ akt, Kandiyoti, a.g.e. ss155,156

durum, Atatürk'ün kadının toplum açısından simgesel öneminin farkında olduğunu gösterir;

*“Bir put kırıcı olarak Kemal Türk kadınının statüsünde bir devrim yapma girişiminde bulunduğu takdirde, büyük bir ayaklanma tehlikesiyle karşı karşıya kalacağını biliyordu”*¹⁵¹

Atatürk, bunun yerine yaptığı konuşmalarla ve davranışlarıyla örnek olarak halkı ikna etmeye çalışmıştır. Bu noktada modernleşme projeleri çerçevesinde kadınların dokunulmazlığı ve görünmezliği üzerine kurulu olan namus ve toplumsal düzen anlayışının değişime uğratılmasının önemli olduğu sonucuna ulaşırız..

1923 yılında yapılan I. İzmir İktisat Kongresi'nin, “Misak-i İktisadi” isimli on iki maddelik sonuç belgesinin son maddesinde görev Türk kadınına ve öğretmenine yüklenir. Aktar'a göre bu belge iktisadi olmaktan çok, yeni Cumhuriyet'e yol gösteren bir davranış rehberidir¹⁵² Kongreden kısa bir süre sonra 1924 yılında mecliste kadınların nüfustan sayılmaları yani vatandaş olarak kabul edilmeleri için yapılan bir teklifin, karmaşaya yol açarak reddedilmesi kadına bakışın değişmediğini ve ona verilen önemin simgeselliğini ortaya koyması açısından önemli bir olaydır¹⁵³ 1930'lı yıllar, aynı zamanda Almanya'da Nazilerin iktidara gelip, tek parti diktası kurdukları yıllardır. Nazilerin kadına dair görüşlerini, “mutfak, kilise çocuk” cümlesiyle özetlemek mümkündür. Bu görüşe paralel olarak Nazi iktidarı ile kadınlar siyasal-sosyal hayattan geri adım atıp, sahip oldukları hakları da yitirdiler. Bu noktada Cumhuriyet'in, tek partili faşist rejimlerden farkı olmadığı iddialarıyla karşılaşan Atatürk'ün, kadınlara yeni hakların tanınması

¹⁵¹Feroz Ahmad **Modern Türkiye'nin Oluşumu** (Çev:Yavuz Alogan) Kaynak Yay. 2002

¹⁵²Aktar, a.g.e, ss51-53

¹⁵³Nermin Abadan Unat (derleyen) **Türk Toplumunda Kadın Araştırma Eğitim Ekin Yayınları ve Türk Sosyal Bilimler Derneği**, Ankara, 1979 s379

konusuna önem vermesi, simgesel bir öneme sahiptir¹⁵⁴ Kadınların 1934’de seçme ve seçilme hakkını kazanarak meclise girmesi, Türkiye Cumhuriyeti’nin demokratikliğini kanıtlayan bir unsur olmuştur. 1935-1939 yılları arasında 18 kadın milletvekili mecliste yer almıştır. Çok partili hayata geçiş ile birlikte sayı sürekli düşmüş ve uzun zaman bu oranın üzerine çıkılamamıştır.

Türk kadınının seçme ve seçilme hakkını kazanmasında Nezihe Muhiddin’in büyük rol oynadığını vurgular. Yaprak Zihnioğlu’na göre Osmanlı’da 19.yy sonu ve 20.yy başlarında yayınlanmaya başlayan kadın dergilerinde, kadın imzasıyla yazanların çoğu erkektir ve sözü geçen dönemde yükselen kadın hareketi hakkında yapılmış olan araştırmalar Nezihe Muhiddin’e değinmezler¹⁵⁵ Muhiddin, henüz Cumhuriyet ilan edilmeden 1923 Mayıs ayında “Kadınlar Halk Fırkası’nu kurmak ister ancak hükümetten izin alamayınca partinin kadın haklarına yönelik siyasi taleplerini nizamnameden kaldırarak “Kadın Birliği’ni 1924 yılında kurar. Bu tarihten itibaren Muhiddin, “kadın hakları alanında devletten bağımsız bir güç oluşturmaya”¹⁵⁶ çalışacaktır. Kadın tarihinin, Kemalist çerçevenin dışına çıkılarak çizilmesinde ısrarlı olan Muhiddin 1927 yılında yolsuzluk yaptığına dair açılan davalar nedeniyle birliğin başkanlığından alınır, bu davalardan 1929 yılında çıkan af sayesinde kurtulur. Ardından, Zihnioğlu’na göre, Muhiddin’in tarihten silinme süreci başlar; öyle ki Afet İnan 1970 yılında yazdığı “Atatürk ve Türk Kadın Haklarının Kazanılması” adlı kitabında, “Türk Kadını” adlı kitabını kaynak olarak kullanmasına rağmen Muhiddin’in adını anmamaktadır¹⁵⁷ Nezihe Muhiddin’siz “Kadınlar Birliği”, 1935 yılında “Uluslararası Kadınlar Birliği Kongresi’ne İstanbul’da ev sahipliği yapar.

¹⁵⁴ y.a.g.e, s381

¹⁵⁵ Yaprak Zihnioğlu, “Bir Osmanlı Kadın Hakları Savunucusu Nezihe Muhiddin”, Tarih ve Toplum, Sayı 183 Mart 1999, ss4-11

¹⁵⁶ y.a.g.y. s10

¹⁵⁷ akt, y.a.g.y. s10

Kongre kapsamında 30 ülkeden kadın temsilci bir araya gelir. Kongrenin hemen ardından, “Türk Kadınlar Birliği’nin kapatılması dönemin kadına dair açıklamaya çalıştığımız ideolojisini yansıtan önemli bir diğer gelişmedir. Yeşim Arat’a göre “Türk Kadınlar Birliği’nin kapatılması devletin kamusal alanı kontrol etme amacının sonucudur¹⁵⁸ Nazlı Ökten’e göreyse özerklik eğilimine karşı tahammülsüzlüktür; “*Kadınların nereye kadar ve nasıl özgür olacakları devletin kontrolünde kalmalıdır*”¹⁵⁹ Ancak, açıklamaya ve örneklemeye çalıştığımız üzere bu politika elbette yalnızca Türkiye’ye özgü değildir, örneğin kadınlara oy hakkının tanındığı 1956 yılından sonra Mısır’da da tüm feminist örgütler yasa dışı ilan edilmiştir.

Cumhuriyet’in “ ‘yeni kadın’ı rejimin simgeleştirilmesinde ön planda bir rol aldı”¹⁶⁰. Okul formasıyla veya askeri formayla bayrak taşıyan, törenlerde şortla gösteri yapan, Cumhuriyet balolarında şık gece kıyafetleriyle dans eden kadınlar, Nilüfer Göle’ye göre “*medeniyetin dönüşümünü*”¹⁶¹ sergilemişlerdir. Cumhuriyet’in imajların modernleştirilmesine verdiği önem 1929 yılında “*Cumhuriyet*” gazetesini tarafından düzenlenen “Miss Turkey” yarışmasında kendini gösterir. Burada ilginç ve bir o kadar da ironik olan, Türk kadınının henüz seçme ve seçilme hakkına kavuşmadan, vatandaş olmadan güzellik yarışmasında boy göstermesidir. Devletin desteğiyle yarışmayı düzenleyen gazete eleştirilere şu yanıtı verir;

“(…)bütün dünyada yapılmakta olan bu işten bizler kendimizi hiçbir neden olmaksızın neden mahrum edecektik? Hangi kusur, hangi hata Cumhuriyetçi Türkiye’yi dünyanın gerisinde tutabilirdi?”¹⁶²

¹⁵⁸ akt, Nazlı Ökten, “*Otuz Yurtdün Kadınları*”, *Tarih ve Toplum*, sayı:219, Mart 2002 s55

¹⁵⁹ y.a.g.e, s55

¹⁶⁰ Tekeli, a.g.e, s376

¹⁶¹ Göle, a.g.e, s80

¹⁶² akt, Ahmad, a.g.e, s108

¹⁶³ Uğur Tanyeli(derleyen), *Üç Kuşak Cumhuriyet*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 1998 s42

1932 yılında yapılan yarışmanın birincisi Keriman Halis Ece, Türkiye'nin "Milletler Cemiyeti"ne katılmasının hemen ardından "Dünya Güzellik Kraliçesi" unvanını kazandı. Bu durum, sözü geçen dönemde yeni Türk insanının neşeli, sağlıklı, atletik olması gerektiğine yapılan vurguyla paralellik gösterir¹⁶³ Kadın Cumhuriyet'in tek parti döneminde oluşturulmaya çalışılan bu imajın bir parçasıdır. Atatürk'ün, erkek çocuklara açık biçimde daha çok değer verilen ataerkil bir toplumda kız çocuklarını evlat edinip, bir tanesine "Ülkü" adını vermesi de bu simgesel rolün kapsamına girer. Sabiha Gökçen, Atatürk'ün evlat edindiği kızlardan biridir. Askeri pilotluk kariyeri, "Gökçen" soyadı dahil olmak üzere Atatürk tarafından planlanmıştır. Atatürk, "Gökçen" soyadını verirken bu soyadına uygun bir meslek de bulmuştur Sabiha Hanım'a. Soyadını aldığı 1934 yılından bir yıl sonra mesleğine ilk adımı atar Gökçen ve 1937 yılında Dersim İsyanı'nın bastırılması hareketinde görev alır¹⁶⁴

Cumhuriyet döneminde kadının siyasal-toplumsal hayata katılması nötr, aseksüel bir kimliği benimsemesi şartıyla gerçekleşmiştir. Kamusal alana çıkan kadın, kurulu düzeni tehdit etmemelidir. Bu cinsiyetsiz kadın imgesi bir nevi simgesel peçedir, kadınların yüzlerinin açılmasını telafi eden bir işleve sahiptir. Cumhuriyet kadını, Halide Edip'in istisnasız tüm romanlarında hayata geçirdiği gibi, ilk elde vatanını ve çocuğunu yetiştirmeyi amaçlayan, cinsiyetinden arındırılmış bir kadındır(bu konuya kadın yazarlar başlığı altında daha ayrıntılı biçimde değineceğiz). Hatta Nilüfer Göle'ye göre, tayyör, kısa saç ve hafif makyaj, dönemin militan kimlikli kadınlarının resmi üniformasıdır¹⁶⁵. Cumhuriyet kadınları imajlarını modernleştirme yoluna itildikleri için "*kostüm moderni*"¹⁶⁶ olarak adlandırılırlar. İmajların

¹⁶⁴Hasan Ünder, "Atatürk ve Kadınların Askerliği", *Tarih ve Toplum*, sayı:195, Mart 2000 ss55.56

¹⁶⁵Göle, a.g.e, s74

¹⁶⁶Kadioğlu, a.g.e, s16 ve 31

¹⁶⁷Tekeli, a.g.e, s142

modernliği, modernliğin kendisinden daha önemli olmuştur. Cumhuriyet'in tek parti yıllarında öğretmen ve memur olarak çalışma hayatına katılan kadınlar, toplum tarafından kadın olarak değerlendirilmemektedir, bu kadınların statüleri kadın oluşlarından değil eğitilmiş oluşlarından kaynaklanmaktadır¹⁶⁷ Cumhuriyet döneminde kadın, yasalar karşısında erkekle eşit konuma getirilmiş olsa da köklü bir toplumsal dönüşümün tamamlanabilmesi için daha uzun zamana ihtiyaç olduğu ortadadır. Yeni toplumsal kimlik ve roller yüzeysel kalmıştır. Kadınların aileye ve erkeklerle olan ilişkilerine dair geleneksel beklentileri, algılamaları değişmemiştir. Reformlar, cinsel rollerde bir değişimi amaçlamamışlardır, kadınlara tanınan haklar bu rollerin yeniden tanımlanması yerine Atatürk ilkelerinin pekiştirilmesi işlevini görmüşlerdir. Kadınlar geleneksel olan ve modern olan arasında sıkışmışlardır kısaca. Ayşe Kadioğlu, Türk kadınlarının kimliklerini "alaturkalık ile iffetsizlik arasında bir yerde"¹⁶⁸ yakalamaya çalıştıklarını belirtirken. Şirin Tekeli Türk kadınının kimliğini "şizofrenik kimlik"¹⁶⁹ olarak adlandırmıştır. İlk dönem Cumhuriyet kadınları, kendi kişisel isteklerini bastırmışlardır; yaşamları, kişilikleri devlet ve ulusal idealler çerçevesinde şekillendirilmiştir.

Cumhuriyet'in tek parti döneminde yayımlanmış "Resimli Ay", "Resimli Uyanış", "Muhit" ve "Yedigün" gibi magazin dergilerinde "ana, eş ve sevgili olarak kadın okuru yakalayacak"¹⁷⁰ konular işlenmiştir. Dergilerde Amerikalı ve Avrupalı kadınların dekolte fotoğrafları, revü yıldızları ve oyuncuların hayatları sunulmaktadır. Yanısıra kadınlara uygun görülen ev içi rollerin evrenselliğini sunmak ve bu rollerin içselleştirilmesini sağlamak

¹⁶⁸Kadiođlu, a.g.e. s31

¹⁶⁹akt, Göle, a.g.e, 74

¹⁷⁰bu konuda ayrıntılı bilgi için akt, Ahmet Oktay **Türkiye'de Popüler Kültür** YKY İstanbul 1995 s62

¹⁷¹y.a.g.e, s66

amacıyla yazılar da yayınlanıyordu. 19 Nisan 1933 tarihli “Yedigün” dergisinde Beyoğlu gecelerinden söz eden bir yazı dönemin kadına bakışını özetler; “Kenarları tırtilli, nikel yirmi beşliği cebinizden çıkardığınız mı dansı, müziği, kadını ve kahkahasıyla mükemmel bir zevk gecesi geçirirsiniz”¹⁷¹ ifadesinde kadın, gece eğlencesine ait bir nesne olarak sunulur. Kadınlar yasa önünde eşit olsalar da kamusal alanda ve zihinlerde erkekle eşit değildirler ve bu, uzun zaman değişmeyecektir.

Türkiye’de kadın sorununun medeniyet sorunu oluşu 1950 öncesi dönemde, istasyonların, parkların ve halkevlerinin yaygınlaştırılmasında da vücut bulmuştur. Bu üç kamusal mekanın yaygınlaştırılmasındaki ısrarın nedeni “cemaat, aile ve cins ayırımına tabi olan mekan kullanım alışkanlıklarını”¹⁷² değiştirebilmektir. Kadınların modern kıyafetlerle kamusal yaşama katılmasının istenmesi de bu medeni portreyi tamamlama amacına hizmet eder. Bu anlamda peçesiz bir kadın fotoğrafının bir traktör, yeni bir demiryolu veya yeni bir sanayi kompleksi fotoğrafından farklı yanı yoktu¹⁷³. Tüm bunların yanısıra kadın, oluşturulmak istenen modern çekirdek aile için de önemli bir unsurdu. Cumhuriyet kadını ilk önce görüntüsünün modernliği ile öne çıkar, birey olamadan vatandaşlık statüsüne erişir, buna bağlı olarak ya ailenin ya da milletin bir üyesi olarak tanımlanır. Kadınların medeniyet projelerinde “sınır çizgisi”¹⁷⁴ vazifesi görmesi, onların “kimlik politikalarına”¹⁷⁵ kurban edilmesi sonucunu da beraberinde getirmiştir. Yıllar sonra 1980’lerde de türbanlı hatta kara çarşafı kadınların fotoğrafları, ideolojik anlamda tam aksi bir dönüşümü; tercihi yine kadınlar üzerinden sergilemişlerdir

¹⁷²Tanyeli, a.g.e, s101

¹⁷³akt, Kandiyoti, a.g.e, s154

¹⁷⁴y.a.g.e, s158

¹⁷⁵y.a.g.e, s158

1.2.6. 1950'den 1980'e dek Türkiye'ye ve Kadına Bakış

Türkiye Cumhuriyeti tarihinde 1946 yılı çok partili sisteme geçişin tarihidir. Bu ilk seçimleri CHP, 1950'de yapılan seçimleri ise Demokrat Parti(DP) kazanır. DP kırsal kesimi temsil eden, kırsal kesimden oy alan ilk partidir. Halk DP ile CHP ile olduğundan daha anlamlı bir ilişki kurmuştur. Mardin'e göre de halkın DP'yi desteklemesindeki en önemli neden DP'nin yerel kültürü önemsemesi, halka batı kültürünü dayatmamasıdır¹⁷⁶ DP, Cumhuriyet ideolojisine mesafe alarak, Kemalist reformlardan halkın benimsediklerini korumayı hedeflemiştir¹⁷⁷ Bu nedenle, DP dönemi, tek parti döneminde halka dair yadsınan her şeyin geri dönüşü olmuştur. Mardin'e göre DP, İslamiyeti ve kırsal değerleri yasallaştırmıştır¹⁷⁸ Örneğin; ezan tekrar Arapça okunmaya başlanır. 1959 yılında, on bir ülkeden 6-14 yaş arasındaki çocuklar üzerinde yapılan bir araştırmada çocuklara "What are you?"("Siz nesiniz?") sorusu yöneltilmiş, alınan cevaplarda dini niteliğin ağır bastığı ikinci ülke Türkiye olmuştur¹⁷⁹. Oğuz Adanır ve Emre Kongar, DP iktidarını farklı biçimde yorumlarlar; DP'nin iktidara gelmesi aslında Cumhuriyet'in başarısının kanıtıdır¹⁸⁰ Sonuçta Türk halkı iradesini kullanmış ve kendi tercihi ile kendisini yönetenleri değiştirmiştir. Bu nedenle Atatürk devrimleri ideolojik yönden yeni bir aşamaya ulaşmıştır.

1950'li yıllar şehirlere yapılan göçün, iktisadi büyümenin, eğitimin yaygınlaşmasının, toplumsal hareketliliğin, batı toplumlarının benzeri sınıfsal gelişimin yaşanmaya başladığı dönemdir. Cumhuriyet projesi kendi ayakları üstünde durmaya başlamıştır. Smelser, teknolojik olarak bilimsel bilginin uygulanmasını, tarımda ticari amaçla üretimin başlamasını, endüstride makine

¹⁷⁶ Mardin, 1992c, s277

¹⁷⁷ Kocabaşoğlu, a.g.e, s93

¹⁷⁸ Mardin, 1992a, s71

¹⁷⁹ akt.Mardin, 1992b, s81

¹⁸⁰ Adanır, a.g.e, s261 ve Kongar, a.g.e, s354

kullanımını ve köyden kente göçü modernleşmeye yol açan değişimler olarak sıralar¹⁸¹. İşte 1950’li yıllar sözü edilen değişimlerin yaşandığı yıllardır aynı zamanda. 1950 1960 yılları arasında kentli nüfus %80 artar¹⁸². Kırsal kesimden kente geçiş vatandaşlığın ilk adımıdır. Vatandaş olmak Batı geleneğinde şehirde yaşamakla yakından ilgilidir, bunu “city” (İngilizce’de şehir) ve “citizen” (İngilizce’de vatandaş) kelimeleri arasındaki ilişkide görmek mümkündür. Nurdan Gürbilek’in “*birbirine yabancı insanların ilişkiye geçebilecekleri çeşitli zeminleri, modern şehir hayatının mümkün kıldığı bir geçişkenliği*”¹⁸³ ifade ettiğini söylediği kamusal alan da 1950’ler ile girilen süreçle oluşmaya başlayacaktır.

Türkiye DP rejimi ile kapitalist ideolojiyi benimsemişti ancak teknolojik açıdan montaj sanayiine bile geçememiş olması ciddi bir çelişkiydi. Kongar’a göre bu çelişki Türkiye’nin üç askeri darbe yaşamasına neden olacaktır¹⁸⁴ 1950’lerin ortasında DP’nin ülke yönetiminde sorunlar kendini göstermeye başlar. DP, tercihini demokrasiden değil baskıdan yana kullanmaktadır.. Demokratik hak ve özgürlükler, muhalefet hakkı kısıtlanmıştır sermaye sınıfı dışındaki sınıf ve gruplar özellikle işçi sınıfı ihmal edilmektedir. Ceza yasası daha da ağırlaştırılmış, Millet Partisi kapatılmış, enflasyon artmış, halkın alım gücü oldukça zayıflamıştır. Ayrıca Amerika ile girilen yakın ekonomik ilişkilere paralel olarak tüketime, kurnazlığa ve cimriliğe dayanan yeni bir yaşam biçimini benimseyen bir sınıf ortaya çıkar. Darbeye giden sürece girilir.

¹⁸¹akt, Kongar, a.g.e, s239

¹⁸²Oğuz Makal *Sinemada Yedinci Adam* Ege yay1994 İzmir s32

¹⁸³Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, Metis Yaynevi, İstanbul, 2001 s64

¹⁸⁴Kongar, a.g.e, s355

1960 askeri müdahalesi yapıldığında ekonomi çökmüş durumdadır. 1961 Anayasası sosyal devlet ilkesini hayata geçirmeye yönelik yasaları içerir. Anayasa'nın getirdiği hak ve özgürlükler sayesinde toplum siyasallaşmaya başlar. Feroz Ahmad'ın "*sivil toplum oluşturmak için gerçekleştirilen ilk ciddi girişim*"¹⁸⁵ diye nitelediği "Fikir Kulüpleri", sendikalar ve siyasal örgütler kurulur. 1960'lı yıllardan sonra dört toplumsal grup öne çıkar: gençler, kadınlar, işçiler ve işverenler. Bu dört grup Türkiye'de "*sivil toplumun da nüvesini ve motor gücünü oluşturmaktadır*"¹⁸⁶ 1960'lar güçlü bir özel sanayi sektörünün oluştuğu yıllardır. 1970 başlarında sanayi gelirlerinin ekonomiye katkısı tarımı gelirlerini aşmış durumdadır. Buna paralel olarak köyden kente göç yoğunlaşır, kentleşme hızlanır, halkın beklentileri artar. "Her zamanki" sorunlar yüksek enflasyon, işsizlik yine gündemdedir. 1971'e gelindiğinde ülke sol ve sağ görüşlü insanların şiddet eylemlerine sahne olmaktadır. Yanı sıra Milli Nizam Partisi "*Atatürk'ü ve Kemalizm'i, Silahlı Kuvvetler'i öfkeliendirecek şekilde açıkça reddediyordu*"¹⁸⁷ Ancak askeri müdahalenin en önemli nedeni kuşkusuz sınıf bilinci giderek artan işçi sınıfıyla sanayi burjuvazisinin karşı karşıya gelmesi ve komünizmin taraftarlarının artmasıdır.¹⁸⁸

1971 askeri müdahalesi, Türkiye'de henüz demokratikleşmenin gerçekleşmediğini ortaya koymuştur. Çünkü verilmiş ya da kazanılmadan edinilmiş haklara sahip çıkılamamaktadır. Dolayısıyla haklar verildiği gibi geri alınabilmektedir. Darbe vatandaşların kullanmasına "izin verilen" özgürlüklerin sınırlarını yeniden çizer. İki yıl boyunca her türlü faaliyet baskı altına alınır. 1970'li yıllarda terör iç savaşa dönüşmüştür. Kongar'a göre bu durum, sermaye sınıfının ulusal gelirden aldığı payın diğer sınıflar tarafından

¹⁸⁵ Ahmad, a.g.e, 169

¹⁸⁶ Tanyeli, a.g.e, s74

¹⁸⁷ Ahmad, a.g.e, s175

¹⁸⁸ y.a.g.e, ss161-166

tehdit edilmesinin, diğer sınıfların aldığı payın azalması için demokratik hak ve özgürlüklerin kısılmasının bir yansımasıdır.¹⁸⁹

Yukarıda kısaca anlatmaya çalıştığımız süreçte Türkiye’de kadının durumundan söz edecek olursak ilk kaşımıza çıkan unsur kuşkusuz göçtür. Kırsal bölgelerden kente iç göç, ataerkil geniş aile yapısının çözülmesini, çekirdek aileye geçişi sağlamıştır. Kentli ev hanımı olmak göç eden kadın için statü simgesidir. Önemli olan kayınvalidenin gücünden ve emrinden kurtulmak için eşinin ailesinden ayrı bir eve, kendi evine sahip olmaktır, tarlada çalışmak zorunda olmamaktır. Göç yoluyla kentli olan kadının nihai hedefti çalışmamaktır¹⁹⁰ Ancak, sadece evli olmayan genç kadınlar çalışmak zorunda oldukları için çalışırlar. Çalışan kadınlarsa evlendiklerinde ağırlıklı olarak işgücünün dışına çıkmışlardır 1950’lerde okuma yazma bilmeyen, vasıfsız işçi niteliğindeki kadınlar için tek çalışma imkanı orta sınıf kadınlarının evlerinde çalışmaktır. Daha sonra kentteki hizmet sektörünün uzmanlaşmamış bölümlerinde çalışmaya başladılar. Fabrikalarda çalışan kadınların çoğu gecekondu kadınlardı. Kadınlar sırasıyla üç alanda tarımda, tütün ve tekstilde yoğunlaşmışlardır¹⁹¹ 1955-1975 yılları arasında en yoğun çalışılan alan tarımdır, ekonomik anlamda faal kadınların %88’i tarım işçisidir¹⁹² 1955 yılından 1975 yılına giden süreçte DİE verilerine göre kadınların toplam işgücündeki oranları giderek azalmıştır, 1975’de % 35.2’dir¹⁹³ Sonuç olarak toprağa dayalı ataerkil sistemin çözülüşü, kadınlar açısından özgürleştirici bir etki yaratma potansiyeline sahip olsa da bu etki somut bir sonuç doğurmamış, potansiyel olarak kalmıştır. Çünkü, kadınlar

¹⁸⁹ Kongar, a.g.e. ss368,369

¹⁹⁰ Tekeli, a.g.e, s145

¹⁹¹ Kandiyoti, a.g.e. s37

¹⁹² Unat, a.g.e, s144

¹⁹³ bakınız, Ayşe Berktaç Hacımirzaoğlu (editör), **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı, İstanbul, 1998 s25 ve Kandiyoti, a.g.e, s36

çalışan kadın konumuna geçmektense evin güvenli ortamını, “gösterişçi tüketim yoluyla erkek için prestij simgesine”¹⁹⁴ dönüşmeyi tercih etmişlerdir.

1950’ler ile girilen süreçte erkek, artık babasının işini sürdürmek ve çok çocuk sahibi olmak zorunda değildir. Ancak toprağa dayalı sistemde tek başına egemen olan erkek göç sonucunda statüsünü, egemenliğini yitirdiğinden değişimin karşısındadır bu nedenle değişime en az ayak uyduran taraftır. Bu noktada köyde kendine verilen önemden yoksun kalan erkeğin kendisine kalan tek egemenlik alanı evi, ailesi özellikle eşi ve kızı olmaktadır.¹⁹⁵

Göçle birlikte kentli olmak ve eğitilmiş olmak statü göstergesi haline gelmişse de bu durumda erkeğin eğitime daha çok önem verilmiştir, eğitim söz konusu olduğunda kız ve erkek çocuktan erkek tercih edilmiştir. Eğitimlerini sürdürebilen kızlar çoğunlukla yüksek gelirli kentsoylu ailelerin çocuklarıdır. Yeni sanayileşmekte olan ülkelerde uzman mesleklere giren kadınların oranı sanayileşmiş batı ülkelerinden daha fazladır. Çünkü batılı toplumlara göre geri olan toplumlarda sınıf farklılığı belirgindir ve yüksek gelirli ailelerin kızları iyi eğitim almaktadırlar. Bu noktadan hareketle Türkiye’de uzman mesleklere giren kadınların da kentsoylu, orta-üst veya üst tabakadan geldikleri bilinmektedir¹⁹⁶ 1974-1975 yılları arasında üniversite sınavına başvuranların %22.6’sı kızdır¹⁹⁷ Bu dönem için “Kadınların eğitiminin sınıf atlama yönünde bir hareketlilikten ziyade sınıf ayrıcalıklarını pekiştirme aracı olduğu anlaşılıyor”¹⁹⁸ 1975 yılında okuma yazma bilmeyen kadınların oranı ise %52’dir¹⁹⁹

¹⁹⁴Kandiyoti, a.g.e, s45

¹⁹⁵akt, Gülseren Güçhan *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* İmge Yay. Ankara 1992 ss48.49

¹⁹⁶Unat, a.g.e, s258

¹⁹⁷y.a.g.e, s258

¹⁹⁸Kandiyoti, a.g.e, s41

¹⁹⁹Hacimirzaoglu, a.g.e, 26

1950-1977 tarihleri arasında TBMM'ye giren kadın milletvekillerinin sayısı 3 ile 8 arasında değişmektedir²⁰⁰ 1950-1954 yılları arasında Halide Edip Adivar da milletvekilliği yapmıştır. 1950'den 1970 ortalarına dek kurulan kadın dernekleri için Türkiye'de sadece kırsal kesimde yaşayan kadınların sorunları vardı. Bunun dışında kadın dernekleri ataerkil ilişkilere eleştirel bakışa sahip değildiler. 1970 ortalarında kadın sorunu özne değiştirerek köylü kadın yerine işçi kadına odaklandı. İşçi kadının hem evde hem işte çalışmasından kaynaklanan sorunların çözümü sosyalizmdeydi. Şirin Tekeli'ye göre, kadınların çeşitli dernekler dahilinde sol grupların militanlığını yapması, bilinçlenme bakımından batıya göre en az on yıl yitirilmesine neden olmuştur²⁰¹

1.3. 1980'ler ve Özgürleşme

1.3.1 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi ve Sonrasında Ekonomik ve Siyasal Yapı

Türkiye tarihine kısaca göz attığımız zaman, birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılan belli dönemler dikkati çeker. Cumhuriyet'in kuruluşu ve tek parti rejimi, 1950'ler boyunca süren Demokrat Parti iktidarı ve kapitalizme, sınıflı topluma geçişin başlaması. 1960 sonrası yirmi yılı ise siyasallaşma süreci olarak adlandırabiliriz. Bu süreç içinde üç askeri darbe yaşanır. İlk darbe Cumhuriyet kurulalı henüz kırk yıl dolmadan gerçekleşir. Ardından on yılda bir arka arkaya iki askeri darbe daha yaşanır. Bu darbelerin akla getirdiği ilk şey ülke insanının her anlamda henüz özgür olmadığıdır. Söz konusu yirmi yılı düşündüğümüzde sanatsal, kültürel gelişmeler değil, ülke genelinde yaşanan korku, huzursuzluk ve şiddet akla gelmektedir. 1980 darbesinin

²⁰⁰ y.a.g.e, s24

²⁰¹ Türkiye'deki kadın dernekleri için bakınız, Tekeli, a.g.e, ss31-35 ve Hacimirzaoglu, a.g.e, ss347-360

önemi de bu noktada ortaya çıkar. 1980 darbesi adeta bir dönemeçtir, çünkü her anlamda diğer iki darbeden farklıdır. 1980 darbesinin farklılıklarından söz edecek olursak örneğin 2000 sendikacı gözaltına alınır, 20.000 civarında kamu personeli istifa eder, düşüncelerinden ötürü 85 bin insan yargılanır, 39 ton gazete ve dergi imha edilir, 1 milyon 683 bin kişi fişlenir²⁰² Ertuğrul Kürkçü'ye göre "*tüm toplum hapishaneye dönmüştür*"²⁰³ Bu durum halkın birbirini, diğer insanları düşman olarak görmesiyle sonuçlanır. Yargılanan insan, sorgulanan insan diğer insanlar tarafından zihinlerde de mahkum edilir. Darbe toplumda tepkiyle karşılanmaz, insanlar şiddet ve karmaşanın karşısında çaresizdirler. Murat Belge, 1980 darbesi sonucu oluşan vatandaş tiplemesini şöyle tanımlar: "*soru sormak gibi bir özelliği olmayan, otoriteye itaat etme alışkanlığını edinmiş, başının belaya girmesini istemeyen, bilmeye yetkili olanların bildiklerini bilmeyen insan tipidir*"²⁰⁴

1970'li yıllar, toplumsal şiddetin, işsizliğin ve enflasyonun birbirini beslediği bir süreçtir. Kongar'a göre ülkede yaşanan şiddetin nedeni "*teknoloji-ideoloji dengesizliği*"dir²⁰⁵ Türkiye'de sermaye birikimi devletçilikle, demokrasinin kuruluşu ve işçi hakları hep bürokrasi tarafından desteklenerek oluşturulmuştur. Oysa, ithal edilen bu ideolojilere uygun maddi temeller henüz toplumda yoktur toplumun ürettiğinden çok daha fazlasına sahip olmak istemesi çatışmaların yaşanmasına neden olmaktadır. 1979 yılında enflasyonun oranı %90'ı bulmuştur. Aynı yıl yapılan ekonomik

²⁰² akt.Hilmi Maktav, **1980 Sonrasında Türkiye'de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. 1998 ss20,22 ve 24

²⁰³ Ertuğrul Kürkçü, "*Ertuğrul Kürkçü'nün İskender Savaşır ile Yaptığı Röportaj*" **Defter Dergisi**, sayı9, Nisan-Mayıs 1989 s97

²⁰⁴ Murat Belge, **12 Yıl Sonra 12 Eylül**, Birikim Yay, İstanbul, 1992 ss322-324

²⁰⁵ Kongar, a.g.e, s356

anlaşmalarla kredi alımı sağlanır ancak anlaşmalarda öne sürülen şartların uygulanmasında sendikaların karşı çıkması nedeniyle zorlanılır. 1980 yılında süreç, 24 Ocak önlemlerinin alınmasıyla sonuçlanır. 24 Ocak'ta karara bağlanan ekonomik istikrar paketi muhalefeti olmayan ülkelerde yani askeri rejimle yönetilen ülkelerde uygulanan bir programdır²⁰⁶ Bu bağlamda darbenin, söz konusu "kemer sıkma" önlemlerinin uygulanması için gerekli istikrar ortamını sağlamak amacını güttüğü başka kaynaklarda da onaylanır²⁰⁷ Darbenin ardından, 14 Eylül 1980'de Kenan Evren devlet başkanı ilan edildi. Tüm iktidar, Evren başkanlığındaki Milli Güvenlik Konseyi'nin elinde toplandı. Parlamenterlerin dokunulmazlığı kaldırıldı, tüm siyasi faaliyetler durduruldu. Kasım 1982'de yeni Anayasa, referandum sonucu %91.4 oy oranıyla kabul edildi. 1982 Anayasası, askeri rejimin uygulamalarının kurumsallaşması ve yasal bir çerçeveye oturmasını sağladı. Sözü edilen oylama sonucu Kenan Evren yedi yıl için Cumhurbaşkanı seçildi. Kasım 1983'de üç partinin katılımıyla gerçekleşen Milletvekili Genel Seçimlerinden Turgut Özal'ın partisi ANAP(Anavatan Partisi), oyların %45'ini alarak birinci parti olarak çıktı. Özal, televizyondaki seçim konuşmalarında ekonomik vaatleriyle halkı etkilemiştir bu durum girilen sürecin niteliğinin habercisidir aslında, artık önemli olan paradır, satın almaktır. Özal'ın ve partisinin, 1980'li yıllarda yaşanan zihniyet değişimde büyük etkisi vardır. Özal'a göre partisi hem muhafazakar, hem geleneklere bağlı hem milliyetçi hem de sosyal adalete inanan bir partidir²⁰⁸ Hasan Bülent Kahraman'ın ifade ettiği gibi ANAP bunlardan hiçbirisi değildi;

"ANAP, bir toplumun depolitizasyon sürecinde ortaya çıkmış, toplumun politik birikimini ve bilincini yok etmeyi kendisine amaç olarak seçmiş bir partidir(...)Hem toplumu depolitize etmek, böylece bireyin politik

²⁰⁶ Bülent Tanör, Korkut Boratav, Sina Akşin(derleyenler) **Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye 1980- 1995**, Cem Yay. İstanbul 1995 s246

²⁰⁷ bakınız, Ahmad, a.g.e. s211 ve Ayşe Buğra **Devlet ve İşadamları** İletişim Yay.1995 İstanbul s206

²⁰⁸ Ahmad, a.g.e, s227

*bilincini törpülemek çabasıyla hem de sağ tabanı elinde tutma özlemiyle ANAP daha kuruluş aşamasında dört eğilimi birleştiren, neredeyse partiler üstü, daha doğru bir deyişle politika üstü bir siyasal kimlik kazanmaya çalışmıştır ve bunu da başarmıştır*²⁰⁹

24 Ocak kararlarının uzun vadede sonuçları, ücretlerin düşmesi ancak yabancı tüketim mallarının ithalatı ve ihracat gelirlerinin oldukça artmasıydı. Korkut Boratav, ANAP'ın altın yılları olarak tanımladığı 1984-1988 yıllarında halka yönelik “yoz bir popülizmin” uygulandığını belirtir²¹⁰. Boratav'a göre “emeğin ve işçiliğin maddi ve manevi değerleri”²¹¹ geriler. Fak-Fuk fon gibi uygulamalarla yoksul kesimin sınıf bilinci kazanmadan ve çalışmadan sorunlarının çözümüne çalışılır. Hayri Kozanoğlu'nun da belirttiği gibi artık herkes hisse senedinden, tahvilden, yatırım fonundan ve dövizden anlamaktadır. Kolay para kazanma ve kuralına göre oynayıp sınıf atlama önem kazanır. Tüketim mallarının sürekli artması ve çeşitlenmesi halkın alım gücüyle tezat oluştursa da insanlar için umutsuzluk kaynağı olmuyordu, çünkü sorunun çözümü de yukarıda belirttiğimiz gibi sunuluyordu.

1987 Milletvekili Genel Seçimlerinde ANAP tekrar iktidar olsa da oy yüzdesi düşer çünkü enflasyon yükselmektedir hatta 1980 öncesi seviyesine dönmüştür. Bu, halkın satın alma gücünde azalma olduğu anlamındadır. 1987 yılında gittikçe büyüyen bir grev dalgası da başlar. Yanısıra yönetimin yolsuzlukları, hısim ve akraba kayırcılığı da oyların azalmasına neden olmuştur. Özal, Evren'in Cumhurbaşkanlığı süresi, dolunca 1989 yılında Cumhurbaşkanı seçilir. 1991 seçimlerinde ANAP iktidarı sona erer. Koalisyon hükümetleri dönemi başlar. Bu durum aslında Türkiye'nin hep aynı kısır döngü içinde oluşunun bir başka örneğidir. 27 yıl süren tek parti rejiminden sonra 1950 seçimleriyle iktidara gelen Demokrat Parti'nin 1960

²⁰⁹Hasan Bülent Kahraman Sağ Türkiye ve Partileri İmge 1999 Ankara ss178,179

²¹⁰Korkut Boratav, “İktisat Politikaları, 1980-1994”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt13, İletişim yay, 1996. s678

²¹¹akt, Oktay, a.g.e, s100

darbesine dek süren on yıllık bir iktidarı olmuştur. ANAP'ın da yaklaşık 9 yıl süren bir iktidarı söz konusudur. Her iki parti iktidarı kaybettikten sonra iktidarda istikrarın sağlanamaması dikkat çekicidir. Burada Türk insanının zihniyet olarak hala Osmanlı'dan kopmadığını, “Devlet sanki toplumun dışında ve ötesinde kalan birilerine ait olmak durumundaymış gibi”²¹² hissettiğini padişaha benzeyen liderler aradığını, demokrasiye yani sorumluluk ve karar almaya hazır olmadığını öne sürebiliriz. Koalisyon hükümetleri dönemi aynı darbe dönemleri gibi halkın küçük bir çocuk gibi bocaladığı ne yapacağını bilemediği, iradesini kullanamadığı bir süreçtir.

1.3.2 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesinin Yarattığı Kültürel Ortam ve Yükselen Değerler

Türkiye'nin 1980 darbesi ile girdiği süreç “postmodernizmdeki ‘bastırılanın geri dönüşü’ tezini doğrular gibiydi”²¹³ Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana modernleşmek adına varlığı bastırılmış yaşantıların, özellikle “taşra”nın geri dönüşüydü bu süreç. Burada “taşra” sözcüğü ile anlatılmak istenen, Gürbilek'in ifadesiyle o güne dek “bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış”²¹⁴, belli siyasi tasarılar dışında varolamamış tüm kültürel kimliklerdir. Kürtler, kadınlar, eşcinseller, kısaca tüm yabancılar, “ötekiler” kendi söylemlerini oluşturma fırsatı bulmuşlardır. Türkiye'nin yaşadığı bu süreç modern öncesinin(pre-modernin)yeniden canlanmasıdır, yoksa batıda olduğu gibi modernin tükenmesiyle ortaya çıkan bir özeleştirici süreci değildir. Gürbilek de, bastırılmış olanın değişerek geri döndüğünü, geri döndüğü günün şartlarıyla ve ihtiyaçlarıyla şekillendiğini ekler²¹⁵ Türk toplumunda o

²¹² Adanır, a.g.e, s617

²¹³ Maktav, a.g.e, s35

²¹⁴ Gürbilek, a.g.e, s102

²¹⁵ y.a.g.e, s11

güne dek bastırılan her şey, darbenin topluma armağan ettiği yeni zihniyet çerçevesinde şekillendi. Bu zihniyet, politik görüş ve toplum adına düşünmek diye bir şeyin olmaması, bunun yerine tüketmenin, tüketmek için çalışmadan kazanma yani köşe dönmenin ve özel hayatların öne çıkmasının kabul edildiği bir zihniyettir. Bu ortam, Adanır'ın ifadesiyle politığın, tarihselin, ahlaksalın, kültürel, devletin öldüğü bir ortamdır ve bu tür bir ortamda kişinin yaşamla, gerçekle ilişkisi kurabildiği tek alan biyolojik alandır²¹⁶ Bu nedenle 1980 sonrası süreçte kişinin özel alanına dahil olan unsurlar en uç noktada mahremiyetini yitirerek kamuya ait olacak ve özgürlük vaatlerinin özel hayatlar üzerinden yapılacaktır. Farklı yaşam biçimleri ve cinsel özgürlük söylemleri kuşatılıp, görünür kılınacaktır. Ancak bu görünür kılma demokrasi ve hoşgörüyü beraberinde getirmeyecektir. Aksine toplumda hoşgörüsüzleşme başlayacaktır. “zonta”, “maganda” başkalarına karşı aşağılama ifade edecektir. Can Kozanoğlu'nun belirttiği gibi Ataköy'deki bir barın kapısına “*Maganda Giremez*”²¹⁷ uyarısı asılabilmiştir. İstanbul Emniyet Müdürlüğü tarafından Beyoğlu'nda temizlik hareketi başlatılmış ardından halka kapalı olarak “*Çiçek Pasajı Gecesi*”²¹⁸ düzenlenir. Bu sterillik takıntısı sitelerin, iş ve alışveriş merkezlerinin kurulmasıyla daha da somutluk kazanacaktır. 1980'lerin tüm bu özgürleşme yanlısaması aslında büyük bir kopuş ve çelişkiyi gizlemektedir. Söz konusu süreçte, şehirde yabancıları ve farklı sınıftan insanları buluşturan mekanlar, neredeyse bütünüyle ortadan kalktı. Tüm toplumsal ideallerin bir kenara bırakıldığı bu tür bir ortamda bencilce bir bireyselleşme eğiliminin de ortaya çıkması kaçınılmaz oldu. Bu bireyselleşme eğilimi, şiddetini “*gecikmişliğinden*”²¹⁹ aldı, çünkü kişisel istekler Türk toplumunda çok uzun zaman ihmal edilmiştir. 80'lerin yukarıda anlattığımız

²¹⁶ Adanır, a.g.e, s145

²¹⁷ Can Kozanoğlu *Cilalı İmaj Devri* İletişim Yay. İstanbul 1995 s46

²¹⁸ Can Kozanoğlu *Pop Çağı Ateşi* İletişim Yay. İstanbul 1995 s107

²¹⁹ Gürbilek, a.g.e, s10

ekonomik ve siyasal yapısını göz önüne aldığımızda ortaya çıkan bireyselleşme eğiliminin bireycilikle, aynı anlamda olduğunu görürüz. Her şeyden önce “*Gelişmiş birey, gelişmiş bir toplumun ürünüdür. Bireyin kurtuluşu, toplumdan kurtuluş değil, toplumun atomlaşmadan kurtuluşudur*”²²⁰ Bu noktada gelişmemiş bir toplumda, muhalefet etmekten, karşı çıkmaktan ve hak aramaktan soyutlanmış, ideolojiden arınmış bir bireyselliğin ancak bireycilik olabileceği ortadadır. Politik düşünmenin rafa kaldırılması toplumda aynı zamanda bellek yitimine de neden olmuştur. Geçmiş tarihsel yüküncen kurtulur ve bir alıntıdan ibaret hale gelir. Dilin ve imgelerin gerçeklikle bağları kopar. Bu duruma verilebilecek en iyi örnekse arabesktir. Arabesk şarkıcılarının kullandığı dil hiçbir yöreye ait değildir;

“(...) olmayan yörelerin olmayan şiveleriyle söyleniyor. Dilin böyle yalnızca bir taklit ögesine(...) dönüşmesi, ancak yaşanan mekan ve tarihle kurulan ilişkilerin seyirlik bir hal aldığı toplumlarda mümkün olabilirdi”²²¹

1980’ler Türkiye’inde söz ve muhalefet bir simgeden ibarettir, her şey, tüm yaşananlar seyirlik bir hal almıştır. İmajdan ibarettir.

Sonuç olarak 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile başlayan sürecin, sağ-sol çatışmasından başka çatışmaya sahne olmamış bir ülkede kültürel çatışmaların da yaşanmasına neden olarak “*kendine rağmen*”²²² demokrasiye, gerçek modernleşmeye giden süreci başlattığını söyleyebiliriz. Burada gerçek modernleşmeden kastımız, halkın devletin denetimi olmadan kendi yolunu bulması anlamındadır.

Türkiye’de 1990’larda ekonomi büyümüştür, ulusal servet artmıştır ancak servet dağılımı sanayiciler lehine değil, işadamları lehine olmuştur. Yani, Türkiye henüz milli burjuvazisini oluşturamamıştır. Maktav’a göre

²²⁰Max Horkheimer *Akıl Tutulması* (Çev. Orhan Koçak) Metis yay. İstanbul 1986 s171

²²¹Gürbilek, a.g.e, s34

²²²Adanır, a.g.e, s263

1990'ların anahtar kelimesi ise “küreselleşme”²²³ olmuştur. Tüm toplumsal ekonomik gelişmeler bu kavramla açıklanmaya çalışılmıştır. Küreselleşmenin Türkiye için anlamı önemliydi, farklı haber kaynaklarına ulaşmanın mümkün olması Türkiye'nin zihinsel anlamda dünyaya açılmasında bir ilk adım olur.

1.3.3. 12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi Sonrasında Kadınların Yükselen Sesi

*“1980 darbesinin ardından hiçbir şey yapılamaz hale gelmişti. Hak hukuk bir tarafa atılmıştı. Biliyor musunuz ki o dönemde tek muhalefet kadınlardı. Bir tek kadınlar seslerini çıkardı, kadın haklarını gündeme getirdiler”*²²⁴

Batıda birçok ülkede kadın hareketinin yükselmesi çoğunlukla düzene başkaldırı dönemlerinde olmuştur. Örneğin Amerika'da ilk olarak 19. yy'da köleliğe karşı çıkış beraberinde kadın hakları hareketini de getirirken, 1960'ların sonlarında Amerika ve Avrupa'da savaş karşıtı mücadeleyle, ırk ayırımına karşı çıkışla ve öğrenci hareketiyle birlikte yürümüştür kadın hakları hareketi. 1970 sonlarına gelindiğinde hareket şiddetini yitirmişti. Oysa Türkiye'de tüm bunların aksine toplumsal muhalefetin olmadığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu durumun en önemli nedeni 12 Eylül rejiminin sosyalist görüşü etkisiz kılmayı hedeflemesidir. Bu nedenle “*diğer düşünce akımlarına bir nefes alma alanı*”²²⁵ açılır. Darbenin kendine rağmen en olumlu ve en ilerici etkisi Türkiye'nin ilk radikal kadın hareketinin ortaya çıkmasına neden olmasındır. Kadınlar tamamen kendi mücadeleleriyle bir yasanın kaldırılmasını sağladılar, kadına dair yerleşmiş rol kalıplarına farklı bir bakış açısı sundular, kitleler halinde yürüyüşler düzenlediler. Bu gün uğrunda mücadele edilen, üzerinde tartışılan pek çok sorundan (ev içi şiddet, taciz, tecavüz, namus

²²³Maktav. a.g.e, s35

²²⁴Şebnem İyınam - “Erkeklerin de Adı Yok” –**Radikal** 29 Şubat 2004 s2

²²⁵Hacımirzaoğlu, a.g.e, s358

çıkardılar, kadın sığınma evlerinin kurulmasına önyak oldular. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren düşündüğümüzde ilk önce Kemalist ilkeler ardından sosyalist ve dini ilkeler çerçevesine sıkıştı kadınlar. Her üç ideolojide de kadının cinsel kimliğinin yadsındı. Kemalist kadın kendisini “*bu vatanın bir evladı olarak görür, İslamcı kadın öncelikli olarak bir cemaatin üyesidir, Sosyalist kadın ise sosyalist davayı ön plana çıkarır*”²²⁶ Kadınlar, ideolojilerin rafa kaldırıldığı darbe sonrası süreçte ise bir yandan “*keşfedilip adlandırılmaya*”²²⁷ çalışıldılar, bir yandan da bu durumu lehlerine çevirip “*kendilerine ait bir dil geliştirmeyi denediler*”²²⁸ Hareketin toplumun kadına ve geleneksel rollere bakışında bir değişime neden olmadığı, aşağıda ortaya koymaya çalışacağımız üzere bilinen bir gerçektir. Bu noktada bizim için önemli olan hareketin hiçbir ideoloji çerçevesinde oluşmaması tamamen kadınların kendi sesleri olmasıdır. Elbette, sadece büyük şehirlerde yankılanmış bir düşünce akımının yüzlerce yıllık düşünce geleneğini değiştirmesini beklemek anlamsız olacaktır. Biz burada, süreci olumlu olumsuz tüm özellikleriyle ele almaya çalışacağız.

PIAR'ın 1989 yılında yaptığı araştırma zihinsel anlamda çok yol alınmadığını ortaya koyar²²⁹ Evlenme oranı %91.8'dir. Evlenme yaşı özellikle kırsal alanda olmak üzere düşüktür, yaygın evlenme şekli “görücü usulü” evliliğidir. Ev işi kadının sorumluluğu olarak kabul edilmekte, erkeğince evin tüketim kararlarını veren ve bu kararları uygulayan kişi olduğu ortaya çıkmaktadır. Tekeli, söz konusu araştırmada insanların yeni fikirlere açık olduğunu söyler²³⁰. Örneğin ev işinin her iki tarafın sorumluluğu olması gerektiği fikri %46.4 oranında kabul görmüştür. Ancak bu durum davranışa

²²⁶Kadioğlu, a.g.e, s124

²²⁷Gürbilek, a.g.e, s14

²²⁸y.a.g.e, s14

²²⁹İstatistik veriler için bakınız akt, Tekeli, ss26-28

²³⁰y.a.g.e, s28

dönüşmemiş bir tutum değişikliğidir sadece. Evlenmeden önce yaşanacak cinsel ilişki konusunda toplumun erkeğe karşı daha hoşgörülü olduğu ortaya çıkmıştır.

1980'lerde kadının üretim sürecindeki yerine baktığımızda, 1985 yılında çalışan her yüz kadından 85'i tarımda çalışmaktadır, ekonomide çok az istihdam olanağı yaratılmış bu sınırlı olanaklardan daha çok erkekler yararlanmıştır²³¹ Kadınların işgücüne katılım oranları önemli ölçüde düşmüştür. 1986'da İşsizlerin %64.3'ünü kadınlar oluşturmaktadır²³² Bu duruma ev içi ve işyerindeki ataerkil ilişkilerin, devletin ayırımı uygulamalarının neden olduğunu belirtilmektedir²³³ 1980'li yılların sonlarına dair yapılan bu değerlendirmede işyerindeki ataerkil ilişkilerden kastedilen; örneğin işe alıfta bekar kadınların evli kadınlar yerine tercih edilmesidir, erkeklere vasıflı kadınlara vasıfsız işçi muamelesi yapılmasıdır, kadının evlenmesi ve çocuk doğurması durumunda işten çıkarılmasıdır, ekonomik krizlerde ilk olarak evli kadınların işten çıkarılmasıdır²³⁴ Devletin ayırımı uygulamalarından kastedilense örneğin müfettişlik, kaymakamlık gibi mesleklere kadınlar kabul edilmemesidir, belli iş ve mesleklerde kadın oranının dondurulmasıdır²³⁵ 1980 sonlarında kadınların işgücüne katılım oranlarının azalmasında kadınların, toplumsal statülerini ailelerinin toplumsal statüsü ile bir saymalarının da etkili olduğu düşünülmektedir²³⁶ Kadınlar, aile üyelerinin statülerinin yükselmesi için uğraşır ve bundan kendilerine pay çıkarırlar. Bu nedenle çalışmak istemezler.

²³¹ akt, y.a.g.e, ss117-126

²³² akt, y.a.g.e, s149

²³³ akt, y.a.g.e, s125

²³⁴ y.a.g.e, s125

²³⁵ y.a.g.e, s125

²³⁶ y.a.g.e, s156

1980 sonrası girilen süreçte kadının siyasete katılımına baktığımızda ilk olarak, kadın kollarının kapatıldığını görürüz. Rejimin bu tavrı “kadınların siyaset yapmasını engellemekten çok, kadınları erkekçe siyaset yapmaya teşvik”²³⁷ etme amaçlıdır. Anavatan Partisi, kendi siyasi görüşüyle uyumlu, partiyle organik bağı olmayan “Türk Kadını Tanıtma Vakfı” adlı örgütü kurar. Vakıf, kadınların karşılaştıkları sorunlara aile yaşamını, düzenini sarsmayacak biçimde çözümler bulmayı benimsemişti. Kadınlarla yüz yüze, yakın ilişkiler kuruyorlardı. Vakıf, kadının sağlığı, eğitimi ve resmi nikaha sahip olmasına birinci derecede önem verdi, toplu resmi nikah törenleri düzenledi. Türk kadının TBMM’de temsili söz konusu süreçte %2’yi aşamaz²³⁸ Toplumdaki siyasetçi kadınların belli tipolojileri olduğunu belirtilmektedir²³⁹ Politikacı kadın ya evli olmalıdır ya da artık bir erkeğin korumasına ihtiyaç duymayacak bir yaşta (45 ve üstü) olmalıdır. Kadın kimliğini koyu renk tayyörle, makyaj yapmayarak, takı kullanmayarak, kapalı ve dik yakalı bluzlar giyerek kapatmaya çalışır. Kısaca erkeklere ait olan bir dünyada varolmak için erkek gibi görünmelidir. 1987 seçimleri sonucunda kurulan hükümette bir kadın bakan da vardır;

“İmren Aykut, muhtemelen sendika önderlerinin(hepsi erkekti) bir kadınla pazarlık ederken kendilerini rahatsız hissetmeleri için, Çalışma ve Sosyal Güvenlik bakanı olarak atandı”²⁴⁰

Aykut o güne dek görev alan üçüncü kadın bakandı. 1993 yılında Türkiye’de ilk kez bir kadın başbakan olur. Tansu Çiller, yukarıda açıklamaya çalıştığımız kadın politikacı tipine oldukça uyar ve uzun zaman Türk kadınları için rol modeli olur. Ancak Çiller ve Semra Özal, “hırslı kadın

²³⁷ Hacimirzaoglu, a.g.e, s240

²³⁸ Şirin Tekeli, 1998’e dek söz konusu oranın aşılamadığını belirtir. Ayrıntılı bilgi için bakınız, y.a.g.e içinde, s341

²³⁹ Tekeli, a.g.e, ss308-309

²⁴⁰ Ahmad, a.g.e, s232

politikacılar” olarak tanımlanırlar ve gerekli reformları yapmadıklarına inanılır²⁴¹

Fatma Gök ve Firdevs Gümüšoğlu, eğitim sisteminin erkek egemen ideolojisini ortaya koyan önemli araştırmalar yapmışlardır²⁴² Özellikle, Gümüšoğlu'nun, 1928 yılından itibaren ilköğretim ders kitaplarında kız ve erkek çocuğun yer alış biçimlerini incelediği yazısının çok önemli olduğunu düşünüyoruz. “*Eğitim süreci boyunca erkek egemen toplumun ideolojisi*”²⁴³ yeniden üretilmektedir. Bu süreç Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından başlayarak farklı seviyelere işaret eder. Tek parti dönemi olarak anılan CHP yönetimi boyunca ders kitaplarındaki kadın ve erkek rollerine ait sunum en demokratik bakış açısını sergilerken 1950 sonrasında cinsiyete dayalı işbölümü, tutucu bir tavır ortaya çıkar. Söz konusu tutucu tavır hiç değişmeden hatta daha da şiddetlenerek sürmüştür. Burada bizim için önemli olan 1980'li yıllarda bu konuda bir değişimin gerçekleşmişidir. Gümüšoğlu, araştırmasını 1997 yılına dek getirir. Bu kitapların kadın ve erkeğe dair sunumlarını özetleyecek olursak karşımıza son derece düşündürücü bir tablo çıkar. Kadın ve erkek ayrı alanlara ait gösterilir, kadın daima evde “kadın” işleri yaparken erkek dışarıda çalışmaktadır. Erkek ev içinde çalıştıyındaysa “teknik” işlerle uğraşmaktadır. Aynı rol dağılımı çocuklar için de geçerlidir. Erkek çocuk ev içinde çoğunlukla çalışmaz, kitap okur, çalıştığı zamansa babasına yardım etmekte yani “erkek” işi yapmaktadır. Kız çocuk daima annesinin yanındadır, onunla örgü örer, çamaşır toplar, ütü yapar. “*Fen Bilgisi*” kitaplarındaki deney tariflerinde erkek çocukları yer alır, kız çocukları alet ve makine kullanmazlar. Örneğin; 1982 yılının “*Fen Bilgisi*” kitabında, “Mikropları Öldürmek” konusu, ütü yapan bir kız çocuğu ile

²⁴¹Hacimirzaoğlu, a.g.e, s345

²⁴²Fatma Gök, “*Türkiye'de Eğitim ve Kadınlar*” Tekeli, a.g.e içinde, ss181-189, Firdevs Gümüšoğlu, “*Cumhuriyet Döneminde Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini(1928-1998)*”, Hacimirzaoğlu, a.g.e içinde, ss101-127

²⁴³Gök, y.a.g.e, s183

resimlendirilmektedir. Gümüőođlu, 1980’li yıllarda ders kitaplarındaki hakim ideolojiyi “kız çocuklarına üfleyerek bile deney yaptırılmıyor. Bilim teknik erkeklerin alanı olarak gösteriliyor”²⁴⁴ diyerek özetler.

12 Eylül darbesini izleyen sürecin kültürel anlamda farklı kimliklerin öne çıkmasına neden olduğunu yukarıda belirtmiştik. Siyasi bir kimlik ifadesi olarak “örtünme” de darbe sonrasında o güne dek olmadığı kadar öne çıktı. Örtünme kadın cinselliğinin bastırılıp, suçlandığı bir kültür mirası içinde yetişmiş kadın için, bir çözüm olarak ortaya çıkmaktadır²⁴⁵ Kadın “çekici” görünüp görünmediğini düşünüp, kendisini suçlayıp sorgulayacağına, örtünerek yüzlerce yıllık gelenekle mücadele etmek yerine kaçmayı tercih etmiş olur. Üstelik bu yolla bir cemaate üye olup dayanışma içine de girer ve kolay yoldan kendisine kimlik kazanır. Radikal İslamcı hareket 1980’li yıllarda kendi içinde “kadına” ulaşmaya çalışmıştır. 1980’li yılların sonlarında İslamcı kadın dergileri yayınlanmaya başlar²⁴⁶ İslam kurallarının kadını ikinci sınıf insan yerine koymadığı ispatlanmaya çalışılır. Örtünerek kamusal alanda görünürlük kazanan kadınlar Nilüfer Göle’nin “*Modern Mahrem*”²⁴⁷ adlı kitabında ayrıntılı olarak incelediği üzere, Anadolu’da geleneksel anlamda başını örten kadınlardan ayırdıklarını söylerler. İslami kurallar çerçevesinde belirlenmiş bir hayat tarzını savunurlar. Kamusal alanda örtünerek varolmalarının kendilerini ideolojik anlamda faal kıldığını, aktif bireyler olduklarını düşünürler. Oysa türbanlı kadınlar da Cumhuriyet’in ilk yıllarında öne çıkan kadınlardan veya sosyalist kadınlardan farksızdırlar. Onlardan beklenen kalıp davranışların ve giyim tarzının dışına çıkmamaları gerekir. Bağımsız düşünmeyi tercih etmediklerinden birey değildiler. Belli bir siyasi görüşün nesnesi-simgesi olmaktan öteye gidemezler.

²⁴⁴Gümüőođlu, y.a.g.e, s125

²⁴⁵Tekeli, a.g.e, ss97,98

²⁴⁶bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, y.a.g.e, ss79-88

²⁴⁷bakınız, Göle, a.g.e, ss77-140

1980'ler aylık kadın ve erkek dergilerindeki çeşitlenme ve artışa da sahne olur, televizyonda da kadınlar için programlar yayınlanmaya başlanır. Ayşe Saktanber'in söz konusu dönemde görsel işitsel basında kadının sunumuna dair yaptığı araştırma, yerleşik kimlik tanımlarının değişmediğine, toplumdaki hakim ataerkil değerlerin sürdüğüne işaret eden bir başka çalışmadır²⁴⁸. Televizyon, gazete ve dergilerde kadın imgelerinin artması hatta bu imgelere cinselliğin de eklenmesi kalıp yargılarda bir değişmeye neden olmamıştır, kadın ya cinsel kimliğiyle vardır ya da cinsel kimliğinden arınmış annedir, ev hanımı ya da çalışan onurlu kadındır. Magazin gazete ve dergilerinde cinsel kimlikleri ön plana çıkarılarak yer alan kadınların yalnız, mutsuz olduklarına vurgu yapılması ve felaket olarak adlandırılacak olaylar yaşadıklarına dair bir sunumun yapılması dikkat çekicidir²⁴⁹. Cinselliğini kimliğini yadsımayan kadınlar;

*“sanatçı, hırçın feminist veya üstsüz turist kadın değillerse yeni yeni türeyip dergilere kapak konusu olan ‘aşkları, cinsellikleri ve sorunlarıyla yalnız yaşayan’ entelektüel kadınlardır”*²⁵⁰

Çalışan bir kadının başarılı kabul edilmesi için “kadınlık vasıflarından uzaklaşmamış, yani şefkatli, yumuşak anlayışlı, iyi bir eş fedakar anne olması gerekmektedir”²⁵¹ Bu noktada farklı söylemiyle dikkati çeken tek dergi 1978 yılında yayınlanmaya başlayan “Kadınca” dergisidir. Derginin genel yayın yönetmeni Duygu Aseña'dır. Aseña 1992'den itibaren de “Kim” dergisini çıkarmaya başlar. Bu dergiler egemen erkek söylemine alternatif bir söylem yaratmaya çalışsalar da sonuçta popüler kültür ürünü olduklarından söylemleri

²⁴⁸ Ayşe Saktanber, “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş”, Tekeli, a.g.e içinde ss211-232

²⁴⁹ akt, y.a.g.e, ss219,220

²⁵⁰ y.a.g.e, s229

²⁵¹ y.a.g.e, s220

radikal değildir ve zaman zaman hakim zihniyeti onaylayan bir çerçeve ile sınırlı kalırlar²⁵².

12 Eylül darbesinden sonra muhalefet etmek anlamında kadınların neler yaptıklarına değinmek istiyoruz. Hareket 1970'lerin sonlarında başlar. 1978 yılında Nermin Abadan Unat'ın İstanbul, Carlton Oteli'nde düzenlediği uluslararası kadın toplantısında sunulan bildiriler "*Türk Toplumunda Kadın*" adlı kitapta toplanır. Aynı yıl, Kate Millet, Shulamith Firestone ve Simone de Beauvoir'ın kitapları dilimize çevrilir. 1981 yılında "*Yazko*" (Yazarlar ve Çevirmenler Kooperatifi) tarafından kadın okurlara yönelik kitapların yayımlanması için bir çeviri grubu oluşturulur. 1982 yılında Fransız feminist Gisele Halimi'nin katıldığı dört günlük bir sempozyum düzenlenir, 1983 yılında "*Yazko*"nun haftalık "*Somut*" dergisinde kadın grubuna bir sayfa ayrılır. Bu çalışmayı yürüten kadınlar 1984 yılında "*Kadın Çevresi*" adlı şirketi kurarlar ve feminist klasikleri çevirip toplantılar düzenlerler. Kadın Çevresi, 1987'de "*Feminist*" dergisini çıkarmaya başlar. 1980 yılında Kopenhag'da toplanan "2. Dünya kadın Konferansı"nda karar altına alınan "Kadınlara Karşı Her Türlü Ayırmacılığın Önlenmesi Sözleşmesi", 1985 yılında Türkiye'de yürürlüğe girer. Sözleşmenin uygulanması için 1986'da 7 bin imza toplanır ve TBMM'ne gönderilir. 4 Nisan 1987'de Çankırı'da bir hakim, kocasının uyguladığı şiddete maruz kalan dört çocuklu hamile kadını "*Kadının sırtından sopa, karnından sığa eksik edilmez*"²⁵³ diyerek boşamayı reddeder. 17 Mayıs 1987'de darbeden sonra ilk yasal sokak gösterisi bu karara duyulan tepki sonucu gerçekleştirilir. Gösteri, ev içi şiddete karşı bir kampanyaya dönüşür, Mart 1988'de "*Bağır! Herkes Duysun*" isimli kitap yayımlanır. 1989 yılında kurulan ve ömrü ancak bir yıl süren Kadın Kültürevi'nde yapılan toplantılar sonucunda, cinsel tacize karşı "Mor İğne" eylemi düzenlenir, sokaklarda kadınlara iğne dağıtılır. 438.Madde'nin

²⁵²y.a.g.e, ss222-224

²⁵³bakınız, Yaraman, a.g.e, s176 ve Tekeli, a.g.e, s348

yürürlükten kaldırılması ise kadın hareketinin en önemli başarılarından biridir. Mussolini İtalya'sından alınan, Ceza Yasası'nın 438. Maddesi, "*Irza geçme durumunda, saldırıya uğrayan kadının fahişe olması, söz konusu yasa maddesine göre saldırgan erkeğe 2/3 oranında ceza indirimi*"²⁵⁴ sağlıyordu. 1990 yılında Anayasa Mahkemesi'ne yapılan başvuru sonucunda madde eşitlik ilkesine aykırı bulunmaz. Bunun üzerine mahkemenin kararına kamuoyunda gittikçe büyüyen bir tepki oluşur ve 1990 yılında 438. Madde yürürlükten kaldırılır. 1990'larda sivil toplum yapısının gelişmeye başlamasıyla hareket kurumsallaşmaya yönelir. "Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı", "Kadın Dayanışma Vakfı", "Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi", "Kadının İnsan Hakları Eylem-Araştırma Merkezi", çeşitli üniversitelerde kadın araştırma merkezleri, devlet bünyesinde de "Kadın Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü" kurulur. 1991 yılında DYP-SHP(Doğru Yol Partisi ve Sosyal Demokrat Halkçı Parti) koalisyon hükümetinde, SHP'nin önerisiyle kadından sorumlu devlet bakanlığı oluşturulur.1992 yılında ev dışında çalışan kadının kocasından izin almasını şart koşan Medeni Kanun'un 159. Maddesi yürürlükten kaldırılır. 1997 yılında "Kadın Adayları Destekleme ve Eğitim Derneği" (KA-DER) kurulur. Dernek, kadın milletvekili ve kamu görevlisi sayısını arttırmayı hedeflemektedir.1995 yılında yayın hayatına başlayan bağımsız feminist dergi "*Pazartesi*", günümüzde de(2004)yayınlanmaya devam etmektedir. 1980-1990 yılları arasında gelişen kadın hareketinin zihniyet değişikliğine yol açmamasının ve kesintiye uğramasının nedenleri olarak; teori, değerlendirme yetersizliği, kadınlarla "yüz yüze" iletişimin yeterince gerçekleştirilmeyişi, hareketin seçkin bir kadın grubunun (yüksek düzeyde eğitilmiş) dışına çıkıp yayılamaması ve maddi kaynaklara ulaşamaması gösterilmektedir²⁵⁵

²⁵⁴ Tekeli, a.g.e, s34

²⁵⁵ Hacimirzaoglu, a.g.e, s345

1.3.4. 1990'lar ve Sonrasında Türkiye'de Kadına Bakış

“Devlet İstatistik Enstitüsü'nün “1990'lı Yıllarda Türkiye'de Kadın”²⁵⁶ araştırmasına göre Türkiye'de yetişkin her on kadından üçü ev dışında çalışma yaşamına katılmaktadır. İşgücü içinde yer alan her on kadının yaklaşık yedisi ücretsiz aile işçisi olarak çalışmaktadır. Kadınların %82'si kendisini “ev kadını” olarak tanımlamaktadır. “Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Teşkilatı”(OECD) ülkeleri arasında Türkiye kadının işgücüne en düşük katıldığı ülkedir²⁵⁷ “Birleşmiş Milletler” tarafından “İktisadi, siyasi ve mesleki katılım yapısının cinsiyetçi niteliğini ölçmek üzere(...) geliştirilmiş olan cinsiyete dayalı katılım ölçütü bazında”²⁵⁸ 1992-1994 verilerine göre Türkiye 116 arasında 98. sırada yer almıştır. “Devlet İstatistik Enstitüsü'nün 2001 tarihli “Hane Halkı İşgücü Anketi”nin²⁵⁹ sonuçlarına göre toplam okur yazar olmayan nüfusun % 66'sını kadınlar oluşturmaktadır. Aynı araştırmaya göre ekonomik olarak aktif olan her 1000 kişiden yalnızca 301'i kadındır ve bu kadınların % 52.9'u ücretsiz olarak tarım kesiminde çalışmaktadır.

Kadınların, “Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde temsil oranlarına bakıldığında 1935 yılındaki %4.5 oranındaki temsil oranının uzun zaman kadınlar için rekor niteliğini koruduğu ve. bu oranın 1999 seçimlerine dek %2'yi aşamadığı gözlenir²⁶⁰ 1999 seçimlerinde parlamentoda kadınların temsil oranı yüzde 4.2'dir²⁶¹ 2002'de yapılan genel seçimlerde ise seçilen 550 milletvekilininin 24' ü kadındır²⁶²

²⁵⁶ akt, y.a.g.e, s285

²⁵⁷ akt, y.a.g.e, s285

²⁵⁸ akt, y.a.g.e, s285

²⁵⁹ “8 Mart Gelirken Kadının Durumu” [http://www.sendika.org/belgeler/8 Mart_birlesikmetalis.html](http://www.sendika.org/belgeler/8_Mart_birlesikmetalis.html)

²⁶⁰ akt, Hacimirzaoglu, a.g.e ss252 ve 341

²⁶¹ “Kadın Kan Kaybediyor” <http://haber:Superonline.com/haber/dosyalar/0,1083,1814,00.html>

17/01/2001, giriş 31.5.2004

Buraya kadar sıraladığımız araştırma sonuçlarına bakarak kadınların kendi istekleriyle siyasete, işgücüne katılmadıkları olasılık dahilinde olduğu düşünülebilir. Ancak yadsıyamayacağımız bir gerçek vardır ki o da aşağıda değineceğimiz üzere pratikte bir zihniyet sorunu ile de karşı karşıya olduğumuzdur. Örneğin; “Türkiye Sanayici ve İş Adamları Derneği” (TÜSİAD) tarafından hazırlatılan "*Kadın-Erkek Eşitliğine Doğru Yürüyüş: Eğitim, Çalışma Yaşamı ve Siyaset*"²⁶³ başlıklı raporda 1999 yılında üniversite ve üstü eğitim görmüş kadınların aylık kazançlarının, kendi düzeylerindeki erkeklerin özel sektörde yüzde 68'ini, kamu sektöründe de yüzde 76'sını aşmadığı ortaya konmuştur. 2001 Sosyal Sigortalar Kurumu'nun (SSK) verileri de benzer bir sonuç ortaya koymaktadır²⁶⁴ Söz konusu verilere göre bütün işkollarında kadınların ortalama ücreti erkeklerin ortalama ücretinden % 12 daha azdır. Kadınların siyasete katılımının zayıflığı TÜSİAD'ın söz konusu araştırmasında şu nedenlere bağlanmaktadır:

*"Kadınların yaşam alanı olan aile, siyasetin dışında görülüyor. Siyasal örgütlere egemen erkek modeli, kadınlara caydırıcı bir etki yapıyor. Siyasal partiler içinde kadın-erkek eşitliği merkezi bir değer olamıyor. Siyasal partilerde kadın kollarının sahip olduğu yasal hakların kısıtlılığı, kadınların siyasal karar süreçlerine katılımını engelliyor. Siyasal liderlerin başarı göstergeleri arasında, kadın-erkek eşitliğini sağlamak hala yer almıyor. Sivil ve siyasal örgütlerde çalışan kadınların ortak gündem ve hedef oluşturma yetersizliği devam ediyor. Seçimlerde kadınların aday gösterilme ve seçilme şanslarını artırmak için gerekli destekler de yetersiz kalıyor"*²⁶⁵

2000'li yıllarda kadınlar, (özellikle baroların kadın hakları uygulama merkezlerinde ve kadın komisyonlarında) “Türk Ceza Kanunu'nda bazı değişikliklerin yapılması için çaba harcamaktadırlar. Gündemdeki en önemli

²⁶²“Devlet Bakanı G.Akşit'in Karar Alma Süreçlerinde Kadınlar' Konulu Bakanlar Konferansı'nda yaptığı Konuşma". http://www.shcek.gov.tr/web/basin_duyurulari/bakan02.html

²⁶³bakınız “Kadın Kan Kaybediyor” adlı yazı.

²⁶⁴bakınız “8 Mart Gelirken Kadının Durumu” adlı yazı

²⁶⁵bakınız “Kadın Kan Kaybediyor” adlı yazı

sorun kuşkusuz namus cinayetleridir. Namus cinayetlerine yasal anlamda engel olabilmek için “*Namus saikiyle işlenen cinayetlerin nitelikli insan öldürme maddesine dahil edilmesi*”²⁶⁶ gerekmektedir. Ancak 2004 yılı itibariyle kan davası nedeniyle işlenen cinayetler nitelikli insan öldürme maddesinin kapsamına alınmışken namus-töre cinayetleri için bu değişiklik gerçekleştirilmemiştir. Ayrıca, 1998 yılında “Ailenin Korunması Kanunu’nun çıkarılması kadınların maruz kaldığı aile içi şiddetin önüne geçememektedir. Çünkü, “Ceza Kanunu’nda aile içi şiddete karşılık gelen cezalar çok düşük kalmaktadır”²⁶⁷ Yine “Ceza Kanunu’nda yer alan bekaret kontrollerinin tamamen kaldırılması, cinsel saldırıya maruz kalan kadınların yasa karşısında eşit olması, kadın-kız veya bakire-bakire olmayan kadın gibi ayırımların kaldırılması sivil toplum kuruluşları tarafından talep edilmektedir”²⁶⁸ Yasanın şimdiki durumunda (2004) cinsel saldırıya uğrayan kadın evli ise faile daha fazla ceza verilmekte, kadın bakire ise failin suçu hafiflemektedir.

²⁶⁶ İzmir Barosu Kadın Komisyonu üyesi avukat Ayşen Erdoğan ile 2 Nisan 2004 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

²⁶⁷ Özge Gözke “Kadına Yönelik Şiddet Devletin Ayıbı”
<http://www.bianet.org/2002/06/03/haber10479.html>, giriş:29.05.2003

²⁶⁸ İzmir Barosu Kadın Komisyonu üyesi avukat Ayşen Erdoğan ile 2 Nisan 2004 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme

1.4. Türk Edebiyatında Kadın Yazarların Bakış: Açısından Kadınlar

“şimdilik elimizde bulunan erkek namı mustarlarla yazılmış tek tük metinlerdir(...)Bu yüzden ‘erkek kadın yazar yoktur, iyi yazar vardır’ gibi bir zamanlar benim de söylediğim söz, basit bir mantık doğrusu olmakla birlikte, bu tek taraflı dili görmezliğe gelmenin riskini içerir. (...) Benim çalışmalarında bu egemen dili, düzeni değiştirme tasasını içermektedir; Aslolan her iki cinsin eşit koşullar altında oluşturacakları gerçek insanlık dilinin kurulması özlemidir”²⁶⁹

Türk kadın yazını tarihine baktığımızda 1950 öncesi süreçte karşımıza Suat Derviş, Halide Edip Adıvar ve Kerime Nadir çıkar. Suat Derviş hakkında ayrıntılı incelemeye rastlamak olası değildir. Ahmet Oktay, Derviş’in romanı “*Fosforlu Cevriye*’de kadının önce utanmayı öğrenen bir günahkar, sonra pişman en son da erdemli bir ölü olduğunu söyler²⁷⁰. Suat Derviş “*halkı için yazan bir öncü*”²⁷¹ olarak da tanımlanmaktadır, Gorki’yi anımsatan bir tarzı vardır ve Orhan Kemal’i etkilemiştir. Derviş ayrıca ilk kadın gazeteci olarak da anılmaktadır²⁷².

Halide Edip Adıvar, Cumhuriyet’in kuruluşuna yakından tanık olmuş çok yönlü(asker, yazar, konuşmacı)bir kişiliktir. Cumhuriyet’in resmi ideolojisi Adıvar’ın kahramanlarında vücut bulmuştur. Ancak yazarın ideolojisi sürekli değişiklik göstermiştir. Adıvar’ın;

“*tutarsız düşünsel yapısı, bu ideolojileri bir birleşime vardırmaya çalıştığı en önemli romanı sayılan ‘Sinekli Bakkal’da bile çözümlmelerini ve önerilerini sağlam bir temele dayandırabilmesini engellemiştir*”²⁷³

Berna Moran Adıvar’ın romanlarını iki döneme ayırır²⁷⁴.

²⁶⁹Leyla Erbil’den akt, Mediha Göbenli, “1980 Öncesi ve Sonrası Kadın Yazınının Karşılaştırmalı Bir İncelemesi”, *Edebiyat ve Eleştiri*, Sayı 67 Mayıs Haziran 2003a s20

²⁷⁰Oktay, a.g.e, ss219-221

²⁷¹Göbenli, 2003a, s19

²⁷²y.a.g.y, s19

²⁷³Unat, a.g.e, s303

²⁷⁴Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir bakış* İletişim Yay. İstanbul 1983 ss129-130

²⁷⁵y.a.g.e, s132

Bunu kabaca Cumhuriyet'in kurulmasından önce ve sonra olarak ifade etmek mümkündür. Adivar'ın tüm romanlarında ortaya çıkan tek ortak özellik doğu-batı sentezi yaratma çabasıdır. 1909'dan itibaren başlayan ilk dönem romanlarında Adivar Türk okuruna yeni bir kadın imgesi sundu; doğu-batı çelişmesini kendilerinde uzlaştıran kadınlar: “*bunlar hem batılılaşmış, hem de ulusal değerlerine bağlı kalmış, hem okumuş ve serbest hem de namus konusunda çok titiz, ahlakı sağlam kadınlardı*”²⁷⁵ Söz konusu ilk romanlarda kişiler yaşadıkları toplumdan soyutlanmıştır. Konu çoğunlukla yasak aşk olarak tabir edilen ilişki biçimidir, aşıklardan biri (genelde erkek) evlidir, yaşanan iç çatışma, sorgulama temel sorundur. Roman ya kadının ya da erkeğin ölümüyle biter. Aldatılan kadınsa sabırla eşinin kendisine geri dönmesini bekler. Moran'a göre, Adivar aşk ve ahlak ilkelerini çatıştırmaya çalışsa da ortaya çıkan sonuç acıklı olmuştur²⁷⁶. Adivar'ın kahramanları erkek çocuk sahibidir (bkz. “*Seviye Talip*”, “*Raik'in Annesi*”), yazar erkek çocuğun yetiştirilmesine özel bir önem verir. İkinci dönem romanlarında ise kahramanlar geri plana çekildi ve siyasal-toplumsal sorunlar öne çıkar Adivar'ın eserlerinde. “*Ateşten Gömlek*”, “*Vurun Kahpeye*”, “*Tatarcık*” gibi romanlarında vatani için çalışan, cinsiyetinden arınmış Kemalist kadın kahramanlarla tanıştık.

Kerime Nadir'in 1937 tarihli “*Hıçkırık*” adlı romanı bir 1950'li 1960'lı yılların melodram geleneğinin bir özeti gibidir ve Oktay'a göre Nadir'in kadın kahramanları baba evinden koca evine geçiş yapmaktadırlar²⁷⁷. Romanın kadın kahramanı Nalan bağlı olduğu kurallar çerçevesinde yaşamaktadır ve romanda bu kurallar eleştirilmemekte, adeta mizansenin bir parçası gibi işlenerek görünmez kılınmaktadır²⁷⁸. Romanın kahramanı zengin bir ailenin kızı olmasına rağmen Kemalist ideolojinin kazandırdığı haklara sahip değildir. Sürekli evinde oturup kendisine uygun bir koca adayının çıkmasını beklemektedir. “*Hıçkırık*”ın önemi bu noktada ortaya çıkmaktadır. Roman, Kemalist modernizmin kadınlara sunduğu

²⁷⁶ y.a.g.e, s131

²⁷⁷ Oktay, a.g.e, ss137-140

²⁷⁸ y.a.g.e, s139

olanakların ardında yatan yasaklamaları ve erkeğe bağımlılığın sürmesini perdelemeye çalışmaktadır. saklamaya çalıştığı için de aynı zamanda ortaya koymaktadır.

Kadın yazarlarımızın Kemalist mirasla hesaplaşması Nezihe Meriç, Adalet Ağaoğlu ve Leyla Erbil'in eserleriyle başlar. Mediha Göbenli'ye göre bu hesaplaşma ilk olarak Leyla Erbil'in 1971 tarihli "*Tuhaf Bir Kadın*" adlı romanında yapılır²⁷⁹ İkinci kuşak Türk kadınıni temsil eden Nermin karakteri entelektüel ve modern bir kadındır. Ait olduğu çevrede kadının kişisel özgürlüğü söz konusu olduğunda hala geleneksel değerler hakimdir, Nermin entelektüel ama geleneksel erkeklerin ikiyüzlü davranışlarına sert tepkiler verir. Göbenli'ye göre, Nermin, Kemalist mirası taşıdığını bilmeden bu mirası eleştirmekte "*geleneksel değerlerin ve normların değiştirilmesi için gerçekten köklü bir çaba harcanmadığını*"²⁸⁰ sorgulamamaktadır. Leyla Erbil'in, kişiliğiyle erkeğin karşısına dikilen öfkeli kadın imgesini getirdiği vurgulanmaktadır²⁸¹ Erbil'in terazisinde kadın erkeğe göre daha ağır basmaktadır. Leyla Erbil, toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel olaylardan, şartlardan etkilenmiş bu etkileri eserlerine yansıtmış bir yazardır. Marx ve Freud'dan yola çıkarak hem toplumu hem de bireylerini çözümlenmeye önem vermiştir²⁸² Cumhuriyet'in kadın özgürlüğünün bir yanlısamadan ibaret olduğunu ortaya koyansa "*Ölmeye Yatmak*" (1973) romanı ile Adalet Ağaoğlu olur²⁸³. Roman "*Bir Düğün Gecesi*" ve "*Hayır*" adlı romanlarla birlikte "*Dar Zamanlar*" üçlemesini oluşturur. Üçlemenin kahramanı bir Cumhuriyet kızı olan öğretim görevlisi Aysel'dir. "*Ölmeye Yatmak*" 1930'lardan 1968'e uzanır. Aysel, kasabalı ve orta halli bir aileden gelir. Tipik bir Halide Edip Adivar kahramanı gibi kadınlığını geri plana iterek, görevleri uğruna yaşar, Ömer'le evlenir. 1960'ların getirdiği özgürlük sorgulaması öğrencisi Engin'le ilişki kurmasına neden olur ama umduğu özgürlüğü yakalayamaz.

²⁷⁹ Mediha Göbenli, "*Modernite ile Geleneksellik Arasında Kadın*", *Varlık*, Mart 2003b s18

²⁸⁰ y.a.g.y, s19

²⁸¹ Unat, a.g.e, s308

²⁸² Göbenli, 2003a, s20

²⁸³ Hacimirzaoglu, a.g.e, 135

“Neden bu denli yalnız koymuşuz erkeklerimizi? Niye inandıramamışız kendimize? Ata'mızın ruhu üstümüzde hep kol gezinip dururken ve O'na layık olmak için kaç milyon Türk kadınına sırtımızı çevirip başımızın çaresine bakmak üzere küçücük gövdelerimizi nelere ne törelere siper etmişken, niye?(...)kaç parçaya bölünmesi gerek kadınlık zarımızın bütün okumuş erkeklerimizi doyurabilmesi için?”²⁸⁴

Aysel, eşini aldatmış, bunu ona itiraf etmiştir. Ömer de Aysel gibi aydın kimliği taşısa da bu ilişkiyi anlayışla karşılamaktan uzaktır üstelik Aysel'in yeğeniine ilgi duymaktadır ve onunla birlikte olmaya hazırdır. Üçlemenin sonunda Aysel ve Ömer boşanırlar, Ömer Aysel'in yeğeniyle evlenir. Ağaoğlu'nun üçlemesinde yapmaya çalıştığı şey tam olarak insanların, aydın kimliği taşıyıcıları dahi toplumun ahlaka ve geleneğe dair bakış açısından bağımsız düşünemediklerini vurgulamaktır. Ömer'i üzen, batılı bir aydın gibi davranmamak olur yani sadece yüzeysel ve içi boş bir kaygıdır bu²⁸⁵. Yazar üçlemesinde cinselliği bir sorun olarak ele almamıştır, daha çok toplumsal-tarihsel sorgulamayı amaç edinmiştir. Çünkü Aysel'in yaşadığı Cumhuriyet'in kendisine yüklediği görevler ve 60'ların devrimciliği arasında kalmak olmuştur. Yazar, bu fikirsel çekişme veya hesaplaşma sürecini “*Bir Düşün Gecesi*”nde 1970'li yılları anlatarak sürdürür. Ağaoğlu aydın kadının yalnızlığını, karamsarlığını vurgulamayı sürdürmektedir²⁸⁶ Nezihe Meriç'in “*Korsan Çıkmazı*” adlı romanı bir kadın dostluğu hikayesidir. “*Korsan Çıkmazı*”nın en önemli özelliği bir kadın dayanışmasını anlatmasıdır. Ağaoğlu'nun Aysel karakteri böyle bir dostluktan mahrumdur. Romanın diğer önemli özelliği Meriç'in kahramanlarının isimleri aracılığıyla seçtiği temsil biçimidir²⁸⁷ Belli bir dile ait olmayan, anlamlandırılmayan bu iki isimle yazar açık uçlu, çeşitli yorumlara açık bir anlatım tercih etmiş olmaktadır. Meli toplumun erkeksi olarak nitelenen özelliklerine sahipken Berni tersine içe dönük, rekabetten uzak ve anaçtır. Yazar, bu temsille sorunu zaman ve uzamdan bağımsızlaştırıp evrenselliğe taşınmış olmaktadır. Bu iki zıt kişilik yoluyla

²⁸⁴ akt, Füsün Tayanç -Tunç Tayanç. *Dünyada ve Türkiye'de Tarih Boyunca Kadın* Tan Yay. Ankara 1981 s165

²⁸⁵ Hacimirzaoğlu, a.g.e, s136

²⁸⁶ y.a.g.e, s137

²⁸⁷ y.a.g.e, ss133,134

belki de kadın erkek ayırımına, destek ve uyumu ortaya koyarak karşı çıkmaktadır. Tüm bunların yanı sıra “*Korsan Çıkmazı*”nın geleneksel rolleri sorgulamak gibi bir kaygısı yoktur, Meli ve Berni için kendi seçtikleri eşle evlenebilmek yeterlidir

1970'lere gelindiğinde birçok kadın yazar edebiyat dünyasına adım atar. Bu yazarların çoğu sosyalist kimlikleriyle öne çıkmıştır(Pınar Kür, Sevgi Soysal, Tomris Uyar, Ayla Kutlu gibi). Bu kuşağın en yaşlısı olan 1935 doğumlu Füzûzan; kadın kahramanlarını hep ait oldukları sınıflar çerçevesinde sunar okuyucularına ancak somut bir politik görüş ortaya koymaz. Toplumsal gerçekçidir. 1950'li, 1960'lı yılları anlatır. Çalışan kadınlar, yoksulluk çeken, ailesi için fedakarlık yapan kadınlardır kahramanları. Bu kadınlar eşlerine babalarına karşı çıkmazlar. Füzûzan'ın amacı alt ve orta sınıf kadınına ayna tutmaktan ibarettir. Kendi ezilmişliklerini onlara göstermeye çalışır. Füzûzan'ın kahramanları bazen “*47'liler*”de(1974) ve “*Benim Sinemalarım*”da(1973) olduğu gibi bir üst sınıfın hayaliyle yaşamaktadırlar. Daha iyi yaşamak, daha iyi bir eğitim almak gibi istekler değildir bu amacın nedenleri. Sınıf bilincine sahip olmadıkları için bir üst sınıfa ulaşma amaçları sadece statüsel bir nitelik taşır. Yazar, kahramanlarının neden böyle bir özlem duyduklarını ve neden yanıldıklarını gerçekçi biçimde anlatmaya çalışır. “*47'liler*”de Nüveyra öğretmen, kızları Emine ve Seçil anlatılır. Seçil, İngiliz filolojisinde okurken evlenerek okulunu bırakır: “*Kadınlığının tadını varlıklı olursam çıkarabilir, yaşayabilirim sandım. Yanılma burada başladı*”²⁸⁸ Seçil eşini kendisini aldatırken görür, intihar eder. Seçil'in kardeşi Emine ise ablası ve annesi arasındaki tartışmalara tanıklık etmiştir; “*Ben istediğimi yaparım. Aklımdan çok vücudum sizi ilgilendiriyor. Onu paylaşmam işinize gelmez*”²⁸⁹ diyerek modernlik ve geleneksellik çelişkisine karşı koymaktadır. Mediha Göbenli Füzûzan'ın “*47'liler*” romanında, birbirinden çok farklı karakterleri bir araya getirirken Kemalist mirasla, öğretmen anne babalar ve onlara karşı çıkan kızları aracılığıyla hesaplaşıldığını vurgular²⁹⁰ Füzûzan'ın çoğu kahramanı bedenlerini meta olarak kullanarak para kazanma yolunu tercih eder(Örneğin “*Benim*

²⁸⁸ akt, Füsûn Tayanç, Tunç Tayan.. a.g.e, ss164,165

²⁸⁹ akt, Göbenli, 2003b, s20

²⁹⁰ y.a.g.e.y, ss19,20

Sinemalarım'da Nesibe. Öyküyü, ikinci bölümde filmiyle birlikte ayrıntılı olarak ele alacağız). Ancak yazar, melodram kalıbı içinde, ahlaksal yozlaşma olarak, kadını karalayarak ele almaz bu seçimi. Yukarıda da vurguladığımız gibi toplumsal ve ekonomik temelleriyle ele alır; “*birey düzlemindeki ruhsal duygusal yaşantılar da ihmal edilmemektedir*”²⁹¹ Yazar zaman zaman okuruna çıkış yolu da gösterir: “*Kış Gelmeden*’de Mehlika, “*Korkaklıktan sevmediğimiz sevemediğimiz insanlara gülümsüyoruz(...)*Her gece bir masanın, sonra koltukta bir fincan kahvenin ardına çekilip ihtiyarlayıp duruyoruz”²⁹² diyerek bir sabah kendisini ziyarete gelmiş olan erkek kardeşiyle birlikte evini ve kocasını terk etme cesaretini gösterir.

Sözünü ettiğimiz yıllarda kadın yazarlar yazdıkları romanlarda siyasi tercihlerini ön planda, kadınlık bilincini geri planda tutmuşlardır²⁹³ 12 Mart döneminde sol hareket içinde aktif olarak yer almış olan Sevgi Soysal’ın.1962 yılında yayımlanan “*Tutkulu Perçem*”, 1968’de yayımlanan “*Tante Rosa*”, 1970’de yayımlanan “*Yürümek*” kadınlık bilincini, kadın duyarlığını taşıyan eserlerdir. Atilla Özkırımlı’ya göre “*Tutkulu Perçem*’de kendine kapanmış, yalnız ve tükenmiş hisseden kadın “*Tante Rosa*’da(“*Seni Seviyorum Rosa*’nın incelemesinde ayrıntılı olarak ele alacağız) bireyselliğine şaşkın da olsa adım atar²⁹⁴. “*Yürümek*’de ise artık kadın karakter karamsar ya da şaşkın değildir, kendisiyle hesaplaşarak sürekli gelişim yönünde değişim sergilemektedir. Sevgi Soysal’ın 12 Mart askeri müdahalesinden sonra yazdığı ikinci dönem eserlerinde bireysellikten toplumsallığa geçiş kendini gösterir. “*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*”(1973), “*Şafak*”(1975) ve “*Barış Adlı Çocuk*”(1976) adlı romanları sözü edilen dönemin bilinen eserleridir. Atilla Özkırımlı, “*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde toplumun her kesiminden karakterlerin

²⁹¹Unat, a.g.e, s308

²⁹²Füruzan **Benim Sinemalarım** Bilgi Yay. Ankara 1973 içinde, ss277,278

²⁹³Hacimirzaoglu, a.g.e, s134

²⁹⁴Atilla Özkırımlı, “*Tutkulu Perçem*’den ‘*Şafak*’a Sevgi Soysal’ın Yazarlık Çizgisi” , Sevgi Soysal **Tante Rosa** Bilgi Yay. Ankara 1978 içinde, ss112-120

²⁹⁵y.a.g.e, s126

kendi gerçeklikleri içinde sunulduklarını söyler²⁹⁵. “Şafak” ise Murat Belge’ye göre Marksist estetiğin ürünüdür²⁹⁶. Sosyal romanlarında, sosyalist kuramın pratiğe geçiş sürecinde karşılaşılan çelişki ve zorlukları anlatırken, eyleme girişen, mahkum olan, erkekle yan yana duran devrimci kadın imgesini sunmaktadır²⁹⁷. Burada Fatmagül Berktaş’ın sosyalizmin kadına biçtiği role dair açıklamasını anmadan geçemeyeceğiz. Berktaş, Türkiye’deki sol hareketin kadınları “bacılar” sıfatı altında cinsiyetten arındırdığını, kadını devrimci birliği ve dayanışmayı bozmaya en yakın aday olarak gördüğünü belirtir²⁹⁸. Çünkü kadın sahip olduğu tüketim eğilimiyle burjuvalaşmaya daha yatkındır. Bu noktada sol görüş İslami görüşe benzemektedir. İslam için de kadın, cemaatin birliğini bozma tehlikesi taşıyan bir varlıktır. Sonuç olarak Sevgi Soysal, ilk dönem romanları dışında “kadınlık bilincini geriye çekmiş(...)buruk solcu aydınları”²⁹⁹ anlatmış, yukarıda açıklamaya çalıştığımız zihniyet yapısını sorgulamaktan vazgeçmiştir.

1943 doğumlu Pınar Kür sol ideolojiyi benimsemiş bir yazardır. 1976’da yazdığı “Yarın Yarın” romanı 12 Mart darbesinden kısa bir süre önce iki zıt kesimin; devrimcilerin ve sosyetenin yaşamını, karakterlerinin değişim süreçlerini anlatmaktadır. Mediha Göbenli ise sözü geçen romanda “Kemalist anne babaya karşı büyük bir sitem”³⁰⁰ olduğuna vurgu yapar. Romanın kahramanı Şeyda’nın anne ve babası öğretmendir, Halide Edip’in öğretmenleriyle hesaplaşan bir genç kadınla daha tanışmış oluruz böylece. Şeyda, anne ve babasına olan kızgınlığını şöyle dile getirir: “(...)ne büyük özenle yetiştirdiniz beni, ama bu arada nasıl olduysa oldu, cinsel eğitimim unutuldu değil mi?(...)kızın da cinsel istekleri olabileceğini kim düşünemedi?”³⁰¹ Kür’ün kadınlarının diğer yazarların kahramanlarına kıyasla cinsel

²⁹⁶ akt, y.a.g.e, s132

²⁹⁷ Unat, a.g.e, s309

²⁹⁸ Fatmagül Berktaş, “Türkiye Solu’nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?”, Tekeli, a.g.e içinde ss316,317

²⁹⁹ Hacimirzaoglu, a.g.e s140

³⁰⁰ Göbenli, 2003b, s20

³⁰¹ akt, y.a.g.y, s20

konularda “*daha az mahçup*”³⁰² oldukları vurgulanmaktadır. Şeyda’nın devrimciliğinin erkekler ve aşk aracılığıyla gerçekleştirildiğine dikkat çeken Ahmet Oktay ise romanın sol hareketi popülize ettiğini söylemektedir³⁰³

1970’li yıllarda eserlerini ortaya koymuş diğer yazarlar, Oya Baydar, Aysel Özakin, Bilgesu Erenus, Nazlı Eray, Tezer Özlü ve İnci Aral’dır. Mediha Göbenli adı geçen yazarların “*bireyci ve psikolojik içerikler seçmekle beraber 1970’lerdeki toplumsal siyasallaşma ve radikalleşmeden*”³⁰⁴ etkilendiklerini, Kemalist kadın kimliğinin sorgulanmasının ve eleştirilmesinin sürdüğünü belirtir.

1980’lerde edebiyat dünyasına adım atan yazarlar arasında Feyza Hepçilingirler, Erendiz Atasü, Latife Tekin, Buket Uzuner, Feride Çiçekoğlu, Ayşe Kulin, Ayşe Kilimci, Nazlı Eray sayılabilir. Bu dönem kadın yazarlar sol geçmiş ile hesaplaşmayı, inanç ve kimlik bunalımlarını temalaştırmışlardır³⁰⁵. Ayrıca söz konusu yazarların eserlerindeki kadın kahramanlar, 20.yy sona ererken artık “*tutkulu cinsel aşkı tanımayan bir hayatla yetinmemektedirler*”³⁰⁶ ve bu uğurda kişilik parçalanması yaşamaktadırlar. 1980 sonrası yayımlanan eserlerde kadın erkek eşitliği ve ilişkilerini eserlerinde işleyen yazarlar ve eserleri şöyle sıralanır³⁰⁷; Ayla Kutlu- “*Cadı Ağacı*”(1983), Pınar Kür- “*Bitmeyen Aşk*”(1986), Leyla Erbil- “*Mektup Aşkları*”, İnci Aral- “*Ölü Erkek Kuşlar*”(1991), Adalet Ağoğlu- “*Ruh Üşümesi*”(1991). Sıralamadaki yazarların hepsi, 1980 öncesi dönemde(Kutlu 1938, Erbil 1931, Ağaoğlu 1929 doğumludur) eserlerini ortaya koymaya başlamış olan kuşağa aittir. İnci Aral’ın “*Ölü Erkek Kuşlar*”(1991) adlı romanı 1980’lerde kadın kimliğinin parçalanışını en iyi anlatan romandır. Aral’ın kahramanının adı Suna’dır. Suna kendi içinde Su/Na olarak bölünmüştür. Bu kahraman Nezihe Meriç’in

³⁰²Hacimirzaoğlu, a.g.e, s140

³⁰³Oktay, a.g.e, s224

³⁰⁴Göbenli, 2003a, s20 ayrıca bakınız 2003b, s21

³⁰⁵Göbenli, 2003a, s21

³⁰⁶Hacimirzaoğlu, a.g.e, s139

³⁰⁷Göbenli, 2003a, s22

“*Korsan Çıkmazı*’ndaki Berni-Meli ikilisi ile karşılaştırılır³⁰⁸ 1944 doğumlu Aral ve 1925 doğumlu Meriç’in sundukları kahramanların karşılaştırılması kadının toplumsal varlığının ve ruh halinin geçtiği süreçleri ve varılan noktayı çok güzel ortaya koyar. Berni ve Meli’de olumlu ne varsa Su/Na’da hepsi olumsuzlanmıştır. Her şeyden önce Berni ve Meli’nin iki ayrı insan, iki dost olduğunu vurgulamak gerekir oysa Su/Na bir kişidir. Suna’nın uysal yanı Su, başkaldıran yıkıcı yanı, yalnız yanı, ezilen, dışlanan, ürkek yanı ise Na’dır³⁰⁹. Roman pek çok yan konuya değinmesine rağmen aslında sadece aşkı konu almaktadır. Ataerkil zihniyetin egemen olduğu bir ülkede Suna’nın aşkı yaşamakta ısrar etmesi ve kişilik parçalanması yaşaması oldukça anlamlıdır. Suna, iki çocuk annesi olmasını bir engel olarak kabul etmeyerek “*boğucu ve doyumsuz evliliğini yıkacaktır. İkinci evliliğinin güvenli sularında seyrederken, karşısına çıkıveren tutkulu aşktan kaçmayacaktır*”³¹⁰ Toplumumuzda kadına karşı cinsle ilişkilerinde tercih hakkının ne kadar az tanındığını düşünürsek Su/Na’nın yaptığı tercihlerin karşısına dikilen engelleri tahmin etmek de güç olmayacaktır. Suna, kadın dayanışmasından mahrum ve yalnız bir aydındır.

1980’lerde öne çıkan diğer bir kitap hem yazarının kadın oluşu, hem çok satması hem de dönemin sosyo-kültürel özelliklerini yansıtmaları açısından bizce önemlidir. Duygu Asena’nın “*Kadının Adı Yok*” adlı romanı ilk kez 1987 yılında yayınlanır. Bir yıl içinde kırk baskı yapar, 40. baskısından sonra yasaklanır. Asena, 1980’deki askeri yönetimin feminizmin çıkışına askerce bir hoşgörüyle baktığını söyler;

“*Çünkü bunlar nasılsa oyalanıyor, etrafı da oyalıyor diye düşündüler. Fakat, feminizmin demokratik bir hareketi de içerdiği daha sonra anlaşıldı(...)Kitabımın 40. baskısından sonra yasaklanması bence ciddi bir kara mizahtır. Yani ilk başlardaki hoşgörülü yaklaşım sona erdi*”³¹¹

³⁰⁸ Hacımiraçoğlu, a.g.e, ss137-139

³⁰⁹ y.a.g.e, s138

³¹⁰ akt, y.a.g.e, 138

³¹¹ akt, Özkan Binol, **1950 Sonrası Türk Sinemasında Kadın ve Toplumsal Değişim** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul,1992 ss133,134

³¹² Duygu Asena **Kadının Adı Yok** Afa 1991 İstanbul s73

diyerek romanının 1980'leride taşıdığı anlamı ifade eder. Romanın çok satmasını son derece sivri söyleminde bulmak mümkündür;

*“Balayı odalarında çarşafı nıyilonlu, kızlar bu odalara kapatılıp kapatılıp kadın yapıyor. Durmadan sürekli fabrika gibi...Kızlar kanlarını sevdikleri erkek için akıtıyorlar...kızlar acılar içinde, üç dakika içinde sıkı sıkı sakladıkları namuslarını büyük bir namusluluk içinde verip, acılar içinde kocalarının boynuna sarılıp uyuyorlar”*³¹²

Toplumumuzda kadına yönelik baskı ne kadar kuvvetliyse bu baskının neden olduğu söylemin de o kadar sivri hatta abartılı olmasını normal karşılamak gerekir. Kitabın çok satması, Türk toplumunda kadının, içselleştirdiği ataerkil rolüne sessiz direnişini simgelemektedir. Asena'nın kahramanı mesleğinde başarıya ulaştığı sırada, işi nedeniyle yurt dışında yaşaması gereken sevgilisiyle gitmeyi reddeder; *“Orada bir sıfır olacağım, yeniden işe başlamak, belki de hiç başlayamamak(...)başarılı iş adamı Aydın Beyin eşi. O zaman ben ben olamam ki!”*³¹³ İşte böyle düşündüğü için Oktay'a göre Asena'nın kahramanı başarı ve statü tutkunu bir kadındır³¹⁴. Bu yorum bizi, toplumuzdaki kadına dair yerleşik rol kalıpları ile bir kez daha karşı karşıya bırakır. Oysa nasıl ki Aydın'ın işi için yurt dışına çıkması normal karşılanıyorsa kadının da bir yaşam tercihi olarak işini seçmesi normal karşılanmalıdır. Yanı sıra Asena, romanında kahramanını yerleşik düzene karşı çıkma noktasında zaman zaman erkeksi bir konuma yerleştirebilmektedir; *“Güçlü olmak için çalışıyorum, onlardan bir eksikliğim olmadığını kanıtlamak için çalışıyorum”*³¹⁵ Kadın sorunu daima belli ideolojiler(İslam, Sosyalizm veya Kemalizm)çerçevesinde ele alınmıştır. Bu nedenle ataerkil sistemi kendine sorun edinmiş bir ilk roman olan *“Kadının Adı Yok”* bu öncü niteliği nedeniyle önem taşımaktadır. Asena, söz konusu romanın devamı niteliğindeki *“Aslında Aşk da Yok”* adlı romanını 1989'da yayınlamıştır, roman sekiz baskı yapmıştır.

³¹³ y.a.g.e, s228

³¹⁴ Oktay, a.g.e, s153

³¹⁵ Asena, a.g.e, s185

³¹⁶ Göbenli, 2003a, s22

Kadın yazarlar hakkında yapmaya çalıştığımız bu kısa incelemeyi 1990'larda öne çıkan iki yazar hakkında Göbenli'nin fikirlerini de ekleyerek sonlandıracağız. Göbenli'nin "*fenomen yazarlar*"³¹⁶ olarak nitelediği Aslı Erdoğan ve Elif Şafak hem topluma aykırı duran hem de çok satmayı başaran iki yazar olarak öne çıkarlar. Göbenli, Erdoğan ve Şafak'ın ele aldığı toplumsal çelişkinin sınıflar arası değil Doğu-Batı, çoğunluk-azınlık, beyaz-siyah, kadın-erkek arası olduğunu belirterek Leyla Erbil ve Tezer Özlü gibi yazarların eserlerinde yer alan çılgınlık motifinin yerini Şafak ve Erdoğan'da "*saçmalık ve anlamsızlık*"³¹⁷ motiflerinin aldığını ekler. Aslı Erdoğan, "*Kabuk Adam*" adlı romanında Türk toplumunu "*hoyrat, sevgisiz*"³¹⁸ olarak tanımlayarak kadının cinselliğine yapılan baskılardan söz eder. Türk toplumunda kadına uygulanan baskılar toplumsal bir sorun olmaktan öte, Erdoğan'ı uyumsuz ve toplum dışı yapan diğer bir çok sorundan -örneğin fizikçi olmak ve entelektüel olmak da romanda bunalıma sürükleyen sorunlar olarak sunulur- sadece biridir³¹⁹ Göbenli, Erdoğan'ın "*umutsuzluk, iletişimsizlik, anlamsızlık ve bıkkınlık içerikleriyle*"³²⁰ hiçliği güzelleştirdiğini belirtir. "*Bit Palas*" adlı romanıyla tanınan Elif Şafak için yazmak bir amaç için kullanılan araç değildir. Göbenli, Şafak için "*erkekler tarafından yapılmış dediği büyük tarihlerin*"³²¹ bir anlamı olmadığı sonucuna ulaşır. Şafak da hiçliğin felsefesine ilgi duymakta, saçmalığın verdiği özgürlüğü sevmektedir.

Sonuç olarak Türk edebiyatında kadın yazarlar özellikle 1970'li yıllardan itibaren Türk toplumunda kadın olmaktan kaynaklanan sorunlarla ilgilenmişlerdir. Toplumun kendilerinden beklentileriyle kendi istekleri arasında sıkışıp kalan, kişilik bölünmesi yaşayan kadın kahramanlarla ya da ne olursa olsun hayatlarını kendi istekleri doğrultusunda yaşamak için savaş veren kadın kahramanlarla tanıştırmışlardır bizleri. Günümüzde ise çok sayıda kadın yazar eser vermeyi

³¹⁷ y.a.g.y, s27

³¹⁸ akt, y.a.g.y, s23

³¹⁹ y.a.g.y, s23

³²⁰ y.a.g.y, s24

sürdürmektedir. Ancak, bu yazarlar arasında kadın olmaya dair ilerici söylemlerini sürdürenler 1980 öncesi doğmuş olan Ayla Kutlu ve Nezihe Meriç, Pınar Kür, İnci Aral gibi yazarlardır. 1980 sonrasında edebiyat dünyasına adım atan çoğu yazarın kadın sorununa kendilerinden önceki kuşaklar kadar duyarlı olmadıklarını öne sürmek mümkündür.



İKİNCİ BÖLÜM

1980 SONRASINDA TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN BAKIŞ AÇISINDAN KADIN

2.1 Dünya Sinemasında Kadın Yönetmenler¹

1970'li yıllarda feminist film eleştirmenleri o güne dek sinema tarihinde adeta yok sayılan kadın yönetmenleri ait oldukları yerleri vermişlerdir. Sinema tarihinde ilk kurmaca (olay örgüsüne sahip) film olan “*La Fée aux Choux*”(Lahanalı Peri)1896'da Fransız Alice Guy Blaché tarafından yönetilmiştir,. Blaché, aynı zamanda sesli film yöneten ilk sinemacıdır² İtalya'da 1906'da Elvira Notari, Almanya'da 1913'de Olga Wohlbrück, İngiltere'de 1927'de Dinah Shurey, Japonya'da 1953'de Kinuyo Tanaka, Avustralya'da 1926'da Mc Donagh kardeşler ve Amerika'da Blaché'in asistanı olan Lois Weber 1906'da ülkelerinde film yöneten ilk kadın yönetmenlerdir.

Amerikan sinemasında kadın yönetmenler 1920'li yıllara dek sayıca fazlayken, sesin sinemaya girmesiyle maliyetin azaltılması nedeniyle çoğunlukla işten çıkarılmışlardır. Kadın yönetmenlerin sayıları 1960'lardan itibaren yavaş yavaş artacaktır. Sessiz dönemde Lois Weber ve Lillian Gish yönetmenlik yapmışlardır. Özellikle Weber, doğum kontrolü hakkını savunan ve idam cezasına karşı çıkan filmler çekmesiyle adını duyurmuştur. 1930'lu yıllarda ise Mery Ellen Bute ve Dorothy Arzner öne çıkan isimlerdir. Arzner, Paramount şirketinin ilk sesli filmi “*The Wild Party*”(Çılgın Parti,1929) adlı filmi çeken, gişede oldukça başarılı bir

¹Bu bölüm için yararlanılan kaynaklar şunlardır: Elif İdaditürk, **Amerikan Bağımsız Sineması ve John Cassavetes**(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2003 ss78-81- Semire Ruken Öztürk **Sinemada Kadın Olmak** Alan Yay. İstanbul 2000- Semire Ruken Öztürk **Sinemanın Dişil Yüzü** Om Yay. İstanbul 2004 ss16-31- Michael Ryan - Douglas Kellner, **Politik Kamera**, (Çev: Elif Özsayar)Ayrıntı Yay. İstanbul, 1997 ss220-231- Sabire Batur, “*Kar Altındaki Ateş, İran Sineması'nda Kadın*”, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1-14 Mar: 2004, **Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma** Sempozyum Bildirisi-

“*Sinemada Kadın Yönetmenler*”, <http://www.ntvmsnbc.com/news/133157.asp>, giriş: 31.5.2004
<http://www.ucansupurge.org/newhtml/festival/index.php> giriş: 31.5.2004
<http://www.ucansupurge.org/newhtml/filmmorfilms.php> giriş: 31.5.2004

²akt, Öztürk, 2004, s19

yönetmedi. Arzner'in sinemasında (özellikle 1930'lu yıllarda) ana karakterler güçlü ve özgür kadınlardır bu nedenle Arzner'in feminist olduğu kabul edilmektedir. “*Christopher Strong*” (1933) ve “*Dance Girl Dance*” (Dansçı Kızlar Dans Eder,1940) filmleri bu noktada dikkat çekici iki filmidir. “*Christopher Strong*” o döneme göre oldukça öncü sayılabilecek bir kadın kahraman sunar. Evli bir adam olan Christopher Strong'un sevgilisi Cynthia Darrington pilottur. Hamile kalan Cynthia yüksek irtifa rekoru kırmaya çalışırken ölür, aslında bu bir nevi intihardır. Arzner, “*Dance Girl Dance*” filminde ise birbirine rakip olan, birbirleriyle kıyasıya mücadele eden ancak zor durumda kaldıklarında birbirlerine yardım eden iki dansçı kadını anlatır. Arzner, 1943 yılında sinemayı bırakmıştır. İlk “auteur” yönetmenlerden biridir. 1950'li yıllarda film yöneten Ida Lupino, o dönemde ülkesinin tek kadın yönetmenidir. Maya Deren, Amerika'da “avant-garde” akımının öncülerindedir. “*Meshes of the Afternoon*” (Akşamın Ağları,1943), “*The Witch's Cradle*” (Cadının Beşiği, 1943), “*At Land*” (Kumsalda,1944) ve “*Ritual in Transfigured Time*” (Değişen Zamanda Ritüel, 1946) adlı filmleri yönetmiştir. Amerika'da 1970'li yılların sonunda bağımsız kadın yönetmenler aile içi şiddeti konu alan, yerleşik rol kalıplarını sorgulayan önemli filmler yönettiler. Bu filmler erkek yönetmenlerin kadınlara “kariyer ya da aşk, kariyer ya da evlilik” seçeneklerini sunduğu filmlere muhalif bir söylem geliştiriyorlardı. Susan Seidelman'ın “*Desperately Seeking Susan*”(Çılgın Madonna,1984), Claudia Weill'in “*Girlfriends*”(Kız Arkadaşlar,1977), “*Independence Day*”(Kurtuluş Günü,1982), Joan Micklin Silver'in “*Between The Lines*”(Sınırlar Arasında,1977) bu yönetmenlerin ve filmlerin önde gelenleridir. Michael Ryan ve Douglas Kellner, bu filmleri dönemin erkek yönetmenlerinin filmleriyle karşılaştırırlar. Paul Mazursky'nin “*An Unmarried Woman*”(Evli Olmayan Bir Kadın,1978) adlı filmini “*Girlfriends*” ile karşılaştırırlar ve “*kadın sinemacıların kadın yaşamlarını gerçekten de erkeklerden farklı temsil ettiğini*”³ söylerler. Çünkü Weill'in filminde kadınlar arası dostluk, iş, yaşam zorluğu temel alınırken, Mazursky'nin filminin adından da anlaşılacağı gibi ana sorun erkeklerdir ve filmde kadınların günlük yaşamda karşılaştıkları sorunlar görmezden gelinmektedir. Ryan ve Kellner, ikinci olarak Lawrence Kasdan'ın “*The Big Chill*”(Büyük Üşüme,1982) filmiyle “*Between The*

³Ryan ve Kellner, a.g.e, s229

Lines” filmini karşılaştırır ve “*kadın duyarlığının ilişkileri eşitleyici yönde çalıştığı, erkeklerinkinin ise diğer tüm karakterlerin çevresinde döndüğü üstün bir erkek merkezi oluşturduğu*”nu⁴ söylerler. Ryan ve Kellner son olarak Robert Altman’ın “*Three Women*”(Üç Kadın,1977) ve “*Desperately Seeking Susan*” filmini karşılaştırırlar. Altman’ın filminde “*ideal bir kadın doğasının varlığını*” savladığını, Seidelman’ın ise “*egemen cinsel karşıtlıklara bir alternatif*”⁵ geliştirdiğini belirtirler. Amerikan sinemasının günümüzde film yöneten kadın yönetmenleri arasında Lizzie Borden, Kathryn Bigelow, Kelly Reichardt, Mira Nair, Angelica Huston, Sophia Coppola, Nancy Meyers sayılabilir

İngiltere’de ilk kadın yönetmen olan Dinah Shurey, İkinci Dünya Savaşı’na dek İngiltere’nin tek kadın yönetmeni olarak kalmıştır. Bu tarihten itibaren Kay Mander, Muriel Box ve Wendy Toye yönetmenlik yapmışlardır.

Fransa’da “avant-garde” akımının öncülerinden biri Germaine Dulac’tır. “*Les Soeurs Ennemies*”(Düşman Kardeşler,1915), “*Ames de Fous*”(Çılgın Ruhlar,1916), “*La Fête Espagnole*”(İspanyol Bayramı,1919), “*La Mort du Soleil*”(Güneşin Ölümü,1922), “*La Souriante Madame Beudet*”(Gülümseyen Bayan Beudet, 1923), “*La Coquille et le Clergyman*”(Deniz Kabuğu ve Din Adamı, 1928) adlı filmleri yönetti. Dulac, “*La Fête Espagnole*” filminde kendisi için düello eden iki erkeği ortada bırakıp başka biriyle kaçan bir kadını anlatırken, “*La Mort du Soleil*” filminde mesleği uğruna eşini terk eden bir kadın doktoru anlatır. Yönetmen “*La Souriante Madame Beudet*” filminde, taşrada yaşayan evli bir kadının kısıtlı ve renksiz hayatını renklendirmek için kurduğu düşleri temel alır. Radikal feminist olarak kabul edilen⁶ Dulac’ın, kendisine yöneltilen eleştirilerin nedeninin “*eğitim görmüş bir kadının, hatta yalnızca bir kadının varlığını kabul edemeyen insanlardan kaynaklandığını*”⁷ söylemesi Fransa gibi bir ülkede dahi kadın yönetmen hatta sadece kadın olmanın o dönem için ne kadar güç olduğunu belirtmesi açısından önemlidir. 1954-2000 yılları arasında filmler yöneten Agnes Varda, sinema tarihinin en önemli

⁴ y.a.g.e, s231

⁵ y.a.g.e, s233

⁶ Oğuz Makal *Fransız Sineması* Kitle yay. 1996 Ankara s33

⁷ akt, Nilgün Abisel *Sessiz Sinema* AÜ Basın Yayın Yüksek Okulu, Ankara,1988 ss154,155

⁸ Oğuz Onaran, “*Agnes Varda, Yeni Dalganın Büyükannesi*”, 4. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali 3-10 Mayıs 2001 *Festival Kataloğu* s41

yönetmenlerindendir. 1954 yılında yönettiği “*La Pointe Courte*”(Kısa Uç) filmi nedeniyle “Yeni Dalganın Büyük Annesi” olarak anılmaktadır⁸ Varda 1970’lerden itibaren ağırlıklı olarak belgeseller ve belgesellerin nesnel bakışı açısını kullandığı filmler yönetmiştir. Varda, “*L’Une Chante L’autre Pas*”(Biri Söyler Biri Dinler,1977) adlı filmiyle Fransa’da doğum kontrolü hakkının kazanılması için savaş vermiştir. Varda’nın önemli filmleri arasında “*Cleo de 5 a 7*”(Beşten Yediye Cleo, 1961), “*Le Bonheur*”(Mutluluk, 1964), “*Les Créatures*”(Yaratıklar, 1965), “*Sans Tout Loi*”(Yersiz Yurtsuz, 1985) ve son filmi “*Les Glaneurs et la Glaneuse*”(Artıkçılar ve Ben, 2000) sayılabilir. Oğuz Onaran’ın belirttiğine göre Varda, feministler tarafından tutucu bulunmaktadır⁹ Bu durumun en önemli nedeni kuşkusuz Varda’nın kadınlarının çoğunlukla susması ve bu susuşun bir tepki değil de yaşam biçimi olarak sunulmasıdır. Örneğin, “*Cleo de 5 a 7*” filminde Cleo susmaktadır, “*Les Créatures*” filminde Milene’nin suskunluğu yazar kocası Edgar’a huzurlu bir çalışma ortamı sağlamaktadır. “*Sans Tout Loi*” filminde Mona insanlara kendini anlatmaya veya başkalarını anlamaya çalışmamaktadır. “*Aile ruhu, sevgi, iletişim kötü değildir, birbirlerini koruyan bir erkekle ve çocuklarla yaşamaktan (...)hoşlanıyorum. Kötü olan, devletin bizi hizaya getirmek için kullandığı evlilik, aile kurumlarıdır*”¹⁰ diyen Varda’nın filmlerinde kadını bir arzu nesnesi olarak göstermediği, “*kadını daha çok bir belgeselcinin incelediği bir nesne olarak*”¹¹ algıladığı unutulmamalıdır. Marguerite Duras, Jeanne Moreau, Christine Pascal ve Claire Denis 1970 ve 1980’li yıllarda, Catherine Breillat ve Sandrine Veysset ise günümüzde filmler yöneten Fransız kadın yönetmenler arasında yer alırlar.

İtalya’nın en ünlü kadın yönetmeni Lina Wertmuller’dir. Wertmuller, “*kadınlara yönelik gizli düşmanlığı, erkeklerin kafasındaki kadın imajının sanata yansımaları eleştiren filmleriyle tanınıyor.*”¹² Sinemaya başladığı yıllarda Fellini ile çalışma fırsatı bulan Wertmuller, “*The Lizards*”(Kertenkeleler,1963) ve “*Let’s Talk About Men*”(Erkeklerden Konuşalım,1965) filmlerini yönetti. Ancak uzun zaman film yönetmek için kaynak bulmakta zorlandı. 1970’li yıllarda “*The Seduction of*

⁹ akt, y.a.g.y, s42

¹⁰ akt, y.a.g.y, s43

¹¹ y.a.g.y, s42

¹² “Sinemada Kadın Yönetmenler”, <http://www.ntvmsnbc.com/news/133157.asp>, giriş: 31.5.2004

Mimi"(Mimi'nin Çekiciliği,1972), "*Love and Anarchy*"(Aşk ve Anarşi,1973) adlı filmleri yönetti.

Alman sinemasının en ünlü kadın yönetmeni kuşkusuz Leni Reifenstahl'dır. Yönetmen Hitler için çektiği propaganda filmleriyle kötü bir ün kazanmıştır. "*Das Blaue Licht*"(Mavi Işık,1932), "*Triumph des Willens*"(İnancın Zaferi,1933) ve "*Olympia*"(Olimpiyat,1938) Hitler iktidarı için çektiği filmlerdir. Yönetmen yaşamı boyunca kandırıldığını, hangi amaca hizmet ettiğinin farkında olmadığını söylemiştir¹³ 1954 yılında yönettiği son filmi "*Tiefland*"(Ova) "*kendisinin canlandırdığı bir çingene kadının, bir tiranın boyunduruğundan kurtulup bir çobanla aşkı ve özgürlüğü seçişini*"¹⁴ anlatır. Filmin konusundan da anlaşıldığı gibi yönetmen kendisini temize çıkarmaya çalışmıştır. Ancak 2002 yılında yüz yaşındayken dahi sualtı belgeseli çeken yönetmen ilginç bir kişilik ortaya koymaktadır. 1970'li ve 80'li yıllarda Almanya'da kadın hareketi oldukça geniş bir kesimi etkisi altına almıştır. Cristina Perincioli, Elfi Mikesch, Helke Sander, Ulrike Ottinger, Helma Sanders-Brahms, Ula Stöckl ve Margarethe von Trotta gibi yönetmenlerin filmleri bu hareketin az veya çok içinde yer almışlardır. Oğuz Makal'a göre Margarethe von Trotta tam olarak bu hareketin içinde yer almazken, Elfi Mikesch'in filmleri de kesin yargılar içermemektedir¹⁵ Ancak, Ulrike Ottinger ve Cristina Perincioli'nin filmleri tartışmasız "*kadın özgürlüğü hareketi*"¹⁶ kapsamına girmektedirler. Söz konusu dönemde, "*Frauen und Film*" (Kadın ve Film) dergisi de egemen anlatı biçimlerinin sorgulanması ve dönüştürülmesinde önemli rol oynamıştır. Yukarıda kısaca değindiğimiz Alman yönetmenlerden Margarethe von Trotta'nın, özel bir öneme sahip olduğunu düşünüyoruz. "*Sisters of the Balance of Happiness*"(Kız Kardeşler ya da Mutluluğun Dengesi,1980), "*Die Bleierne Zeit*"(Kurşun Yıllar,1981), "*Rosa Luxemburg*"(1986) ve "*Das Versprechen*"(Vaat,1994), "*Rosen Strasse*"(Güller Sokağı,2003) yönetmenin önemli filmleri arasındadır Trotta'nın en önemli özelliği filmlerinin çok katmanlı, farklı okumalara olanak tanıyan yapısıdır. Yönetmen ülkesinin siyasal kültürel tarihini, bu mirasın bireylere etkisini filmlerinin çıkış

¹³ akt, Öztürk, 2004. s30

¹⁴ y.a.g.e, s30

¹⁵ Oğuz Makal, "*Özgür Kadınların Sineması Üzerine*", *Yarın Dergisi*, sayı 21 Mayıs 1983 s5

¹⁶ y.a.g.y, s5

noktası olarak alır ve Almanya'nın kanlı geçmişi ile sürekli hesaplaşır. Nürşin Altınakar'ın belirttiği gibi,

“kadını kadın gözüyle anlatırken kişisel ve politik bağları korur(...)bastırılmış bireylerin ve bellek kaybına uğramış alman ulusunun yetkinliğe, boyun eğmeye dayalı hiyerarşik ve babaerkiil bir toplumun ürünü olduğunu savlar(...)filmlerinde kadınlar derinlikli, tutkulu,feminist bir bakış açısıyla konulur(...)özgürlük her zaman mutluluk getirmeyebilir, asıl kötüsü içsel mahpusluktur”¹⁷

İran'da Meryam Shahrirar, “*Mavi Yaşamaklı*” ve “*Mayıs Kadını*” filmlerinin yönetmeni Rakhsan Bani Etemad, “*Kadın Olduğum Gün*”(2000) filminin yönetmeni Marziyeh Meshkini, “*The Blackboard*”(Karatahta,1999) filminin yönetmeni Samira Makhmalbaf, “*Şeyhin Efsanesi*”(1991), “*Two Women*”(İki Kadın,1999), “*The Hidden Half*”(Gizli Yarı,2000) filmlerinin yönetmeni Tahmineh Mileni, filmleriyle sadece kendi ülkelerine değil bizce tüm dünya kadınlarına öncülük etmektedirler. İranlı kadın yönetmenler filmlerinde İran'daki erkek egemen kültürü, kadınlar aleyhine düzenlenmiş yasaları, kadınların yaşadıkları psikolojik ve toplumsal baskıları anlatmaktadırlar. İranlı kadın yönetmenler kendilerini kamusal alandan dışlanmaya çalışan hakim zihniyetle mücadelelerinde yalnız değildirler. Bu mücadelede, İran “*Orta Doğu'nun en iyi kadın örgütlerine sahip, dinamik bir ülke resmi çizmektedir*”¹⁸ Tahmineh Milani, “*The Hidden Half*” adlı filminin gösterime girmesinden sonra 2001 yılının Ağustos ayında bir gazeteye verdiği röportajda söyledikleri yüzünden İslam Devrim Mahkemesi'nin kararıyla bir hafta gözaltında tutulmuş, İran Cumhurbaşkanı'nın girişimleriyle hapisten çıkarılmıştır. Tanrı'ya karşı olduğu gerekçesiyle idam cezasıyla yargılanan yönetmenin kurtulmasında, aralarında Agnes Varda'nın da olduğu ünlü sinemacıların desteği de büyük rol oynamıştır. Makhmalbaf ise ilk filmi “*Elma*” için bir söyleşisinde şöyle diyordu:

“Kızların hikayesi benim için bir metafor halini aldı. Onlar İran'da yaşayan bütün kadınları temsil ediyordu. Onlarla aynı mahallede yaşayan diğer kadınların da pencerelerinde kalın demirlikler var. Onlar da 'çador' giyiyor. Onlar da hapisanedeler aslında. Toplumda bir rol oynamak konusunda erkekler kadar özgür değiliz.”¹⁹

¹⁷Nuşin Altınakar, “*Kentin Yaşamlara Düşen Gölgesi ve Bir Yönetmen*”, 25. Kare, Sayı:20, Temmuz-Eylül 1997 s59

¹⁸Batur, a.g.y. s8

¹⁹Zarife Öztürk, “*Komşunun Sineması*”. Radikal Cumartesi, 27 Mayıs 2000 s7

İranlı kadın yönetmenlerin toplumlarındaki kadınlara duydukları sorumluluğa, duyarlılığa benzer biçimde Mandy Jacobson ve Karmen Jelincic de 1996 yılında “*Calling the Ghosts*”(Ruhları Çağırarak) adlı belgesel filmi yönetmişlerdir. Film, Yugoslavya’daki iç savaş sırasında, Sırp toplama kampında tecavüze uğrayan iki avukat kadının, Bosna Hersekli Jadranka ve Nusreta’nın, tecavüzün savaş suçu kapsamına alınması için verdikleri mücadeleyi anlatmaktadır. Film, Jadranka ve Nusreta Şiddete maruz kalmış tüm kadınların dava açmasına yardım etmelerine de tanıklık etmektedir.

Dünya sinemasında kadın yönetmenlerden söz ederken Yeni Zelandalı Jane Champion’a ve Hollandalı Marleen Gorris’e de değinmek gerektiğini düşünüyoruz. Champion ve Gorris gerek uluslar arası festivallerde kazandıkları ödüllerle gerekse ataerkil ideolojinin kadına ve erkeğe dair kalıplarını kıran, bizlere farklı bir dünya öneren filmleriyle kanımızca, günümüzün en çok dikkat çeken kadın yönetmenleri arasında yer alırlar. Champion, “*Sweetie*”(Sevgili,1989), “*Angel at My Table*” (Masamdaki Melek,1990), “*Piano*”(1993), “*Portrait of a Lady*”(Bir Kadının Portresi, 1996), “*Holly Smoke*”(Kutsal Duman,1999), “*In the Cut*”(Tutku Esirleri,2003) adlı filmleri yönetmiştir. Gorris ise, “*A Question of Silence*”(Sessizlik Sorgusu,1982), “*Broken Mirrors*”(Kırık Aynalar,1984), “*The Last Island*”(Son Ada,1990), “*Antonia*”(1995), “*Mrs. Dalloway*”(1997) ve “*Luzhin Defence*”(Sah-Mat,2000) adlı filmleri yönetmiştir. Champion, Fransız yönetmen Catherine Breillat gibi kadın cinselliğine farklı bir açıdan yaklaşmayı amaçlayan filmler yapmaktadır. “*Piano*” filmiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Film, 19.yy’da, babası tarafından, mektupla, hiç tanımadığı Yeni Zelandalı bir İngiliz’le evlendirilen Ada’nın, küçük kızıyla birlikte Yeni Zelanda’ya gelmesini anlatır. Ada, altı yaşından beri konuşmamaktadır, ancak piyano çalmaktadır. Piyanosu, Ada için kendisini ifade etme aracıdır ve çok önemlidir. Yeni Zelandalı kocası Stewart, piyanonun sahilden eve taşınmasını reddeder. Stewart piyanoyu, ada yerlilerinin kimliğini benimsemiş, okuma yazma bilmeyen Baines’in bir arazisi ile değiş tokuş eder. Baines, Ada’dan piyano dersleri almaya başlar, sonunda birlikte olarak adadan ayrılırlar. Yönetmen bu basit içeriği oldukça farklı biçimde işler. Filmin en önemli özelliği kültürün erkeğe atfettiği özelliklerin filmde kadına ait oluşudur. Kitap okuyan ve piyano çalan Ada’ya karşılık sevgilisi Baines kelimenin tam anlamıyla cahildir. Erkeklerden çok yerli kadınlarla

iyi anlamaktadır, kendi kültürünü bir kenara koyup, ada halkından biri olmuştur, onların dilini konuşmaktadır. Ancak, sanata ve Ada'nın sanata olan sevgisine saygı duyar hatta imrenir. Baines, “*fallik olmayan erkek özne(...)* geleneksel olmayan Avrupa erkeği”²⁰ biçiminde tanımlanmaktadır. Bu filmle birlikte kadınların bir tepki biçimi olarak susması gündeme gelmiştir. Ann Kaplan’a göre “*kadınları baskı altına almak için başvurulan ana silah, erkek egemen dil ve buna dayalı olarak erkek merkezli kültürdür. Kadınlar bu baskının ayırdına vardıklarında baskıya direnme stratejisi olarak susmayı tercih ederler*”²¹ Ada, bir parmağını baltayla kesen kocasının otoritesine karşı koyarak onun tam karşısında konumlanmış Baines’i tercih eder. Bu birliktelikten sonra yavaş yavaş konuşmaya başlar. Film, Ada'nın ikinci bir evlilik yaparak hayata dönmesiyle bittiği için eleştirilere maruz kalmıştır. Gorris’in filmi “*Antonia*” ise dilimize “*Antonia'nın Yazgısı*” olarak çevrildi. Film, doğduğu köye yirmi yıl sonra annesi hasta olduğu için kızı Danielle ile birlikte dönen Antonia’yı anlatır. Anlatıcı, Antonia'nın torununun kızıdır. Köydeki “*sevgi dolu ve akıllı insanlar ya 'deli'dir, ya suskun, ya da eve kapanmışlardır*”²² Antonia ve kızının köyün erkek egemen, tutucu yaşamına alternatif bir dünya görüşü sunmalarını ve bu doğrultuda etraflarına topladıkları “akıllı ve sevgi dolu” insanlarla yaşamalarını izleriz. “*Antonia*”, bize evlilik yerine birlikte yaşamayı, din adamı yerine bir filozofun akıl hocalığını önerir. Ancak, “*Eğri Parmak*” (crooked finger) adındaki filozof ve Antonia birbirine karşı konumlanır. Nietzsche, Schopenhauer ve Platon hayranı olan Eğri Parmak, II. Dünya Savaşı’ndan sonra evine kapanmıştır. İçinde bulunduğumuz çağa dair umutsuz olan tüm aydınları simgelemektedir. Ancak o, Antonia ve ailesi için çok önemlidir. Danielle, kızını ve torununu ona emanet eder. Filozofun, Antonia ile karşıt konumlanmasının nedeni Eğri Parmak’ın hayata, içinde bulunduğumuz çağa dair karamsarlığı nedeniyle intihar etmesi, Antonia’nın ise hayatı, sevgiyi, paylaşmayı, saygıyı ve hoşgörüyü temsil etmesidir. Antonia, “*yaşam, yaşanmak zorundadır*” demektedir.

Sonuç olarak dünya sinemasının kadın yönetmenlerine baktığımızda sinemanın ilk yıllarından başlayarak kadının toplum içindeki, aile içindeki, kadın erkek ilişkileri çerçevesindeki ikincil konumuna karşı tavır aldıklarını gözlemliyoruz.

²⁰ Semire Ruken Öztürk, 2000, s147

²¹ y.a.g.e, s149

²² Ayla Kanbur, “*Antonio'nun Bahçesi*”. 25. **Kare**, sayı 19 Nisan-Haziran 1997 s35

Her şeyden önce ataerkil ilişkileri ve bu ilişkilerin olumsuz etkilerini bizzat yaşayan kadın yönetmenlerin, filmlerinde bu deneyimlerinden faydalanarak. kadın karakterlerini “farklı” bakış açısı çerçevesinde sunduklarını düşünüyoruz. Ataerkil ideoloji kuşkusuz kadının hayatını daha çok kısıtlamakta, kadının hayatında daha çok engeller ve sorunlarla karşılaşmasına neden olmaktadır. Dünya sinemasının kadın yönetmenleri söz konusu durumun nedenlerini gözlemleyerek ortaya koymuş, çözüm yolları üretmiş, kadın izleyiciye kendi konumunu, hayatı algılayışını sorgulamasını sağlayacak bir bakış açısı sunma kaygısına çoğunlukla sahip olmuşlardır.

2.2 Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Türk sineması bir ülke sineması olma noktasına en çok 1960’lar ve 1970’lerin ilk birkaç yılında yaklaşmıştır. Sözü ettiğimiz yıllar gerek sinema salonlarının sayısı, gerek izleyici sayısı gerekse üretilen filmler açısından sinemamızın en parlak dönemidir. Ancak Yeşilçam avans-maliyet sistemiyle ayakta duran bir yapıya sahipti²³. Yapımcılıkta geleceğe yönelik yatırım yapılmaması, kazanılanların sinema sektörü dışına aktararak hızla tüketilmesi 1970’li yıllarda yaşanan bunalımın en önemli nedenidir²⁴. 1970 sonrasında renkli filme geçilmesi dolayısıyla maliyetin artması, enflasyonun her geçen gün yükselmesi, 1974 yılında televizyonun ülke çapında yayına geçmesi Türk sinemasını krize sürükler. Bunun üzerine firmalar ucuza mal olan karate ve seks filmlerinin yapımına girişirler. Salon sahipleri de salonlarının kapanmaması için bu filmleri gösterirler. Sinema seyircisinin büyük kısmı bütçelerini zorlayan, üstelik yaptıkları masrafi hak etmeyen bu filmlere sırtlarını çevirerek ucuz eğlence aracı olan televizyonu tercih ettiler. Ancak 1970’li yıllarda toplumsal gerçekçiliği benimseyen ve bu doğrultuda filmler çeken yönetmenler de vardı. Lütfi Akad’ın “*Gelin*”, “*Düğün*”, “*Diyet*” üçlemesi, Ömer Kavur’un “*Yatık Emine*”, Yılmaz Güney’in “*Umut*”, “*Arkadaş*”, Süreyya Duru’nun “*Bedrana*”, “*Kara Çarşafli Gelin*”, Türkan Şoray’ın “*Dönüş*”, Atif Yılmaz’ın “*Selvi Boylum Al Yazmalım*”, Ali Özgentürk’ün “*Hazal*” ve Zeki Ökten’in “*Sürü*”, Korhan Yurtsever’in “*Fırat’ın Cinleri*”, Erden Kıral’ın “*Bereketli Topraklar Üzerinde*”, Tunç Okan’ın “*Otobüs*”, Erden Kıral’ın “*Hakkari’de Bir Mevsim*” adlı filmleri

²³Nilgün Abisel *Türk Sineması Üzerine Yazılar* İmge Yay. Ankara 1994 s103

²⁴y.a.g.e, ss99,103

sözünü ettiğimiz çizgiyi benirsemiş yönetmenler ve filmlerinden öne çıkanlardır. 1970 sonunda siyasal toplumsal yaşama hakim olan şiddet ve korku sinemayı da güç bir duruma sürükledi.

1980'ler her şeye rağmen sinemanın dirilmesine sahne oldu. Öncelikle 1986 yılında 3257 sayılı "Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu"nun kabul edilmesi filmlerin denetimi polisten alınıp Kültür Bakanlığı'na devredilmesini sağlar. Sinemanın tekrar nefes almaya başlamasının en önemli nedeni ise videonun ortaya çıkışıydı. Nilgün Abisel'e göre Avrupa'daki Türkler'e video kaset pazarlayan şirket temsilcilerinin Türkiye'ye gelip, yapımcıların elindeki eski filmleri satın almaları piyasayı canlandırmıştır²⁵ Buna paralel olarak Türkiye'de de video izleyicisi oluşmuştur. Sinema yapımcıları için yeni avans kaynağı video işletmecileriydi. 1980'lerde genç(yeni) yönetmenler kuşağı ortaya çıkmıştır. Bu kuşak darbe sonrası Türkiye'sinin ideolojiden arınmış ortamında yeni kimlik arayışına uygun olarak (ve izleyiciyi yeniden sinemaya çekebilme kaygısının da etkisiyle) yeni konu ve biçim arayışına yöneldi. Ele alınan konuların başında 12 Eylül öncesi şiddet olayları, sol hareket, solcu kahramanlar, cezaevi ve işkence, şehirde yaşayan yoksul insanlar, değişen namus anlayışı, değişen ekonomik zihniyet, aydınlar ve kuşkusuz kadınlar gelmektedir. Bu süreçte, Nesli Çölgeçen'in "Züğürt Ağa", Yavuz Turgul'un "Muhsin Bey", Ömer Kavur'un "Anayurt Oteli", Fehmi Yaşar'ın "Camdan Kalp" adlı filmleri Türkiye'nin siyasal kültürel ortamının ve Türk insanının psikolojisinin karşılıklı etkileşimini başarıyla anlatan yapımlar olarak öne çıkmışlardır.

Kadınlar ve kadın cinselliği 1980 sonrası sinemamızın saydığımız diğer konulara oranla en çok ilgisini çeken konu olmuştur. Bu durum, 1980'lerde yükselen kadın hareketinin sinemadaki yansımasıydı. Ancak aşağıda açıklayacağımız üzere çekilen filmlerin çoğunun kadın hareketini metalaştırdığı kanısındayız. Bu filmler daha çok toplumun siyasetten ideolojiden uzaklaşmasıyla ilintiliydi. Cinsellik ve özel alan siyasetten boşalan alanı dolduruyordu. Kadın ve kadının cinselliği o güne dek hiç olmadığı kadar afişe ediliyordu. Michel de Certeau'nun vurguladığı gibi "*Bir toplumda en çok görülen ve konuşulan şey gerçekte eksikliği en çok duyulan şeydir*"²⁶ Demek istediğimiz her ne kadar kadın ilk kez birey olma anlamında

²⁵ y.a.g.e, ss108,109

²⁶ akt, Oğuz Adanır, Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış Kuramsal Bir Deneme Kitap I-II, Eylül Yayınları, İzmir, 1997

melodram kalıplarındaki masalsi kişiliğinden kurtularak ete kemiğe bürünse de aslında bu filmlerin bir zihniyet değişimine işaret etmediğidir. Çünkü kadın özgürlüğü cinsel özgürlük olarak algılanmıştır, sunulmuştur. Ataerkil zihniyet yapısından kaynaklanan sorunlara çoğunlukla değinilmemiştir. Öyle ki bu dönemde “*Türk sineması bütününde (bir sürü eleştirmen dahil) kadına filan bakmaya niyetli değildir. Zorda kalınca ‘moda olan’ görüşleri beyaz perdeye aktarmakta; gişeyi ne güçlendirecekse onu yapmakta*”²⁷ tarzı yorumlara sıkça rastlanmaktadır. Sinema eleştirmeni İbrahim Altınsay da söz konusu dönemde Türkan Şoray’ın oynadığı kadına ve kadın cinselliğine farklı bir açıdan bakmaya çalışan filmlerin “*kadının toplumdan birazcık daha fazla özgürlük dilendiği kadın filmleri*”²⁸ modasına dönüştüğünü belirtmektedir.

1980 sonrası sinemamızda kadına, erkeğe dolayısıyla toplumzdaki yerleşik erkek egemen zihniyete, rol kalıplarına gerçek anlamda karşı çıkan en önemli film kanımızca Fehmi Yaşar’ın “*Camdan Kalp*” (1991) adlı filmidir. “*Camdan Kalp*” Gülseren Güçhan’ın ifade ettiği gibi “*kadın duyarlığı taşıyan erkeklerin kırılan kalbidir*”²⁹ Çünkü filmin anti kahramanı Kirpi, “*erkeğin bedensel gücüne dayalı olarak kurulan ve yönetilen bir dünyadan ve bu dünyanın yaratıp baş köşeye oturttuğu şiddetten korkmaktadır*”³⁰ Yaşar’ın anti kahramanı, geleneksel erkek kimliğinin tam karşısında konumlanmıştır, bu kimliğin tam tersi bir yapıya sahiptir. Kadının cinselliğini onun bir parçası olarak benimseyen, hümanist, eşitlikten yana olan, en önemlisi zayıflıkları olan bir “erkek”tir. Yaşar, filminde geleneksel rollerinden memnun olan ve bu konularının değişmesini istemeyen kadınlar çizmiştir. Ancak önemli olan kadınların bu tavırlarının nedenlerini de gösterebilmiş olmasıdır.

Fehmi Yaşar ve filmi sinemamızda istisnai bir örnektir. Buraya kadar anlattıklarımızdan vardığımız sonuç Türk sinemasının erkek yönetmenlerinin egemen ataerkil zihniyeti çoğunlukla sorgulamadıklarıdır. “*Bu zihniyetin etkisini üzerlerinde en çok hissedenler yani kadınlar yönetmenlik adına sinema alanında*

²⁷Zeynep Avcı, “*Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?*”, *Videosinema*, sayı5 Kasım 1984 s66

²⁸İbrahim Altınsay, “*Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar*”, Burçak Evren *Türk Sinemasında Yeni Konular* Broy 1990 İstanbul içinde, s13

²⁹Gülseren Güçhan, “*Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler*”, Süleyma Murat Dinçer (Yayına Hazırlayan) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* Doruk Yay. Ankara 1996 içinde, s48

³⁰y.a.g.e, s39

³¹Öztürk, 2004, s43

neler yapmışlardır?” Sorusunu sorduğumuzda ilk olarak ülkemizdeki kadın yönetmen sayısının yirmi üç olduğu, yirmi üç kadın yönetmenin yönettiği toplam film sayısının yüzü bulmadığı gerçeğiyle karşılaşırız³¹ İkinci olaraksa kadın yönetmenlerin filmlerinde 1980 sonrasına dek melodram kalıplarının dışına çıkmış bir konunun ve bakış açısının yer almadığını hatta 1970’li yıllarda kadın yönetmenlerin, dönemin kar getiren şiddet ağırlıklı “avantür”(macera) filmlerini çektiklerini söyleyebiliriz.

İlk kadın yönetmen Cahide Sonku’dur. Sonku, oyuncu ve yapımcı kimliği ile tanınsa da “*Vatan ve Namık Kemal*” (1951) filmini Talat Artemel ve Sami Ayanoglu ile, “*Beklenen Şarkı*”(1953) filmini Orhan Murat Arıburnu ve Sami Ayanoglu ile, “*Büyük Sır*”(1956) filmini Sami Ayanoglu ile birlikte yönetmiştir. Sonku, kendi adını taşıyan yapım şirketinin çatısı altında, saydığımız üç film de dahil olmak üzere on filmin yapımcılığını üstlenmiştir.

Nuran Şener ise “*bilimkurgusal bir çocuk masalı*”³² olan “*Aydedeye Gidiyoruz*”(1964), “*Suçlu Çocuklar*”(1965) ve “*Oduncunun Çocukları*”(1966) adlı filmlerin hem senaristi hem de yönetmenidir. Feyturiye Esen, 1957 yılında kurduğu Hilal Film bünyesinde beş filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Bu filmlerin sonuncusu olan “*Canım Benim*”(1965) adlı filmin senaryosunu yazıp, filmi yönetmiştir. 1965 yılında ilk filmini yöneten Bilge Olgaç, ölünceye dek yönetmenlik yapar ve otuz yedi film çeker. Olgaç, 1975-1984 yılları arasında sinemaya ara vermiştir. Olgaç’ın 1975 yılına dek çektiği filmler “*vurdulu kırdılı, erkek kahramanlı avantür filmlerdir*”³³. Olgaç ve 1984 sonrası sineması tezimizin ikinci bölümünde ayrı bir başlık altında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. 1970 yılında Ufuk Film’i kuran Birsen Kaya, 1970-1975 arasında on beş film yönetir. 1954 yılında Alev Film’i kuran Lale Oraloğlu ise dört film yönetir. Kaya’nın ve Oraloğlu’nun filmografileri melodramlardan ve şiddet ve cinselliğe ağırlık veren, kolay para kazanmayı hedefleyen filmlerden oluşur.

1972 yılında ilk filmini çeken Türkan Şoray ise yapım şirketi kurmaz. Buradan onun, tıpkı Bilge Olgaç gibi, sinemayı düşüncelerini yansıtmak yolunda bir araç olarak kullandığını anlamak mümkündür. Şoray “*Dönüş*”(1972), “*Azap*”(1973),

³²y.a.g.e, 63

³³Agah Özgüç *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* AFA İstanbul 1995 s104

“*Bodrum Hakimi*”(1976) ve “*Yılanı Öldürseler*”(1981) adlı filmleri yönetir. “*Bodrum Hakimi*” dışındaki üç filmi köy kadının yaşadığı sorunları toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla ele almaya çalışan ancak melodram kalıplarından (özellikle “*Azap*”) kurtulamayan filmlerdir. “*Bodrum Hakimi*” ise kentli çalışan kadın hakkında bir melodramdır. Film, gerçek bir hayat hikayesinden yola çıkar. Gerçek hikayede, Bodrum’da yargıç olarak çalışan bir kadının yaşadığı ilişki çevreden tepki görmesine neden olur. Yargıç bu duruma daha fazla dayanamayarak intihar eder. Film, konuyu kadının “iş mi aşk mı” çelişkisi çerçevesinde ele alır, intiharı ve çevre baskısını saf dışı bırakır. Hatta film, aşk filmi olarak anılmaktadır³⁴. Diğer üç filmin kurgusal olarak, çeşitli nedenlerle kırsal kesimde olmadık sorunlara ve acılara direnen, katlanan kadınları anlattığını düşündüğümüzde “gerçekten” ataerkil zihniyetten kaynaklanan sorunlarla yüz yüze gelmiş bir kadının hayat hikayesinin bir aşk filmi haline getirilerek çarpıtılması oldukça dikkat çekicidir. Benzer bir durumla 1990’lı yıllarda Canan Gerede’nin filmlerinde karşılaşırız. Bizce burada söz konusu olan, ideolojik anlamda kitleleri rahatlatmak ancak korkutmamak, tedirgin etmemek kaygısıdır. Bu konuda sadece Bilge Olgaç, 1980 sonrası sinemasında gerçek olayları çarpıtmadan perdeye yansıtacak cesarete sahip olmuştur. Olgaç’ın filmleri ne kadar didaktik ve erkek bakış açısından çekilmiş olsa da yönetmenin insanına yönelik iyi niyetli çabası takdir edilmeye değerdir.

Sonuç olarak 1980 öncesi eser vermiş olan kadın yönetmenlerimizin çoğunun sinemayı dertlerini anlatacakları bir sanat olarak değil para kazanacakları bir meslek olarak gördüklerini söylemeliyiz. Önceki sayfalarda belirttiğimiz gibi özellikle 1960 sonu ve 1970 başlarında sinemamız en verimli dönemini yaşamıştır. Film çekmenin kolay para kazanmaya yönelik adeta bir furya olduğu dönemde kadınlar da kadın kimliklerini geri plana atarak, sektöre ayak uydurmak kaygısıyla filmler çekmişlerdir. Ancak bu durum onların unutulmalarını gerektirmemektedir kuşkusuz. Sözü ettiğimiz yedi yönetmenden dördünün kendi yapım şirketlerini kurması filmleri için yapımcı bulamadıklarına işaret eder.

³⁴ akt, Giovanni Scognomillo, *Türk Sinema Tarihi İkinci Cilt 1960-1986*, Metis yay., İstanbul, 1988 s138

1980 sonrasında eser veren kadın yönetmenler ve filmleri tezimizin ikinci bölümünde incelenmiştir. Ancak ulaşamadığımız yönetmenler ve filmleri hakkında burada kısaca bilgi vermek istiyoruz³⁵

Canan Evcimen Obay, “*Hoşça kal Umut*”(1994) ve “*Solgun Bir Sarı Gül*”(1997) filmlerinin yönetmenidir. Obay bu filmleri TRT ‘nin yapımcılığında çekmiştir. Her iki filmin de çıkış noktası Ayla Kutlu’nun öyküleridir İlk film, Nuray Oğuz tarafından uyarlanmıştır. Filmde, siyasi nedenle girdiği hapisten yeni çıkan Oruç’la, eskiden kapı komşusu olan kendisinden yaşça büyük yalnız yaşayan, bunalımlı üst sınıf üyesi Algöz’ün ilişkileri anlatılır. Kadın bu ilişki sırasında kazara düşerek ölür. Obay, ikinci filmini Mehmet Eroğlu ile birlikte uyarlar. Film, rehberlik yapan Tuğrul’un, çocukken aşık olduğu babasının sevgilisi Gülgün’ü aklından çıkaramaması üzerine kuruludur. İlk film senaryosundan kaynaklanan pek çok soruna sahipken ikincisi kahramanın gerçek mi düş mü olduğu tam olarak anlaşılamayan yaşantısını, anılarını karmaşık bir kurguyla anlatır. Obay’ın, filmlerinde kendi iradeleri çerçevesinde tercih ettikleri hayatı yaşayan kadın karakterler çizdiğini söyleyebiliriz ancak bu karakterlerin hayatları yüzeysel geçilmektedir, inandırıcılıktan uzaktır.

Fide Motan da TRT yapımcılığında filmler çekmiş bir yönetmendir. “*Cadı Ağacı*”(1994) ve “*Yanlı Saksının Çiçeği*”(1997) adlı filmleri yönetmiştir. İlk film, Ayla Kutlu’dan uyarlanır, ikincisi ise Atilla İlhan’dan. Motan İlk filminde annesinin yaptığı bir kaza sonucu çocuğunu yitiren doktor genç bir kadın anlatılır. Kadın çocuğunu yitirdikten sonra annesini kaza nedeniyle sürekli suçlar, eşiyle sorunlar yaşar, fakültedeki evli bir hoca ile birlikte olur, adam bir süre sonra hastalığı nedeniyle ölür. Motan, ikinci filminde Amerika’da yaşayan bir Nesrin ve Can çiftinin, Nesrin’in Türkiye’deki topraklarını satması için Türkiye’ye gelmesini anlatır. Çift, gerek kıyafetleriyle gerekse davranışları ve konuşmalarıyla yozlaşmış sunulur. Ancak bu yozlaşmışlık inandırıcı olmaktan öte karikatürize kaçmaktadır. Adam eşini aldatmaktadır. Kadınsa ailesinin avukatı olan eski sevgilisi Mustafa ile yakınlaşmaya başlar. Avukat “tipik” bir Türk erkeğidir. Sonunda kadın eski sevgilinden etkilenerek topraklarını satmaktan vazgeçer ve Türkiye’de kalmaya karar verir. Motan’ın ilk filminde çizdiği kadın karakterin eşini aldatması çocuğunun

³⁵bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız. Öztürk, 2004, ss313-371

ölümü nedeniyle girdiği bunalımla meşrulaştırılır. Zaten kadın filmin sonunda arabaların hareket halinde olduğu bir caddede umarsızca yürüyerek bir nevi intihar etmektedir. İkinci filmde ise, geleneksel Türk değerlerinden, özünden uzaklaşmış, topraklarının kıymetini bilmeyen bir kadın, sözünü ettiğimiz değerlere sahip olan bir erkek tarafından adeta yola getirilmektedir.

Sunar Kural Aytuna, “*Deniz Bekliyordu*”(1996) adlı filmin yönetmenidir. Senaryo, Aytuna ve Mehmet Tekirdağ tarafından yazılmıştır. Film, TRT’nin yapımcılığında çekilmiştir. Denizcilikle geçinen bir adada pansiyon işleten Zeynep, üç yıldır haber alamadığı kocasının denizden dönmesini beklemektedir. Oysa eşi ölmüştür ve küçük oğlu eve gelen mektubu saklamaktadır. Zeynep ve komşusu Ayla, pansiyonda kalan gemi kaptanı Levent’e aşık olurlar. Atıf Yılmaz’ın “*Mine*” filmini andırır biçimde halk, dedikodular nedeniyle Levent’e saldırır. Çocuk annesine mektubu gösterir, bunun üzerine Zeynep, Levent’e sahip çıkar. Açıkça görüldüğü gibi, evin erkeğinin iktidarı evin küçük oğluna geçmiştir ve yan anlamsal düzeyde anne oğlundan izin almaktadır. Zeynep’in başka bir erkekle beraber olması için hem devletin onayı(resmi mektupla simgelenen) hem de oğlunun onayı gerekmektedir.

Jülide Övür ve Necef Uğurlu, “*Eski Fotoğraflar*”(1998) adlı filmi yönetirler. Film, altı bölümden oluşur. Kısaca, pavyonda dansöz olarak çalışan Sevtap’ın geçmişi, eniştesine aşık olması, hayatına giren tüm erkeklerde hep ilk aşık olduğu insanı görmesi, karmaşık bir zaman kurgusuyla ve kimi zaman gerçek üstü öğelerle desteklenen bir biçimde anlatılır. Filmin ana izleği “*kadınların kullanılması, kötü yola düşmesi, yoksul ve tutunamayan insanlar ve sonuçta imkansız ilişkilerdir. Filmde sınıf ve cinsiyet sorunları iç içe geçmiş durumdadır*”³⁶

³⁶ y.a.g.e, s363

2.3 Bilge Olgaç

Bilge Olgaç Türk sinemasında en çok film çekmiş olan kadın yönetmendir. Deniz Derman'a göre Olgaç geçimini yalnızca sinemadan sağlamıştır. Bu nedenle geniş bir seyirci kitlesini hedeflemiş *"filmi toplumsal işleviyle ele almıştır. Türk sinemasının geleneklerinden ve alışkanlıklarından çok uzaklaşmamıştır"*³⁷ 1965 yılında ilk filmini çeken Olgaç'ın sineması 1984 yılında çektiği *"Kaşık Düşmanı"* ile yeni bir amaç kazanır. Bilge Olgaç'ın bu tarihten itibaren çektiği 12 film, toplumun çeşitli kesimlerinden kadınların yaşamlarını ve sorunlarını ele alır. Olgaç'ın 1990'dan sonra yaptığı filmlerde başarısız olduğu yönünde eleştiriler vardır³⁸ Olgaç'a göre sineması üç aşamadan oluşur ilki *"bilinçsiz ve popülist filmler"*³⁹ olarak nitelediği 1965 yılında çektiği filmleri kapsayan süreçtir. İkinci aşama ise 1966 yılından 1975'e dek süren, sol ideoloji çerçevesinde sosyal içerikli filmler çektiği süreçtir. 1975-1984 yılları arasında film çekmeye ara verir. Üçüncü aşama ise *"Kaşık Düşmanı"* ile başlayan ve bizim için önem taşıyan 1994'e dek süren yukarıda özetlediğimiz kadına dayalı öyküler anlattığı süreçtir. Agah Özgüç, Olgaç'ın 1965-1972 yılları arasında çektiği filmlerin vurdulu kırdılı, ısmarlama senaryolarla çekilen erkek kahramanlı filmler olduklarını belirtir⁴⁰ Bizce Olgaç'ın *"Kaşık Düşmanı"*'na dek çektiği filmlerin tümü, aşamalara ayırmaksızın ülkemizde yerleşik olan ataerkil zihniyeti sorgulamayan tersine pekiştiren erkek seyirciyi hedefleyen, filmin ticari yanını öne çıkaran, yönetmenin *"kendine bu piyasada yer açmaya"*⁴¹ çalıştığı filmlerdir. 1984 öncesi süreçte Alim Şerif Onaran'a göre iki önemli filmi vardır Olgaç'ın⁴² Bunlar, 1970 yapımı *"Linç"* ve 1975 yapımı *"Bir Gün Mutlaka"* adlı filmlerdir. Onaran, *"Linç"*'in bir kadın yönetmen tarafından çekilmesine rağmen tüm

³⁷ Deniz Derman, *"Bir Yönetmen-Bilge Olgaç"*, 25. Kare Sayı 19 Nisan Haziran 1997 s32

³⁸ akt. Öztürk, 2004. s84

³⁹ akt, Zeynep Oral, *"Bilge Olgaç: Türk Sinemasında Bir Kaşık Düşmanı!"*, Milliyet Sanat, Sayı 118 Nisan 1985 s18

⁴⁰ Özgüç, a.g.e. s104

⁴¹ Derman, a.g.y, s33

⁴² Alim Şerif Onaran *Türk Sineması I. Cilt* Kitle Yay. Ankara 1999 s160

oyuncularının erkek oluşuna vurgu yapar⁴³ Film, hapisanedeki haksızlıklara karşı çıkan ve linç edilen bir mahkumun öyküsüdür. “*Bir Gün Mutlaka*” 1970’lerdeki kitle hareketini Yılmaz Güney’in senaryosuyla anlatan yarı belgesel bir filmidir ve didaktik anlatımı nedeniyle Olgaç’ın kendisi tarafından yanlış ve yüzeysel olarak nitelenir⁴⁴

Fehmi Yaşar’ın Yılmaz Güney’in sineması hakkında yaptığı söyleşiden uygun gördüğümüz bir kısmı Bilge Olgaç sinemasına da tarif ettiği için alıntılıyoruz;

*“Yılmaz Güney gerçeği anlatırken tarafsız değildir. ‘Sosyal gerçekçi’ bir anlatımı vardır. Üstelik taraflılığı gereği, kendi tezlerini kanıtlamak için kahramanlarına her türlü kötü muameleyi reva görür. Kahramanını olmadık zorluklarla karşılaştırır, en kötü durumlara sokar, dramatik gerilimi oralarda arar; yani aşırı uçlarda”*⁴⁵

Olgaç’ın da “Sosyal gerçekçi” anlatım tarzını benimsediğini söyleyebiliriz. Burada yönetmenin konu olarak gazete haberlerini(çoğunlukla felaket haberleri) önemseydiğini eklemek gerekir. “Sosyal gerçekçilik” bu anlamda yaşanmış olayların yönetmenin sert, didaktik üslubuyla kurgulanan, nesnel olmayan bir anlatımı tanımlamaktadır. Olgaç, bireyleri kendi yaşamlarını yönlendirebilecek insanlar olarak değil toplumun boyunduruğunda belirleyiciliğinde yaşayanlar olarak görmektedir. Toplumsal şartlar yani içinde yaşanan sistem olumsuz niteliklere sahip olduğundan insanlar da sistemin kurbanları olmaktadır bu filmlerde. Olgaç’ın filmleri çözümsüzlükle sonuçlanır, çizdiği felaket tablolarında yönetmenin suçlu olarak toplumu gördüğü anlaşılmaktadır. Fehmi Yaşar’dan yaptığımız alıntıda da gördüğümüz gibi Güney ve Olgaç’ın gerçeklik anlayışları aynıdır; gerçek acı ve serttir, çıkışsızdır veya tek bir çıkış vardır o da ölümdür. Daha iyi bir hayata geçiş her iki yönetmenin sinemasında da mümkün olmaz. Olgaç’ın filmlerinde öne çıkan diğer bir özellik de Anadolu halkının inanç biçimi olarak şamanizme yaptığı vurgudur. Yönetmenin filmlerinde “saçlı yılan” söylenceleri, “bulut baba”ya yapılan adaklar yer alır. Anadolu insanını yobaz Müslümanlar olarak değil karşılıklı paylaşım ve buna bağlı olarak karşılıklı sorumluluk çerçevesi içinde yaşayan aşiret üyeleri olarak

⁴³ y.a.g.e, s160

⁴⁴ akt, Oral, a.g.y, s18

⁴⁵ Fehmi Yaşar, “Göklere Çıkaranlar da Yere Vuranlar da Aynı Yok Etme Duygusunu Taşıyor”, *Antrakt*, sayı.12, Eylül 1992 s63

çizer. Önemli olan topluluğun kurallarına uymaktır ve bu kurallar erkeğe de kadına da aynı sınırlamaları getirmektedir.

Sonuç olarak varmak istediğimiz nokta 1984 sonrası sürecin hem yönetmenin kendisi tarafından hem de sinema yazarları tarafından önemsenen bir süreç olduğudur. Bu sürecin ürünü olan “*Kaşık Düşmanı*”, “*Gülüşan*” ve “*İpekçe*” filmleri Olgaç’ın en başarılı çalışmaları olarak nitelenir⁴⁶ Bu filmlerdeki kadınlar Derman’ın deyimiyile gerçektir, marjinal değildir⁴⁷ Ancak eklemek gerekir ki Olgaç için kadın sorunu bir zihniyet sorunu olmamıştır.

2.3.1 Kaşık Düşmanı-1984

1980 Kasım’ında Ankara’nın Keskin ilçesine bağlı Danacaobası köyünde bir düğün gecesi kadın ve çocukların toplandığı evde tüp gaz patlar, 92 kişi ölür. Köyün erkekleri olaydan on beş gün sonra, yeniden evlenmek isterler ancak komşu köyler başlık parasına zam yapmışlardır. Köyün erkekleri devletten başlık parası yardımı isterler. Bilge Olgaç, olayı gazetelerden takip etmesinin ardından köye gider, insanlarla konuşur, döndükten sonra filmin senaryosunu yazar⁴⁸

Filmde, facianın hemen arkasından köyün erkeklerinin evde ve tarlada çalışmakta zorlanmaları özellikle ev işlerini yapmaktan rahatsız olmaları anlatılır. Çamaşır, bulaşık yıkamak, çeşmeden su doldurmak adeta erkekliklerini yitirmek gibi bir şeydir onlar için. Bu nederle durduk yere çeşme başında kavga etmeye bir nevi erkekliklerini ispatlamaya girişirler. Herkes yeniden evlenme derdine düşer. Paraları yoktur. Kendilerine dağıtılan mezar taşı parasını kullanmayan Hüseyin Efendi evlenir ilk. Ancak karısının görme sorunu vardır, bu kadını geri götürüp ikinci bir kadınla evlilik yapar. Köyün erkeklerinden Osman’ı televizyonda yayınlanan haberlerde gören bir Alman kadından, mektupla Osman’a evlenme teklifi gelir. Bu olay gerçekten olur ancak mektubu yazan kadından bir daha haber alınmazken Olgaç, filminde olayın devamını getirir. Osman, mektubu gazeteci Bora’ya okutur. Bora sol görüşlüdür, Almanya’dan gelen teklif onun çok hoşuna gider. Bora’ya göre bu evlenme teklifi “*evrensel barışın*” sağlanabileceğine dair bir göstergedir. Mektubu

⁴⁶ Alim Şerif Onaran *Türk Sineması 2. Cilt* Kitle Yay. Ankara 1995 s81 ve Derman, a.g.y, 33

⁴⁷ Derman, a.g.y, s32

⁴⁸ akt, Oral, a.g.y, s18

yazan Ulrike, kardeşi Ursula'yla birlikte yönetmen Hans'ın yanında çalışmaktadır, Ursula ve Hans sevgilidir. Ulrike, Türkiye'de huzuru, mutluluğu bulacağına inanan oldukça tumbul, tembel bir kadındır. Farklı kültürlerden iki insanın birbirlerine aşık olup evlenmesi fikri Hans'ın ilgisini çeker ve Ulrike'nin evlenme planını bir film projesine dönüştürür. Ulrike'yi Almanya'da bırakıp köye gelirler. Osman'a ufak bir karışıklık olduğu, mektubu Ursula'nın yazdığı söylenir. Hans kendisini Ursula'nın dayısı olarak tanıtır, sözde anı olsun diye düğünü filme çekeceklerdir. Çekimler dört-beş gün sürer, ekip köyü terk ederken gerçeği açıklarlar, Osman'a bir miktar para verip giderler. Köyün delisi Elif, ekibin filmlerini ele geçirmiştir, film Elif'in filmleri meydana konfeti gibi saçmasıyla son bulur.

Filmin en büyük sorunu neyi anlatacağına karar verememiş olmasıdır. Faciadan sonra erkekler başlarının çaresine bakamazlar ve hayatlarında kadının eksikliğini bu kadar yoğun hissetmelerine rağmen kendi aralarında onu "*kaşık düşmanı*" olarak adlandırırlar. Olgaç, filmi Ürgüp'te çekmiştir ve çekim boyunca köyün erkeklerinin kendilerine yardımcı olduğunu belirtmiştir⁴⁹ Çünkü erkekler boşta gezmektedirler kadınlarsa sürekli çalışmaktadırlar. Buna rağmen erkek eşeğin sırtında önde, kadın yürüyerek arkadan gitmektedir⁵⁰ Yönetmen filmde konuyu güldürü ögesiyle süsleyerek yüzeysel geçer. Köyde kadının her anlamda ikinci sınıf insan muamelesi görmesi başlı başına bir konudur. Filmin tüm kahramanları erkektir. Hüseyin efendinin evlendiği iki kadın, kazadan sağ kurtulan bir genç kız, Bora'nın karısı Leyla, bir sahnede karşımıza çıkan köy öğretmeni ve Alman kız kardeşler tiplene olarak kalırlar. Olayların gidişine yön vermek bir yana kendi kararlarını dahi veremezler. Köyün delisi olarak sunulan Elif ise karakter ve tiplene arasında sıkışıp kalır. Filmin hemen her sahnesinde yer almasına rağmen karakter olmak adına gerçekleştirdiği tek eylem filmin sonunda Alman ekibin filmlerini ele geçirmesidir. Elif, "Salkım Hanım'ın Taneleri" filmindeki Nora gibidir. Olgaç, Elif yoluyla en duyarlı olduğu konuyu işlemeye çalışır. Elif çocuk yaşta ellili yaşlarda bir adamla evlendirilmiştir, kocası gerdek gecesi ölünce Elif aklını yitirmiş ve bir daha kendine gelememiştir. Köy halkının Elif'e "*cinli*" veya "*deli*" demesi, onu hocaya okutması ama asla geleneğe toz kondurulmamasının da başlı başına bir konu olduğunu

⁴⁹ akt, Oral, a.g.y, s19

⁵⁰ akt, y.a.g.y, s19

düşünüyoruz. Almanya'dan gelen yönetmen "*toplumsal açıdan iki ayrı dünyayı*" yapay biçimde bir araya getirdiğini düşünerek bir film çeker. Hans'ın senaryosunda Ursula ve Osman köyde tanışırlar, dini nikahla evlenirler. İlk başlarda son derece abartılı, açık kıyafetler giyen kadın birden kapanır ve bambaşka bir hayata başlar. Çalışma bittiğinde Bora'ya "*Onlar iki ayrı dünyanın insanı anlayamazlar*" bahanesini sunar. Bu söze omuz çekiminde Osman'ın görüntüsü eşlik eder, geri planda cami minaresi vardır. Hans bu filmi "*hayatımın en gerçek filmi çektim*" diye tanımlar. Hans'ın filmi aslında her şeyiyle sahtekarlık üzerine kuruludur, Hans hem kendini hem insanları kandırmıştır. Hans köydeki çalışma süresi boyunca sürekli Bora ile muhatap olur, bunda Bora'nın Almanca bilmesinin etkisi olsa da Bora'yı "*sen akıllı bir adama benziyorsun*" diyerek açıkça köy halkından ayırır.

1961 tarihinde Almanya(doğu) ile yapılan işgücü anlaşmasının ardından 1980 sonunda Avrupa'da çalışan Türk işçisi sayısı bir milyonu bulur⁵¹ Filmin çekildiği yıllar bu nedenle iki ülke halkının ilişkilerinin yoğun olduğu yıllardır. Kendilerine tamamen yabancı bir kültür karşısında Türk işçilerinin hayata tutunmaları İslam'a yönelme biçiminde kendini gösterir. Almanya'da "*olumsuz bir Türk görünümünün doğmasına en önemli katkıyı*" Kur'an kurslarının, Süleymancılık hareketinin, Milli Görüş Teşkilatı'nın yayılması yapar⁵² Filmde Hans'ın kişisel yargılarıyla geçirilen Alman insanının Türk insanına ve kültürüne bakışı tek başına bir filme konu olacak boyuttadır. Ancak filmdeki diğer yan konular gibi bu konu da havada kalır. Şükran Esen'e göre "*filmi zedeleyen, gereksiz uzatan, yama gibi duran bir bölüm olmuştur*"⁵³ Gazeteci Bora ve karısı Leyla arasındaki çatışmalar da bir diğer yan öykü olarak karşımıza çıkar. Bora da Leyla da çalışan aydın insanlardır ancak sürekli kavga ederler. Bir gece karı koca arasında şöyle bir konuşma geçer;

Leyla: *İki kere sömürüyorsunuz bizi.*

Bora: *Kim sömürüyor?(...)Kimi?*

Leyla: *Bizi, kadınları.*

Bora: *Güldürme adamı, nereden öğrendin bunları?*

Leyla: *Nereden öğrendiysem öğrendim sen doğru mu değil mi onun hesabını ver*

⁵¹ Oğuz Makal Sinemada Yedinci Adam Ege yay1994 İzmir s58

⁵² y.a.g.e, s59

⁵³ Şükran Esen 80'ler Türkiye'sinde Sinema Beta Yay. İstanbul 2000

Bora: *Bak karıcığım senin bildiğin gibi değil asıl sömürü kırsal kesimde siz şehir kadınları dua edin yine.*

Bora, Olgaç'ın diğer filmlerinde de karşımıza çıkan solcu, lider ama hayal kırıklığına uğramış erkek karakterdir. “*Aşkın Kesişme Noktası*”nın adsız kahramanı, “*Bir Yanımız Bahar Bahçe*”nin Melih'i gibi. Olgaç adeta bu karakterlerin ağzından konuşur bize. Leyla sürekli konuşan, sinirli, yapmacık tavırları olan, Bora'yı yoran bir kadın olarak sunulur. Bora, Osman'la yaptığı bir konuşmada kadınlık durumuna dair fikirlerini şöyle anlatır;

“Dünyanın her yerinde kadın kadındır. Zaafları, çelişkileriyle aynıdır. Her ne kadar bilim kadın erkek eşit dese de, ben kadınla erkeğin eşitliğinden yanaysam da olmuyor işte. Al benim karım okumuş etmiş, üretime katılıyor ama yine de kefeye vurdun mu kadın, kadın işte”

Burada yönetmenin kadın sorunuyla ilgili bir çıkmaza düştüğünü görüyoruz. “*Kefeye vurdun mu kadın kadın işte*” durumu nasıl gerçekleşmektedir? Bilge Olgaç, ele aldığımız yönetmenler içinde kadın sorununa dair film çekmeyi kendisine amaç edinmiş olan tek yönetmen olması açısından bizim açımızdan çok önemlidir. Ancak soruna belli bir çerçeveden, bu çerçevenin dışına çıkmadan bakması onun tek dezavantajıdır diyebiliriz.

2.3.2 İpekçe- 1987

Osman Şahin'in öyküsünden Bilge Olgaç'ın senaryolaştırıp yönettiği filmde asıl adı Zülfiye olan Aylin takma adlı genelevde çalışan bir kadının hayatından kesit izleriz. Aylin çok çalıştığı için verem olmuştur, genelevin patronu ona önem verdiği için bir süreliğine Adatepe köyüne (Çanakkale) dinlenmesi ve iyileşmesi için yollar. Saçlarını belalı bıçimsizce kestiğinden kadın uzun sarı bir peruk takmıştır. Köye patron tarafından “zenginlik süsü” olsun diye kiralanmış bir tırla, patron için çalışan bir adam ve şoför eşliğinde getirilir. Köy halkı, kadının uzun sarı saçlarını ve tır zenginlik, itibar kısaca statü göstergesi olarak algılar. Bu durumun yaratılmasında kadına eşlik eden fedainin tavırlarının payı büyüktür. Adam, “*Beyimizin kızıdır, ablamı babasının emriyle kamyonlarına bindirip getirdim*” diyerek halkın algılamasını pekiştirir. Aynı karakter filmin sonunda kadını almaya geldiğinde asıl kimliğini açıklayıp Aylin'i köy halkına rezil edecektir. Aylin'in statüsünü kendileri

ve köyleri için bir onur kaynağı olarak algılayan köylüler ona ev yaparlar, her öğün yemeğini kendileri yapıp getirirler, kadının para teklif etmesini “*minnet duyma ki hem kendine hem bize boyunduruk takma*” diyerek geri çevirirler. Halkın İpekçe adını taktığı Aylin köyün nakışçısı Seyid ile birlikte olur. Fedai tarafından şehre geri götürülüp işine döndükten sonra Seyid Aylin’i görmeye geneleve gelir, birlikte genelevi terk etmeye kalktıklarında Seyid öldürülür. Filmin sonunda genelev çalışanlarından biri genelevde yangın çıkarır. Kadının üç tane ismi olmasından da anlayabileceğimiz gibi ciddi bir kişilik bölünmesi söz konusudur. Kahramanın kimlik adı Zülfiye’dir, “namuslu” hayatı geride kaldığından Zülfiye de simgesel olarak ölmüştür. İşindeki takma adı Aylin, köydeki “temiz” ve yeniden doğduğu yaşamındaki adıyla İpekçe’dir. Biz içeriği çözümlerken kahramanın asıl adı olan Zülfiye’yi tercih edeceğiz.

Olgaç bu anlatıda evrensel bir zihniyeti kavramıştır. Kendisinden yıllar sonra Danimarka’lı yönetmen Lars Von Trier’in “*Dogville*” (2003) adlı filmi tersten de olsa aynı içeriği işlemektedir. 1930’ların Amerika’sında Dogville adlı kasabada geçer öykü. Filmde peşindeki gangsterlerden kaçan Grace bir akşam Dogville’e sığınır. Kasaba halkı kadını saklamaya karar verir ancak karşılığında Grace’den tüm gün kendileri için çalışmasını isterler. Üzerinde Grace’in resminin olduğu kayıp ilanları kasabaya ulaşınca ve polis denetimleri artınca kasabalı ve Grace arasındaki bu simgesel alış veriş çığırından çıkar. Halk verdiğini giderek daha fazlasıyla geri istemeye başlar. Çünkü Grace bir kanun kaçağıdır ve onlara muhtaçtır. Sonunda kadını polise teslim ederek ellerindeki gücü sonuna dek kullanmaya karar verirler. Grace’i ne kadar bedensel, cinsel ve ruhsal olarak en uç noktada sömürseler de yaptıklarının karşılığını alamadıklarına inanırlar. Dogville halkı statüsel-simgesel olarak Grace’den üstündür. Grace’i almaya polis yerine bir gangster çetesinin başı olan babası gelir, kadın polisten değil nefret ettiği babasından kaçmıştır, aslında güçlü ve statülü olan Grace’dir, kasaba halkı değil. Kadın kinini tüm kasabayı yaktırarak kusar. Görüldüğü gibi iki film içerik olarak birbirine çok yakın. Her ikisi de görünüşe, simgesel değerlere, itibara önem veren bir zihniyetten yola çıkarlar ve ikisi de yıkımla sonuçlanırlar. “*İpekçe*’de köy halkı köye gelen kadının bir kandırmacadan ibaret statüsünü kendileri için gurur kaynağı olarak görür ve baştan kadını kendilerinden üstün görerek misafirle aralarındaki dengeyi, kadına karşılıksız

uç noktada hizmet ederek sağlamaya çalışırlar. Gerçeği öğrendiklerindeyse, Zülfiye'nin genelevde çalıştığına inanmak istemezler çünkü o zaman sahip olduklarını düşündükleri itibardan yoksun kalacaklardır. Bu nedenle kadın gittikten sonra onu hiç gelmemiş saymak için, “uğursuzluğu”ndan arınmak için evini yakarlar. Trier'nin filminde de Grace gerçek gücünü ve statüsünü saklayarak kendini bir hiç(yasal anlamda, diğer insanlara kıyasla bir hiç) olarak sunduğundan kasabalılarla arasındaki dengenin sağlanması için istenilen her şeyi yapmayı baştan kabul etmiş olur.

Film Olgaç'ın didaktik üslubunun habercisi olan bir yazıyla açılır: “*İnsanlar karakterleriyle doğmazlar. onların karakterlerini belirleyen dünya yüzündeki şartlarıdır*”. Ardından Zülfiye ve fedaisinin görkemli turlarıyla köy kahvesinin de bulunduğu merkeze gelişlerini izleriz. Zülfiye ve adam otururlar. Ortalıkta Zülfiye'den başka kadın yoktur (film boyunca köy kahvesinde oturabilen tek kadın Zülfiye olacaktır) kahvedeki erkeklerin gözünden Aylin'i izleriz. Olgaç saçlara, dudak ve gözlere yapılan bu ayrıntı çekimleriyle kadını nesneleştirir. Ancak bu bakışla bir daha karşılaşmayız çünkü kadının statüsü köy halkıyla arasına mesafe koyar ve kadın adeta cinsel olarak kimliksizleşir. Kimse ona “yan gözle bakamaz” Kadının saçları köyde sunduğu kişiliğin sahteliğinin simgesi olarak sahtedir (peruktur). Köylünün gösterdiği saygı tamamen itibar nedenlidir. Kiralanmış tır ve sahte saçlara gösterilen saygı da, bu simgelere bağımlıdır. Köyün muhtarı “*Tertemiz olacak herkes medeni olmak gerek, köyü de temiz tutmak gerek kaçsın gitsin mi üç gün sonra*” diyerek kadının kasabadaki konumunu ve önemini belirtir. Önemli olan kadının kişiliği, yaşamı değil statüsü, köyü beğenmesi ve bu beğeniyle köye kazandırdığı gururdur. Köy halkının dere kıyısındaki temizlik günlerinde Zülfiye kadınlı erkekli bu kalabalığın arasında değil onlardan oldukça yukarıda konumlanarak onları izler. Bu sahneler kadının cinsiyetten arınmışlığını ve köy halkından üstünlüğünü ifade eder. Tanrı(Tanrıça değil çünkü Zülfiye kadın kimliği taşıyor köy halkı için) gibi tapınılan simgesel bir varlık haline gelir. Köyün erkekleri kendi aralarında konuşurken “*soylu, güzel, bizim tüm karılarımız bir araya gelse parmağı olamaz*” diye bahsederler. Kadına duyulan saygı ve köylülerin kendilerini aşağı konumda görmeleri bu ifadeden rahatça anlaşılır. Zülfiye'nin birlikte olduğu, nakışçı Seyid diğer köylere resim yapmak için gider, kök boyası

toplamak için ormana yolculuklar yapar.kısaca cemaatin dışında yaşar. Bu nedenle kadının köye getirdiği “onur”un onun için bağlayıcılığı yoktur. Aralarındaki ilişkiyi hem duygusal hem fiziksel olarak başlatan Zülfiye olur.

Filmin kahramanı Zülfiye'nin köy için taşıdığı simgesel önem belki de en somut biçimde filmin sonunda ortaya çıkar. Fedaisi kadını almaya geldiğinde onu en kötü biçimde rezil etmeyi de vazife edinir. Kadına edilen her hakareti köylü kendine edilmiş sayar. Kadını gerçek kimliğiyle olduğu gibi aralarına alıp ona yardım etmek istemezler: “İpekçemiz söyle bu adamın dedikleri yalan he mi? Eğer istersen seni göndermez, ömür boyu seni misafir ederiz” diyerek onu sevmelerinin tek şartının Aylin değil İpekçe olmasına bağlı olduğunu belirtirler. Film Zülfiye'yi ziyarete giden Seyid'in ölümü, genelevin yanmasıyla biter. “Çalıştığı genelevi havaya uçurdu” başlıklı Cumhuriyet gazetesine ait bir haber görürüz. Ardından Olgaç filmin girişindeki alıntıyı tekrar eder

Olgaç'ın filmde ataerkil zihniyeti, kadının konumunu sorgulamak gibi bir amacı olmadığını anlıyoruz. Zaten, köyün kadınları ve erkekleri kendileri arasında eşit ama Zülfiye karşısında ayrı bir statüde yer alıyorlar. Erkeklerin kadınlar üzerinde bir üstünlükleri olduğuna tanık olmuyoruz. Daha çok Ziya Gökalp'in eski Türklere dair ileri sürdüğü tarzda bir eşitlik hakim. Olgaç'ın sadece geneleve karşı kesin bir tavır aldığını anlıyoruz. Zülfiye film boyunca kabuslar görür, kabusların tümü yaptığı işe olan nefretini (dolayısıyla yönetmenin nefreti) yansıtır. Bunlardan birinde içinde bulunduğu odanın duvarlarını iterek yıkmaktadır, duvarların ötesinde şehirden uzak bir yeşil alan(özgürlük) olduğunu görürüz. Diğer kabusta ise aralarında Zülfiye'in de bulunduğu dört kadın gelinliklerle, bacaklarını açmış, yan yana bir duvarın önünde oturmaktadır. Duvarda “vizite 2000 TL” yazısı okunur. Adamın biri gelir ve Zülfiye'yi kolundan çekerek götürür.

Sonuç olarak; Olgaç, filminde dönemsel hiçbir bilgiye yer vermemiş, öyküsünü ve kahramanlarını o günün Türkiye'sinden soyutlamış. Sadece şehir ve köyü yapısal olarak birbirine zıt konumladığını görüyoruz. Sevgi ve aşk köyde, tabiatta yaşanmaktadır aynı “Aşkın Kesişme Noktası'nda olduğu gibi. Şehir ise tehlikeli ve sahtedir.

2.3.3 Aşkın Kesişme Noktası- 1990

Osman Şahin'in öyküsünden Bilge Olgaç tarafından senaryolaştırılan ve yönetilen film, Olgaç'a göre ticari amaçla yapılmıştır⁵⁴ "*Aşkın Kesişme Noktası*" yukarıda da söz ettiğimiz gibi köy- kent karşıtlığına dayanır.

Film üç yıl önce kocasını bir av kazasında yitiren Hürmet ve ormanda yaşayan yabancı(filmde adı olmadığı için yabancı demek zorundayız) arasındaki birliktelik anlatılır. Yayla köyündeki yaşamdan ve köyün erkeklerinden nefret eden Hürmet, bir gün ormandaki yabancıyla tanışır. Yabancı da şehrin yozluğundan kaçarak ormana sığınmıştır. Köydeki cemaatten saklayabildikleri kısa süre boyunca birlikte olurlar, filmin sonunda yabancı, Hürmet'e aşık olan Halil tarafından öldürülür.

Film ilk başta Hürmet'in öyküsü gibi görünse de aslında kentten kaçıp ormana sığınan yabancıнын öyküsüdür. Bunu henüz jenerik geçerken, yabancıнын dış sesi tarafından seslendirilen uzun konuşmadan anlarız, önemli olan yabancıнын görüşleri ve hayatıdır;

"Büyük suçlara ortak oldum. Kentlerin kalbine beton anıtlar çaktım, havayı toprağı suyu çürüttüm. Sermayenin azgın iştahına yem oldum. Doğayı kuruttum, yaşamı soldurdum, aşkı kararttım. Sevgiyi örseledim. Zulme savaşa karşı duramadım. Gezegenimin katline ortak oldum. Şimdi uzaktayım, doğanın kalbinde yeşil pencerelerden seyrediyorum eskiyi, suç ortaklarını"

Bilge Olgaç'ın didaktik tarzına uygun olan bu girişten anladığımız kadarıyla "yabancı" karakterinde, 1970'lerde sol mücadelede yer almış ancak başarılı olamamış ve yorulmuş öncü insanlar temsil edilmektedir.

Jenerikten sonra ormanda odun kesen Hürmet'in, arkadaşı Elmas'la konuşmasına tanık oluruz. Öldüğünde elli yaşında olan kocasıyla, yirmi beş yaşlarındaki Hürmet arasında en az otuz yaş fark olduğunu öğreniriz. Hürmet, henüz on altı yaşındaki Elmas'ın kırk yaşlarındaki zengin bir adamla evlendirilmesine karşı çıkmaktadır. Bu konuda Elmas'ı ikna etmeye çalışır. Ormandan yaylaya döndüklerinde Elmas'ın annesi Hürmet'e bu konuda kızına akıl verdiği için kızarak bağırır. Hürmet film boyunca hiç konuşmadığı kadar bu sahnelerde konuşur: "*Babası yaştaki adama veriyorsun körpecik kızını hiç utanmıyor musun? ...İki pırtı mal için*

⁵⁴akt, Öztürk, 2004, s84

kızını satıyorsun, beni sattıkları gibi” Hürmet, peşindeki Halil’i de “kimseyi istemiyorum ne seni ne senin gibi ter kokan köy erkeklerini” diyerek reddetmektedir. Bu noktada kadının köy halkına aldığı tavır küçümsemeden öteye gidememektedir. Alıntıladığımız iki konuşması arasında fikir olarak, tavır olarak bir bağlantı kurmak mümkün değildir. Hürmet filmi boyunca hemen hemen hiç konuşmayacaktır, sadece ter kokulu erkek istemediğini söyleyecek, yabancıyla tanıştıktan sonra ilk sahnelerdeki aksine uysal-uyumlu bir eş rolünü üstlenerek tüm çabasını daha güzelleşmek için harcayacaktır. Köy halkı ormandan gelen seslerden ormanda bir yabancıya yaşadığını düşünmektedir. Yabancıya ilk rastlayan Hürmet olur, kadının yabancıyı ilk görüşünde adam nehirde yüzmektedir. Köpeğine *“nasıl koçum, bugün su dünden güzeldi değil mi?”* diye sorduğunda adamın her gün yıkandığını, köy erkekleri gibi ter kokmadığını anlarız. Hürmet adamı köy halkından korur ve onunla birlikte olmaya başlar. Bu birliktelikten itibaren (filmin 36.dakikası) öykü yabancıya öyküsü olmaya başlar, görüntülerde adam daha çok yer alır. Filmin başındaki asi Hürmet’le birliktelikten sonra dilini yutmuş *“ideal kadın”* Hürmet arasında bağlantı kurmakta zorlanırsınız. Hatta yabancı, Nazım Hikmet’in *“Mavi Gözlü Dev”* adlı şiirini okuduğunda dahi Hürmet soru sormaz. Zaten sahne düzenlenişi de kadının soru sormasına izin vermez. Yabancı, mağarasındaki masasına oturmuştur, Hürmet de aynı masaya başını yaslamış uyulamaktadır. Adamın şiir okuması masal okumaktan farksızdır. Bu ilişkide Hürmet’in tek sorunu kendisini takip eden Halil’e yakalanmamakken yabancı *“daha önemli”* konularda kendisini sorgulamaktadır. Bu sorgulama sırasında kendi kendine uzun bir konuşma yapar ve zaman zaman doğrudan kameraya bakarak konuşur:

“Kız, peki şimdi ne olacak diye sormuyor ama sen soruyorsun. Senden kaçarken artık tek kişilik bir dünya kurmaya kararlıyım, ikinci insanın bozamayacağı bir dünya. Senin peşime düşeceğini ummuyordum, istemiyordum (...)Peşimden buralara kadar gelmekten vazgeç. Beklemediğim bir anda çıktı yoluma, kaçıp bağrına sığındığım bu doğa parçasından ayıramayacağım kadar saf ve temiz, ona git diyemedim(...)Biliyorsun senden kaçarken sevgiyi tutkuyu sarı kavrulmuş defterimin arasında bıraktım İlk gençlik yıllarımdaki gibi sevdalıyım oysa sen kalkmış ne olacak şimdi diyorsun(...)”

Bu uzun konuşmanın *“bize”* yapıldığı aşikardır. Halkı için mücadele etmiş öncü aydın kişilik artık yorgundur ve bizden, filmi izleyenlerden (yani halktan) artık peşini bırakmamızı istemektedir. Konuşma sırasında aralara Hürmet’in görüntüleri

girer. Hürmet, fikirleriyle kendisini ifade eden adamın yerine süslenerek kendini ifade etmektedir. Keçiden süt sağıar, bu sütü bedenine sürer, ardından banyo yapar, gözlerini boyar. Bu sırada adam hayatından, görüşlerinden söz etmektedir. Kadın ve erkek arasında kurulan tezat ortadadır. Erkek konuşur, düşünür, eylemde bulunur kadınsa erkek için süslenir. Olgaç, çıplak kadını tepeden göstererek nesneleştirir. Laura Mulvey'e göre kadının anlattığımız biçimde sunumu erkeğin arzusunun hizmetinde edilgin bir bakış nesnesi olmasına neden olmaktadır⁵⁵ Burada memleket metaforu olarak kadından söz etmek de gerekir⁵⁶ Hürmet'in vatani temsil ettiğini, yabancıya ona duyduğu aşkın vatana duyulan aşk olduğunu söyleyebiliriz. Filmin sonunda yabancı, halkı temsil eden Halil tarafından öldürüldüğünde Hürmet ölünün başına çökerek "O benim oğlumdu" der. Yabancı karakteri yukarıda bir kısmını alıntıladığımız konuşmasında da gördüğümüz gibi hayal kırıklıklarının, başarısızlıklarının bedelini halkına kesmektedir. Vatanyla yaşadığı bu aşkta halkına karşı sorumluluk taşımak, Halil karakterinde somutluk kazanan cahil-tutucu insanları aydınlatma vazifesini üstlenmek istememektedir.

Filmin sonunda, baştan beri Hürmet'i takip eden, ondan şüphelenen Halil bir gece Hürmet'in eve gelmediğini fark eder ve tüm köy halkına haber verir. O güne dek herkes Hürmetin yanında yer almıştır, Halil'in kadın üzerindeki baskısı cemaatin büyükleri tarafından hoş karşılanmamıştır. Kadın namuslu olduğu sürece özgür olabilir. Hürmet'ten saçını başını örtüp, Kerim dayının samanlığına gelmesi istenir. "Sen köyümüzün en namuslu duluydun, ta ki şeytana uyana kadar. Köyümüzün yasası vardır bilirsin" denir kadına. Birlikte olduğu insanı alıp getirmesini, onunla evlenmesini, aralarına katılmalarını isterler. Hürmet'se;

"Onu buraya getirmeyeceğim, bizim erkeklerimiz gibi mi olsun? Bütün gün tütün içen, kuzunun kurdun peşinde koşup buram buram ter kokan, burnunu karıştıran, yağlı saçlarını şapkasıyla gizleyen bir erkek mi olsun?" diyerek reddeder bu teklifi.

⁵⁵Laura Mulvey, "Görsel haz ve Anlatı Sineması" (Çev:Nilgün Abisel), 25. Kare, sayı:21 Ekim Aralık 1997 ss38-46

⁵⁶bu konu için bakınız, Selim Eyüboğlu, "Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın", Deniz Derman - Melis Behlil (yayına hazırlayan ve derleyen) Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1 Bağlam Yay. İstanbul 2001 içinde, ss37-45

Eşyalarını toplamak için evine gider. Halil ise her halükarda, Hürmet'i alsın almasın adamı öldürmeye kararlıdır. Yabancı, kendisini öldürmeye gelen Halil'e yani cahil halkına sevgiye dair üç dakikalık uzun didaktik bir konuşma yapar;

“Tüm sevgilerim yüzünden devletle aram bozuldu, o bana ben ona küstük. Şu seninle yaşadığım zaman dilimini bir daha yaşamamak için kaçtım buralara. Seni hiç tanımıyorum ama bana düşmansın, belki de beni öldüreceksin neden? Çünkü bir kez daha sevginin o acımasız yoluna girdim, bu yolda senin düzenin vardı çünkü, onu çiğnedim”

Bu son cümle yönetmenin ideolojisini iyice ortaya koyar. Biri silahlı (simgesel anlamda iktidarlı) diğeri silahsız iki erkek bir koyun için pazarlık yapıyor gibidirler. Aynı “İpekçe”de olduğu gibi. Kadının kendisi hakkında söyleyecek sözü yoktur, erkekler arasındaki güç savaşının sonucunu beklemektedir. Temsil düzeyindeyse halkın, aydın kimlikli erkeğin vatanına kavuşmasına engel olduğu sonucuna ulaşırız.

2.3.4 Bir Yanımız Bahar Bahçe-1994

Film, Bilge Olgaç'ın son çalışmasıdır. Yirmi yaşında siyasi nedenlerden hapse giren ve on sekiz yıl hüküm giyen Melih'in hapisten çıktığı gün başlar öykü. Melih'e devrimci yıllarından arkadaşı olan Ömer destek olmaktadır. Ömer'in ne iş yaptığı filmde açıklanmaz sadece çok zengin olduğu ortaya konur. Melih, Ömer'in Yalova'da, göl kıyısındaki evine yerleşir. Ömer ona bir dükkan açacaktır burada. Kısa süre sonra Melih yan komşusu olan yirmi bir yaşındaki Ayşe'yle birlikte olmaya başlar. Ancak birlikteliklerinin üzerinden çok geçmeden Ayşe'nin ailesi ve kendi ailesi arasındaki ortak özellikler nedeniyle kız kardeşi olduğu şüphesine kapılacak ve bu şüphe onu intihara sürükleyecektir.

Hilmi Maktav, sevgililerin kardeş çıkması temasının Türk sinemasında defalarca işlendiğini ancak filmlerin sonunda yaşanan sürpriz gelişmelerle kahramanların kardeş olmadıklarının ortaya çıktığını bu şekilde “*gayri ahlaki bir konuma düşmelerine izin verilmeden*”⁵⁷ sorunun çözümlendiğini söyler. Film sözü edilen geleneğin devamı sayılabilir. Çünkü Olgaç da kahramanların kardeş

⁵⁷ Hilmi Maktav, **1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1998 s75

olmadıklarını gösterir. Görüştikleri son gece Ayşe gözlerini kapayarak Melih'ten kendisini öpmesini ister Melih geri çekilir tam bu anda Olgaç araya annesine ağabeyini bulmak istediğini söyleyen bir genç kızın görüntüsünü koyar. Bu çok kötü bir düzenlemedir, yersiz ve zorlamadır. Melih kızın kayıp ağabeyi olduğuna göre bu anı ona ait değildir, Ayşe ise gözleri kapalı öpülmeyi beklediğinden ve kıza benzemediğinden anının ona da ait olmadığı ortadadır. Olgaç tarafından izleyiciye göstermiş olmak için gösterilmektedir.

Maktav, 12 Eylül'ün solcular üzerinde yaptığı tahribatın boyutlarını göstermek amacıyla böyle bir konu seçilmiş olabileceğini belirtir⁵⁸ Biz de "*Aşkın Kesişme Noktası*"nda olduğu gibi bu filmde de kadının memleket metaforu olarak kullanıldığını öne süreceğiz. Ayşe'nin anne ve baba ismiyle Melih'inkiler aynıdır, soyadları ve Melih'in kız kardeşinin adı farklı olduğundan Melih bir süre rahatlar. Ancak Ayşe Ömer'in de olduğu bir yemek sırasında, anne ve babasına duyduğu nefret yüzünden(babası otoriterdir, annesi çok cahildir, devrimci ağabeyini evden kovmuşlardır) on sekiz yaşında adını ve soyadını değiştirdiğini söyler. On sekiz yıl sonra hapisten çıkan öncü aydın karakterin, vatani temsil eden kadını tanıyamaması, ona yabancılaşması anlatılmaya çalışılan. Uğruna savaşılan kadın-vatan kimdir? Kardeşi mi? Sevgilisi mi? Bu sorgulamayla simgelenen, harcanan çabanın ve ömrün boşa gitmesidir. Zaten Melih filmin sonlarında bunca sorgulama ve şüpheden sonra Ayşe onun kardeşi olmasa dahi Ayşe'yle birlikte olmayacağını söyler kendi kendine. "*Çünkü artık o dünyada neyin doğru neyin yanlış olduğu birbirine karışmış*"tır Ayşe'ye anlattığı masalda dediği gibi.

Yönetmen bu filmde ataerkil yerleşik kalıpları sorgulamamıştır. Melih hapisten çıktığı gün Ömer onun adına bir kutlama yapar. Barda Ömer'in arkadaşlarından bir kadın Melih'e "*Seninle yatmamı ister misin?*" diye sorar, ertesi gün Ömer aynı kadına "*Akşam çok iyiydin*" diyerek teşekkür eder ve kadın da "*O azgın boğa isterse yine görüşürüz*" diye cevap verir. Melih'in birlikte olduğu ikinci kadınsa Ayşe'dir. Ayşe'nin karakteri ve dünyası barın ortamı ve Melih'in ilk gece birlikte olduğu kadınla tamamen tezat oluşturur. Ömer Ayşe'ye diğer kadınlara kıyasla çok farklı, saygılı davranır. Ayşe, Melih'le ilk birlikte olduğunda aralarında şöyle bir diyalog geçer: "*Neden kız çıkmadığımı sormayacak mısın bana?*", "*Neden*

⁵⁸y.a.g.e, s75

sorayım? Benim için önemli değil ki”, “Ama ilk kez aşık olduğumu söyledim”, “Sevmek hoşlanmak bir şey, aşık olmak başka bir şeydir”. Burada önemli olan iki nokta vardır, ilki “kız çıkmak” diğeri de erkeğin onayının alınması. Bizce yönetmen “kız çıkma” durumunu işlemeyebilirdi, filmde bu durumun işlenmesi yalnızca Melih’in aydın ve anlayışlı karakterine vurgu yapılmasını sağlamaktadır. Ayşe bu soruyu utanarak sormuştur. Ne kadar anne ve babası ölmüş tek başına yaşayan bir kadın da olsa, filmde bize sunulan (Melih’in birlikte olduğu) ilk kadının sunumu Ayşe’nin görece olumlu, “namuslu” yönlerinin öne çıkmasına neden olmaktadır. Örneğin bardaki kadınlı erkekli içilen dans edilen ortamın aksine Ayşe’nin hiç erkek arkadaşı yoktur, tüm arkadaşları beş kişilik bir “kızlar” topluluğundan ibarettir. Yaptığı iş de onun evcil niteliklerini pekiştirir; kadınlar için deri giysiler satmakta ve siparişe elbise dikmektedir. Melih’in sözünü ettiğimiz şüphe nedeniyle hiçbir şey söylemeden çekip gitmesini de her seferinde anlayışla karşılar Ayşe, hatta başka bir kadın varsa aradan çekilebileceğini söyler.

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız üzere kadın karakterlere dair kategorizasyon 1950’lerin melodram filmlerinde olduğu gibi sürmektedir.

2.4 Nisan Akman

1958 doğumlu Nisan Akman, yönetmen yardımcılığı ve görüntü yönetmeni yardımcılığı yaparak sinemaya adım atmıştır. 1977-1979 yılları arasında TRT ‘de program yapımcısı olarak çalışmıştır. 1980’li yıllarda ise dergilerde foto muhabirliği yapmış, reklam filmleri çekmiştir. Akman, 1986’da “Beyaz Bisiklet”, 1987’de “Bir Kırık Bebek” ve “Dünden Sonra Yarından Önce” adlı filmleri yönetti. İlk filmi “Beyaz Bisiklet’in(1986) senaryosu Eriş Akman’a aittir. Filmin, “La Dantelliére”(Dantelci Kız-Claude Goretta-1977) adlı filmin Türkiye uyarlaması olduğu iddia edilir⁵⁹ Ancak Akman, sözü edilen filmi, kendi filmiyle arasında benzerlik olduğu söylendikten sonra izlediğini, öncesinde filminden haberi olmadığını belirtmektedir⁶⁰ “Beyaz Bisiklet”, alt sınıftan, manikürcülük yaparak geçinen iki zıt karakterli arkadaşın birlikte tatile çıkmalarını anlatır. Gözde, evli bir erkekle ilişki kurar. Gözde’ye göre daha saf ve “namuslu” kişiliğe sahip olan Sedef ise tatilde

⁵⁹Onaran, 1995, s56

⁶⁰akt, Öztürk, 2004, s172

tanıştığı tıp öğrencisi, zengin bir ailenin oğlu olan Metin’le evlenir. Ancak aralarındaki sınıfsal ve kültürel farklar nedeniyle Metin kısa zamanda Sedef’ten uzaklaşır, boşanırlar. Sedef, daha önce babasının kendisini ve annesini terk etmesinin de etkisiyle boşanmadan çok etkilenir, ruhsal dengesini yitirerek akıl hastahanesine kaldırılır. Gözde ve Sedef kişiliklerinde yönetmenin sinemamızda sıkça rastladığımız biçimde kadın kimliğini cinselliği olan “kötü kadın” ve cinsellikten arınmış “saf kadın” olmak üzere ikiye bölmesi dikkat çekicidir. Nisan Akman’ın ele aldığımız yönetmenler içinde kadın sorununa duyarlı olanlar arasında yer aldığını, üç filminin de yönetmenin bu duyarlılığını yansıtan konuları (iyi veya kötü) işlediğini belirtmeliyiz.

2.4.1 Bir Kırık Bebek-1987

Filmin senaryosunu Ayşe Kulin “*Gülizar*” adlı öyküsünden Akman, kendisi yazar. Bir reklam şirketinde ışıkçı olarak çalışan göçmen Remzi üç çocuğundan ve eşinden oluşan ailesini tek başına geçindirmektedir. Ailenin en yakın dostu vitrin mankenleri yapan Artin’dir. Büyük kızı Aysel, araba tamircisinin çırağı Necdet’le evlenir ancak Necdet dolandırıcılık yaparak hapse girince tüm borçları Remzi’nin üstüne kalır. Aysel küçük oğlu Doğan’la eve geri döner evin nüfusu altıya çıkar. Tam bu sırada, Remzi’nin on altı yaşlarındaki küçük kızı Gülizar’ı babasının çalıştığı şirkette gören bir yapımcı Gülizar’a reklam filmlerinde oyunculuk teklif eder. Remzi ilk filmi istemeyerek kabul eder ancak Gülizar babasının karşı koymasını umursamayarak bu işi meslek olarak seçecektir. Gülizar, kendisiyle evlenmek isteyen doktor sevgilisi ve ailesini geçindirmek zorunda oluşu arasında sıkışıp kalır. Kendisinin ne istediğini ise bilmemektedir.

Nisan Akman “*Benim için Bir Kırık Bebek yarısında bitiyor. Daha iyi olabilirdi*”⁶¹ diyerek filmle ilgili ilk sorunu ortaya koyar. Gerçekten de film bir çok şeyi işlemeye çalışan ancak hiçbirini tamamlayamadan yarıda kalan bir yapımdır.

Film küçük Gülizar’la Artin’in sokakta el ele yürümesiyle başlar. Artin Ermeni’dir. Gülizar neredeyse Artin’in elinde büyür hatta annesi kızını “*seni gavurun yanaşması seni*” diyerek sever. Artin, karısı öldükten sonra atölyesini evlerinin giriş katına kurar. Gülizar’ın çocukluktan genç kızlığa, mankenliğe yaptığı

⁶¹ akt, y.a.g.e, s174

yolculukla Artin'in mankenlerini yontması, onlara biçim vermesi ve son olarak yüzlerini boyaması birbirine paralel giden bir süreçtir. Gülizar, Artin'in yaptığı cansız mankenlerin canlanmış hali olmaktan öte bir anlam taşımaz. Burada meslek olarak mankenliğe eleştiri getirildiği söylenebilir. Bu noktada Artin'in Gülizar'ın yaratıcısı olduğunu iddia edebiliriz. Beş- altı yaşlarındaki Gülizar ve Artin birlikte atölyededirler. Gülizar sorar:

- Allah da bizi böyle mi yaratır? Senin mankenleri yaptığın gibi(...)bizi yarattıktan sonra mı ayırır?(...)Bizi Müslüman ve gavur yapıyor
- Dünyada bir çok din vardır. Çinliler, Hintliler...herkesin dini ayrı ayrı.
- Yani Allahlarını kendileri mi seçer insanlar?
- Allahlarını değil be kızım dinlerini seçerler
- Din Allah değil mi?
- Allah başka, Allah bir tanedir dinleri çeşit çeşit. Dinleri ne olursa olsun tüm insanlar Allah'ın kuludur.
- Ben ne zaman seçeceğim dinimi?
- E sen Müslümansın ya evladım
- Ama bana kimse sormadı ki belki ben o hinklilerin cinlilerin dinini istedim?
- için temiz oldukça, başkalarına zarar vermedikçe hangi dini seçersen seç.

Bu konuşma sırasında Artin henüz mankenlerine biçim vermekte, onlar üzerinde çalışmaktadır. Gülizar mankenliğe başladığında ise Artin mankenlerinin yüzlerini boyamaktadır. Gülizar profesyonel bir manken olduğunda, kendisi için değil başkaları için yaşadığını fark ettiğinde Artin'in yanına gelip ağlar. Atölye bitmiş mankenlerle doludur, her biri ayrı biçimde poz vermiş durmaktadır. Her biri Gülizar'ın cahilliğini, hayatta öğrenmeden, düşünmeden yaşayışını daha doğrusu öylece duruşunu simgelercesine farklı şekillerde sabit durmaktadırlar. Gülizar gidince Artin hepsini parçalar, kırar çünkü yaratısında başarısız olmuştur.

Gülizar'ın Artin'le dostluğu Türk halkının 1978'lerde yaşadığı huzursuzluk ortamına dair bir göndermedir aynı zamanda. Artin ailenin akıl babasıdır, ona ve fikirlerine güvenirlir. Artin her akşam onlarla birlikte oturur, gerilim anlarında çözüm sunar. Bir sonraki sekansta evde yemek yerlerken Aysel çırak Necdet'le evlenmek istediğini söyler. baba sert biçimde karşı çıkarken anne onay vermektedir. Bu tartışma yaşanırken gürültüyü bastırması için radyoyu açarlar, Bonn ticari ataşesi Asala tarafından öldürülmüştür. Artin üzüntü ve utançla başını önüne eğdiğinde Remzi, "Takma kafana Artin usta, biz birbirimizi biliriz. Yüzlerce sene iç içe yaşamışız. Bölecekler şimdi bizi akılları sıra" diyerek filmin ilk ve tek politik

mesajını verir. Dış dünyada sürüp giden terör halkı birbirine düşman kılmamalıdır. Artin'in aile için taşıdığı önem ve değer, Artin'e duyulan sonsuz güven gerçekten hoşgörü adına önemsenmesi gereken bir mesajdır. Artin Remzi'ye, o istese de istemese de kızın kafasına taktığını yapacağını bu nedenle engel olmamasını söyler. Remzi onu dinler, Aysel çocuğuyla eve döndüğünde Artin'i suçlamazlar

Filmin ilk bölümü olarak adlandırabileceğimiz bölüm Gülizar'ın ilkokula başlamasıyla biter. İkinci bölüm iş yerinde babasını bekleyen on altı, on yedi yaşlarındaki Gülizar'la açılır. Babası onu dikiş kursuna yazdıracaktır. Gülizar, tam bu sırada keşfedilir. Önce bir diş macunu, ikinci olarak su en son da bir ruj reklamında rol alır. Bu süreç boyunca Remzi hep karşı çıkar ancak "*Benim Sinemalarım*"daki Recep efendi gibi otoriter bir baba değildir. Bunda Balkan göçmeni oluşu ve Levantenlerin ağırlıklı olduğu bir semtte yaşamalarının payı büyüktür. Anne(Hatice) ve büyük kızı Aysel, Gülizar'a sürekli destek olurlar.. Burada Hatice ve Aysel'in Gülizar'la oluşturdukları zıtlıktan söz etmeden geçmemek gerekir. Anne, Aysel'in çırakla evlenmesini onaylar çünkü damadın taksi alıp zengin olacağına inanmaktadır oysa ellerine Remzinin deyimiyile "*çırakzede ve çırakzede*" den başka bir şey geçmez. Anne ve işsiz abla tüm beklentilerini, yaşayamadıkları her şeyin acısını pişmanlığını Gülizar'ın başarısıyla tatmin etmeye çalışırlar. Onun statüsünü kendi statüleri olarak görürler. Onu sonuna dek desteklerler. Evin tüm eşyaları yenilenir, renkli televizyon, çamaşır makinesi alınır. Anne tüm istedikleri alındıktan sonra kızıyla kocası arasındaki arabuluculuğu, kızına destek olmayı bırakır. Anne karakteri "*Benim Sinemalarım*"da Nesibe'nin annesiyle aynı özelliklere sahiptir. Annenin ve Aysel'in yozluğu babanın gözünde Gülizar'ın önemli ve özel olmasına neden olmaktadır. Aysel için kelimenin tam anlamıyla siyah yani kirli, Gülizar içinse beyaz, saf demek mümkündür. Gülizar babasına karşı daima yumuşak ve anlayışlıdır. Evde "*babacığım*" sözünü ağızdan düşürmeyen saygıda kusur etmeyen bir tek Gülizar'dır. Aysel, anneleri hastalanıp hastaneye yatırıldığında hemşire ve doktorlar için "*veririz bahşişlerini yaparlar. Parayı bastırдың mı şefkati de satın alırsın alimallah*" diyerek babasının şaşkın bakışlarına maruz kalır. Gülizar'ın çekimi nedeniyle kaldıkları bir yalıda kardeşine şöyle akıl verir "*Sen iste Allah versin, bak bana hayatta hep daha iyisini istedim(...)bana vermedi sana verdi e bana da dolaylı olarak vermiş oldu*" Kardeşine yalının sahibinin ilgisine karşılık

vermesi için baskı yapar, “*bahçede itişirip kakıştırdın mı adamı*” gibi sorular sorar. Hatice ve Aysel’in karikatürize karakterler oldukları kanısındayız. Çünkü, kuşkusuz bir insanı komikleştirmek veya izleyicinin ondan nefret etmesini sağlamak kolaydır ancak nedenlerini ortaya koymak zordur. Filmin kahramanını yüceltmek için diğer karakterlerin en uç noktada kötü çizilmesinin basit bir yöntem olduğu fikrindeyiz. Gülizar uç noktada “saf” çizilmiş bir karakterdir. Tamirci çırağı sevgilisi Erkan’ın elini bile tutmaz. Kendisiyle röportaj yapan bir gazetecinin iş çıkışında “*bir şeyler içme*” teklifini kabul eder ancak izleyici o akşama tanık olmaz. Annesini tedavi eden doktor Hasan’la altı kez görüşür. Hasan ve Gülizar’ın buluşmaları 1950’li yılların Ediz Hun’lu Hülya Koçyiğit’li filmlerine benzer. Kısaca gerçek dışıdır, saçmadır, abartılıdır. Son dört buluşmalarını gösteren bölümde, konuşma yoktur. Müzik ve görüntüye masalsi bir hava veren filtre eşliğinde, dört dakika boyunca duraksamadan, maddi bağlantıdan, filminden kopuk görüntüler izleriz. Çifti önce bir arabada yolculuk ederken görürüz sonra aynı kıyafetler içinde neresi olduğunu bilmediğimiz bir köyde neşe içinde bisiklete binerler. Ardından bir ahırda romantik dakikalar(bakışarak)yaşarlar. Hasan bir köpekle Gülizar ise kocaman renkli balonlarla yine bilmediğimiz bir sokağın köşesinden fırlayıverirler. Kırmızı bir şemsiye ile yağmur altında bakışrlar(öpüşmezler). Sonu gelmeyecekmiş gibi görünen bu dört dakikalık süreç bir piknikte dillerinin çözülmesiyle son bulur. Konuşan Hasan’dır, Gülizar’a evlenme teklif eder. Kendisiyle Eskişehir’e gelmesini(tayini çıkacaktır) işini bırakmasını ister. Gülizar’ın üne ve sınıf atlamaya olan tutkusu masumluğunu yitirmesine neden olmaz çünkü o ablası veya annesi gibi sahte değildir. Örneğin ablasının birlikte olması için baskı yaptığı Kemal’i geri çevirir.

Gülizar, idealize edilmiş bir masal prensesi gibidir, tek farkı filmin sonunda prensine ulaşamayıp bir kısır döngüye mahkum olmasıdır;

“Artin amca kimim ben?(...) Güli olayım ama yine kimim ben?Hem o Gülizar’ım hem de bu Güli’yim. Kötü bir şey oldu amca ikiye, üçe, beşe bölündüm sanki. İçim bomboş. Annem kardeşlerim para ister, arkadaşlarım hep neşeli, eğlenceli kafa dengi olayım ister, sevgilim her şeyden vazgeçeyim onun hayatını yaşayım ister(...)Artin amca bu bana benziyor? Neden amca? Neden içleri boş? Ben böyle mi oldum sonunda?”

Yukarıda alıntıladığımız konuşmasında Gülizar annesinden, arkadaşlarından ve sevgilisinden söz eder ancak izleyici Gülizar'ın tek bir arkadaşını bile tanımaz. Manken olan ve dünyası değişen bir karakter anlatılır ancak filmde bu değişen dünyayı göremeyiz. Filmin dünyası, Gülizar'ın mahallesiyle sınırlı kalır. Nisan Akman, reklam sektöründe çalışmış bir yönetmendir “*yoksul olarak gelenlerin sonradan değiştiğini gözlemlemiştir*”⁶² Yönetmen bu gözlemlerinden yola çıkıp, manken olarak sınıf değiştiren bir genç kızın öyküsünü anlatmaya çalışmıştır. Ancak senaryodaki eksiklikler bu amacın önündeki en önemli engel olarak karşımıza çıkar.

2.4.2 Dünden Sonra Yarından Önce-1987

Senaryosu yönetmenin eşi Eriş Akman tarafından yazılmış olan film bir çok kaynakta kadın yönetmen veya kadın sorununu ele alan filmler dendiğinde Mahinur Ergun'un “*Med Cezir Manzaranları*”yla birlikte akla gelen ilk filmidir.

Gül, TRT’de yönetmen olarak çalışmaktadır, işinde oldukça hırslı ve başarılıdır. Eşi Bülent de reklam sektöründe yönetmendir. İkisi de yoğun olarak çalıştıklarından zaman zaman birbirlerinin yüzünü dahi göremedikleri olur. Bülent bu durumdan kadının çalışmasını sorumlu tutar, Gül’ün kendisine(Bülent’e) ve evlerine daha çok zaman ayırmasını, anne olmasını isteyerek daha az zaman alacak bir iş yapmasını önerir. Gül, arkadaşı Selda’yı örnek alarak bir antikacı dükkanı açar. Ancak üretememek Gül’e zarar vermeye başlar, kendisini yetersiz hisseder, kendine olan güveni sarsılır. Bülent’e aşık olan ve aşkı itiraf eden Bülent’in asistanı Pelin’i kıskanmaya başlar. Bülent çıkan gerginlikleri sürekli yatıştırır. Evdeki yardımcısı Mübeccel’in eşinden gördüğü şiddet Gül’e yeni bir haber programı yapma konusunda ilham verir. Yeni çıkan yasadan yararlanarak sözleşmeli olarak işine geri döner. Gül tekrar geceleri eve gelmemeye, kısa bir süre sonra da Bülent, Pelin’le birlikte olmaya başlar. Gül, Bülent’in eşyalarını toplayıp Pelin’e götürür.

“*Genellikle bu tür bir konu Türk sinemasına yabancıdır. Atıf Yılmaz’ın filmlerinde bile ağırlıklı olarak kadınların cinselliklerini özgürce kullanabilmeleri savunulur. Onların mesleklerine yeterince özen gösterilmez. İş-evlilik çatışması, ilk kez bu kadar net ve doğru bir biçimde sinemaya yansır*”⁶³

⁶²akt, y.a.g.e, s174

⁶³y.a.g.e, s175

Biz de Ruken Öztürk'ün yaptığı yoruma katılıyoruz. Her ne kadar filmin iki kahramanı Gül ve Bülent küçük burjuva çevresinden olsalar, halkı temsil etmeseler de film maddi bağlantıdan yoksun değildir. Gül'ün, yardımcısı Mübeccel ile girdiği ilişki Türk sinemasında ender olarak karşımıza çıkan bir kadın dayanışması örneğidir ve Gül'ün bu sorunu görmezden gelmeyip önemsernesi örnek bir tavidir. Film Türk filmlerinde alışık olduğumuz bir kalıbı kırar, Pelin “kötü kadın” olarak sunulmaz. Pelin ve onun anlam dünyası başarıyla yansıtılır. Bu konuda aksayan tek nokta, filmin son sahnesinde yönetmenin kullandığı klişedir. Elinde bavulla kapıyı çalan Gül'ü, vücuduna sardığı kırmızı havlusuyla Pelin karşılar. Bu gerçekten komik, filmde beklenmeyen bir sahnedir.

Film, iş yeride yoğun çalışma temposu içindeki Gül'le başlar. Gül, ertesi sabah çekim için uçakla İzmir'e gideceğini öğrenir. Çalıştığı ortam yani TRT insanların dayanışma içinde olduğu, birbirlerine bağırmadıkları, birbirlerini anlayışla karşıladıkları ideal bir iş yeri olarak sunulur. Ardından Gül eşinin iş yerine, reklam filmi çektiği stüdyoya gider. Özel sektör ve TRT birbirlerine tamamen zıt kurgulanmıştır. Bülent kadrajın solunda izleyiciye göre geride oturmakta ve olduğu yerden bağırılmaktadır. Asistanı Pelin ise Bülent'in arkasında ayakta durmakta tüm emirlerine, bağırılmalarına anlayışla karşılık vermektedir. Yönetmen, Pelin'in Bülent karşısındaki duruşunu biçimsel olarak başarıyla anlatır: Stüdyoda tuvalet kağıdı tanıtımı çekilmektedir. Oyuncudan tavşana dokunup yumuşak demesini isteyen Bülent istediği sonucu alamadığı için sürekli bağırılmaktadır oyuncuya. Bu sırada Gül kendisini süzen Pelin'i fark eder ve yanındaki kadına Pelin'i sorar. Hemen ardından sırasıyla oyuncunun yüzüyle tavşana dokunarak tavşan için “yumuşak” deyişini, Pelin'i ve sorusuna yanıt alan Gül'ü görürüz. Gül hem simgesel düzeyde hem de gerçek anlamda Pelin'le tanışmış olur. Pelin'in yumuşaklığı çift anlamlıdır, özel sektörde asistanlık yapmak zorunda olan insan, kendisine bağırılmasına tahammül etmek zorundadır. Yumuşaklığın ikinci anlamı ise Pelin'in, kadının geleneksel rolünü çalışma hayatına tercih etmesidir. Ayrıca, Bülent ve Pelin'in özel sektörü, Gül'ünse idealizmi, TRT'yi; halk için çalışmayı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Selim Eyüboğlu'nun belirttiği gibi kadın “ülkenin ya bir açıdan bakıldığındaki durumunu temsil ediyor ya da ülkenin bir uzantısı olarak ortaya çıkıyor”⁶⁴ Bülent, sabaha

⁶⁴Eyüboğlu, a.g.e, s38

kadar çalışacaktır ve bir haftadır ilk kez bir gün izin kullanacaktır Gül'se sabah İzmir'e uçacaktır, onun için işi evliliğinden daha az önemli değildir. Böylece daha ilk sekansta filmin çıkış noktası olan sorunla tanışırız.

Film yapısal olarak, kurduğu karşıtlıklar üzerine oturur (yukarıda ilk örneğini verdiğimiz üzere). Gül ve Bülent'in evliliği, yirmi altı yıllık evli dostları Selda ve Selim'in evliliğinin karşısında konumlanır. Yönetmen Selda'ya da Selim'i de karikatürize etmeden, kötü çizmeden evliliklerinin temelsiz olduğunu, örnek bir çift olmadıklarını göstermeyi başarır. Bülent, izin gününde Selda'nın antikacı dükkanına gider, Selda'ya *"Bu yaşantı ne evlilik ne bekarlık, garip bir huzursuzluk veriyor"* diyerek yakınır. Gül, İzmir'den döndüğünde birlikte yedikleri öğle yemeğinde Bülent konuyu açar:

"Ne kadar uzun zamandır böyle karşılıklı oturup yemek yemediğimizin farkında mısın? Biz evliyiz Gül, bazen bunu sana hatırlatmak zorunda hissediyorum kendimi. Biliyorsun çalışmana karşı değilim ama işin her zaman evliliğimizden daha önce geliyor. İşten döndüğümde seni evde bulmak istiyorum. Birlikte yemek yemek, konuşmak, birlikte uyuyup birlikte uyanmak istiyorum sonra artık çocuğumuz olmalı"

Gül, Selda'ya danışır. Selda'nın anlattıkları mükemmel görünenin içinin ne kadar çürümüş olduğunu ortaya koyar. Selim, Selda'dan uzaklaşmak için Adana'ya gitmiştir, burada bir sevgilisi olmuştur ancak Selda yılmayıp Adana'ya Selim'in yanına gitmiştir burada bir çocuk yaparak anlaşmazlıklarını çözmüşlerdir. Selda-Selim çiftinin ilişkisinin sahteliğinin altı çizilir. Gül, Bülent'e olan sevgisinin etkisiyle istifa eder. Ancak işten ayrılırken *"Senin gibi hırslı ve yetenekli biri neden mesleği bırakır? Serbest mi çalışacaksın?"* sorusunu *"Hayır"* diyerek geçiştirir. Eşi istediği için işten ayrılmayı, benimseyemediğini anlamamızı sağlar bu sahne.

Gül'ün işten ayrılmasıyla Pelin öne çıkar. Gül'ün işine verdiği ilginin yerini "Pelin" takıntısı dolduracaktır bir süre. Pelin ve Gül'ün İkinci karşılaşmaları Selda ve Selim'in evindeki yemekte olur. Selda'nın Fransa'da yaşayan arkadaşının kızıdır Pelin ve Paris'te sinema eğitimi almıştır. Filmin yemek sahnesi bir çok kaynakta eleştirilen⁶⁵, gereksiz uzunluğu didaktizmiyle can sıkıran bir sahnedir. Kısaca, Pelin'in özel sektörü temsil ederek, TRT'nin filmlerinin sanatsal olmadığını söylediği ve Gül'ün TRT'yi, sinemayı savunmaya çalıştığı gergin bir soğuk savaştır izlediğimiz.

⁶⁵Esen, a.g.e, s80 ve Öztürk, 2004, s176

Bu sahneden sonra Gül'ün ne giyeceğine, hangi dükkanı tutacağına karar veremediği, Pelin'i kıskandığı süreç başlar.

Gül, Bülent'le Pelin yüzünden her kavga ettiği günün sabahı Mübeccel'e daha da yakınlaşacaktır. Yönetmen sözünü ettiğimiz içeriği biçimle desteklemeyi başarır. Pelin'in arabasıyla Bülent'i işe götürmek için geldiği ilk sabah, Gül pencereden baktığında ilgisini Pelin ve Bülent'e değil kocasıyla işe gelen Mübeccel'e yöneltir ve pencereden seslenerek kocasını da getirmesini söyler. Gül tercihini yapana dek "kıskançlık" ve "kadın sorunu" adeta Gül'ü kazanmak için yarışacaklardır. Bu sunumu şu şekilde de okumak mümkündür; Gül'ün karşısında iki seçenek vardır. Ya geleneksel role uyarak ev kadını olacak ve eşini kaybetmeyecek ya da idealist bir gazeteci olarak Mübeccel özelinde karşısına çıkan kadın sorununa ilgi göstererek halkı için çalışacaktır. Gül ikinci yolu seçecektir. Mübeccel'in kocasına bir kadından çok bir patron rolünde konuşur. Konuşma işe yarar, Mübeccel bir daha eşinden şiddete maruz kalmaz. Gül'ün TRT'den arkadaşları ona yeni yasayı haber verirler, ardından Mübeccel'in çevresinde ev içi şiddete maruz kalan kadınların çokluğunu öğrenir. Son olarak bir gün Gül, eşinden işe gitmemesini o gün evde birlikte olmalarını istediğinde Bülent'in "(...)istediğim işi yapmalıyım, sevdiğim işi yapmalıyım yoksa ben varolamam, kimse varolamaz" cevabını vermesi Gül'ün işine geri dönmesine neden olur. Gül'ün işe dönmesi eşi onu aldattığı için veya aldatmaya meyilli olduğu için değildir. Aksine Bülent sabırlı davranır. Gül'ün üçüncü gece eve gelmemesini evliliğin sözsüz bitişi olarak algılar ve Pelin'e gider. Bülent'in istediği kadının adı veya kişiliği önemsizdir. Gül veya Pelin onun için fark etmez, önemli olan işten eve döndüğünde bir kadınla karşılaşmaktır.

Filmin kadına bakışını inceleyecek olursak ilk olarak belirtmemiz gereken Pelin'in eğitilmiş ve aydın bir kız olmasına rağmen "evde oturarak koca bulamam, Bülent çok mükemmel bir insan her kadın onun gibi bir kocası olsun ister onu elinden alabilirim"⁶⁶ demesinin yadırganmış oluşudur. Biz yadırganacak bir durum olmadığı görüşünderiz çünkü eğitim bile yüzyıllardan beri süre gelen ataerkil zihniyetin değişmesinde etkisiz olabilmektedir. Pelin'in tercihi geçmişle meşrulaştırılır. Pelin, "çok başarılı" dediği annesini, kadın çok çalıştığı için görememiştir. Babasından ise hiç söz etmez. Burada yadırganması gereken

⁶⁶Öztürk, 2004, s175

yönetmenin bu noktada düştüğü çelişkidir. Anneler çalıştıkları zaman evlilik meraklısı kızları mı olmaktadır? Bir kadın anne olmak veya çalışmak arasında tercih mi yapmalıdır? Soruları aklımıza gelir ancak film bu soruları yanıtsız bırakmaktadır. İkinci sorunsa, Gül'ün işe dönmesinde Bülent'in bilmeden yaptığı akıl hocalığının etkisidir. Eşinin işine olan aşkını itiraf etmesi Gül'ün kendi hayatıyla ilgili köklü bir değişime karar vermesine neden olur. Burada bizim için önemli olan Gül'ün istediği işi, sevdiği işi yapmazsa varolamayacağını kendisinin düşünmemesidir. Filmin kadına bakışında üçüncü sorun ise kadına geleneksel eş ve annelik rolü ile bekar çalışan kadın rolü dışında varolma şansı tanımayışıdır. Bu noktada film geleneksel rol kalıplarını sorgulamamaktadır. “İş ve ev sorumluluklarını bir araya getirmekten doğan gerilimin yeni rol taleplerinden korunmaya devam eden erkeklere yansımına”⁶⁷ izin verilmez. Söz konusu gerilimde “tampon”⁶⁸ görevini Mübeccel üstlenmektedir. Mübeccel olmadığına Gül büyük bir zevkle eşine yemek hazırlamakta ve sofrayı kurmaktadır. Gül'ün bu işleri yapmasına son verense eşiyse ev işlerini paylaşması değil, TRT'ye geri dönmesi olur.

2.5 Mahinur Ergun

Ergun, reklam yönetmenliği yapmış ve reklam şirketi kurmuştur. 1987'de “Yabancı Bir Sevgi” adlı video filmini yönetti. Ardından “Gece Dansı Tutsakları”(1988), “Medcezir Manzaraları”(1989) ve “Ay Vakti”(1993) adlı filmlerin senaryolarını yazıp, yönetmenliğini yaptı. Ergun, televizyon yapımları için yönetmen ve senarist olarak çalışmaktadır. “Gece Dansı Tutsakları”, gazeteci bir çiftin evlerine pansiyoner olarak kabul ettikleri kızla ilişkilerini anlatır. Alim Şerif Onaran, filmin, “güzel bir kadın filmi”⁶⁹ olduğunu belirtmektedir. Ergun, her üç filmde de büyük şehirde kendi hayatlarını kurmuş, ailelerinden ve toplumun ahlaki baskısından bağımsız yaşayan kadınların birlikte oldukları erkeklerle ilişkilerini anlatır. Yönetmen, özgür kadınları kendisine kahraman olarak seçse de oldukça erkeksi bir bakış açısına sahiptir. 1980'lerin kadın hareketinden açık biçimde

⁶⁷ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, Metis Yayınevi, İstanbul, 1997 s47

⁶⁸ y.a.g.e. 47

⁶⁹ Onaran, 1995, s228

etkilenen öykülerini incelediğimizde aslında Ergun'un kadın karakterlerini çikışsızlığa ve mutsuzluğa mahkum ettiğini görürüz.

2.5.1 Medcezir Manzaraları-1989

Filmin öyküsü Neslihan Eyüboğlu'na, senaryosu ise Mahinur Ergun'a aittir. Amerika'daki üniversite eğitimini tamamlayarak Türkiye'ye çalışmak, "evlenmek ve çocuk doğurmak" için dönen Zeynep, babasının yakın arkadaşı Ahmet Bey'in sahibi olduğu borsa şirketinde müdür yardımcısı olarak çalışmaya başlar. Şirket'in müdürü Erol ile aralarında ilk günden itibaren bir ilişki gelişir. Erol sadist bir kişiliğe sahiptir. Erol'un hayatında sürekli hakaret edip, görmek istemediği Vera adında bir kadın vardır. Vera Erol'un tüm şiddet içeren tavırlarına rağmen onun peşinden koşmayı sürdürmektedir. Bir süre sonra mazoşist kişilikli Zeynep de Erol'un kontrolü altına girer. Erol ve Zeynep arasındaki ilişki, erkeğin kadınla kedinin fareyle oynamasına benzeyen bir hal alır. Zeynep'in Amerika'da birlikte okuduğu, psikiyatrist eski sevgilisi Ümit ona destek olmaya çalışır bu süreçte. Zeynep, Erol'a kızarak şirketi kasıtlı olarak zarara uğratar ve Erol onu işten çıkarır. Ancak başka bir işe girmesine de yardımcı olur. Ümit, Zeynep'in anlattıklarından Erol'a manik depresif tanısı koyar. Bu tanıya uygun olarak Erol "sürekli uyumak istiyorum" diye tarif ettiği bir döneme girer ve ortadan kaybolur. Zeynep, Ümit'le birlikte Erol'u arar ve deniz kıyısındaki evinde bir koltukta, yarı baygın ölmek üzereyken bulur. Ümit yiyecek bir şeyler aramak için odadan çıktığında Zeynep, şöminenin demirini eline alıp, demiri havaya kaldırır ve hırsıyla "ölmek mi istiyorsun?" diye bağırır. Film biter.

Mahinur Ergun, filmiyle ilgili olarak şunları söyler;

*"Sevgi çok karışık bir şey; öldürme duygusunu da taşıyabilir bazen. Olayları çok kesin tavırlarla anlatmayı sevmiyorum, her insanın pek çok yönü var. Yenik kadın gibi gözüken ilişkiyi yenebilir, hakim erkek çok zayıf düşebilir, insanlar arası aşk savaşları her zaman net gelişmeyebilir. Bu örgüye yaklaşırsak filmlerde daha inandırıcı olabiliriz diye düşünüyorum"*⁷⁰

Iris Murdoch da benzer bir fikre sahiptir;

"Cinsellik insanı çok büyük aldanışlara sürükleyen, çok karanlık bir güçtür. Bize anlamadığımız, çoğu zaman da istemediğimiz her türlü şeyi yaptırır. Böyle bir

⁷⁰ Akıncı Nergis, "Çok Sinematografik Bir Evde Büyüdüm", Beyaz Perde, Sayı: 6 Nisan 1980 s8

*sevgiden yola çıkarak başka insanları gerçekten görebileceğimiz, kölece içgüdülerimizin, saplantılarımızın güdümünden kurtulacağımız bir dünyaya açılmak zor iş bence”*⁷¹

Mahinur Ergun, kahramanları Erol ve Zeynep'in yukarıdaki iki alıntıda sözü edilen türdeki ilişkilerini anlatmayı hedefler ancak bunu ne kadar başardığı tartışmalıdır. Ergun bu noktada psikiyatriye ilgi duyduğunu, Erol'u yaratırken ciddi bir okuma süreci yaşadığını ayrıca bir psikiyatra danıştığını söyler⁷² Erol'un geçmişine dair tek bilgimiz, araba tamirciliği yapan bir ağabeyi olduğudur. Erol ara sıra onu ziyarete gider. Buradan yola çıkarak Erol'un bulunduğu yere alt sınıftan geldiğini tahmin ederiz. Borsa dünyasında sürekli kendisi dışındaki güçlere mahkumdur Erol. Sürekli birilerini ikna etmek zorundadır. Filmin başında fındıkçılarla yaptığı toplantıdan dönüşü bu duruma iyi bir örnektir. Zeynep'in ikinci iş günüdür, Erol şehir dışındaki bu görüşmeden oldukça sinirli döner. Erich Fromm, ödünleyici şiddetin güçsüz kişide üretici etkinliğin yerine geçen şiddet olduğunu belirtir⁷³ “*Dünyaya damgasını vurmak, onu dönüştürmek ve değiştirmek*”⁷⁴ isteyen edilgenliğe katlanamayan insan bu tür bir şiddete başvurmaktadır; “*İnsanın yıkıcı ve sadist bir yeti geliştirmesinin nedeni insan olması, bir nesneye dönüşmüş olması, yaşamı yaratamadığı için yok etmeye kalkışmasıdır*”⁷⁵ “*Senin gibi bir kadın neden beni sevsin ki?*” diye soran Erol'un aslında özgüveni yoktur. Zeynep gibi Amerika'da eğitim görmemiştir. Eğitim görmüş insanları küçümser. Örneğin teknik bilgi Erol için sıradan insanların içinde boğulacağı ayrıntılardan ibarettir. Zeynep'in de ailesine ve geçmişine dair bilgi verilmez, sadece Amerika'da öğrenim gördüğünü, stajını Dünya Bankası'nda yaptığını, anne ve babasının Antalya'da olduğunu biliriz. Bu noktada karakterler, masal kişilikleri gibi soyut bir düzleme otururlar. Zeynep'in neden bu tür bir ilişki yaşadığıysa Ümit'le yaptığı bir konuşma sırasında ortaya çıkar. Ümit'in “*Doktorculuk oynayalım mı? Bana babanızdan söz edin*” demesi üzerine Zeynep;

⁷¹ akt, Nazan Aksoy “*Cinsel Devrim' Döneminde Cinsel Karşı-Devrimci Bir Yazar: Iris Murdoch*”. *Defter Dergisi*, Sayı 4 Nisan Mayıs 1988, s123

⁷² akt, Öztürk, 2004, s188

⁷³ Erich Fromm *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* (Çev: Yurdanur Salman Nalan İçten) Payel 1990 İstanbul s27

⁷⁴ y.a.g.e, s27

⁷⁵ y.a.g.e, s29

“Bana sürekli kızar bağırdı. Gizli gizli onun haklı olduğunu düşünürdüm. Bana bağırdığında mutlu olurdum çünkü kötü biri olduğumu ve cezayı hak ettiğimi düşünürdüm. O zaman onu daha çok severdim”

açıklamasını yapar. Tüm filme hakim olan acı çekme ve çektirme durumunun bu kadar yüzeysel geçirilemeyeceği kanısındayız. Her iki karakterin de geçmişleri bir çırpıda atlanır ve birden bugüne, yaşadıkları hızlı gelgitlere geçiş yapılmış olur.

Filmde karşımıza çıkan diğer bir sorun da Ergun’un aşırı erkeksi bakış açısındadır. Kadın kahraman Zeynep; sakin, iç güdüleriyle hareket etmeyen mantıklı iş arkadaşı Ali, kendisine annesiymişcesine sabırla ve şefkatle yaklaşan psikiyatrist Ümit ve sevgilisi Erol arasında gidip gelmektedir. Hiçbir kadınla arkadaşlık ilişkisi yoktur. Son derece erkeksidir. Amerika’da eğitim görmüş ama zihni ilkel kalmıştır. İşe başlamasını *“Başladım aslanlar gibi”* diye ifade eden, barda Erol’layken Ümit çıkagelince, Erol’un nereden çıktığı belli olmayan Vera’yla gidişine sinirlenip *“seni görünce çağırdı o orospuyu”* diyen, kendisini *“ben de gözü açılmamış sığırcık yavrusu sayılmam”* diyerek tarif eden bir kadındır Zeynep. Kadın gibi varolamayan, erkeksileşerek varolan bir kadındır. Robert Seidenberg ve Karen DeCrow bu durumu;

“Bir kadın Wall Street’e yaklaşırken korku duyduğunu söylerse hiçbir doktor onu tedavi etmeye kalkmaz. Ona yalnızca orada zaten işi olmadığı söylenir. Ancak(...)mağazalarına giderken paniğe kapılıyorsa, doktor ciddi ciddi onunla ilgilenir”⁷⁶

diyerek ifade ederler. Borsa, para yani iktidar erkeğin dünyasıdır kadın da bu dünyadaki yerini erkeksileşerek alır. Zeynep, filmin ikinci sahnesinden itibaren Erol’un kesin gücüne boyun eğer. Örneğin ayağa kalkması için ufak bir el hareketi yeter. Erol’un isteğiyle kırmızı elbise giyer, bir baş hareketiyle onu takip etmesi gerektiğini anlar. Mimiklerle başlayan emirler film ilerledikçe sözle ifade edilir hale gelir. *“Nereye?..Gel buraya”* gibi. İlk birliktelikleri iş çıkışında, sokakta yağmur altında olur. Erol, Ümit’le buluşmaya gittiğini bildiği Zeynep’e *“Gel”* diye buyurur ve ardından bir duvar kenarında birlikte olurlar. Erol kadını normal mekanlarda yani evde geri çevirmektedir. Bir sonraki birliktelikleri iş yerinde olur. Kavga ederlerken

⁷⁶Robert Seidenberg- Karen DeCrow *Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar* (Çev: Nur Nirven) AFA Yay İstanbul 1988 s36

Erol yine “*Gel buraya*” diye buyurur ve kadını odasına sürükler. Burada dövüşürler mi sevişirler mi anlamak zordur. Tanık olduğumuz üçüncü cinsel ilişki bu kez Zeynep’in yeni işyerinde, kendi odasında gerçekleşir. Erol ziyarete gelir, kapıyı kilitler kadını ilişkiye zorlar başta “*Manyaksın sen bırak beni* “ diye karşı koyan Zeynep kısa süre sonra büyük bir aşkla adamın boyna sarılır. Erol gittikten sonra ağlayarak Ümit’in bürosuna gider bunu hak etmediğini söyler. Nilgün Abisel’in de ortaya koyduğu gibi yerli filmlerde uzun zaman boyunca mazoşist kadınlar karşımıza çıkmıştır⁷⁷. “*Kadınların süregiden buyrukluk*”⁷⁸ konumu olağan kılınmıştır yıllarca. Ergun’un filminin sonunda Erol yenik düşmekte kadınsa bir caniyeye dönüşmektedir ancak filmin sözünü ettiğimiz gelenekten etkilendiği de ortadadır.

Filmde Türkiye’de 1980’lerle birlikte etkisi hissedilen yükselen değerlere vurgu yapılır. Devir, kuralına göre oynayıp çalışmadan kolay para kazanma devridir. Kahramanlar, iki sosyal sınıfın temsilcisidirler, biri aileden zengindir diğeri para kazanma hırsıyla bulunduğu yere gelmiştir. Filmde, bu iki sınıfın çatışması da simgesel olarak anlatılır. Zeynep ve Ümit’le temsil edilen elit kesimin, 1980’lerde ortaya çıkan bu kontrol dışı güç (çalışmadan zengin olmayı hırs haline getirmiş alt-orta sınıf) karşısındaki çaresizliğini izleriz;

“Bir tüccar olduğunu unutma, paranın fiyatı yeni yeni anlaşılıyor bu memlekette. Piyasa paranın gerçek fiyatına uyanmadı henüz. Zekan son derece kıvrak, içgüdülerin ayakta olmalı. Ortalık elindekileri ucuzca kapatıp pahalıya satacağın ahmaklarla dolu. Gözünü dört aç. Piyasanın nabzını avucunun içinde hissetmelisin. Burnun bir av köpeğinininki kadar keskin olmalı”

diyen Erol’a göre Japonya’daki deprem veya Bush’un kanser söylentileri rakamlara yansımadan önce Zeynep’in beyninin kıvrımlarına yansımalıdır. Erol’un konuşması aslında 1980’lerde yaşanan depolitizasyonla birlikte tüm ilginin cinsellik ve paraya yönelmesini, yaşanan hızlı kapitalistleşme sürecini başarıyla ortaya koyan bir konuşmadır.

Baş karakterlerin ikisi de oldukça batılı hatta Amerikan insanına özgü bir hayat yaşarlar. Türkiye’ye yabancı, bu ülkede misafirmiş gibi bir halleri vardır. 1980’ler’de özellikle 1983’deki Özal iktidarıyla Türkiye’de aşırı boyutta bir tüketim

⁷⁷ Abisel, 1994, s141

⁷⁸ y.a.g.e, s129

kültürünün yerleştiği, Özal'ın Amerika ile kurduğu “yakın” ilişkilerin topluma da belli bir ölçüde yansıdığı inkar edilemez. Ancak yönetmenin söz konusu durumu abarttığı kanısındayız. Örneğin Erol Zeynep’le tanıştığı günün gecesi önce telefonda kırmızı bir elbise giymesini ister sonra da onu oryantalist bir bakış açısıyla baktığımızda “mistik” olarak niteleyebileceğimiz bir yere götürür. Mekan İstanbul Boğazi’nin kıyısında Osmanlı dönemine ait görkemli bir konaktır. İçerideki insanlar yere oturmuş nargile, rakı içerler. Fesli garsonlar müşterilere hizmet ederken erkek bir dansçı da dans etmektedir. Erol Zeynep’i bir üst kata çıkarır, burada esrar içerler. Ergun filmde batı toplumlarının, daha çok Amerika’nın kültürel yapısına özgü kuralsızlığın ve hızın hakim olduğu bir atmosfer yaratmaya çalışmış. Bunu yaparken Türkiye’ye içeriden değil dışarıdan bir batılının bakış açısıyla bakmıştır.

2.5.2 Ay Vakti- 1993

Filmin senaryosu da yönetmene aittir. Agah altmışlı yaşlarda, Antalya’nın toprak sahibi eski ailelerinden birine mensuptur. Avrupa’da eğitim görmüştür. Agah, annesi ölüp babası felç olunca karısı (aynı zamanda kuzeni) Mahide’yi geride bırakıp İstanbul’a yerleşmiştir. İstanbul’da kaldığı on yıl boyunca kendisinden otuz yaş küçük Yıldız’la gelgitli bir ilişki yaşamıştır. Bu süre zarfında Yıldız başka bir erkekten hamile kalmıştır. Agah, Ay adını verdikleri küçük kıza babalık yapmaktadır. Agah, Yıldız’la uğraşmaktan, sürekli onun peşinden koşup, onu toparlamakla uğraşmaktan sıkılır ve sorunu Antalya’ya yerleşerek çözmeye karar verir. Antalya’da on yıl boyunca Agah’ın babasına bakmış olan karısı Mahide, yeniden birlikte olmak umuduyla Agah’ı beklemektedir. Agah dönünce çok sevdiği yazı sanatıyla uğraşır. Ancak Antalya’daki durgun yaşam Yıldız için çözüm olmaktan uzaktır, Yıldız, kocasını geri kazanmak için uğraşan Mahide ile savaşırsa çekip gitmeyi tercih eder.

“(...)son yolculuğuna hazırlanmak isteyen bir erkekle, yaşamın, şehrin, kalabalığın tutkuların çağrısına açık genç bir kadının ıssız bir evde sıkışıp kalmasının hikayesi. Kadının geçici bir yorgunlukken adamın bir ömrün yükünü taşıyan bir yorgunluk(...)Kadın, adamın onu hep kuşatmış olan tutkusunun yok oluşunu panikle fark ediyor(...)ilgisini çekmeye çalışıyor(...)Yıldız, içindeki çalkantıları, bir yerlere ait olmayı, anneliği, hiçbir şeyi bir yere oturtamamış sadece Agah’ın verdiği huzurla ve babaca otoritesiyle hizada kalabilmiş bir kadın(...)Onun

çalkantılarının da huzurunun da bir halatı var ve bir ucu hep Agah'a bağlı. O halat salınca ürküyor"⁷⁹

Yönetmen anlatmak istediklerini bu şekilde özetler ancak ne yazık ki söylediklerinin hiçbirine filmde ulaşmak mümkün değildir. Türk sinemasında sıkça karşımıza çıkan senaryo sorunu ile bu filmde de karşılaşırız. Film, çiftin Agah'ın baba topraklarındaki evine yerleşmesiyle başlar ve Yıldız'ın evi terk etmesiyle biter. Yönetmen filme uygun gördüğü bir noktadan başladığından ve Yıldız'ı son derece soyut işlediğinden olaylar havada asılı kalmış izlenimi verir. "Ay Vakti" bir filmde çok, bir televizyon dizisini andırır ve izleyici bu dizinin önceki bölümlerini kaçırdığından hiçbir şeye anlam veremez.

Ergun'un kadın ve erkek karakterlerine bakışından söz edecek olursak; yukarıda da belirttiğimiz gibi kadın karakterin gelişigüzel, erkek karakterinse derinlemesine çizildiğini söyleyebiliriz. Agah yazı sanatıyla uğraşmaktadır, bu sanatı kendisine öğretmiş ve uzun zaman önce vefat etmiş olan dostu Mahmut Hoca'nın hayali, Agah'a arkadaşlık etmektedir. Agah, yazı yazarken onunla konuşup dertleşmektedir. Film boyunca sıkça Agah'ın geçmişi, çocukluğunu anımsamasına tanık oluruz. 1940'lı yıllara ait anılar bize Agah ve yaşadığı hayat hakkında bilgi verir. Geçmişte "Büyük ağa" için çalışanların çocukları şimdi Agah için çalışmaktadır. Yıldız dışındaki herkes bir şekilde bu geçmişe aittir Yıldız'ın nereden gelip nereye gittiği meçhuldür. Sürekli isteri krizi geçirmesi, canı sıkılınca yanına hiçbir şey almadan amaçsızca uzağa gitmesi son derece anlamsızdır. Yönetmene göre hikayenin çatışması Agah'ın yorgunluğu, ilgisizliği karşısında kadının "kendimi kime emanet edeceğim artık"⁸⁰ korkusu üzerine kuruludur. Oysa bizce asıl çatışma taşra zihniyeti ve batılı-modern zihniyetin çatışmasından kaynaklanır. Yönetmenin erkek egemen zihniyeti onaylayan bakış açısı da burada devreye girer. Zihniyetler arası çatışma Agah için bir sorun yaratmamakta, Yıldız için sorun yaratmaktadır. Ayıplanan ve kötü gözle bakılan, arkasından konuşulan Yıldız'dır(aynı "Salkım Hanımın Taneleri"nde Halit Bey'e değil de sevgilisine tepki duyulması gibi). Agah ve çevre sakinleri tarafından Yıldız'dan beklenen evinde, çocuğunun başında oturup ev kadınlığı ile uğraşmasıdır.

⁷⁹akt, Öztürk, 2004, s190

⁸⁰akt, y.a.g.e, s190

Film, iki kadının Agah için savaşması üzerine kuruludur. Mahide, felçli kayınbabasını (aynı zamanda eniştesi) Agah'la birlikte olabilmek için koz olarak kullanır. Çiftin gelişinin beşinci gününde Mahide, büyük ağanın ateşinin çıktığını haber verir, Agah hemen diğer eve gider. Yıldız da Agah'la birlikte gitmeye niyetlenir ancak Mahide "*Kendinize ait olmayan yerlere girmeye pek meraklısınız aşağısı yetmedi galiba*" diyerek kapıyı yüzüne kapatır, Yıldız kapının ardından Agah'a seslense de sonuç alalmaz. Yıldız o günden itibaren kaşmaya başlar. Agah, geceleri babasını ve Mahide'yi ziyaret eder gündüz de Yıldız'ı yanına almadan bahçelerini dolaşmaya gider. Yıldız'ın yapması gereken evde sabırla oturup, deyim yerindeyse "erkeğini kaptırmamaktır". Ancak kadın bu tür bir savaşa girmez, üç gün boyunca plajda yatar. Bu süre zarfında Mahide kadının ardında bıraktığı boşluğu doldurur. Filmin sonlarına doğru Yıldız, "*Benden neden vazgeçsin ki?*" diye sorar kendi kendine. Bu soruyu takip eden sahnede Agah'ın evindeki Mahide'yi ve onun emrinde çalışan üç kadını görürüz. Bu düzenleme Yıldız'ın sorusunun yanıtıdır. Burada Agah'ın tavrı çok önerlidir; Mahide'nin kendisiyle birlikte olmak istediğini bildiği halde, karısına Yıldız'la olan sorunlarını anlatmaktan, onunla samimi bir ilişki kurmaktan çekinmez. Agah için önemli olan kendisi ile dertleşecek, masa başında çalışırken evde ona çay, yemek servisi yapacak, evin düzenini sağlayacak bir kadının varlığıdır. Bizce bu kadın "*Dünden Sonra Yarından Önce*" filminde olduğu gibi kimliksiz bir kadındır. Nasıl ki Nisan Akman'ın filminde Bülent karakteri için önemli olan işten eve döndüğünde bir kadınla (bu kadın eşi Gül veya asistanı Pelin olmuş fark etmez) karşılaşmaksa bu filmde de Agah aynı tercihi yapmaktadır. Yıldız, üçüncü günün gecesine eve gelir ve Mahide'nin kendi evinde olduğunu, kalabalık bir grubun evde yemek yediğini görünce geri döner. Ertesi sabah yürüyerek şehri terk eder.

Agah, Avrupa'da eğitim görmüş ancak ailenin mallarının soyun içinde kalması amacıyla yakın akraba evliliği yapmıştır. Bu çelişik zihniyet yüz yıllardır hakimiyetini sürdürmektedir. Sonuç olarak, Yıldız karakteri tamamen yabancı olduğu bu feodal zihniyetle başa çıkamaz. Bu savaştan kuralına göre oynamayıp, evcilleşmeyi reddettiği için yenik ayrılır. Filmde belki de 1980'lerde başlayıp yaklaşık on beş yıl süren kadın hareketinin Türkiye gerçeğiyle oluşturduğu çatışmayı

izleriz. Yıldız'ın kaçıışı ve yenilgisi hareketin değiştiremediği zihniyete yenilgisi gibidir.

2.6 Füruzan- Gülsün Karamustafa

Füruzan 1970'li yıllardan beri roman ve öykü yazarlığı yapmaktadır. Füruzan 1981 yılında aynı adlı öyküsünden mer Kavur ile birlikte senaryolaştırdığı ve Kavur tarafından yönetilen "*Ah Güzel İstanbul*" ile sinemaya adım attı. Ressam Gülsün Karamustafa ise, aralarında Atıf Yılmaz'ın "*Bir Yudum Sevgi*"(1984), Başar Sabuncu'nun "*Asılacak Kadın*"(1986) ve "*Kupa Kızı*"(1986) adlı filmlerinin de bulunduğu filmlerde sanat yönetmenliği yapmıştır. Füruzan ve Karamustafa'nın filmi ele aldığı konu özelinde, ele aldığımız filmler arasında kadın sorununu başarıyla işleyen  dört filmde biridir. Burada başarıdan kastettiğimiz, yönetmenlerin 1960'lı yıllarda fahişelik yapan ve anne babasından şiddete maruz kalan genç bir kadına yerleşik ataerkil zihniyetin dışında bambaşka bir açıdan hümanist bir tavırla bakabilmiş olmalarıdır.

2.6.1 Benim Sinemalarım- 1990

Film, Füruzan'ın ilk baskısı 1973 yılında yapılan "*Benim Sinemalarım*" adlı hikaye kitabının içindeki aynı adlı hikayeden Füruzan tarafından senaryolaştırılmıştır. 1960'lı yılların İstanbul'unda ailesini (anne ve babasını) geçindirmek zorunda olan Nesibe'yi anlatır. Nesibe'nin annesi dikiş dikerek eve katkı sağlasa da asıl yk ocuk yaşta çalışmaya başlayan on altısındaki Nesibe'nin sırtındadır. Beyoğlu'nda bir dğmceide tezgaharlık yapan Nesibe daha iyi bir yaşam özlemiyle gelirini arttırmak için elli-altmış yaşlarındaki erkeklerle para karşılığı birlikte olmaktadır. Kazandığı paranın çoğunu iş yerinde haftalığını arttırdıklarını söyleyerek annesine vermektedir, bir kısmıyla da kendisini "iyi aile kızı" gibi gösterecek kıyafetler almaktadır. Nesibe bu "düzgün" görünümüyle kendi yaşıtı bir denizciyle flört etmektedir. Eve geç geldiği bir gün annesiyle kavga eder, annesi olanları babasına söyleyince, babasından tekme tokat dayak yiyen Nesibe aynı gece evden kaar.

Türkiye’de 1950’li yıllarda sermaye sınıfının desteklenmesiyle 1960’larda yavaş yavaş sınıflı toplum yapısı oluşmaya başlamıştır. Sermayenin desteklenmesi beraberinde tüketim kültürünün de yerleşmesine neden olmuştur. 1950’ler ile girilen süreçte kadınların ev dışında çalışmayı birincil hedef olarak görmedikleri vurgulanmaktadır⁸¹ Kadınlar çalışıyorlarsa bunu geçici ve zorunlu bir uğraş olarak gördükleri için çalışmaktadırlar. Yoksa asıl istekleri evde bulunmak, ev kadını ve anne olmaktır⁸² Söz konusu dönemde eğitim ve çalışmamak kadınlar için statü göstergesidir⁸³

Filmde Nesibe’nin bedenini satması yoluyla, kapitalist üretim sürecinin, sınıflı toplum yapısının yeni yeni oluşmaya başlayan çelişkilerine vurgu yapılır. Babanın düzenli bir işi yoktur, anne Nesibe’yi kendi sınıfından bir gençle; yorgancının oğlu ile evlendirmeye çalışır çünkü Nesibe’nin “iyi semtlerden” bir gençle evlenmesi için çalışmaması, eğitilmiş “iyi aile kızı” olması gerekmektedir. Nesibe ile birlikte kadınların tek göz evlerde sürüp giden monoton hayatlarına tanık oluruz. “Hiçbir yere gidemeyecek miyim ben? Sabahın yedisinden akşamın yedisine kadar çalış, çalış canım çıkıyor” diye yakınmasına yol açan uzun çalışma süreci, evi neredeyse tek başına geçindirmesi ve iyi bir yaşama duyduğu özlem Nesibe’de kişilik bölünmesine yol açarak, mekanik biçimde yaşlı erkeklerle beraber olmasına neden olmuştur. Kişilik bölünmesi diyoruz çünkü Nesibe beraber olurken hem bedenini hem de ruhunu öldürmektedir, hiçbir yaşam belirtisi göstermeden birlikte olmakta sonra da hiçbir şey olmamış gibi hayatına kaldığı yerden devam etmektedir.

Çocukluk arkadaşı Atike, Cibali tütün fabrikasında işçi olarak çalışmaktadır. Nesibe ise Beyoğlu’nda çalışırken, kendi yaşamlarından çok farklı bir hayata tanık olmaktadır;

“Dünyadan haberin yok senin! Çık bak, herkes nasıl yaşıyor! Nasıl gamsız!(...) Durmadan eğleniyorlar. Ben hep bakayım istiyorsunuz(...)Bir şey gördüğünüz yok babamla senin. Ama ben görüyorum”

diye bağırır annesine. Beyoğlu’nda çalışmasının yanı sıra sinemaya olan ilgisi de kendi hayatına çok uzak olan başka hayat tarzlarına özlem duymasına neden olur.

⁸¹Şirin Tekeli (Yayına Hazırlayan) 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar İletişim Yayınları, İstanbul 1995 s119

⁸²y.a.g.e, s119

⁸³y.a.g.e ss143-147

Filmin başlarında Nesibe'nin sinemaya olan ilgisi hızlı ve yoğun biçimde anlatılmaya çalışılır. Önce çocukluktan genç kızlığa geçişine sinema salonunda tanık oluruz. Kamera, çocuk Nesibe'nin etrafında omuz çekiminde döner ve Nesibe büyür. Nesibe'nin arka arkaya sekiz filme girişini izleriz. Sırasıyla “Kırmızı Değirmen”, “Mavi Gül”, “İkiyüzlü Melekler”, “Kamelyalı Kadın”, “Kontun Aşkı”, “Sevdalı Kadın”, “Niagara”, “Lekeli Kızlar” filmlerini izlediğini görürüz. Son filmlerde yanında kendisinden yaşça büyük erkekler de vardır. Kuşkusuz bu filmlerin isimleri yoluyla Nesibe'nin hayatının aldığı biçime vurgu yapılır. Aynı evde komşuları olan Ayşe'ye, anahtarını evde unuttuğu için gittiğinde sinemanın Nesibe için taşıdığı anlamı biraz daha açıklık kazanır. Ayşe'nin felçli kayınvalidesi divanda uyumakta, horlamaktadır. Ayşe'nin gençliği, odanın yaşamın sessizliği ve bu sessizliği bozan horlama tezat oluşturur. Nesibe: “*Buraları mezarlık gibi*” der. İçeriğe uygun olarak çekimlerde genç yaştaki Ayşe'nin monoton ve sorumluluk gerektiren hayatına, felçli kadının ölüm sessizliği içinde yatmasına yapılan vurgu izleyiciye de “*Buraları mezarlık gibi*” dedirtmeyi başarır. Nesibe, son gittiği filmde, “Niagara”dan başrol oyuncusu Marilyn Monroe ile özdeşleşerek şarkı söyler.

“*Benim Sinemalarım*”, kahramanın yaptığı tercihlerin sinemaya olan aşırı ilgisinden kaynaklandığına dair bir yanılgıya neden olur, örneğin “*sınıf atlamak için sinema dünyasının ışıltılı, renkli düşlerine sığınan bir genç kızın çöküşünün, yok oluşunun serüvenini sergiliyor*”⁸⁴ türünden eleştiriler yapılabilmektedir. Oysa film daha doğrusu filmin çıkış noktası olan öykü bu kadar basit değildir. Bu tür yorumların asıl nedeni öykünün filme uyarlanışının zayıflığıdır. Öykü filme göre çok daha yoğundur, yukarıda anlattığımız film izleme sahneleri, öyküde yer almaz. Çünkü öykü derdini anlatmayı başarırken Alim Şerif Onaran'ın da belirttiği gibi film ne yazık ki bu türden abartılı ve yapay çekimlere ihtiyaç duymuştur⁸⁵ Sinema sevgisinin tek başına, bir insanın bedenini satmasına neden olması mümkün değildir.

Füruzan öyküsünde Nesibe'nin çocukluğunu, masumluğunu, mutluluk peşinde koşmasını sıkça vurgulamıştır; “*Aynayı iyice yüzüne yaklaştırdı. Bastıra bastıra boyadı ağzını(...) Gene de istediği şey belirmemişti. Kıyutlarda tek başına yüklendiği onmaz utançların açıklığı yüzüne hiç yansımıyordu*”⁸⁶

⁸⁴akt, Onaran, 1995, s262

⁸⁵y.a.g.e, s262

⁸⁶Füruzan *Benim Sinemalarım* Bilgi Yay. Ankara 1973 s23

Plajda birlikte olacağı adamın denizden çıkmasını bekleyen Nesibe'yi şöyle tarif eder yazar *“Nesibe'nin başına kadar bütünüyle görebildiği bu tombul, bakımlı çocukla uzun bakışması. Karşılıklı gülüverme. Bildik ikisi de. Tutan el bıraksa ne güzel kumdan oyunlar kuruverecekler”*⁸⁷ Nesibe'nin bedenini satmasına neden olan, kendi doğasına aykırı ağır çalışma yaşamı ve doğasına uygun istekleri arasındaki uçurumdur. Bu uçurumla baş etmeye çalışırken yaşadığı kişilik bölünmesidir.

Nesibe'nin annesi, evin iç huzurunu, düzenini sağlamaya çalışan, kocasını evin direği olarak kabul etmiş ataerkil zihniyette bir kadındır. Ancak Füzüzan anne karakterinin çelişkilerini, mutsuzluklarını yansıtmayı başarmıştır. Ataerkil zihniyetin mecburen içselleştirilmesinin mutluluk getirmediğini ortaya başarıyla koymuştur. Kocası Recep Efendi'nin düzenli bir işi olmamasına rağmen anne düzenli olarak dikiş dikmektedir. Ev kadını olmayı sevmesi ancak ev kadınlığının geçinmeye yetmemesi, işsiz kocasının yükünü de kaldırmak zorunda kalması, kızının çalışmasından utanç duyması ancak bir yandan gelen paradan memnun olması(bu sayede dikiş makinesi almıştır), en önemlisi sabahtan akşama dek kahvede oturan kocanın yokluğunda kızın “namusundan” da sorumlu olması annenin taşıdığı çelişkiler ve sorumluluklardır. Nesibe'nin babasından ölümüne dayak yemesinin nedeni annesidir. Annesiyle, denizci sevgilisiyle bir akraba tarafından görüldüğü için kavga eder. Nesibe annesinin sırf bu nedenle kızmasına anlam veremez çünkü yaşlı erkeklerle birlikte olduğunu annesinin bildiğini düşünmektedir: *“Çalıştığım yerdeki işi herkes yapar, niye durmadan haftalığımlı arttırsınlar? Sen de biliyorsun bu kadar kolay para kazanılamayacağını”* Kızının bağırmasına karşılık annenin yaptıkları dikkat çekicidir, evin kapısını açar duyan var mı diye bakar, perdeleri kapatır ve sürekli “Sus” der kızına. *“Bir Kırık Bebek”* filminde de gördüğümüz gibi anneler daha iyi bir yaşam uğruna düşünmemeyi, göz ardı etmeyi tercih etmektedirler.

“Bayağı üstü başı düzelmişti yavrucağın. İyi para almaya başlamıştı. İlbahara başı palto bile dikindi. Dikiş makinesi bile aldınız geçenlerde(...)Nesibe'nin kuş kadar canı var. Yaşı ne başı ne ki evin daralmasına engel olabilsin! Üstelik yaptığı işi de biliyoruz! Ne kazandırır ne para getirir!”

diyen komşu kadın karşısında anne kendini savunamamıştır filmin başında. Buradan aslında annenin bile bile göz yummasa da en azından evin düzenini

⁸⁷y.a.g.e, s30

bozmamak adına sorgulamamayı tercih ettiğini anlarız. Anne sır küpü gibidir, bildiklerini Recep efendiye de söylemez sadece kızın eve geç geldiğini söyler. Burada annenin amacı baba korkusuyla kızı susturmak, konuşturmamaktır. Önemli olan kadının susmasıdır yoksa seçtiği yaşam tarzı değil. Düzenin sağlanmasıdır, anne bilmezlikten gelmeyi seçmektedir.

Nesibe'nin dayak yediği filmin son sahnesi izleyicinin babayla tanıştığı ilk sahnedir aynı zamanda. Jan Pahl, kadınların evde maruz kaldıkları şiddetin tüm toplumsal sınıflar ve gruplar arasında görüldüğünü belirtir ve bunu "*erkeklerin evde egemen olmaları gerektiğine inanmalarına bağlar*"⁸⁸. Kadının toplum tarafından kabul görmüş kimliklere uymayan tutum ve davranışları erkek tarafından kendi egemenliğine yönelik saldırı, tehdit olarak algılanmaktadır. Lynne Segal, şiddete erkeklerin "*yeterince erkek olamamaktan*" duydukları korkunun neden olduğunu söyler⁸⁹. Bu noktada Recep efendinin işsiz olması, evi kadınların geçindirmesi egemenliğinin, gücünün ve otoritesinin sarsıldığını hissetmesine neden olmaktadır diyebiliriz. Recep efendi (ve toplumumuzdaki çoğu baba) bu nedenle konuşmak yerine öldüresiye dövmeyi tercih eder. Kızını dövdükten sonra Recep efendinin "*Bu dünyanın yüzü pezevenklerle hırsızlara mı gülüyor*" demesi kadına uygulanan şiddetin nedenini ortaya koyar. Erkek işsizliğinin, dış dünyada tutunamamasının acısını almıştır kızından.

2.7 Canan Gerede

Canan Gerede filmlerinin senaryosunu kendisi yazan, gerçek yaşam öykülerinden yola çıkan bir yönetmendir. Gerede'nin ilk filminden de söz etmenin yönetmenin tarzı ve yorumu hakkında bilgi vermek açısından önemli olduğu fikrindeyiz. 12 Eylül darbesinden sonra girilen depolitizasyon sürecinde toplumda o güne dek varlığından haberdar olunmayan farklı kimlikler ilgi odağı olmuştur; eşcinsellerin ve sokakta yaşayan insanların hayatları merak edilmiş, konuşulmuş, adlandırılmaya çalışılmıştır. 1990'lı yıllarda bu konu sinemada sıkça işlenmiştir.

⁸⁸ akt, Lynne Segal, *Ağır Çekim; Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler* (Çeviren: Volkan Ersoy) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992 311

⁸⁹ y.a.g.e, s380

Alim Şerif Onaran, Gerede'nin 1991 yılında senaryosunu yazıp yönettiği ilk filmi "*Robert'in Filmi*" için "*İstanbul'un karanlık sokaklarını, marjinallerini, eşcinsellerini, travestilerini ve uyuşturucu tutkunlarını veren bir başka film var karşımızda*"⁹⁰ der. Atıf Yılmaz "*Düş Gezginleri*"nde(1992), "*Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*"da(1993), Orhan Oğuz, "*Dönersen Islık Çal*"da(1992) halkın yabancı olduğu bu dünyayı iyice gizemli hale büründürerek sunmuşlardır. "*Robert'in Filmi*", savaş fotoğrafçısı Robert ve şarkıcı Altan'ın birlikteliklerinin öyküsüdür. Cinsel kimliklerini tam olarak bulamamış, yönetmen tarafından biseksüel olarak tanımlanan filmin erkek ve kadın kahramanlarının marjinal(alt kültüre ait, sıradan olmayan)öyküsüdür anlatılan⁹¹ Canan Gerede, aşağıda incelemeye çalışacağımız diğer iki filmde yöntem olarak durumları, karakterlerini abartmayı tercih eder. Gerede'nin sinema anlayışı ilgi çekmeye dayanan bir anlayıştır. Bu anlayış son filmi "*Parçalanma*" hakkında yönetmenin yaptığı açıklamalardan da anlaşılır. Gerede, projenin kendisine İzlandalı yönetmen Fridrik Thor Fridrikson tarafından teklif edildiğini ve kendisine verilen ilk senaryoyu beğenmediğini söyler⁹² Çünkü Gerede'ye göre hikayenin hiçbir ilginç yanı yoktur. "*filmi ilginç kılmak için din konusuna girmeye karar verir. Araştırmalar yapar. Hikayenin gerçek kadın kahramanı Gerede'yle konuşmak istemez*"⁹³ Yönetmen, sadece erkek kahramanla iki kez çok uzun konuşmuştur⁹⁴ "*Filmi ilginç kılabilmek, doğruları sergilemek*" için uğraştığını söyler. Bir film hem ilginç olup hem de doğruları gösterebilir mi? veya doğrular izleyici için her zaman ilginç midir?

"*Robert'in Filmi*"nde ve "*Aşk Ölümünden Soğuktur*"da eşcinseller ve travestiler vardır. Kuşkusuz önemli olan bu varlığın film açısından anlamlı kılınabilmesidir. Biz "*Aşk Ölümünden Soğuktur*"da travestilerin sadece ilgi çekmek amacıyla kullanıldıklarını düşünüyoruz. "*Parçalanma*"da ise ilgi çekme unsuru din ve cinselliktir. "*Aşk Ölümünden Soğuktur*" ve "*Parçalanma*"da kadınlar erkeğin söz vermesine, yemin etmesine sığınır ancak erkekler kadınları yarı yolda bırakır ve kadınlar eşlerinden hem fiziksel hem psikolojik şiddet görürler. Tüm bunlar

⁹⁰ Onaran, 1995, s273

⁹¹ Öztürk, 2004, ss222,223

⁹² akt, y.a.g.e, 227

⁹³ akt, y.a.g.e, ss227,228

⁹⁴ akt, y.a.g.e, s228

yönetmenin gerçek olayları yorumlama, kurgulama biçimidir, kendi kişisel tercihleridir. Filmlerinde kadını çaresiz bir kurban olarak sunmayı tercih etmektedir.

2.7.1 Aşk Ölümünden Soğuktur-1995

Gerede, filmin senaryosunu arabesk şarkıcısı Bergen'in hayatından esinlenerek yazar. "*Beni çok etkilemiş bir sanatçıdır hayatıyla(...)Anarşist bir kadın hayatı çok acı*"⁹⁵ diyerek Bergen'in yaşamına duyduğu ilgiyi, "*Zaten bire bir Bergen'in gerçek yaşantısı değildir. Bergen hiçbir zaman rock şarkıcısı da olmadı, ama yaşasaydı olabilirdi*"⁹⁶ diyerek senaryonun kendi yorumu ve hayal gücünden ortaya çıktığını belirtir. "*Gerçek kadınlara ait tecrübelerin*"⁹⁷ filmlerde yer alması önemli bir çabadır ancak Gerede, Bergen'in öz yaşam öyküsünü kendince yorumladığını belirtmiştir. Aşağıda açıklamaya çalışacağımız üzere yönetmen yorumunda sorgulayıcı, eleştirel bir bakışa sahip değildir. Tersine kaderci, karamsar, kendi üstüne kapanan, kadını iradesiz ve çaresiz kılan bir yorumu, bakış açısını tercih etmiştir.

"*Aşk Ölümünden Soğuktur*'un öyküsü 1990'ların başında Sulukule'de geçer. Belgin ve annesi Fatma birlikte bir gece kulübünde çalışmaktadırlar. Annesi konsomatristir, Belgin ise dansözdür. Kulüp polis baskınına uğrar, baskından tedirgin olan kulübün karşısındaki kumarhanenin erkekleri de dışarı çıkarlar. Polis arabasına bindirilirken yere düşen Belgin'i Ali ayağa kaldırır. Karakolda Fatma ne kadar karşı koysa da kızının fişlenmesine engel olamaz. Hemen ardından Ali, anne kızı karakoldan çıkarır. Ali, Fatma ve Belgin'in evine konuk olur, Belgin Ali'nin ayağını yıkar. Belgin, Ali'nin ortağı olduğu bir klüpte şarkı söylemeye başlar. Evlenirler, evlendikleri gün Belgin kendisini koruyacağına dair söz vermesini ister Ali'den. Ali söz verir. Belgin kendisine gelen daha iyi bir iş teklifini "*patromum kocam onunla görüşün*" diyerek geri çevirir. Belgin'i, ziyaret eden bir kadın Adana'da Ali'den bir çocuğu olduğunu söyler. Ali çocuğu nüfusuna almamıştır. Paralel olarak Ali'nin işlerinin kötü gittiğini borcunu ödeyemediğine tanık oluruz.. Belgin Ali'nin arabasını yakar, beş-altı aylık hamile olan Belgin'i Ali feci şekilde döver ve ona tecavüz eder. Ertesi gün Belgin'in "*bırakma*" demesine karşın Ali bu haliyle müşteri

⁹⁵ akt, y.a.g.e. s224

⁹⁶ akt, y.a.g.e. s225

⁹⁷ Zafer Özden *Film Eleştirisi*, AFA Yay. İstanbul, 2000 s171

çekemeyeceğini söyleyerek kadını terk eder. Belgin çocuğunu düşürdüğü gün Ali hastanede kadına “uğursuz” diye bağırır ve valizini toplayıp başka bir şehre gider. Belgin, Maksim’de çalışmaya başladığında Ali geri döner, annesinin karşı çıkmasına rağmen Ali’yle birlikte olur. Ali kadından şarkıcılığı bırakmasını ister, Belgin reddeder. Bunun üzerine kayıt sırasında stüdyoya gelen Ali Belgin’i ikinci kez döver. Kadın şikayetçi olmaz ancak evlerinin anahtarını alarak Ali’ye ilişkilerinin bittiğini söyler. Kontratını satın alan ikinci yapımcısı Osman’la birlikte olmaya başlar. Osman’la kavga ettiği bir akşam evine döner, apartmanda Ali’nin saldırısına uğrar. Ali yüzüne kezzap döker. Ali hapse girer, hapisteyken boşanırlar. Belgin, estetik ameliyat olur. Kendisine güvenini yitiren Belgin artık hayaletten farksızdır. Bestecisi Yankır’ın önerisiyle iki konsere çıkar. İlk konserin gelirini Bakırköy kadın sığınma evine bağışlar. İkinci konserine ise içki ve uyuşturucu olarak çıkar. Sahnede kendi kendini okşar, şarkısı yarım kalır. Erkek izleyicilerden “Kadınlarımıza kötü örnek oluyorsun Ali senin işini çoktan bitirmeliydi” diye tepkiler alır. Sahneden inerken etrafındaki herkese saldırır. Polis koruması altında kulise götürülür ancak kuliste karşısına Ali çıkar. Ali’den aldığı bıçak darbeleriyle ölür.

Bergen’in gerçek yaşam öyküsüne kısaca göz atacak olursak⁹⁸, 1961 Ankara doğumludur. On yedi yaşında Ankara’da gece kulübünde şarkı söylemeye başlar. Mersin, Adana ve İzmir’de gazino, bar ve pavyonlarda çalışır. Adana’da çalıştığı pavyona düzenlenen baskın sırasında Halis Serbest ile tanışır ve evlenirler. Evlilikleri süresince eşinin kıskançlıkları nedeniyle şiddete maruz kalan Bergen, 1986’da İzmir’de bir gece kulübünde şarkı söylerken eşi yüzüne kezzap atar. Bergen, tek gözünü ve yüzünün bir kısmını yitirir. Yüzünü kapatması için peruk kullanmaya başlar. 1989 yılında Kayseri’de bir gece programından sonra Serbest tarafından arabayla kaçırılır. Serbest, Toros dağlarında yol kenarındaki bir restoranda Bergen’i tabancayla defalarca ateş ederek öldürür. Yönetmenin yorumuyla karşılaştırıldığında Bergen’in hayatının hiç de masalsı olmadığını aksine son derece sıradan olduğunu görüyoruz. Bergen’in başına gelenlerle her gün herhangi bir gazetenin üçüncü sayfasında karşılaşmak olasıdır. 21.yy Türkiye’sinde kadına uygulanan şiddet ve baskı “namus”, “töre”, “kıskançlık” gibi değişen isimlerle ancak hep aynı sonuçla; cinayete karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada yönetmenin Bergen’in “sıradan”

⁹⁸bu konuda bakınız, “Hayatı”, <http://www.geocities.com/arabesk2000/bergen.htm>, giriş: 31.5.2004

hayatını Sulukule ile, travestilerle, uyuşturucuyla birleştirerek ilginç kılmaya çalıştığını bu sıradanlıkla ve altında yatan nedenlerle ilgilenmediğini görüyoruz. Filmde Belgin'in Bakırköy kadın sığınma evi için çıktığı yardım konseri de 1980'lerde yükselen feminist hareketi tecimsel kaygılarla kullanmaktan, içini boşaltmaktan öteye gidememektedir.

Filmde aksayan o kadar çok şey var ki hangisinden başlayacağımızı bilemiyoruz. İlki ve en önemlisi, en çok göze batanı Belgin rolündeki Bennu Gerede'nin(yönetmenin kızı)berbat Türkçe'sidir. Bennu Gerede'nin Amerikan aksanlı Türkçe'si, turistlerin konuştuğu Türkçe'den öteye gidememektedir hatta daha bile kötüdür. Yönetmen bu konudaki eleştirileri Sulukule'de zaten kimsenin düzgün Türkçe konuşmadığını söyleyerek haksız bulmaktadır⁹⁹ Bu açıklama kötü bir savunmadır çünkü Belgin'in kocası Ali ve annesi Fatma son derece açık biçimde Türkçe konuşurken Sulukule halkının da Belgin'den daha açık ve anlaşılır biçimde konuştuklarını düşünüyoruz. Zaten yönetmen filmde Belgin'i konuşturmamak için elinden geleni yapmış. Belgin filmde çok az konuşuyor, konuştuğundaysa aynı şeyleri söylüyor. Film boyunca söylediklerini arka arkaya sıralamaya çalışırsak;

“Gitme geç oldu(...) Seni özleyemem mi, ne zaman başlıyorum?(...)Seni tanımıyorum(...)Söz ver, koruyacaksın(...)Patronum kocam, onunla konuşun(...) Sen de kimsin? ne demek istiyosun?(...)Sen ne diyosun?(...)Sana inanmıyorum, bunları bana niye anlatıyorsun? Yalancısın hepsi yalan(...) Yanlış kapıyı çaldın aslanım(...)Ne demek istiyosun? Leyla benim arkadaşım(...)Seviş benimle(...)Evin anahtarlarını ver bitti artık(...)Sensiz yapamazdım, çok korkuyorum(...)Bizde erkek dediğin aşk için öldürür(...)Sıkıysa evlen benimle(...)Kendimden nefret ediyorum(...)Ne demek istiyosun?”

Belgin'in bir baş karakter olarak tüm filmde aynı ya da benzer cümleleri kurduğu ortaya çıkmaktadır. Kesik kesik, kısa kısa konuşur Özellikle en ciddi anlarda, örneğin Osman Belgin'i hastanede ziyaret ettiğinde, Belgin'e ona hediye aldığı evin fotoğrafını gösterir. Belgin'in *“Ne demek istiyosun sen?”* diye sorması komik olmaktan çok filme zarar vermektedir. Filmin iç tutarlılığına zarar veren diğer bir unsur da Belgin'in estetik operasyon geçirerek güzelliğinden hiçbir şey yitirmemesidir. *“Gerçeğe uymamasının ve Belgin'i estetik olmuş haliyle göstermesinin gerekçesinin, seyircinin deforme olmuş bir yüzü izlemekte zorlanacağı*

⁹⁹akt, Öztürk, 2004, s224

*düşüncesi olduğunu*¹⁰⁰ söyler yönetmen. Belgin'in, evinde inzivaya çekildikten sonra aynanın karşısına geçip başına sarı bir peruk takmasını yakın çekimde izleriz. Kadının sol gözü ufak bir bantla kapalıdır bunun dışında filmin kahramanı Belgin eski görünümünden hiçbir şey yitirmemiştir. Bu noktada kadının peruk takması anlamsız ve saçmadır Yönetmenin doğruları sergilemekten çok, tecimsel kaygılarla izleyicinin ilgisini önemsediği ortadadır. Bu tercih Belgin'in Ali'den boşandığı günün akşamı Sulukule'deki evine gittiğinde öne çıkar. Belgin önce alt kattaki kendi evinde uyuşturucu hap ve içki içer. Travesti arkadaşı Leyla onu üst kata kendi dairesine taşır. Burada Leyla'nın arkadaşları ve müşterileri vardır. Kimileri sevişirken kimileri uyuşturucu almaktadır. Bu sırada alt kata hapisten yeni çıkmış olan Ali gelir ve o da uyuşturucu kullanır. Eğer verilmek istenen kadının uyuşturucu kullandıysa, bunun gereksiz görüntülerle desteklendiği fikrindeyiz.. İzleyicinin ait olmadığı hatta tanık bile olmadığı, bilmediği bir yaşamı izleyicilere göstererek gişeye yönelik bir ilgi yaratılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.

Filmin anlatısının karamsar olduğunu ve kendi üstüne kapandığını söylemiştik. Biçim, içeriği destekler niteliktedir. Görüntüye sürekli karanlık hakimdir, iç mekanlar tercih edilmiştir. Film boyunca izlediğimiz kadın sürekli erkekler tarafından kendisi hakkında verilen kararların nesnesi olur. Ali'yle tanıştıkları sahne bu durumu simgesel olarak çok güzel ifade eder. Kadın yere düşer, Ali ona destek vererek onu kaldırır en sonunda da öldürür. Ali'den sonra yapımcı Yaşar ve Osman(Osman'ın Belgin'e sormadan onun kontratını satın alması ve sadece sonucu ona söylemesi) hep kararları veren, Belgin'in ayakta durmasını sağlayan insanlardır. Estetik operasyondan sonra eve kapanıp kendine zarar verdiğinde, yaşama dönmesini ve bunu yardım konserleri vererek yapmasını öneren, bestecisi Yankır olur. Belgin'in hiç kadın arkadaşı yoktur. Osman'la kendisiyle evlenmediği için ettiği kavgada "*Bizde erkek dediğin aşk için öldürür*" demesi, Ali'nin Belgin'i öldürmesini meşru kılar. Zaten son konserinde sahnede kendi vücudunu okşaması, izleyicilerin ona hakaret etmesi arkasından Ali'nin kadını bıçaklaması kurgusal olarak birbirini destekleyen bir anlatı yapısı ortaya koyar. Kadının hayatı zaten tükenmiştir hatta Belgin kendisine ve toplum düzenine zarar vermeye başlamıştır, bu

¹⁰⁰ akt, y.a.g.e. s225

noktada Ali düzen sağlayıcı olarak kadını öldürür ve izleyici kesinlikle suçun karşısında tavır almaz.

2.7.2 Parçalanma- 1999

Canan Gerede İzlandalı Sophia Gudrun Hansen ve boşandığı eşi Halil Al arasında kalan iki kız çocuğunun velayeti için verilen mücadeleden yola çıkarak filmin senaryosunu yazmıştır. Film ortak yapımdır, kahramanlar arasındaki konuşmalar çoğu zaman İngilizce'dir ve Türkçe alt yazı yoktur. Yanı sıra film dini yorumlayış biçiminden ötürü Türkiye'de dağıtımçı bulamamıştır.

Filmde İzlandalı Sol ve Halil Sivas'ta dini nikahla evlenirler. Daha sonra İzlanda'da yaşamaya başlarlar. İki kızları vardır. Halil'in çocuklara yemek hazırladığı bir akşam Sol eve geç gelir ve aralarındaki tartışma kadına yönelik şiddete dönüşür. Eve polis gelir ve Halil'i götürürler. Halil eve döndüğünde Sol boşanmak istediğini söyler. Halil kalmak için sahibi olduğu halı dükkanına gider. Sol'un bir sevgilisi vardır. Çocuklar babalarından ayrı kaldıkları sürede onu özlediklerini annelerine söylerler. Sol, Halil'in çocukları alıp Türkiye'ye tatile gitmelerini önerir, hava alanında Halil'e Kuran'ı öptürerek çocukları geri getireceğine dair söz verir. Halil önce Sivas'a gider ardından İstanbul'a yerleşir. Burada bir tarikata üye olur, radikal İslam'ı ve milliyetçiliği benimser. Kızları dini eğitim veren bir okula yerleştirir ve başlarını örter. Sol'u arayarak çocukları geri getirmeyeceğini haber verir. Sol, sevgilisiyle birlikte Türkiye'ye gelir. Arkadaşı Lale'den destek görür. Okuldan aldığı çocuklarını kaçırmaya çalışır ancak okul müdürünün Halil'i araması sonucunda, polisler tarafından kısa zamanda yakalanır. Sınır dışı edilir, üç yıl Türkiye'ye girişi yasaklanır. Üç yıl sonra geldiğinde velayet davası açar. Davaya tarikat şeyhi müdahale eder ve Sol velayeti kaybeder. Sadece görüş hakkı tanınır.

Gerçekte ise Sophia Hansen'in öyküsünün filmde yansıtıldığından çok farklı olduğunu görüyoruz¹⁰¹ Yönetmen projenin kendisine gelen ilk halini "*anneyi göklere*

¹⁰¹ Hansen hakkında yararlanılan kaynaklar şunlardır. Özden Atik, "*Bugün Belki Telefon Ederler*", <http://www.aksam.com.tr/arsiv/akşam/2003/05/12/yaşam/yasam5.html> , giriş 31.5.2004-- Ahmet Tulgar, "*Belki İlk Günkü Kadar Güçlü Değilim Ama Va:geçmeyeceğim*", <http://www.milliyet.com./2004/01/15/pazar/apaz.html>, giriş 31.5.2004-- Ahmet Tulgar, "*Bu Davayı İzlanda'da Hala Gündemin İlk Maddesi*", <http://www.milliyet.com/2004/01/09/pazar/paz01.html>, giriş 31.5.2004-- "*AIHM'de Anne Kazandı*", <http://www.aksam.com.tr/arsiv/akşam/2003/09/24/gundem/gundem9.html>, giriş: 31.5.2004

¹⁰² akt, Öztürk 2004, s227

çıkardığı için”¹⁰² geri çevirdiğini, doğruları sergilemek için çok uğraştığını söylemiştir. Fabrika işçisi olan Halim Al 1981 yılında evlendikten kısa zaman sonra Sophia’yı dövmeye başlamıştır. 1990’da Çocuklarını kaçııp Türkiye’ye yerleştikten sonra Sophia’dan boşanmadığı halde Türkiye’de ikinci bir evlilik yapmıştır ve üç çocuk sahibidir. Filmdeki gibi kendini dine ve çocuklarına adanmış aşk acısı çeken bir adam değildir. Sophia ise kendisiyle yapılan röportajlarda kızları için yaşadığını başka birine verecek enerjisi olmadığı, kimsenin acısıyla tanışmasını istemediği için Halil’den sonra kimseyle birlikte olmadığını, kendisine bu süreçte annesinin destek olduğunu söylemektedir¹⁰³ Sophia’nın avukatı Hasip Kaplan da Sophia’nın yine filmdeki aksine ağlama krizlerine girmeyen sakin bir insan olduğunu belirtmektedir¹⁰⁴ Burada bizim için önemli olan Gerede’nin ilgi çekmek uğruna olayları olduğundan abartılı ve erkeği yücelten bakış açısıyla sunmasıdır. Hansen, Eylül 2003’de Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi’nde Türkiye’ye karşı altı yıl önce açtığı manevi tazminat davasını kazanmıştır.

Filmle ilgili olarak, dikkat çekmemiz gereken ilk nokta senaryonun eksikliğidir. Filmi, Sol ve Halil’in evlenmesi, kavga edip ayrılmaları, Sol’un iki kez Türkiye’ye gelmesi ve çocukların velayetini babanın alması olarak özetleyebiliriz. Bu basit öykünün İslam dinine ve dergahlara ait ilginç kimi zaman ürkütücü görüntülerle ve Sol’un cinsel hayatına ilişkin görüntülerle süslenmesiyle ortaya çıkan ürüne sinema denmiştir. Feroz Ahmad’a göre 1990 yılı İslami köktencilerin tehdidinden söz edilen yıllardır¹⁰⁵ Muammer Aksoy, Çetin Emeç, Turan Dursun ve Bahriye Üçok 1990 yılında öldürülürler. Mart 1994 yerel seçimlerinden Refah Partisi birinci parti olarak çıkar. 1995 genel seçimlerinden de oyların %21’ini alarak yine birinci parti olur. Film sözü edilen bu süreci karikatürize biçimde yansıtır. Halil ve çocukların Türkiye’ye geldikleri gün Kurban Bayramı’dır. Yönetmen uzun uzun Cami’de namaz kılan cemaati, ardından bir ineğin nasıl can çekişerek kurban edildiğini izletir bizlere. Dergahtaki cemaatin, karanlık sokaklarda elleri meşaleli kara çarşafli, başları sarıklı insanların gereksiz ve abartılı görüntüleri de “ilgi

¹⁰³ Fulgar, “Belki İlk Günkü Kadar Güçlü Değilim Ama Vazgeçmeyeceğim”

¹⁰⁴ Fulgar, “Bu Dava İzlanda da Hala Gündemin İlk Maddesi”

¹⁰⁵ Feroz Ahmad **Modern Türkiye’nin Oluşumu** (Çev: Yavuz Alogan) Kaynak Yay. 2002 s234

çekme” anlayışının ürünüdür. Sol ve Halil’in ortak arkadaşları Lale’nin “*Bazen ihtiyaç duyuyorum*” diyerek namaz kılarken gösterilmesi nasıl hem modern hem inançlı olunacağına dair yapay bir örnek olarak izleyiciye sunulur. Cumhuriyet gazetesinde bir yazarın belirttiği gibi “*Sansasyon üzerine kurulu, abuk sabuk detaylar ve teknik yanlışlarla dolu, oyuncuların yapay bir performans çıkardığı*”¹⁰⁶ bir filmdir “*Parçalanma*”. Yönetmen Antalya film festivalinde filme yönelik tepkilerin “*korkunç*”¹⁰⁷ olduğunu kendisi itiraf eder.

Yönetmenin kadına bakışı kadını çaresiz ve kötü erkeği üstün konumlamaktan ibarettir önceki filmde olduğu gibi. Filmin ilk sahnesi, eve vaktinde gelip çocuklarına yemek hazırlayan fedakar ve sorumluluk sahibi Halil’i gösterir. Sol eve daha sonra gelir. Halil önce nerede olduğunu sorar daha sonra kadını öpmeye çalışır. Kadın karşılık vermeyince adam “*Biri mi var*” diye sorarak kadını döver. Ayrılımlarının hemen ardından kadının başka bir erkekle, çocuklarının yanında birlikte olduğunu görürüz. Büyük kız, annesine kötü bir ifadeyle bakar. Halil-Sol ilişkisinin öncesi izleyiciye verilmediğinden Sol, kocasını aldatan, ailesini önemsemeyen bir kadın olarak konumlanır. Hatta yediği dayanın da bu bakış çerçevesinde meşru kılındığını söylemek mümkün. Halil, dükkanında Kuran’ı öperek acısından kendini tokatlarken, Sol mutfakta masanın üzerinde sevgilisiyle sevişir. Yönetmenin, kadının bedeninin alt kısmını çıplak gösterirken erkeği tamamen giyinik sunması; ilk olarak mantıksızdır, ikinci olaraksa kadını nesneleştiren bir bakış açıdır. Bu sahneyi karlı dağda yalın ayak abdest alıp dua eden Halil’in görüntüsü takip eder. Halil, “*Allah’ım sana yalvarıyorum kızlarımı bana geri ver. Yemin ediyorum hayatımı ve kızlarımın hayatını sana bağışlayacağım*” diye dua eder. Bu düzenleme sayesinde asıl konunun çocukların velayeti değil aldatılan bir erkeğin oç alması olduğunu öne sürebiliriz..

“*Aşk Ölümünden Soğuktur*”da Belgin’in “*Bizde erkek dediğin aşk için öldürür*” demesi nasıl Belgin’in öldürülmesini meşru kılıyorsa bu filmde de aynı izleğin takip edildiğini söyleyebiliriz. Filmin sonunda Halil’in çocukların velayetini aldığına duasının kabul olduğu, haklı olanın Halil, cezasını çekmiş olanınsa Sol olduğu onaylanır. Film, Sol’ün kötü diğer herkesin iyi olduğuna dair iki kutuplu basit bir

¹⁰⁶ akt, Öztürk, 2004, s230

¹⁰⁷ akt, y.a.g.e, s230

yapı ortaya koyar. Filmin sonlarına doğru Halil'in kardeşi Ali'yi eşiyle birlikte görürüz. Son derece huzurlu örnek bir ailedir bize sunulan. Kadın hamiledir, erkek karısının bileğine iki altın bilezik takar. Sokaktan köpek havlamaları duyulur. Ali, dışarıya bakmak için çıkar. Tam o sırada, avukat gelir ve Sol'un çocukların jinekolojik muayeneden geçmesini istediğini söyler. Halil defalarca "orospu" diye bağırır. Ailenin huzurunu bozan, sokaktan gelen köpek havlaması simgesel olarak Sol'dur. Halil hemen koşarak Sol'un kaldığı otele gider, hiçbir engelle karşılaşmadan kadının odasına çıkar, kapıyı açar, içeri girer. Sol'a bağırır, kadınsa utançla başını önüne eğmiştir. Halil, Sol'u de kendisini de öldürmeyi düşündüğünü ama çocukların yalnız kalmaması için bunu yapmadığını, artık karanlık yalnızlığına gömüldüğünü, onu ne kadar çok sevdiğini Sol'un hiçbir zaman anlamadığını söyler. Halil çocuklarından başkasını düşünmeyen fedakar bir babadır. Oysa kadın başka bir adam için yuvasını yıkmıştır. Sol, Halil'in elini öper. Belgin'in hamileyken kendisini dövmesine rağmen Ali'yi geri döndüğünde kabul etmesi gibi Sol de Halil'e adeta tapınmaktadır. Halil "çok geç" diyerek kadını geri çevirir. Filmde Sol'dan başka küfür eden, hakarete ve küfüre maruz kalan kadın yoktur. Halil'in kardeşi kadına "gavurun dölü" derken, mahkeme günü Halil'in babası da kadına "Sen bir orospusun, alçak karı, çocuklar da senin gibi ahlaksız mı olsun?" diyerek hakaret zincirine noktayı koyar. Tüm bu küfürlerin nedeni kadının Türk olmamasıdır ve kocasını terk edip, başka bir erkekle birlikte olmayı tercih etmesidir. Bu, kesinlikle küfür etmeyen son derece nazik Lale'yle ve Ali'nin karısı olan ikinci kadın tipliklemeyle zıtlık oluşturmaya yarayan bir sunumdur.

Sonuç olarak Canan Gerede'nin son iki filminde ortaya koymaya çalıştığımız üzere, kadın olmaktan kaynaklanan sorunları çok iyi yansıtabilecek gerçek hayat hikayelerini çarpıtmayı ve içini boşaltmayı tercih ettiğini söyleyebiliriz.

2.8 Tomris Giritlioğlu

Yönetmen, TRT'de yapımcı ve yönetmen olarak çalıştı. Daha sonra TRT'nin yapımcılığında filmler yönetmeye başladı. İlk üç filminin yapımcılığını TRT üstlenmiştir. Giritlioğlu, "Suyun Öte Yarı"(1991), "Yaz Yağmuru"(1994), "80.Adım"(1996) ve "Salkım Hanımın Taneleri"(1999) adlı filmleri yönetmiştir. Yönetmen, ilk filmi "Suyun Öte Yarı'nın senaryosunu Feride Çiçekoğlu ile birlikte

yazmıştır. Filmde, 12 Eylül askeri müdahalesinde siyasal bir suç nedeniyle tutuksuz yargılanan genç bir akademisyen ve karısı Ayvalık'ın Cunda Adası'na gelirler. Girit göçmeni bir kadının pansiyonunda kalırlar ve onun anılarını dinlerler;

“Hüküm giyerek beş yıl hapis yattıktan sonra yeniden bu kez yalnız başına geldiği Ada'dan, yeni davalardan kaçınmak için genç profesör, ‘Suyun Öteki Yanına’ yani Yunanistan'a kaçıp kaçmamakta ikirciklik duymaktadır”¹⁰⁸

Giritlioğlu, ikinci filmi hariç belli bir siyasi söylemi olan filmler çektiğini söylemektedir¹⁰⁹ Filmlerindeki kadın temsilleri, filmlerini uyarladığı hikaye ve romanlardan daha erkeksi bir bakış açısıyla oluşturulmuştur.

2.8.1 Yaz Yağmuru-1994

Film, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aynı adlı hikayesinden Giritlioğlu ve Ümit Ünal tarafından uyarlanır. Yönetmen “*Yaz Yağmuru*”nun en kişisel filmi olduğunu söyler¹¹⁰

“Tanpınar ise benim hayran olduğum bir yazar. Çok büyük cesaretti benim Tanpınar'ı uyarlamam(...)Tanpınar'ın çok sorumluluğunu hissederek çektim ‘Yaz Yağmuru’nu. En saf yönetmen duygularıyla çektim”¹¹¹

Film, ikinci dünya savaşının bittiği günlerde roman yazar Sabri'yle açılır. Sabri'nin eşi Gülnihal, Sabri'nin romanını rahat yazması için Antalya'ya babasının yanına gitmiştir. Sabri, yağmurlu bir günde evinin bahçesinde şarkı söyleyerek dans eden genç bir kadın görür. Kadını yağmurdan korunması için eve alır. Kadın, Gülnihal'in elbiselerinden birini giyer. 28 yaşındadır Sürekli dalar ve geçmişe gider. Sabri Bey'e kendisinden söz eder. Bir hafta sonra tekrar gelir. Birlikte sirke giderler, ardından plaja, yemek yerler gece birlikte olurlar. Kadının kendisi ve geçmişi hakkında anlattıkları giderek derinleşir. Üçüncü ve son görüşmelerinde önce ormanda otururlar, akşam danslı açık hava eğlencesine giderler. Gece birlikte olduklarında kadın kendisiyle ilgili her şeyi anlatır. Ertesi sabah kadın Florya'daki akrabalarına gitmek üzere yola çıkar. Başka bir gün Sabri eşini tren garında karşılayarak yeni romanının adının “*Yaz Yağmuru*” olduğunu söyler.

¹⁰⁸Onaran, 1995. s230

¹⁰⁹akt. Öztürk. 2004. s244

¹¹⁰akt. y.a.g.e, 240

¹¹¹akt. y.a.g.e. 237

Film, kadının (ismi olmadığı için kendisinden bu şekilde söz etmek durumundayız) Sabri'ye kendini ve geçmişini anlatması üzerine kuruludur. Kadın sanrılar ve kabuslar görmekte, bir söylediği diğerini tutmamaktadır. Sabri'nin evi kadının çocukluğunun geçtiği evdir. Yalının kalfası, kadını o doğmadan önce evlenmesine bir hafta kala intihar ederek ölen teyzesi Fatma'nın yerine koymuştur. Kadının çocukluk anılarında kalfanın kendisine Fatma teyzesinin giysilerini giydirmesi, Fatma teyzesi gibi davranmasını istemesi yer alır:

*“Yalnız bir başkası daha olduğumu biliyordum(...)Hem küçük bir kız hem o idim ve bu başkası her lahza hayatıma müdahale ediyor beni içimden değiştiriyor, idare ediyordu.(...)Korkunç bir şeydi bu”*¹¹² Giyimi, tavırları, konuşmasını hep bu yönde yöneten kalfa kadının kişilik bölünmesi yaşamasının, gördüğü sanrılarının ve kabusların nedenidir. Yalı, Paşa dede öldükten bir yıl sonra yanmıştır.

Filmde kadın, yaşamıyla hem Sabri'nin romanının hem de filmin konusunu oluşturuyor. Sabri, ikinci görüşmelerinden sonra bir rüya görür; plajdadır. Kadın kalfasının kambur oğluyla birlikte bir kabine girer. Sabri de arkalarından gider ve kabinin kapısını açtığı anda daktilosunu görür. Bu rüyanın etkisiyle kadını merak eder ve ilk gün kadını bıraktığı pansiyona gider. Pansiyonun sahibi olan kadın *“Kedi gibidir, kendi hayatını yaşar. İsteddiği zaman gelir, istediği zaman gider”* der. Telefon ederken pencereden bakar ve kıza dair bir hayal daha görür ardından daktilosunun başında yazdığına tanık oluruz. Tanpınar'ın öyküsünde yer almayan bu sahnelerden anladığımız, kadının yaşamının Sabri'nin kitabının konusu olduğudur. Sabri, gerçekleri ve gördüğü hayalleri yazmaktadır. Giritlioğlu'nun kadını, gizemli, havai, Sabri'ye onu sevmediğini söyleyen ama aynı zamanda Sabri'ye kur yapan, nereden gelip nereye gittiği belli olmayan son derece soyut bir karakterdir. Bu karakteri, *“80. Adım”* filmindeki Lerzan'ın ve *“Salkım Hanımın Taneleri”* filmindeki Nefise'nin habercisi olarak kabul edebiliriz. Her üç film de roman uyarlamasıdır ve karakterler romanlara kıyasla daha baştan çıkarıcı kısaca daha abartılıdır. Sabri bir karakter olarak ki kendisinin Tanpınar olduğu fikrindeyiz, filmde etkisiz kılınmıştır oysa öyküde iç çelişkileriyle aslında baş karakterdir. Filmde Giritlioğlu'nun çok sevdiği kurgu yapısı karşımıza çıkar. Geçmişe dönüşler, hatta geçmişin içinde kaybolmalar,

¹¹² Ahmet Hamdi Tanpınar *Hikayeler* Dergah Yay. İstanbul 1983 s67

konudan konuya zamandan zamana ve mekandan mekana keyfi atlamalar şeklinde tanımlayabileceğimiz bu kurgu, filmi anlaşılabilir kılar ve izleyicinin filmden uzaklaşmasına neden olur. Giritlioğlu, kitapta öykünün sonunda yer alan kadının uzun monoloğunu tüm filme, olur olmaz yerlerde aralara giren kabuslar, sanrılar, geçmişin hatırlanıp anlatılması biçiminde dağıtarak, filmi anlaşılabilir kılmayı başarır.

Tanpınar'ın öyküsü ise daha derin anlamlar taşır ve film bu alt metni içermez. Berna Moran, Tanpınar'da aşkın, tüm güzellikleri bir bütün olarak kavramada bir araç rolü oynadığını, “*sanatkarca yoğun yaşamayı kat kat arttırdığı için*”¹¹³ ayrı bir anlam taşıdığını söyler. Öyküde, Sabri'nin kadınla tanışmasından sonra eserinde yol aldığını anlatır;

“Çoktan beri beklediği şey olmuş, bütün bu insanları sadece birer isim gibi görmekten kurtulmuştu. Şimdi onlar kendisinde yaşamaya başlamışlardı”¹¹⁴ Kadınsa “geçici bir yaz yağmuru, bir aydınlık fırtınası idi. O kadar”¹¹⁵

Sabri için üretme süreci kuraklıksa kadın bu kuraklığa bereket veren bir yaz yağmurudur. Filmdekinin aksine Sabri'nin romanının konusu değildir kadın. Sabri, Evliya Çelebi ile ilgili bir roman yazmaktadır¹¹⁶. Yazarın “*Huzur*” romanında Mümtaz karakteri, kişisel mutluluğu ile toplumsal sorumlulukları arasında kalır, romanda ikinci dünya savaşının yaklaşmasının karamsarlığı hissedilmektedir¹¹⁷ “*Yaz Yağmuru*”nda da aynı kaygılara rastlanır;

“*Bu mübarek 1944 yazında tam kendi seviyesinde bir insanın yaşaması lazım geldiği gibi yaşıyor, düşünmesi lazım gelen şeyleri düşünüyordu. ‘Bu mıydı benim meselem?’ Fakat kendisi istememişti ki, her şey kendiliğinden olmuştu. ‘Dünya kan, ateş içinde yahu’ diye kendi içinden devam etti. Fakat hayır bunu düşünemezdi. O, hayatında kurulan acayip tahterevallide, kah bir taraf kah öbür taraf ağır basarak yaşayacaktı*”¹¹⁸

Sabri'nin kendisiyle hesaplaşması oldukça yoğundur. Filmde bu çelişkilere hiç değinilmez. Öykünün başından itibaren Sabri, eşi Hacce Seher'i sürekli zihninde taşır¹¹⁹. Misafir ettiği kadına duyduğu hisler nedeniyle, onunla birlikte olduğu için sürekli kendini suçlar; “*Alçaklığı onu çıldırtacaktı. Bir taraftan kendi kendinden*

¹¹³Berna Moran **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** İletişim Yay. İstanbul 1983 s236

¹¹⁴Tanpınar, a.g.e, s32

¹¹⁵y.a.g.e, s33

¹¹⁶y.a.g.e, s32

¹¹⁷Moran, a.g.e. ss227-231

¹¹⁸Tanpınar, a.g.e, s59

¹¹⁹y.a.g.e, ss19,37

*utanyor (...)Ben budalayım. Asıl hastalık bende. Kafamda. İçimdeki ikilikte*¹²⁰
Sabri'nin çelişkileri, kendi iç sesi olan hayali kahramanları Karagöz ve Hacivat'ın tartışmalarıyla da yansıtılır. Öykünün anlatımı ise yine filmin aksine Sabri ve kadının karşılıklı diyalogları, Tanpınar'ın Sabri'yi anlatması ve son olarak kadının kendisini Sabri'ye anlatmasıyla açık ve anlaşılır biçimde ilerler.

Berna Moran, Tanpınar'ın "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*" adlı eserinde Cumhuriyet'in Osmanlı'yla bağlarını kopartarak yeni bir toplum yaratmak adına yapılan hataların hicvedildiğini belirtir¹²¹ Buradan hareketle hem öyküde hem filmde yalıda, paşa dedenin cins kuşlar almak için sürekli eşyaları satmasını, yok yere giderek fakirleşmelerini, paşa dedenin ölmesini ve ardından konağın yanmasını Osmanlı'nın çöküşüne dair güçlü bir simge olarak okuyabiliriz. Tarih olarak düşündüğümüzde filmde kadın (1944'de) yirmi sekiz yaşında olduğunu söyler. Yalı, kadın sekiz yaşlarındayken 1924'de yanar, dede bir yıl önce 1923'de ölmüş oluyor ki bu tam da Cumhuriyet'in kuruluşuna denk gelir. Son olarak hem öyküde hem de filmde Osmanlı devrinde doğan Cumhuriyet devrinde yetişen bir kadının parçalanmış kimliğinin yansıtıldığını söyleyebiliriz. Kalfanın, kadını ölen teyzeye yani Osmanlı kadınına benzetmeye çalışması, Cumhuriyet devri Türk kadının şizofren kimliğine dair güçlü bir simgedir.

2.8.2 80. Adım-1996

Film, Mehmet Eroğlu'nun ilk baskısı 1986 yılında yapılan "*Yarım Kalan Yürüyüş*" adlı romanından Eroğlu ve Giritlioğlu tarafından uyarlanır. Filmde 1975 yılında üniversitenin kimya laboratuvarında yangın çıkardığı için hapis cezası alan ancak yurt dışına kaçan Korkut Laçın adlı solcu, destansı bir karakteri anlatır. Korkut yetimhanede büyümüştür ardından parasız yatılı olarak okumuştur. Hayatı akıl almaz cesaret ve kurtarıcılık öyküleriyle doludur. Laçın, 1978 yılında Tayland polisi tarafından iade edilinceye dek bir gemide tayfa olarak çalışmıştır. Gemide birlikte çalıştığı arkadaşlarından Portekiz'li Raul, kedisinden kuduz kapar ve gemi çalışanları arasında yapılan kura sonucu Raul'ü öldürme görevi Korkut'a verilir. Korkut, Raul'ü öldürür ancak Raul'ün Portekizli arkadaşları Korkut'un öldürürken güldüğünü iddia ederek ona meydan okurlar. Korkut, arkadaşının barının arka kapısından sahile giden

¹²⁰y.a.g.e, s58

¹²¹Moran, a.g.e. s258

seksen adımlık yolu yürüyüp, kaçabilecekken yüzleşmeyi tercih eder ve yaralanır. Yakalanır, Türkiye'ye teslim edilir, beş yıl hapis yatar 1983 yılında serbest bırakılır. Korkut, Raul'ün kendisine emanet ettiği valizini, hapise girmeden önce liseden arkadaşı Sedat'a vermiştir. Hapisten çıkınca valizi almak için Sedat'ı aramaya başlar. Sedat'a ulaşmaya çalışırken geçmişinde yer alan arkadaşlarıyla yüzleşecektir. Sedat'ın kız kardeşi Aslı ve laboratuvar eylemi yüzünden birlikte gözaltına alındığı, suçunu üstlendiği Hasan tarafından öldürülecektir.

Filme konu olan romanı kısaca inceleyecek olursak; Asım, Hasan, Mesut, Sedat ve kardeşi Aslı, Korkut'la birlikte okumuşlardır. Korkut Raul'e ait bavulu almak için Sedat'ı bulmaya gittiğinde karısı Lerzan'la tanışır. Lerzan'ın kız kardeşi Ferzan ve babası Korkut'u severler ve ona destek olurlar. Aslı psikologdur. Onun yaptığı tanımlamaya göre Korkut, bireysel planda kendinden vazgeçmiş, kendisini herkese ve her şeye borçlu hisseden bu nedenle de sürekli kendini feda etmek isteyen bir insandır¹²² Lisede felsefe öğretmenininin "*Hayatın sırrı nedir?*" sorusuna

*"Yirminci yüzyılda insanın ne keşfedebileceği bir kıta, ne de yarabileceği ölümsüz sanat eseri var. Asra aşırılık ve deha hükmediyor(...)Yine de yapabileceğim, kurtarabileceğim bir şeyler olmalı(...)Yirminci yüzyıl kurtarıcılara , şövalyelere muhtaç değil mi?"*¹²³ diye cevap verir.

Bu nedenle zayıf olduğunu gördüğü herkese, kendisine zarar verse de yardım eder, kin tutmaz. Mesut hariç tüm arkadaşları ondan nefret eder çünkü mutlaka hepsinin hayatına bir şekilde kurtarıcı olarak girmiştir. Korkut, tıpkı bir ayna gibi arkadaşlarının güçsüzlüklerini görmelerine neden olmaktadır¹²⁴ Bu söyleme paralel olarak tüm kadınlar(Lerzan, Ferzan, Sedat'ın kardeşi Aslı, lisedeki İngilizce öğretmeni Maggie) Korkut'a aşiktir ancak o herkesi reddetmektedir. Sedat ve Aslı'nın dul annesiyle birlikte olmuştur, denizciyken Lin Li adında fahişe bir sevgilisi vardır. Döndükten sonra görüşüklerinde Aslı'yla birlikte olur. Romanın sonunda felsefe öğretmeninini ziyaret eden Korkut soruya verdiği yanıtın yanlış olduğunu öğrenir. Öğretmen "*Kurtarıcılık sizin neslin içgüdüsi*"¹²⁵ diyerek, Korkut'a Tanrı olmadığını sadece insan olduğunu hatırlatır¹²⁶ Bunun üzerine Korkut tüm

¹²²Mehmet Eroğlu *Yarım Kalan Yürüyüş* Everest Yay. İstanbul 2000 ss156-159

¹²³y.a.g.e, ss244,245

¹²⁴y.a.g.e, ss 148, 210

¹²⁵y.a.g.e, s248

¹²⁶y.a.g.e, ss249-251

emellerini bir kenara bırakıp aşık olduğu Lerzan'la birlikte olmaya karar vererek onu almaya gider. Asım ve Hasan tarafından öldürülür. Görüldüğü üzere bizim burada kısaca anlatmaya çalıştığımız romanın olay örgüsü, filmde daha zengin ve karışıktır. Romandaki ana olayı destekleyen çoğu karakter ve yan olay tahminen filme sığamayacağı endişesiyle dışarıda bırakılmıştır. İngilizce öğretmeni Maggie, Ferzan ve babası, Asım, Lerzan'a aşık olan Maggie'nin eski kocası Metin, yanı sıra yetimhaneye ve yatılı okula dair travmatik anılar, felsefe öğretmeni filmde yer almaz. Bu durum filme çok zarar vermiştir. Film için romanın özeti, romanın kesilip biçilmiş hali dense yeridir. Romanda Korkut nedensiz hiçbir şey yapmazken, filmde, Korkut anlamsız biçimde insanları ziyaret eder. Film son derece zorlama ilerlemektedir. Her şeye biraz değinilir. Tüm ayrıntılar törpülenir Bu bakış açısından tüm karakterler nasibini alır hepsi iki boyutlu, karikatürize tipler olarak kalırlar. Romanda Korkut'un en yakın dostu olan Mesut, filmde aklını içki ve kadınlarla bozmuş bir karakter haline getirilmiştir. Hasan delidir, Aslı isterik, Sedat'ın karısı Lerzan alkolik ve münzevidir. Hiçbirinin neden bu halde olduğu derinlemesine işlenmez.

Mehmet Eroğlu'nun karakteri kuşkusuz Türkiye'de 1960-1970'li yıllarda yaşanan sol hareketin yükselişine atıfta bulunur. Etrafındaki herkes için kendini feda eden korku nedir bilmeyen bu destansı kişilikte sol hareket simgelenir. Yazarın görüşleri ve belki de romanın anlatmaya çalıştığı her şeyi felsefe öğretmeni özetler:

“Her soruna, her olaya hep kurtarıcı gözüyle bakmak, bu bir çözüm veya kurtuluşa varmaktan çok, hayata insanlığın sınırlarının ötesinden bakma ölçüsünü getirir. Bu da kurtarıcıyı hep insani ölçülerin dışına iter(...)Hiçbir insan Tanrı değildir. Hem Tanrı'ya ve sorunlara bu biçimde yaklaşmak, güzelliğe ve haklılığa yöneltilmiş bir saldırıdır”¹²⁷

Romanda, tecritte geçirdiği elli altı günde Korkut'un “sol” kolu kırılmıştır ve yanlış kaynadığı için sürekli acı çekmektedir. Biçimsiz, kambur bir vücuda sahiptir, hatta başı omuzlarının arasında kaybolmaktadır. Bilindiği üzere sinemada bu tür temsillere sık rastlanmaktadır. Örneğin Roman Polanski'nin “Chinatown”(1975) filminde kamusal bir skandalı araştıran J.J. Gittes adlı dedektifin yetersizliğini, olayların gidişini denetleyemeyişini temsilen dedektifin burnunda yara bandı

¹²⁷y.a.g.e, ss249-250

vardır¹²⁸ Sam Peckinpah'ın 1971 yapımı "*Straw Dogs*" filminde de yerel polisin etkisizliği kolunun sakatlığından anlaşılmaktadır¹²⁹ Romandaki temsilin aksine filmde Korkut'un görünümünde hiçbir sorun yoktur. Bu türden bir temsil kullanılmaması, bize göre romanın içerdiği alt metinlerin filmde es geçilmesine neden olmaktadır.

Yönetmenin kadına bakışını incelediğimizde, "*Salkım Hanımın Taneleri*" filminde de göreceğimiz üzere "femme fatal" karakterini sevdiğini görürüz.. Sözü edilen iki filmde "femme fatal" karakterini Zuhal Olcay canlandırır. Hem romanda hem de filmde Korkut'u ölüme götüren Lerzan karakteridir. Ancak filmde Lerzan'ın daha erkek egemen bakış açısıyla sunulduğunu söyleyebiliriz. Lerzan üzerinde derin yırtmaçlı bir elbise, elinde içki şişesiyle Korkut'un kaldığı otel odasına gelir. Sandalyeye oturur, oturuş şekli elbisenin yırtmacını ve yaka dekoltesini işlevli kılmaya hizmet eder. Bu sahne tamamen yönetmenin kurgusudur, romanda yer almaz. Romanda, kadını erkeğin bakışının hizmetinde bir nesne olarak sunan bu türden sahnelere rastlanmaz. Filmin ikinci kadın karakteri Aslı; yukarıda da belirttiğimiz gibi Korkut'la birlikte olamadığı için abartılı tepkiler veren, annesinden nefret eden, sinirli, ağlayan, bağırان, bir anı diğerine uymayan isterik bir kadındır. Eroğlu, romanda filmin tersine oldukça dengeli çizilmiştir Aslı'yı, hatta romanın en akli başında karakteridir. Korkut'la birlikte olur, Korkut'un gitmesi onun için sorun oluşturmaz. Yine filmdekinin aksine "*Otuz yedi yaşında on yıldır erkeksiz bir kadındı ve sen vardın*"¹³⁰ diyen Aslı, annesini Korkut'la birlikte olduğu için suçlamadığını ifade etmiş olur. Burada yönetmenin yazardan daha çok erkek egemen zihniyete sahip olduğunu görürüz. Yönetmenin, özellikle yerli melodram filmlerinde sıkça karşımıza çıkan "deliren kadın" klişesini kullanması dikkat çekicidir. Film ve romanın ortak özelliği ise kadını memleket metaforu olarak kullanmasıdır(Bilge Olgaç'ın "*Aşkın Kesişme Noktası*" filminde olduğu gibi). Savaşmaktan vazgeçen solcu kahramanın, filmde Korkut'un sevdiğine yani Lerzan'a kavuşmasına yine başka erkekler; halk engel olmuş olur.

Filmi biçimsel olarak incelediğimizde romanın yapısının takip edilmeye çalışıldığını görüyoruz. Roman, savcıya verilen ifadelerle ve Korkut'un anlatımıyla

¹²⁸Ryan ve Kellner, a.g.e, s137

¹²⁹y.a.g.e, s75

¹³⁰Eroğlu, a.g.e, 163

ilerler. Yönetmen ise savcılıkta karakterlerden birinin verdiği bir ifadeden Korkut'a, Korkut'tan, daha da geçmişe uzanarak karman çorman bir kurgu ortaya koyar. İzleyicinin hiçbir olaya yoğunlaşmasına izin verilmeden kişiden kişiye zamandan zamana mekandan mekana atlanır.

2.8.3 Salkım Hanımın Taneleri-1999

Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanı(birinci basımı 1990) Etyen Mahçupyan ve Tamer Baran tarafından senaryolaştırılır.

Film, 1943 yılında tren garında aralarında askerlerinde bulunduğu büyük bir kalabalıkla açılır. Yolcular "Varlık Vergisi" nedeniyle borçlarını ödeyemeyen ve Aşkale'ye sürülen insanlardır. Buradan bir yıl geriye dönülür. Durmuş ve Nimet, Niğde'nin Aksaray ilçesinden İstanbul'a yeni gelmişlerdir. Halit Bey'in konağına, orada çalışan arkadaşları Bekir'i bulmak için giderler. Halit Bey'in bir hanı, apartmanı ve oteli vardır. Dede tarafından Üsküp göçmenidir. Mardinli'dir, paşa çocuğudur. Eşi Nora on dört yıldır amnezidir. Nora, konağın bir bölümünde yaşarken diğer bölümde de Halit Bey sevgilisiyle(filmde kadının adı yoktur) yaşamaktadır. Nora'nın kardeşi Levon, Halit Bey'in en yakın dostudur, Bekir de sağ koludur. Bu nedenle Halit Bey ve Levon, Durmuş ve Nimet'in ev bulmasına, Durmuş'un iş sahibi olmasına yardım ederler. Durmuş önce handa hamallık yapar. Durmuş ve Nimet'in arası uzun zamandır kötüdür. Nimet eşinden nefret eder ve ona güvenmez.. Ev satın almak için Levon'la kendisi görüşmeye gider, birbirlerinden hoşlanırlar. Nora, bakımevine yerleştirilir. Durmuş, handa yüklü miktarda para teslim aldığı gördüğü bir mutemedi öldürür ve parasını çalar. Bekir'e bir akrabasından borç aldığını söyleyerek birlikte dükkan açmalarını önerir. Nimet'e de ev parasından geri kalanla dükkanı açacaklarını söyler. Bekir önce Levon'dan borç alır ardından Halit Bey'den bir dükkan satın alırlar. Nora bakımevinde sanrılar görmektedir. Bu sanrılar Halit Bey'in babası Sabit Paşa'yla ilgilidir. Sabit Paşa, soyunun sürmesini istediği için ve oğlu kısır olduğundan, Nora, Sabit Paşa ile birlikte olmak zorunda bırakılır. Bu tecavüzden Salkım Hanım'ın da haberi vardır. Nora, çocuğunu ölü doğurur. Bu sanrılar üç bölüm halinde filmin gidişine paralel verilir. Varlık Vergisi ilan edilmeden önce ilk sanrıyı görürüz, bir çift erkek çizmesi Nora'yı takip eder. Varlık Vergisi ilan edilir. Halit Bey'in Nora ve Levon'un yükümlü olduğu borçlar ortaya

çkar. Durmuş, listeleri ele geçirmek için uğraşmaya başlar. Nimet, Durmuş'un para konusunda kendisine yalan söylediğini anlar ve onu evden kovar. Durmuş, giderek zenginleşir bir kürkçü dükkanı açar. Nora ikinci sanrıyı görür; Salkım Hanım dışarıda beklemektedir, yüzünü görmediğimiz sadece bir çift çizme ve kırbaç gibi iktidar simgesinden ibaret olan Sabit Paşa Nora'ya tecavüz eder ki bu sahneye de yalnızca aynaya yansıyan bacaklarla tanık oluruz. Levon, Aşkale'ye gider, dükkanını Durmuş satın alır. Halit Bey'e daha yüksek bir miktarda ikinci kez vergi gelir, dedesinin Üsküp göçmeni olduğu ve İslam'ı sonradan kabul ettiği ortaya çıkmıştır. Halit Bey'in sevgilisi bir kürk karşılığında Durmuş'la yakınlaşır. Halit Bey, kadını evden kovar. Nora son sanrısını görür, çocuğu ölü doğar. Halit Bey'in konağını Durmuş satın alır. Halit Bey Aşkaleye gelir. Halit Bey'in eski sevgilisi artık Durmuş'un sevgilisidir. Nora, "*Telaşlanmayın hemşire, Sabit Paşa'nın istediği oğlunu doğuruyorum*" diyerek intihar eder. Halit Bey, çalışma kampından kaçarken donarak ölür. Bekir, Nimet'le konuşur Durmuş'un cinayet işlediğini anlar, polise ihbar etse de Durmuş Halit Bey'in de arkadaşı olan Gani Bey tarafından kurtarılır. Varlık Vergisi kaldırılır. Levon döner, Levon'un Halit Bey'in cebinde bulduğu bir mektupta Halit Bey'in, Gani Bey ve yandaşları tarafından ihbar edildiği yazar. Bekir Durmuş'u öldürmek için gider, vazgeçer. Durmuş onu sırtından vurur.

Romandaki olayların ve kişilerin çoğu senaryoda yer almaz bu durum "*80. Adım*"da olduğu gibi büyük bir eksikliğe yol açmamaktadır. Ancak "kötü kadın" ve Nimet karakterlerinde yapılan değişikliklerin ciddi bir boşluğa neden olduğunu düşünüyoruz. Filmin üç tane kadın karakteri vardır; "kötü kadın", Nimet ve Nora. Giritlioğlu bu filmde sonunda istediği "femme fatal"i yaratmış görünmektedir. Bu karakterin yani "kötü kadının" romandaki adı Nefise'dir. Filmde hiç kimsenin kadına adıyla seslenmemesi, izleyicinin karakterin adını bilmemesinin biliçli ve ciddi bir tercih olduğu fikrindeyiz. Tuna Erdem'in belirttiği gibi, Nefise filmde ancak üçüncü sınıf bir "femme fatal"dir, tiplene olmaktan çıkıp karakter olmayı bile becerememektedir¹³¹ Nefise'nin filmde karakter olamamasının nedeni ilk olarak adının olmamasıdır. İkinci olarak son derece soyut, nedensiz şekilde aç gözlü oluşudur. O kadar ki Durmuş onu öperken Nefise kürkleri okşar ve "*Hangisi*

¹³¹Tuna Erdem, "*Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı*", Deniz Derman - Övgü Gökçe (yayına hazırlayan ve derleyen) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* Bağlam Yay. İstanbul 2001 içinde, s171

benim?" diye sorar. Durmuş, Bekir'i öldürdüğünde de huşu içinde yere dağılan kolyenin tanelerini toplamakla meşguldür. Nefise, evde çalışan bir kadın hariç başka hiçbir kadınla ilişki halinde değildir. Görsel olarak da bu içerik desteklenir, Nefise'yi üç sahne hariç sürekli erkeklerin arasında görürüz. Daha önce de belirttiğimiz gibi yönetmen roman uyarlamalarında kadın karakterlerini abartmayı tercih eder. Buna uygun olarak, romanda Nefise "metres" değildir, Halit Bey'le evli olduğu sanılmaktadır çevrede. Nora baştan beri bakımevindedir ve Nefise'nin Halit Bey'in karısı olmadığı "Varlık Vergisi" ilan edilince ortaya çıkar. Karakoyunlu'nun romanında Nefise'nin neden böyle bir hayatı tercih ettiği de okura sunulur;

*"Kimse bana benim için bakmadı(...)Hep kendileri için gezdirdiler gözlerini üzerimde. Tütün balyaları arasında girdiğim gerdekle, atlas çatşafılarına uzandığım paşazade yatağının hiçbir farkı yoktu. Hepsinde soluyan bir erkek nefesi, atlas çatşafılarına uzandığım paşazade yatağının hiçbir farkı yoktu. Hepsinde soluyan bir erkek nefesi tanıdım, o kadar. Hiç birinin bakışında bir şefkat, bir sevgi, samimi bir alaka hissi yoktu(...)Bir güzel kadını süsleyip püsleyip açgözlüler meclisine çıkarmak. İşte tanıdığım hütün erkeklerde gördüğüm hakim karakter(...)o nadide güzellik içinde etrafıma, bir takatsız servetin erkekliğini ilan ederek dolaşıyordum(...)Bu teşhiri güçlendirmek için, her gece bin itina içinde süslenip meydana sürülüyordum."*¹³²

Nimet ise filmde kötü kadının ve delirmiş kadının karşısında güçlülüğüyle, başının çaresine bakmasıyla, dürüstlüğüyle konumlanan örnek kadındır. Nimet, Durmuş'u kendine denk görmez. Filmin başında Levon'la göçten, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan, azınlıklardan söz etmeleri onların birbirlerine ne kadar "denk" olduğunu gösterir. Nimet, Durmuş'la evlenme nedenini Bekir'e şöyle açıklar;

"Bizim oraları bilirsin. Ben evde hapis gibiydim, bu da etrafımda çok dolandı. Ben de sevimliliğine kapıldım(...)Aslında hiçbir şeyimiz denk değildi. Evlendikten sonra daha da kabalaştı. Sonra da ne mal olduğu çıktı ortaya"

Nimet, Durmuş'la birlikte olmayı reddetmektedir, sonra da evden kovar. Romanda ise iki çocuğu varcır ve köyüne dönmektedir. Filmde Nimet hakkında boşlukta kalan en önemli unsur, örnek olarak sunulan bu karakterin Durmuş'tan ayrıldıktan sonra nasıl geçindiği, örnek olmayı nasıl sürdürdüğüdür. Çünkü "Varlık Vergisi'nin ilanından(1942 sonu) kısa bir süre sonra Durmuş'u evden kovar. Vergi uygulamadan kalktığında(1944 başı), Levon'u garda karşılar. Nimet'in görünümünde

¹³²Yılmaz Karakoyunlu *Salkım Hanımın Taneleri* Öteki Yay. Ankara 1999 ss167,168

hiçbir şey değişmemiştir. Maddi anlamda zorlanmadan bir yıl boyunca yaşamıştır. Filmin üçüncü kadın karakteri Nora'dır. Karakoyunlu'nun romanı, filme göre çok daha gerçekçi, maddi temellerden uzak olmayan bir romandır. Romanda Halit ve Nora çiftinin nasıl tanıştığı verilmiştir. Halit Bey, Meşrutiyet ilan edildiğinde okumak için Fransa'ya gider ve orada Nora ile tanışır, evlenirler. Harran'a dönerler ve çocukları olmaz. Bunun üzerine Nora, kısır olmakla suçlanır ve kısır olmadığını kanıtlamak için kendi isteğiyle Sabit Paşa'yla birlikte olur. Romana ve filme ismini veren gerdanlık romanda Salkım Hanım tarafından Nora'ya düğün hediyesi olarak takılır. Nora, ataerkil sistemin bir kadın üzerindeki etkilerini başarıyla simgeleyen bir karakterdir. Filmde, Nora bakımevine yerleştirildikten sonra Levon ve Halit Bey, onu ziyarete giderler. Halit Bey odanın girişinde ayakta beklemektedir. Levon, Nora'nın karşısına oturur. Nora, Levon'un elini tutar sonra Halit Bey'i görür, Levon'a döner ve onu tanımadığını söyler. Ardından Halit Bey, Nora'nın karşısına oturur, gerdanlığı boynuna takar. Nora filmdeki ilk sanrıyı görür yani Sabit Paşa'yı hatırlar ve Halit Bey'e de "*Sizi tanımiyorum beyefendi, hediyeinizi kabul edemem*" der. Bu sahne, ataerkil sistemde kadının konumunu başarıyla ifade etmektedir. Nora özgür değildir, üç erkeğin otoritesi altındadır ve söz konusu erkeklerin kendi aralarındaki statüsel, güçsel sıralanmaları kadının da konumunu belirlemektedir. İlk sırada erkek kardeş vardır, Nora önce onun elini tutar sonra kocasına bakar, kocasının bakışları yani simgesel anlamda iktidarı onun üzerindedir hemen suçluymuşcasına elini çeker ve Levon'u tanımadığını söyler. Halit Bey geldiğinde ve boynuna gerdanlığı taktığında önce bir süre gülümser ardından aklına iktidar zincirinin en son ve en güçlü halkası olan Sabit Paşa gelir ve kadın kocasına da onu tanımadığını söyler. Filmde Nora'nın Mardin'inde mi yaşadığı yoksa romandaki gibi Fransa'dan mı geldiği belli değildir. Ancak sonuçta bu kadın Müslüman değildir ve daha serbest bir aile düzeninden geldiğini tahmin edebiliriz. Kadını delirtenin, Türkiye'nin doğusunda kuralları daha da (örneğin namus-töre cinayeti ve "recm" yani taşlayarak öldürme)sertleşen ataerkil düzen olduğu açıktır. Özellikle kadının ölürken, "*Telaşlanmayın hemşire, Sabit Paşa'nın istediği oğlanı doğuruyorum*" demesi, kadının soyu devam ettirme yükümlülüğü altında ne kadar ezildiğini ortaya koyar.

"*Salkım Hanımın Taneleri*"nin ataerkil zihniyete eleştirel yaklaşmak gibi bir derdi yoktur, aşağıda ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz üzere daha çok Varlık

Vergisi'ni eleştirir. Filmin önemli erkek karakterlerinden biri Halit Bey'dir. Çevresindeki herkesin "kötü kadın"ı yani Nefise'yi sevmediği ve ona saygı duymadığı tavırlarından anlaşılırken(erkekler açıkça kadınla birlikte olmaya çalışırlar, konağın çalışanı kadını tersler) Halit Bey, saygın bir insandır, sevilir. Bekir ve Levon ona çok değer verirler. Levon konağa sırf Nefise'den nefret ettiği için gitmemektedir. Bu noktada aynı evde karısıyla ve sevgiliyle yaşayan bir insanın kimseden tepki almaması, özellikle Nora'nın erkek kardeşinin dahi bu yaşam biçimine karşı çıkmaması, "kötü" olanın sadece Nefise olması, onunla birlikte olan insanın "iyi" olması, yaşamda var olan iki yüzlü zihniyeti sorgulamayan aksine pekiştiren bir söylemdir.

Filmin en önemli erkek karakteri ise Durmuş'tur. Durmuş ve Nefise, filmin kötü ikilisidir(Sabit Paşa'nın sanrılardan ibaret sunumunu saymazsak). Nefise'nin aksine Durmuş'un neden kötü olduğu filmde anlatılır. Her şeyden önce Durmuş'un bir geçmiş vardır, köyden kente göçmüştür. Filmin ilk sahnesinde söylediği gibi hayat İstanbul'da başlayacaktır ve ilk kez kaderi onun elindedir. Çünkü köyden kente göç eden her insan için olduğu gibi Durmuş için de İstanbul, kolay yoldan zengin olunacak fırsatlar şehridir. Durmuş'un sloganı "uzanıp almak"tır. Bekir'i öldürdükten sonra cesedin başında ağlar;

"Bu dünyanın bütün günahları bana mı yazılacak ulan? Madem beceremeyeceğdin Niğde'de kalaydın salak, hıyar. Hiçbir şey öğrenemedin değil mi? Hayatın neresi temiz ki? Elini uzatıp alacağdın" diye konuşur.

Hakim zihniyete uymayan bir insandır. Yardım aldığı insana karşılığını fazlasıyla vereceğine elindekileri de alır. Oysa Bekir, tüm mal varlığını yitiren Levon ve Halit Bey'in simgesel gücüne hizmet etmeyi sürdürmüştür. Durmuş, fırsatçıdır, ikiyüzlüdür.

Bilindiği gibi II. Dünya Savaşı nedeniyle gayri safi milli hasıla düşer ve halk fakirleşir. Ekonomiyi düze çıkarmak için 1942 Kasım'ında "Varlık Vergisi" çıkarılır. Erik Jan Zürcher'in belirttiğine göre verginin % 55'ini yani Müslümanların on katı miktarı, gayrimüslim topluluklar ödemiştir¹³³ Vergi 1944'de kaldırılır. Burada filmde de yer alan Rüştü Saracoğlu'nun açıklamasına yer vermekte fayda vardır.

¹³³Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yay. İstanbul 1995 s290

Saracoğlu, yaptığı konuşmada azınlıkların, memleket tarafından gösterilen misafirperverlikten faydalandıklarını belirtir. Vergi bu hoşgörüyü kötüye kullanmalarının karşılığıdır. Durmuş'un önemi burada ortaya çıkar. Tuna Erdem'e göre, Durmuş karakteri Saracoğlu'nun açıklamasını tersine çevirerek;

*“Misafir olarak gittiği evi, ev sahibinin elinden alarak, misafirperverliğin kötüye kullanılmasının en aşırı örneğini”*¹³⁴ sunmaktadır. *“Misafirperverliği kötüye kullanan gözünü para hırsı bürümüş olan bir Türk, evinden olan misafirperver ise Varlık Vergisi kurbanı bir azınlık üyesi”*¹³⁵ dir.

Tomris Giritlioğlu, “Yaz Yağmuru” dışındaki tüm filmlerinin altında bir siyasi söylem olduğu görüşündedir: *“Ben Türkiye'nin baskı dönemlerini çekmeye çabalıyorum”*¹³⁶ der. Tuna Erdem'in yorumuyla yönetmenin açıklamasını birleştirdiğimizde bilinçli bir eleştiriyle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Filmin ikinci plandaki erkek karakterlerinden Levon, kendisine kızan Nimet'e *“Kaderime razı olduğum için mi?(...)Biz millet olarak çok yorulduk galiba”* der ve içine kapanıklığıyla, mutsuzluğuyla adeta bu yorgunluğu simgeler.

Sonuç olarak, Giritlioğlu'nun hataları az olan bir dönem filmi yönettiğini belirtmek gerekir. Çünkü neresinden bakarsak bakalım ülkemizde tarih bilinciyle, geçmişe dair bir şeyler söyleme sorumluluğuyla çekilen filmlerin sayısı bir elin parmaklarını aşmamaktadır. Zoru seçtiği için Giritlioğlu önemli bir iş yapmıştır.

2.9 Işıl Özgentürk

Özgentürk, uzun zaman gazetecilik yaptıktan sonra 1981'de Türkan Şoray'ın *“Yılanı Öldürseler”* adlı filminde ortak senarist olarak çalışarak sinemaya adım attı. Ali Özgentürk'ün *“Al”*(1982), *“Bekçi”*(1986), *“Su da Yanar”*(1987), *“Balalayka”*(2000) adlı filmlerinin senaristliğini yaptı. *“Seni Seviyorum Rosa”* Işıl Özgentürk'ün ilk ve şimdilik tek filmidir. Özgentürk, kadın kimliği ve bakış açısıyla film çektiğini yadsımayan bir yönetmendir. Film, yaptığımız incelemede de belirttiğimiz gibi bugüne dek sinemamızda kadın adına söylenen ne varsa hepsini

¹³⁴Erdem, a.g.e. s172

¹³⁵y.a.g.e, s172

¹³⁶akt, Öztürk. 2004, ss244,245

tersyüz eden bir çalışmadır. Rosa, sinemamızda kendisine sunulan tüm kalıplara ve rollere karşı çıkan belki de tek kadın karakterdir.

2.9.1 Seni Seviyorum Rosa-1991

Film, Sevgi Soysal'ın 1968'de ilk baskısı yapılan romanı "*Tante Rosa*"dan Özgentürk tarafından sinemaya uyarlanır. Soysal'ın romanı, kadın duyarlılığına sahip en önemli romanlardan biridir. Özgentürk de kanımızca romanı aynı duyarlılığı hissederek filme uyarlamıştır

Film, anlatıcının "*Rosa sen bir prensessin*" deyişiyle başlar. Rosa, iki erkek arkadaşıyla birlikte bir bodrum katında oyun oynamaktadır, sırtına uzun bir tül geçirmiştir. Erkek çocuklardan biri hayalet kılığındadır, diğeri de prensesi kurtarmaya gelen prens rolündedir. Oyunun tam ortasında "*Yine mi siz pis yumurcaklar*" diye bağırarak ev sahibi gelir, Rosa hiç istifini bozmadan "*Çabuk diz çökün önümde bir prensesle nasıl konuşulur öğretiler mi size?*" diye sorar, adam çocuğun isteğine uyup diz çöker. Akşam üç arkadaş sirke giderler ve bir prensesin kötü adamdan, prens tarafından kurtarılışını izlerler. Rosa eve döner. Babasıyla aralarında sıcak bir diyalog vardır eve gelir gelmez babasına sarılır ancak annesine yaklaşamaz. Annesi çok ciddi ve mesafelidir. Rosa, bir rahibe okuluna yerleştirilir. Kurallara uymaz orada da prenses olduğunu iddia eder, bağırarak şarkılar söyler. Okuldan atılır, kızgın annesi Rosa'yı almaya gelir. Rosa annesine sarılmak ister annesi ise omuzlarından tutup iter. On yedi yaşlarındaki Rosa evde kız arkadaşlarıyla dans ederken annesi odaya girer ve Rosa'ya tokat atar. Aile dostlarından birinin oğluyla gece bahçede sevişirler. Rosa hamile kalır, evlenirler. İki oğlunu ve kocasını sıradan bir günde hiçbir neden yokken terk eder. Havuz kenarında tanıdığı bir kemancıya aşık olur. Rosa'nın tefeci dükkanı vardır, birlikte yaşarlar. Kemancı sürekli bir kadın portresi karşısında keman çalmaktadır. Rosa bir gün portreye bıçakla saldırınca kemancı portreyi de alıp gider. Rosa zengin bir adamı metresi olur ancak restoranda tanıştığı bir garsonla birlikte olunca metreslikten azledilir. "*Rosa'nın Şen Pansiyonu*" adında bir pansiyon açar, iflas eder. Yaşlanmıştır, bir genelevde kasiyer olur ancak müşterilerden biriyle birlikte olmaya kalkınca işten atılır. Evlerden şişe toplayarak geçinir, anlatıcı-kahin "*Hala yaşamakta ısrar ediyor*"

der. Tüm parasıyla bir papağan alır. Papağana “*Seni seviyorum Rosa*” diye uzun uzun tekrarlar. Rosa ölür, papağan “*Seni seviyorum Rosa*” demeyi başarır.

Roman, savaş sonrası Almanya’da geçer. Sevgi Soysal’ın kahramanı hem yabancı hem de aykırı bir kahraman olduğundan ilgi çekmiştir. Soysal, kahramanının kimi özelliklerini, annesinin Bavyera’lı büyük annesinden kimini de teyzesinden aldığı söylemiştir¹³⁷ Kilise tarafından aforoz edilmiş, çocuklarını kocasını bırakıp büyük kente giden annesinin büyük annesiyken, çocukluğunda at cambazı olmak isteyen ve rahibe okulundan kovulan ise teyzesidir. Yazara göre Tante Rosa, büyük annesinden başlayıp kendisinde biten bir çizgidir. Soysal, Rosa’nın evini ve ailesini terk edişi için şu açıklamayı yapar

“*Ha tutsaklığa gitmiş Rosa ha özgürlüğe bunlar birbirine açılan kapılar değil mi? Beni duygulandıran(...) ‘Bıraktır’ Hiçbir şeyi hazırlamadan belki de en gereksiz ve en yanlış anda bırakmak*”¹³⁸

Mehmet H. Doğan’a göreyse “*yaşamın sonradan sinsice konmuş bütün kurallarına , sınırlandırmalarına başkaldıran, içinden gelen dürtülere daha çok inanan bir insani*”¹³⁹ anlatır roman. Soysal, roman kahramanının yabancı olması konusunda, Tante Rosa malzemesiyle Ayşe Teyze yazılamayacağını söylemiştir¹⁴⁰ Buradan bir Türk kadınının romanda anlatılanları yapmayacağı sonucunu çıkarsak da romanın son derece evrensel bir duygu taşıdığı fikrindeyiz. Özgentürk de bu duyguyu yansıtmayı başarmıştır. Film Özgentürk’ün tek filmidir, kendisine neden bu senaryoyu da başka bir yönetmene vermediği sorulduğunda;

“*Ama o çok kadın hikayesiydi. Bu benim duygusunu en iyi bildiğim bir erkek yönetmene, Ali Özgentürk’e bile emanet edemeyeceğim kadar önemliydi. Çok fazla bendim(...) o kadar bendim ki, beni başkasına veremezdim*”¹⁴¹ yanıtını vererek romandaki duygunun evrenselliğine vurgu yapmış olur.

Özgentürk, romandaki iki ana temadan, örselenme duygusundan ve yaşama sevincinden hareket ettiğini söyler: “*Bu romanda kadınlığın ortak tarihi, insanlığın ortak tarihi, anlatılıyor. Kendi gibi yaşamaya çalışırken toplumsal sınırlamalarla iç*

¹³⁷ Sevgi Soysal **Tante Rosa** Bilgi Yay. Ankara 1978 ss95-98

¹³⁸ y.a.g.e, s98

¹³⁹ akt, Atilla Özkırımlı, “*Tutkulu Perçem’den ‘Şafak’a Sevgi Soysal’ın Yazarlık Çizgisi*” , y.a.g.e içinde s117

¹⁴⁰ y.a.g.e, s98

¹⁴¹ akt, Özgentürk, 2004, s25

dünyaları örselenmiş insanların tarihi(...)Beceriksizliklere, yanlışlara karşın bir yaşama sevinci. Ben çok beceriklileri değil beceriksizleri seviyorum ¹⁴²

Yönetmene göre insanlar gerek toplumsal olaylar nedeniyle gerekse bire bir ilişkilerinde örselenmektedirler;

“Rosa da büyük bir yalnızlık duygusuyla birlikte hareket eder. Güçlü bir iletişim kurma isteği kendisini gösterir. Alay da edebilirle onunla(...)ama o iletişim çabasından asla vazgeçmez ¹⁴³

Yönetmen filmin politik bir zemini de olmadığını “*dışarıklı bir film değil bir iç dünya filmi*”¹⁴⁴ olduğunu söyler. Bu noktada filmi maddi temellere oturtma çabası gerçekten de sonuçsuz kalmaktadır. Çünkü filmde dış dünyaya ilişkin çok az veriyle karşılaşılır. Yönetmen hiçbir şekilde toplumsal gerçeklikle ilişki kurmaz. Döneme ait radyo, televizyon veya gazete, dergi gibi iletişim araçlarına rastlamıyoruz. Sadece, Rosa ve çevresindeki insanların İstanbul’da yaşayan Hıristiyan azınlığa mensup olduklarını biliyoruz. Rosa’nın on yedi-on sekiz yaşlarındayken evde arkadaşlarıyla taş plak dinlediğine ve çıplak kadın fotoğraflarına baktığına tanık oluyoruz. Buradan yola çıkarak Rosa’nın gençliğinin 1930’lu yılların sonunda, yaşlılığının da 1970 sonu 1980 başı olduğunu tahmin ediyoruz. Ancak tüm bunlar, filmin ideolojik anlamda izleyicisine hiçbir şey söylemediği anlamına gelmemektedir. Film, temsil düzeyinde, evrensel anlamda kadın olma durumuna dair çok şey söylemektedir.

Film, anlatıcı rolündeki kahinin “*Rosa, sen bir prensessin*” deyişiyle açılır. Rosa, arkadaşlarıyla birlikte gittiği sirkte bir gösteri izler. Gösteri son derece basittir, siyah giysili kötü adam kızı büyüleyip kaçırmak üzereyken beyaz pelerinli adam yani “beyaz atlı prens” gelir, kızı kurtarır. Tüm filmin, aslında sözünü ettiğimiz “beyaz atlı prens” mitiyle dalga geçtiğini söyleyebiliriz. Yalnızca Türkiye’de değil tüm dünyada kız çocukları adeta evlilik üzerine eğitilirler. Geleneksel Hollywood anlatısı, yerli melodramlarımız, soap opera olarak adlandırılan pembe diziler, çok satan aşk romanları hep bu ideolojiye hizmet ederler. Her genç kadın bir prensistir ve bir gün

¹⁴² (yazarı yok) “*Türk Sineması İlk Film - Yeni Bakış*”, DEÜ GSF 4. Uluslararası İzmir Film Festivali Kataloğu s45

¹⁴³ Ayşegül Uz - Necati Sönmez, “*Yıll Özgentürk ile Yönetmenlik Seriveni ve ‘Rosa’ Üzerine*”, *Antrakt*, Sayı 12 Eylül 1992, s17

¹⁴⁴ y.a.g.y, s18

beyaz atlı prensi onu bulur, aşık olup evlenirler, çocukları olur. Rosa ise hamile kaldığı için “mecburen” evlenir. Aşkın, mutluluğun bu zoraki yapılmış evlilikle bir ilgisi olmadığını anladığında evi terk edip aşkı ve mutluluğu aramaya koyulur. Gerçek hayatta kadınlar için evlilik nihai amaç olduğundan Rosa’nın sınırı aşan bir karakter olduğunu düşünüyoruz. Bir kemancıya aşık olur, kemancı tüm gün bir kadın portresine bakarak keman çalmaktadır. Rosa aşkı için çırpınıp dururken adam onun yüzüne bile bakmamaktadır. Burada Rosa gibi adamın da hayali, ütöpik aşkın peşinde olduğunu, bu portredeki kadının da kendini prens sanan her erkeğin birlikte olması gereken “saf”, “temiz”, “masum” ideal yani gerçekte varolmayan bir kadın olduğunu söyleyebiliriz. Rosa, kemancı tarafından terk edildiğinde kahin “*Rosa artık hütün rüzgarlara açık*” der. Hayatı giderek zorlaşır, aşkı ve sevgiyi aramaktan vazgeçmez öyle ki sokakta çocuklara “*Sevin beni*” diye yalvarır. Yaşlandığında bile prensini hayalinde yaşatmaya devam eder, onunla konuşur. Sonunda kendisine “*Seni seviyorum Rosa*” demesi için bir papağan alır ama papağan ancak Rosa öldükten sonra cümleyi söylemeyi başarır. Filmin, Türk melodram sinemasının ters yüz edilmiş hali, parodisi olduğunu söylersek yanılmış olmayız.

Filmin biçiminden söz etmemiz gerekirse, kameranın çevrinme ve kaydırma dışında fazla hareket etmediğini, az diyaloglu durgun bir film olduğunu söyleyebiliriz. Romandaki epik anlatıma uygun olarak film de bölümler halinde ilerler ve kahin-büyücü bir kadın, her bir bölümü başlığını söyleyerek sunar. Masalsı bir anlatım yaratmak için kahramanın genç kızlığını pembe ve kırmızının, orta yaşlılığını pastel renklerin, yaşlılığını ve ölüme giden sürecini beyazın hakim olduğu bir renk düzeniyle ifade etmiştir yönetmen. Rosa’nın çocukluğunda genel plan çekimler ve simetrinin hakim olduğu bir mekan düzenlemesi dikkat çeker. Hayal kırıklıklarının başladığı evlilik sonrası sürece yakın plan çekimler hakimdir. Filme sirk müziği olarak niteleyebileceğimiz bir müzik eşlik eder. Özgentürk “*Hayat bir sirk*”¹⁴⁵ anlayışından hareketle bestecisinden özellikle böyle bir müzik istediğini, filmi anlatırken “*bu bir sirk*”¹⁴⁶ diye anlattığını söyler.

¹⁴⁵y.a.g.y, s18

¹⁴⁶y.a.g.y, s18

2.10 Biket İlhan

İlhan'ın aslı mesleği İngilizce öğretmenliğidir. 1981'de Feyzi Tuna'nın yanında asistanlık yaparak sinemaya adım atar. TRT için pek çok dizi ve filmde asistanlık ve yönetmenlik yaptı. Özel televizyon kanalları için de dizi ve filmler yönettikten sonra "*Sokaktaki Adam*"(1995) ve "*Kayıklı*"(1999) adlı sinema filmlerini yönetti. İlhan'ın iki filmi. kadına bakış açısından birbirinden oldukça farklıdır. "*Sokaktaki Adam*", iki kadın karakteri vasıtasıyla kadınları fahişe ve evlenilecek iyi aile kızı olarak kategorize ederken son filmi, sağır dilsiz, yoksul bir Türk erkeği ile ailesine, çevresine karşı koyan Yunanlı genç bir kadının ilişkisi aracılığıyla yerleşik ataerkil düzene karşı çıkmaktadır..

2.10.1 Sokaktaki Adam-1995

Atilla İlhan'ın ilk baskısı 1951 yılında yapılan aynı adlı romanından Biket İlhan tarafından sinemaya uyarlanan filmin senaryosu Atilla İlhan ve Ülkü Karaosmanoğlu'na ait. Filmde. İlhan'ın kitabına fazlasıyla sadık kalınmış, senaryoda da Atilla İlhan'ın imzası olduğunu hesaba katınca yönetmen Biket İlhan'ın filme kendi bakış açısını katmadığını ileri sürmek mümkün. Atilla İlhan, kitabın ilk baskısının ön sözünde Kurtuluş Savaşı'ndan sonra batılı yeni bir düşünce tarzının benimsendiğini ve özellikle büyük şehirlerde yaşayan orta halli sınıfa mensup kuşağın batının taklitçisi haline geldiğini belirtir¹⁴⁷ Bu yeni kuşak, toplumdan kopmuş, kötümser, memleketle bağları çözülmüş bir kuşaktır. İlhan romanının kahramanı Hasan'ın bu bağlamda "*toplumsal ve bireysel anlamda iflas etmiş bir delikanlı*"¹⁴⁸ olduğunu söyler. Gerek romanda gerekse filmde Ali Sürmeli tarafından canlandırılan "*Sokaktaki Adam*" anlatının arasına belli aralıklarla değişik insan tiplerine bürünmüş olarak girer. İlhan, bu tiplerin, Hasan'ın "*bir türlü bağlanıp*

¹⁴⁷ Atilla İlhan *Sokaktaki Adam* Bilgi Yay. Ankara 1999 s14

¹⁴⁸ y.a.g.e, s15

bağdaşamadığı memleket gerçeğini, memleket halkını ve sorunlarını"¹⁴⁹ temsil ettiğini söyler.

Film, ikinci dünya savaşının bittiği yıllarda geçer. Hasan uluslararası nakliyat yapan bir Türk gemisinde kamarot olarak çalışmaktadır. Üniversite eğitimini yarıda bıraktıktan sonra askere gitmiş askerden dönünce bu işe başlamıştır. Gemi İstanbul'da Leon adında bir kürk satıcısına kaçak kürk getirir ancak Leon'la birlikte çalışan Nubar tutuklandığından Leon da saklanmaktadır, Leon yeni kurulmakta olan Yahudi devletine sorunsuz biçimde gitmek istemektedir. Leon tarafından Hasan'a gönderilen Ahmet, Hasan'dan malları gemiden indirmemesi ister, Hasan indirmekte ısrar eder ve mallar Leon'un metresinin evine aktarılır. Bu ana öykü çevresinde Hasan- Meryem ilişkisi, Hasan-Ayhan(terk ettiği sevgilisi) ilişkisi anlatılır.

Hasan, kendi deyimiyle karnı doyduğu, geçim sıkıntısı olmadığı halde ölecekmişcesine canı sıkılan bir karakterdir. Hasan bu can sıkıntısını filmin hemen her sahnesinde iç sesiyle ifade eder. Ne istemediğini bilmekte fakat ne istediğini bilmemektedir. Atilla İlhan'ın bu karakteri "Varoluşçuluk" akımından etkilenerek yarattığına kesin gözüyle bakılabilir. Walter Kaufmann'a göre varoluşçuluk,

*"geçmişte şurada veya burada gözümüze çarpan zaman dışı bir duyarlıktır ama köklü bir karşı çıkma. bir zihinsel uğraş durumuna yükselerek güçlenmesi son zamanlarda olmuştur"*¹⁵⁰

Gerçekten de Dostoyevski, Kafka, Sartre, Kierkegaard, Camus gibi birbirinden farklı zamanlarda yaşamış yazarlar "Varoluşçu" olarak anılmışlardır. Bu yazarlarda karşımıza çıkan koyu bir bireyciliktir¹⁵¹. Süre giden hayata karşı çıkma, başarısızlık, korku ve yaşama karşı isteksizlik, ölümle iç içe olmak Camus'nun karakterlerinin genel özellikleridir örneğin. Paralel biçimde Hasan kendisini "*Ben öleli çok oluyor*" cümlesiyle ifade eder.

¹⁴⁹ y.a.g.e, s15

¹⁵⁰ Walter Kaufmann **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk** (Çev: Akşit Göktürk)YKY İstanbul 1997 s8

¹⁵¹ y.a.g.e, 7

Kitabın ve filmin söylemi kabaca vahşi erkek dünyasını anlatır bize. Bunu gerek filmde gerekse kitapta sıkça kullanılan “*orospu(...)*pezevenk(...)*vay avradını(...)*vay anasını(...)*karı! (...)*deyyus(...)*hirbo(...)*karı gibi kırıtmak” deyim ve kelimelerden anlamak mümkün. Yanı sıra film bu bakış açısını karakterlerinde dolayısıyla kurduğu dünyada da somutlaştırmakta.

Filmde karşımıza iki kadın karakter çıkıyor, filmde rol alan diğer dört kadın ise tiplene olarak kalıyor. Nilgün Abisel’in 1969 yapımı(Nejat Saydam) “*Aşk Mabudesi*”nin kadın kahramanları için belirttikleri “*Sokaktaki Adam*” için de geçerli. Abisel, bu film özelinde Türk sinemasında kadın karakterlerin öykü içinde etkin olmadığını, olayları yönlendirmediğini belirtir¹⁵²

Filmde karşımıza ilk çıkan kadın Ayhan, daha doğrusu Ayhan’ın mavi gözleri. Hasan, gemi İstanbul’a yanaşırken bu mavi gözleri görür, ileriki sahnelerde de sürekli Ayhan’ı anımsar önce yüz sonra omuz çekimi ve ayrıldıkları günü görürüz. Ayhan, adı ile temsil edildiği üzere temiz, masum, ulaşılmaz iyi kadındır yoksa “kız” mı demeliyiz bilemiyoruz. Hemen ardından karşımıza filmdeki ikinci kadın tiplene çıkar: “*Altın dişli orospu*”. Gemiden iner inmez arkadaşı ile birlikte “kerhaneye” giden Hasan bu kadınla birlikte olur. Böylece filmin henüz başında Türk sinemasının “iyi kadın kötü kadın” klişesi ile karşılaşırız Ayhan’ın dışındaki seyirciye sunulan tüm kadınlar onun mükemmelliğini pekiştirme onu yüceltme aracı olarak kullanılmışlardır. Film, dünyayı kategoriler şeklinde sunmaktadır. Ahmet, malların Meryem’in evine çıkarılacağını kendisinin ve Leon’un patronu ithalatçı Şevket Nuri’ye haber vermeye daha doğrusu ondan izin almaya gittiğinde üçüncü kadın tiplene ile Şevket Nuri’nin hizmetçisi ile karşılaşırız; varlığının çok anlamı yoktur, konuşmaz hizmet eder. Dördüncü kadın Şevket Nuri’nin karısıdır ki bu adı olmayan kadın da adeta 50’li 60’lı yılların filmlerinden fırlamış gibidir, aklını alışveriş ve briçle bozmuş, anne şefkatinden, kadınsılıktan, anaç tavırlardan uzak bir tiplenedir. Şevket Nuri, Meryem adını duyunca gülererek “Meryem’i *bilmeyen var mı*” der buradan kendisinin de Meryem’le birlikte olduğunu anlarız ve ona hak veririz çünkü karısı Ayhan gibi mükemmel değildir dolayısıyla aldatılabilir. Bu sahnede

¹⁵²Abisel, a.g.e. ss126-179

Meryem'in randevu evi olduğunu, çok uzun zamandır bu işi yaptığını ve kimseyi satmayan erkek gibi bir kadın olduğunu öğreniriz yani Meryem hem fahişedir hem de erkek gibi sağlam bir karakterdir. Akabinde filmin beşinci ve altıncı kadın karakteri ve tiplmesiyle tanışırız. Meryem ile tanıştığımız bu sahnede, kadın birlikte yaşadığı Hirsula ile öpüşmektedir. Bu sahne bizi doğrudan onun özel hayatının tanığı olarak konumlandırır. Bu düzenleme sayesinde Meryem'i bir insan olmaktan önce sadece cinsel yaşamıyla varolan basit bir fahişe olarak tanırız. Bu sahnenin ikinci ve en önemli özelliği kadını birlikte yaşadığı kadınla öpüşürken vermesidir, zaten yaptığı iş nedeniyle izleyici tarafından olumsuzlanan bu kadın, hemcinsiyle de birlikte olduğundan izleyici tarafından kesinlikle iğrenç kategorisine yerleştirilir. Meryem, Hasan'a aşık olur ve Hasan'a sürekli yardım eder. Hasan, Ayhan'ın aşkından sarhoş olup kusarken ve sayıklarken Meryem sabırla ona bakar. Meryem'in bu sabrı "feleğin çemberinden geçmiş kadın" tanımlamasına uyar çünkü Hasan, Ayhan'ın yanında kusmaz, sarhoş olmaz, küfür etmez, Ayhan'ı öpmez(alnından ve çenesinden cinsel istekten arınmış şekilde öper). Dolayısıyla namuslu bir kadının bileceği, adapte olacağı tavırlar değildir Meryem'in davranışları, o kesinlikle kötüdür. Meryem on beş yıl evli kalmış, iki çocuğundan ve eşinden sıkılıp İstanbul'a kaçmıştır. Kutsal annelik vazifesini terk etmek Meryem'in kötü hanesine atılan diğer bir çizik olmaktan öteye gitmez. Hasan'la öpüşürken aralarına Hirsula'yı da almak ister ve Hasan ondan iğrenir. Filmin sonlarına doğru Hasan, Ayhan'ı bulmak için üniversiteye gider (Ayhan öğretim görevlisidir). Ayhan'ı ilk gördüğümüz çekimde Hasan zemin katta, Ayhan ise Hasan'ın olduğu yerden görülebilen ikinci katta bir arkadaşıyla yürümektedir. Görüntünün açık biçimde ifade ettiği gibi Hasan aşağıda Ayhan ise yukarıdadır, ulaşılmaz ve yücedir. Beyaz kabarık bir etek giymiştir. Hasan Ayhan'a son derece nazik davranır. Burada da filmin aynı ideolojiyi sürdürmekte olduğunu görürüz çünkü Hasan "*Altın dişli orospu*"ya ve Meryem'e haşin davranmıştır her iki kadın da bu tavırdan zevk almıştır. Böyle davranması Türk sinemasından alışık olduğumuz bir klişedir sadece.

Nilgün Abisel'in belirttiği gibi Türk sinemasında kadın mazoşisttir¹⁵³ Hasan iki kadınla da onların saçlarını çekerek birlikte olur, iki kadın da acıdan mı zevkten mi olduğunu anlamadığımız sesle inlerler. Rosalind Coward, mazoşizmin erkeklerin, kadın cinselliğine dair kendi kurguları olduğunu söylemektedir “*erkeklerin düşlemlerinde kadınların isteği olarak yer alır*”⁵⁴ Bu tür bir sunumdan sonra Hasan'ın Ayhan'a bir bebeğe dokunur gibi narin dokunması ancak Ayhan'ın yüceliğini pekiştirme işlevini görür. Ayhan'ın bir amacı vardır o da evlenmektir Ayhan'ın okulda Orhan adında bir talibi vardır, “*Onunla evlenebilirim, aslında Hasan'la evlenmek isterim tabii, Orhan'ın yerinde olsaydı eğer, öyle bir hayat isteseydi eğer*”. Sırf evlenmiş olmak için Orhan'la evlenmeye hazırdır. Ayhan sürekli Hasan'ın onu öpmesini arzular ancak kesinlikle girişimde bulunmaz, bulunmamalıdır da. Hasan karada kalmayacağını söyler ve Ayhan'ın çenesinden öper, Ayhan'sa kafasını çevirir. Yönetmen ve senarist Varoluşçu bir erkek karakter ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlı bir genç kıızı aynı filmde buluşturmayı başarırlar. Filmin son kadın tiplemesi Ayhan'ın okuldan arkadaşı olan bir kızdır.

Filmin daha doğrusu Atilla İlhan'ın bize söylemek istediklerini Hasan'ın ağzından özetleyecek olursak dünya kokuşmuş bir yerdir. Hasan, “*(...)gösteriş, itibar, değerli her şeyi çamura batırmak(...)çevredeki tüm bu kepezelikler*” ifadesiyle niteler yaşadığımız dünyayı. Hasan'a göre yaşadığımız dünya Babil'dir, Ayhan da Babil'in tam ortasında yaşamaktadır. Babil, Sümerce'de Tanrı'nın kapısı anlamına gelirken, Yahudiler için “*sefahat ve putperestlik yuvasıdır(...)büyük fahişe*”¹⁵⁵dir. Filmin sonunda Hasan kendisiyle hiçbir ilgisi olmayan, geçerken tanık olduğu bir kavgaya müdahale eder ve bıçaklanarak öldürülür. Bu müdahaleyi intihar olarak adlandırabiliriz çünkü ortada eli bıçaklı bir adam vardır ve Hasan bile bile onun üzerine yürür. Ölürken Babil'den öteye gittiğini söyler. Filmde konunun arasına devlet memuru, işten atılmış bir adam, yol kazan işçi, bir sokak serserisi gibi değişik kılıklarda giren (aynı oyuncu tarafından canlandırılan) ve hayatın zorluklarına dair

¹⁵³y.a.g.e, ss129-141

¹⁵⁴akt, Öztürk. 2000, s185

¹⁵⁵akt, Öztürk. 2004, s398

kısa konuşmalar yapan Sokaktaki Adam ise öykünün sürmekte olan hayatla bağlarını kurmakta yetersiz kalır. Daha doğrusu anlamsız kalır. “Hayat zor, geçim sıkıntısı var, Ayhan evlenmek istiyor, Hasan öldü. Peki, yönetmen bize ne diyor ?” sorusu cevapsız kalır. Tüm bunların yanında en kötüsü de Atilla İlhan’ın, romanda toplumun iflasına neden olarak öne sürdüğü batılılaşmak; erkeklerin hayatı kerhaneden, içmekten ibaret olarak algılaması mıdır? Ayhan’da vücut bulan kadın tiplmesi hariç tüm kadınlardan “karı” diye söz edilmesi midir? Kadınların sevgiden ve insanlıktan uzak varlıklar olması mıdır batılılaşmak? Eğer öyleyse İlhan’ın 19.yy Osmanlı aydını gibi düşündüğünü, yönetmeninse hiç düşünmediğini söylemek mümkündür.

2.10.2 Kayıkçı-1999

Metin Belgin ve Ülkü Karaosmanoğlu’nun senaryosundan uyarlanır “Kayıkçı”. Filmde, Sakız Adası’na bağlı Lagada’da babasıyla birlikte yaşayan şarkıcı Evdokia ve Çeşme’de yaşayan sağır-dilsiz, balıkçılıkla geçinen Kayıkçı’nın ilişkisi anlatılır. Evdokia, iki yıl önce annesini kaybetmiştir, şarkıcılığın yanı sıra babası Yorgo’nun deniz kıyısındaki restoranında çalışmaktadır. Annesinin onu emanet ettiği Maria, yakın olduğu tek insandır. Gazeteci ve müzisyen Stavro ile birlikte. Kayıkçı ise, deniz kenarındaki derme çatma kulübesinde balık avlayarak yaşar. Çeşme’deki tüm balıkçı teknelerini yöneten Reis’in filosuna katılmayı reddetmekte ve bu nedenle Reis tarafından tehdit edilmektedir. Tek arkadaşı Reis’in adamlarından Urfalı Salih’dir. Evdokia Çeşme’ye konsere geldiğinde tanışır. Kayıkçı Evdokia’yı görmek için bir gece yüzerek Sakız’a gider.

Filmin öyküsünü kısaca bu şekilde özetlemek mümkün. Film bize sunduğu kahramanları hayatla ilişkilendirmekte (aşağıda inceleyeceğimiz üzere) çok yetersiz kalıyor. Bir Rum kızı aracılığıyla yerleşik düzene karşı çıkıyor ve filmi çözümden yoksun biçimde sonlandırıyor. Öykünün aksadığı, gerçeklikten koptuğu noktaları şöyle sıralayabiliriz. Kayıkçı’nın Çeşme’ye yaşlı bir kadın tarafından getirildiğini ve bir depremde anne ve babasını kaybettiğini öğreniyoruz. Onun hakkında tüm bildiklerimiz bunlarla sınırlı kalıyor. Yaz kış derme çatma barakada nasıl yaşadığı boşlukta kalıyor. En önemlisi Evdokia ile nasıl tanıştığı atlanıyor. Evdokia Çeşme’de

konsere geliyor, “Kayıkçı” adında bir şarkı söylüyor, dinleyiciler arasındaki bir grup genç “gel gel kayıkçı(...)yavaş yavaş” sözlerine kabaca “Al işte kayıkçı burada” diyerek Kayıkçı’yı omuzlarına alıp bir süre hoplatıp zıplatıyorlar. O anda Evdokia’nın Kayıkçı’yı gördüğü bile meçhul. Daha sonra kızın ve oğlanın gözünden geçmiş verilmeye devam ediliyor ve birlikte olduklarını görüyoruz.. Evdokia’nın Stavro ile olan ilişkisinin son derece yüzeysel geçilmesi de filme çok zarar veriyor. Öyle ki, filmin sonlarına dek Stavro’nun Evdokia üzerinde nasıl bu kadar kendinden emin bir şekilde hak iddia edebildiğini anlayamıyoruz. Stavro, Evdokia ile evlenmek isteyen, Evdokia üzerinde baskı kuran, Yorgo’yla da arkadaşlık eden bir insan olarak sunuluyor uzun zaman. Filmin ikinci yarısında Evdokia, Maria’nın yanına sığındığında, Maria ile olan konuşmasından ilişkinin niteliğine dair çok az bilgi ediniyoruz: “O’nu sevmem hataydı. Ama inan bu kez çok farklı”. Ancak bu cümlenin ne kadar yetersiz kaldığı ortada. Stavro ile Evdokia birlikteyse üstelik Stavro son derece maço bir erkekse, Evdokia Çeşme’de Stavro yanında olduğu halde (ki bunu da konserde arkasında çalmasından anlıyoruz, çoğu izleyicinin dikkat etmeyeceği ufak bir ayrıntı) “Kayıkçı ile nasıl birlikte olabiliyor?” sorusu da boşlukta kalıyor.

Öykü, mitolojideki “Hero ve Leandros”un öyküsüne ve yine mitolojideki kadın kahramanlardan “Antigone”ye sıkça göndermelerde bulunuyor¹⁵⁶ Evdokia, Kayıkçı’nın Leandros’un Hero’ya geldiği gibi kendisine geldiğini söylüyor. Beraberlerken Kayıkçı’ya bu öyküyü anlatıyor, gittikleri müzede bu öyküyü konu alan resime bakıp konuşuyorlar. Yunan Mitolojisinde Hero, Aphrodite tapınağında rahibedir. Her gece elindeki meşaleyle, karşı kıyıda kendisiyle beraber olmak için yüzerek gelen Lendros’a yol gösterir. Evdokia da Hero gibi yaşantısına hakim olan kurallara karşı çıkmaktadır. Evdokia, filmde Kayıkçı’ya Antigone’den bir replik okur;

“Nasıl olacak benim mutluluğum? Antigone nasıl mutlu olacak? Kimlere yalan söyleyecek? Kimlere güler yüz gösterecek? Kimlere satacak kendini? Kimlerin ölümüne gitmesine göz yumacak? Söyleyin”

¹⁵⁶bu konuda bakınız, Gerhard Fink. **Antik Mitolojide Kim Kimdir?** (Çev: Ümit Öztürk) Kabalcı 1996 İstanbul ss142,46,47

Antigone, Kral Oidipus'un kendi öz annesiyle olan birlikteliğinden doğan dört çocuğundan biridir. Babasının ölümünden sonra iki erkek kardeşi kral olmak için düelloda birbirini öldürür ve bunlardan Polyneikes'e gömülmeme cezası verilir. Antigone ise insanlara değil tanrılara inanmak gerektiğine inandığından, kardeşini gömmek ister ancak yakalanır ve ölüme mahkum edilir. Görüldüğü gibi Yunanlı Evdokia'ya, kendi öz kültüründen kurallara boyun eğmeyen iki kadın kahraman model olarak seçilmiştir.

Mitolojik kahramanlara yapılan göndermelerin yanında filmde Ödip kompleksi de yer almaktadır. Çeşme'deki tüm balıkçılar otoriter ve kötü Reis'in denetimi altındadırlar. Kayıkçı ise bu temsili kötü babaya karşı çıkarak onun krallığından kaçarak özgürleşmeyi, sevdiği kadına ulaşmayı arzulamaktadır.

Kayıkçı'nın sağır ve dilsiz oluşu, sevgi dolu ve insancıl oluşu, filmde sürekli küfür eden, otorite ve namus derdindeki tüm erkeklerle kısaca yerleşik erkek tanımlamasıyla çelişmektedir. Jane Campion'un "*Piano*"(1993) adlı filminde Ada karakterinin konuşmaması "*toplumsal cinsiyet kalıplarının içine kazılı olduğu dilin reddi anlamını taşımakta ve babaerki düzenin simgesel yasasına başkaldırıcı ifade etmektedir*"¹⁵⁷ Kuşkusuz Kayıkçı'nın da bu özellikleri hakim olan düzene karşı koyuşu simgelemektedir. Evdokia ise kendisini malı gibi görüp, kendisine söz hakkı tanımayan kaba, küfürbaz (tipik ataerki özelliklere sahip) sevgilisi Stavro'ya, bu kaba tavırlara göz yuman babası Yorgo'ya ve kendisini Kayıkçı'dan vazgeçirmeye çalışan Maria'ya; "*kadercisiniz hepiniz. Ben yazgımı yaşamak istemiyorum(...)Yasaklardan nefret ediyorum, o benim hayal edemediğim özgürlüğüm belki de tutsaklığım*" diyerek karşı çıkar. Kendi istediğini yapar. Maria tarafından "*zırdeli*" olarak nitelenir. Evdokia'nın son derece olumlu çizilen karakteri, öncü niteliği film adına da olumlu bir niteliktir. Ancak burada gözden kaçıramayacağımız en önemli husus kızın Yunanlı olmasıdır. Filmin bize sunduğu tek Türk kızı Reis'in kızı Nergis'tir. Nergis'i gördüğümüz sahnelerin sayısı bir elin parmak sayısını geçmez. Bu sahnelerde amaçsızca ortalıkta gezinmektedir, sadece bir

¹⁵⁷ Özden, a.g.e, s174 ve bu konu için ayrıca bakınız Öztürk, 2000, s149

sahne eylemde bulunur. babasının işten çıkardığı Salih'e para vererek ona yardım eder. Salih'e para verirken kimsenin onları görmesini istemezler.

Filmin sonu ise tamamen bir soyutlamadan oluşmaktadır. Çeşme'li Hristo, Salih'in verdiği fikirle radyodan Evdokia'ya çağrıda bulunur ve gece denizde sınırdaki buluşmayı kararlaştırırlar. Maria'nın ve babasının yanında çalışan Niko'nun yardımıyla Evdokia denize açılır. Kayıkçı da Salih'le birlikte Reis'in teknelerinden birini çalar. Denizin ortasında buluşurlar, Maria geri döner. Üç kişi yola devam ederken mazotları biter ve oldukları yerde kalırlar. Ertesi gün her iki taraf da teknenin peşine düşer. Evdokia'nın babası son derece öfkeliyken, Stavro kızı geri götürüp evlenme planı yapmaktadır (kızın iradesini ve duygularını hesaba katmadan). Reis ise kendi kanunlarını ve adaletini uygulamakta kararlı olduğunu belirtir. Sonuç olarak iki kahraman da edilgin ve bağımlı durumdadırlar. Ancak birdenbire mazotları olmadığı halde denizin ortasındaki küçük bir adaya yanaşırlar ve kahramanlarımız adanın en tepesine çıkarak kendilerine doğru ilerleyen tekneleri, uçan martıları izlerler, adada Hero'nun meşalesini temsilen bir de deniz feneri vardır. Film bu görüntüyle son bulur. Mitolojide Lendros, bir gece fırtınada Hero'nun meşalesi söndüğü için yolunu kaybedip ve boğularak ölmüştür. Evdokia da Maria'ya bu mutsuz sondan söz ederek, *"Belki geleceğimizi başka türlü yaşayabiliriz neden olmasın?"* sorusunu sormuştur. Yönetmen filmin son görüntülerini bu söyleme uygun olarak düzenlemiştir. Kayıkçı ve Evdokia'nın birbirlerine sarılmış mutlu ifadesi, Hero ve Leandros ile temsil edilen kötü kaderi değiştirmeyi başardıklarını simgelemektedir.

Biket İlhan, bir önceki filmi *"Sokaktaki Adam"*'in kaba ataerkil söyleminden çok farklı, bilinçli ve kadınlar adına ilerici bir söylem geliştirmiştir ancak daha önce de belirttiğimiz gibi bu söylemin bir Rum kızı aracılığıyla yapılması Türk toplumu için pek bir şey ifade etmemektedir. Çünkü Türk izleyicisine ilerici bir rol içinde sunulan kişiliğin Yunanlı oluşu içselleştirilmiş rollerin sorgulanmamasına neden olmaktadır.

2.11 Seçkin Yaşar

Yönetmen, 1979-1990 arasında başta Halit Refiğ olmak üzere pek çok yönetmenin asistanlığını yapmıştır. “*Sarı Tebessüm*”(1991) ve “*Sevgilim İstanbul*”(1999) filmlerini yönetmiştir. Son filminin bugün itibariyle(2004) yapımcısıyla yaşanan sorunlar nedeniyle dağıtım ağına girmediğini belirtmeliyiz.

“Sevgilim İstanbul”. “babası 1964’te İstanbul’dan göçe zorlanmış bir Rum olan kadın gazeteci ile Türk gazeteci arasındaki aşkı ve kadının İstanbul’a gelip bir yandan geçmişini, öte yandan kaybolan sevgilisini aramasını anlatır(...)Kaçırılan sevgili, İslamcılar ve mafya üzerine araştırma yapıp yazılar yazan bir gazetecidir. Yunan cuntası döneminde götürülen ve bir daha geri dönmeyen babası nedeniyle acı bir deneyime sahip olan İrini, sevgilisi kaçırılınca bir kez daha travma yaşar”¹⁵⁸

Yaşar, ilk filmi özelinde Füzûzan ve Gülsün Karamustafa’da gördüğümüz duyarlılığa sahiptir. Kadın karakterlerine bugüne dek alıştığımız kalıpların(iyi kötü, namuslu namussuz gibi) dışında yaklaşmayı başarmaktadır. Ancak tüm iyi niyetine rağmen cinsel sorunları olan kocasını, ortak arkadaşları olan sorunlu bir başka erkekle aldatan kadını cezalandırmaktadır. Kadını, sorunlu kocası ve sadist sevgilisi arasında çıkışsızlığa mahkum edilmektedir.

2.11.1 Sarı Tebessüm-1993

Filmin senaryosu da yönetmene aittir. Arkeolog Eda ve şair İdris bir kazı sırasında tanışıp İstanbul’a dönünce evlenirler. Eda bir resim galerisini yönetmektedir. İdris ise bir bankanın sanat danışmanlığını yapar. Eda ve İdris’in uyumlu bir ilişkileri vardır. Ancak İdris’in şiir yazabilmek için gece gündüz içki içmesi ve iktidarsız olması Eda’yı üzmektedir. Ressam Erdal, Erdal’ın sevgilisi resim öğrencisi Neşe, şair Leyla, yönetmen Aykut ve Eda’nın dekoratör kardeşi Ela çiftin çevresindeki insanlardır. Ela, ablasına tek gecelik ilişkiler yaşamasını önerir. Eda İdris’i çok sevdiğini söyleyerek bu teklifi geri çevirir. İdris; bir aylığına Paris’e sanat danışmanı olarak sergi düzenlemek için gider. Eda, arkadaş grubu ile içtiği bir gece onu evine bırakan Erdal ile birlikte olur. Eda ertesi gün yaşadıklarından pişmanlığını Erdal’a ifade eder ancak Erdal’ın ısrarı sonucu ilişkileri gelgitler biçiminde sürer. Kısa bir zaman sonra Erdal, Eda’nın kendisini sevmediğini bilmesinin de etkisiyle Eda’ya

¹⁵⁸akt, Öztürk, 2004, s289

kimi tercih edeceğini sorar, Eda sessiz kalır. İdris döndükten sonra Eda-Erdal ilişkisine gerginlik ve şiddet hakim olmaya başlar. Erdal bir akşam anahtarları saklayarak Eda'nın gitmesine engel olur, Eda ona tokat atar, Erdal sevişmelerini yarım bırakır. Eda ve İdris birlikte tatile çıkma planı yaparlar, Erdal Eda'nın gitmesine izin vermez, giderse ilişkilerinin biteceğini söyler. Birbirlerini iterek hırpalarlar ve bunu takiben sevişirler. Erdal, Eda'nın karar vermesini sağlamak için Neşe'den başka bir kadınla birlikte olmaya başlar. Ertesi gün kendisini görmeye gelen Eda ile önce tartışırlar ardından sevişirler, Erdal sevişmeyi yarım bırakır, bir süre sonra geri gelip sürdürür. Erdal, Eda'ya "*İdris'ten ayrılacaksın yoksa seninle bir daha sevişmem*" der ve Eda Erdal'ı o gece terk eder.

Filmin karakterlerini ele alışına, kadına nasıl baktığına göz atacak olursak ilk söylememiz gereken Yaşar'ın karakterlerine yargılayıcı yaklaşmadığı, onları iyi-kötü sınıflandırmasına sokmadığıdır. Eda, Ela, Neşe ve Leyla filmin kadın karakterleridir. Neşe ve Leyla'nın tiplere olarak kaldığını hatta dekor niteliği taşıdıklarını düşünüyoruz. Filmin tek olumlu özelliği Eda'nın kendi ayakları üzerinde durması, kendi kararlarını vermesi, incelediğimiz diğer filmlerin aksine kurtuluşunu bir erkeğin yardımı olmaksızın gerçekleştirmesidir. Son derece duyarlı ve hoşgörülüdür. Leyla'nın İdris'e aşkını ilan etmesine, Aykut'un kendisine kaba biçimde asılmasına kızmaz her iki tavrı da son derece olgun karşılar. Evdeki yardımcısına, işyerindeki sekreteri Yasemin'e karşı hep anlayışlıdır. Kendisiyle barışıktır, kadın kimliğini yadsımaz, erkeksi değildir. Ela da benzer biçimde kendisinden yaşça büyük sevgilisiyle birlikte yaşayan, ablasına sürekli destek olan, kendi ayakları üzerinde durabilen bir bireydir. Ancak yönetmen incelediğimiz çoğu filmde karşımıza çıkan bir hatayı tekrarlar: bu kişilikler inandırıcı değildir, iki boyutludurlar tıpkı geleneksel gölge oyununda olduğu gibi. Eda ve Ela'nın geçmişlerine, ailelerine dair hiçbir şey verilmez. En önemlisi bu insanlar kendi çevreleri dışında başka kimseyle ilişki içinde değildirler. Bu durum yan karakterlerde iyice belirginleşir. Erdal'ın sevgilisi Neşe'yi filmin iki üç sahnesi dışında görmeyiz. Söz konusu sahnelerde ise Neşe konuşmaz tek işlevi Erol'un sevgilisi olmaktır. Bir gece ailesi izin vermediği için dışarı çıkamaz. Bunun üzerine Erdal, Neşe için "*edilgin*" yorumunu yaparken, Eda da bu eleştiriye "*bizim kuşak başkaydı*" diyerek katılır ve kardeşiyle kendi paralarını kendilerinin kazandığını birlikte ev tuttıklarını ekler. Burada Neşe'nin, silikliği ve

pasifliği Eda'nın özgürlüğü arasında bir fark yoktur çünkü ikisi de söylemden kabaca laftan ibarettir. Leyla ise ne iş yaptığı belli olmayan, şiir yazar, bir kadındır. Grubun diğer üyeleriyle birlikte karşınıza çıkar. Eda ve İdris'in entelektüel çevresinin bir parçası olmaktan başka bir işlevi yoktur. Yönetmen Aykut tiplemesi de aynı görevi(arkadaş çevresinin bir parçasıdır, tek başına birey olarak anlam ifade etmez) görür. Erdal ve İdris ise birbirlerinin tamamen zıttı iki karakterdir. Erdal dışa dönüktür, ukaladır, dikkat çekmeyi seven bir kişiliğe sahiptir. İdris ise sevecen, anlayışlı ve sessizdir, kısaca geleneksel olarak "kadınsı" tabir edilen nitelikler İdris'e aittir. Erdal, Eda ile birlikteliğinden sonra sadist tavırlar sergiler. Bu noktada Erdal Neşe ilişkisine değinilmemesi (arkadaş grubu içinde iki kez yan yana oturmaları ve bir kez dans etmeleri hariç) sözünü ettiğimiz soyut, inandırıcı olmayan karakterlerin, anlatımın ortaya çıkmasına eden olmaktadır.

Filmle ilgili olarak yönetmenin Türk Sinemasında en uzun sevişme sahneleri rekorunu kıran¹⁵⁹ bir film yaparak ne amaçladığını ortaya koymak istiyoruz;

*"Cinselliğin yaşanması gerektiğini göstermek istedim, cinselliğin sanat eserinde tabu olmasına bir meydan okuma bu(...)dramatik sanatlar her şeyi gösterir, ancak cinselliğe hep sansür koyar, benim için önemli olan cinselliğe sansür koymadan göstermekti(...)Benim için bu bir isyan filmi, bir kadın olarak isyan filmi, cinselliği sonuna kadar göstermek istiyorum"*¹⁶⁰

Yönetmenin kadının cinsel baskılanmışlığına duyduğu ilginin ve filminde kadını adeta kapana kısılmış sunmasının(bir yanında alkolik iktidarsız bir koca diğer yanında sadist bir sevgili) çelişkili olduğunu düşünüp yönetmene neden kadının mutluluğunun bu şekilde kısıtlandığını sordüğümüzda bize şu yanıtı verdi;

"Realiteye baktığımızda dünya kadın nüfusunun çoğunluğunun evlendiğini, yine büyük bir kısmının cinselliği ilk kez evlendiği bu adamla yaşadığını, evli bir kadının, erkeklerin aksine evlilik dışı bir ilişkiye neredeyse hiç girmediğini, girdiği takdirde de bunun sonuçlarının kadın için yaralayıcı ve saygınlığını yitirtici olduğunu biliyoruz. Kadınların sert, kendilerini hırpalayan, maço erkekleri daha cazip buldukları da meçhulümüz değildir. Bu bir hastalık mı? Normale göre sapma gösteren durumları hastalık olarak tanımladığımıza göre bence değil. İnsan psikolojisinin, bazen kendi aleyhine de sonuçlar veren karmaşık yapısı ve açıklanamayan karanlık noktaları birçok "hastalıklı" yapıyı da maalesef bünyesinde taşıyor. Bu filmdeki kahramanlar, sadece ülkemizde değil, dünyada da cinselliğini doğal seyri içinde yasayamayan milyonlarca insandan üçüdür. Yani kanımca,

¹⁵⁹Tülin Kurtarıcı, "Türk Sinemasında İki İklim: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Sarı Tebessüm", 25. Kare, sayı:21 Ekim-Aralık 1997 ss34,35

¹⁶⁰akt, Öztürk, 2004, ss285,286

yalnızca kadınlar değil erkekler de cinselliğini yaşayamıyor. İnsanlık bu konuda sakatlanmış"¹⁶¹

Seçkin Yaşar, kadınların evlenerek ilk cinsel deneyimlerini yaşadıklarını ve eşlerini aldatmalarının kadınlar için onur kırıcı olduğunu belirtiyor, tüm dünyada insanların cinselliklerinin sakatlanmış olduğunu söyleyerek işin içinden çıkıyor. Oysa entelektüel, elit bir çevrenin üyesi olan Eda filmde, kendi kuşağının isyankar olduğunu, kız kardeşiyle yalnız ev tuttıklarını belirtiyor. Filmin başında da tanık olduğumuz üzere Eda'nın Yaşar'ın belirttiği gibi cinselliğini ilk kez evlendiğinde yaşayan bir kadın olmadığı açıktır bu yönetmenin düştüğü ilk çelişkidir, yönetmenin ikinci çelişkisi ise isyankarlığı ile övünen bir kadını mazoşist çizmesidir ve Eda'nın mazoşistliğini insan psikolojisinin "*karmaşık yapısı ve açıklanamayan karanlık noktaları*" ile açıklamaya çalışmasıdır. Ela ablası Eda için şu yorumu yapar;

"Sen acı çekmekten hoşlanıyorsun, çocukken de böyleydın, Yaramazlığı ben yapardım, suçu sen üstüne alırdın(...)Yine aynı şeyi yapıyorsun, İdris'in canı acımasın diye kendi canını acıyorsun"

Film bu noktada "*Med Cezir Manzaraları*" ile benzerlik gösterir. "*Med Cezir Manzaraları*"nda Zeynep'in kendisine zarar vermesine rağmen Erol'la ilişkisini sürdürmesinin nedeni olarak, Zeynep'in çocukluğunda babasının da kendisine benzer biçimde davranması sunulur. Bu noktada Yaşar'ın(Mahinur Ergun'un da)kadın cinselliğini, onu vareden toplumsal koşullardan bağımsız, tamamen psikolojik bir süreç olarak algıladığını, maddi temelden soyutladığını görüyoruz. Filmin, 12 Eylül müdahalesi sonrası girilen ideolojiden arınmış ortamın, ruh halinin ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal içerikli konulardan uzaklaşmak Mediha Göbenli'nin belirttiği gibi 1980 sonrası Türk romanının da en önemli özelliğidir¹⁶²

Film, Eda karakterinin sevgi ve cinsel tutku arasında kararsız kalmasını anlatır ancak gençliğinde bağımsız yaşamış, entelektüel üst sınıf mensubu bir kadının nasıl olup da mutsuz olduğu halde evliliğini sürdürmeye karar verdiğini açıklamakta yetersiz kalır. Film, Eda'nın İdris'i seçmesiyle biter ancak bu biraz da Erdal'ın otoriter kişiliğinin, Eda'ya sert davranmasının sonucudur. Erdal'ın yerinde daha

¹⁶¹ Seçkin Yaşar ile 1 Nisan 2004 tarihinde elektronik posta ile yapılan görüşme

¹⁶² Mediha Göbenli, "*1980 Öncesi ve Sonrası Kadın Yazınının Karşılaştırmalı Bir İncelemesi*", Edebiyat ve Eleştiri, Sayı 67 Mayıs Haziran 2003a. s:21

sağlıklı bir insan olsaydı Eda'nın seçimi ne olurdu? Sorusu yanıtızsız kalmaktadır. Erdal, mutluluğu kocasından başka bir adamda arayan kadına verilmiş bir ceza gibidir. Eda özelinde kadın kocasını aldatacak olursa kötü erkeklerle karşılaşp eziyet çekecektir. Bu nedenle kadına cinselliğinden feragat etmesi, hatta cinselliğini unutması “*kendi etim kanım*” gibi seviyorum dediği kocasına geri dönmesi çözüm olarak sunulur. Önemli olan alkolik de olsa iktidarsız da olsa İdris'in evine ve karısına bağlı, anlayışlı bir eş oluşudur. Kadın bununla yetinmeyi bilmelidir. Eda'nın sorunları hala devam etmektedir ve görünüşe göre bu sorunlar önemli değildir.

2.12 Handan İpekçi

TRT'de asistanlık yaparak sinemaya başlayan İpekçi, 1994'de kendisine ait yapım şirketini kurdu. “*Babam Askerde*”(1994) ve “*Büyük Adam Küçük Aşk*”(2001) filmlerini yönetti İpekçi'nin ilk filminde kadına bakışı aşağıda ortaya koymaya çalıştığımız gibi oldukça yüzeyseldir, sorunludur. İpekçi, son filminde ise oldukça otoriter bir erkeği komşusu, baktığı küçük kız ve yardımcısı aracılığıyla değiştirir. Ona kültürümüz tarafından kadına ait olarak adlandırılan; hoşgörü, anlayış, duygusallık gibi özellikler kazandırarak bizce önemli bir iş başarır.

2.12.1 Babam Askerde-1994

“*Babam Askerde*” Handan İpekçi'nin ilk filmi, senaryosu ve yapımcılığı da kendisine ait. Film, 12 Eylül darbesinde babaları gözaltına alınan farklı toplumsal sınıflardan üç çocuğun bu süreçten nasıl etkilendiklerini anlatır. Ekin, doktor anne babası, anneannesi ve dayısıyla yaşar. Cengiz, iki erkek kardeşi, dedesi, büyükbabası ve işçi anne babasıyla birlikte. Pelin ise fabrika yöneticisi bir babayla ev kadını annenin kızıdır, anneannesi de onlarla birlikte yaşamaktadır. Ekin'in babası örgüt tarafından yurt dışında görevlendirilmiştir ancak valizlerini topladığı gece ev polis baskınına uğrar. Cengiz'in anne babası ise sendika temsilcisi olduklarından onların da aynı gece evleri basılır ve gözaltına alınır. Pelin'in anne ve babası 70'lerde sol hareket içinde yer almışlar, Pelin'in babası, fabrika sahibi dedesinin yanında çalışmaya başladığından farklı bir yaşam biçimini seçmişlerdir. Ancak, aynı gece

Pelin'in babasının da tutuklanması babanın sol hareketten kopmadığını kanıtlamaktadır.

Tunca Arslan'a göre "özenli, onca gürültü patırtı arasında alçak sesle de bir şeyler anlatılacağına inanan, ele aldığı soruna 'genel sol duyarlık' dahilinde ama incelikli yöntemlerle yaklaşan bir sinemacıya"¹⁶³ işaret etmektedir film. Film ele aldığı konuyu melodrama, duygu sömürüsüne, taraflı politik söyleme kaçmadan anlatmaya çalışmaktadır.

Filmin kadına dair sunumundan söz edecek olursak ilk göze çarpan kadınların çekirdek aileye değil kalabalık aileye üye oluşlarıdır. Türkiye'de bireyin sosyal güvenliğini sağlayan güçlü bir sistem olmadığından bu görevi yetişkin çocukların gördüğünü belirtmiştik. Fakat filmde geniş aile yapısının, bu tür bir ikame görevi yerine getirmekten çok, bireyin özellikle kadının yalnız hareket etmesine olanak tanımayan birlik ve beraberliği sağlama görevi gördüğünü belirtmeliyiz.. Engin Geçtan, toplumun yaşadığı hızlı değişim süreçlerinde insanların kendilerini korumak amacıyla geleneklere sığınabileceğini belirtmektedir¹⁶⁴ Buradan yola çıkarak filmde geleneksel aile yapısına verilen önemin 1970'lerde kendini yoğun olarak hissettiren terör ve şiddetten, 12 Eylül askeri müdahalesinin yarattığı korku atmosferinden korunma amaçlı olduğunu söyleyebiliriz.

Ekin'in anneannesi, annesi işteyken Ekin'e bakmaktadır, damadının siyasi kimliğinden habersizdir. Aile dayanışmasının, ev içi iş paylaşımının en yoğun yaşandığı aile Cengiz'in ailesidir. Anne Fatma gece vardiyasında, eşi Mehmet de gündüz çalışmaktadır. Ev işleriyle ve çocukların ve büyük babanın bakımıyla ağırlıklı olarak dede ilgilenir. Ayrıca Fatma ve Mehmet'in sendikal faaliyetlerinden haberi vardır, baskın gecesi sol içerikli olduğunu tahmin ettiğimiz kitapları sobada yakar. Anne ve baba hapisteyken Cengiz'i köye yollar, babasıyla ve diğer çocuklarla ilgilenir. Söz konusu ailede anne çocuklarına dayak atmaktadır, dede namaz kılmaktadır, aralarındaki selamlaşma ise "hayırlı sabahlar baba", "hayırlı sabahlar kızım" biçiminde olmaktadır. Bu konuda yani çocuğa yaklaşım ve kültürel anlamda kendini geliştirme konusunda öne çıkan aile; Ekin'in anne ve babasıdır.. Belki de yönetmen işçi sınıfının politik anlamda faal oluşlarının zihinsel bir aydınlanmayı

¹⁶³ Tunca Arslan, "Büyük Adam Küçük Aşk", **Popüler Sinema Dergisi Sinema**, sayı:79 Kasım 2001 s13

¹⁶⁴ Engin Geçtan, **İnsan Olmak Varoluşun Bireysel ve Toplumsal Anlamı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1984 s21

beraberinde getirmedeği görüşündedir. Sonuçta sendikal faaliyet, çalışma şartlarında daha uygar koşulları hedeflemektedir, daha üst hedeflere yani siyasi yönetime dair hedeflere sahip olan eylemci Ekin'in babası olduğundan, daha bilinçli çizilenler de onlar olmuştur. Pelin'in dünyasına ise tam bir karmaşa hakimdir ve bizce yönetmenin filmde durumlarını en çok abartıp, hataya düştüğü ailedir Pelin'in ailesi. İpekçi, üst sınıf aileyi yozlaşmış bulmaktadır ve bu yozlaşmanın nedeni olarak da kadını sunmaktadır(burada eşi gözaltına alındıktan sonra annenin aksi yönde değiştiğini belirtelim). Pelin'in annesi Selin kısaca isterik bir kadındır bu, yönetmenin bilinçli bir tercihi midir bilemiyoruz ancak duygusal ve romantik, içe kapalı kocanın karşısına konulmuş sürekli bağırp çağırın anne karakteri bizce abartılıdır. Selin'in hiç bitmeyen öfkesinin nedeni, sol mücadeleyi bırakıp burjuva hayatı yaşamalarıdır. Çiftin her gece ettikleri kavgalardan birinde Selin "*Halimize bak, her şeyin ne kadar değiştiğini görmüyor musun? Kimin bu ev? Kim oturuyor bu evde? Kim giyiyor bunları kim?*" diye sorar. Ancak aynı insan şikayetçi olduğu bu hayat tarzını çok sevmektedir. Kendi çevrelerinden insanların düzenlediği partilere katılmaktan hoşlanmakta, bu tip insanlara ısınmadığı için kendisiyle gelmeyi reddeden kocasına yine bağırp çağırmakta, hatta ittirmekte, kocası ise ona tokat atarak karşılık vermektedir. İzleyici açısından bu tokat meşrudur çünkü kadın ne istediğini bilmeyen her halükarda bağıran bir kadındır. Tokat yedikten sonra eşine silah doğrultur, ardından tek başına, aralarındaki kavgaya neden olan eğlenceye gider. Selin'in kötülükleri saymakla bitmez. Geceleri bağıırken çocuğunun da duyduğunu bilmekten, Pelin'in önünde kavga etmekten çekinmez. Pelin'e annelik etmez.. Selin piyano çalarken, Pelin'e dadısı bakar, masal anlatır. Selin, Pelin'in yanı başında annesiyle kağıt oynarken çocuğa yemekte eşlik eden yine dadısıdır. Selin karakterine dair en abartılı sahnede Pelin odasında anne ve babasının siyah beyaz, sol yumrukları havada bir fotoğraflarını bulur ve piyano çalmakta olan annesinin yanına koşarak ona fotoğrafı verir. Annesi fotoğrafa bakarken Pelin "*ben de bakacağım*" diyerek fotoğrafı çeker, annesi bu tavırın ardındaki ilgi isteğini fark edeceği yerde fotoğrafı kendine çeker, fotoğraf ikiye ayrılır. Sinirlenen kadın, çocuğa odasına gitmesini söyler, bakıcısı Sema'ya "*Niye ilgilenmiyorsun çocukla?*" diye bağırp. Piyanosunun başındaki anne niçin yapacak hiçbir işi olmadığı halde(dadının yanısıra evde bir de yardımcısı vardır) çocuğuyla ilgilenmemektedir? Bir anne ne kadar

isterik olabilir? veya burjuvazi bir anneyi bu kadar mı yozlaştırır? Üstelik evde anneanne de vardır, bir önceki kuşağa ait olan bu yaşlı kadın da mı burjuvazi tarafından yozlaştırılmıştır? Anneannenin ne yaptığı belli değildir. Baba gözaltına alındıktan sonra anne birdenbire durulur, mazbut bir kadın olur. Adeta mutlu olmuş gibidir, “ne güzel eski günlere döndük” der gibi bir hali vardır. Birden Pelin’le ilgilenmeye başlar, çocuk annesinin her hareketine isterik tepkiler verir, hatta piyano çalmasından bile rahatsız olur. Diğer iki çocuk da babalarının gözleri önünde gözaltına alınmasından olumsuz etkilenmişler ancak aile fertlerinin desteğini görmüşlerdir. Bu noktada durumu en kötü olan Pelin’dir. Cengiz sürekli çok sevdiği dedesinin kucagındadır, Ekin’se “*Babamın askere gittiğini söylediler ama öyle olmadığını biliyorum*” diyecek kadar olgundur.

Sonuç olarak İpekçi karakter ve olay sunumlarında abartılara başvurmuştur. Filmin en başarılı yanıysa toplumsal gerçekçi mekan kullanımınıdır.

2.12.2 Büyük Adam Küçük Aşk-2001

Handan İpekçi, filmin senaryo yazımını, yapımcılığını ve yönetmenliğini yine kendisi yapmış. Film, 2002 Mart ayında Kültür Bakanlığı tarafından yasaklandı, başrol oyuncusu Şükran Güngör’ün ölümüyle(Eylül 2002) yasak kaldırıldı.

Diyarbakır’ın Lice köyüne yapılan bir operasyonda beş oğlunu, gelinlerini ve Hejar hariç tüm torunlarını kaybeden Evdo, Hejar’la birlikte İstanbul’a gelir. Kendisi İkitelli’nin gecekondu mahallelerinden birinde oturan uzak akrabalarına yerleşecektir, Hejar’ı da durumu daha iyi olduğu için yine akraba olan avukat genç bir kadının yanına emanet eder. Ancak evde iki örgüt üyesi de saklanmaktadır ve aynı akşam ev polis baskınına uğrar. Hejar küçük bir dolaba saklanmayı başardığı için ölümden döner, evdeki herkes ölmüştür. Hejar, evdeki polise görünmeden bitişik dairede oturan 75 yaşındaki emekli yargıç Rıfat Bey’e sığınır. Tek kelime Türkçe bilmeyen küçük Hejar’a ilk günlerde oldukça sert davranan Kemalist Rıfat Bey’in zamanla hayata bakışı değişir ve Rıfat Bey Hejar’ı evlat edinmek ister.

Film klasik sinema anlatımını başarıyla gerçekleştiren, teknik anlamda profesyonel bir yapım. Boşa harcanan, tiplene düzeyinde kalan hiçbir karakter yok. Her dramatik ana uygun bestelenmiş özgün bir müziğe sahip olmasının yanında zaman ve mekan kullanımında dönemini yansıtan, yönetmenin kendi yorumunu

katabildiği, kamera hareketlerinin dramatik yapıyla uyumlu olduğu, “ruhsal-fiziksel”¹⁶⁵ katharsisi gerçekleştiren bir film. En önemlisi de insanına saygı duyan, insanına saygıyla yaklaşan bir film.

Her şeyden önce Handan İpekçi kendine özgü bir tarz yaratmaya çalışan bir yönetmen, derdini çocuklar vasıtasıyla anlatıyor:

*“Onlar hak etmedikleri kötü bir dünyaya gözlerini açıyorlar. Üstelik kendi tercihleri de değil dünyaya gelmek ama geliyorlar ve bir sürü problem onları bekliyor. Yaşanan her kötü olayda önce çocuklar geliyor benim aklıma”*¹⁶⁶

İncelediğimiz yönetmenler arasında yaşadığı döneme tanıklık etme sorumluluğunu taşıyan tek yönetmen Handan İpekçi’dir. İpekçi, ilk filminden dört yıl sonra yeni bir film çekmeye karar verdiği 1998 yılının, Cumhuriyet’in 75.yıl dönümü olduğunu belirterek:

*“Tam o sırada Susurluk kazası olmuştu. Bir yandan 75.yıl kutlamaları sürüyor bir yandan da güneydoğuda insanlar birbirlerini öldürüyordu. Çok kötü bir dönemden geçiyordu Türkiye(...)ben bir film yapmalıyım ve bunları anlatmalıyım diye düşündüm”*¹⁶⁷

diyerek bu fikrimizi destekliyor. Tunca Arslan, filmin sevgi barış masallarıyla prim toplama tuzağına düşmediğini belirttiği yazısında “Schindler’in Listesi” filminde olduğu gibi “hümanist kahramanlık ve yüce değerler arayışı çerçevesi”¹⁶⁸ çizilmediğine dikkat çekerek filmin “Avrupa’ya şikayet filmi”¹⁶⁹ olmadığını, sorunun çözümünü kendi karakterleriyle, bu ülkede gerçekleştirmesinin önemli olduğunu belirtiyor.

Filmde, yönetmenin de belirttiği üzere Rıfat Bey Cumhuriyet’i, hukuk devletini temsil ediyor, hatta doğum günü de 29 Ekim. İpekçi, başta Hejar’ın erkek olmasını düşünmüş daha sonra fikrini değiştirmiş: “Kadın kimliği ile ezilmişliği daha kolay örtüştürebildiğim için kız çocuğu yaptım”¹⁷⁰

Küçük Hejar, “Kürt halkının yoksullukla, ezilmişlikle isyan arasındaki sıkışmışlığını temsil ediyor. İki alternatifi var; ya yoksulluğu ve ezilmişliği kabul

¹⁶⁵ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yay. Ankara 1994 s138

¹⁶⁶ akt, Senem Edirne, “Bir Ülke İki Karakter”, *Popüler Sinema Dergisi Sinema*, Sayı79 Kasım 2001 s47

¹⁶⁷ akt, y.a.g.y, s45

¹⁶⁸ Arslan, a.g.y, s13

¹⁶⁹ y.a.g.y, s13

¹⁷⁰ akt, Öztürk, 2004, s307

edecek ya isyanı seçecek. Halbuki bizim başka alternatiflerimiz olmalı. Biz başka alternatifler yaratmalıyız diye düşünüyorum"¹⁷¹

Buradan da açıkça anlaşıldığı gibi yönetmen yaşadığımız ülkenin zararına bir görüşe sahip değil. Bunu filmin ilk sahnelerinde de görüyoruz. Yönetmen iki örgüt üyesini son derece olumsuz çiziyor, eve gelen Evdo ve Hejar'a hiç tepki vermeyen, onlarla konuşmayan bu iki insanın varlıkları anlamsız kalıyor. Üstelik evdeki çocuğu hiç düşünmeden, polis baskınında teslim olmak yerine ateş açıyorlar, bu sırada avukat, Hejar'ı korumak için ateş açmamalarını söylese de. İpekçi filmin sonlarında Rıfat bey'in ağzından kendi fikrini açıklıyor. Rıfat Bey televizyonda haberleri izlemektedir. Önce pusuda hayatlarını kaybeden Türk askerlerine dair bir haber, ardından ölü ele geçirilen dokuz teröriste dair bir haber son olarak da Susurluk kazasını ve "Aydınlık için bir dakika karanlık" eylemini izliyor. Bir haberden kaçmak için başka bir kanalı seçiyor ancak her seferinde karşısına olumsuzluk çıkıyor ve Rıfat Bey ağlamaya başlayarak şunları söylüyor: *"insanlar bozuldu, insanları bozduk, biz bozduk, dengeyi bozduk, doğayı bozduk, her şeyi bozduk"*.

Rıfat Bey'in eşi ölmüştür, oğlu da yurt dışındadır, son derece otoriter bir insandır. *"O cehennemden nasıl kurtuldun çocuk?"* diye sorduğu Hejar'ı, bastırılmış olduğu insancıl duygularının bir kanıtı olarak ve kuşkusuz vicdani bir duyarlılıkla evine alır. Rıfat Bey'in hayatındaki sevgi boşluğunu, yalnızlığını küçük kız doldurmaya başlar. İpekçi filmin başlarında Rıfat Bey ve Hejar'ı ayrı karelerde gösterir, aynı kareye aldığıdaysa birbirlerine çok uzak konumlar. İki karakterin sürekli çatıştığı filmin ilk yarısında yakın çekime de çok az yer verilir. İkilinin aralarındaki buzlar eridiğinde onları aynı karede, birbirlerine yakın konumlanmış izleriz ve duygulara vurgu yapmak için yönetmen yakın çekime ağırlık vermeye başlar. Rıfat Bey'in Hejar'a ve konuştuğu dile karşı yumuşamasında Evdo'nun yaşadığı gecekondu mahallesini ziyaret etmesinin payı büyüktür. İpekçi, 75 yaşındaki yargıcın madalyonun öteki yüzüne yabancılığını başarıyla vurgular. 29 Ekim günü Rıfat Bey ve Hejar önce metroyu kullanır ardından dolmuşa binerler. Rıfat Bey, çocuğunu dilendiren bir kadını trenden indirmeye kalkışır, onu azarlar. Peçeli kadınlara garipseyen gözlerle bakar. Dolmuştan indiğindeyse tam bir şok yaşar, yolları çamur kaplı, alt yapısız bu yaşam ona tamamen yabancıdır. İnsanların

¹⁷¹ akt, Edirne, a.g.y, s46

sefaleti onu üzer. Evdo'nun kaldığı evde üç tane kadın ve dokuz tane çocuk vardır. Bu insanların dış dünya ile bağlarının kesik oluşunu temsilen telefonları kesiktir. Kadınlar, odaya bir erkek girince aynı anda yüzlerini kapatırlar ve odadan çıkarlar. Hareket eden nesnelere gibidirler. Evdo'nun tüm çocuklarının ölmüş olması, Rıfat Bey'in oğlunsa yurt dışında yaşaması tam bir tezattır. Rıfat Bey, eve döndükten sonra çocuğa sevgi ve hoşgörüyle yaklaşmaya başlar, hatta onunla iletişim kurmak için evdeki yardımcısı Sakine'nin yardımıyla Kürtçe öğrenir. Artık inkar etmemektedir. Onun hoşgörüyle attığı bir adıma çocuk da Türkçe öğrenerek, onun hayatını kurtararak (kalbi sıkıştığında yere düşürdüğü ilacını vererek) karşılık verir. Filmin sonunda radyodan, olanları öğrenen Evdo Hejar'ı aramaya gelir. Rıfat Bey, Evdo'yu içeri alır. Yönetmenin sunduğu çözüm bu sahnede kendini gösterir. Rıfat Bey'in, kendisinden başka kimsenin girmesine izin vermediği bir çalışma odası vardır. Çocuk, Evdo'yu elinden tutup bu odaya sürükler, arkalarından da Rıfat Bey gelir. Birlikte bu odada otururlar. Rıfat Bey Hukuk devletini simgeliyorsa çalışma odası da yönetim merkezini simgelemektedir. Bu noktada yönetmenin ülke yönetimine ortak katılımı, parlamenter demokrasiyi savunduğu ortaya çıkar.

Son olarak bu tezin de konusu olan kadın karakterlere bakışı inceleyecek olursak, filmde karşımıza iki kadın karakter çıktığını görürüz. Biri Rıfat Bey'in alt kattaki komşusu Müzeyyen hanım, diğeri de yardımcısı Sakine. Bu iki kadın dışında Evdo'nun evinde karşımıza çıkan değil tiplene kişilik sahibi olduklarını bile iddia edemeyeceğimiz üç kadın ve baskında ölen avukat var. Sakine, on yıldır Rıfat beyin evinin temizliğine yardım eden ona yemek yapan bir kadın. *“Sakine, yargıcın istediği kadar var, yani onun müsaade ettiği kadar ama o da değişim geçiriyor film boyunca. Bu değişim de önemli”*¹⁷² Hejar'ı kapıda fark eden Sakine'dir ancak kapıyı çocuğun yüzüne kapatır. Rıfat beye haber verir. Birlikte çocuğu içeri alırlar. Sakine Rıfat bey karşısında son derece iradesizdir. Hatta gerçek adını bile söylememiştir. Kendi evinde, Rıfat bey yardım istemek için geldiğinde görürüz ki, kocası ikinci planda kalır. Rıfat beyle kendisi konuşur yani eşinin karşısında ezik değildir. İpekçi, daha önceki filmde de altını çizdiğimiz gibi kadına sınıfsal çerçevenin belirleyiciliğinden bakan bir yönetmen. Bunu Müzeyyen hanımda iyice anlıyoruz. Müzeyyen hanımın eşi ölmüştür, eşinin ne iş yaptığı veya Müzeyyen hanımın hangi maaşla (kendi

¹⁷²y.a.g.y, s46

maaşıysa işi nedir?) geçindiği sorusu yanıtız kalıyor. Müzeyyen hanım, eşinin ölümünden sonra özgürleşmiş ve bu özgürlüğün tadını çıkaran bir kadın. Eşi yaşarken bisiklete binmesine izin vermemiş ancak 70 yaşlarındaki kadın yılmamış, eşi öldükten sonra bisiklete binmeye başlamış. Makyaj yapması, Rıfat beyin yanında nennendirici satın alması hep onun dinmeyen yaşama sevincini vurguluyor. En önemlisi de Rıfat beye ettiği arkadaşlık teklifi. Rıfat bey gibi yalnızlığını reddetmiyor, yalnızlığının farkında olan bir karakter;

“Acımasızca geçip geçip giden zamandan geriye kalan yalnızlıklarımız. Siz ve ben, biz...hayatımızın geri kalan kısmını birbirimize destek olarak dostça huzur içinde geçirebiliriz diye düşünüyorum. Korkmayın evlenelim demiyorum. hem tek başına özgür hem de birlikte el ele” diye yazar Rıfat beye.

Bu niyetine uygun olarak sol elindeki alyansı çıkarır ve kocasının duvardaki resmini indirir. Bu noktada yaşlı kadın değişimin simgesidir. Rıfat beyin sabit- katı hayatıyla zıtlık oluşturur. Rıfat beydeki değişimde az da olsa payı vardır, Rıfat bey onu görünce çocuğu kucığına alır. Çocuk parkta bir yavru kediyi severken, Müzeyyen hanım kendilerine baktığı için kediyi eve almasına izin verir. Rıfat beyin yalnızlığını paylaşması gereken kişi çocuk değil Müzeyyen hanımdır. Evdo'nun evindeki kadınlara gelecek olursak bu kadınların ve yaşam gerçeklerinin çok kabaca geçildiği fikrindeyiz. Konunun odağında olmadıkları için, kısa sürede yoğun mesaj verme kaygısından bu şekilde çizilmiş olabilirler. Yönetmen bu kadınlara biçimsel yaklaşmakla yetinmiş. Avukatı ise çok kısa bir zaman tanıma fırsatımız oluyor ancak köyden kente gelmiş, okumuş, tek başına yaşayan bir kadın olduğunu biliyoruz. Silahlı çatışmayı önlemeye çalışıyor ve çocuğa duyarlı yaklaşıyor.

Sonuç olarak Handan İpekçi ülkesini seven, demokrat bir aydın olduğunu kanıtıyor, zaten bu nedenle olsa gerek film yasaklandıktan sonra sinema yazarları ve gazeteler tarafından sahiplenilmiş ve uzun zaman gündemi işgal etmiştir.

2.13 Yeşim Ustaoglu

Yeşim Ustaoglu'nun eğitimini aldığı asıl mesleği mimarlıktır. Yönetmen, sinemaya İFSAK bünyesinde fotoğraf çalışarak, sinema kurslarına katılarak, sinema yazıları yazarak başlar. İşinden fırsat buldukça, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü'nde filmler izler. Adını çoğu ödül alan kısa filmleriyle duyurur. "*Bir Anı Yakalamak*"(1984), "*Magnafantagna*"(1987), "*Düer*"(1990), "*Otel*"(1991) Ustaoglu'nun kısa filmleridir. İlk filmi "*İz*'in (1994) öyküsü, senaryosu ve sanat yönetmenliği eski eşi Tayfun Pirselimoglu'na aittir. İkinci filmi "*Güneşe Yolculuk*'un(1999) senaryosu yönetmene aittir. Film, o yıl yerli ve yabancı film (aralarında Berlin Film Festivali'nin de bulunduğu)festivallerinde pek çok ödül alır. Ustaoglu'nun son projesi, "*Bulutları Beklerken*" 2003 yılında Sundence Bağımsız Film Festivali'nde ödül alır. Yönetmen "*Bulutları Beklerken*'i çekmek için gittiği Karadeniz'de "*Sırtlarında Hayat*" adlı kadınlara dair bir belgeseli de yönetti. Ustaoglu'nun 2004 yılı sonunda gösterime girecek son filmi hakkında, yönetmenin Özlem Altunok ile yaptığı söyleşiden bilgi almak mümkün¹⁷³ "*Bulutları Beklerken*", I. Dünya Savaşı sonrasında Trabzon'un batısındaki Rumların topraklarından sürülüşünü bir çocuğun, Mehmet'in gözünden anlatır. Hikaye 1975 yılına dek gelir. Tirebolu, Yunanistan ve Rusya üçgeni içinde yaşayan Ayşe diğer adıyla Eleni, Selma, Tanasis, Mehmet ve Cengiz'in öyküsü, yaklaşan askeri müdahalenin de etkisiyle birleştirilerek anlatılır filmde. Altunok'un ortaya koyduğu gibi yönetmen "*yersiz ve göç etmek zorunda olan kimlikleri ele almaktadır*"¹⁷⁴ Ustaoglu'nun, projesini gerçekleştirmek için gidip bir de Karadenizli kadınlara dair bir belgesel çekmesi bir kadın yönetmenin kadın sorununa bakışındaki duyarlılığı ve sorumluluğu yansıtması açısından güzel bir örnektir:

*"Oradaki kadınları tanıdıkça filmin içindeki anlatımın yeterli olmadığını gördüm, söyleyecek başka sözler olduğunu hissettim. Bir süre sonra bunu bilinçli bir tercihe dönüştürdüm"*¹⁷⁵

¹⁷³ akt, Özlem Altunok. "*Yeşim Ustaoglu Bulutları Beklerken*", *Cumhuriyet Pazar Dergi*, Sayı:945 2 Mayıs 2004, ss1,9

¹⁷⁴ akt, y.a.g.y, s9

¹⁷⁵ akt, y.a.g.y, s9

Yönetmen son iki çalışmasını gerçekleştirmesinde kendisinin de Karadenizli oluşunun, bölgeyi içeriden tanımasının önemli olduğunu belirtmektedir¹⁷⁶

2.13.1 İz-1994

Psikolojik bir polisiye olarak tanımlayabileceğimiz filmde, emekliliği yaklaşmış bir komiser olan Kemal'in, pavyon klarnetçisi Cezmi Kara'nın intiharıyla girdiği bunalım anlatılır. Bu sıradan intihar vakası, Kemal'in iç huzursuzluklarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kemal'in bunalımının en önemli nedeni, işi için estetik ameliyatla yüzünü değiştirmiş olmasıdır. İkinci olarak, suçlulara yaptığı işkenceleri sürekli anımsamasıdır. Kemal, Cezmi Kara'nın intiharından sonra raslantısal olarak adamın tüm fotoğraflarda yüzünün silindiğini fark eder. Çalışma arkadaşlarının tehditlerine karşın Kara'nın yüzünü aramaya koyulduğu, takip edildiğini düşündüğü, herkesten korktuğu paranoyak bir sürece girer. Kara'nın başka bir adamla evli olan sevgilisini, sevgilisinden olan evlilik dışı pavyonda çalışan kızını bulur. Sonunda iki kişiyi öldürür ve Kara'nın evinde ölür. Ancak nasıl öldüğü muallakta kalır.

Film, komiser Kemal'in iç dünyasına ağırlık vermektedir. Ancak, Kemal'in bir polis, üstelik işkence yapan bir polis olması, sivil polis olduğunu tahmin ettiğimiz arkadaşı Cemal'le sürekli bir "örgütten" söz etmeleri, Kemal'in örgütün başındaki "şef"le görüşmesi ve ondan örgütten çıkarıldığını öğrenmesi filmi politik alt metnini oluşturur. Film, çeşitli okumalara olanak tanır. Kemal'in 12 Eylül askeri müdahalesi sırasında yakalanan ve polisle yaptığı işbirliği sonucunda itirafçı olan, korunmak için yüzü değiştirilen eski bir solcu olma olasılığı da vardır. Kemal, yasak olanın peşine düştüğü için artık işkence yaptığı insanlarla aynı konumdadır. İçine girdiği süreçte artık korkulan değil korkan konumuna oturmuştur. Film, Kemal'in sözünü ettiğimiz süreçte yaşadığı korkuları ve paranoyaları anlatır.

Bu noktada "İz" son derece kişisel bir filmidir. Ustaoglu, senaryoyu yazan Tayfun Pirselimoglu'nun iç dünyasının fantastik ve soyut olduğunu belirtir¹⁷⁷ Bu nedenle filmin kadına ya da erkeğe bakışında özel bir kaygı söz konusu değildir. Film bize kaba bir erkek dünyası sunar. Bu dünya içinde yer alan kadınlara göz

¹⁷⁶ akt, y.a.g.y, s9

¹⁷⁷ akt, (yazarı yok) "Yeşim Ustaoglu Söyleşisi", Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı:6 1999, s51

attığımızda karşımıza dört tiplere çıkar. İlki Kemal'in ara sıra birlikte olduğu Leyla'dır, ikincisi Kemal'in kaldığı otelin resepsiyonisti, üçüncüsü Cezmi Kara'nın eski sevgilisi madam Makyeviç ve sonuncusu da Makyeviç ile Kara'nın kızıdır. Filmin bu dört kadını sunumu son derece kaba ve dolayısıyla basittir. Kemal, "*Polislere yaptığın hizmet karşılığında sana berat versinler(...)az mı ödüyorum?*" gibisinden ifadelerle Leyla'ya sürekli hakaret eder ve onu hafife alır. Filmin sonlarına doğru Kemal'in yokluğunda, Leyla'nın başka bir polisle birlikte olduğuna tanık oluruz. Böylece Kemal'in Leyla'ya hakaretleri izleyicinin gözünde haklılık kazanır. Leyla'nın sürekli nazlanarak konuşması izleyicide kadının zeka seviyesinin düşük olduğuna dair bir izlenim yaratır. Resepsiyonist ise cinselliğinden arınmış dedikodu meraklısı bir tiplendir. Bu kadın da izleyicide az önce sözünü ettiğimiz izlenimi uyandırmaktadır. Kemal'in bir fotoğraftan yola çıkarak ulaştığı Madam Makyeviç ise filmdeki akli başında tek kadındır. Ancak yaşlı ve kördür, falcılık yaparak yaşamaktadır. Kadın, Kemal'i Cezmi Kara sanır ve ona kızgın bir ifadeyle bağırarak "*Tohumlarını saçıyor musun?*" diye sorar. Kadın burada, adamın çapkınlıklarını sürdürüp sürdürmediğini sormaktadır. Ancak sorma şekli Kuran'daki "tohum ve toprak" metaforunu çağrıştırmaktadır. "*Kadınlarınız sizin tarlanızdır tarlanıza dilediğiniz gibi varın*"¹⁷⁸ ayeti kadının elinden üretkenliğini alan ve üretkenliği erkeğe devreden bir ideolojiyi içermektedir. Erkeğin birden çok kadınla birlikte olmasının "tohumlarını saçmak" olarak nitelenmesi sözünü ettiğimiz erkek egemen zihniyete hizmet etmektedir. Makyeviç'in kızı ise babası ile aynı pavyonda çalışmaktadır. Kemal, Kara'nın bir fotoğrafını alabilmek için kadının peşine düşer, onu zorla alıkoyar. Kadının kendisine karşı çıkması üzerine kadına tecavüz eder ve onu döver. Görüldüğü gibi Kemal'in dünyasında normal bir kadına yer yoktur. Kadın klişe biçimde cinsel kimliği olan kadın ve olmayan kadın olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Cinsel kimliği olan kadınlar fahişedir, onlara tecavüz ve hakaret edilir

Filmin başlıca beş erkek karakteri vardır. İlki filmin kahramanı olan komiser Kemal'dir. İkincisi iş arkadaşı ve Kara'nın intihar dosyasından sorumlu olan komiser Hilmi, üçüncüsü sürekli bir meyhanede bulunduğu ve "örgüt'ten söz ettiği Cemal, dördüncüsü örgütün şefi, beşincisi de kaldığı otelde parasını çalmak için öldürdüğü

¹⁷⁸bu konu hakkında bakınız, Fatmagül Bertay, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın** Metis Yayınları, İstanbul, 2000 ss56,57 ve Fetna Ayı Sabbah, **İslam'ın Bilinçaltında Kadın**, (Çeviren: Ayşegül Erol) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992, s65

yaşlı Mesut'tur. Bu dört erkek karakter olay örgüsü içinde kadın tiplerden daha aktif rol alırlar. Mesut hariç hepsi belli kararların öznesidirler. Hilmi, Cemal ve örgütün şefi, Kemal üzerinde karar sahibi olan insanlardır. Kemal onlardan ve onların aldıkları kararların kurbanı olmaktan kaçır. Kemal tarafından parası için öldürülen Mesut, uzun zaman Kemal'e arkadaşlık yapmış, kendisinden ve hayatından söz etmiştir.

Filmi biçimsel olarak incelediğimizde filmin, izleyicinin özdeşleşmesine olanak tanımadığını görürüz. Kamera oyunculara hemen hiç yaklaşmamakta, oyuncuların uzakta yer almaktadır. Film çoğunlukla karanlık iç mekanlarda geçmektedir. Çekimlerde alt ve üst açılarının egemen olması yaratılmak istenen güvensizlik, korku duygusunu pekiştirmektedir.

2.13.2 Güneşe Yolculuk- 1994

Yönetmen, senaryoyu Cumhuriyet gazetesinde çıkan bir haberden esinlenerek yazdığını, haberde Güneydoğu'da evlerin önce kırmızı çarpyla işaretlendiğinin sonra da yakıldığını anlatıldığını belirtmektedir¹⁷⁹

Film, Tireli Mehmet'in ve Zorduçlu Berzan'ın hikayesidir. Mehmet, Sular İdaresi bünyesinde çalışmaktadır. "Flüt" adındaki aletle su borularını dinlemekte ve su kaçaklarının yerini tespit etmektedir. Sultanahmet'te bir çamaşırhanede çalışan on sekiz yaşlarındaki Arzu ile birlikte. Mehmet, bir akşam kahvede Milli maç izler. Maç bittikten sonra yolda yürürken Kürt olduğu için kalabalık bir grubun bir kişiyi dövdüğünü fark eder. Olaya dıyarsız kalamaz ve dayak yiyene yardım eder, birlikte kaçır bir apartmana saklanarak gurubu atlatmayı başarırlar. Mehmet, sokakta kaset satarak geçinmeye çalışan otuzlu yaşlardaki Berzan'la dost olur. Berzan aynı zamanda politik bir kişiliktir. Berzan'ın ve çevresindekilerin hayatta ilgilendikleri tek şey neredeyse ölüm orucu eylemiyle ilgili gelişmelerdir. Bu olayın ardından ilk buluşmalarında Berzan, Mehmet'e bir kaset hediye eder. Aynı akşam Mehmet, kaldığı hana dönmek için dolmuşa biner. Yanına, elinde çanta olan biri oturur ancak yolcu çok geçmeden telaşla iner. Çantasını Mehmet'in yanında bırakır. Dolmuş az sonra kimlik kontrolü için polis tarafından durdurulur ve içinden tabanca çıkan çanta Mehmet'in üstüne kalır. Mehmet, göz altına alınır. Üzerinden Berzan'ın kendisine

¹⁷⁹ akt. Öztürk, 2004, s338

hediye ettiği Kürtçe kasetin çıkması durumunu daha da zorlaştırır. Bir hafta gözaltında kalan Mehmet ağır işkenceye maruz kalır. Önce kapı kırmızı çarpyıla işaretlendiği için kaldığı odadan arkadaşları tarafından kovulur ardından işten çıkarılır. Bir süre Berzan'la kalır. Berzan ona otoparkta iş bulursa da orası da kısa zamanda işaretleir ve Mehmet şehir çöplüğünde çöp toplamaya başlar. Berzan, ölüm oruçlarının altmış beşinci gününde ölümlerin başlaması nedeniyle yapılan gösteride göz altına alınır ve beyin kanamasından ölür. Filmin ikinci yarısı Mehmet'in, Berzan'ın tabutunu Irak sınırı civarında, sular altındaki Zorduç'a götürmesini anlatmaktadır.

Filme içerik olarak baktığımızda melodrama çok yakın olduğunu görürüz. Berzan'ın Mehmet'e kaset hediye etmesi, aynı akşam silahlı bir kişinin dolmuşta Mehmet'in yanına oturması, bir dolmuş dolusu insan aksi yönde tanıklık edebilecekken silahın Mehmet'in üstüne kalması ancak 1950'li yılların Türk melodram filmlerinde rastlayabileceğimiz türden olaylardır. Bu tür filmlerde izleyici kahramanın şanssızlığı karşısında kahrolur, kadere, yoksulluğa küfreder. Film, Arzu'ya, iş arkadaşı Semra'ya ve patron Hülya'ya yaklaşımında da melodram kalıpları dışına çıkmamaktadır. Çamaşırhanenin sahibi Hülya, gazetelerin kuponlarını biriktiren kızlara hakaret eder, onları aşağılar:

Hülya: *Neredeyse donunuzu bile gazete kuponlarından alacaksınız!*

Semra: *Onu da veriyorlar hem de en iyi İtalyan marka*

Hülya: *İyi o zaman, hemen biriktirmeye başla. Sen bu suratla koca bulamayacağına göre kendine, onlarla bulursun belki.*

Arzu: (Hülya'ya) *Sen de kupon biriktiriyorsun.*

Hülya: *Hadi canım, her sizin gibi enayilere satmak için biriktiriyorum*

Arzu: *28 var mı sende?*

Hülya: *Bir kupon için iki saat fazla çalışacaksın!*

Bu konuşma sürerken Mehmet, Arzu'yu görmeye gelir ve Hülya'nın hakaretlerinden o da nasibini alır;

"Sen de kendini bayağı şanslı sayıyorsundur herhalde(...)Çamaşırlarını bedava yıkatacak bir kız buldun daha ne istiyorsun?"

Mehmet kendisine söylenenler karşısında utanıp başını önüne eğer. Bu konuşmalarda yönetmenin insanını son derece saf ve boynu bükük çizmesine mi üzülmeliyiz yoksa Hülya tiplemesinin uç noktada karikatürize "kötü" sunumu karşısında gülmeli miyiz bilemiyoruz. Yönetmenin kadına ve erkeğe bakışı son

derece gelenekseldir. Arzu, ev içi rolün devamı olarak kabul edebileceğimiz bir işle uğraşır, çamaşır yıkar, ütü yapar. Mehmet ise sokaklarda dolaşır, dış dünyaya aittir, yaşayarak, insanlarla tanışarak, konuşarak öğrenir. Oysa Arzu'nun hayata dair deneyimleri Mehmet üzerinden yürür.

Sonuç olarak filmin basit bir iyi-kötü karşılığına oturduğunu, başarısınınsa tamamen biçiminden, derdini ifade edişindeki ustalığından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Ustaoglu'nun filmdeki amacı "öteki" olarak konumladığımız Kürt halkı ile özdeşleşmemizi sağlamaktır. Bu anlamda güçlü temsiller kullanır. İlki Mehmet'in yerin altını dinlemesini sağlayan flütüdür. "*Le Monde*" yazarı Jean Michel Frodon'un da dikkat çektiği gibi¹⁸⁰ Mehmet'in yerin altını dinlemesi toplumun alt tabakalarında yaşayanlarla yüzleşmesini simgeler. Mehmet serbest bırakıldıktan sonra işten çıkarıldığı için flütünü iş yerine teslim eder. Artık simgesel anlamda yerin altını dinlemesine gerek yoktur çünkü yerin altında yaşayanlarla tanışmıştır. Bu filmle, zengin veya fakir bir şekilde mutlu, huzurlu yaşayan bir toplumda evleri yakılan, Olağanüstü Hal'in(OHAL) varlığı ile yaşamak zorunda olan insanların varlığı (OHAL günümüzde uygulamadan kalkmıştır) anımsatılmak istenmektedir¹⁸¹ Yönetmenin kullandığı ikinci temsil esmer tenli Mehmet'in Tireli oluşudur(Mehmet'i oynayan oyuncu aslında Kürt'tür). Arzu bile Mehmet'e "*Tireli olmak için biraz fazla karasın sanki*" der. Gözaltına alındığında polisler Tireli olduğuna inanmaz. Berzan filmin başında onu tanımayan bir grup insanın saldırısına uğrar, Berzan'a "*Kürt müsün lan sen?*" diye bağırmasının tek nedeni kuşkusuz Berzan'ın fiziksel özellikleridir. Yönetmen insanların ten rengine göre ayrılımlarını geçersiz kılmaya, bunun yerine kültürel farklılıkları öne çıkararak ulusal kültürümüzün zenginliğine dikkat çekmeye çalışır.

Filmin sonlarına doğru, Mehmet çaldığı minibüs bozulunca yola trenle devam etmek zorunda kalır. Karşısına Güneydoğu'da görev yapan Tireli bir asker oturur. Mehmet, askerle sohbetinde ona Zorlu olduğunu söyler. Bu durum, "*'kendinden kurtulmak'(...)'kimlik tutkusu'ndan 'öteki olma' olanağına*"¹⁸² geçmeyi ifade eder.

¹⁸⁰ akt, y.a.g.e, s340

¹⁸¹ y.a.g.e, s341

¹⁸² Kevin Robins, Asu Aksoy, "*Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü*", **Toplum ve Bilim**, No:82, 1999 a194

Mehmet, Türk kimliği dışına çıkmayı, hayata farklı bir pencereden daha evrensel bir bakış açısından bakmayı başarmıştır.

2.14 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Kadın Karakterlerinin Özellikleri ve Ortak Noktaları

1980 sonrasında film yönetmiş kadın yönetmenlerimizin çalışmamız kapsamında incelediğimiz filmlerini, beş ana başlık altında toplamak mümkündür:

- a- Şehirli özgür kadını kahraman olarak seçen filmler
- b- Şehirli alt sınıf üyesi kadını kahraman olarak seçen filmler
- c- Köyde yaşayan kadını kahraman olarak seçen filmler
- d-Türkiye vatandaşı olmayan(yabancı) kadını kahraman olarak seçen filmler
- e- Eş ve anne olarak aile kadını kahraman olarak seçen filmler

a-Şehirli özgür kadını kahraman olarak seçen filmleri “*Dünden Sonra Yarından Önce*”(Nisan Akman-1987), “*Medcezir Manzaraları*” (Mahinur Ergun-1989), “*Ay Vakti*”(Mahinur Ergun-1993), “*Sarı Tebessüm*”(Seçkin Yaşar-1993), “*Yaz Yağmuru*”(Tomris Giritlioğlu-1994), “*Bir Yanımız Bahar Bahçe*”(Bilge Olgaç-1994) ve “*80.Adım*”(Tomris Giritlioğlu-1996) olarak sıralayabiliriz. Saydığımız filmlerde Nisan Akman ve Bilge Olgaç’ın iki filmi hariç karşımıza isterik, mazoşist, bunalımlı kadınlar çıkmaktadır. “*Medcezir Manzaraları*’nda Zeynep, “*Ay Vakti*’nde Yıldız, “*Sarı Tebessüm*’de Eda, “*Yaz Yağmuru*’nda isimsiz kadın ve “*80.Adım*’da Lerzan ve Aslı hastalıklı kadınlardır. “*Dünden Sonra Yarından Önce*’nin Gül’ü ne yaptığını bilen, akıl sağlığı yerinde tek karakterdir. “*Bir Yanımız Bahar Bahçe*’de ise Bilge Olgaç yalnız yaşamasına rağmen oldukça geleneksel bir kişiliğe sahip Ayşe karakterini karşımıza çıkarır. Ayşe için bağımsız yaşayan bir kadın tanımlamasını yapmak zordur. İşi ve dükkanı arasında, kadınlardan oluşan küçük arkadaş grubu içinde oldukça kısıtlı bir hayatı vardır. Türkiye’de kadının kendi iradesi doğrultusunda yaşaması, tercih yapması ve aynı zamanda toplumun beklentilerine uygun bir kişilik geliştirmesi ne kadar zorsa bu filmlerdeki kadın kahramanlar da o kadar ruh sağlıklarını yitirmişlerdir denilebilir. Gelenek ile modernlik arasındaki ince

çizgide dengeyi sağlayarak yürümeye çalışmak Şirin Tekeli'nin ifade ettiği gibi Türk kadının şizofrenik bir kimliğe sahip olmasına neden olmuştur¹⁸³ Yukarıda saydığımız filmlerde kadın erkek ilişkilerindeki çıkmazlar farklı biçimlerde ve farklı konular kapsamında işlenir. Ancak bu filmlerin çoğunda yönetmenlerin büyük bir olasılıkla bilinçsizce ortaya koydukları isterik kadın tiplerini, Ayşe Kadioğlu, Şirin Tekeli ve Nilüfer Göle gibi araştırmacıların Türk kadınına dair bulgularıyla örtüşmektedir¹⁸⁴

b-Şehirli alt sınıf üyesi kadını kahraman olarak seçen filmleri “*Bir Kırık Bebek*”(Nisan Akman-1987), “*Benim Sinemalarım*”(Füruzan-Gülsün Karamustafa-1990) ve “*Aşk Ölümünden Soğuktur*”(Canan Gerede-1995) olarak sıralamak mümkündür. “*Bir Kırık Bebek*” ve “*Benim Sinemalarım*” arasında pek çok ortak nokta bulmak mümkündür. Kalabalık bir göçmen ailesinin üç çocuğunun ortancası olan Gülizar 1980’lerde İstanbul’da yaşar. Üç kişilik bir çekirdek ailenin tek çocuğu olan Nesibe ise 1960’ların İstanbul’unda yaşamaktadır. Gülizar ve Nesibe alt sınıf üyesi olmalarına ve şehrin merkezi dışında, kenar semtlerde yaşamalarına rağmen çocuk denecek yaşta çalışmaya ve ailelerinin yükünü sırtlanmaya başlarlar. Yanı sıra, Gülizar’ın ve Nesibe’nin yaptıkları işler nedeniyle girdikleri çevre ve tanık oldukları yaşamlar kendi sınıfsal ve kültürel özellikleriyle çelişmektedir. Gülizar reklam oyuncusudur ve fotomodeldir. Nesibe ise üst sınıf üyesi insanların alış veriş yaptığı bir mağazada tezgahtardır. Her iki filmde de kadın karakterlerin yaşamını çıkmaza sokan, sorun yaşamalarına neden olan en önemli unsur kadın karakterlerin kendi yaşamlarıyla çelişen ağır işlerde çalışmalarıdır diyebiliriz. Ailelerin maddi beklentileriyle, Gülizar’ın ve Nesibe’nin yarı çocuksu yarı ergen hayallerinin, arzularının, sınıfsal gerçeklikleriyle ve çalışma hayatları sayesinde edindikleri statülerinin çatışması bu iki kadın kahramanı çıkışsızlığa sürükleyen nedenler olarak sunulur. Canan Gerede’nin arabesk şarkıcısı Belgin karakterinin Gülizar’la ve Nesibe’yle tek ortak yanı alt sınıf üyesi oluşudur. Bunun dışında Belgin’i ölüme götüren süreci belirleyen en önemli nedenin, sadist eski kocası ve kariyeri arasında

¹⁸³ akt, Nilüfer Göle, *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993 s74

¹⁸⁴ bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Göle, a.g.e, Şirin Tekeli (Yayına Hazırlayan) *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar İletişim Yayınları*, İstanbul 1995, Ayşe Kadioğlu, *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi* Metis Yayınevi. İstanbul 1999 VE Deniz Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, Metis Yayınevi, İstanbul, 1997

sıkışıp kalması olduğunu söyleyebiliriz. Gerede'nin filminin en önemli özelliği Belgin'i hayatına giren erkeklerin kararının nesnesi ve kurbanı olarak sunmasıdır. Belgin, Gülizar ve Nesibe gibi hayatla savaşımlar içinde değildir. Belgin, eski kocası Ali özelinde erkeksiz yaşayamayan, "yolunu şaşırın", bu nedenle toplum için "zararlı" hale gelen bir kadındır.

c-Köyde yaşayan kadını kahraman olarak seçen filmler Bilge Olgaç'ın "*Kaşık Düşmanı*"(1984), "*İpekçe*"(1987) ve "*Aşkın Kesişme Noktası*" (1990) adlı filmleridir. Olgaç, ilk filminde başlık parasına ve kadınların kendilerinden yaşça büyük erkeklerle evlendirilmesine karşı çıkar. "*Kaşık Düşmanı*'nda köyün delisi olarak sunulan Elif, yönetmenin köylerde oldukça yaygın olan bu iki geleneğe bakışını özetleyen bir karakterdir. Elif, bu sistemin çarpıklığını simgelercesine akıl sağlığını yitirmiştir. "*İpekçe*'de ise yönetmen bu kez şehirde genelevde çalışan Zülfiye karakterine odaklanır. Zülfiye bir süre dinlenmek için Adatepe köyüne gider. Yönetmen bu kez köy hayatını şehir hayatına karşı konumlar. Köy hayatı, şehrin aksine yozlaşmamıştır. Çünkü Zülfiye, mesleği bilinmediği için sadece Zülfiye olarak, kişiliği ile köy halkı tarafından sevilir. Bir anlamda Zülfiye'nin iki kişiliği vardır, şehirdeki Zülfiye ve köydeki İpekçe. Yönetmen, kadının seçtiği yaşam tarzının nedeninin kötü karakteri olmadığını, buna şehrin yozluğunun neden olduğunu anlatmaya çalışır. "*Aşkın Kesişme Noktası*'nda ise Olgaç bu kez köydeki cemaat yapısından sıkılan, Hürmet'i karşımıza çıkarır. Hürmet, köyde kadınların para karşılığında kendilerinden büyük erkeklerle evlendirilmelerine karşı çıkar. Köyün dışından bir erkekle birlikte olmak ister ancak cemaat yapısının kuralları bu tür bir ilişkiye izin vermemektedir. Kısaca Olgaç'ın köy yaşamıyla ilgili önem verdiği sorun başlık parasıyken, şehir hayatı da Olgaç'a göre köydeki yaşama alternatif oluşturmayan yozlaşmış bir yapıya sahiptir.

d-Türkiye vatandaşı olmayan(yabancı) kadını kahraman olarak seçen filmleri "*Seni Seviyorum Rosa*"(İşıl Özgentürk-1991), "*Kayıkcı*"(Buket İlhan-1999) ve "*Parçalanma*"(Canan Gerede-1999) olarak sıralamak mümkündür. Sırasıyla Rosa, Evdokia ve Sol bu üç filmin kahramanlarıdır. İncelediğimiz filmler arasında Rosa'nın, Evdokia'nın ve Sol'un Türk kadınlarına göre istediklerini yapmakta daha özgür sunulduklarını söylemek mümkündür. İstanbullu Levanten Rosa, evlenmeden önce birliktelik yaşayan, evlendikten sonraysa eşini ve iki çocuğunu terk eden daha

sonra kendisine bir sevgili bulan, ömrü boyunca istediği doğrultuda yaşayan tek kadın karakterdir. Evdokia da benzer biçimde aşık olduğu insanla beraber olmak için ailesini ve ülkesini terk etmekte hiçbir sakınca görmez. Üstelik, birlikte olmak istediği erkeğin hem Türk hem de yoksul olması Yunanlı Evdokia'nın içinde bulunduğu durumu iki kat güçleştiren, karşı çıkışının önemini iki kat arttıran özelliklerdir. Ne var ki aynı filmde Türk kızı Nergis'in Evdokia ile karşıtlık oluşturacak biçimde geleneksel rolü içinde sunulduğunu da belirtmeden geçmemek gerektiği fikrindeyiz. İzlandalı Sol de Türk eşinin baskısından bunalır ve başka bir erkekle birlikte olarak eşinden boşanır. Ne var ki Canan Gerede, Sol'u aynı Belgin gibi olumsuz çizer ve eşinden başkasıyla birlikte olduğu için cezalandırmayı tercih eder.

e-Eş ve anne olarak aile kadınına kahraman olarak seçen filmler Handan İpekçi'nin "*Babam Askerde*"(1994) ve "*Büyük Adam Küçük Aşk*"(2001) adlı filmleridir. Yönetmen ilk filminde alt, orta ve üst sınıf üyesi üç kadın kahraman sunar bizlere. İpekçi, burjuva ailenin annesini boş vakti olduğu halde çocuğuyla ilgilenmeyen sinirli ve bunalımlı bir kadın olarak çizer. İşçi ailesinin faal sendika üyesi annesi gece vardiyasında çalışan, evdeki kalabalık nüfusla (anneyle birlikte yedi kişi) ilgilenmeye fırsat bulamayan, zorda kaldığında çocuklarına tokat atan bir kadındır. Orta sınıf ailenin doktor annesi ise en bilinçli anne olarak sunulur. Üç ailede de temel sorun siyasi faaliyet olduğundan filmin kadınlara yaklaşımında özel bir bakışla karşılaşmak olası değildir. İpekçi, ikinci filmde Sakine ve Müzeyyen karakterlerini karşımıza çıkarır. Filmde İki kadın da baş karakter Rıfat Bey'le olan ilişkileri çerçevesinde sunulurlar. Sakine, Rıfat Bey'in yardımcısıdır, Müzeyyen ise komşusudur. Sakine, işçi kimliğinin yanı sıra Rıfat Bey'in misafiri Hejar'a annelik eden ikinci bir kimlik taşır filmde. Müzeyyen ise Rıfat Bey'le evlenmek isteyen, yalnız yaşayan bir kadındır. İpekçi her iki filmde de kadını sınıfsal nitelikleri çerçevesinde algılama eğilimindedir. Sakine çalışmak zorunda olan, işini kaybetmemesi gereken alt sınıfa mensup bir kadındır. Dolayısıyla kadın kimliğini taşımak onun için lükstür. Oysa üst sınıf üyesi, eşi ölmüş olan Müzeyyen'in yaşam kaygısı yoktur. Bu nedenle sanatla ilgilenir, resim yapar, makyaj yapar, bisiklete biner.

Çalışmamız kapsamında incelediğimiz filmler arasında yaptığımız gruplandırmaya girmeyen dört film “İz”(Yeşim Ustaoglu-1994) “Sokaktaki Adam”(Buket İlhan-1995), “Salkım Hanımın Taneleri”(Tomris Giritlioğlu-1999) ve “Güneşe Yolculuk”(Yeşim Ustaoglu-1999) olarak sıralanmaktadır. “İz”de Yeşim Ustaoglu karşımıza tiplere düzeyinde kalan dört kadın çıkarır. Bunlardan ikisi hayatlarını erkeklerle birlikte olarak kazanan iki kadındır, biri falcıdır, diğeri de üçüncü sınıf bir otelin resepsiyonunda çalışmaktadır. “Sokaktaki Adam”da iki temel kadın karakter vardır. Biri hayat kadını Meryem, diğeri de akademisyen Ayhan karakteridir. 1940’lı yılların sonunda geçen filmin, tam da bu dönemin şartlarına uygun iki kadın sunduğu fikrindeyiz. Söz konusu dönemde, kadının cinsel kimliğini aynı kimlik içinde taşıması mümkün değildi. Kadın kamusal alanda yer alacaksa cinsel kimliğinden arınmış olmalıydı. Film söz konusu ideolojiyi pekiştiren, basit biçimde birbirilerine karşıt konumlanan iki kadın karaktere sahiptir. Meryem, cinsel kimliğini taşıyan bir hayat kadınıken, Ayhan kamusal alanda yer alan ancak eline erkek eli değmemiş, tek hedefi evlenmek olan bir kadındır. “Salkım Hanımın Taneleri” ise farklı toplumsal sınıflardan üç kadın çıkarır karşımıza. Nimet, isimsiz “femme fatal” ve Nora. Giritlioğlu’nun filmi de 1940’lı yılların sonunda geçmektedir ancak İlhan’ın filmi kadar egemen rol kalıplarını pekiştiren bir söyleme sahip değildir. Çünkü en önemlisi Giritlioğlu için kadının cinsel kimliğini üzerinde taşıması “suç” değildir. Taşradan şehre göçen orta sınıf üyesi Nimet, eşini başka bir erkeğe aşık olduğu için terk eder. Üst sınıf üyesi isimsiz kadınının tek hedefi ise çalışmadan iyi koşullarda yaşamaktır, bu amaç uğrunda gereken kişilerle birlikte olur. Giritlioğlu, kadının neden böyle bir hırsı olduğunu belirtmez. Kadın son derece soyut biçimde “kötü” çizilir. Mardin’de bir paşa oğluya evlilik yapmış olan Levanten Nora ise kocası kısır olduğundan kayınbabası ile birlikte olmak zorunda kalmış, çocuğu ölü doğduğunda da akıl sağlığını yitirmiştir. Nora karakteri, aynı Bilge Olgaç’ın Elif’i gibi feodal düzenin çarpıklığını simgelemektedir. “Güneşe Yolculuk”da ana karakter Mehmet’in sevgilisi olan Arzu karşımıza çıkar. Arzu, 18 yaşlarında, çamaşırvhanede çalışan bir kadındır. Film boyunca Arzu’nun tek amacı Mehmet’e yardımcı olarak onu mutlu etmektir.

Yukarıda söz ettiğimiz filmler çerçevesinde bir sonuca ulaşmamız gerekirse, 1980 sonrasında Türk Sineması’nda kadın yönetmenlerin, kadın kimliğinden

kaynaklanan sorunlara çoğunlukla duyarlı olmadıklarını, kadın karakterlerine erkek egemen zihniyet yapısının dışına çıkarak bakmayı amaç edinmediklerini söylemek mümkün. Ancak, Bilge Olgaç'ın "*İpekçe*", Nisan Akman'ın "*Dünden Sonra Yarından Önce*", Füzûzan-Gülsün Karamustafa ikilisinin "*Benim Sinemalarım*" ve Işıl Özgentürk'ün "*Seni Seviyorum Rosa*" adlı filmlerinin sözünü ettiğimiz duyarlılığı ve amacı taşıyan filmler olduğunu da eklememiz gerekmektedir.



SONUÇ

Ataerkil ideoloji, bizi biz yapan unsurlar tarafından beslenmiş, oluşturulmuştur. İslam öncesi Türk toplumlarının gelenekleri, yaşayışları, bir din olarak İslamiyet'tin kuralları, Osmanlı'nın kültürel yapısı sözünü ettiğimiz unsurlar arasında yer alırlar. Kısaca sosyo kültürel mirasımız, dünyaya bakışımız, dünyayı algılayışımızı belirlemektedir. Cumhuriyet'in kurulması, batının ilerleme süreci göz önüne alınarak gerçekleştirilmiş bir modernlik projesidir. Bu proje çerçevesinde deyim yerindeyse biçim önden gitmiş ancak zihniyet bir adım geride kalmıştır. Aradan geçen zamanda Türk insanı kuşkusuz bu mesafeyi kapamaya uğraşmıştır. "Cemaatler mozaığı"¹ olarak tanımlanan bir toplumsal yapıdan bambaşka bir toplumsal yapıya geçiş öncelikle yeni bir kimliğin; Türklüğün benimsenmesini ardından birey olmayı zorunlu kılmıştır. Cumhuriyet, o güne dek kadınların görünmeyen yüzlerinin görünmesine, kadınların kamusal alana çıkmasına özel bir önem vermiştir. Ancak kadınların yüzlerinin açılması, geleneksel rollerinin sorgulanmamasıyla aksine daha da pekiştirilmesiyle dengelenmiştir. Türk kadını, gelenek ile modernlik arasında sıkışıp kalmıştır. Kanımızca toplumumuzun Cumhuriyet'in yeniliklerine alışması, yenilikleri benimsemesi için çaba harcadığı süreç 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile kesintiye uğramıştır. 12 Eylül müdahalesi, tam da bu mesafenin acilen kapatılması gereğinden doğmuştur. Ülkenin teknolojik geriliği, ekonomisinin tıkanmış olmasının ulusal gelir dağılımında yarattığı çelişkiler 1960-1980 arası sürece damgasını vurmuştur. Henüz emekleme aşamasındaki Cumhuriyet ve Cumhuriyet'in yeni insanı demokrasi ile yeni tanışmışken, tek parti sürecinden çıkıp kendi tercihini kullanmışken üç askeri müdahale yaşanmıştır. Cumhuriyet'in ilanından 12 Eylül müdahalesine dek geçen süreçte köyden kente göç, sanayileşme ve eğitim Türk kadınının hayatını etkileyen üç önemli unsur olarak öne çıkmıştır. Ancak, köyde hem tarlada hem evde çalışmak zorunda olan kadın için kente göçle birlikte çalışmamak yegane amaç haline gelmiştir. Bu durum 1980 sonrasında değişmeye başlayacaktır.

12 Eylül müdahalesi bir çok açıdan toplumumuz için bir dönüm noktası olmuştur. Yukarıda sözünü ettiğimiz yirmi yılın bunalımından yorulan ve korkan

¹ Ahmet İnel *Türkiye Toplumunun Bunalımı* Birikim yay. İstanbul 1995 s33

halk askeri rejimin her dediğini kabul etmiştir. Sol muhalefet tüm bu geçmişin suçlusu sayılarak uzun zaman yok sayılmıştır. İşte bu noktada toplumumuzun, tek parti döneminde ifade edemediği ne varsa gün ışığına çıkmıştır. Çünkü, bir biçimde bu apolitik ortam, bu boşluk doldurulmak zorundadır. Komünizme panzehir olarak İslam öne çıkarılır. Yanı sıra gündelik yaşam, özel hayatlar yani kişinin mahrem alanı kamuya açılır. İnsanlar kendilerini siyaset dolayımı olmaksızın doğrudan ifade etmeye başlarlar. Sınıfsal bilinçlenme yerine herkesin “uygun” bir yolunu bulup zengin olabileceğine dair kolaycı bir zihniyet hakim kılınır. 12 Eylül müdahalesi sonrasında aynı Cumhuriyet’in kuruluşunda olduğu gibi kadın öne çıkmıştır. Ancak bu defa kadının cinselliği de gündemdedir. Çünkü her türlü baskı ve yasağın yerini “çeşitlendirme ve görünür kılma”² almıştır. Bu durum, toplumun siyasi bilinçten ve muhalefetten uzak kalması için yegane çözümdü. Ancak umulmadık bir şey oldu ve kadınlar bu durumu lehlerine çevirmeyi, o dönemin tek muhalefeti olmayı başardılar. 1980-1990 arasındaki on yıllık süreçte kadınlar sokak eylemlerinin yanı sıra toplantılar da düzenleyerek hakim zihniyetin değişmesi için çalışırlar. Söz konusu süreçteki kadın hareketi Türkiye geneline yayılan bir hareket değildir, buna paralel olarak kadınların yaşamında, yaşamı algılayışlarında önemli bir değişime neden olmamıştır. Bizce hareketin Türkiye’ye en önemli katkısı, o güne dek söylenemeyen, yok sayılan sorunların konuşulmasını ve bu sorunların ideolojilerin egemenliğinden kurtulmasını sağlamış olmasıdır. 1990’lar kadın sorunlarıyla ilgili birçok yapılanmanın (gerek devlet bünyesinde gerekse sivil olarak) olduğu yıllardır. Eğer bugün, Türk Ceza Kanunu’nda bakire kadın, bakire olmayan kadın, evli kadın, bekar vs. gibi ayırımların yer almasını savunarak; “*Kimse bakire olmayan kadınla evlenmek istemez*”³ türünden açıklamalar yapan bir Bakan danışmanına, kamuoyunda yoğun tepkiler dile getirilebiliyorsa bunu büyük ölçüde 1980’lerin kadın hareketine borçlu olduğumuzu söyleyebiliriz.

Türk toplumunda kadının yasalar çerçevesinde konumundan söz edecek olursak, kadının erkekle eşit vatandaş statüsüne Cumhuriyet’in kurulmasıyla kısmi olarak eriştiğini söyleyebiliriz. Kısmi diyoruz, çünkü uzun zaman Medeni Kanun’da ve Ceza Kanunu’nda pek çok eşitsizlikler yer almıştır. Örnek vermek gerekirse aile

²Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınevi, İstanbul, 2001 s41

³akt, Murat Çelikkın, “*N.Ç. Mağdur Değil Miydi?*”, *Radikal*, 29 Kasım 2003 s4

reisliği kurumu kapsamında aile reisinin koca kabul edilmesi, kadının çalışmasının kocasının iznine bağlı olması, tecavüz mağdurunun hayat kadını olması durumunda cezanın yarısına indirilmesi, kadının kaçırılması ve tecavüze uğraması halinde fail mağdurla evlenirse davanın düşmesi gibi cinsiyet ayırımını temel alan maddeler 1980 sonrası girilen süreç dahilinde yavaş yavaş değişime uğramıştır. Kanımızca, Türk Medeni Kanunu ve Ceza Kanunu toplumumuzun zihniyet yapısını temsil etmektedir. Yaşanan mecburi değişimlerde Türkiye'nin dünyaya ayak uydurma çabasının rolü büyüktür. "Birleşmiş Milletler Kadınlara Karşı her Türli Ayırmacılığın Önlenmesi Sözleşmesi"(CEDAW) Türkiye tarafından 1985 yılında imzalanmıştır, Sözü edilen sözleşmenin daha etkin biçimde uygulanması için Birleşmiş Milletler tarafından hazırlanan "Ek İhtiyari Protokol" de Türkiye tarafından 2000 yılında imzalanmıştır. Bu bağlamda, Türkiye, alışmaları uzun zamandır süren Yeni Türk Medeni Kanunu'nu 2001 yılında kabul etmiştir. Ancak 2004 yılı itibariyle sivil toplum örgütleri, özellikle kadın örgütleri sözü edilen kanunların cinsiyet ayırımını temel alan maddelerinin hala bulunduğunu sık sık gündeme taşımaktadır. Söz konusu maddelerin değiştirilmesi için çaba harcanmaktadır. Çoğu kez vurgulandığı gibi yasaların değişmesi (mecburi olarak değişmesi) zihniyetin değişmesini beraberinde getirmemektedir. Gazetelerin üçüncü sayfalarında hemen her gün namus veya töre cinayetlerine dair haberler karşımıza çıkmaktadır. Aile içi şiddet ne boyutta olursa olsun kadınlar yine de evliliklerini yürütme yönünde tavır sergilemektedirler. Bu noktada, kadının toplumumuzda önce aile, sonra mahalle evlendiği zaman da koca denetimine maruz kaldığını, bağımsız bir birey olarak yaşama "lüksüne" sahip olmadığını söylersek yanılmış olmayız. Ülkemizin doğusunda ise bu denetim çok daha farklı ve radikal boyutlara ulaşmaktadır. Kadının üzerindeki bu kolektif denetim ataerkil zihniyetin ürünüdür.

Geçmişten bugüne kadınlar, maruz kaldıkları baskılar ve kültürümüzün erkek egemen niteliğinin ağır basması nedeniyle hayatı erkeklerden farklı algırlar. Hatta Berna Moran'a göre "*toplum içinde bir alt kültür oluşturlar*"⁴ Bu nedenle kadın sanatçıların farklı bir kimliklerinin, söylemlerinin olması bizce kaçınılmazdır. Bu kimlik ve söylem farklılığı kadın yazarlarımızda ve onların eserlerinde öne

⁴Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul Cem 1994 s234

çıkılmaktadır. Kadın yazarlarımız başta Leyla Erbil, Adalet Ağaoğlu ve Pınar Kür olmak üzere sözünü ettiğimiz bilinci taşımaktadırlar.

Türk sinemasında 1980’li yıllara dek çekilen filmlere baktığımızda Yeşilçam geleneği olarak adlandırılan melodram içerikli filmlerin ve özellikle 1960’lı yıllardan itibaren sosyal gerçekçi filmlerin ağır bastığını görürüz. Ancak sosyal gerçekçi filmlerde dahi melodram kalıplarından çoğu zaman sıyrılamamıştır. 1980 sonrasında ise sinemamız bambaşka bir sürece girmiştir. Bu süreçte çekilen filmlerde toplumsal sorunlar çoğunlukla bir kenara bırakılmıştır. Bireysel bunalımlar, arayışlar filmlerde sıkça rastlanan temalar olmuştur. Özellikle o dönemin yaygın ifadesiyle “yükselen değer” haline gelen “kadın cinselliğinden ibaret algılanan kadın özgürlüğü” teması çoğu filme damgasını vurmuştur. Fakat yapılan filmlerde geleneksel rol kalıplarına alternatif bir bakış açısı çoğunlukla geliştirilememiştir. Oysa bizce önemli olan erkek egemen değerlerin ve bu değerleri doğuran toplumsal süreçlerin sorgulanmasıdır. Örneğin “*Camdan Kalp*”(Fehmi Yaşar,1991) adlı film, erkek egemen değerlerin yıkıcılığını gösteren, Türk toplumunun kabul ettiği anlamda “erkek” olmayı eleştiren, istisnai bir film olarak bu süreçte öne çıkmaktadır. Bu noktada 1980 sonrasında sayıları gözle görülür biçimde artan kadın yönetmenlerimizin Türk sinemasının hakim zihniyetinin dışına çıkmayı hedefleyip hedeflemedikleri, toplumumuzda kadının durumuna duyarlı olup olmadıkları sorusu önemlidir. Çünkü dünya sinemasında kadın yönetmenlere baktığımızda etkileyici bir tabloyla karşılaşırız.

Henüz sinemanın ilk yıllarından itibaren dünyanın farklı ülkelerindeki kadın yönetmenler hakim zihniyete muhalif bir bakış açısı sunma kaygısına sahip olmuşlardır. Kendilerini feminist olarak tanımlasınlar veya tanımlamasınlar, kadınların gerek toplumsal ilişkileri gerekse erkeklerle ilişkileri çerçevesinde düştükleri ikincil konuma, karşı çıkmışlardır. Kadın karakterlerine, erkek yönetmenlerin baktıkları açıdan(kadını nesneleştiren, erkeklerle olan ilişkileri çerçevesinde var eden, olay örgüsünde etkin değil edilgin konumlayan bakış açısı) farklı bir açıdan bakmayı amaç edinmişlerdir. Söz konusu “karşı çıkış” ve “amaç”, dünya sinemasındaki çoğu yönetmenin kadın bakış açısına sahip olduklarını söylememiz için yeterli bir nedendir.

1980 sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenlerin yönettiği filmlere baktığımızda çoğunun kendilerine kahraman olarak kadınları seçtiğini, kadın

öyküleri anlattıklarını görürüz. Bilge Olgaç filmleri hariç konular genellikle şehirde geçmektedir. Burada bizim için önemli olan kadın yönetmenlerin seçtikleri konu ne olursa olsun kadın karakterlerine, kadınlık durumuna bakışlarında erkek yönetmenlere göre daha duyarlı olmaları ve sözünü ettiğimiz bu farklı bakışı benimsemeleridir. Ancak kadın öykülerinin anlatılması kadın bakış açısına ve duyarlılığına sahip olduğu anlamına gelmemektedir. Aksine kadın yönetmenlerimizde ataerkil değerleri yansıtan(zaman zaman filmlerin çıkış noktası olan romanların erkek yazarlarından ve yönetmenlerden daha çok) bir bakış açısı hakimdir. Bilge Olgaç("İpekçe" de), Nisan Akman, Füzûzan/Gülsün Karamustafa ve Işıl Özgentürk ise kadın duyarlılığına sahip yönetmenler olarak öne çıkarlar. Işıl Özgentürk hariç diğer kadın yönetmenlerin, kendileriyle yapılan söyleşide yönetmen ve sanatçı olma dışında farklı bir duyarlılığa sahip olmadıklarını ısrarla vurgulamaları oldukça dikkat çekicidir⁵ Çünkü söz konusu duyarlılığa sahip olmayı zayıflık olarak nitelendirmelerinin yanında, hemen hepsi sinemanın yıllardır erkek egemenliğinde olan, erkek söyleminin geçerli olduğu bir alan olduğunu da belirtmektedirler⁶ Bu anlamda Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoglu ilginç örneklerdir. Handan İpekçi, kendisiyle yapılan bir söyleşide;

*"2. 3. filmine ulaşabilen 3 ya da 4 kadın var. Önemli olan süreklilik arz etmek. Elbette kadın yönetmen olarak artı yaşadığımız zorluklar var, tüm diğer alanlarda olduğu gibi. Bir kere kadın olduğunuz için iki misli çalışmak zorundasınız. Kendinizi var etmek için daha fazla enerji tüketmek zorundasınız(...)Yeni filmimde kadın sorununu işleyeceğim(...) Kadın yaşamı ve sorunları olacak ama kadın filmi olarak algılanmasını istemiyorum. Çünkü kadın filmi deyince baştan mimleniyor."*⁷ açıklamasını yapar.

Bu açıklamadan özellikle "kadın filmi deyince baştan mimleniyor" cümlesinden anladığımız İpekçi, kadın sorununa duyarlıdır ancak duyarlı olduğu bilinsin istememektedir. Yeşim Ustaoglu ise incelediğimiz yönetmenler arasında

⁵ Semire Ruken Öztürk *Sinemanın Dişil Yüzü* Om Yay. İstanbul 2004 ss163-357

⁶ y.a.g.e, s308

⁷ Metin Elif "Sinemada Yalnız Bir Kadın Handan İpekçi" <http://www.ntvmsnbc.com/news/149,08asp> giriş:

31.5.2004

kadın kimliğine ve duyarlılığına ciddi biçimde karşı çıkan tek isimdir. Ancak Ustaoglu son projesi olan “*Bulutları Beklerken*”i çekmek için gittiği Karadeniz’de kadınların yaşamından öylesine etkilenir ki film çekimlerinin arasında “*Sırtlarında Hayat*” adlı bir belgesel de yönetir. Ustaoglu da kadın duyarlılığına sahiptir ancak İpekçi gibi sadece dile getirmekten çekinmektedir.

Bize göre kadın yönetmenlerin içine düştüğü bu çelişki, kadın duyarlılığına sahip olmaktan daha doğrusu bunu açıklamaktan adeta utanmaları toplumumuzda erkek egemen zihniyetin ne kadar güçlü olduğunun yegane kanıtıdır. Egemen kültür, bizlere kadının biyolojik olarak zayıf ve duygusal olduğunu söylemektedir, din de bu söylemi pekiştirmektedir. Dolayısıyla çocukluktan itibaren “erkek gibi olmak”, “delikanlı olmak” veya “erkek gibi güçlü olmak” bizlere benimsetilmektedir. Kadın kimliği, kadın sevgisi ve şefkati, duyarlılığı bizim kültürümüzde zayıflık olarak addedilmektedir. Oysa toplumumuzdaki hakim erkeklik tanımının değişmesi ve kadınsı olarak tabir edilen özelliklerle yer değiştirmesi, iç içe geçmesi bizce bu durumun tek çözümüdür.

Kadın yönetmenler de sözünü ettiğimiz değişimin gerçekleşmesinde çok önemli bir role sahiptirler. Her şeyden önce onlar, sorunları bizzat yaşarlar, gözlemlerler bu süreçlere paralel olarak olası çözümleri de düşünüp, ortaya koyma şansına sahiptirler. Kanımızca kadınların, görsel ve yazılı basında, sinemada kendilerine sunulan kadın imgesinden farklı temsillere ihtiyaç vardır. Kadın yönetmenler kendi deneyimlerinden yola çıkarak, kadını kadına “farklı” sunma cesaretine sahip olmalıdırlar. Kadın izleyicilerin, kadına dair yerleşik imgeleri, yerleşik kadın kimliğini ve rolünü sorgulamalarını sağlamalıdırlar. Bu süreçte Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoglu gibi başarılı ve öncü iki kadın yönetmenin bir gün gelip de kadın duyarlılığı taşımaktan gurur duyduklarını söyleyebilmeleri de ileriye doğru atılmış önemli bir adım olacaktır.

KAYNAKLAR

- ABİSEL Nilgün **Türk Sineması Üzerine Yazılar** İmge Yayınları. Ankara 1994
- ABİSEL Nilgün **Sessiz Sinema** AÜ Basın Yayın Yüksek Okulu, Ankara 1988
- ADANIR Oğuz **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış Kuramsal Bir Deneme Kitap I-II**, Eylül Yayınları İzmir 1997
- ADANIR Oğuz **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları. Ankara 1994
- ADANIR Oğuz **Eski Dünyaya Yeni Bir bakış, Kitap 3**, Dokuz Eylül Yayınları İzmir 2002
- AHMAD Feroz **Modern Türkiye'nin Oluşumu** (Çev:Yavuz Alogan) Kaynak Yayınları İstanbul 2002
- AKŞİN Sina (Yayın Yönetmeni) **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980** Cem Yayınları 1992 İstanbul
- AKTAR Cengiz **Türkiye'nin Batılılaştırılması**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1993
- ALTINDAL Aytunç **Türkiye'de Kadın (Marksist Bir Yaklaşım)** Birlik Yayınları İstanbul 1975
- ALTHÜSSER Louis **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları** (Çev:Yusuf Alp Mahmut Özışık) İletişim Yayınları. İstanbul 2000
- ARMAĞAN İbrahim **Sanat Toplumbilimi, Demokrasi Kültürüne Giriş** İleri Kitabevi İzmir 1992
- ARMAĞAN Mustafa **Gelenek** Ağaç Yayınları İstanbul 1992
- ASENA Duygu **Kadının Adı Yok** Afa Yayınları 1991 İstanbul
- ATAY Simber **Film Eleştirisine Dair** İdeart Yayınları İzmir 1991
- AVCIOĞLU Doğan **Türklerin Tarihi 1** Tekin Yayınları İstanbul 1978
- AYDIN Suavi **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve "Türk Kimliği"** Öteki Yayınları Ankara 1999
- BAYRAKDAR Deniz- Özcan Esra (Yayına hazırlayan ve derleyen) **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3** Bağlam Yayınları İstanbul 2003
- BELGE Murat, **12 Yıl Sonra 12 Eylül**, Birikim Yayınları İstanbul 1992
- BENHABİB Şeyla **Modernizm Evrensellik ve Birey** (Çev: Mehmet Küçük) Ayrıntı Yayınları İstanbul 1999

- BERGER John **Görme Biçimleri** (Çev: Yurdanur Salman) Metis Yayınları. İstanbul 1995
- BERKES Niyazi **Türkiye’de Çağdaşlaşma** Bilgi Yayınları Ankara 1973
- BERKTAY Fatmagül **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın** Metis Yayınları İstanbul 2000
- BİLGİN Nuri **Sosyal Bilimlerin kavşağında Kimlik Sorunu** Ege Yayınları İzmir 1994
- BORATAV Korkut *“İktisat Politikaları, 1980-1994”*, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** Cilt13 İletişim Yayınları 1996
- BÜKER Seçil **Film ve Gerçek** Anadolu Üniversitesi Yayınları Eskişehir 1989
- BUĞRA Ayşe **Devlet ve İşadamları** İletişim Yayınları 1995 İstanbul
- COWARD Rosalind **Kadınlık Arzuları** (Çev: Alev Türker) Ayrıntı Yayınları İstanbul 1989
- ÇALIŞLAR Oral **İslam’da Kadın ve Cinsellik** Afa Yayınları İstanbul 1994
- DEMİRDİREK Aynur **Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikayesi** İmge Yayınları Ankara, 1993
- DERMAN Deniz- Melis Behlil (Yayına hazırlayan ve derleyen) **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1** Bağlam Yayınları İstanbul 2001
- DERMAN Deniz- Övgü Gökçe (Yayına hazırlayan ve derleyen) **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2** Bağlam Yayınları. İstanbul 2001
- DİKEÇLİGİL Beylü, Ahmet Çiğdem (Derleyenler) **Aile Yazıları2- Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme** TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Ankara 1990a
- DİKEÇLİGİL Beylü, Ahmet Çiğdem (Derleyenler) **Aile Yazıları3- Birey Kişilik ve Toplum** TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Ankara 1990b
- DİKEÇLİGİL Beylü, Ahmet Çiğdem (Derleyenler) **Aile Yazıları4- Evlilik Kurumu ve İlişkileri** Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Ankara 1990c
- DİNÇER Süleyma Murat (Yayıma Hazırlayan) **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** Doruk Yayınları. Ankara 1996
- DUBY Georges (derleyen) **Batıda Aşk ve Cinsellik** (Çev: Ayşen Gür) İletişim Yay. İstanbul 1992

- ESEN Nüket **Türk Romanında Aile Kurumu** Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu
Ankara 1991
- ESEN Şükran **80'ler Türkiye'sinde Sinema** Beta Yayınları. İstanbul 2000
- EROĞLU Mehmet **Yarım Kalan Yürüyüş** Everest Yayınları. İstanbul 2000
- EVREN Burçak **Türk Sinemasında Yeni Konular** Broy Yayınları 1990 İstanbul
- FİSKE John **İletişim Çalışmalarına Giriş** (Çev:Süleyman İrvan) Ark Yayınları
Ankara 1990
- FİNK Gerhard, **Antik Mitolojide Kim Kimdir?** (Çev: Ümit Öztürk) Kabalcı
Yayınları 1996 İstanbul
- FROMM Erich **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı** (Çev: Yurdanur Salman Nalan İçten)
Payel Yayınları 1990 İstanbul
- FÜRÜZAN **Benim Sinemalarım** Bilgi Yayınları. Ankara 1973
- FİRESTONE Shulamith **Cinselliğin Diyalektiği** (Çev:Yurdanur Salman) Payel
Yayınları İstanbul 1979
- GEÇTAN Engin **İnsan Olmak Varoluşun Bireysel ve Toplumsal Anlamı** Adam
Yayınları İstanbul 1984
- GÖKALP Ziya **Türkçülüğün Esasları** Varlık Yayınları İstanbul, 1963
- GÖLE Nilüfer **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme** Metis Yayınları İstanbul
1993
- GÜÇHAN Gülseren **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması** İmge Yayınları.
Ankara 1992
- GÜRBİLEK Nurdan **Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi** Metis
Yayınları İstanbul 2001
- HACİMİRZAOĞLU Ayşe Berktaş(Editör) **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler** Türkiye
İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı İstanbul 1998
- HORKHİMER Max **Akil Tutulması** (Çev. Orhan Koçak) Metis Yayınları İstanbul
1986
- İNSEL Ahmet **Türkiye Toplumunun Bunahımı** Birikim Yayınları İstanbul 1995
- İLHAN Atilla **Sokaktaki Adam** Bilgi Yayınları Ankara 1999
- İRVAN Süleyman, Hakkı Binark (Derleyen ve Çevirenler) **Kadın ve Popüler
Kültür** Ark Yayınları Ankara 1995

- KADIOĞLU Ayşe **Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi** Metis Yayınları İstanbul 1999
- KAHRAMAN Hasan Bülent **Sağ Türkiye ve Partileri** İmge Yayınları 1999 Ankara
- KALKAN. Faruk **Türk Sineması Toplumbilimi** Ajans Tümer Yayınları 1988 İzmir
- KANDİYOTİ Deniz **Cariyeler Bacılar Yurttaşlar** Metis Yayınları İstanbul 1997
- KARAKOYUNLU Yılmaz **Salkım Hanımın Taneleri** Öteki Yayınları. Ankara 1999
- KAUFMANN Walter. **Dostoyeski'den Sartre'a Varoluşçuluk** (Çev: Akşit Göktürk) YKY İstanbul 1997
- KEANE John (derleyen) **Sivil Toplum ve Devlet** Ayrıntı Yayınları. İstanbul 1993
- KEYMAN Fuat, Mutman Mahmut (Derleyenler) **Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark** İletişim Yayınları İstanbul 1996
- KOCABAŞOĞLU Uygur (Editör) **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3 Modernleşme ve Batıcılık** İletişim Yayınları İstanbul 2002
- KONGAR Emre **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği** Remzi Kitabevi İstanbul 2000
- KOZANOĞLU Can **Cilalı İmaj Devri** İletişim Yayınları İstanbul 1995
- KOZANOĞLU Can **Pop Çağı Ateşi** İletişim Yayınları İstanbul 1995
- LAROUİ Abdallah **İslam ve Modernlik** (Çev: Ayşegül Yaraman) Milliyet Yayınları İstanbul 1993
- LOTMAN Yuriy. M **Sinema Estetiğinin Sorunları** (Çev: Oğuz Özgül) De Yayınları İstanbul 1986
- MACFARLANE Alan **Kapitalizm Kültürü** (Çev: Remzi Hakan Kır) Ayrıntı Yayınları İstanbul 1993
- MAKAL Oğuz **Fransız Sineması** Kitle Yayınları 1996 Ankara
- MAKAL Oğuz **Sinemada Yedinci Adam** Ege Yayınları 1994 İzmir
- MARDİN Şerif (Derleyenler: Mümtaz'er Türköne-Tuncay Önder) **Türkiye'de Toplum ve Siyaset** İletişim Yayınları İstanbul 1992a
- MARDİN Şerif (Derleyenler: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder) **Din ve İdeoloji** İletişim Yayınları İstanbul 1992b
- MARDİN Şerif (Derleyenler: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder) **Türkiye'de Din ve Siyaset** İletişim Yayınları İstanbul 1991

- MARDİN Şerif (Derleyenler: Mümtaz'er Türköne, Tuncay Önder) **Türk Modernleşmesi** İletişim Yayınları İstanbul 1992c
- MARX, ENGELS, LENİN **Kadın ve Aile** (Çev; Öner Ünalın) Sol Yayınları Ankara, 1979
- MİLLET Kate **Cinsel Politika** (Çeviren; Seçkin Selvi) Payel Yayınları İstanbul 1973
- MORAN Berna **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış** İletişim Yayınları İstanbul 1983
- MORAN Berna **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** İstanbul Cem Yayınları 1994
- OKTAY Ahmet **Türkiye'de Popüler Kültür** YKY İstanbul 1995
- ONARAN Alim Şerif **Türk Sineması 1. Cilt** Kitle Yayınları Ankara 1999
- ONARAN Alim Şerif **Türk Sineması 2. Cilt** Kitle Yayınları. Ankara 1995
- ORR John **Sinema ve Modernlik** (Çev: Ayşegül Bahçıvan) Ark Yayınları Ankara 1997
- ÖĞÜN Süleyman Seyfi **Modernleşme Milliyetçilik ve Türkiye** Bağlam Yayınları. 1995
- ÖZDEN Zafer **Film Eleştirisi**, AFA Yayınları. İstanbul 2000
- ÖZGÜÇ Agah **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü** AFA Yayınları İstanbul 1995
- ÖZTÜRK Semire Ruken **Sinemada Kadın Olmak** Alan Yayınları. İstanbul 2000
- ÖZTÜRK Semire Ruken **Sinemanın Dişil Yüzü** Orn Yayınları. İstanbul 2004
- PARLA Jale **Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri** İletişim Yayınları İstanbul 1990
- RYAN Michael, Douglas Kellner **Politik Kamera** (Çev: Elif Özsayar) Ayrıntı Yayınları İstanbul 1997
- SABBAH Fetna Ayt **İslam'ın Bilinçaltında Kadın** (Çev: Ayşegül Erol) Ayrıntı Yayınları İstanbul 1992
- SEGAL Lynce **Ağır Çekim; Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler** (Çeviren: Volkan Ersoy) Ayrıntı Yayınları İstanbul 1992
- SEİDENBERG Robert, Karen DeCrow **Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar** (Çev: Nur Nirven) AFA Yayınları İstanbul 1988
- SCOGNOMİLLO Giovanni **Türk Sinema Tarihi İkinci Cilt 1960-1986** Metis Yayınları İstanbul 1988

- SOYKAN Fetay **Türk Sinemasında Kadın, 1920-1990** Altındağ Matbaacılık İzmir
1993
- SOYSAL Sevgi **Tante Rosa** Bilgi Yayınları. Ankara 1978
- TANÖR Bülent, Korkut Boratav, Sina Akşin(Derleyenler) **Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye** 1980-1995 Cem Yayınları İstanbul 1995
- TANPINAR Ahmet Hamdi **Hikayeler** Dergah Yayınları. İstanbul 1983
- TAYANÇ Füsun/Tunç **Dünyada ve Türkiye’de Tarih Boyunca Kadın** Tan Yayınları Ankara 1981
- TANYELİ Uğur(Derleyen) **Üç Kuşak Cumhuriyet** Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı İstanbul 1998
- TANYOL Cahit **Neden Türban Şeriat ve İrtica** Gendaş Kültür Yayınları İstanbul 1999
- TAYLOR Charles **Modernliğin Sıkıntıları** (Çev Uğur Canbilen) Ayrıntı Yayınları İstanbul 1995
- TEKELİ Şirin (Yayına Hazırlayan) **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar** İletişim Yayınları İstanbul 1995
- TORAİNE Alain **Modernliğin Eleştirisi** (Çev Hülya Tufan) YKY 1995 İstanbul
- UNAT Nermin Abadan (Derleyen) **Türk Toplumunda Kadın** Araştırma Eğitim Ekin Yayınları ve Türk Sosyal Bilimler Derneği Ankara 1979
- WATKINS Susan Alice, Marisa Rueda, Marta Rodriguez **Çizgilerle Yeni Başlayanlar İçin Feminizm** (Çev: Özden Arıkan) Milliyet Yayınları. İstanbul 1996
- WOOLF Virginia **Kendine Ait Bir Oda** (Çev: Suğra Öncü) AFA Yayınları. İstanbul 1987
- YARAMAN Ayşegül **Resmi Tarihten Kadın Tarihine** Bağlam Yayınları İstanbul, 2001
- ZÜRCHER Erik Jan **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi** İletişim Yayınları.İstanbul 1995

Makaleler

- ADANIR Oğuz “İlkel Toplumlarda Baş Örtme Nedenleri” **Radikal İki** 8 Aralık 2002

- AKINCI Nergis “Çok Sinematografik Bir Evde Büyüdüm” **Beyaz Perde** Sayı: 6 Nisan 1980
- AKSOY Nazan “‘Cinsel Devrim’ Döneminde Cinsel Karşı-Devrimci Bir Yazar: İris Murdoch” **Defter** Sayı 4 Nisan Mayıs 1988
- ALTINAKAR Nuşin “Kentın Yaşamlara Düşen Gölgesi ve Bir Yönetmen” **25. Kare** Sayı:20 Temmuz Eylül 1997
- ALTUNOK Özlem “Yeşim Ustaoglu Bulutları Beklerken” **Cumhuriyet Pazar Dergi**, Sayı:945 2 Mayıs 2004
- ARSLAN Tunca “Aşk Ölümden Soğuktur” **Popüler Sinema Dergisi Sinema** Sayı:15 Ocak 1996
- ARSLAN Tunca “Büyük Adam Küçük Aşk” **Popüler Sinema Dergisi Sinema** Sayı:79 Kasım 2001
- AVCI Zeynep “Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?” **Videosinema**, Sayı15 Kasım 1984
- ÇETİN Berna “Salkım Hanımın Taneleri” **Popüler Sinema Dergisi Sinema** Sayı:50 Mart 1999
- ÇELİKKAN Murat “N.Ç Mağdur Değil Miydi?” **Radikal** 29 Kasım 2003.
- DERMAN Deniz “Bir Yönetmen-Bilge Olgaç” **25. Kare** Sayı: 19 Nisan Haziran 1997
- EDİRNE Senem “Bir Ülke İki Karakter” **Popüler Sinema Dergisi Sinema**, Sayı: 79 Kasım 2001
- GÖBENLİ Mediha “1980 Öncesi ve Sonrası Kadın Yazınının Karşılaştırmalı Bir İncelemesi” **Edebiyat ve Eleştiri** Sayı: 67 Mayıs Haziran 2003
- GÖBENLİ Mediha “Modernite ile Geleneksellik Arasında Kadın” **Varlık** Mart 2003
- İYİNAM Şebnem “Erkeklerin de Adı Yok” **Radikal** 29 Şubat 2004
- KADIOĞLU Ayşe “8 Mart Kapıdan Baktırır” **Radikal İki** 9 Mart Pazar 2003
- KADIOĞLU Ayşe “Katırlık ile Cadılık Arasında” **Radikal İki** 10 Mart 2002
- KANBUR Ayla “Antonio’nun ‘Bahçesi’” **25. Kare** Sayı: 19 Nisan-Haziran 1997

KURTARICI Tülin “Türk Sinemasında İki İklim: Selvi Boylum Al Yazmalım ve Sarı Tebessüm” **25. Kare** Sayı:21 Ekim Aralık 1997

KÜRKCÜ Ertuğrul “Ertuğrul Kürkcü’nün İskender Savaşır ile Yaptığı Röportaj” **Defter** Sayı:9 Nisan Mayıs 1989

MAKAL Oğuz “Özgür Kadınların Sineması Üzerine” **Yarın Dergisi** Sayı: 21 Mayıs 1983

MULVEY Laura “Görsel haz ve Anlatı Sineması” (Çev:Nilgün Abisel) **25. Kare** Sayı:21 Ekim Aralık 1997

OKYAY Sevin “Sistemi Delmiş Bir Kadın” 4. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali 3-10 Mayıs 2001 **Festival Kataloğu**

ONARAN Oğuz “Agnes Varda, Yeni Dalganın Büyükannesi” 4. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali 3-10 Mayıs 2001 **Festival Kataloğu**

ORAL Zeynep “Bilge Olgaç: Türk Sinemasında Bir Kaşık Düşmanı!” **Milliyet Sanat** Sayı:118 Nisan 1985

ÖKTEM Niyazi “Dinler ve Laiklik” **Cogito** No:1 Yaz 1994

ÖKTEN Nazlı “Otuz Yurdun Kadınları” **Tarih ve Toplum** Sayı:219 Mart 2002

ÖZTÜRK Semire Ruken “Kurşun Yıllar mı? Marianne ve Juliane mi?” **25. Kare** Sayı: 29 Ekim Aralık 1999

ÖZTÜRK Zarife “Komşunun Sineması” **Radikal Cumartesi** 27 Mayıs 2000

KEVİN Robins, Asu Aksoy “Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü” **Toplum ve Bilim** No:82 1999

TÜRKEŞ Ömer “Bir Aşk ve Cinsellik Ütopyası; Osmanlı Romanı” **Tarih ve Toplum** Sayı 208 Nisan 2001

TOPTAŞ Nilgün “Her Film Yeni Bir Hayal” **Radikal 2** 9 Mayıs 1999

UZ Ayşegül, Necati Sönmez “Işıl Özgentürk ile Yönetmenlik Serüveni ve ‘Rosa’ Üzerine” **Antrakt** Sayı 12 Eylül 1992

ÜNDER Hasan “Atatürk ve Kadınların Askerliği” **Tarih ve Toplum** Sayı:195 Mart 2000

YAŞAR Fehmi “Göklere Çıkaranlar da Yere Vuranlar da Aynı Yok Etme Duygusunu Taşıyor” **Antrakt** Sayı.12 Eylül 1992

YAŞARTÜRK Gül “İdealist ve Güçlü Kadınlar” **Popüler Sinema Dergisi Sinema**, Sayı76 Temmuz Ağustos 2001

ZİHNİOĞLU Yaprak “Bir Osmanlı Kadın Hakları Savunucusu Nezihe Muhiddin” **Tarih ve Toplum** Sayı 183 Mart 1999

BATUR Sabire “Kar Altındaki Ateş, İran Sineması’nda Kadın” Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi **Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma Sempozyum Bildirisi**. 1-14 Mart 2004

(yazarı yok) “Türk Sineması İlk Film - Yeni Bakış” DEÜ GSF 4. Uluslararası İzmir Film Festivali **Festival Kataloğu**

(yazarı yok) “Yeşim Ustaoglu Söyleşi” **Yeni İnsan Yeni Sinema** Sayı:6 1999

2. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali 31 Mayıs-6 Haziran 1999 **Festival Kataloğu**

Tezler

BİNOL Özkan “1950 Sonrası Türk Sinemasında Kadın ve Toplumsal Değişim” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul 1992

ÇETİN Zuhul “1980-1990 Arası Türk Sineması’nda İnsan İlişkilerinde İletişimsizlik Sorunu” (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İzmir 1996

İDACITÜRK Elif “Amerikan Bağımsız Sineması ve John Cassavetes”(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İzmir 2003

MAKTAV Hilmi “1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları” (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü İzmir 1998

TUNALI Dilek “Türk Sineması’nda Aziz Nesin Uyarlamaları Aracılığıyla; Tarihsel, Toplumsal ve Kültürel Yapılanmaların Araştırılması”(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İzmir 1998

İnternet Adresleri

ATİK Özden, “Bugün Belki Telefon Ederler”

<http://www.aksam.com.tr/arsiv/akşam/2003/05/12/yaşam/yasam5.html> , giriş
31.5.2004

GÖZKE Özge “Kadına Yönelik Şiddet Devletin Ayıbı”

<http://www.bianet.org/2002/06/03/haber10479.html>, giriş:29.05.2003

METİN Elif “Sinemada Yalnız Bir Kadın Handan İpekçi”

<http://www.ntvmsnbc.com/news/149,08asp> giriş: 31.5.2004

TULGAR Ahmet, “Belki İlk Günkü Kadar Güçlü Değilim Ama Vazgeçmeyeceğim”

<http://www.milliyet.com./2004/01/15/pazar/apaz.html>, giriş 31.5.2004

TULGAR Ahmet, “Bu Davaya İzlanda da Hala Gündemin İlk Maddesi”

<http://www.milliyet.com/2004/01/09/pazar/paz01.html>, giriş 31.5.2004

“Türkiye’de Kadın Hakları, Adım Adım Kadın Erkek Eşitliği”

http://www.die.gov.tr/tkba/kadin_haklari.htm, giriş 31.5.2004

“Mevzuat” <http://www.die.gov.tr/tkba/mevzuat.htm>, giriş 31.5.2004

“Sinemada Kadın Yönetmenler”, <http://www.ntvmsnbc.com./news/133157.asp>, giriş:
31.5.2004

“8 Mart Gelirken Kadının Durumu”, <http://www.sendika.org/belgeler/8>

[Mart_birlesikmetalıs.html](http://www.sendika.org/belgeler/8) giriş: 31.5.2004

“Devlet Bakanı Güldal Akşit’in ‘Karar Alma Süreçlerinde Kadınlar’ Konulu Bakanlar Konferansında Yaptığı Konuşma”

http://www.shcek.gov.tr/web/basin_duyurulari/bakan02.html giriş: 31.5.2004

“Kadın Kan Kaybediyor”

<http://haber:Superonline.com/haber/dosyalar/0,1083,1814,00.html> son güncelleme
17/01/2001, giriş 31.5.2004

“AIHM’de Anne Kazandı”

<http://www.aksam.com.tr/arsiv/akşam/2003/09/24/gundem/gundem9.html>, giriş:
31.5.2004

“Hayatı”, <http://www.geocities.com/arabesk2000/bergen.htm>, giriş: 31.5.2004

<http://www.ucansupurge.org/newhtml/festival/index.php> giriş: 31.5.2004

<http://www.ucansupurge.org/newhtml/filmmorfilms.php> giriş: 31.5.2004

<http://www.netyorum.com/sayi/140/20030724-08.html>

Görüşme

-İzmir Barosu Kadın Komisyonu üyesi avukat Ayşen Erdoğan ile 2 Nisan 2004 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

-Seçkin Yaşar ile 1 Nisan 2004 tarihinde elektronik posta ile yapılan görüşme

