

T.C.

MALTEPE ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR ANABİLİM DALI

SANAT POLİTİKALARI VE İŞLETMECİLİĞİ PROGRAMI

**1980'Lİ YILLAR "ATIF YILMAZ
SİNEMASI" NDA BİR OYUNCU OLARAK
"TÜRKAN ŞORAY" IN DEĞİŞİM, DÖNÜŞÜMÜ
VE FİLMLEİNİN "GABOLD" MODELİ
ÜZERİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN: BURAK SÜME

15 11 47 203

DANIŞMAN ÖĞRETİM ÜYESİ

YRD. DOÇ. DR. MÜJGAN YILDIRIM

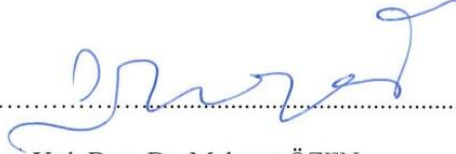
İstanbul, Ocak 2018

T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

12.02.2018 tarihinde tezinin savunmasını yapan Burak SÜME'ye ait "1980'li Yıllar "Atıf Yılmaz Sineması"nda "Türkan Şoray"ın Oyuncululuğundaki Değişim ve Dönüşümü ve Filmlerin "Gabold" modeli Üzerinden Çözümlemesi " başlıklı çalışma, Jürimiz Tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Tezli Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans Tezi Olarak **Oy Birliği/Oy Çokluğuyla** Kabul Edilmiştir.



Yrd. Doç. Dr. Müjgan YILDIRIM
(Başkan)
(Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZEN
(Üye)



Yrd. Doç. Dr. Ayla Kapan EZİCİ
(Üye)

YEMİN METNİ

06/03/2018

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “1980’li Yıllar “Atıf Yılmaz Sineması”nda Bir Oyuncu Olarak “Türkan Şoray”ın Değişim, Dönüşümü ve Filmlerin “Gabold” Modeli Üzerinden Çözümlemesi” adlı çalışmanın, proje safhasından sonuçlanmasına kadar olan bütün süreçlerinde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımda yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin “Kaynakça”da gösterilenlerden oluştuğunu, “Kaynakça”da yer alan bu eserlerden metin içinde atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

15 11 47 203
Burak Süme



ÖZET

1980’li yılların Türkiye’si değişiminin kaynağını “12 Eylül” darbesinden alır. Siyasal, toplumsal ve ekonomik açıdan baş gösteren reformlaşma kent sorunlarının altındadır. Türk sineması darbe öncesi “yapay “ ve “kurmaca” karakterlerin üzerine yoğunlaşırken, sonrası “birey”in kendisine ve topluma olan yabancılaşmasını hikâyeleştirir. Amerikan Sineması’nın Türkiye’ye olan ihracatları seyircinin algı mekanizmasını deformasyona uğratar. Teknik ve altyapı sorunları ile mücadele eden rejisörler, iyi filmler arasında sesini duyurmaya çalışırlar. Bu paralellik içerisinde Atıf Yılmaz birçok yönetmenin tercih etmeyeceği konulara yönelerek oyunculuk ve anlatım biçimleri üzerinden “gerçekçilik” anlayışını benimser. Çektiği “kadın” filmleri, toplumdaki kadınların yaşamına ayna tutmakla kalmayıp, yıldız oyuncularında kendilerini değiştirmelerine olanak sağlar. 1980 yılında gerçekleşen zorunlu değişim politikası nedeniyle Yılmaz, toplumdaki “kadın” sorunlarının kesişme ve çatışma noktalarını değerlendirmek için, sinemasında en çok çalışmış olduğu “Türkan Şoray”ı başlangıç noktası olarak seçer. Tezin amacı, “Gabold” modeline göre 1980’li yıllarda Atıf Yılmaz sinemasında “Şoray”ın değişim ve dönüşümünü sunup, bir tartışma ortamı yaratmaktır. Gabold Modeli, bir film analiz modelidir. Tezde özellikle tercih edilmesi Türk sinemasına ait anlatılarda uygulanmamış olmasından ziyade, iki ayrı perspektif olanağı sunabilmesidir. “Oyuncu” ve “karakteri” arasındaki bileşke, modelin öğelerinin içerisinde ayrıntılı biçimde değerlendirilmesi olanağını sağlar. Çalışmanın başlangıcında “Gabold” modelini Yılmaz sinemasında ele alınan filmlerin tümünde konumlandırıp, ikinci tür uygulamasının zemini hazırlanmış. Daha sonra Şoray’ı amaç edinip, modelin odağına alıp, onun tercih ettiği karakterler üzerinden oyunculuk sistemindeki değişiminin kaynağı bulunmaya çalışılmıştır. Sonuçta “Mine”, “Hayallerim Aşkım ve Sen”, “Ölü Bir Deniz”, “Berdel” ve “Nihavend Mucize” filmleri çözümleme nesnesi olarak değerlendirilip, Şoray’ın sadece Yılmaz’ın sinemasında “Şoray Kanunları”nı yıktığı belirtilir. Yargıda bulunulan yöntem, analiz edilen filmler neticesiyle başarıya ulaşır.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Atıf Yılmaz, Türkan Şoray, Gabold Modeli, 12 Eylül Darbesi

ABSTRACT

Turkey to change the source of the 1980s "September 12" takes the pulse. The reform, which is initiated in terms of "political", "social" and "economical", is effectively under the envy of urban problems. While Turkish cinema focuses on the "artificial" and "fictional" characters before the coup, it tends to the stories about the alienation of the "individual" itself and the collective after the coup. American Cinema exports to Turkey, which interferes with the audience's perception of deformation mechanism. The directors who struggle with technical and infrastructure problems try to make their voice heard among good films. In parallel, Atıf Yılmaz embraces the concept of "realism" through "acting" and "narrative forms", focusing on the issues that many directors would not prefer. The films "women" she shoots do not just keep a mirror on the lives of women in society, but also allow star actors to change themselves. Due to the mandatory change policy that took place in 1980, Yılmaz chooses "Türkan Şoray" as the starting point where he has worked most in his cinema to evaluate the intersection and conflict points of "women" problems in society. The aim of the thesis is to present the change and transformation of "Türkan Şoray" in Atıf Yılmaz cinema in the 1980s according to "Gabold" model and to create a discussion environment. The preference for the "Gabold" model for the thesis is that it can offer two different perspectives, largely because it has not been implemented in Turkish cinema accounts. The result between the "player" and the "character" provides that the items of the model are evaluated in detail. In the beginning, the "Gabold" model is positioned throughout Atıf Yılmaz's movies and the second type application is prepared. Later on, he tries to find the source of the change in the acting system by taking the aim of Türkan Şoray, focusing on the model and choosing the characters he chooses. In the end, it is stated that the films "Mine", "My Dreams My Love", "Dead Sea", "Berdel" and "Nihavend Miracle" are considered as the object of analysis and only "Türkan Şoray Kanunu" has been destroyed in the cinema of Atıf Yılmaz.

Key Words: Turkish Cinema, Atıf Yılmaz, Türkan Şoray, Gabold Modeli, September 12 Coup

ÖNSÖZ

Bu yapılan araştırma, çok sayıda kişinin desteği ve izni ile hazırlanmıştır. Yüksek Lisans tezi olarak seçtiğim bu konuda: sineması hakkında tez yazmama olanak sağlayan Sevgili Türkan Şoray'a, tezin omurgasını oluşturan "Atıf Yılmaz Sineması" izni için Sevgili Deniz Türkali'ye ve değerli görüşlerini, bilgisini, zamanını asla esirgemeyip, beni her aşamada bilgilendiren tez danışmanım Sevgili Yrd. Doç.Dr. Müjgan Yıldırım'a teşekkürlerim sonsuzdur.



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	viii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1	
1.1980’Lİ YILLARIN TÜRKİYESİ VE SİNEMAYA YANSIMASI.....	8
1.1. Dönemin “Siyaset” ve “Sinema Toplum” İlişkisi.....	10
1.2. Yükselen “Kadın Hareketi” ve Sinemadaki İzdüşümü.....	17
1.3. Sinema ve İçine Düştüğü “Yaşam” Mücadelesi.....	23
BÖLÜM 2	
2. BİR YÖNETMEN OLARAK ATIF YILMAZ VE DÖNEMİN SİNEMASI ÜZERİNE ETKİSİ.....	28
2.1. Atıf Yılmaz Sinemasının “Kadın” İmgesine Yaklaşımı.....	38
2.2. Bir Oyuncu Olarak Türkan Şoray’ın Sinemadaki Devinimi	42
2.3. Atıf Yılmaz Sinemasında “Türkan Şoray”ın Oyuncululuğundaki Değişim ve Dönüşümü.....	47
BÖLÜM 3	
3.İNGLOF GABOLD MODELİ VE 1980’Lİ YILLAR “ATIF YILMAZ SİNEMASI” NDA “TÜRKAN ŞORAY” IN OYNADIĞI FİLMLEİN ÇÖZÜMLEMESİ	61
3.1 “Gabold” Yöntemi’nin Tezdeki İşlevselliği.....	62
3.2. “İnglof Gabold” Modeli ile 1980’li Yıllar Atıf Yılmaz Sinemasında Türkan Şoray’ın Oynadığı Filmlerin Analizi.....	67

3.2.1. “Mine” ve “Ötekileştirilen Kadın”	71
3.2.2. “Hayallerim Aşkım ve Sen” Filminde “Kişilik Bozukluğu”	77
3.2.3. “Ölü Bir Deniz” ve “Birey’in Yabancılaşması”	84
3.2.4. “Berdel” ve “Kadın’ın Tecridi”	89
3.2.5. “Nihavend Mucize” ve “Oedipus Kompleksi”	94
SONUÇ	100
KAYNAKÇA	106
ÖZGEÇMİŞ	113



KISALTMALAR LİSTESİ

DİSK: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu

MİSK: Milli Türkiye Milliyetçi İşçi Konfederasyonu

FİYAP: Film Yapımcıları Meslek Birliği

FİLM-YÖN: Film Yönetmenler Derneği

SESAM: Türkiye Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği

SO-DER: Sinema Oyuncuları Derneği

ÇASOD: Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği

SİNE-SEN: Sinema Emekçileri Sendikası

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

VHS: Video Home System

DP: Demokrat Parti

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Gabold'un "Yapılandırma" Modeli.....	63
Tablo 2: Gabold'un Modeli"ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" filminin "Hedef-Özne" konumlandırılması.....	64
Tablo 3: Gabold' Modeli"ne Göre. "Hayallerim Aşkım ve Sen" filminin "Yardımcı – Özne Karşıtlar" konumlandırılması.....	65
Tablo 4: Gabold'un "Modeli"ne Göre, "Nihavend Mucize" filminin "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" konumlandırılması.....	65
Tablo 5: Gabold'un Modeli"ne Göre , "Nihavend Mucize" filmini "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" konumlandırılması.....	65
Tablo 6: Gabold'un Modeli"ne Göre "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" konumlandırılması.....	66
Tablo 7: Gabold' Modeli"ne göre "Mine" filmin "Hedef-Özne- " Konumlandırılması.....	72
Tablo 8: Gabold'un Modeli"ne Göre "Hedef-Özne-Sağlayan" Konumlandırılması.....	73
Tablo 9: Gabold'un Modeli"ne Göre "Yardımcı – Özne Karşıtlar" Konumlandırılması.....	73
Tablo 10: Gabold'un "Varsayım Yapılandırma Modeli"ne Göre "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" Konumlandırılması.....	74
Tablo 11 : Gabold'un "Varsayım Yapılandırma Modeli"ne Göre "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	75
Tablo 12: Gabold'un Modeli"ne Göre "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	76
Tablo 13: Gabold'un Modeli"ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminde "Hedef- Özne" Konumlandırılması.....	79
Tablo 14: Gabold'un Modeli"ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminin "Hedef-Özne" konumlandırılması.....	80
Tablo 15 : Gabold Modeli"ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminde "Yardımcılar-Özne- Karşıtlar" Konumlandırılması.....	80

Tablo 16: Gabold'un Modeli'ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminde "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" konumlandırılması.....	81
Tablo 17: Gabold'un Modeli'ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminde "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	82
Tablo 18: Gabold'un Modeli'ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminin "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	83
Tablo 19: Gabold'un Modeli'ne Göre "Ölü Bir Deniz" Filminin "Hedef-Özne" Konumlandırılması.....	85
Tablo 20: Gabold'un "Ölü Bir Deniz" Filmine Göre "Hedef-Özne- Nesne" Konumlandırılması.....	85
Tablo 21: Gabold'un Modeli'ne Göre "Ölü Bir Deniz" Filminin "Yardımcı – Özne Karşıtlar" Konumlandırılması.....	86
Tablo 22: Gabold'un Modeli'ne Göre "Ölü Bir Deniz" Filminin "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" Konumlandırılması.....	87
Tablo 23: Gabold'un Modeli'ne Göre "Ölü Bir Deniz" Filmini "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	87
Tablo 24: Gabold'un Modeli'ne Göre "Berdel" Filminin "Hedef-Özne" Konumlandırılması.....	90
Tablo 25: Gabold'un "Berdel" Filmi Üzerinden "Hedef-Nesne-Özne" Konumlandırılması.....	91
Tablo 26: Gabold'un Modeli'ne Göre "Berdel" Filmi Üzerinden "Yardımcı – Özne Karşıtlar" Konumlandırılması.....	92
Tablo 27: Gabold'un Modeli'ne Göre "Berdel" Filmi Üzerinden "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" Konumlandırılması.....	93
Tablo 28: Gabold'un Modeli'ne Göre "Berdel" Filminde "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	93
Tablo 29: Gabold'un Modeli'ne Göre "Nihavend Mucize" Filmi "Hedef-Özne" Konumlandırılması.....	96
Tablo 30: Gabold'un Modeli'ne Göre "Nihavend Mucize" Filmi "Hedef- Nesne- Özne" Konumlandırılması.....	97
Tablo 31: Gabold'un Model'ine Göre "Nihavend Mucize" Filmi "Yardımcı – Özne Karşıtlar" Konumlandırılması.....	97

Tablo 32: Gabold'un Model'ine Göre "Nihavend Mucize" Filminde "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" Konumlandırılması.....	98
Tablo 33: Gabold'un Modeli'ne Göre "Nihavend Mucize" Filminin "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	98
Tablo 34: Gabold'un Modeli'ne Göre "Nihavend Mucize" Filminde "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması.....	99



GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1:** “Kadınca” Dergisi 1 Aralık 1979 , Sayı 14.....20
Erişim: Burak Süme Arşivi
- Görsel 2:** “Karagözlüm” Filmi “VHS” Kaseti28
Erişim: <https://www.gittigidiyor.com/video-kaset>
- Görsel 3:** “Vhs” Video Oynatıcı.....28
Erişim:03.01.2018 <http://www.ebay.com/bhp/pal-vhs-player>
- Görsel 4:** “Hayallerim Aşkım ve Sen” Filminin Afişi.....55
Erişim: 03.01.2018 https://tr.wikipedia.org/wiki/Hayallerim,_A%C5%9Fk%C4%B1m_ve_Sen
- Görsel 5:** “Nihavend Mucize” Ortak Yapım” Film Afişi58
Erişim: Burak Süme Arşivi
- Görsel 6:** Atıf Yılmaz ve Türkan Şoray “Ölü Bir Deniz ” Kamera arkası60
Erişim: 03.01.2018 <https://tr.pinterest.com/pin/563653709588459310/>

GİRİŞ

12 Eylül sonrası kendi özgün üslubunun özelliklerini bir arada tutmaya çalışan Türk sineması, “Yeşilçam Dönemi” sonrası oluşan “devrimci sinema” ile ülkenin geçiş evrelerini yansıtır. “Toplum” ve “siyaset” diyalektiği içerisinde, gerçeği görmeye çalışan yönetmenler siyasi olayların getirmiş olduğu yapı içerisinde eserlerini oluşturur. Filmlerde kullanılan sinemasal zaman, dönemsel olarak gerçeği yansıtır. Yaratılan personalar “melankoli” ve “psikolojik” olarak “yabancılaşma” hissiyatı içerisinde. Ruhsal olarak içe kapanma dinamizmini yansıtan sahneler ıssız mekânlarda çekilerek, karakterlerin tecridini gösterir. Bu koşullar altında çekilen hikâyeler “birey” ve “gerçekçilik” olgusu üzerine kodlanarak, yeni hikâyelerin zemini hazırlanır.

Birinci bölümde, 1980’li yılların Türkiye’si ele alınarak sinemanın konumuna değinilir. 80’li yıllar Türkiye’si uğramış olduğu değişimin kaynağını 12 Eylül askeri darbesinden alır. (Hakan,2012:494) “Sinema” ve “darbe” ilişkisi açısından önemli olan nokta, filmler aracılığıyla oluşturulan ifadenin sansürsüz bir biçimde seyirciye aktarılmasıdır. Bu tahakkümle sinemada “eski” olana karşı “yeni” bir dil oluşturulmaya çalışır. “Melodram” etkisini kaybederek yerini “fantastik” ve “toplumsal” olgular üzerine yönelen bir sinema endüstrisine bırakır. (Scognamillo,2012:445) 1980’li yılların gişe hâsılatı, 60’lı yılların oranlarına göre düşüktür.¹ Bu çıkmazla mücadele eden Türk sinema sektörünün tekrar eski ışıltılı günlerine geri dönmesi için yeni bir arayışlara ihtiyacı vardır.

12 Eylül sonrası “sinema” ve “seyirci” etkileşimi yaratılan karakterlerin yapaylıktan uzak olmasıyla bağlantılıdır. Bir ülkenin sinemasının işleyişiyle gözlenen tavırlar, o ülkenin yaşam biçimi ve perspektifiyle de ilgilidir. Bu özdeşleşme ile sinema da kendi konularını inşa eder ve yeniden kodlar. Yeşilçam Dönemi sinemasında filmler

¹ 1980’li yılların Türk sinemasının gişe hâsılatı “Yeşilçam Dönemi”ne göre düşüktür. 1964 -1965 mevsiminin en çok iş yapan filmleri(Vurun Kahpeye, Fıstık Gibi Maaşallah, Turist Ömer, Fabrika’nın Gülü) İstanbul’da 69 kapalı sinemada 23.711.707. seyirciye ulaşırken (Özgüç:2007,74) 1987-1988 dönemi gişesini 117 filmle kapatan yapımcılar 7.7 yerli film izleyicisine hitap ederler.(Scognamillo: 2010,368)

çoğunlukla “mutlu” sona ulaşırken², 1980’li yıllar dönemi filmleri muammalı sonlarla

finisyon yapar. İki karakter arasında yaşanan gerilim, oluşan psikolojik tahribat karakterleri “ölüme” ve “ayrılık” kodlaması üzerinden bir belirsizliğe sürüklemeye mahkûm bırakır.³

Türk sinemasının değişim ve dönüşümü yalnızca hikâyelerdeki “Gerçekçilik” olgusuyla sınırlı değildir. “Yeşilçam Dönemi” içerisinde konumlandırılan “yıldız” ve “star” sistemi döngüsü geri plana itilir. Bu hegomonik devinime göre, seyircilerin özdeşleşmiş oldukları karakterlere cevap veren “yıldız” oyuncular, izleyicinin arz ve taleplerine göre oluşum yaşarlar. (Kayım,2006:7) Bu etkiyle 80’li yıllarda çekilen “Kadın” temalı filmler, sinemaya yeni bir hareketlenme ve ivme kazandırır. Kadının cinselliğinin sunumu, erkeklerin meta olarak cinselliği algılayış biçimleri hikâyelerdeki çatışmaların kaynağı olur.⁴ 80’li yılların ortalarında baş gösteren “Mor İğne” grubu Türkiye’de en çok ses getiren kadın grubudur. (Yılmaz:2007) Amaç, tecavüz ve tacizi önlemektir. Bu etkiyle çekilen filmlerde kadının da aynı şekilde aldatma ve boşama hakkına sahip olabileceği vurgulanır.⁵

Çalışmanın İkinci Bölümü, Atıf Yılmaz ve Türkan Şoray’ın 80’li yıllardaki sinema serüveni üzerinedir. Türkan Şoray, sinema kariyerinde 17 filmle en çok Atıf Yılmaz’la çalışır.⁶Şoray’ın sinemaya ilk girişi 1960 yılında “Köyde Bir Kız Sevdim”

² Atıf Yılmaz’ın Yeşilçam Dönemi ürünü olan “Karagözlüm (1970)”, “Ateş Parçası (1971)” Türkan Şoray’lı filmleri,(Sekmeç,2012: 157) “Melodram” kalıpları altında mutlu sona ulaşırlar.

³1986 yılı ürünü olan yönetmen “Ömer Kavur’un “Anayurt Otel” filmi “Birey’in yabancılaşması” üzerinedir. (Tınaz,2011:94)

⁴ Ali Özgentürk (Çıplak,1995- Seni Seviyorum Rosa,1992), Ömer Kavur (Kırık Bir Aşk Hikâyesi, 1982), Atıf Yılmaz(Mine,1982) (Dorsay,2013:209) gibi yönetmenler filmlerinde kadının cinselliğine değinirler.

⁵ 80’li yıllarda konuları bakımından “Kadının Aldatma Olgusu”na özdeş olan filmler, Atıf Yılmaz’ın “Ölü Bir Deniz (1989)”- “Mine (1982)”,yönetmen Fevzi Tuna’nın “Bir Kadın Bir Hayat (1985)” ve hem oyuncu hem yönetmen Kartal Tibet’in “Bir Sevgi İstiyorum (1986)” filmleri örnek gösterilebilir. (Evren,2005:285)

⁶Türkan Şoray ve Atıf Yılmaz’ın birlikte çalıştıkları filmler, “Kölen Olayım (1969)”, “Karagözlüm (1970)”, “Ateş Parçası (1971)”, “Unutulan Kadın(1971)”, “Yedi Kocalı Hürmüz” (1971), “Cemo (1972)”, “Zulüm (1972)”, “Güllü (1973)”, “Güllü Geliyor Güllü (1973)”, “Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)”, “Mine (1982)”, “Seni Seviyorum (1983)”, “Hayallerim Aşkım ve Sen (1987)”, “Ölü Bir Deniz (1989)”, “Berdal (1990)”, “Nihavend Mucize (1997)” arasında yer alır. (Arslan,2007:218)

filmiyle olur.⁷ 80'li yılların başına kadar toplam 167 filmde oyunculuk yapar.(Özgüç,2005:367) Türkan Şoray, “melodram” kalıplarından “toplumsal gerçekçiliğe” geçiş süreci içerisinde “kadına içten bakış”, “kadının yaşadığı dram” gibi konuların oyunculuğunu seçerek, sinemasında erkek karakterleri geri plan içerisinde tutar. Atıf Yılmaz'ın sinema konuları Türkan Şoray'ın tercihleriyle özdeşir. Yılmazsinemacılığının ilk döneminde roman uyarlamalarına⁸ başvurup, 80'li yılların rüzgârında toplumsal taşlama temalı filmler ortaya koyar. Özellikle köy ve kasaba çevrelerinde geçen öyküleri beyazperdeye yansıtmaktaki başarısıyla tanınır. Atıf Yılmaz, ”Bizim bireysel filmlerimizin seyirci kaçırmakla hiçbir ilgisi yoktur. 80 öncesi anarşik ortam, ekonomik sıkıntı ve videonun çıkması, orta sınıfı evine kapattı. Bugün bizim seyircimiz 16-23 yaş arasındır” (Scognamillo,2012:445) söylemiyle sinemanın çöküşünü değerlendirir. Türkan Şoray bu gereksinim ile Atıf Yılmaz'ın “Mine” filminde oynayarak nihai dönüşümünü yaşar. “Türkan Şoray Kanunları”⁹ olarak addedilen kurallarını yıkarak, karakterleri rolün gerektirdiği haliyle yorumlar.

Yapılan çalışmanın amacı, üçüncü bölüm ile ilişkilendirilir. Tezin ana eksenini oluşturan çözümleme Inglof Gabold'un “Gabold” modeliyle bağlantılıdır. Inglof Gabold, Danimarkalı bir bilim insanıdır. Yarattığı model her filmde, dramatik gelişme ve sonuçlanmanın koşullarını kesinlikle belirler. Yapımcının zorunluluklar üzerinde yoğunlaşmasına ve filmin gerçekten söylemek istediğinin ortaya çıkarmasına neden olur. (Boss,2009:143) “Sinemasal zaman”, “senaryo”, “hikâye”, dramatik alanda çekilecek sahnelerde oyuncuların kullandıkları “mekân”, “mizansen”, “çekim planları” ve “kurgu” gibi koşullar bir filmin oluşmasındaki en önemli etkenler arasındadır. Bu paralellik “X” ve “Y” koşullanması altında gerçekleşir. Bu tablo ile oluşturulan amaç, “özne/hedef” ilişkisini doğrudan vererek hikâyedeki eyleme dönük bir aksiyon planı oluşturmaktır. Karakterler arası yaşanan “neden-sonuç” ilişkisi bir çatışmayı oluşturacak şekilde vurgulanır. Amaç, “Arzu Ekseni”ni açığa çıkarmaktır. (Boss,2009:143)

⁷ Türkan Şoray'ın ilk filmi (1960) “Köyde Bir Kız Sevdim” in rejisörü Türker İnanoğlu'dur. (Şoray,2012:16)

⁸ Atıf Yılmaz, ”İki Kafadar Deliler Pansiyonunda (1952)” eseriyle Semih Evin'in komedilerinden yararlanırken, 1953'te Kerime Nadir'in “Hıçkırık” adlı romanından yapılan uyarlama ile “sinema” ve “edebiyat” ilişkisine başvurur. (Ayça,1983:31)

⁹ Bkz syf:46

Yapı olarak “Gabold” modeli, düşündürücü olan filmlere çok yatkındır. Bu tür seçilen filmler cevabı net soruların sorgulanmasıyla ile ayırt edilir. Öncelikle filmdeki durumun nasıl gelişmiş olacağını sormakla değil, nasıl oluşuma katkı sağladığı ve bu duruma nasıl geldiği sorulur. Filmde yansıtılan karakterin yaşadığı olayı ya da gerçeğini çevresel koşullarından soyutlayarak değişik açılardan incelemeye çalışır. Sonuç olarak ortaya çıkan film çelişkilerle dolu ve belirgin değildir. Bu düz çizgisel olan iletişim hali film yapımcısının bakış açısından kaynaklanıyor olabilir. Gerçeğin sabit olmadığı ve gerçeğin gözleyene ve gözlendiği açığa göre değiştiğini anlatma varsayımında bulunabilir.

Model’in ışığında ele alınan ilk film “Mine” dir. Atıf Yılmaz, yoz bir toplum içerisinde kadın’ın cinselliği olabileceği gerçeğini ortaya koyduğu hikâyesinde kısıtlamalara yer vermez. Yaratılan karakter özgür bir bakış açısına sahip olmasına karşı onu ötekileştiren erkeklerin bedenine sahip olduğu bir soyutlamadır. Model mevcut öğelerinden çıkan sonuca göre Mine, “Ötekileştirilen Kadın” panoraması altındadır. Gabold, “Özne/Hedef” ilişkisini doğrudan vererek hikâyedeki eyleme dönük bir aksiyon planı oluşturur. Öznenin hedefine ulaşmasındaki ilk kıstas “amaç” fikrinin net olarak belirlenmesidir. Bu amaç, genel geçer olmaktan öte keskin bir çatışmayı ortaya koyacak türden olur. İzlekte ise, çıkmazda olan Mine, özgürleşme yolunda kocasından ayrılıp, ikincil olan erkek özne ile zaman geçirme talebindedir. Oluşan paradigma “Kadın” ve “Töre” arasında oluşan hiyerarşik bir aforizmadan kaynaklanır. Model’in tüm öğelerini olumlu cevap veren Mine, “ötekileştirilme” nin kaynağından arınıp, kendi öz benliğine ulaşır.

“Mine” filminden sonra Şoray, “Hayallerim Aşkım ve Sen” (Şoray:2012,208) filminde umarsız bir kadını canlandırır. Filmde tasvir edilen üç ayrı kadın karakter, şizofreni hastası olan bir gencin bakışı açısı üzerinden konumlandırılır. Model’in “Dramatik Öznesi” etkilenen pozisyonda olan “Coşkun” dur. Filmde işlevsel hale gelen “Melek” ve “Nurhan” karakterleri, Melodram’ın, 80’li yıllardaki değişim ve deforme edilmiş halidir. Elde edilen bulgulara göre, “Dramatik Özne” olan Coşkun, “Dramatik Hedef”te aşk koşullanması ile bağlandığı Derya Altınay’dan yemiş olduğu darbe onu tek başına olumsuzluklardan kurtarmaya yeterli olmaz. “Belirleyici” olan kişilik bozukluğu onu içselleştirmiş olduğu karakterlere tekrar geri dönmeye sevk eder. “Yardımcılar” ve “Karşıtlar” kutuplaşma dinamiği altında

özneyi belli bir tarafa çekmeye çalışmış olsalar da “Yararlanan” Derya Altınay olumsuz gidişattan etkilenmeyerek, sinema kariyerine ve yaşantısına devam eder.

Atıf Yılmaz, “Mine” ve “Hayallerim Aşkım ve Sen” filmlerinden sonra Türkan Şoray’la üçüncü kez çalışır. “Bireyin Yabancılaşması”nı konu alan “Ölü Bir Deniz” filmini çeker.¹⁰ Aynı kültürden ve ayrı perspektifte olan iki öznenin kendi içerisindeki kutuplaşmaları, uğramış oldukları psikolojik yaptırımlar “birey” “erkek” “kadın” “evlilik” üzerine yoğrulur. Meta olarak bireyler toplumdaki sorumlulukları ve yükümlülükleri ile filmde konumlandırılırlar. Toplumsal ilişkilerde erkek özneler “namus” kavramı altında kendilerine birtakım ayrıcalıklar çıkartırlar. Kendi eşlerini bu asosyalliğe iten sebebin haklı çıkarımına dayatırlar. Kadın karakter, özgürlüğünü bedeniyle değil, ruhuyla yaşar. Kendi sınırları ve göze çarpan imkânları her daim baltalanır. Gabold’un çözümlemesinin sonucuna göre, kadın özne duygusallığının artışı sırasında kurduğu bağa paralel olarak olumsuz bir çağrışım kazanır. Bu etkiyle terk edip, yalnızlığına ayrı bir boyut kazandırır.

Türkan Şoray, sinemasında kadının aldatma olgusuna¹¹ değindikten sonra toplumsal konulara yönelir Atıf Yılmaz’la “Berdel” filmini çekerler. Türkiye’nin değişmez yazgısını ortaya koyan film, sinemasal zaman ve dönemsel atmosfer ile taçlanarak demokrasinin irrite edilmesini işler. İzlekte “X” (Ömer) ve “Y” (Hanım) (Fass:2009,143)arasındaki çözümsüzlük modele dinamiklik katar. “Hiçbir zaman kendisine erkek evlat vermeyeceğini düşünen Ömer, eşinin üzerine kuma getirerek tercihini başka bir kadın üzerinden kullanır. Erkek evlat amacı için her iki kızını da “Berdel” olarak feda edebilecek istektedir. Bu arzu ve inanç karakterler arası yoksunlukları “neden-sonuç” ilişkisi içerisinde olumsuzluklara iter. Model’in tüm öğeleri kadının tecridine cevap verir. “Y” olarak nitelendirilen Hanım, erkek evlat uğruna kendi hayatından vazgeçer.

¹⁰ Atıf Yılmaz “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminden sonra “Arkadaşım Şeytan” filmini çekmiştir.(Arslan,2007:218)

¹¹ Türkan Şoray, “Ölü Bir Deniz” filminden önce, Fevzi Tuna ile “Bir Kadın Bir Hayat” filmini çeker. Filmde kadının aldatılma yetisinin var olduğu gösterilir. (Sekmeç,2012:209)

Atıf Yılmaz ve Türkan Şoray son kez “Nihavend Mucize” filminde aynı çatı altında buluşurlar. Film “Oedipus Kompleksi”¹² olan bir gencin annesine olan aşkı gösterir. Gabold, modeline göre oluşturulan hikâyenin temeli hastalığın kronik tepkilerine göre değerlendirilir. “Oedipus Kompleksi” kronikleşerek artan Erol, “Yardımcılar” ve “Karşıtlar” ögesinde bulunan annesi tarafından ötekileştirilir. Hayal dünyasından kurtulması için uygulanan bu dışlanma süreci öznenin başarıya ulaşmasını sağlar. Erol, annesine olan bağımlılığın kurtulup sevgilisine geri döner.

Bu çalışmanın verileri değerlendirilmesiyle 80’li yıllar Türk Sineması’nın “12 Eylül darbesi” ve “Hollywood Yasası”nın sorunlarıyla mücadele ettiği ortaya çıkar. Yerli filmciler en iyi örneklerini tekelleşen yabancı film furyası içerisinde ayırıştırıp, duyurma mecburiyeti altındadır. “Amerikan Sineması”nın zorlama etkisi teknikte bir gelişmenin olanağını sağlar. Laboratuvar hatalı ve çizik dolu filmler seyircinin ilgisini çekmeyeceğinden majör bir çalışma hâkim olur. Teknolojinin bu denli gelişmesi seyircileri tüketime dayalı olan medyanın türevlerine yönlendirir. (Pehlivanoglu:94) 1980’li yılların başında tüm dünya ile aynı anda başlayan “televizyon” ve “videokaset” elektroniğin yeni türevi olarak ortaya çıkar. Filmlerin izlenebilirliğindeki kolaylık, ucuzluk ve arşiv imkânı sinema salonlarının üzerinde adeta bir deprem etkisi yaratır.

Bu çalışmanın önemi ve gerekliliği “Türkan Şoray” ve “Atıf Yılmaz”ın sinemacı kimlikleri üzerinden kaynaklanır. “Kadın” ve “erkek” koşullanması altında birbirlerinden bağımsız olarak aynı dönemlerde sektöre girip, uzunca yıllar etkileşim altında birbirlerini tamamlarlar. Atıf Yılmaz’ın en çok rövasyona girdiği kadın oyuncu Türkan Şoray’dır. Her iki sinemacının “siyasi” gelişmelerden Feminizmin etkisinden, “sinema” ve “toplum” ilişkisinden ne denli etkilenip bir çözüm odaklı yaptırma girdikleri sunulur. Bu nedenle 80’li yıllar içerisindeki izler kitle üzerinde etkin olan değişim ve dönüşüm bu çalışma içerisinde çözümlenir.

Bu çalışmanın sonucu Atıf Yılmaz ve Türkan Şoray’ın Türk Sineması içerisinde geçirmiş olduğu deviminden kaynaklanır. Türkan Şoray ilk kez Atıf Yılmaz sineması içerisinde başkalaşım geçirerek, tabularını yıkar. Yılmaz, Yeşilçam Dönemi

¹² Oedipus Kompleksi: Çok küçük yaşlarda erkek çocuk annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir... Çocuğun kendini özdeşleştirmek için seçtiği kişi ise, babadır. Bu iki tip ilişki bir süre yan yana gider ve bu durum anneye yönelik cinsel isteklerin yoğun olarak hissedilmesi ve babanın bu isteklerin önünde bir engel olduğunun anlaşılmasına dek sürer; bu durum da Oidipus karmaşasına yol açar. (Freud,1962:219)

içerisinde “Türkan Şoray Kanunları” olarak addedilen yapıyı rasyonel bir biçimde yok edip,” Mine” filmiyle kadının cinselliğine odaklanır. Aynı kanunların ürünü olan 5 madde “Türkan Şoray adı jenerik, afiş, ilan ve sinema fenerlerinde başta ve tek olarak yazılacaktır” (Şoray,2012:57) söylemi “Nihavend Mucize” filminin çekilmesiyle deforme edilir. “Amerikan Sineması” nın getirmiş olduğu algı star egemenliğini sonlandırıp, yerini yönetmen sinemasına bırakır. Bu algı içerisinde “Bir Atıf Yılmaz Filmi” yazısıyla açılış yapar. Türkan Şoray bu değişimin çatısı altında ilk kez “yabancılaşma”, “kişilik bozukluğu” ve “Oedipus Kompleksi” olan hikâyelerin öznesini oluşturur.



1.BÖLÜM

1980’Lİ YILLAR’IN TÜRKİYESİ VE SİNEMAYA YANSIMASI

Bir filmin üretilmesinde ki en belirleyici somut etken seyirci ve toplumsal yapılanmadır. Her dönemin kendisine ait konuları, anlatı biçimleri ve dramatik yapısının olduğu doğrudur. (Ersinan,2004:17) Bu nedenle 80’li yılların Türk sinemasının geçirdiği reformun anlaşılması için Yeşilçam Dönemi seyircisinin arz ve taleplerinin değerlendirilmesi gerekir.

Yeşilçam Dönemi tekelleşmiş, tekdüze kalıpları olan bir sistemdir. Birbirinin aynısı olan roman ve yabancı filmlerden etkilenecek yapılan uyarlamalar, taklitlerle yazılan senaryolar, özgün çalışmaların yapılmasına engel olur. (Kırel,2005:119) Teknik bakımdan yetersiz olan dönem, ticari kaygının etkisiyle ürünlerini oluşturur. Çekim için kullanılacak filmler, 35 mm negatifler üzerinden, 60 kutuyu geçmeyecek şekilde sınırlandırılır. Yapımcılar filmlerini 15-20 gün içerisinde tamamlayıp, gişeye hazır hale getirirler. Var olan aşırı tüketim hızı, filmin başrol oyuncularını aynı gün içinde iki ayrı sette yönlendirir. (Erakalın,1999:205) O nedenle sesli çekim imkânı olmadığından dublaja girecek zaman yoktur. Senaryo yazarı Bülent Oran’a¹³ göre;Yeşilçam’da dublaj yapanların ağırlıklı olarak tiyatro kökenli olmaları, tonlamalarda ve vurgularda konunun da getirdiği bir ağdalı tarz oluşmasına neden olur, buda seslendirme tarzı yerli filmlerin ayrılmaz bir parçası olarak devam eder. (Türk,2004;102) Aynı ses sanatçısı başka bir kadın oyuncuyu da seslendirdiği için seyircinin algı mekanizması zorlanır. Bu koşullanma altında çekilen altyapısız filmler “Yeşilçam Dönemi” filmleri olarak günümüze gelir.

“Çağdaş Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılan 80’li yıllar sineması süregelen bu alışkanlıklar neticesiyle tekinsiz olaylar yaşar. 12 Eylül askeri darbesi sonrası yapılan “Hollywood Yasası” ile sinemada “Halk bunu istiyordu” (Kırel,2005:172) algısı yıkılır. Mevcudiyetini sürdüren “Melodram” kalıplarına veda ederek yerini “PolitikFilmlere” ve “Amerikan Sineması” na bırakır. (Scognamillo,2010:175) Bu etkiyle yeni dönem seyircisi, beğendiği oyuncuyu görmeye değil, “yönetmen

¹³ Bülent Oran: Türk sinemasında 1950-2004 yılları arasında etkin olarak görev almış, oyuncu ve senaristtir. (Ürettiği eser sayısı 363 senaryo, yardımcı oyuncu olarak 60 film) Yeşilçam filmlerinde ki “Senin annen bir melekti yavrucuğum” klişesözünün sahibidir. (Türk,2005:375-417)

sineması” paradigması altında kendi ideolojisine yakın bir temayı izlemek ister. Bu nedenle egemen olan “star” anlayışı koşut değiştirir. Böylece her dönemin toplumsal değişimini “star” imgesine bakıp, gözlemlemek mümkün olur. (Kayım:2006)

“Modernlik ile geleneksellik” veya “kırsallık ile kentsellik” arasındaki geçiş sürecini temsil eden Türk filmleri; yarı köylü yarı kentli kalabalıklara, gecekondu halkına ve “sıra dışı insan”lara “Bende Sizdenim!” kahramanları yaratır. (Yıldız,2008:91)Bu kahramanlar “Politik Sinema” kültürü ile çekilen filmlerde gençlerin ideolojilerini savunacakları söylemler ile belirgin konumdadırlar. (Scognamillo, 2010:175)Toplumun onlara yüklemiş olduğu “kahraman” imgesi altında sorumluklarını yerine getirip, son anda oluşan etkiyle vurularak öldürülürler. Bu nedenle 1960’lı yıllarda “ölüm” olgusu “romantizm” duygulara hitap ederken, 1980’lerde “milli” anlamda coşkunluk sağlar.

12 Eylül sonrasının getirisi olarak 23 Ocak 1986’da 3257 sayılı “Sinema Video Müzik Eserleri Kanunu” çıkar. Bu kanuna göre eleştirel sinema az da olsa sesini duyurur. “Hollywood Yasası” adı altında yabancı sermaye mevzuatında yapılan değişikliklerle, dağıtım şirketlerinin Türkiye sinemasına girişi desteklenir.(Esen, 2000: 35) Bu nedenle sinema açısından olumsuz bir gelişme olur. Yönetmenler eserlerini oluştururken Amerikan teknolojisi ve ekonomik pazarıyla başa çıkmaya çalışır. Başarılı olamayınca da bir sektörel çöküş meydana gelir.

Ele alınan iki ayrı dönemin ortak paydası sinemanın bir endüstri ve tüketim kolu haline gelip, sınırsızca eserlerini oluşturmasıdır.1960’lı yıllardan başlayıp 1975 yılına kadar olan 15 yıllık süreç içerisinde “Yeşilçam” kendi varlığını, izleyicinin istediği sınırlar doğrultusunda çizer. “Ekonomik kriz”, “arabesk” ve “seks” filmleri, seyircide özdeşleşmeyi imkânsız kılacak bir boyuta getirir. Bu kıstaslar altında “Yeşilçam” sineması durağanlaşarak varlığını sona erdirir. Türk sineması 80’li yıllara geçiş sürecinde sektörel açıdan ivme kazanma düşüncesiyle çeşitli kalıp ve türlere yönelir. Bu anlatım biçimleri içerisinde bulunduğu toplumun kültürel yapısından, ortak geçmişinden bağımsız kalmadan eserlerini oluşturur. KAYNAK?

1.1.Dönemin “Siyaset” ve “Sinema ve Toplum” ilişkisi

12 Eylül’ün askeri müdahalesi Türkiye’nin yeni bir döneme başlangıcıdır. (Acar,2016:252) Ekonomik, siyasal ve sanatsal açıdan baş gösteren reformlaşma, etkin halde gözle görülmeyen sorunları çözer. Türk sineması, 12 Eylül öncesi “masalsı” konulara yönelirken, sonrasında yeni sinema anlayışının karakter portresini çizerek, toplumsal içerikli filmlerin zeminin hazırlar.

1980 Türkiye’si anarşi ile mücadele eden bir döneme tanıklık eder. Ülkenin dört bir yanından gelen olumsuz haberler, terör ve anlaşmazlıkların yoğunlaştığının kanıtıdır. İnsanların siyasi görüşlerini dışa yansıtmasıyla oluşan “bireysel terör” büyük ölçüde “toplumsal teröre” dönüşüp, kitleler hedef altına alınır. (Aydın:2013)Üniversitelerde çıkan “sağ-sol” çatışmaları, öğrenci evlerine yapılan baskınlar, kalabalık mekânların amaçsızca taranması iç çatışmaların kaynağıdır. İktidarda bulunan “Ecevit” ve “Demirel” siyasi anlaşmazlıkları Türk toplumunu tepkisiz bir hale getirir. Demirel hükümetinin uygulamaya soktuğu 24 Ocak “özel sektör” kararı ülkeyi memnun etmiş, ancak sermayede istikrar olmadığından başarısızlık baki kılınmıştır. Bu etkiyle Türkiye, “Komünist” bir rejime kaydığı düşüncesiyle bir ayaklanma olacağı kaygısını taşır. 4 Ağustos günü doların alışılmadık dışında 80 Türk lirasına çıkması ve aynı gün Çorum’da Alevilerin toplandıkları bir kahvehanenin taranıp sekiz kişinin birden öldürülmesi kamuoyunda çatışmaların zeminin hazırlar. (Birand,1984:244) Belirsizlik içerisinde olan Türkiye, yeni bir “Cumhurbaşkanı” seçme gereksinimi duyar. Yaşanılan kargaşa içerisinde hiçbir parti net bir isim belirleyemez.¹⁴ Yapılan seçimlerde “Ajda Pekkan”, “Bülent Ersoy” gibi sanatçılara oy çıkararak, seçim gayriciddileşir.(Söğüt, Dural, Demirhan,1999:27) Bu durumdan tamamıyla rahatsız olan askeri ordu, darbe girişiminin ön hazırlığına başlar.

12 Eylül sabaha karşı saat 04:00’te “Milli Güvenlik Konseyi”¹⁵ tarafından yapılan askeri darbe ile yönetimdeki hükümet geri çekilir. “Bayrak Harekâtı”¹⁶ adı altında

¹⁴Fahri Korutürk, 6 Nisan 1973 ve Nisan 1980 yıllarının “Cumhurbaşkanı”dır. (Aydın:2013)

¹⁵ 1961 Anayasası ile kurulmuş olan Milli Güvenlik Kurulu’nda a: yürütmenin sorumsuz ve tarafsız kanadını oluşturan Cumhurbaşkanı’nı b: yürütmenin siyasal ve sorumlu kesimini oluşturan Bakanlar Kurulu’ndan Başbakan ile iç işleri, dışişleri ve milli savunma bakanları ve c: askeri bürokrasi olmak üzere ayrı kesimi temsil eder. (Sezen,2013,6)

Kenan Evren ve Kuvvet komutanlarından oluşan konsey “sıkı yönetim”¹⁷ ilan eder. İlk önce radyodan “İstiklal Marşı” akabinde “Harbiye Marşı” çalınır. Yapılan yaptırımın Türk Silahlı Komutanlığı’na ait olduğu sesli bir biçimde bildirilir. (Sezen,2013:9) Darbe ile beraber parlamento ve hükümet feshedilip, milletvekillerinin dokunulmazlıkları kaldırılıp, “DİSK” ve “MİSK”¹⁸ gibi sendikaların faaliyetleri durdurulup, “Türk Hava Kurumu”, “Çocuk Esirgeme Kurumu” ve “Kızılay” hariç bütün derneklerin durumu askıya alınır. (Afyoncu,2010:241-247)Siyasi liderlerden “Demirel” ve “Ecevit” Gelibolu Hamzaköy’e, “Erbakan” ve darbeden üç gün sonra teslim olan “Türkeş” ise İzmir Uzunada’daki askeri tesislere götürülür. (Anadol,1987:28) 1960 yılından 1980’e¹⁹ kadar on yılda bir darbe yapan Türkiye, olaysız ve şiddetsiz bir askeri mücadeleye ilk kez karşı karşıya kalır. Bu da toplumun darbeyi beklemiş olduğunu göstergeler. (Birand,1984:294)

12 Eylül sonrası,1983’ün sonbaharında “Özal” dönemi başlar. Özal, liberalleşme²⁰ yolunda önemli atımlar atarak reform hareketi gerçekleştirir. Radikal bir kararlar Batı’ya açılma fikrini empoze eder. Bu düşünce bir nevi “Menderes”in ²¹çizdiği yolun devamıdır. Bu ilişki doğrultusunda “zengin sınıf” ve “taşralı” çatışması başlar. Dönemin İstanbul’u göç edenlerle, kentlilerin karşı karşıya kaldığı bir şehir olur. (Eşli,2012:216)

¹⁶ Bayrak Harekâtı: 12 Eylül darbesine askerlerin vermiş olduğu addır.(Birand,1984:294)

¹⁷ Sıkıyönetim: Savaş durumu, ayaklanma gibi olağanüstü durumlarda, yurttan güvenliğin sağlanması, korunması için, ordunun yardımıyla sağlanan ve özgürlükleri geçici olarak kısıtlayan yönetim şekli. (Wikipedia.com/sıkıyönetim)

¹⁸ Disk (Devrimci İşçi Sendikası Konfederasyonu), Misk (Milli Türkiye Milliyetçi İşçi Konfederasyonu) açılımına sahiptir. (TDK)

¹⁹İlk darbe 27 Mayıs 1960 yılında, İkinci muhtıra ise 12 Mart 1971’de olmuştur. (Birand,1984:294)

²⁰. “Liberalizm”, ekonomi ve özel mülkiyetle ilgilidir. Özel mülkiyet sayesinde birey özel amaçlarına ulaşabilir. Bu durum bireyi çalışmaya teşvik eder ve çalışması sayesinde birey sadece kendisinin değil, aynı zamanda toplumun zenginleşmesini de sağlar.Bu nedenle ithalat ve ihracatın kaynağı olur. (Yalçınkök:2015)

²¹DP kurucusu olan Adnan Menderes,liberalleşme yolunda ilk adımlar atıp, ithalat ve ihracatın çağrışımında bulunur. (Eroğol,1990:191)

12 Eylül sonrası oluşan değişim ve başkalaşım “Toplum” ve “Birey” çatısı altındadır. Neden” ve “Sonuç” ilişkisi içerisinde oluşan yaptırımların kaynağı aileden başlayıp, toplumsal kurumların en yüksek mevkisine kadar devam eder. İstanbul Devlet Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olan Zeynep Tunalı’nın yapmış olduğu çözümleme İstanbul’un deforme edilmesinin nedenlerine ışık tutar.

Türk toplumunun sıklıklı tanık olduğu haraç, rüşvet, yağma, hibe türündeki alışkanlıklar bir adım ileriye giden bir toplumun iki adım daha geriye gitmesini sağlamıştır. Geleneksel, zihinsel ve dinsel alışkanlıkların toplumunda yer alan böylesi bir yaşama ve düşünme biçiminin terk edilmesi ise, kültürel toplumsal ve zihinsel bir evrilme ile gerçekleşebilecektir ki bu evrilme içinde dahi arı bir sonuca varmak mümkün değildir. (Tunalı: 1998)

Toplumun rövasyon içerisine girmiş olduğu etken “Zihniyet”e dayanır. Zihniyet’i sorgulamak varolan sistemi de sorgulamayla eşdeğerdir. Kaynağını dinsel yaptırımlar ve ekonomik şartlardan alır. (Şimşek:2006) Gelişen ve etkileşim halinde olan değerler toplumsal yapılanma içinde oluşan “Birey” kavramına hitap eder. Tek tipleşen “Birey” ise toplumun irrite edeceği şekilde koşullandırılmaya mahkûm bırakılır. Nedenselliği olmayan bu sağduyu eksikliği, insanların gelişimini etkileyen katı kurallardan oluşturur. “Umut filmi ve Zihniyet Üzerine” bir deneme yazan Nebihat Yağız’a (1998) göre:

Kişisel olan farklar ortadan kaldırıldığında bir tür indirgenemez psikolojik kalıntı artakalır ki bu kalıntı, değişmezdir. Aynı toplumun bütün üyelerinin aslında bağlandıkları yargılar, kavramlar ve inançlardan kuruludur. İşte bu bütün her uygarlığın kendine özgü, türsel bir zihin yapısıdır. Zihniyet kişinin öz benliğidir. Toplumsal hayatın içselleştirdiği bir özümsemedir. Dışardan değiştirilmesi mümkün olmadığı gibi, içten de sarsılması zordur. Zihniyet, kişiyle dış dünya arasında bir prizma işlevi görür. Kişiyi kendi grubuna bağlayan en dayanıklı bağıdır. Zihniyet kolektif bir bilinçaltıdır. (Yağız: 1998)

Kent- kentleşme, göç, Sanayi Devrimi, fabrika ve Kapitalizm gibi etmenler insanların şehirlere göç etmesine olanak sağlar. Ekonomik kalkınma ve şehir planlaması zarar görerek, toplumsal sorunlar da değişir. Şehre yeni göç edenin

çevreye zarar vermesi, çarpık kentleşme ve dış görünüş gibi etmenler o şehrin geri kalmasına neden olur. Sanayisi olan büyük ülkelerde bu durum devletin denetimi altındadır. Türkiye’de ise bu durumun aksi bir hal mevcuttur. Göç etmiş bir aile, hemşerilerinin yardımıyla tek gecede “gecekondu” diyecek hakları kendilerinde bulur. 1985 Genel Nüfus Sayımı sonuçlarına göre, Türkiye’nin nüfusunun 0/0 53’ü kentlerde, 070 47’si köylerde yaşamaktadır. Yani nüfusumuzun yarısından çoğu kentlerdedir. (Esen,2000:101)

“Gecekondu” insanların barınması için bir çözüm olanağıdır. Yalnızca yasal olmadıkları için yıkılmaya mahkûmdurlar. Bu yapılanma kazançlarına göre ev bulamayan ailelerin, tek bir oda içerisinde yaşayacakları cinstendir. (Hürtaş:2012) Çoğunlukla işyerlerine yakın bölgeler ve boş araziler tercih edilir. Kaçak elektrik, su gibi etkilerle hızlı kentleşmeye yönelik bir zarardır. Belli dönemlerde hükümet oy toplamak adına bu konutları yasallaştırıp, tapularını dağıtır. Gecekondu temalı hikâyeler, sinemada çoğunlukla tercih edilir.²² Kemal Sunal’ın oynamış olduğu “Gülen Adam” filmi konut yoksunluğu üzerinedir.²³ Belediyenin ısrarla gecekonduğunu yıkmak istemesine karşı farklı bir çözüm yolu üretir. İnşa ettiği evin altına dört tekerlek ekleyip, gelen yıkım ekibine karşı bir başkalaşım sergiler. Finisyonda çarpık kentleşme sonucu arazilerin üzerine dikilen tapusuz villalar da yıkılır. Bu yansımalar ve yerel hikâyeler filmin odak noktası olur.

Avrupa’nın çeşitli ülkelerini ikinci vatan olarak gören Türk insanı, 30 Ekim 1961 de imzalanan “işgücü” anlaşması gereğince çeşitli ülkelerde resmi olarak işçilik yapmaya başlar. (Erker:1993) İlk kez Almanya’yla başlayan bu süreç Amerika, Fransa şeklinde devam eder. İlk Türk İşçi kafilesi “Gurbetçi” ve “misafir işçi” olarak tanımlanır. Türkiye’de ki çıkan işsizlik sonucu yapılan müracaatlarla seçilen işçiler, buldukları çıkmazdan bu çalışma koşuluyla kurtulurlar. Amaç, kapital ortamda ucuz işgücü gereksinimini karşılamak ve para biriktirmektir. Çift yönlü olan bu iletişim süreci her iki tarafında yaşam ve çıkarlarını korumaya yöneliktir. Özellikle Almanya’da reforma dayalı yaşamı gören Türk insanı, ileriki süreçte ailesini de

²² Bu bilgiler Kartal Tibet’in “Sultan” ve Ertem Eğilmez’in “Banker Bilo” filmlerinden edinilmiştir. (Arzu Film)

²³ Kemal Sunal’ın oynamış olduğu “Gülen Adam” filmi (1989) “Kartal Tibet” tarafından çekilmiştir.

yanına alarak yaşam mücadelelerine ortak eder. Bu etki Türkiye'nin pusulasını hem sinemasal²⁴ hem de ekonomik yönden değiştirir. (Özgüç:2010)

Ülke içerisinde gözle görülen siyasal ve ideolojik tavırlar, kültürel etkileşim, yaşam stilleri, özgürlük beklentisi ve doğu-batı çatışması gibi etmenler sinema dünyası içerisinde inşa edilerek yeniden kurgulanır. ²⁵Çoğu zaman film yapımcısı kendi siyasal görüşünü entegre etme yoluna gidecek olsa da genellikle izleyici kesiminin duygu ve düşüncesine hitap eder.²⁶Bu yoruma önerme olarak Sinema, II. Dünya Savaşı sırasında Alman halkını manipüle etmek için kullanılmıştır. Adolf Hitler'in yanında Sovyet'lerde bir propaganda aracı olarak işlevsel hale getirmiştir. (Esen,2000:5) "Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi" kitabının yazarı olan Oğuz Onaran'a (1994) göre;

Bir sanat dalı olarak "sinema" ve bu dalın ürünü olan "film" de aynı "siyasal eylem" gibi, bir "zihinsel inşa" niteliğindedir. Bu niteliğiyle "film" doğrudan olgular dünyasından türediği ileri sürülemeyecek olan bir "iyi" anlayışının – bir diğer deyişle ahlaki bir tercihin – merkezi konumda bulunduğu bir sanat ürününü temsil etmektedir. (Onaran, 1994: 2)

Bu yoruma göre "Darbe" ve "Sinema" konuları ilişki içerisindedir. Siyasi görüşü olan kahramanların kutuplaşmaları, yetiştirilmiş oldukları çevre içerisinde karşılaştıkları "töre", "sendika" ve "sağ-sol görüşü" gibi etkileşimlerle entegre edilir. Yeşilçam Dönemi'nde koşullanan her daim "mutlu son" paradigması yerini "imkânsız aşk"a bırakır.²⁷

²⁴Türk Sineması'nın Almanya'ya olan bakış açısı yarattığı karakterin değişim ve dönüşümüne odaklıdır. "Gurbetçi", "Almancı", "Alamancı" gibi kavramlar özellikle Türk Sineması konusu içerisinde çok fazla geçer. ("Dönüş", "Gurbetçi Şaban", "Alamancının Karısı" "Almanyalı Yarım" "Umut Dünyası")

²⁵ Yılmaz Güney, kendi sinemasıyla bu paradigma altındadır. (Acar,2016:32)

²⁶ "Tarık Akan", "Yavuz Özkan" ve "Şerif Gören" gibi yönetmenler bu tutum içerisindedirler. (Dorsay,2014:63)

²⁷ "Arkadaş – Yılmaz Güney" "*Su da Yanar*-Ali Özgentürk", "*Sen Türkülerini Söyle*-Şerif Gören", "*Ses-Zeki Ökten*", "*Av Zamanı - Erden Kıral*", "*Bütün Kapılar Kapalıydı*-Memduh Ün", "*Sis-Zülfü Livaneli*", "*Bekle Dedim Gölgeye* – Atıf Yılmaz", "*Bir Yanımız Bahar Bahçe* – Bilge Olgaç", "*Çözümler - Yusuf Kurçenli*" (Maktav,2000:23)

Yaratılan figürler, devrimcilerin simgesi olan “Deniz Gezmiş” ve yol arkadaşlarına bir atıftır. ²⁸Toplumsal kural, ahlaki değer ve inançlar ışığında oluşan sonuç “ölüm”, “ayrılık” ve “hapis” teması üzerindedir. Kahramanların özgürce yaşamaya zorlayan yaptırımların arkasında ortak değerleri sembolize eden bir figür mutlak suretle mevcuttur. Kimi zaman bir aile veya kırsal kesimde gayri resmi yetkileri ve satın alma gücü olan kişiler tarafından olabilir. Alışılan düzene karşı çıkan kişiler otorite tarafından cezalandırılırlar. Amaç çıkarlar doğrultusunda işleyen sistemi devam ettirmektir. Tüm bu gerçekler değişmezcesine kabul edilip, karşı çıkılmayacak bir hâl alır. Bu etkiyle erkek özneye yönelik şiddet “öldürme” üzerine yoğunlaşırken, kadın personası da “tecavüz” gibi etkilere maruz kalabilir. Düzene meydan okumanın asıl nedeni “feodalitedir”. Mevki kazanma ve tüketme kaygısı gibi duygular bireyin kendisiyle olan “yabancılaşmasını” ifade eder.

12 Eylül 1980’de çalışmalarına son verilen, tüm derneklerle birlikte kapanan Türk Filmciler Derneği, 14 Nisan 1984’de Film Yapımcıları (Fi-yap)adıyla yeniden kurulur. Fi-yap yönetim kurulu geçici başkanı olan Türker İnanoğlu, “Bugüne kadar devlet himayesi görmemiş sinemamızın, Turgut Özal hükümetinden göreceğini ümit ediyoruz” söylemiyle durumun değerlendirmesini yapar. Fi-yap’ın amacı, Türk sinemasının sorunlarını sağlıklı bir şekilde devlete iletmek, sinema için hazırlanan yasa ve benzeri yaptırımlar için temsilci hazırlayıp, iletişim halinde olmaktır. Bu etkiyle elde edilen veriler kaçak filmlerin gösterimine ve maddi zararların aza indirgenmesine yöneliktir. (İnanoğlu:1984)

Türk Sineması 80 darbesinin sokağa çıkma yasağından etkilenir. Bu nedenle dönemin filmlerinde, iç mekân yalnızca anlatının geçtiği yer anlamına gelir. (Eşli,2012:217) “Anayurt Otel”, “Hanım” gibi filmler bireyin içerisindeki karanlığı ve karamsarlığı ev gibi kapalı mekânlarda tasvir eder. Bu kısıtlamalar altında,1980 yılında çekilen 68 filmde 27 tanesi arabesktir.²⁹ Yani 1979’da 0/0 9.7 olan arabesk

²⁸ “Turgut Yasalar’ın çektiği “*Leoparın Kuyruğu*” filminde, beş devrimci gencin cezaevindeki arkadaşlarını kurtarmak için bir Amerikalı’yı rehin almalarıyla başlayan ve büyük bir yenilgiyle sonuçlanan eylemleri anlatılmaktadır. İsimler ve olaylar gerçeğe benzemese de, filmin kahramanları ile Mahir Çayan ve arkadaşlarının, daha da genelleştirilirse “Deniz Gezmiş” arasında bir özdeşleşmesi mevcuttur. (Maktay,2000:23)

²⁹“Bağrı Yanık,”“Beni Böyle Sev”, “Beddua”, “Ayrılık Kolay Değil”, “Boynu Bükük”, “Ben Köyümün Delisiyim”, “Ben Toprak Bir Canım”, “Berduşlar”, “Bitmeyen Azap”, “Can Korkusu”, “Ceren”, “Çırpınış”, “Çile”, “Çile Tarlası”, “Duy Kalbimin Feryadını”, “Girdap”, “Huzurum Kalmadı”, “Kır Gönlümün Zincirlerini”, “Kul Sevdası”, “Kurban Olduğum”, “Nankör”, “Perişanım”, “Sabırlı Kullar”,

film oranı, ertesi yıl 0/0 39.7'ye fırlamıştır. 1981'de çekilen filmin 33 tanesi ³⁰de arabesktir. Yani oran 0/0 45.8 olmuştur. (Esen;2000,146) Bu etkiyle klasik izleyicisini kaybetmiş olan Türk Sineması kriz içerisindedir. Sinema salonlarının kapanmasıyla birlikte videokasetlere aktarılan bu filmler yeni bir endüstri kolu haline gelmiştir.

Sonuç olarak, “sinema” ve “siyaset” arasındaki içsel ve dışsal faktörler “düzen” ve “otorite” sorunuyla ilgilidir. Bu yansımalar hikâyelerin odak noktası olan “birey” ve onun varoluşumsal yaşamından beslenir. Türkiye tarihinin her zaman değişmeyen yakın dönem siyasi gelişmeleri, önemli politik dönüşümler bu dönem Türk sinemasında daha sık yer bulur. (Oylum:2012) Tarihsel gelişimleri inceleyen yönetmenler toplumun kitlesel hareketliliğine paralel olarak “politik” figürlere değinir. Bu yapılanma ideolojik anlamda seyirciyi manipüle etmeye yöneliktir. Türk sinemasının yeni dönemini belirleyen seyircinin yapısal değişimi genç yönetmenlerin ufkunu genişletir.³¹ Bu yönetmenlerin sinema perspektifleri eski olanla farklı, yeni olanla ise daha teknolojidir. Senaryolar daha yalın ve edebiyatçıların eserleri daha çok adaptasyona uğrar.³² “Amerikan Sineması”nın etkisiyle “Melodram” temalı filmler yerini, “bireyi” inceleyen hikâyelere ³³ve “kadın sorunları”na ³⁴ bırakır. Bu tutum günümüz Türk sinemasının temellerini inşa edip, büyüyen endüstri koluna hitap eder.

“Senin Olmaya Geldim”, “Tanrıya Feryat”, “Yaktın Beni Dünya”, “Yarabbim” (İnanoğlu, 2004: 754-763)

³⁰“Acı Gerçekler”, “Acımasız Dünya”, “Ağla Gözlerim”, “Antepli”, “Azap Çiçeği”, “Bağrımdaki Ateş”, “Bende Özledim”, “Bir Damla Ateş”, “Feryada Gücüm Yok”, “İnsanlık Uğruna”, “İtirazım Var”, “Kan Bağı”, “Kara Bahtım”, “Kara Gurbet”, “Kardeş Kurşunu”, “Kimbilir”, “Kirvenin Kızı” , “Makber”, “Mecnun”, “Mutlu Ol Yeter”, “Mutluluk Haram Oldu”, “Olmaz Olsun”, “Ölmeyen Arkadaşlık”, “Seviyorum Allah’ım”, “Seni Yakacaklar”, “Sevdalım”, “Toprağın Kanı”, “Tövbe”, “Üç Kardeşiler”, “Vazgeç Gönlüm”, “Vurun Beni Öldürün”, “Yaşamak Bu Değil” (İnanoğlu, 2004:765-781)

³¹ Zeki Demirkubuz “C Blok” (1994), Derviş Zaim “Tabutta Rövaşata” (1996) gibi yönetmenler bu dönemde Zeki Ökten gibi yönetmenlerin yanında asistanlık yapıp, tecrübe kazanırlar.

³² Fevzi Tuna, Sabahattin Ali'nin “Kuyucaklı Yusuf” eserini çekerken (1987), Yusuf Kurçenli aynı yazarın “Gramafon Avrat” (1987) romanını filmleştirdi.

³³Ömer Kavur'un “Anayurt Otel” filmi “Bireyin” kendisine ve topluma olan yabancılaşmasını konu alan bir filmidir.

³⁴Atıf Yılmaz Sineması yukarıda ki hipoteze uygundur. Çekmiş olduğu “Kadının Adı Yok”, “Aah Belinda”, “Asiye Nasıl Kurtulur”, “Asıl Adı Vasfiye”, “Mine”, “Hayallerim Aşkım ve Sen” gibi filmler kadının cinselliği olduğu gerçeğini oluşturur. (Arslan,2007:218)

1.2.Yükselen “Kadın Hareketi” ve Sinemadaki İzdüşümü

Türk sinemasında yönetmenlerin “kadın” prototiplerini oluşturabilmeleri için dönemselleştirmeye hâkim olmaları gerekir. Bu tahakkümle “Türkiye’de- Kadın” ve “Sinemada- Kadın” sorunları ele alınan dönemin iç işleyişleri ve dönemselleştirme pratikleri doğrultusunda incelenir. (Köker,1995:133) Toplumda kadınların hak ve özgürlüklerine ulaşmak için mücadele eden taraf olma kimlikleri,12 Eylül öncesi ve sonrası iki ayrı dönem altında başkalaşım geçirir. Türk sineması da kendi “kadın” figürlerini bu kalıplar altında işlevsel hale getirir.

Atatürk’ün 1923 yılında Cumhuriyet’i kurmasıyla birlikte oluşan ikinci reform, kadınların modernleşmesi içindir. (Özel,1992: 98) Avrupai yaşam tarzının benimsenmesiyle oluşan süreç kadınların sosyal yaşamdaki tipolojisini aktif yönde değiştirir. İnşa edilen “Batılı Kadın” temsiline yeni misyonlar ve sorumluluklar yüklenerek “Anadolu” motifinden “Laik-Modern” yapıya geçiş vardır. Kadının değişmesi için atılan ilk adım Şeriat’ın kaldırılmasıyla başlar. Bu nedenle “Osmanlı” ile ilişkilerde ki kopuş ebedileşir. Atatürk tarafından 1926 yılında “İsviçre Medeni Kanunları”³⁵ (Adalet Bakanlığı, 1999:243) getirilerek kadınlara çeşitli hak ve özgürlükler tanınır.

Türkiye’de ilk “Feminizm” hareketi Nezihe Muhittin³⁶ tarafından yapılır.16 Haziran 1923 yılında kurulan siyasi örgüt “Kadınlar Halk Fırkası” adındadır. Henüz “Cumhuriyet Fıkrası” yasallaşmadığından hükümet tarafından uygun görülmez.

Bir sene sonra 7 Şubat 1924’te “Türk Kadınlar Birliği” derneği kurulur. Derneğe talep erkek üyelerin etkisiyle artar. Başlangıçta yardım amaçlı dernekler gibi çalışan Birlik, 25 Mart 1927’de gerçekleştirilen kongrede tüzüğüne “kadınların siyasal haklarını sağlamayı” amaçlayan bir madde ekler. Bu tüzük değişikliği, kadınların asli görevinin çocuk doğurmak ve yetiştirmek olduğunu açıklayan dönemin İstanbul

³⁵17 Şubat 1926’da kabul edilip 14.10.1926’da yürürlüğe giren “Medeni Türk Kanunu”, Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğinde yeni “Türkiye Cumhuriyeti”nin kurulmasında ve yaşatılmasında en önemli devrimlerdendir. 15. Türk Kanunu Medenisi, o dönemin kanunları içinde en yeni, eksiksiz ve halkçı olan “İsviçre Medeni Kanunu”ndan alınmıştır. (Adalet Bakanlığı, 1999:243)

³⁶Nezihe Muhiddin, Osmanlı feminizminin öncü kişiliklerinden biri olarak, Batı’nın etkinliklerini, yayınlarını izlediği Şair Nigar, Fatma Aliye ve Halide Edib’in de içinde yer aldığı büyük kadınlar kuşağının son üyesidir. (Kardaş:2015)

Valisi tarafından onaylanmaz. Hükümet ise tüzük değişikliğini kabul eder. (Hacimirzaoglu,1998:83-84)

Birliğin omurgasını oluşturan “Nezihe Muhittin” ve arkadaşları çıkan iç anlaşmazlıklar neticesiyle görevden uzaklaştırılır. Yeni yönetimde kadınlar oy hakkı elde etmek için tek başlarına girişimlerde bulunurlar. 1930 da yapılan seçimler kadınların oyu olmaksızın yapılır. 1934 yılında Ankara’da yapılan toplantı sonrası kadınlar eyleme dönük bir harekete başvururlar. Kadınları dinlemeye giden Atatürk, oy hakkının verileceğine dair söz verir ve 1935 seçimlerine katılmalarına yasal olanak tanır. (Göksel,1984:229)

1930 yılında kadınlara verilen “Seçme ve Seçilme”³⁷ (Özer,2013:17) hakkı sonrası, 1935 yılında yapılan seçimde 18 kadın milletvekilli mecliste görev başındadır. Neziha Muhittin ve arkadaşlarından kimsenin mecliste görevlendirilmemesi, kadın hareketlerinin devlet tarafından desteklenmediğini kanıtlar. Haklarının yasallaşması sonucu kendi içlerinden üyeler Türk Kadınlar Birliği’nin kapatılmasını talep eder.

1935 yılı Türkiye’si “Feminizm” kalıplarının ilk evresini başarıyla oluşturur. “Seçme ve Seçilme Hakkı”nın getirisiyle kadın meclise girmiş, eğitimde ayrıcalık yaşamıştır. “Hakimlik”, “öğretmenlik”, “doktorluk” gibi erkeklere entegre edilmiş bir çok meslek dalı kadınlara da mümkün kılınır. Türk kadınlarının anayasal açıdan eşitliğe kavuşması neticesiyle kongre “Türk Kadınlar Birliği”ni kapatma kararı alır. (Özer,2013:12) Aynı zaman dilimi içerisinde 40 ülkenin katıldığı “Uluslararası Feminist Kongre” nin İstanbul’da toplanması kadın hareketleri için önemli bir ivmedir. Batı ülkesinde kadınların siyasal hakları kısıtlıyken, 20.yüzyılın başında Türkiye gibi kadının toplum yaşamına kapalı olduğu bir ülkede “Seçme ve Seçilme” hakkını elde etmesi dünya kadın hareketi için örnek gösterilecek bir gelişmedir. (Toprak,1994:10)

Türkiye “12 Eylül” vakası sonrası siyasi açıdan kısıtlamadadır. “Sağ-Sol” örgütlerinin şiddet çatışmalarının tamamıyla sonlanması sendikalarında önüne bir sınır çizer. İşsizliğin ortaya çıkmasıyla birlikte “kadın” evde oturmayıp, sosyalleşir. Toplumsal yaşamda kendi öz benliğini koruyarak bir meslek grubuna dâhil olur. Bu

³⁷ “Kadınlara verilen Seçme ve Seçilme Hakkı” iki ayrı maddeden oluşur. Madde10. Yirmi iki yaşını bitiren kadın, erkek her Türk mebus seçmek hakkını haizdir. Madde 11. Otuz yaşını bitiren kadın, erkek her Türk mebus seçilebilir. (Özer,2013:18)

etkiyle 1923'ten itibaren adı geçen "Feminizm" kurulmuş olan en yetkin muhalif hareketlerden birisi sayılır.

"Feminizm"ın darbe sonrası Liberal ve anti demokrat bir dönemde suskunluğunu bozması, sol kesim tarafından tereddütle karşılanır. "Sağ" ve "Sol" kesim arasında "kadın" belirli bir denge içerisinde değildir. "Sol" kesim kadına "modern" gözle bakarken, "Sağ" kesim onlara çeşitli yaptırımlar uygulatarak irrite ederler. Kadın Hareketi'nin öncülerinden olan Şirin Tekeli'ye göre;

"Bir yoruma göre, sol aslında kendi içinde evrimleştirmekteydi ve bu hareketteki kadınlar, er ya da geç kendi ezilmişliklerinin ayırıcısına –tıpkı Batı' da olduğu gibi varacaklardı. Bir başka görüşe göre ise, eğer sol 12 Eylül'de ölümcül bir darbe yemeseydi, sonradan feminizme yönelen kadınların bu hareketlerde erkeklerin kurdukları ideolojik hegemonyayı kırmaları hiç kolay olmayacak, kendi seslerini bulamayacaklardı. İşte bu gündeme gelme biçimi feminizmin solda "Eylülist" olarak damgalanmasına, söylemine eşitlik ve toplumsal değişme temalarının egemen olması nedeniyle özünde sol bir ideoloji olmasına rağmen, solun dışında bir ideoloji olarak görülmesine neden oldu" (Tekeli,1995:32)

1960'ların başından 90'lı yılların sonuna kadar aynı çatı altında olan "İkinci Feminist Dalga" hareketi, "ataerkil sisteme" ve "kapitalizme" yöneliktir. Feminizmin amacı, toplumun denetimi altında olan kadının gündelik yaşam ritüelleri içerisinde özgürleşmesini sağlamak ve bedeniyle iç içe olan iradesine hükmetmeyi öğretmektir. Mevcut olan erkek hegemonyası ve biçilen toplumsal rol modelleri onların radikal bir karar almalarına engel olacak işleyiştir. Bu belirsizlik içerisinde olan "kadın"lar örgütlenip, koşullanarak bir söylem içerisine girerler. Eğitimli ve eğitimsiz ayrımı yapılmaksızın oluşturulan küçük gruplar, uğramış oldukları psikolojik tahakküm ve şiddetin nedenini araştırmaya başlar. Toplum içerisinde "eşitlik" ve "adalet" için çeşitli faaliyetler içerisine girerler. (Şafak:2013)

80'li yılların ortalarında baş gösteren "Mor İğne"³⁸ örgütü en çok farkındalık yaratan kadın grubudur. Evliliği boyunca şiddete maruz kalan üç çocuk annesi, açmış olduğu dava neticesiyle Çorum Adliyesi'ne gider. Mahkeme salonunda "erkek" ve "kadın"

³⁸ "Mor" rengi kadına olan fiziksel şiddetin, "İğne" ise bedensel tacize karşı alınan bir önlemin göstergesidir. (Yılmaz:2007)

olarak konumlandırılan çift adaletin gözünde eşit değildir. Mağduriyetini üzgün bir dille getirmiş olan kadın, hâkim tarafından rencide edilerek, sözlü bir tacize uğrar. Adil olma ruhunu dingin tutamayan yargıç, “ahlak”ı toplumsal ayrıştırma perspektifinden değerlendirerek “Kadının karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmeyeceksin” tavsiyesinde bulunur. Gazete manşetlerine haber olan bu olayın sorumluları, toplumda ki kadınların işkencecilerini göstergeler. Bu olayı duyan örgüt ilk mitingini yaparak, kadınlara çeşitli çağrışımında bulunurlar. “Tacize Hayır!... Geceleri de sokakları da istiyoruz!” gibi çeşitli sloganlar atarak yürüyüşlerine anlam katarlar. Bu örgütün adının “Mor İğne” olması, vapurda yapılan miting sonrası kadınlara mor topuzlu iğne dağıtılmasından kaynaklanır. (Yılmaz:2007)

Türkiye’de “Feminist” eylemlerin gelişim göstermesi, Fransız edebiyat tarihinin en önemli isimlerinden olan “Simone de Beauvoir”³⁹, Feminizm yaklaşımının kurucularından “Kate Millet”⁴⁰, Feminist yazar ve eylemci olan “Shulamith Firestone”⁴¹ gibi tarihe imza atan yazarların eserlerinin Türkçe’ye çevrilmesiyle başlar. Bu eserler kadınların hak ve özgürlüklerinden yanadır.

Türkiye’de ise kadınları belli bir düşünceye manipüle etmeye çalışan “Kadınca”⁴² isimli dergi 1 Aralık 1978 yılında yayın hayatına başlar. Derginin piyasaya çıkmış olduğu tarihler, henüz Türkiye’de Feminist hareketin oluşmadığı yıllardır. Dergi, o güne kadar kadınlar için çıkarılmış yayınlardan farklı bir çizgi izler. “Erkek şiddeti”, “Kadın cinselliği” gibi değinilmedik konuları ele alıp, kadınların politik faaliyetlerini okurlarına aktarır

³⁹ Simone de Beauvoir (1908-1987). “Varoluşçu” bir filozof ve XX.y.y. Feminizm’inin kurucularındandır. (Koç,2015:2)

⁴⁰ “Kate Millet” İki cins arasındaki hiyerarşik ilişkiyi açıklamak için “cinsel politika” kavramına başvurur. (Yıldız,2013:5)

⁴¹ Shulamith, Erken dönem gelişen “Radikal Feminizm”in merkezi figürlerindendir. “New York RadicalWomen”, “Red stockings” ve “New York Radical Feministleri”nin kurucu bir üyesi olmuştur. (Atan,2015:13)

⁴² Kadınlar için bir “ilk”i gerçekleştiren Duygu Asena, son sayı olan 1 Mart 1992’ye kadar derginin yayın yönetmenliğini yapar. (Karakuş:2017)



Görsel 1: “Kadınca” Dergisi 1 Aralık 1979 , Sayı 14

Erişim: Burak Süme Arşivi

80’lı yılların Türk Sineması’nda “Kadın” konuları “kişilik” ve “kişilikler arası” ilişkilere dayanır. Bu oluşum “arabesk” ve “entelektüel” in kıyası şeklindedir. “Arabesk” kişiliğe sahip olan erkek öznelerin kadınları yapay ve kurmaca kişiliğe sahipken “entelektüel” olan yönetmenlerin kadın figürleri kimlik sahibi ve duruşu olandır. Birinci perspektif, “Erkek Melodramı” olan “Arabesk” filmlerinde yaratılan ütopyik kadın karakterlerden oluşur. (Esen,2000:41)Anlatının inşa ettiği dünya “iyi”lerle “kötüler”in birbirine karışmasıyla kurgulanır. Senaryo, arabesk şarkıcının söylediği bir şarkıdan esinlenerek kurgulanır. Değer ölçüleri her daim baltalanmış olan erkek özne, “namus” ve “ahlak” terazisi altında bulunduğu çıkmazdan kurtulmak ister. Gerçekçi bakış açısından uzak bir figür olarak konumlandırılan kadın özne, erkeğe manevi anlamda yardımcıdır. Sinematografik estetikten uzak, ticari bakış açısıyla çekilen filmler, dönemin arayış ve değişim içerisinde olduğunu göstergeler.

İkinci Perspektifte kadın “Kimlik” sahibidir. (Esen,2000:42) Sıra dışı olan cinselliklerini yaşayacakları bir erkek özneye ihtiyaçları vardır.⁴³ Avrupa’da ki

⁴³ Atıf Yılmaz’ın “Dul Bir Kadın” filminde cinsellik iki kadın ve bir adam üzerine yoğunlaşır. Filmde “lezbiyenlik” çağrışımı vardır.

modern çağın demokratikliğini temsil ederler. Toplum içerisinde kadınların boşanıp, ikincil bir erkek özneyle zaman geçirebileceği gerçeğini savunurlar.⁴⁴ Kendi benliği olan karakterler, erkeklerle eşit konumda olup, çeşitli meslek dallarında görev alırlar. Bu aforizma 80’li yıllarda kadınların değişimine yöneliktir.

Türk sinemasında cinsiyet rollerinin belirlenmesi için “kadın” ve “erkek” arasındaki diyalektiğin irdelenmesi gerekir. 1980’li yılların filmlerinde, erkek özneler için bir kadınla kurulan cinsel iletişim önemsizdir. Aynı olgu içerisinde bulunan kadın aynı şartlarda değildir. Her ne kadar umarsız gözükse de duygusal anlamda etkilenirler.⁴⁵ Aynı koşullanma altında kadının evlenmeden başka bir erkekle cinsel ilişki yaşaması muhtemeldir.⁴⁶ Kadınlar gündelik yaşamları içerisinde arkadaşlarıyla rahatça cinsellik sohbeti yapıp, erkeklerden beklentilerini dile getirebilirler.⁴⁷

Sonuç olarak, 80’li yıllarda” kadın”ların geri kalmış toplum içerisindeki statüleri sorgulanır. Türkiye’de sanayinin gelişmesi ile kadınlar ekonomik bağımsızlıklarını elde ederler. Kendi haklarını savunma adına ilk adımı atmış olurlar. Bu etkiyle kadınlar özel alan ve cinsiyete dayalı kurumlarda gelişim ve değişim yaşarlar. Sosyal yaşam ve eğitim hayatından mahkûm bırakılan kadınlar ise çeşitli sığınma evlerinde rehabilite (Mor Çatı)⁴⁸ edilirler. Bu tür özel kurumlar devlet ile iletişim halinde olup, hak ettikleri itibarı almaya yönelik mücadeleyi başlatırlar. Özellikle “Feminizm” hareketlerinin “ikinci dalga” diye adlandırılan dönemi “12 Eylül Darbesi”ne tekabül eder. Bu etki rasyonel olan değişimin darbe sonrası gerçekleştiğinin kanıtıdır.

⁴⁴ Atıf Yılmaz’ın “Ölü Bir Deniz” filminde kadın özne, eşini ve oğlunu geride bırakıp tanıştığı erkek özneyle ıssız bir adada ilişkiye girer.

⁴⁵ Atıf Yılmaz’ın “Aaah Belinda” filminde yaratılan “Serap” karakteri “Batılı Kadın”ın temsilidir. Rövyasyonda bulunmuş sevgilisi Cem ile cinsellik yaşarlar. “Doğulu Naciye”nin konumuna geçince sevgilisini başka bir kadınla görünce duygusal anlamda etkilenir.

⁴⁶ Yönetmen Ömer Kavur’un “Kırık Bir Aşk Hikâyesi” filminde kadın kahraman, erkek öznenin evlenme teklifi sonrası cinsel ilişkiye girer.

⁴⁷ Atıf Yılmaz’ın “Bir Yudum Sevgi” filminde cinsel konular kadınlar arasında çok rahatça konuşulur.

⁴⁸ Mor Çatı: Kadınlara karşı şiddetin önlenmesi için çalışmalar yapan, aile içi şiddete uğramış kadınlara psikolojik ve hukukî destek veren ve barınak sağlayan bir sivil toplum örgütüdür.(www.morcati.org)

1.3.Sinema ve İçine Düştüğü “Yaşam” Mücadelesi

80’li yıllarda egemen olan sinema anlayışı belirsizlik dönemine eklenmiştir (Sönmez:94) Ticari kaygıyla eserlerini oluşturan sinema yapımcıları, filmlerini her türlü sorumluluğun uzağında çekmeye gayret ederler. “Amerikan Sineması”nın gişe üzerindeki etkisi “videokaset” ve “televizyon” bileşkesi seyircideki algı mekanizmasını farklı bir boyuta çeker. Bu kitlesel ayrışmanın en etkin nedeni izleyicinin başka kültür ve türleri izleyip, farklılaşma yaşamasıdır.

Türk sineması “Amerikan Sineması”nın sektörel tahribatı öncesi “arabesk”⁴⁹ ve “seks”⁵⁰ filmleri ile kendi aforizmasını yaşar. “Seks” filmlerinde erkek figürlerin aşırı saldırgan yönü gösterilerek, kadın bedeni her daim aşağılanarak irrite edilir. “Aydemir Akbaş”, “Ali Poyrazoğlu”, “Hadi Çaman”, “Bülent Kayabaş”, “Arzu Okay”, “Zerrin Doğan”, Mine Mutlu”, Zerrin Egeliler”, “Dilber Ay”, Kazım Kartal, Ünsal Emre gibi oyuncular fütursuz bir biçimde vücutlarını sergilemekten çekinmezler. (Özgüç,2013:67) Yeşilçam’dan çok fazla para kazanamayan Adile Naşit, Safa Önal, Ülkü Erakalın, Rüştü Asyalı ve Belkıs Özener gibi emektarlar bu filmlerin destekçisi olmak zorunda bırakılırlar. Adile Naşit, “Şehvet Kurbanı Şevket” filmde karakter oyuncusu konumundadır. (İnanoğlu,2010:754) Çekilen sevişme sahneleri gerçeğe dayalı değil, abartılı ve yapaydır. Cinselliği olan sahneler ile alıntı olan sansürsüz sahneler birleştirilerek çoğu zaman yeniden bir film olur. Filmler de “konu bütünlüğü” ve” senaryo” iletişimsizlik içerisindedir. Türü “porno” olarak değil “komedi” başlığı altında olup bayağı bir hal alır. Toplumsal yansımaları gerçek yaşamdan kopuktur. (Samyeli:2013) “12 Eylül” sonrası ülkenin bozulan yapısı içinde “kirlenen ahlak”ın sorumlusu olarak nitelendirilip vizyondan kaldırılırlar.

12 Eylül sonrası, ülkenin belleği yakın geçmişteki çatışmalarla doludur. Yapımcıların bu tarz konulara eğilmesi maddi anlamda belirsizliği sağladığından tercih edilmezler. Siyasi hayatın üzerindeki baskı, tüm varlığıyla insanları etkisi altına alır. Ülkenin

⁴⁹ Bkz syf 14

muhallifleri içinde bir hoşgörü ortamı yoktur (Smith,2008:745) Bu etkiyle film üretenlerin en çok sorduğu soru “Sinemacıların bu ekonomik krizi nasıl atlatacağı?” Yönündedir. Yerli sinemanın artan “ekonomik maliyeti”, “içerik ve estetik” konumlandırılmasında ki sorunlar, “ideolojik” ve “siyasi” ataklar, “sinema ve seyirci” arasında bir kopuşu oluşturur.

23 Ocak 1986’da, 3257 sayılı “Sinema Video Müzik Eserleri” kanunu çıkar. Bu kanuna göre “Hollywood Yasası” adı altında yabancı sermaye mevzuatında yapılan değişikliklerle, dağıtım şirketlerinin Türk sinemasına girişi desteklenir. (Esen, 2000: 35) Özellikle “Amerikan” film şirketlerinin sinema salonlarını satın alarak sadece kendi filmlerini oynatmaya başlamaları Türk sinemasının krize girmesine neden olur.(Yıldırım:2017)

1989’yılı itibariyle “Amerikan” dağıtım şirketlerinin ülkenin çeşitli semtlerinde bürolar açması, gişeye ortak olduğunun kanıtıdır. Yerli filmler için azalan salon sayısı, seyirci kaybetmeye büyük olanak sağlar. (Çetin:1998) Bu etkiyle yönetmen ve yapımcılar kendilerini sorgulayarak eserlerini oluşturmaya yönelirler. “Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar” kitabının yazarı olan Zeynep Çetin Erus’a göre;

“Sinema açısından çok olumsuz bir gelişme, 1987’de Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan değişikliklerle gelmiştir. Bu değişikliklerle Türk sinemasını koruyan duvarlar ortadan kaldırılmış, yabancı şirketlere doğrudan doğruya şirket kurma, dağıtım ve gösterme olanakları tanınmıştır,” sözleriyle aktarmaktadır.”(Erus,2005:47)

Türk sineması en iyi örneklerini, tekelleşen yabancı film furyası içerisinden ayırıştırıp, adını duyurma mecburiyetindedir. Bu da büyük bütçeyle çekilen yerli filmlere sponsor kaynağı gerektirir. Sinema sektörünün yatırım meselesine bulmuş olduğu çözüm ise “Kültür Bakanlığı” tarafından gelen destektir. Belediyeler tarafından alınan “rüsüm⁵¹”la, her bilettten yüzde on paye alıp, sinemaya ek gelir olarak kullanılır. (Gönensin:1999) “Ağır Roman” filminin ortak yapımcısı Sabahattin Çetin’e göre;

⁵¹Rüsüm: Kamu hizmetlerine harcanmak için hükümetin, yerel yönetimlerin yasalara göre doğrudan doğruya veya bazı malların fiyatlarının üstüne koyarak dolaylı yoldan herkesten topladığı para anlamına gelir. (TDK)

“Ulusa kültürümüzün ürünü olan öyküleri üstün teknik ve yaratıcılıkla filme çekmek her şeyden önce bir bütçe sorunudur. Bu bütçelerin ancak yüzde 25’i Türkiye’den temin edilebilir. Yüzde 25’ini Eurimagesi’den temin edilse de yüzde 50’lik kısmı yine açıkta kalacaktır. Bu durumda tek yol yabancı ortak bulmaktır. Böylece yapımcı tipi de yönetmen tipi de değişmek zorunda ve bu yeni duruma uygun nitelikleri kazanmak durumundadır. Dünya sineması ile ilişki kurmayı, projesini birkaç dilde sunarak ortak bulmayı başaramayan yapımcı ve yönetmen, meslekten elini çekerek bu işi başaranlara yerini bırakmak zorunda kalacaktır.” (Kuzu:94)

1980 sonrası Türkiye’de 350’ye yakın sinema salonunun 2/3’nün büyük şehirlerde ve kentlerde olması film türlerinde ki konuları da etkiler. (Kuzu:1998) Türk toplumunun ilgi alanını çeken geleneksel ve dinsel alışkanlıklar bir adım daha ileri taşınılarak “Birey” ve “Yabancılaşma” konularına yönelir. Traji-komik hikâyeleri anlatmasıyla ünlü olan Nesli Çölgeçen “Züğürt Ağa” (1985) filmiyle bireyin toplum içerisindeki yabancılaşmasını, travmatik karakterlerin yönetmeni olan “Ömer Kavur”(1986) “Anayurt Oteli”yle bireyin kendisine olan yabancılaşmasını, “Arzu Film”in kurucusu olan “Ertem Eğilmez”, toplumun kendisiyle olan yabancılaşmasını “Arabesk” filmiyle ironik bir dille anlatır. Kadının toplumdaki izdüşümünü “Aaah Belinda”, “Asiye Nasıl Kurtulur” gibi filmleriyle aktaran Atıf Yılmaz’ın (2010) durum değerlendirmesine göre;

“... Bizim bireysel filmlerimizin seyirci kaçırmakla hiçbir ilgisi yoktur.⁸⁰ öncesi anarşik ortam, ekonomik sıkıntı, televizyonun gelişmesi, videonun çıkması, orta sınıfı evine kapattı. Bugün bizim seyircimiz 16-23 yaş arası çocuklar, öğrenciler. Bunlar da Amerikan tekellerinin girmesiyle bir beyin yıkama mekanizmasının altındalar. Nitekim bu tip seyirci bu marjinal şeyleri daha çok izliyor” (Scognamillo,446:2010)

Amerikan film teknolojisi ve ekonomik pazarıyla başa çıkamayan Türk Sineması, dikkat çekmek ve izleyiciyle buluşabilmek adına “erotizm” ve “taklit” yanlısı olur. Bunun nedeni Amerikan Sineması’nın “Hollywood Yasası” kuralına riayet etmeyip, ithalatı devam etmesinden kaynaklanır. Batı’nın da istediği gibi, iç pazarda bu tuzakla karşı karşıya kalan sinemacılar, dış pazarda yer edinemezler. (Tankuter:94) Türk Sineması’nı bu çıkmazdan kurtarmak için çeşitli çalışmalar yapan “Fiyap”,

“Film-Yön”, “SESAM”, “S0-DER” ve “ÇASOD”, “SİNE-SEN” gibi gruplar sinemanın gidişatını toparlamaya çalışırlar. (İnanoğlu:1984)

Gazeteci Tunca Arslan’ın köşe yazısına göre, 80’li yıllar seyircisi kendi içerisinde iletişimsizlikler yaşar. “Yerli sinemayı sevenler”, “Sadece Avrupa’dan ithal edilen filmlerin izlemek isteyenler” ve “Sinema Kültürü olup, sadece iyi bir film izlemek isteyenler” arasında oluşan bir gruplaşma hakimdir. Bu üç ayrı perspektifin ortak noktası sadece “Film izlemek” tir. (Arslan:1994) “Yerli sinemayı sevenler”, Avrupa sinemasının gücü karşısında değişen ve gelişen topluma eleştirel bir bakış içerisine girerler. Çoğunlukla “Milliyetçi” bir yaklaşım içerisinde kendi öz sinemalarının savunucusu olurlar. Yeşilçam’ın sona ermesi ve filmlerde kadın bedeninin açıkça gösterilmesi onları etkiler. Filmlerdeki samimiyetin kaybolması, “seks” ve “arabesk” çatışmasının oluşum nedeninin “Avrupa” sinemasının yansması olarak düşünürler.

“Avrupa filmleri yanlısı” olan grup, uğradığı tahrip sonucu başarısız olan “Türk sinemasını beğenmeyip, kendisini bir adım daha ileri götürmek düşüncesindedir. Farklı kültürlerin farklı konularına eğilip, bir tematik sonuç ile özdeşleşmek isterler. O dönemde çekilen Türk filmlerini, Avrupa sinemasının taklidi olarak değerlendirirler. Filmin Avrupa’daki başarısını değerlendirerek kıyaslamaya giderler.

Üçüncü grup ise, bir filmin ülkesine bakmadan sadece “gerçekçilik” yanıyla ilgilenen izleyiciden oluşur. Ona göre bir filmin iyi veya kötü olması çekildiği kültürden kaynaklanmaz, sadece sinema dili üzerine yoğunlaşır. Sadece filmi eleştirel bir gözle izleyip “iyi veya kötü” varsayımında bulunurlar. Bu üç grupta tamamıyla oturmayan bir izleyici kimliğinden ibarettir. Çünkü en iyi filmleri yetersiz görecede, sinematografisi açıdan başarısız olan filmlere de yükseklik derecesi kazandırabilecek potansiyele sahiptirler.

Amerikan sinemasının zorlama etkisi teknikte bir gelişmenin olanağını sağlar. Laboratuar hatalı ve çizik dolu filmler seyircinin ilgisini çekmeyeceğinden majör bir çalışma hâkim olur. Çekim sürecinde kameranın temiz tutulması, omuzda değil, kamera sehpası üzerinde çekim yapılması, ucuz çalışan değil, profesyonel çalışan işçiler ile sette bir bütünlük hâkim olur. Oyunculukta sessiz çekim tercih edilmeyip, sesli çekime geçilir. (Pehlivanoğlu:94) Teknolojinin bu denli gelişmesi seyircileri tüketime dayalı olan televizyonun türevlerine yönlendirir.

Türkiye’de” televizyon” yayınları⁵², dünya ülkelerinde olduğu gibi, “yazılı basın”, “radyo”, “sinema” gibi iletişim teknolojisindeki yeniliklerin oluşturulması için zemin hazırlar. Bu etkiyle ‘milli kimliğin’ inşasındaki en önemli yapı taşlarından birisidir. (Yılmaz,2009: 99) “Özel televizyon” ve “radyo kanallarının” işlevsel hale gelmesi, yazılı medyanın değişmesi toplumsal hayatta yaşanan bir reformdur. Popüler tabanlı olan bu gelişim, insanların özgürleşmesi için önemli bir adımdır.

“Sinema” ve “Televizyon” ilişkisi sömürüye dayalı bir sistemdir. Çünkü Televizyon toplumsal hegemonyanın sürmesi için bütün kültürleri içerisinde barındırır. (Ünal:1998) Kapitalist düzen içerisinde her popüler kültür ürünü, bir öncekinin yerini alır. Bu etkiyle televizyonun yaygınlaşması, sinemayı arka plana iter. Çünkü sinema bir akşamda 90 dakikalık hareketli görüntü sunarken, televizyon tüketim sürecinde izleyiciye daha çok olanaklar sağlar. Ülkenin coğrafi mekânları içerisinde tüm izler kitleye hitap edip, manipüle etmeye yönelir. Yönetmen “Halit Refiğ”, Türk Sineması’nın bunalıma girmesiyle bakış açısını televizyon dizilerine çevirir. 1975’te “Aşk-ı Memnu” ile tv dizilerinin öncüsü olur. (Mitrani:2009)

“Trt” kanalı 1974 yılında ilk kez Türk Sinemasıyla ilişki kurmaya başlar. Büyük yönetmenlere dramatik diziler hazırlatarak önemli bir adım atar. Fakat uzun bir bekleme dönemi hâkim olur. 1980 sonrası “Yeşilçam “da görev alan sinemacılara kredi vererek onların bütçelerine ortak olur. Ayrıca kendi bünyesi içerisinde yetişen genç yönetmenlere kendi filmlerini çekmeleri için olanak tanır. Bu etkiyle televizyon kanalları yönetmenlerin çekmek istedikleri uzun metrajlı filmlere sponsor olarak hem “sinema” hem de “televizyon” için büyük katkı sağlar. (Öngören:94)

1980’li yılların başında tüm dünya ile aynı anda başlayan “televizyon” ve “videokaset” elektroniğin yeni türevi olarak ortaya çıkar. Filmlerin izlenebilirliğinde ki kolaylık, ucuzluk ve arşiv imkânı tanır. Sinema ilk çıkış yıllarından itibaren teknolojinin üretim döngüsü ile alışveriş halinde olan bir sanat dalıdır. Bu etkiyle sektörel bir çöküş yaşanır.

⁵² Türkiye’nin ilk kanalı Trt’dir. Trt, 30 Ağustos 1971’de Musa 131 Öğün ‘ün açılış konuşmasıyla “İstanbul Televizyonu” yayına başlamıştır. İstanbul Televizyonu, “Çarşamba” ve “Cuma” olmak üzere haftada iki gün yayın yapmaktadır. Bu dönemde Ankara ve “İstanbul” da yaklaşık 150.000 televizyon alıcısı bulunmaktadır. (Vikipedia.com/trt)



Görsel 2: “Karagözlüm” Filmi “VHS” Kaseti



Görsel 3: “Vhs” Video Oynatıcı

Erişim: 03.01.2018 <https://www.gittigidiyor.com/video-kaset>

Erişim:03.01.2018<http://www.ebay.com>Am

Sonuç olarak, 12 Eylül öncesi Türk Sineması, 1978 yılında 126 film çekerek toplamda 58,2 milyon izleyiciye ulaşır. On sene sonra 1988 yılında 117 film çekip, 7,7 milyon izleyici ile büyük bir hayal kırıklığı yaşar. (Scognamillo,2010:368) Elde edilen verilere göre, Türk sineması izleyicisi dönemsel koşullar ve teknik gelişmeler neticesiyle anlayışını değiştirir. Yeşilçam’ın vefakâr seyircisi kaybolup, yerini arayışta olan izler kitleye bırakır. Tekelleşen “Amerikan Sineması” endüstride başrol oynayıp, yerli film yapımcılarını çıkmaza sürükler. 1982 yılında “Amerikan Sinema” izleyicisi 32.2 milyonla başarıya ulaşırken, 1988 yılında 12.5 milyonla düşüşe geçer. (Scognamillo, 2010:369) Çünkü televizyon ve video çıktığı andan itibaren tüm dünya ülkelerinin gişelerini etkiler. Kolay ve ucuz olarak elde edilebilirliği, ekrandan videobantlara kayıt edilebilirliği izleyiciyi alışkanlıklarından vazgeçirtir. Elektronik her yeni türü bir öncekinin irrite ederek kendi hegemonyasını oluşturur. Bu da sinema endüstrisini çöküşe uğratar.

2.BÖLÜM

2. BİR YÖNETMEN OLARAK ATIF YILMAZ VE DÖNEMİN SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

“12 Eylül” sonrası sinemadaki krizle mücadele etmeye çalışan yapımcılar, yeni bir strateji oluşturmaya mecbur kalırlar. İzler kitle üzerinde algı ve beğeniye hitap etmek için “Amerikan Sineması” üzerinden bir getirim sağlaması rekabeti içerisine girerler. Bu nedenle “Melodram”dan “Toplumsal Gerçekçi” sinemaya geçişte “türsel” ve “anlatsal” bakımdan değişiklikler gözlenir. Bunun en belirgin özelliği konularda “birey” üzerinden konumlandırılan “etkileyen” ve “etkilenen” koşullanmanın çözüm odaklı bir nitelik taşımasıdır. Bireyin yaşadığı toplumsal statü, zaman ve mekân kurgusu, gerekli bir yaşantının altını çizer. Bu bağlamda öznenin cümle içindeki gizinden sıyrılıp açığa çıktığı görülür. Tematik olarak işlenen duygu, mesaj kaygısından öte geçirmiş olduğu evrimleşmeyle kırılma noktasını yaşar. (Terzioğlu:2016)

Türk sineması bu paradigma altında 1982 yılında çok büyük bir başarıya imza atar. Oyuncu ve yönetmen kişiliğiyle tanınan “Yılmaz Güney”in hapisanede kaleme aldığı “Yol” adlı senaryo, yönetmen “Şerif Gören” tarafından çekilip, 1982 Cannes Fim Festivali’nde “Altın Palmiye” ödülünü alır. (Tan, 2016:245) Ülkenin en baskıcı dönemi olan 12 Eylül cuntasında zor şartlarda çekilen bu “Kürt” filmi “toplumcu politik” sinemanın ürünlerindedir.

Yılmaz Güney’in hapisanedeki yönlendirmesiyle çekilen filmin ilk rejisörü Erden Kıral⁵³ olur. Kıral, kendi çalışma disiplinine Güney’i dâhil etmek istemediğinden filmi yönetmen Şerif Gören⁵⁴e teslim etmek zorunda kalır. Sıkıyönetim günlerinde hapisaneden firar eden Güney, önce İsviçre’ye ardından da Fransa’ya giderek filmin kurgusunu tamamlar. Filmin senaryosu, totalde 12 kader mahkûmunun hayat

⁵³ Erden Kıral: Türk Sineması yönetmenidir. “Av Zamanı” (1988), “Mavi Sürgün” (1992), “Avcı” (1997) filmleriyle varlığını sürdürür. (Scognamillo,2010:395)

⁵⁴ Şerif Gören: Türk Sineması’nın 80’li yıllarında “Katircılar” (1987), “On Kadın” (1987), “Sen De Yüreğinde Sevgiye Yer Aç” (1987) “Polizei” (1988), “Abuk Subuk” gibi filmlerini çeken yönetmendir. (Scognamillo,2010:391)

hikâyelerinden esinlenerek oluşturulmuş olsa da Gören, olay örgüsünü 5 mahkûma indirgeyip, filmi çözüm ve doruk noktaya ulaştırır. (Hakan,2012:413)

Filmde konumlandırılan beş mahkûm, iyi halleri göz önünde bulundurularak bir haftalık bayram izni ile serbest bırakılırlar. Bu süreç, filmin kendi içerisindeki başlama ve bitiş noktasını sinemasal zaman olarak imgeler. Cezaevine geri dönmenin vermiş olduğu tedirginlik ve tereddütlerin iç içe olması, “suçlu” ve “suçsuz” olarak toplumda edinmiş oldukları konum, kendi içlerindeki vicdani hesaplaşma, gerçekçi ve sivri diyaloglar ile seyircide yaşatılması zorunlu kılınan özdeşleşme hâkimdir.

Filmin en önemli kesiti, seyirciyi kendi çemberi içerisine almış olan finisyondur. “Medeniyet” ve “uygarlık” ilkesinden yoksun, töreler ve cezalar “öldürme” ve “yok etme” politikası üzerinden yoğrulur. Toplumsal ahlak, kadının “cinsellik” ve “namus” terazisinden ölçülerek değer yargılarının oluşmasını sağlar. Bu bağlamda Seyit Ali, toplumsal dayatmanın, erkek olmasından ötürü verdiği hakla karısını cezalandırma yetisine sahiptir. Yaptırım uygulanmazsa toplum nezdinde o da suça iştilig etmiş sayılacaktır. Eşini uzun bir karlı yola dâhil ederek, ince kıyafetler giydirip çaresizliğe mahkûm eder. Kadın ise zorlu yol koşulları altında soğuğa dayanmayıp, ölür.

Atıf Yılmaz ise, kendi sinemasında aynı olgu üzerine yönelerek insanı “kurban etme” politikasına değinir. Bu hikâyeye ona 1980 “SİYAD” ödülünde “En başarılı Film” (Adak) kategorisinde ödül kazandırır.⁵⁵ (Evren,2005:224) Filmde yansıtılan karakter “toplumsal güç”, “sınıf çatışması” “dışlanmışlık”, “amansız mücadele” gibi tematik etmenler ile irrite edilir. “göç” koşullanması ile Anadolu insanına sunulmuş olan kodlamalar dâhilinde, imkânsız imkânlı kılan bir “işçi” konumlandırılır. Bu filmdeki güç “Din” kaynaklıdır. Sevgi yoksunluğu ile oluşan somut çıkar ilişkileri, bireyin yalnızlığa mahkûmiyeti, dinsel vecibelere dokunur. Uğramış olduğu bir iftira sonucu kendini yeterince savunamayan erkek özne, hapisaneye girer. Eğer ilahi adalet gerçekleşir, suçsuzluğu ortaya çıkarsa doğacak bebeğini Tanrı’ya kurban edecektir. Çok geçmeden gerçek suçlu cezalandırılınca etmiş olduğu yemin aklından çıkmaz. Filmde yoğun kullanılan iç ses diyalog sahneleri, karakterin vicdani olarak Tanrı ile

⁵⁵ 1980 “SİYAD” ödül töreninde “En İyi Erkek Oyuncu (Tarık Akan)”, “En Başarılı Senaryo (Barış Sabuncu)”, “En Başarılı Görüntü Yönetmeni (İzzet Akay)” ödülleri de “Adak” filminin olur. (Evren,2005:226)

hesaplaşmasını seyirciyle özdeşleştirir. Bu etkin olarak kullanılan sahnelerde, adam oğlunu Tanrı'ya kurban edeceği günü bekler.

Büyük şehirde tek tipleşmeden irrite edilen gündelik yaşam ritüelleri, kalabalık, trafik ve korna sesleri, birey ve onun psikolojik tahakkümünü temsil eder. Taşra ile İstanbul'un arasındaki karşıtlıkta kendisinin "neye?" ve "nereye?" ait olduğunun sorgulamasını yapar. Erkek öznenin dinsel yaklaşımıyla ilgili gelişile verilen şifreler, filmin alt okumasında tekinsiz olayların yaşanacağını mecburiyetini, merak olgusuyla zihinlerde kılar. Toplumun taviz vermeyen katılmış kuralları ile bireyin üzerine bırakmış olduğu tahribat, karakterin oğluna göstermiş olduğu bencillik, onu kendi babalık duygularından feragat edecek kadar umutsuzluğa teslim eder. Film boyunca işlevsel hale gelen "kurban etme" sahnesi ile aksedilen "Ölüm" olgusu, karakterin yaşamındaki tek arzusunun gerçekleşmesi için gerekirse kendi oğlundan vazgeçebileceğini imgeler. Bu sarsıcı etkiler filmin metninin çekirdeğini oluşturur. Müslüm karakteri, yaşamı boyunca adaleti dinle sorgulayan, toplumda en alt kültürde olan, sadece kapital kimlikler altında sömürülmeye maruz bırakılan bir karakterin izdüşümüdür. Atıf Yılmaz, gazeteci Erhan Sökmen'le yapmış olduğu röportajda filmle ilgili düşüncelerini aktarır.

"Adak'la seyirciye açık seçik bir mesaj iletmeyi amaçlamadım. Gerçekte olmuş bir olayı çeşitli boyutlarıyla sergilemek, seyirciyi düşünmeye, tartışmaya sevk etmeyi benim amacım. Nitekim filmdeki, hiçbir etki altında bırakmadığımız yorumcular (bilim ve sanat adamları) olayı çok farklı değerlendirdiler. Bu yaklaşım, Türkiye'nin bugün içinde bulunduğu kavram kargaşasını da simgelemektedir bence. Batıl inançlar ve onların bireylerdeki etkileri üzerinde biraz fazlaca durdum. Bunu Türkiye'nin bugün içinde yaşadığı koşullar çerçevesinde yararlı buldum. Müslüm Koca'nın davranışında bence, yakın geçmişte yaşadığımız Maraş olaylarıyla büyük bir paralellik var. Olayları yerinde inceleyen bir dost, öldürdüklerine iki kişi daha eklediği taktirde sorgusuz sualsiz cennete gideceğine inanan yurttaşlarımızdan bahsetmişti. Aynı türde çalışmalara devam konusunda bir kararım yok. Biçimi genel olarak öz, işlenecek tema, olaylar beliriyor... Sinema olayına genel bakışım çerçevesinde yeni çalışmalar yapacağım kuşkusuz." (Yılmaz:1980)

Türk Sineması “Yol” filminden sonra, yönetmen “Ali Özgentürk”ün başarısıyla uluslararası ödüller kazanır. “Hazal”⁵⁶ filmi “Prades, San Sebastian” ve “Manheim Şenlikleri”nde ödül alırken, “At” filmi, Türkiye’de sansürden geçerek, Cannes’da, Locarno’da ve Montreal’de gösterilir. (Scognamillo,2010:183) Kendine özgü sert bir dili olan “At” gerçekçilik metası üzerinden trajik bir kahramanın toplumdaki irrite edilmesini gösterir.

Filmde yabancılaşmaya mahkûm bırakılan “Hüseyin” in yaşamındaki tek kaygısı oğlunun kendi gibi eğitimsiz olacağıdır. Toplum içerisinde söz sahibi olabilme yetisinin sadece eğitimle işlevsel hale gelebileceğinin kanaatindedir. O nedenle yaşadıkları kırsal kesimden İstanbul’a gelirler. Hüseyin, “ben” ve “öteki” olmanın utancı ve bilinci içerisinde, düzenine ayak uyduramadığı İstanbul’da para kazanıp yaşamaya çalışır. Uğramış olduğu derin hayal kırıklıkları, kolay kandırılabilirlik yetisi onu çıkmazların içerisine sürükler.

Büyük şehirde tek tipleşmeden irrite edilen gündelik yaşam ritüelleri, kalabalık, trafik ve korna sesleri, birey ve onun yalnızlığının psikolojik tahakkümünü temsil eder. Taşra ile İstanbul’un arasındaki karşıtlıkta kendisinin “neye?” ve “nereye?” ait olduğunun sorgulamasını yapar. Hüseyin’in ilk İstanbul’a gelişiyle verilen bu şifreler, filmin alt okumasında tekinsiz olayların yaşanacağına mecburiyetini, merak olgusuyla zihinlerde kılar. Toplumun taviz vermeyen katılmış kuralları ile bireyin üzerine bırakmış olduğu tahribat, karakterin oğluna göstermiş olduğu amaçsız hassasiyet, onun kendi babalığından feragat edecek kadar umutsuzluğa teslim eder. Anlatımın izleğinde, Oğlunu yazdırmak için gitmiş olduğu okulun bahçesinde bir tabutun içinde kendi cesedini resmederek bir hayal ürünü oluşturur. Film boyunca işlevsel hale gelen “okul” mekânı ile aksedilen” ölüm” olgusu, karakterin yaşamındaki tek arzusunun gerçekleşmesi için gerekirse kendi hayatından vazgeçebileceğini imgeler. Bu sarsıcı etkiler filmin metninin çekirdeğini oluşturur. Hüseyin, yaşamı boyunca adaleti sorgulayan, toplumda en alt kültürde olan, sadece kapital kimlikler altında sömürülmeye maruz bırakılan bir karakterin horlanmışlığını yansıtır. Ötekileştirilen ve sesini duyurmak isteyen bir “baba” profilidir.

⁵⁶ Başrollerinde Türkan Şoray’ın oynamış olduğu “Hazal” (1979) Necati Haksun’un “Hazal- Kutsal Ceza” adlı romandan sadık kalınarak senaryolaştırılmıştır. (Şoray,2012:247)

Atıf Yılmaz'ın ise 1982 yılında (Evren,2005:237) “sistem” ve “düzen” üzerine çekmiş olduğu “Dolap Beygiri” filmi “namus” terazisi altında bir hicivdir. Film dönemsel kodlaması itibariyle kamu kuruluşlarındaki ilişkilerin “rüşvet” dengesi içerisinde halkı sömürüye dayalı bir iş düzensizliğinin olduğunu belirtir. Filmde, yüksekokul mezunu olan saf bir adam devlet dairesinde memuriyete başlar. Dürüst bir memur olmak için elinden geleni yapıp, doğruluğundan ödün vermez. “Hiç rüşvet almayan memur olur mu?” tepkisiyle karşılaşarak, iş arkadaşları tarafından sıkça alay konusu olur. Kısa bir süre sonra “Düzeni bozma” nedeniyle işinden atılır. Hayatını kazanabilmek için üniversiteli seyyar satıcı olup, salatalık satar. Bilinçsizce belediye başkanına vermiş olduğu rüşvet, meslekten atılmasına neden olur. Yolda bulmuş olduğu bir çanta dolusu parayı sahibine ulaştırarak, taviz vermeyen prensiplerine anlam katar. Finisyonda “Sizin gibi beygirler olmazsa bizim halimiz ne olur” gibi bir söylem mevcuttur. “Ahlak” ve “namus” arasındaki ters orantı içerisinde kaybeden hep erdemli taraf olur.

Atıf Yılmaz, “Dolap Beygiri” filminden sonra 1984 yılında “Dağınık Yatak” filmi çıkarır. (Evren,2005:250)Yeni sinema anlayışı içerisinde daha çok “kadın” olma meselesine odaklı bir yapı üzerine kurulu olan film, anlayışın dokusunu öteki olmanın sıkışmışlığıyla birlikte metnin içinde açıkça gösterir. Her ne kadar kadın, toplumsal yaşam içerisinde “ötekileşmiş” olarak gözüke de “ahlak”, “etik” “dürüstlük” gibi değer yargıları kişinin yaşamını idame ettirebilmesi için seçmiş olduğu meslek üzerinden değerlendirilmez. Filmde konumlandırılan kadın, maddi kaygılardan öte manevi olarak yoksunluklar yaşar. Sadece masumiyetine kapılmış olduğu garsonla yaşamış olduğu cinsellik tek taraflı duyguları harekete geçirir. Maddi ve cinsel olarak sömürülmeye mahkûm kalan kadın, tekrar istismar edilerek kendi bunalımlı günlerine geri döner.

Türk Sineması, 80’li yılların sonuna doğru uzanan süreçte, bireyin “yabancılaşmasını”, “yalnızlaşmasını” ve “melankolisini” konu edinen ürünler ortaya çıkarır.Bu filmler kapalı mekanlarda çekilip, karakterlerin tecridini tasvir ederler. Ömer Kavur 1986 yılında “Anayurt Oteli”ni, Halit Refiğ ise 1989 yılında “Hanım”la karakterlerin ruhi bunalımlarına yönelir. “Sinema” ve “edebiyat” ilişkisi sonucu ortaya çıkmış olan “Anayurt Oteli”, Yusuf Atılgan’ın romanından esinlenilmiştir.

Çoğu sinema eleştirmenleri tarafından en iyi yüz film seçkisi içerisinde yer alan film⁵⁷, Zebercet'in ruh dünyasına ait serzenişlerini konu alır.

Kişilik bozukluğu aşık olan Zebercet, sergilemiş olduğu davranışlarıyla şizofreni hastası olduğunu göstergeler. Kendisini erken yaşta inzivaya çekilmiş gibi hissetmesi, dış dünyaya bütün kapılarını kapatması, yanından bir mevsim geçen insanlara mesafeli, kuşkulu ve şüpheli davranması “kendisine” yabancılaşır. Yabancılaşmanın kaynağını başlatan bu travma onu her gün yalnız ve mutsuz uyanmaya mahkum bırakır. O nedenle “cinsel” yönden yabancılaşma yaşar. Sadece otelinde çalışan kadını ile uyku halindeyken bu eylem içerisine girer. Kedileri okşarken cinsel haz alır. Zebercet “aile” kavramına yabancıdır. Çünkü annesi onu dünyaya getirdiğinde 12, babası da 28 yaşındaymış. Bu nedenle ruhsal yönünün yanında fiziksel olarak da birtakım eksiklikleri vardır. Zebercet, oteline sadece hatırı sayılır müşterileri kabul eder. Çünkü otelin kalabalıklaşması onu yalnızlığından uzaklaştıracağından, seçicidir. O nedenle “ekonomik” yönden yabancılaşma yaşar. Çok takıntılı ve hayalperest olduğundan bir gece vakti Ankara treni ile gelen gizemli müşterisine platonik hislerde bulunur. Şizofrenik bir olgu ile o odasında yokken varmış gibi onunla sohbet eder. O etkiyle “yaşama” da yabancılaşır. Yaşamış olduğu psikolojik tahakkümle otelde bulunan kediyi, yanında çalışan kadını öldürüp, intihar eder. Bu tür filmler, yeni izleyici kitlesinin oluşmasına neden olur.

1980'li yıllarda önemli filmlere imza atmış olan Halit Refiğ'e⁵⁸ göre, “Hanım”, “İki Yabancı” ve “Köpekler Adası”... “Bu filmler benim dünyaya bakışımın sinema anlayışımın en uç noktalarıdır. (Türk,2011,237) Halit Refiği'in bu filmiyle “Auteur” sinemacıları kisvesi altında irdelenip, mercek altına alınmasındaki etken “Hanım” filminin çekilmesinden önce yaşanan talihsiz olayların vuku bulmuş olmasıdır. Filmin başrol oyuncusu olan “Yıldız Kenter”eşi “Şükron Güngör” ve “Yeşilçam Dönemi” oyuncularından “Kamuran Yüce” bir turne dönüşü trafik kazası geçirirler.

⁵⁷ Atilla Dorsay'ın “Yüz yılın Yüz Türk Filmi” eserinde ...sıradadır.

“Sinema” Dergisinin hazırlamış olduğu “En İyi 100 Türk Filmi” kitabında ise 28.sırada konumlandırılır. (Sinema,2011:94)

⁵⁸ Halit Refiğ: Halit Refiğ'in filmlerinde imgeler, eğretilmeler, gizli anlamlar, alt metinler, belirsizlik, gerçek ile hayalin iç içeliği ve rüyaların gerçek hayata sızış yoğun bir kullanıma sahiptir. Genellikle Kemal Tahir eserlerinden etkilenen yönetmen, 1961 ve 2000 yılları arası toplamda 62 film çeker. (Günay,2011:1)

Olay yerinde “Kamuran Yüce” yaşamını yitirtir. Halit Refig, bir tesadüf sonucu televizyonu açtığında Yıldız Kenter’i kanlar içerisinde görür. Bu sarsıcı olayın etkisiyle, Yıldız Hanım’a vermiş olduğu film sözünü tutmadığının hicabını duyar.

“Auteur”⁵⁹ bağlamında Yıldız Kenter’in gerçek yaşam arasındaki ölüm-kalım savaşı, senaryodaki “Olca Hanım”ın ruh yapısı üzerinden kodlanır. Senaryo, “Yaşam” ve “Ölüm” arasındaki kalmışlığın izdüşümünü karakter üzerinden imgeler. Halit Refig, o günlerde annesini rahim kanserinden kaybeder. Senaryodaki “Olca Hanım” da aynı hastalıktan muzdarip bir şekilde yaşamına veda eder. Senaryodaki karakterin, kediye ve piyanoya olan bağlılığı ise, eşi Gülperi’nin “Kediciklerim” ve piyanistlik yönünden kaynaklanır. Film, kısa bir süre sonra yaşamını kaybedecek olan Olca Hanım’ın, karşılıksız sevgi alışverişinde bulunduğu kedisine yuva aramasını işler.

Türk Sineması 90’li yılların hemen öncesi “12 Eylül” travmasını konu alan filmlere yönelir. Yönetmen Tunç Başaran’ın⁶⁰ “Uçurtmayı Vurmasınlar” ve Zeki Ökten⁶¹’in “Ses” filmleri dönemsel kodlamayı vurgular. Türk Sineması’nda hapisane ve mahkûmiyete karşı gerçekçi bir perspektif sunarlar. Siyasi görüşü nedeniyle yıllarca “Mamak” ve “Ulucanlar Cezaevi”nde mahkûm olan senarist Feride Çiçekoğlu⁶² anılarını “Uçurtmayı Vurmasınlar” eseriyle bütünleştirir. (İldır,2016:338) Filmde konumlandırılan “İnci” karakteri, Çiçekoğlu’nun izdüşümüdür. “12 Eylül darbesi

⁵⁹ “Auteur”: Film teorisyeni olan “Andra Bazin”, “Auteur Kuramı”nı “Filmden filme geliştiği varsayılan ve sanatsal yaratım sürecindeki kişisel faktörlerin bir referans ve bir standart halinde tercih edilmesinin bir yoludur.” (Bazin,1967) şeklinde açıklar. Yönetmenlerin yarattıkları kahramanlar kendi hayatlarında ki depresif olaylarla örtüşürerek, senaryoda imgesel çağrışım sağlar. (Bazin,2011:40)

⁶⁰Tunç Başaran: Türk Sineması yönetmendir. Sinemaya başlamadan önce 4 yıl Memduh Ün’ün asistanlığını yapmış ve 1964-1973 arası (Hayat Kavgası) yabancı film uyarlamaları yapmıştır. 80’li yıllarda “Uçurtmayı Vurmasınlar” ve “Piano Piano Bacaksız” (1992) filmlerini çekerek adını duyurmuştur. Türk Sineması’nda oyuncu ve rejisör olarak toplamda 71 filmde görev almıştır. (Scognamillo,262:2010)

⁶¹ Zeki Ökten: Türk Sineması’nda 1960 ‘dan 2006 yılına kadar 37 film çekmiştir. (Vikipedia/ZekiÖkten) İlk filmi olan “Ölüm Pazarı”nı 1963’te yönetmiş Ökten, 2006 yılında “Çinliler Geliyor” filmiyle sinemaya veda eder. (Scognamillo,257:2010)

⁶²Feride Çiçekoğlu: Türk edebiyatına roman ve öykü türünde eser vermiş bir yazardır. Siyasî düşünceleri sebebiyle, 1980 sonrası bir müddet hapse girmiş; hapisten çıktıktan sonra edebiyat ve sinema alanında yaptığı çalışmalarla adını duyurmuştur. Roman ve öykü yazarı olmasının yanında; çevirmenlik, editörlük, akademisyenlik ve senaristlik de Çiçekoğlu’nun önemli hususiyetlerindedir. (Türker,2006:ii)

sonrası hapishanelerin mahkûmlarla dolu olduğu atmosfer içerisinde küçük bir çocuk annesiyle birlikte mahkûm edilir. Dış dünya hakkında hiçbir fikri yoktur. İnci onun en yakın arkadaşı olup, ona küçük sevinçler yaşatır. Avluya gelen küçük bir kuşu sahiplenirler. Yeşilliklerle dolu bir fotoğrafın soyutlamasıyla gelecek mutlu günleri konuşurlar. İzlekte konumlandırılan diğer mahkûmlar “suçlu” ve “suçsuz” terazisi altında darbenin şiddetini göstergeler. Asker kaçağı olan bir firariye bilinçsizce yemek verdiği için tutuklanan Gülsüm Ana, düşünce suçu neticesiyle içerde olan bir avukat ve kayınvalidesinin komşusuyla olan kavgası neticesiyle aniden getirilen bir gelin vardır. Filmde “özgürlük” sembolü olan “uçurtma”, Barış’ın kuşlara olan tutkusunu imgeler. Her ikisi de uçarak özgürlüklerini anlamlandırır. İnci ise Barış’a “uçurtma olup geri döneceği” sözünü verir. Tahliye sonrası büyük bir kalede Barış için bir uçurtma uçurur. Cezaevi müdürü uçurtmayı bir tehlike olarak görüp, vurmak ister. Fakat başarılı olamaz. Film, toplumun yüzleşmeye cesaret edemediği bir belirsizliği anlamlandırır.

Zeki Ökten’in “Ses” filmi ise, “12 Eylül Dönemi”nde hapishanede işkenceye maruz kalan bir adamın psikolojik olarak çöküşünü anlatır. Tahliye olduktan sonra bir sahil kasabasına gelen adam, sessiz ve gizemli davranışlarıyla ilgi odağı olur. Altı yıl cezaevinde kalmış ve işkence nedeniyle bir kolu sakat kalmış olan adam, kendi kurgulamış olduğu dünya içinde yaşar. Bir gün kasabaya gelen Şermin’in ilgisiyle arkadaşlık ve aşk duygularını yaşayan adam bir gün bir ses duyup ürperir. Kısa bir zaman sonra anlar ki bu sesin sahibi yıllarca ona işkence yapmış olan devlet memurudur. Çeşitli nedenlerle adamı yakalayıp eski bir kilise harabesine götürüp, aynı şekilde intikamını alır. Bu sefer “Kurban” ve “işkenceci” rolleri değişmiş, yaptırımlar “neden-sonuç” ilişkisi içerisinde değerlendirilmiştir.

Türk Sineması’na yıllarca hizmet etmiş olan Ertem Eğilmez, 1960’lardan 80’li yılların sonuna kadar “Arzu Film”le varlığını sürdürür. (Pekman,2010:ix) Çekilen filmlerde oyuncular değişik kalıplar içerisine girerek sosyal yaşamda var olan kimi bireyleri temsil ederler. Kalabalık ailelerin büyük bir konak içerisinde çevrelenmiş yaşamları izleyici üzerinden bir özdeşleşme etkisi yaratır. “Münir Özkul” ve “Adile Naşit” her daim koruyucu ebeveyn rollerinde eş olarak konumlandırılırlar. Evin kızı çoğunlukla fabrikada çalışan “Arzu Nesnesi” kadın olmaktan öte “Namuslu” olandır (Sev Kardeşim, Oh Olsun). Her daim zengin ve kapital görüşü olan fabrika sahibi;

kibirli ve insan onuruyla oynayandır. Okuma yazma oranları düşük olan aile, buldukları çıkmazdan sadece kendi içlerinde bulunan iyilik ve güzele dokunabilen “sevgi” koşullanmasıyla kurtulurlar.

1975 yılı itibariyle bir seriyi oluşturacak şekilde çekilen “Aile Şerefi”, “Gülen Gözler” “Bizim Aile” ve “Neşeli Günler” (Pekman,2010:274) filmleri tematik bağlamda bu olgu içerisinde yer alır. Münir Özkul’un “Yaşar Usta” karakteri; “Aile Şerefi”nde suçu, “Bizim Aile”de fabrika işçisi, “Gülen Gözler”de ise inşaat işçisi şeklinde değişim ve dönüşüm geçirir. Sadece “Neşeli Günler” de dükkân sahibi olan bir emektardır. Çekilen üç ayrı film, sosyal sınıf çatışması, eşitsizlik ve memnuniyetsizliklere karşı bir olma çabası vurgusunu yapmaktadır. “Oh Olsun” isimli filmde tekrar işçi sendikasını konu alan bir hikâye işlenir. Adile Naşit statü değiştirerek öteki olan fabrikatörün eşini, Münir Özkul’da fakir işçiyi canlandırır. Aralarında birlikte oynamış oldukları tek bir plan olmamasına rağmen, rövyasyonda bulunmuş oldukları karakter ve tema aynıdır.

1978’li yıllarda Rıfat Ilgaz’ın “Hababam Sınıfı”, “Hababam Sınıfı Uyanıyor”, “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”, “Hababam Sınıfı Tatilde” ve “Hababam Sınıfı Güle Güle” filmleri çekilir. 80’li yılların sinemadaki belirsizliği “Arabesk” ve “Seks Furyası” döneminin başladığını göstergeler.⁶³ Yaşlıları üniversiteyi bitirmiş olan bir grup genç Özel Çamlıca Lisesi’nde birtakım yoksunlukların çıkmazında derslerinde başarılı olamazlar. Bu olumsuzlukların nedeni öğrencilerin okuldan kaçıp maça gitmeleri, sigara içmeleri, dalgacı üsluplarıdır. “Suç” ve “Ceza” ilişkisi altında “ahlak” ve “başarı” terazisi filmin final epizodunda yer alır. Kendilerine olan bu denli duyarsızlaşmaları, başkalaşım geçirerek yeniden yapılandırılmalarına etken olur. Seyircinin istediği “ders çıkartma” ve “mutlu son” koşullanması bu denge içerisinde kodlanır. Ertem Eğilmez’in son filmi 1989 yılı ürünü olan “Arabesk”tir. Türk sinemasının absürd filmleri ele alarak ironik bir hikâye oluşturur. “Melodram” ve “Arabesk” konuları deforme edilerek ütöpik olaylar vukuu bulur. İzlekte “Zengin Kız- Fakir Adam” kutuplaşması altında “Siz evlenemezsiniz Kardeşsiniz” ve “Kör Oldum” gibi klişe sözler ile toplumsal hiciv mevzu bahistir.

⁶³ 1975 yılında çekilen film sayısı 226’dır. Halit Refiğ’in “Aşk-ı Memnu” dizisi ile televizyonun yaygınlaşması ve seks filmlerinin çoğalması sinemaya olan ilgiyi azaltır. (Scognamillo,2010:178)

2.1. Atıf Yılmaz Sinemasının “Kadın” İmgesine Yaklaşımı

Atıf Yılmaz ise, 1985 yılı ürünü olan “Dul Bir Kadın” filminde (Evren;2005:253) “köy-kasaba” sorunlarını geride bırakıp, modern kültür içerisinde menfaate dayalı ilişkilere realist bir bakış açısı getirir. “Kadın-erkek” ilişkileri içerisinde sosyal statü gözetmeksizin “kadın” ayrılmaya mahkûm bırakılır. Üç ayrı kadının farklı paradokslar altında ilişkilerinin zedelenmesi onları yeni uçurumların eşiğine sürükler. Aşk üçgeni içerisinde konumlandırılan erkek özne, her iki kadına da aynı denklite davranıp, cinsel dürtülerine hitap eder. Yaşanılan birleşme sonrası yaşanılan kutuplaşma cinselliğin utanç verici yanını gösterir. Sömürülmüş kadınlar arasında oluşan yakınlaşma “lezbiyen” ilişkinin zeminin hazırlar. Lezbiyen feminist Janice Raymond’un yaklaşımına göre; “Aşk, cinsellik ve arkadaşlık birbirleriyle ilişkilidir. Cinsel ilişki olmadan da tutkulu bir arkadaşlık kurulabilir ama tutkulu bir arkadaşlık olmadan cinsellik yaşanmaz.” (Carol,1995:196) Kısır döngü içinde irrite edilen kadınlar sevgiyi “lezbiyen” dürtünün eşiğin de ararlar. Filmin bütünü içerisinde iki kadının yalnızlığı gerçekçilik olgusu üzerinedir.

Atıf Yılmaz, 1986 yılı ürünü olan “Aah Belinda” (Arslan,2012:218) filmiyle “Doğulu” ve “Batılı” kadının mukayesesini bir şampuan reklamı kisvesi üzerinden değerlendirir. İki uç noktada bulunan karakterleri tek bir kimlik üzerinden inşa eder. Hayattaki idealist duruşuna karşı bir şampuan reklamında oynayan Serap, rol icabı doğulu bir kadının yaşamına bürünür. Enteresan olan, rol değil gerçek olarak o karakterin bedenine senkronize edilmiş olmasıdır. Bu dönüşüm anı Türk Sineması’nın en tuhaf kişilik bozulmasını yansıttığı sahnelerdendir.

Atıf Yılmaz’ın “Doğulu Naciye”si gündüzleri bankada çalışıp, akşamları ailesiyle ilgilenen, uhrevi bir yaşam stiline sahip bir kişiliğin dışavurumudur. Melodramlarda ki “anne”, “uzlaşmacı eş” ve “namus timsali” kadının reformlarmış halidir. Çünkü erkek egemen toplum içerisinde meslek sahibi olarak bir nebze olsa sözü geçer. “Batılı Serap” ise, 80’li yılların Türkiye’inde ki “Modern Kadın” timsalidir. Kendi benliği ile erkekler tarafından ilgi odağı olabilecek güzellikte, feminizm kalıplarına uygun entelektüel bir tiyatro sanatçısıdır. Toplumdaki ötekileşmiş hayat kadınlarının

özdeşi olan “Asiye Nasıl Kurtulur” tiyatro oyununda başrol oynayarak, hayattaki duruşunu ve bakış açısını sergiler.

Değişim geçiren Serap, kimlik belirsizliği içinde yaşadıklarının bir hayal ürünü olduğunu düşünmek ister. Öz yaşantısında ki dostlarına birçok ayırt edici özelliğinden bahsetmiş olsa da tanınmaz. Yeni kimliğiyle toplumda edindiği yeri sorgulamaya başlar. Atıf Yılmaz temas ettiği metamorfoz⁶⁴ içerisinde “Batılı” kadının “Doğulu” kadına olan değişim ve dönüşümünü sunmak niyetindedir. Filmi izleyen kadın seyirciler “Serap” ve “Naciye” ile özdeşleşerek kendi içlerinde bulunmuş oldukları durumun değerlendirmesini yaparlar. Filmin senaristi olan Barış Pirhasan’a (1986)⁶⁵ göre;

“Daha düşsel ve fanteziye yakın bir konu düşünüyordum, sırf kadının düşleri gibi bir şey. Sonra Atıf Yılmaz ve arkadaşlarla ortak konuşmalar sonucunda “Aaah Belinda”nın iskeleti çıktı. Amacım, kendisi de belki orta sınıf kökenli ama sanatçı bir kadının birdenbire orta sınıf değerleriyle dolu bir çevreye düşmesinin yaratacağı sonuçların güldürüsünü yapmaktı.” (Pirhasan:1986)

Atıf Yılmaz’ın 80’li yıllarda “Kadın Filmleri Yönetmeni” olarak anılmasını sağlayan eserlerin başında 1986 (Evren,2005:266) yılında çekilen “Asiye Nasıl Kurtulur?” gelir. Film, tiyatro yazarı Vasıf Öngören’in⁶⁶ aynı adlı oyununun, senarist Barış Pirhasan’ın tarafından kaleme alınmasıyla beyazperdeye aktarılır. İzlek içerisinde konumlandırılan Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı Seniye Hanım, “Asiye” imzalı bir mektup alır. Kendisinden yardım isteyen genç kızı bulmak için mektupta yazan adrese gider. Aradığı kişiyi bulamayınca karşısına aynı kaderi paylaşan birçok Asiye’ler çıkar. Oranın ortakçısı olan Selahaddin Bey, mevcut sistem içerisinde

⁶⁴Metamorfoz: İnsan psikolojisinde ki “Başkalaşım” anlamına gelmektedir. Özellikle Böcekler için kullanılan bir terim olup, canlının türlül düzeyinden yetişkin düzeye geçişine verilen addır. (Wikipedia.com/Metamorfoz)

⁶⁵ Barış Pirhasan:Ömer Kavur’un “Körebe” (1985), “Amansız Yol” (1985) filmlerinin senaryolarını yazarak sinemaya adım atar. Atıf Yılmaz’ın “Adı Vasfiye” (1985), “Değirmen” (1968), “Aaah Belinda” (1986), “Kadının Adı Yok” (1987) ve “Bekle Dedim Gölgeye” (1990) filmlerinin senaryolarını yazar.(<http://tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/4100/baris-pirhasan>)

⁶⁶ Vasıf Öngören: Türk tiyatrosunun 1960’larda gerçekleştirdiği atılım içinde, oyuncu, yönetmen, oyun yazarı olarak yetişmiş tiyatro insanıdır. “Zengin Mutfağı”, “Asiye Nasıl Kurtulur”, “Almanya Defteri” ve “Göç” gibi oyunları yazmıştır.(Irmak:2012)

Asiye'nin kurtulacağına inanmaz. Kurmacaya dayalı bir canlandırma yapılmasını teklif eder. Bu nedenle film iç içe geçmiş kurgusuyla anlatıcı bir bakış açısına sahip olur. Asiye'nin çocukluğundan başlayıp başına gelen her güçlükte onu hayat kadını yapacak kilit noktalarda oyun durdurulup, Seniye Hanım'a Asiye'nin bu olaylardan sonra nasıl kurtulacağı sorulur. Sonuç olarak Asiye bir genelev patroniçesi olarak izleyici karşısına çıkar. Bürokratik yapının temsilcisi olan Seniye Hanım'ın teatisiyle reşit olmayan genç kızları pazarlayan bir kadın haline gelir. Bir anlamda düzen kendini tekrar eder.

Atıf Yılmaz 1987 yılında,(Evren,2005:274) kadın sorunlarına eğilen Duygu Asena'nın⁶⁷ “Kadının Adı Yok” adlı eserini sinemaya uyarlar. Senaryosu Barış Pirhasan'a ait olan filmin konusu “kadının” yalnızlığı üzerinedir. Gündeliğin baskın düzeni içerisinde sıkışmış olan kadın özne mesleğini bırakıp, eşini terk eder. Yaşamını sorgulamak için arkadaşının yazlık evine gidip, yalnızlığının ne olduğunu anlamaya çalışır. İletişimsizliğinin kaynağını aramaya başlar. Küçük yaşlardan itibaren babasıyla yaşamış olduğu kutuplaşmaları ele alarak, erkek öznelerle girmiş olduğu ilişkileri sorgulayıp, kâğıda döker. Kendisine elini uzatır ve o bilmediği, tanımadığı duygunun adını koyamazken bir başkası olmayı dener. Böylelikle suskunluğunun içerisindeki saklı karanlığı ortaya çıkarır. Yaşamış olduğu izdivacın “aşk” değil sadece çeşitli yasaklamalara karşı bir misilleme olduğunu anlar. Erkek personaları tarafından kendi heves ve arzularına dokunulmadığı kanaatine varır.

Ev sahibinin arkadaşı olan erkek özne tesadüfen yazlığa gelip, kadını ziyaret eder. Mesleği çevirmenlik olduğundan kadının yazdıklarını teklifsizce okur. Kendi kırgınlıklarından ve hayatın değiştiremeyeceği gerçeklerden bahsederek bir muhakeme yapar. Kadının kendini keşfetme sürecinde onun yakın takipçisi ve arkadaşı olur. Genç kadın ruhunu arındırıp, tedirginlik yaşadığı şehre geri döndüğünde kendi ayakları üzerinde durur. Kendi gerçekliğinin üzerine eğilerek içsesini dinlemeye başlar. Filmde konumlandırılan erkek özne öğretilmiş olan ataerkil kodlamaların dışına çıkıp, kadının bir birey olarak kendisini ifade etmesine

⁶⁷Duygu Asena:İlk kitabı “Kadının Adı Yok”la adını duyuran Duygu Asena, geniş bir okur kitlesine ulaşır. Ancak “Kadının Adı Yok”, 1998’de müstehcen bulunarak yasaklandı. Yayınına 2 yıllık dava süreci sonunda izin verilen kitap, yönetmen Atıf Yılmaz tarafından filme alınır. (<http://www.hurriyet.com.tr/gazeteci-duygu-asena-hayatini-kaybetti-4838807>)

yardımcı olur. Atıf Yılmaz'ın film hakkındaki duygu ve düşüncelerini şöyle ifade eder.

“Şimdi sinemada bir laf vardır, daha çok Amerika kaynaklı bir özdeyiş, “Çok iyi romandan iyi film yapılmaz. Ancak vasat ve popüler romanlardan iyi film yapılabilir” diye... Benim düşlediğim kadın tipi erkek gibi davranan ve ille de başarılı olan değil. Kimliğini ararken sancılar çeken, çeşitli dönemlerde düşen ve kadın özelliğinden asla taviz vermeyen bir tip. Nitekim senaryoda da, filmde de bunu yapmaya çalıştım. Duygu'nun kitabından tümüyle sorumlu olmama meselesini de şöyle çözümlerdim. Film, kadının yazmaya başlama anında sona eriyor. Böylece bende “bundan sonra Duygu ne yazarsa yazsın” deyip çekilebiliyorum.”(Atıkoğlu:1988)

“Sinema” ve “Edebiyat” yakınlığı Türk Sineması'nın kenarlarında dolaşan ama tam anlamıyla oturmayan bir disiplindir. Yılmaz'ın eleştirisi değişen sinema anlayışı içerisinde yeşermeye başlayan arayış dönemi içerisinde iyi romanların filme adapte edilemeyeceğindedir. Romanlarda kullanılan birçok anlatıcı form, senaryoya dâhil edilmeden çıkarılır. Anlatılanlar birbirlerine bir şekilde bağlansa da neden ve sonuç ilişkilerinde kopukluk söz konusudur.

1980 darbesi sonrası ortaya çıkan muhalif hareketlerin en önemlilerinden biri olan “feminizm”in sinemadaki yansımaları değerlendiren Yılmaz, bu dönemde kalıcı ve güçlü karakterlerin stereotiplerine eğilir. Çekilen filmlerin kurmaca hikâyelerinin ötesine çıkıp, toplumsal açıdan yapılan eleştiriler karşısında kadına ilişkin pek çok rol biçer. Yılmaz sinemasında, kadın olgusuna karşı eril dilin nasıl farklı hikâyelerde anlatabileceği gerçeğine değinir. Bu nedenle 1980-1990 arası çekmiş olduğu 18 filminden on iki tanesi “kadın” hikâyeleri üzerine yoğrulur.⁶⁸ Ayrıca çekmiş olduğu “Arkadaşım Şeytan” filmi, fantastik türde olup, erkek dünyası üzerinden kurmaca ve yapaylık imgesi taşır. Listede kalan beş filmi⁶⁹ toplum içinde “ahlaklı” ve “namuslu” yaşamak isteyen karakterlerin uğradığı mağduriyeti destekler. (Arslan,2007:218)

⁶⁸ “Mine” (1982), “Seni Seviyorum” (1983), “Bir Yudum Sevgi” (1984), “Dağınk Yatak” (1984), “Adı Vasfiye” (1985), “Dul Bir Kadın” (1985), “Aah Belinda” (1986), “Asiye Nasıl Kurtulur ?” (1986), “Hayallerim Aşkım ve Sen” (1987), “Kadının Adı Yok” (1987), “Ölü Bir Deniz” (1989), “Bekle Dedim Gölgeye” (1990), “Berdel” (1990) (Arslan,2007:218)

⁶⁹ “Talihli Amele” (1980), “Delikan” (1981), “Dolap Beygiri” (1982), “Şekerpare” (1983), “Değirmen” (1986) (Arslan,2007:218)

2.2. Bir Oyuncu Olarak Türkan Şoray'ın Sinemadaki Devinimi

Türkan Şoray filmleri, çekilmiş oldukları dönemlerin toplumsallaşma pratikliği doğrultusunda inşa edilip, “kadın” imajlarına içten bakış sağlayan hikâyelerden beslenir. Türk Sineması'nda “Melodram” seçimleriyle var olan Şoray, 1970'li yılların sonunda “Toplumsal Gerçekçi” hikâyelerin oyunculuklarına ilgi duyar. Bu nedenle 80'li yılların başında yaratmış olduğu kadın hikâyelerinin titri, kadının aldatma ve boşanma olgularına dayanır. Bu ana eksen altında oluşan prototipler feminizmin oluşturduğu dalgalanmadan kaynaklanır.

Türkan Şoray “12 Eylül darbesi” sonrası, yazar Yaşar Kemal'in hikâyesi olan “Yılanı Öldürseler” filminin rejisörlüğünü⁷⁰ ve oyunculuğunu yapar. (Şoray:2012) Senaryosu Arif Keskiner'e⁷¹ ait olan hikâye, “namus” ve “töre” üzerinden “anne” öznesine sirayet eder. “Yılan” olgusu oğlu tarafından öldürülmeye mahkûm olan “Esmeye” karakteri üzerinden kodlanır. “Yılan” mümkün olmayan bir suç işleyen öznelere takılan sıfattır. Mekanikleşen iletişimsizlik içerisinde bir tecridin sembolüdür. Toplumsal düzen içerisinde göz hapsiyle oluşturulan bir mahkûmiyetin temsilidir. Film, muhafazakârlığın öfkesine nail olan kimliklerin, belirli bir ayırt edici suça sahip olduklarını göstergeler. “Yılan” tasviri Esmeye üzerine biçimlendirilmiş olsa da, küçük çocuğu annesini (Yılanı) öldürmeye zorlayan “toplum” ve “yoz” düşüncelerdir.

Filmin jeneriği, yılanın mozaikleşmiş bir figüründen oluşur. Bu da filmin yapısının mitolojik esintilerden ve efsaneleşmiş hikâyelerden besleneceğinin göstergesidir. Filmde çoğunlukla doğa tasvirleri yer alır. Bu sahneler “anne” ve “oğul”un tutsaklıklarını sergiler. Filmin son bölümü, seyircinin özdeşleşmiş olduğu “Esmeye” ve “Hasan” üzerinden kurgulanır. “Anne” ve “Oğul” kendi iç hesaplaşmalarını yaşar. Gündelik yaşam ritüelinin bir göstergesi olarak Esmeye, ocağın başında yufkasını pişirir.

⁷⁰ Türkan Şoray, “Yılanı Öldürseler” filminden “Dönüş”(1971), “Azap” ve “Bodrum Hakimi” filmlerin rejisörlüğünü yapar.

⁷¹ Arif Keskiner: Türkiye'ye de elliye yakın fotoromanın yapımcılığını, senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenir. "Otobüs", "Kapıcılar Kralı", "Selvi Boylum Al Yazmalım", "Maden", "Köşeyi Dönen Adam" ve "Piyano Piyano Bacaksız" gibi filmlerin prodüktörlüğünü yapar. "Yılanı Öldürseler" ve "Piyano Piyano Bacaksız" filmlerinin senaryo yazımına katıldı. (Keskiner,2013:5)

Sessizliğin yoğun olduğu saniyelerde sırtı dönüktür. Oğlu elinde tüfekte oynamaktadır. Yaşayacağı kaçınılmaz sonu anlar gibi başını arkaya çevirir ve oğluna bakar. O anda tüfek patlar. Esmeye, tüfeğin işlevsel hale gelmesiyle birlikte vurulur. Örgülü uzun saçları, ocağın alevleri içerisinde girerek yanar. Hasan bir anlık uğramış olduğu tahakküm ve belirsizlik ile annesini öldürür. “Ben öldürmedim” söylemiyle yaratmış olduğu faciyanın psikolojisinden arınmak ister.

Türkan Şoray “Toplumsal Gerçekçi” reji anlayışına veda edip, kadının “ihanet etme” temaları üzerinden oyunculuğuna devam eder. 1982 yılında “Seni kalbime Gömdüm” filminde oynar. Filmde konumlandırılan kadın özne evli ve mutsuzdur. Sıkıcı yaşam rutinleri arasında kısa bir tatil yapmak için Bodrum’a gider. Tesadüfler sonucu bir ressamla tanışır, arkadaş olur. Kadın, kocasından göremediği sıcaklığı hissedince eşini boşamaya karar verir. Aralarındaki iletişim ileri bir hal alınca kadın, sömürülmenin farklı bir yüzüyle tanışır. Ressamında eski eşinden farklı olmadığını anlar. Rejisör Fevzi Tuna, kendi bakış açısıyla kadının “eş seçme” ve “aldatma” yetisi olabileceğini vurgular.

Oyuncu olarak Türkan Şoray’ın tercihleri Yönetmen Kartal Tibet’in 1984 yılı ürünü olan “Bir Sevgi İstiyorum”, “Seni Kalbime Gömdüm” filmiyle aynı yüklem altında devam eder. Evli bir kadın, beklentilerine karşılık bulamayınca sevgiyi bir kaptanda aramayı dener. Final bölüm de kadının mutsuzluğu baki kalır. Türkan Şoray 1983 yılında yönetmen Orhan Elmas’ın “Metres” filminde (Sekmeç, 2012: 210) arzulanan kadının temsilini sunar. Bir saz evinde konsomatrislik yapan kadın, evli bir adamla tanışır. Aşkın en mahrem hallerini gizlilik nosyonu içerisinde yaşamak için eve giderler. Kadın öznenin elbisesinin yırtılması, onu evde bulunan kürkü giymeye sevk eder. Adam, eşinin ısrarla kürkünü sorması neticesiyle tekrar buluşmak zorunda kalır. O buluşma sonrası birbirlerine gerçekten âşık olduklarını anlayıp, ilişkilerine devam ederler. Erkek öznenin evli ve çocuklu olması, kadını tereddütte bırakır. Aralarında geçen bir münakaşa ayrılımlarına etken olur. Çeşitli tesadüfler tekrar birleşmelerini sağlayınca erkek öznenin oğlu bir kaza geçirir. Küçük çocuk babasını isteyince, ikincil kadın ilişkilerin kopuş noktasını sağlar. Türkan Şoray sinema kariyeri boyunca canlandırdığı roller arasında ilk kez yuva yıkan bir kadını canlandırır.

Türkan Şoray “boşanmış kadın” prototipi teması içerisinde 1985 yılında “Bir Kadın Bir Hayat” ve “Körebe” filmlerinde oynar. (Sekmeç,2012:212-213) Yaratılan karakterler, evlilikleri boyunca kocaları tarafından ötekileşen ve ihaneti kabul etmeyip ısrarla boşanmak isteyen yapıdadırlar. Aynı zamanda sosyo-ekonomik yaşamda kendi bağımsızlıklarını oluşturan özgür kadın kimlikleridir.“Bir Kadın Bir Hayat” anlatısındaki kadın, bu çağrışımın ana omurgasını tanımlar. Kocasından aldatılan kadın boşanmak için mahkemeye başvurur. Ailesi ve arkadaşları tarafından ötekileştirilip birtakım imalara maruz kalır. Kocasından gelen yaptırımlara hiçbir taviz vermeyip, kararını sonuçlandırır.

1985 yılında Ömer Kavur’un rejisiyle çekilen “Körebe” (Sekmeç,2012:212) dul bir kadının toplum içerisinde “anne” ve “meslek” sahibi olabileceğini göstergeler. İstanbul’un merkezine yakın bir seminde yaşayan kadın, kızın okula yolcu eder. Akşam olunca kızının okula gitmediğini öğrenir. Yapılan tüm arama çalışmalarına rağmen kızını bulamaz. Kadın kızının bulunabilmesi için mücadele ederken, eski eşi tarafından anneliği sorgulanır. Yakın dostu olan avukat bey manevi anlamda yapmış olduğu destekle kadını sakinleştirir. Arayış esnasında birbirlerinden duygusal anlamda etkilenirler. Ömer Kavur finisyonunda, ilişkinin devamına dair bir söylemde bulunmaz. Sadece kız ve anne arasındaki iletişim kopukluğu son bulur.

“On Kadın” filmi, “Kadın İmgesi”nin en belirgin özelliklerini tüm aşamalarıyla yansıtır. Filmde, 9 ayrı kadının erkekler tarafından yaşadığı olayları dramatik şekilde gösterilir. Bu hikâyelerin çoğunda kadınlar, erkeklerden gelen eylem sonucu hapisaneye düşerler ve ellerinde ki suç tahtasıyla toplumsal ders veren bazı söylemlerde bulunurlar.

İlk hikâye’nin ismi “Gelin Sofrayı Kur”dur. Kayınpederi ile aynı evde yaşayan kadın özne, sürekli tacize uğrayıp, hamile kalır. Gidecek başka bir yerleri olmadığından eşi bu durumu kabullenip, karısını suçlar. Bir akşam eve suçüstü yapmaya gelince eşini elinde bıçak, babasını da kanlar içinde bulur. Kadın hapisaneye “Ben Çocuğumu düşürmem” söylemiyle girer. Anlatıcı hikâye de aile içi ensest ilişkinin tedirgin edici bir vaka olması vurgulanır. Yaptırımlara maruz kalan kadının eyleme geçmesiyle daha ağır bedeller ödeyeceği toplumsal bir gerçekçiliktir.

İkinci Hikâye, “Gazeteci / Evlilik Cüzdanınız Lütfen”dir. İzlekte ki kadın modern, idealist bir gazetecidir. Yazmış olduğu yoksulsuzluk haberini gazetesinin çıkar

dengeleri neticesiyle yayınlatamaz. Uğramış olduğu haksızlık nedeniyle yıllık izne çıkar. Kızlı erkekle kalmış oldukları motel odasında haber çalışırken aniden içeri “ahlaksızlık yaptınız” söylemiyle polis girer. Kadın gözaltına alınıp götürülürken “Bunu basına yapılmış bir hakaret olarak görüyorum” ifadesinde bulunur.

Üçüncü Hikâye “Çingene”dir. Roman kökenli, mesleği hırsızlık olan kadın suçüstü yakalanarak karakola getirilir. Bütün suçlamaları inkâr edip, “Ben çalmadım be üstüme yıkacağınız başka suç yok mu be” söyleminde bulunur.

Dördüncü Hikâye “Deniz”dir. Deniz, çimento fabrikasını protesto eden sosyalist bir çevrecidir. Eylemci olduğu için ona son bir söz bile söyletmezler.

Beşinci Hikâye “Ana – Kız / Çok süpersin Anne” dir. Kocasını yıllar önce vefat eden dul kadın kızıyla aynı çatı altında yaşar. Kızı eve sevgilisini tanıştırmak için getirir. Fakat bu tanışıklık tekinsiz ilişkilerin başlangıcı olur. Kızının sevgilisiyle zaman geçiren anne kızının hamile kaldığını öğrenince “aldatma” ve “aldatılmanın” utancı altında cinayet işler.

Altıncı Hikâye, “Fahişe / Biz Fahişeyiz ya siz ?”dir. Bir hayat kadının günlük yaşantısı işlenir.

Yedinci Hikâye, “İkramiye / Ana sevgisi ne güzel şey”dir. Kocasını öldürmek suçuyla hapishaneye giren kadın, yıllar sonra özel izinle kızının düğününe gitmek için tahliye olur. Fakat kocasının tarafı, kadını düğünde görmek istemeyip, kovar.

Sekizinci Hikâye, “Feminist / Erkek kokusu sinmiştir”. Feminist yaklaşım içerisinde yaşayan bir kadının toplum içerisinde var olma çabasını gösterir. Yaşadığı apartmandaki kapıcının karısını dövdüğünü gören Tülin, kadını evine alır ve onu korur. Şikâyetçi olan koca yüzünden eve polis gelir ve “Kadının yeri kocasının yanı” tezini öne sürüp Tülin’i “zorla kadını alıkoyma” suçu ile suçlar.

9. hikâye ise “Köylü / Ben İkinize de yeterim.”dir. Bu filmde kırsal kentten İstanbul’da hayat mücadelesi içerisinde yer alan çiftin hikâyesi işlenir. Erkek özne maddi anlamda ivme kazanmak için tüm ahlaksız işleri yapar. Bir gün eve ticaretini yapacağı kadını getirerek aynı zamanda sevgili olur. Eşi bu durumu kabullenemeyip cinayet işler.

Yönetmen Şerif Gören, filmin adını “On Kadın” şeklinde konumlandırıp, izleyiciye dokuz ayrı kadın hikâyesi sunar. Amacı seyirci kadınlara “Onuncu hikâye de sizin hikâyenizdir” söylemiyle, kendi yaşamlarının sorgulamasını yaptırmak olduğu düşünülebilir.

1987 yılı sonrası Türkan Şoray, İrfan Tözüm⁷² rejisinde “Rumuz Goncagül” filminde oynar. Yaşamı boyunca tek amacı evlenmek olan kadın özne gazetelerin arkadaş bulma köşesine “Rumuz Goncagül” adıyla mektuplar yazar. Kendisini tanıtarak kendisine uygun olabilecek eş adaylarına seslenir. Eve gelen mektuplardan sadece üç tanesini değerlendirmeye koyup, annesi ile durum değerlendirmesi yaparlar. Gazete vasıtasıyla kurulan arkadaşlıkları inceleyip, makale yazmak isteyen bir gazeteci onların evlerine kiracı olarak taşınır. Mektuplardan gelen eş adaylarından birisi kadın ticareti yapan azılı bir mahkûm çıkar. Bu güvensizlik altında kadın özne, durumu hakkında makale yazan gazeteci ile duygusal bir yakınlaşma yaşar. Film çaresiz olan ev hanımlarının kolay suiistimale uğrayacağına vurgusunu yapar. Kendi heves ve arzularıyla yaşamak isteyen kadın özneleri sömürülmeye dayalı bir sistemin kurbanı olurlar.

1980’li yıllar Türk sineması, belli toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde konularını üretip, kadın ve erkek rollerini gereksinimlere göre dağıtır. (Akbulut:2008,356) Bu dönemde kadının ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmaya başlaması gerekli olan bilinçaltının sağlandığını göstergeler. Türkan Şoray oynamış olduğu “Bir Kadın Bir Hayat” filminde “Boşanma” söylemleriyle erkek hegemonyasına karşı bir serzenişte bulunur. “Körebe” filminde yaratmış olduğu karakter ekonomik bağımsızlığına sahip, kızına bakabilecek yetidedir. Oysaki ticari anlamda mevki kazanma ve aile geçimini sağlamak toplumda erkeğe biçilen rolken, dul bir kadının böyle bir yükün altına girmesi erkek dünyasına karşı kazanılan bir başarıdır. “Bir Sevgi İstiyorum” filmi, kadınlığa ilişkin dağınık olan “aldatma” konusu belirli bir çizgide sunar. Toplumsal cinsiyet ayrışması içerisinde bu dönem kadınları “edilgen” olmaktan öte “güçlü” olarak kendi gereksinimlerine göre davranırlar. Bu nedenle erkek ve kadın ilişkileri karmaşaya sebebiyet veren bir atmosfere sahiptir.

⁷² İrfan Tözüm: Yapımcı, yönetmen ve senaristtir. Başlıca yönettiği filmler:”Melodram” (1988), “Cazibe Hanım’ın Gündüz Düşleri” (1992), “Mum Kokulu Kadınlar” (1993) (Sinematürk.com/İrfan Tözüm)

2.3. Atf Yılmaz Sinemasında “Türkan Şoray”ın Oyuncululuğundaki Değişim ve Dönüşümü

Türk sinemasının 50 yıllık sürecinde aktif olarak yer alan Atf Yılmaz, “Dramatik yapısı”, “konu bütünlüğü” ve “kadın temaları” ile toplumsal taşlama temalı eserler ortaya koyar. Bu geniş ve süregelen zaman dilimi içerisinde rövasyonda bulunmuş olduğu kadın oyuncular arasında en çok Türkan Şoray’la tek bir çatı altında buluşur⁷³ 1968 yılında “Melodram” kalıplarıyla başlayan ortak çözülme noktaları, 1998 yılında “Fantastik” türle vukuu bulur. Türk sinemasının kendi içindeki toplumsal değişimi “yönetmen” ve “oyuncu” diyalektiği açısından her ikisini değişime ve dönüşüme mahkûm bırakır. Sinema hissiyatıyla çekmiş oldukları 17⁷⁴ film bu değişimi “neden-sonuç” ilişkisi içerisinde göstergeler.(Arslan,2007:218)

Atf Yılmaz, 1950 yılında Semih Evin’in asistanı olarak sinemaya başlar. Bu dönem Türk sineması “Sinemacılar Çağı”⁷⁵ olarak tanımlanır. 1951 yılında senaryosunu yazmış olduğu “Kanlı Feryat” filmi ile tanınır. 1952 yılında “Melodram” ve “Mısır⁷⁶ Sineması”nın etkisiyle yazar “Kerime Nadir”in⁷⁷ piyasa romanlarına yönelerek “Hıçkırık” filmiyle büyük bir başarı yakalar. “Amerikan savaş” filmlerine özenerek 1954’te “Şimal Yıldızı”nı çeker. (Arslan, 2007:218) 1958 yılında “Burjuva” taşlaması olan “Bir Şoförün Gizli Defteri” filmiyle bakış açısını değiştirir. 1959 yılında Yılmaz Güney’le birlikte yazmış oldukları “Bu Vatanın Çocukları” filmi

⁷³ Atf Yılmaz, “Türkan Şoray” la 17,” Müjde Ar“ ile 9,“Hülya Koçyiğit”ile 11, “Hale Soygazi” ve “Lale Mansur” ile 2 ve son olarak “Ayla Algan” ile 1 film çeker. (Arslan,2007:218)

⁷⁴ Türkan Şoray ve Atf Yılmaz’ın birlikte çalıştıkları filmler, “Kölen Olayım (1969)”, “Karagözlüm (1970)”, “Ateş Parçası (1971), “Unutulan Kadın(1971)”, “Yedi Kocalı Hürmüz” (1971), “Cemo (1972)”, “Zulüm (1972), “Güllü (1973)”, “Güllü Geliyor Güllü (1973)”, “Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)”, “Mine (1982)”, “Seni Seviyorum (1983),”Hayallerim Aşkım ve Sen (1987), “Ölü Bir Deniz (1989)”, “Berdel (1990)”, Nihavend Mucize (1997)” arasında yer alır. (Arslan,2007:218)

⁷⁵ Sinemacılar Çağı: Türk sinemasının 1950 ve 1960 yılları arasında oluşan süreç “Sinemacılar Çağı” olarak adlandırılır. (Scognamillo,2012,191)

⁷⁶ Mısır Sineması: Mısır filmleri, özellikle 1938 – 1948 yılları arasında Türkiye’de sinema salonlarını tekellerine almıştır. Bu dönemde Avrupa’daki savaş, Türk film ithalatının Mısır’a yönelmesine neden olur. Mısır yapımı filmlerin, konuları ve şarkıları izleyenleri gözyaşlarına boğan hikayelerden oluşur. (Özyıldırım:2008)

⁷⁷ Kerime Nadir: 1937-1981 tarihleri arasında popüler aşk romanları yazmış romancıdır. Aşkın kadın ve erkek karakterlerin yaşantısını değiştiren olumlu ve olumsuz durumlarını konu alan eserler kaleme almıştır. (Yeşilyurt:2013)

Yaşar Kemal'in desteğiyle adapte eder. 1960' yılında Fransız sineması ürünü olan "400 Coups"tan etkilenip, "Suçlu" filmini çeker. (Ayça:1982) "Sinemacılar Çağı"nın sona erdiği 1960 yılında 18 filmle dönemi kapatır.

Türkan Şoray'ın oyuncu olarak sinemaya girişi 1960 yılında "Köyde Bir Kız Sevdim" filmiyle olur. (Şoray,22:2012) Rejisörlüğü Türker İnanoğlu'na ait olan film, "Toplumsal Gerçekçilik" hikâyesiyle yoğrulup, "Melodram" kalıplarıyla finisyon yapar. İstismara uğrayan işçiler, haklarının telafisi için çalıştıkları çiftlikte çatışma çıkartır. Bu atmosfer içerisinde sevdiği adama karşı aşkını dile getiremeyen kadın özne verem olup, ölür. Bu tür bilindik trükler içerisinde oyuncu kullanımı yapımcılar için ticari bir kazanç sağlar.

Sinemada kariyer yapmaya başlayan Şoray, "Acı Hayat" (1961) ve "Otobüs Yolcuları" (1962) (Şoray:2012) gibi toplumsal ders veren filmlerde rol alır. Birtakım yoksunluklar içerisinde yaşayan insanların uğramış oldukları mağduriyetler "aşk" teması üzerinden kodlanır. Melodram oyunculuğundan vazgeçmeyen Şoray, 1964'te "Veda Busesi" filminde oynar. Film trajedi bir kaza sonucu eşini kaybedip, yüzünden yara almış olan bir adamın hayali bir silüete olan aşkını konu alır. İzlekte kodlanan duygu yoğunluğu, adamın piyano başında "Veda Busesi" notalarını çalması ile başlar. Kadın özne saçlarını portredeki kız gibi yana doğru tarayıp, merdivenlerden aşağı iner. Yüzündeki yarayı fark edince kaçıp, ütöpik bir davranış sergiler. Şoray, 1968 yılında yönetmen Akad'ın⁷⁸ "Vesikalı Yârim" filminde oynar. Hikâye ötekileşmiş kadın ve manav arasında geçen imkânsız aşkı konu alır. Sabiha'nın yüz ifadesi, dudak hareketleri, derin bakışları ve fonda çalan "Kalbimi Kıra Kıra" şarkısı filmin "Melodram" bağlamında sonuç kısmını oluşturur.

Türkan Şoray'ın Atıf Yılmaz ile tanışması 1969 yılında "Kölen Olayım" filmiyle olur. (Evren,2005:181) Genç ve güzel bir kadın olan Türkan, içkili bir mekânda şarkıcıdır. Tevafukken oraya gelen bir adamla aralarında aşka dönük bir arkadaşlık başlar. Yaşanılan yanlış anlaşmalar silsilesi onların ayrılmalarına neden olur. Bu

⁷⁸ Ö. Lütfi Akad: Ulusal Sinemacıdır.1960'lı yıllarda başlayan "Yeşilçam Dönemi" içerisine 29 film çeker. Sineması'nda "Birinci Dönem" ve "İkinci Dönem" olmak üzere bir ayrıştırma mevcudiyeti barındırır. Birinci Dönemi; İlk filmi 1949 yılında olan "Vurun Kahpeye" ile başlar. İkinci Dönemi; "Hudutların Kanunu" ile başlayıp, 1973 yılında "Gelin-Düğün-Diyet" üçlemesiyle devam eder. (Onaran,2013,173-181)

karmaşa içerisinde genç adamın amcasıyla sevgili olan Türkan, umutsuz bir aşk üçgeni yaratır. Final de aşık olduğu genç adamı tercih edip, “mutluluk” kisvesi altında hikaye sonlanır.

Atıf Yılmaz 1970 yılında “Karagözlüm” ve “Ateş Parçası” filmlerini çeker. Senaryosu Bülent Oran’a ait olan “Karagözlüm”, “zengin kız- fakir genç” arasındaki dillere pelesenk olmuş kutuplaşmayı konu alır. Babasıyla birlikte balıkçılık yaparak geçimini kazanan Azize, söylemiş olduğu türkü ile gazinocular kralı olan Osman Bey’in dikkatini çeker. Gelen şarkıcılık teklifini değerlendirip, zengin olur. Çalıştığı gazinoda garsonluk yapan Kenan’ın kendisine olan platonik aşkını anlayınca, şarkıcılığı bırakıp eski kadim ve mutlu günlerine geri döner. “Ateş Parçası” filminde ise, “zengin adam-fakir kız” kutuplaşması vardır. Cambazhane de şarkıcılık yapan Azize, yağmurlu bir gecede sosyetik Tarık Arman’la karşılaşır. Aralarında aşka dönük bir arkadaşlık başlar. Azize sosyal yaşamı hakkında yalan söyleyip, ilişkilerinin kopuşunu başlatır. “Bitti mi fakir kızın rüyası” söyleminde bulunarak, içerisinde bulunmuş olduğu durumu kodlar. “Karagözlüm” filmiyle eşdeğer olan final sahne, erkek öznenin cambazhaneye gelip, Azize’ye olan aşkını ifade etmesiyle olur. Azize’yi tanımaya olanak sağlayan tüm yan karakterler toplanıp, alkışlar eşliğinde “mutlu son” koşullanmasını yaratırlar.

Atıf Yılmaz “Güllü” (1971) ve “Güllü Geliyor Güllü” (1974) filmlerini seri halinde çeker. (Evren,2005:172-173) Güllü, elinde silahla namusunu kurtarmak için İstanbul’a gelen bir kadındır. Film boyunca erkek özneyi öldürmek için amansız bir takiptedir. Giyimi Karadeniz kadının motifleriyle örülü olan Güllü, o dönemin en sevilen karakterleri arasında yer alır.Film, Monicelli’nin “Tabancalı Kız” (1968) karakterinin yerli uyarlamasıdır. (Scognamillo,2010:362) “Tabancalı Kız” da tıpkı “Güllü” gibi aldatılan ve terk edilen köylü kızının namusunu kurtarmak için çevresinden kopup bambaşka ve yabancı olduğu bir dünyaya iz sürmeye gelir. (Tabancalı Kız’da ki Assunta İngiltere’ye, Güllü ’de İstanbul’a gelir.) Hem çaresiz olduğu için, hem de içinde bulunduğu yeni ve değişik çevreye uyum sağlamak ve intikamını almak için evrim geçirir.

1971 yılında “Yedi Kocalı Hürmüz” filmini çeken Atıf Yılmaz, Sadık Şendil’in temaşa eserinden yararlanır. (Evren,2005:174) Sinemasal zaman olarak Osmanlı Dönemi’nde geçen film, “Hürmüz”ün kocalarıyla olan ilişkisini anlatır. İlk kocası

tarafından aldatıldığını öğrenen kadın karakter, misilleme olarak altı ayrı adamla ilişki kurar. Çıkar ve maddiyata dayalı olan bu evlilikler kadın öznenin tercihi doğrultusunda başarıyla sürer. İlerleyen zaman içerisinde karşısına aşık olacağı bir eş adayı çıkar. İzdivacın gerçekleşebilmesi için bütün eşlerinden ayrılması şarttır. Kadı karşısında suçlu duruma düşmemek için çeşitli oyunlar oynayıp, mağdur konumunda boşanma eylemini gerçekleştirir. Filmin oyunculukların da duygu ve mesaj kaygısına girilmeyip, ikili çekimlerde abartılı jest ve mimiklere yer verilmez. Yılmaz, seyircinin karakter tahlili yapabilmesi için “yakın plan” tekniğine başvurmaz. Karakterlerin fiziki performansı “karikatürize” bir motifle çizilip, “uzak plan” çekimiyle aktarılır.

Atıf Yılmaz’ın 1972 yılında çektiği “Zulüm”,(Evren,2005:184) karakterin “intihar” ve “bunalım” psikolojisine değinir. Kadın özne, babasının yıllar önce kolunun kopup çalışmaması üzerine engelli insanlara karşı önyargılıdır. Bir kaza sonucu evleneceği gencin kaderi aynı olur. Bu talihsizlik karşısında kadın özne, kendi kolunu keserek sevginin iç dinamiklerini yaşar. Final epizot içerisinde “Ben” değil “Biz” olma psikolojisi hâkimdir.

1972 yılının son ürünü olan “Cemo” (Arslan,2012: 218) “melodram” meyilden uzak, feodal yapıyı ve kumalık sistemini sorgular. Filmin bu yapıya evrilmesinin nedeni, kadının nevroitik duygulardan arınıp, her koşulda ruhsal ve bedensel olarak güçlü olabileceğini göstermesindedir. Toplumsal cinsiyet tertibatı içerisinde kadın, seçeceği erkeğin dövüşken ve atılgan olmasını ister. O nedenle heteroseksüel söylemlerde bulunan Çancı Memo ile evlenir. Toplumda “karı” ve “koca” ilişkisi altında “erkek evlat” veremeyen kadın, eril ve muhafazakâr bir düşünceyle kendisini horlar. O nedenle eşini terk edip, kendisine farklı bir yaşam alanı seçer. Aşkını reddettiği için eşkıya Sorikoğlu tarafından yakalanıp, ölüme mahkûm bırakılır. Yaşanan arbede sonucu bilmeden bebeğini düşürür. Yıllar sonra döndüğünde eşini “baba” konumunda ve kumasını son nefesini verirken bulur. Bu trajedi karşısında “anne olma” duygusallığıyla küçük bebeğe sahip çıkar.

Atıf Yılmaz ve Türkan Şoray’ın süregelen ilişkilerinin çekirdeğini “Selvi Boylum Al Yazmalım” filmi oluşturur. Kırgız yazar Cengiz Aytmatow’un gerçek yaşamdan kaleme aldığı ve senarist Arif Keskiner’in senaryolaştırdığı eser, erkek hegemonyası altında “kazanan” ve “kaybeden” realitesi içerisinde.

Özel bir şirkette kamyonculuk yapan İlyas, baraj yapımında kum taşıırken tevafukken köylü bir kıza rastlar. Asya'da ona karşılık verince kısa bir süre sonra engelleri aşip evlenirler. Bir gün çetin bir yolda Cemşit'e rastlayan özne, kamyonuyla ona yardım eder. Bu yardım yeni bir yaşama açılan kapının anahtarı olur. İlyas gelen şikâyetler neticesiyle, tamir bölümüne sürülür. Kamyonundan ayrılan İlyas, ikincil kadın konumunda olan Dilek Hanım'dan manevi destek görüp, eşini aldatır. Bu durum neticesiyle Asya, oğlunu alıp bilinçsizce yollara düşer. Asya'ya rastlayan Cemşit, Samet'in hastalığı nedeniyle onları eve getirir. Samet iyileştikten sonra Asya gitmeye yeltense de, Cemşit'in ona sunmuş oldukları karışında gitmeme kararı alır. Yıllar sonra bir kaza geçiren İlyas, Cemşit'in yardımıyla kurtulur. Yaralı adamı bilinçsizce eve getiren Cemşit, olayların gidişatını değiştirir. Filmin final sahnesinde İlyas'la gitmeye karar veren Asya, "Emek mi? Aşk mı?" sorularının cevabını yanıtlar. Oğlunun Cemşit'i görüp "Baba" demesiyle sonuç belirginleşir. Karakterlerin ağırlığı "emek" sözcüğü ile kodlanırken, sosyalist görüş taşıyan izleyicilere de gönderme yapılır.

Atıf Yılmaz'ın büyük bir başarıyla çekmiş olduğu bu filmler "Yeşilçam Dönemi" içerisinde yer alır. "12 Eylül" darbesi sonrası "yönetmen" ve "oyuncu" ilişkilerinden ödün vermeyen ikili "Mine", "Hayallerim Aşkım ve Sen", "Ölü Bir Deniz", "Seni Seviyorum", "Berdel" ve "Nihavend Mucize" filmlerini çekerler. Bu filmler de dönemin işaret ettiği kültürel ve sosyal değerlerin "kadınlık" halleri üzerinden okuması yapılır. Darbe iktidarlarının senkronize etmiş olduğu kapitalist sistem içerisinde çekilen filmler, "çekim teknikleri", "kostüm", "aksesuar" ve "dekor" bakımından farklılaşma yaşar. Bu da "Yeşilçam Dönemi" Atıf Yılmaz sinemasında tüm kalıpların değişmesi gerektiğini göstergeler.

12 Eylül sonrası gerek askeri gerekse sivil alanda yaşanan değişim, ülkede başlayan yeniden yapılanma süreci için ciddi bir adımdır. Bu nedenle "kadın" öznelerinin ataerkil söyleme karşı duruşları "modern" bir oluşum taşır. Kadınlar, toplumdaki yer ve özgürlüklerini sorgulayarak, iş yaşamlarında kariyer odaklı çalışmalar içerisine girerek bakış açılarını değiştirirler. Gerçekleşen değişim politikası nedeniyle Atıf Yılmaz, 80'li yıllarda toplumdaki "kadın" sorunlarının kesişme ve çatışma noktalarını değerlendirmek için "Türkan Şoray"ı başlangıç noktası olarak seçer.

Yılmaz, öncelikle “kasaba/kent sorunları” tahlilleri ile kadının değer yargısı ve yapısal dönüşümüyle ilgilenir. Çünkü kentsel mekânlardaki evrimleşme ile kadın figürleri, feodal düzen kimliği içerisinde değişim geçirirler. İkinci perspektifte ise kapitalist ilişkilere ve muhafazakâr değerlere karşı bir “bireyselleşme” vardır. Atıf Yılmaz, bu yaşananlara tanıklık ederek sadece Türk kadının yaşamına ayna tutmakla kalmayıp, Türk sinemasının kadın oyuncularının da kendilerini değiştirip, yeteneklerini ortaya çıkartmalarına olanak sağlar.

Atıf Yılmaz’a göre “sinema” ve “oyuncu” arasındaki bütünlüğü sağlayan etmenler vardır. Öncelikle oyuncunun rolünü yaşadığı ortama uyum sağlaması, sonra da filmde de karakteri hissetmeyi başararak özdeşleşmeye ulaşabileceği varsayımdır. (Gürmen:2006) Atıf Yılmaz, yenilikçi düşünce yapısıyla birçok yönetmenin tercih etmeyeceği konulara yönelir. Bu nedenle filmlerindeki oyunculuklar ve anlatım biçimleri “gerçekçilik” olgusu üzerinedir.

Atıf Yılmaz, 1982 yılında Ömer Kavur’la birlikte kurmuş olduğu “Delta Film” için roman yazarı Necati Cumali’nin ⁷⁹“Mine” eserini adapte etme düşüncesindedir. (Dorsay, 2003:146) Uzun yıllar birlikte kitlelere hitap etmiş olduğu Türkan Şoray’ı filmde oynatıp, dönemsel değişikliğe tanıklık etmek ister.

Türkan Şoray, 1960’lı ve 70’li yıllarda farklı nitelikler gösteren “Yeşilçam” filmleri içerisinde, kişilikleri birbirine benzer figürlerin melodram oyunculuğunu yapar. Dönemsel şartlar neticesiyle seyirciyle oluşan bağın kaybolmaması ve oyuncu olarak yapımcılara karşı suistimale uğramamak adına “Şoray Kanunları” adı altında birtakım mutabakatları vardır. Bu işlevselliğini koruyan maddeler altında Şoray’ın “Mine” filminde oynaması ile bütün tabuların yıkılması anlamını taşır. Sinemada değişen “estetik yapı” ve “dramatik anlatı” biçimleri Şoray’ın kendisini yenilemesine mecbur bırakır. Bu nedenle yıllarca oynamış olduğu edilgen kadın portresinden arınıp, sorgulayan kimliğini savunan ve başkaldıran bir kadının dramını canlandırır.

Filmin içerisinde bulunan cüretkâr aşk sahneleri Şoray’ kanunlarının “6 maddesinin” irrite edilmesine neden olur. Romanda konumlandırılan kadın, mutsuz evliliğinde

⁷⁹ Necati Cumali: Cumhuriyet Dönemi edebiyatçılarından. Seksen yıllık ömrünün elli beş yılından fazlasını sanata adanmıştır. Yirmi üç tiyatro, on dört şiir, sekiz hikâye, altı roman, altı deneme, beş çeviri, iki inceleme, bir senaryo, bir uyarılma ve bir anı olmak üzere altmış sekiz eser kaleme almıştır. Başlıca eserleri arasında “Suzuz Yaz”, “Dila Hanım”, “Makedonya 1900”, “Tütün Zamanı”, “Yalnız Kadın” yer alır. (Yadigar:2017)

eşini aldatıp, ikincil bir öznedeki aşkı bulmaya çalışandır. Karşılarında “muhafazakâr” ve “ayrıştırıcı” bir toplum vardır. Mine bu çıkmaz altında topluma ve yaşama baş kaldırıp, kendine olan yabancılaşmasına son verir. Tematik olarak bir kadının cinselliği olup, aldatma olgusu altın da bu duyguları yaşayabileceği gerçeğini vurgular.

Yeni kavramlarla olası bir dünya oluşturan Türkan Şoray (2012), kaleme almış olduğu “Sinemam ve Ben” (2012) eserinde, “Şoray Kanunları”nın⁸⁰ deforme edilme sebeplerini açıklar:

“Toplumsal gelişmelere bağlı olarak seyircinin beğenileri, kadına bakışı da zaman içinde değişmeye başlamıştı. Bu değişimin nedenlerinden biri de televizyonda yayınlanan yabancı dizilerdi. Bu dizilerdeki bambaşka hayatlar ön yargıları değiştiriyor, tabuları yıkıyordu. Cinselliğin, öpüşmenin, sevişmenin hayatın bir parçası olduğunu, yaşayan gerçek bir insanı anlatmak gerekiyorsa artık bu tür sahnelerin çekilebileceğini bende düşünüyordum. Giderek bu düşüncem netleşiyordu. Hala eski filmlerimdeki gibi öpüşme sahnelerinde kameranın çiçeğe

⁸⁰Türkan Şoray Kanunları:

1. Türkan Şoray film senaryolarını film çekim tarihinden en az bir ay önce beğenir.
2. Türkan Şoray senaryoyu beğenmediği takdirde yeni senaryo verilecektir.
3. Her senaryoda beğendi mutabakatı şarttır.
4. Çekilecek filmin rejisörü ve baş erkek oyuncusu için Türkan Şoray’ın mutabakatı şarttır.
5. Türkan Şoray adı jenerik, afiş, ilan ve sinema fenerlerinde başta ve tek olarak yazılacaktır.
6. Filmde açık ve öpüşme sahnesi olmayacaktır.
7. Filmdeki modern giysiler Türkan Şoray’a, tarihsel olanlar ise şirkete aittir.
8. Film çekimi İstanbul dâhili olup, Türkan Şoray İstanbul dışına çıkamaz.
9. Çalışma saatleri sabah 8 ile 19 arasındadır.
10. Pazar günleri Türkan Şoray çalışmaz.
11. Filmin her oynadığı yerde 9. Madde uygulanacaktır.
12. Filmlerin seslendirmesi için Türkan Şoray’ın sesi için kendi mutabakatı şarttır.
13. Şirket filmi kendi hesabına çeker. Eğer başka şirketlerle ortak yapıma gidilirse Türkan Şoray’ın mutabakatı şarttır.
14. Film renkli ise Türkan Şoray’ın mutabakatı ile çekim günleri uzayabilir.
15. Bu şartlara riayet etmeyen film şirketi 100 bin lira ödemeyi taahhüt eder.
16. İhtilaf vukuunda merci mahkemeler İstanbul mahkemeleridir.
17. Türkan Şoray şirketlerden film başına (...) lira alır.
18. Türkan Şoray mecburi gecikmeleri on günden fazla beklemez. (Şoray,2012:57)

⁸¹dönmesi artık olmazdı. Bir sanatçı olarak da kendimi yenilemek zorundaydım. Eski kuralları sürdürmeye kalkmam çağdışı kalmam demektir. Senaryoda çok gerekli ise, böyle sahneler gerçekçi bir yaklaşımla, estetik bakışla çekilmeliydi ama yine de bu sahneleri de belirli bir ölçü dahilinde çevirebilirdim, buna hazırdım...” (Şoray,2012:229)

Türkan Şoray’ın değerlendirmesine göre “Yeşilçam Dönemi” ve sonrası izler kitlenin sinemadan beklentileri başkalaşım geçirir. 1960 ve 70’li yıllarda sinema seyircisi filmlere “kadın” yıldızları alıştığı rollerde görmek için gider. Senaristler yıldız oyuncunun kişisel özelliklerinden faydalanarak ürünlerini oluşturur. Bu özdeşleşme ile Türkan Şoray’ın seçmiş olduğu konular tekdüze kadın temsiliyatı altındadır. İzleyici onu ailenin kızı olarak görüp, öpüşme ve sevişmesine karşı çıkar. Bu nedenle kalıplaşmış katı kurallar seyirciyle kurulmuş olan etkileşimden beslenir. Bir endüstri kolu olarak yıldız egemenliğinin doruk noktalara ulaşması, bölge işletmecilerinin Türk Sineması’nı yönlendirme çabaları çarpık bir sömürü düzenine hitap eder. 80’li yılların sonrası Türkan Şoray’ın “Mine” de fütursuzca öpüşüp, cinselliği bariz bir şekilde göstermesi izleyicinin de beklentisinin değişmiş olduğunu göstergeler. Şoray ezber bozan kalıplarına veda edip, sinemasında yenilikçi “kadın filmleri” ne egemen olan figürleri canlandırır.

1980 yılından itibaren Türk sineması yönetmenler için yeni bir sinema anlayışını benimser. “Yönetmen sineması” olarak adlandırılan bu tür, sinema anlatım biçimi ve yapısal özellikleri bakımından önceki dönemlerden farklıdır. (Çelik,2009:1) Başlangıç noktası “Hollywood Sineması”nın Türkiye’de ki bağımlılık ilişkilerinden kaynaklanır. Amerikan film şirketleri, güç kazanıp, egemenlik kurma istemiyle yerli yapımlara olanak tanımaz. “Yönetmen sineması” sistemi hem ekonomik hem de estetik açıdan bireysellik sağladığından daha nitelikli eserlerin oluşmasına olanak sağlar. Sanatsal kimlik ve yaratıcı olan yönetmeni ön plana çıkarmak adına filmlerin afiş ve lobi kartlarında isimleri başta ve tek olarak yazılır. (Erdoğan,2005:227)

Atıf Yılmaz, “Mine” filminden sonra ikinci kez Türkan Şoray’la aynı çatı altında buluşur. 1987 yılı ürünü olan “Hayallerim Aşkım ve Sen” ile düşünsel bir film çeker. Türkan Şoray’ın bu film için tekrar kendi ilke ve prensiplerinden vazgeçer. “Şoray Kanunları”nın 5. Maddesi “Türkan Şoray adı jenerik, afiş, ilan ve sinema

⁸¹ Türkan Şoray’ın “Bülbül Yuvası” filminde ki canlandırmış olduğu “Nerime” karakteri, erkek özne ile öpüşürken kamera hareketi çiçeğe dönecek şekilde konumlandırılır.

fenelerinde başta ve tek olarak yazılacaktır” (Şoray,2012:57) çıkartılarak, yerini Atıf Yılmaz’a bırakır.



Görsel 4: “Hayallerim Aşkım ve Sen” Filminin Afişi (1986)

Erişim: 03.01.2018 https://tr.wikipedia.org/wiki/Hayallerim,_A%C5%9Fk%C4%B1m_ve_Sen

1980 yılında Türk sinemasının iki ayrı akımının öncüsü olan Yılmaz, bu filmde kadını odak noktaya alıp, fantezi ögesini gerçeküstü dokunuşlarla arttırır. Filmde Derya Altınay’ın balkondan atlaması, karakterin hayal kırıklığını yansıtmak için gösterim sırasında sinema perdesinin yanması hayali bir kurgudur. Klasik Yeşilçam türlerine atıfta bulunan film, melodram filmlerindeki kadınları deforme ederek izleyici karşısına çıkartır. Filmde tasvir edilen üç ayrı kadın figürü, değişen üç ayrı dönemin temsilidir. Şizofreni hastası olan bir gencin bakış açısı üzerinden didakte edilen hikâye, karakterlerin cinsel arzularına hitap eder. O nedenle Şoray, rolünü senaryonun gerektirdiği gibi oynar. Sinema araştırmacısı ve yazarı olan Burçak Evren’in (1987) Pleyboy dergisine yazmış olduğu eleştiriye göre film Yeşilçam’a eleştirel bir gözle bakar.

“...Hayallerim Aşkım ve Sen”in bir diğer ilginç yanı ise; şimdiye dek hiç yapılmamış bir Yeşilçam eleştirisini içermesinden geliyor. Gerçekten de filmde yalnızca star olgusu değil, bir Yeşilçam düzeni de- belki de filmin en gerçekçi yanı – eleştiri süzgecinden geçirilip kim kirli çamaşırları su yüzüne çıkartılıyor. Belki bu eleştiri süzgecinden geçen şeyler beylik, bilinen şeyler, ama yine de ilk kez bir yerli yapımda ele alınıp inceden inceye alaya söz konusu ediliyor.” (Evren:1987)

80’li yıllarda “kadın” özneleri sosyalleşerek kendi benliklerini ispat ederler. Türkan Şoray, “Ölü Bir Deniz” filminde kadının “ihamet” olgusu üzerine yönelir. Mekanikleşen yaşam koşulları içerisinde “birey” ve “toplum” tevafukken de olsa bir ekosistemi oluşturacak şekilde biçimlendirilirler. “Kadın” ve “Erkek” kimlikleri konumları neticesiyle birtakım ayrıştırmalara öncülük ederler. “Kadın”a addedilen ikincilik, rövasyonda bulunmuş olduğu erkek öznenin toplum içerisindeki yer ve perspektifinden kaynaklanır. Mutsuz bir evliliği olan Yüksel⁸², başarılı bir banka müdürüdür. Evliliğinde, kocasına ve yetişkin oğluna hizmetçilik eden bir robot haline dönüşmüştür. Yaşadıkları sonucu kendi yalnızlığının peşine düşüp, mutluluğu ikincil bir öznenin cinselliğinde arar. Otelde kendisiyle aynı yaşlarda olan Adnan Bey ile tanışır ve aralarında aşka dönüşen bir arkadaşlık başlar. Toplum içerisinde yabancılaşmış, öteki olanın yapacağı birtakım çıkmazlara yönelir. İzole edilmiş yaşamlarında farklı alanlarda yaşayan karakterler “neden-sonuç” ilişkisi içerisinde ayrıştırma yaşarlar. Taraflar birbirlerinin yaşantılarına manevi anlamda zarar verip, bir çöküş ortamını oluştururlar.

Türkan Şoray, Atıf Yılmaz’ın sorumlu olduğu değişimle ilk kez cinselliğini arayan bir kadının gerçekçiliğini yansıtır. İzlek içerisinde otel odasında tek başına kalan kadın tesadüfen televizyonda porno filmine rastlar. Büyük bir içtenlikle filmi izleyip, kendisini o kadının yerine koyar. (Ölü Bir Deniz,1989:25:30) Bu etkiyle kadının tecridi, cinselliğin sapkın dürtülerine kadar ulaşır. Gazeteci Mehmet Açar’ın Cumhuriyet gazetesinde ele almış olduğu eleştiriye göre;

“Atıf Yılmaz’ın altını özellikle çizdiği gibi ikisi için de cinselliğin keşfidir bu ilişki. Kadın daha pervazsız ve daha yüreklidir. Kendisi için, doyum tarafından çizilmiş sınırların ötesine geçmenin zevkidir onu yürekli kılan. Erkek ise, başlangıçta tedirgin, kendine güvensiz ve edilgendir. Cinselliğin ve tutkunun keşfi, kendilerini aşma serüvenini sürdürme gücünü vermeyecektir onlara. Kaldı ki bu birlikteliği sürdürmelerinin maddi koşullarının oluşması için

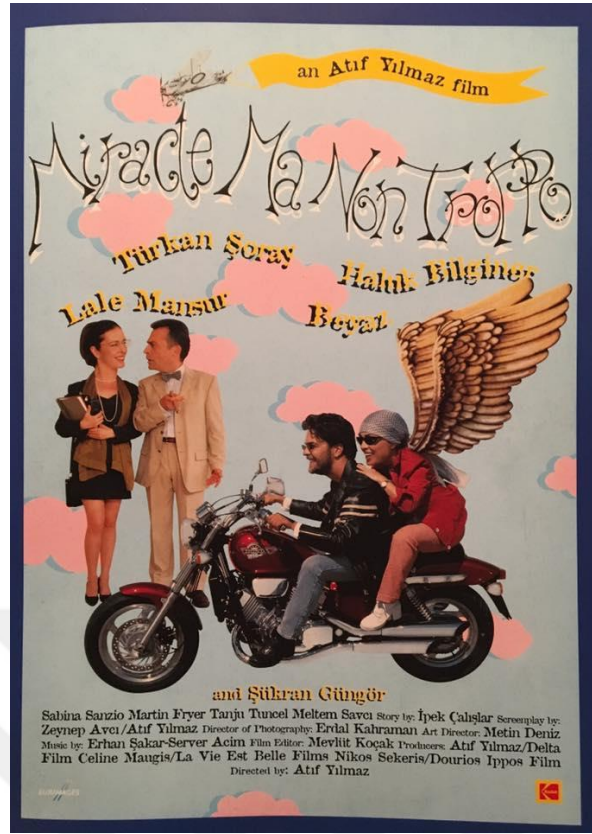
⁸²“Yüksel” ismi, 80’li yıllarda popüler olan bir adın temsilidir. Türkan Şoray, bir sonraki filmleri olan “Körebeye” ve “Bir Sevgi İstiyorum” filmlerinde bu adı kullanarak, kadının toplum içerisinde söz sahibi olduğunu vurgulayan figürleri canlandırır.

özveri gerekmektedir. Bu özveriyi göstermeyecek kadar zayıf bireylerdir, bir kişilik değişimini kaldıramayacak kadar korkak” (Açar:1989)

Atıf Yılmaz “ötekileşmiş kadın” öznesinden “toplumsal gerçekçi” bir kadının dramına yoğunlaşır. 1989 ürünü olan “Berdel”, filmini çekerek kadının başkaldırısını gösterir. Anadolu’daki kadın-erkek ilişkileri soyun devamı için “erkek evlat” sömürüsü üzerine dayandırılır. Erkek özne eşinden bulamadığı bu eksikliği başka bir kadında telafi etmek ister. Ekonomik şartlar nedeniyle kuma alacağı aileye kendi 15 yaşındaki kızını “Berdel” sistemiyle gelin eder. Kadın özne anne olmanın azabı ve tahakkümüyle yaşanan tüm felaketlere engel olamaz. Çünkü toplum nazarında erkek evlat terazisi altında suçludur ve kuma ile cezalandırılması gerekir. Finisyonda kadın özne eşi tarafından tecavüze uğrar. Bu ilişki sonrası erkek evladı dünyaya getirip, doğumda ölecek yaşanmışlığın bedelini öder. Sinema eleştirmeni ve yazarı olan Atilla Dorsay’ın Cumhuriyet Gazetesinde yazmış olduğu eleştiri filmin feodal düzen içerisinde kadının ezilmişliğini irdeler.

“Öte yandan, filmin çok acı, çok hüznü sahneleri de var. Daha çocukluğunu yaşayamamış bir genç kız ile düzeni kurulu bir eve kuma giden bir başkasının, bin bir renkli peçeler, yemekler, takıları, altında gizli, kaygı dolu yüzleriyle törende karşılaşmaları, ülkemizde kadın konumu üzerinde sayısız yazıdan, bildiriden çok ağır bir sahne. Ya Beyaz’ın kimselere açamadığı derdini mağaradaki boz yılanla paylaşması? Feodal kültürün içindeki insancıl öğelere, insan ilişkilerinin sıcaklığına, otantikliğine işaret edile gelmiştir. “Berdel” feodal kültür-yaşam üzerine bildiklerimizi sorgulayan, kimi bilinen, kimi hiç bilinmeyen inançlara, uygulamalara “sinemanın benzersiz ışığını tutan; ilgiyle merakla izlenen bir film” (Dorsay:1990)

Atıf Yılmaz sinema kariyerinde ilk kez bir uluslararası ortak yapımcı olan “Eurimages” ile çalışır. Bu sistem yapımcıların finansın % 50’sine sahip olmaları şartını arar. Belirlenen kıstas, orta bütçeli bir filmin % 20’sini aşmamaktadır. Bir filmin çekilmesi için gerekli olan sponsor konusunda, yapımcılara finansal bir garanti sağlar. Bazı ülkelerin finansal kaynakları çok sınırlı olduğundan böyle bir ortaklık önemli bir işleve sahip olur. (Çelik,2009:252)



Görsel 5: “Nihavend Mucize” Ortak Yapım” Film Afişi (1998)

Erişim: Burak Süme Arşivi

1997 yılında çekilen film, “Oedipus Kompleksi”⁸³yaşayan bir gencin kendisiyle olan yabancılaşması fantastik türde anlatır. Kadın-erkek ilişkilerde başarısız olan Erol, annesini babasının dikkatsizliği yüzünden trafik kazası nedeniyle kaybeder. Bu travma ile rüyasında annesiyle birlikte cinsellik duygularını tadar. Öteki tarafta bu denli çağrılması nedeniyle huzursuz olan kadın, oğlunu görmek için dünyaya geri gelir. Oğlunu kurtarmanın tek çözümü olarak kendisinin de diğer kadınlardan hiçbir farkı olmadığı gerçeğini gösterip, kendisinden soğutmaktır. Bu nedenle küçük flörtler yaşayıp, oğlunu ihmal eder. Genç adam annesinin kendisine vermiş olduğu sıkıntı sonucu yaşamında sevgilisi olduğunu fark edip, kendisini değiştirir. Ölen anne öteki dünyaya huzur içerisinde “uçma fantezisi” altında geri döner. Bu sahne zaman baskısının ortadan kalktığını, uzamın sonsuzlaşma metafor ile özdeşleştiğini göstergeler. Hayattaki kocası ölmüş olan kadın, göklerde buluşarak absürt bir komedi

⁸³ Oedipus Kompleksi: Çok küçük yaşlarda erkek çocuk annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir.. Çocuğun kendini özdeşleştirmek için seçtiği kişi ise, babadır. Bu iki tip ilişki bir süre yan yana gider ve bu durum anneye yönelik cinsel isteklerin yoğun olarak hissedilmesi ve babanın bu isteklerin önünde bir engel olduğunun anlaşılmasına dek sürer; bu durum da Oidipus karmaşasına yol açar. (Freud: 1962,219)

sunarlar. O nedenle hayali kurmaca olan bu sahneler algıları zorlayan bir biçime sahiptir. Gazeteci Sungu Çapan'ın Cumhuriyet gazetesinde yazmış olduğu eleştiri bu filmin yeni sinema anlayışı üzerindeki kodlamasını yapar.

“Oedipus Kompleksi çevresinde anneden oğla, oğuldan sevgiliye uzanan kadın-erkek ilişkileri üstüne gelişen bu masalımsı komediyi, zaman zaman Holywood sinemasının öteki taraftan dünyaya dönen kimi ölü kahramanlarının öykülerini anlatan duygusal güldürü türü filmlerin yerli versiyonu gibi seyrettik. Sevdiği komedi türüne dönen Atıf Yılmaz'ın öyküye yedirdiği eleştiri ve dokundurmalarla, doğru oyuncu seçimi ve yönetimiyle, yer yer espiriler savunan, neşe saçan mizah ve güldürü potansiyeli ile çekici kıldığı “Nihavend Mucize”, rahatlıkla izlenen, işlek, akıcı ve oyalayıcı bir fantezi sayılır” (Çapan;1997)

Atıf Yılmaz sinemasının algılanmasındaki en büyük zorluk, her dönem sinema anlayışının öncüsü ve uygulayıcısı olmasındandır. Çekmiş olduğu filmlerde belirli bir ideoloji ile kendini toplumun sorunlarına ve kadın-erkek ilişkilerindeki sorunsallarla bağdaştırıp, alışlagelmişin dışında bir bakış açısı sunar. Yarattığı karakterler sadece “feminizm” kalıplarını değil, oynatmış olduğu kadın oyuncusunun da sinemadaki devinimini sağlar.

Türkan Şoray'ın “Atıf Yılmaz Sineması”nda yaşamış olduğu en büyük etkileşimin başlangıcı noktası 1971 yılı “Cemo” filmidir. Şoray, kanunlarının “8. Maddesini”⁸⁴ ihlal edip, Elazığ'a çekimlere gider. Yarattığı “Cemo” karakteri, ata binen cesur erkeksi bir kadının tasviridir. Mecbur kılınan ata binme sahnelerinde yeteri kadar tecrübe sahibi olmadığından huzursuzdur. O gün çekim için getirilen at, normal insanların bineceği türden olmayıp, sadece hipodromlarda yarışabilecek, rekabet duygusu olan cinstendir. Karşısında konumlandırılan erkek öznenin atının hareket etmesiyle Şoray, atın üzerinde savrularak yüzünü taşa vurup, boynunu kırar. Bu trajedi sonrası günlerce hastanede yatıp, yaşamı boyunca unutamayacağı bir kazanın etkisi altında kalır. Sinemada bir değişim rüzgârının başlamaya oluştuğu 1978'li yıllarda Şoray, değişimin ikinci evresini yaşar. Birlikte çekmiş oldukları “Selvi Bolyum Al Yazmalı” klasik melodram kalıplarının ötesine geçip aykırı bir sonla finisyon yapar. Türkan Şoray'ın seçmiş olduğu konular genellikle “mutlu son” paradigması altında biterken, filmin şaşırtıcı sonu izleyicinin beklentisinin de değişmiş olduğunu göstergeler.

⁸⁴ 8.madde: Film çekimi İstanbul dâhili olup, Türkan Şoray İstanbul dışına çıkamaz.(Şoray, 2012:57)

Sonuç olarak, Sinemada arz ve talebin değişmesi şoray'ı oyunculuk anlamında yenilikçi olmaya sevk eder. O nedenle "Mine" filminde oynayıp, kadının cinselliği olabileceği gerçeğini sunar. "Hayallerim Aşkım ve Sen" filminde "Yönetmen sineması" adı altında oluşan gelişmelerle afiş ve lobi kartlarında "Türkan şoray" ismi geri plana itilerek, sinemada egemen olan yıldız sistemi anlayışı irite edilir. Üçüncü değişim ise "Ölü Bir Deniz" filmiyle vukuu bulur. Türkan şoray rolü gereği ilk kez porno filmi izleyen bir kadının temsilini canlandır. Yaratılan kadın karakter cinsel dürtülerine sahip olamayan, sadece ikincil öznenen cinsellik bekleyen psikolojisinin dışavurmunu sergiler. "Berdel" filminde ise toplumsal gerçeğlilik anlamında bir serzeniş vardır. Türkan şoray bu filmde oynayarak sinemasında "Toplumsal Gerçeğçi" hikâyelerin adımını atar. Beşinci değişim ise Atıf Yılmaz'ın "Eurimages" ortak yapıma girmesiyle olur. "Nihavend Mucize" ile ilk kez İngilizce bir film afişinde adı büyük puntolarla konumlandırılır. Aynı zamanda izlekte uçma metaforu gösterilerek, fantastik bir dünyaya adım atılır. Bu filmin en önemli özelliği ise şoray ve Yılmaz'ın birlikte çekmiş oldukları son film olmasıdır. Elde edilen veriler ışığında "Atıf Yılmaz" kendi sinemasında "şoray Kanunları" nı geri plan içerisinde bırakıp, kendi anlayışı içerisinde Türkan şoray'ı konumlandırarak filmlerini tamamlar.



Görsel 6: Atıf Yılmaz ve Türkan şoray "Ölü Bir Deniz" kamera arkası

Erişim: 04.01.2018, <https://tr.pinterest.com/pin/563653709588459310>

3.BÖLÜM

3.INGLOF GABOLD MODELİ VE 1980'Lİ YILLAR “ATIF YILMAZ SİNEMASI” NDA “TÜRKAN ŞORAY” IN OYNADIĞI FİMLERİN BU MODELE GÖRE ÇÖZÜMLEMESİ

Sinema yapıtlarında biçim olmadan içerikten bahsedilmesi imkânsızdır. Bu nedenle herhangi bir sinematografik eserin “içerik” ve “biçim” olarak ayrılması analitik işlemleri gerektirir. (Fass,2009:3) “Tiyatral” yaklaşımdan “Edebi” disiplinlere kadar birçok uygulama alanı olan Gabold’un çözümlemesi, “sinopsis”, “treatment” ve “senaryo” gibi anlatı metnine sahip sinemasal alanlarda daha ağırlıklı olarak kullanılır. Gabold’un modeli, tümeli oluşturan öğelerin saptanıp, anlatı metninde yer alan bu öğelerin nasıl bir kurulum içinde birbirleriyle ilişkilendirildiklerinin bulunması esasına dayanır.

Bu tez için özellikle “Gabold” modelinin tercih edilmesi, Türk sinemasına ait anlatılarda uygulanmamış olmasından ziyade, tez için iki ayrı perspektif olanağı sunabilmesinden kaynaklanır. “Oyuncu” ve “karakteri” arasındaki bileşke, modelin öğelerinin içerisinde ayrıntılı bir biçimde değerlendirilmesi olanağı sağlar. Başlangıç olarak, “Gabold” modelini Atıf Yılmaz sinemasında ele alınan filmlerin tümünde konumlandırıp, ikinci tür uygulamasının zemini hazırlanır. Daha sonra Türkan Şoray’ı amaç edinip, modelin odağına alıp, onun oyunculuk sistemindeki değişiminin kaynağı bulmaya çalışılır. Fakat Gabold’un bu araştırmayla mutlak bir sonucu bulmayı hedefleme olanağı yoktur. Çünkü anlatıda vukuu bulan durum ve eylemler dönemsel kodlamalar itibariyle deformasyona uğrar.

Bir oyuncu olarak Türkan Şoray’ın değişimine olanak sağlayan etkiler çalışmanın temel problemi üzerinedir. Bu nedenle modelin anlatı inşasının genel durumuna bakılıp, Türkan Şoray’ın eski ve yeni olan oyunculuk anlayışı seçilen film analizleriyle değerlendirilir. Bu bölümde, yönetmenliğini Atıf Yılmaz’ın yaptığı “Mine”, “Hayallerim Aşkım ve Sen”, “Ölü Bir Deniz”, “Berdel” ve “Nihavend Mucize” filmleri çözümleme nesnesi olarak ele alınıp: filmin çözüm odaklı epizotları kesitlere ayrılarak dizisel ve dizimsel bağlantılar içerisinde, tüm anlamı yansıtan

yapının nasıl oluşturulduğu bulunmaya çalışılır. Bu filmlerin özellikle tercih edilmesi 1980’li yıllarda Türkan Şoray’ın Atıf Yılmaz ile çekmiş olduğu altı filminden beşi olmasından kaynaklanır. Sadece “Seni Seviyorum” (1983) filmi dışarıda bırakılarak çalışma içerisinde yer verilir. (Arslan,2007:218) Çözümleme, öykünün kurulumu, metnin anlam birimleri ve çatışmaların inşası düzlemleri üzerinden oluşturulur. (Sözen:2013) Bunlar, bütün Gabold’un çözümlemelerine ait ortak paydaları oluşturan düzlemlerdir. Bu etkiyle 80’li yıllarda Türkan Şoray’ın değişim ve dönüşümü Atıf Yılmaz sineması ölçüt olarak gösterilir. Türkan Şoray’ın seçmiş olduğu karakterler ve kadın sorunsalları onun sinematografik anlamda devinim geçirmiş olduğunu göstergeler, bu da modelin ilgi odağı olur.

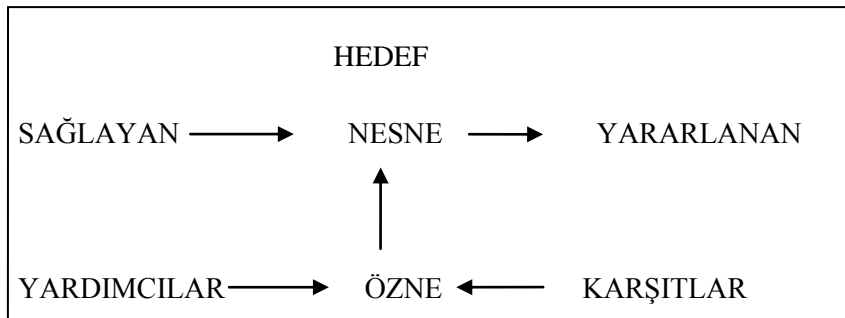
3.1 “Inglof Gabold” Yöntemi’nin Tezdeki İşlevselliği

Sinemada hikâye anlatıcısı her şeyi bilen konumundadır. Anlatılmakta olan gerçek ya da yapıntı durumun dışında durup, filmin içindeki karakterlerin sahip olamayacağı genel bir görüş sahibidir. (Fass, 2009:7) Bu etkiyle her film “neden - sonuç” ilişkisi içerisinde oluşarak gerekli bir ana tema ve konu bütünlüğüne bağlanır. “Sinemasal zaman”, “senaryo”, “hikâye”, dramatik alanda çekilecek sahnelerde oyuncuların kullandıkları “mekân”, “mizansen”, çekim planları ve kurgu gibi koşullar bir filmin oluşmasındaki en önemli etkenler arasındadır. Bu hareketliliğin bütünü bir temayı oluşturur.

Gabold modeline göre ise ele alınan tema “X” ve “Y” bir mekanizmanın ayrılmaz parçaları gibi, birbirlerini “anahtar-kilit” ilişkisi içerisinde tamamlar. “X” olan dramatik ön koşulları temsil eder. Bu dramatik ön koşullar belirli bir dizi olayı başlatırlar ve olayların sonucu “Y” dir. (Fass: 2009,142) “Mine” filmindeki diyalektiğe göre, “Kocasından(X) ötekileştirilen kadın(Y) her daim aldatır” varsayımı ortaya çıkar. Bu önermenin ana ekseninde iletişimde geribeslemin gerektiği gibi kabul görmediği anlaşılır. “X” ve “Y” sadece filmde konumlandırılmış olan karakterlerin, yaşamış oldukları güçlükleri çizgisel bir düzlem üzerinde başlatır ve sonuçlandırır. “Varsayım/ Hipotez” mutlak suretle kanıtlanması gereken bir araştırma modeli olduğundan, filmdeki ana tema içerisinde verilmek istenen duygu

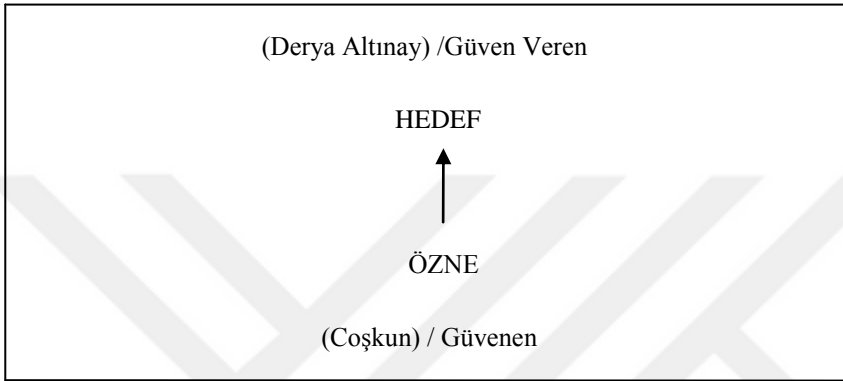
bütünlüğü mutlak suretle gerçeği yansıtmalıdır. Toplumda kocası tarafından psikolojik şiddet gören kadınların tümü “aldatma” olgusu altında kendi öz benliğine kavuşmaz. Kodlanan varsayımın, “hangi koşullar altında kadın öznenin bu yola sapabilme durumu”, “kadının aile yapısı içerisindeki yeri” “kadının erkekten beklentisi” şeklinde bir analiz yapılır. O nedenle “X”in sonucu “Y” önermesinin keskinleşmesi için karakterlerin rövasyon içerisinde bulunmuş olduğu toplumunda değerlendirilmesi gerekir.

Danimarkalı bilim insanı “İnglof Gabold” sonuçtaki tutarsız saptamalara netlik kazandırmak adına bir model oluşturur. “Gabol” olarak adlandırdığı çalışması, her somut filmde, dramatik gelişme ve sonuçlanmanın koşullarını kesinlikle belirler. Yapımcının zorunluluklar üzerinde yoğunlaşmasına ve filmin gerçekten söylemek istediğinin ortaya çıkarmasına neden olur. (Boss:2009,143) Gabold’e göre her filmin bir yöntemi ve seyircinin zihninde oluşması istenen gerekli ön bilgiler vardır. Bu aşamada “Hipotez”in yapmış olduğu genelleme tipleşme yaşatır. Finalde ulaşılması istenilen duygulara kati suretle net cevap vermez. “Mine” de gösterilen yoz toplumun kutuplaşması, öznelere kendi içerisindeki duygusallığına bir ivme kazandırarak hatalar yapmalarına sebep olur. Bu yoksunlukların veya tahakkümlerin tekrar baş göstermemesi için ne yapılmaması gerektiğini film eleştirel bir dille gösterir. Bu yaşanmışlıkların çözümlenmesi Gabold’un oluşturmuş olduğu modelle irdelenerek, izleyicinin belleğinde oluşturulan kodlamaların hangi açıdan değerlendirilebileceği desteklenip, çözümlenebilir. Model’in kendi içerisindeki getirisiyle “Dramatik Açı”dan belirleyici olan kodlamaları değerlendirmek ve sonuca ulaşmak aşağıdaki şekilde gösterilir. Gabold’un “Varsayım Yapılandırma” Modeli; Aşağıdaki dikey eksen “Dramatik Konu”yu ve “Dramatik Hedef”i simgelemektedir. Gabold “özne/hedef eksenini” olarak tanımlamasını yapar. (Boss:2009;143)



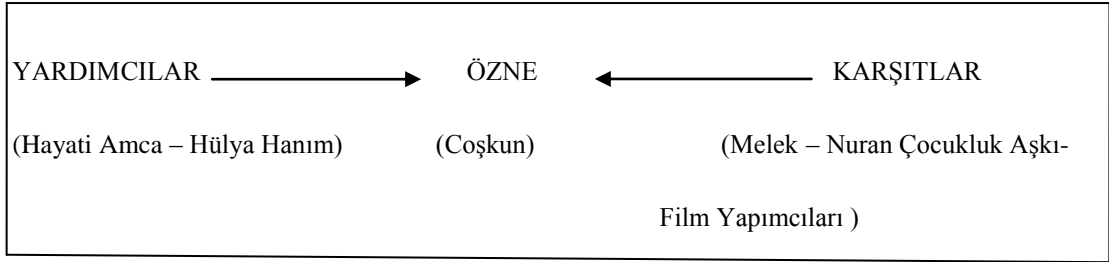
Tablo 1: Gabold’un “Yapılandırma” Modeli

Model’de ki “Dramatik Özne” hikâye içerisinde konumlandırılmış olan “ana karakter”dir. “Dramatik Araç” içerisinde oluşturulan diyalektiktir. Bu etkiyle çözümlene oluşturulmadan hikâyenin ana öznesinin “kim?” olduğunun tespiti gerekir. “Dramatik Hedef” ögesi belirlenmeden hikâye kurgulanamadığından ilk olarak hikâyenin ana ekseninin “kim?” olduğu sorusu tespit edilmelidir.



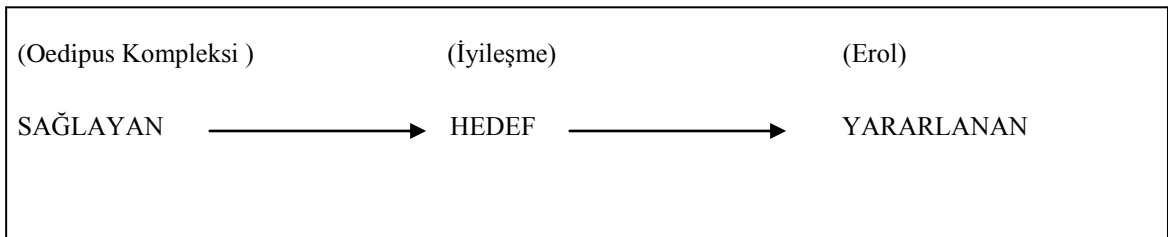
Tablo 2: Gabold’un Modeli’ne Göre “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminin “Hedef-Özne” konumlandırılması

Bu tablo ile oluşturulan amaç, “özne/hedef” ilişkisini doğrudan vererek hikâyedeki eyleme dönük bir aksiyon planı sağlamaktır. Karakterler arası yaşanan “neden-sonuç” ilişkisi bir “çatışma”yı oluşturacak şekilde vurgulanır. Amaç, “Arzu Eksenini”ni açığa çıkarmaktır. “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminde “Derya Altınay” ve “Coşkun” arasındaki iletişim “Güven veren” ve “Güvenen” arasındadır. “Tablo 2” de cevaplanan “kim?” sorusu, “Tablo 3”ün zemini hazırlar. Aşağıdaki tablonun dikey ekseninin sol paradigmasını “Yardımcılar” ögesi oluşturur. Bu öge çevresel faktörler, doğa güçleri, toplumsal olaylar ve siyasi görüşler gibi karakteri çıkmaza sürükleyecek etkilerden inşa edilir. Eksenin sağ ucunda ise “Karşıtlar” bulunur. Özne için oluşturulan kutuplaşmanın ana ekseninden oluşur.



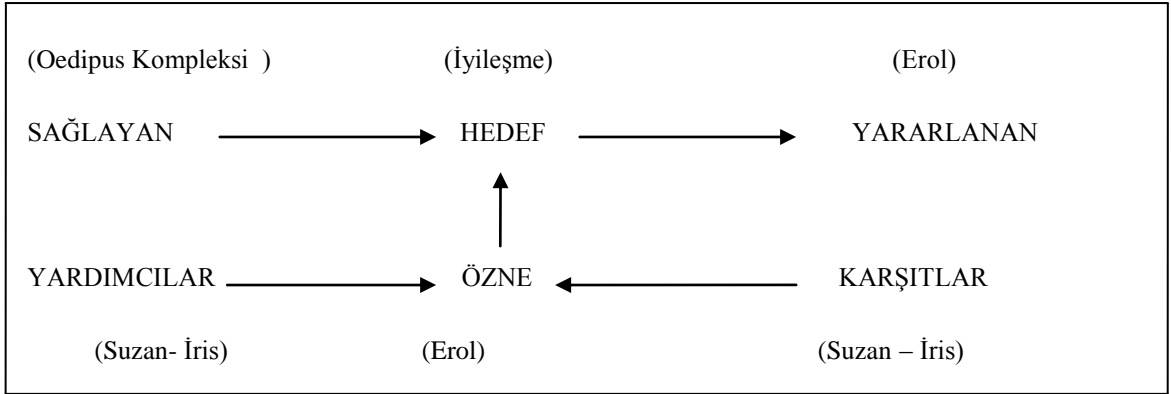
Tablo 3: Gabold’ Modeli”ne Göre. “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminin “Yardımcı – Özne Karşıtlar” konumlandırılması

Anlatının biçiminde yapımcı veya yönetmenin aktarmak istediği bir mesaj kaygısı mutlak suretle vardır. Bu etkiyle filmin vermek istediği kodlama “Gabold Modeli” içerisinde işlevsel hale gelir. Gabold, “konu/hedef” ekseninden başlayarak üçüncü (yatay) bir eksen daha belirlemektedir. Amacı, “Dramatik Hedef” in elde edilmediğini belirleyen “öge”yi bulmaktır. Gabold, bu eksene “Sağlayan/Yararlanan Eksen” adını verir. (Boss:2009,145) Bu eksen ile genel geçerliliği olan bir olgu ve özne tespit edilir. “Nihavend Mucize” filmindeki “Hedef”, “Oedipus Kompleksi ile mücadele eden Erol, iyileşmeye ihtiyacı vardır”. Bu önerme altında Erol’u iyileştirenin “kim?” olduğunun bulunması gerekir. Finisyonda Erol, göstermiş olduğu başkalaşım ile eski yaşantısına geri dönerek, hayal dünyasından arınır. Tablo olarak ele alındığında ise; “Sağlayan-Hedef- Yararlanan” düzlemi içerisinde “Tablo 5” işlevsel hale getirilir.



Tablo 4: Gabold’un “Modeli”ne Göre, “Nihavend Mucize” filminin “Sağlayan– Hedef - Yararlanan” konumlandırılması

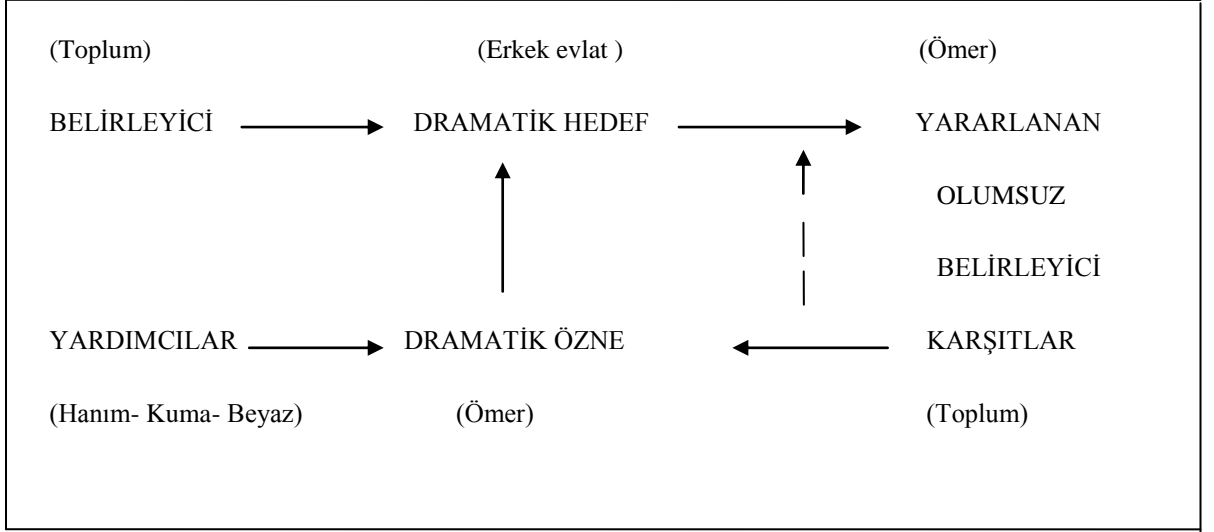
Model'in tümü oluşturulduğunda ise,



Tablo 5: Gabold'un Modeli'ne Göre, "Nihavend Mucize" filmini "Sağlayan- Hedef-Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" konumlandırılması

Bu model'e göre oluşturulan varsayım şu şekilde kodlanabilir: Oedipus Kompleksi kronikleşerek artan Coşkun, "Yardımcılar" ve "Karşıtlar" ögesinde bulunan annesi tarafından ötekileştirilir. Hayal dünyasından kurtulması için uygulanan bu dışlanma süreci "Özne" nin "Hedef" ine başarıyla ulaşmasını sağlar. Erol, annesine olan bağılıktan kurtulup İris'e tutkuyla bağlanır. Annesi gelmiş olduğu öte dünyaya geri dönerek iletişim sürecini tamamlar. Bu örnekteki olumlu "Belirleyici" ayırt edilince, çatışma eksenini "Yardımcılar" tarafına ait olur. Bu etkiyle "Dramatik Hedef" amaçlanan "Yararlanıcı"ya verilmektedir. Aynı şekilde olumsuz olan "Belirleyici" de çatışma trajedi bir sonla vukuu bulacak ve özne dramatik hedefi elde etmekle başarısızlığa uğrayacaktır.

"Berdel" filmi üzerinden "Tablo 6" değerlendirildiğinde "Belirleyici" olan toplumun soyun devamı için olan erkek evlat gereksiniminin "Dramatik Hedef"ini oluşturur. Ömer ise "Yararlanan Olumsuz Belirleyici" konumunda "Karşıtlar"ın direktifiyle eve yeni gelin getirir. "Yardımcılar" konumunda bulunan "Hanım" aynı zamanda "Karşıtlar" ögesinde yer alarak "Dramatik Özne"yi etkiler. Erkek evlat sahibi olamayan adam "Berdel" içerisinde sorumluluklarını tekrar yerine getiremeyip "Hanım"a tecavüz eder. Finisyonda "Hanım" erkek evlat doğurup, yaşamını oğluna "Berdel" eder.



Tablo 6: Gabold'un Modeli'ne göre "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" konumlandırılması

"Tablo 6" da gösterildiği gibi vurgu, bireyler üzerine değil toplu çaba üzerinedir. Bu modelin filme ve başlangıçta oluşturulan varsayıma uyma gerçeği birebir aynıdır. Ele alınan yapıda bir eşitsizlik ve merkezi nitelik kazandırmak için "Yardımcılar" ögesindeki "Hanım" yerini "Dramatik Özne" olan Ömer'e bırakır. "Dramatik Özne" nin eylemleri tek başına yeterli olmadığından "Karşıtlar" ögesinde bulunan topluma gerekli etkide bulunamaz. Model eksenini altında ele alınan altı ayrı öge birbiri içerisinde uyum haline olup, "Sağlayan"ın amacına hizmet ederek finisyondaki mesajı izleyiciye aktarır. Bu da her filmin tek bir varsayımı olabileceğini göstergeler.

3.2. "Inglof Gabold" Modeli ile 1980'li Yıllar Atıf Yılmaz Sinemasında Türkan Şoray'ın Oynadığı Filmlerin Analizi

Türk sineması "12 Eylül" askeri darbesi sonrası egemen olan sinema anlayışını kitlesel bir ayrışmanın eşiğine bırakır. Türkiye'de 23 Ocak 1986'da 3257 sayılı "Sinema Video Müzik Eserleri" kanunu çıkar. Bu kanuna göre "Hollywood Yasası" adı altında yabancı sermaye mevzuatında yapılan değişikliklerle, dağıtım şirketlerinin kendi sinemasına girişini destekler. Bu etkiyle yerli yapımlar, büyük yatırımlı filmler içerisinde dikkat çekmek zorunda kalırlar. Atıf Yılmaz ise, türsel ve anlatsal

bakımdan değişikliğe giderek (Terzioğlu:2016) “birey” ve “kadın” sorunsallarını içselleştirir. Bu yaptırımıyla egemen olan yıldız oyuncunun da yeteneklerini ortaya çıkartmasına olanak sağlar.

Türkan Şoray’ın sinemadaki varlığı sinemasal bir tür olan “Melodram”ın kodlarından beslenir. Bu oyun gücü ile oynamış olduğu filmler “batılı” melodramlarla, “doğulu” melodramların anlatım biçimleriyle harmanlanan “özgün” ve metinler arası bir yapıya sahiptir. (Akbulut,2008:345) 80’li yıllarda çekilen bir film ise, birbirini bütünleyen üç evreden oluşur. Bunlar ‘yaşama dair’, ‘ölüme dair’ ve ‘yaşatmaya dair’ olarak kendi içinde belirtip, bunu bir ‘ara yazı’ olarak sunar. (Sözen:2013) Bu değişim karşısında kendi kalıplarından sıyrılan Şoray, Atıf Yılmaz’ın sinemasında yeni bir döneme başlar.

Danimarkalı bilim insanı olan Gabold, kendi adıyla özdeşleştirdiği modelinde, filmlerdeki “özne-hedef” ilişkisini açığa çıkarmak için bir analiz yöntemi ortaya koyar. (Fass,2009:143) Bu yöntemin amacı, seçilen filmler içerisinde konumlandırılan karakterlerin “dramatik amaca” ulaşırken geçirmiş olduğu değişimi vurgulamaktır. Bu nedenle model, Türkan Şoray’ın sinemacı kimliğiyle kendisine olan yabancılaşmasına tesir etmez. Türk sinemasının toplumsal etkiler neticesiyle uğramış olduğu tahribata ve bir oyuncu olarak Türkan Şoray’ın “yönetmen sineması” hegemonyası altında yeni oyunculuk arayışına değinir. Ele alınan modelin promatiği Türkan Şoray’ın seçmiş olduğu karakterler üzerinden değişiminden kaynaklanır.

Türkan Şoray’ın sinema kariyerinde “Mine” (1983) filmi tüm değişimlerin başlangıcı olur. (Evren,2005:236) Model içerisinde konumlandırılan “X” ve “Y” bileşkesi kırsal bir kesimde kadının cinselliği olabileceği varsayımını ortaya koyar. Tüm bu anlatıların ekseninde Şoray, ilk kez fütursuzca vücudunu sergileyip, cinselliği olan ve toplumsal alanda ötekileştirilen kadınların hikâyelerine yoğrulur. Atıf Yılmaz, Melodramın “iyi” ve “kötü” olarak kutuplaşan evreninde, masumiyetini koruyan genç kızın tasvirin (Akbulut,2008:13) yıkarak, sinemasında “Feminizm” akımından beslenen kadınların portresini çizmeye devam eder. Gabold’un modeli bu anlamda yenilikçi olan karakterin tutarlı yanını sergilemeye çalışır.

“Mine” filmindeki kadın özne kitap okuyarak, ruhunu arındırır, erkek figür ise yalnız başına uyuyarak rahatlamaya çalışır. Yeşilçam Melodramları’nda “Kadının kitap okuması” gibi bir ifadeye yer yoktur. Önerme olarak, Türkan Şoray 60’lı yılların

sonunda “Bir Dağ Masalı” filminde idealist bir öğretmeni canlandırır. (Sekmeç,2012:115) Bir öğretmen olma kimliği altında ve de yaşamış olduğu toplumsal baskıyı unutmak adına kitap okumaya yönelmez. Aynı dönemin ürünü olan Selda Alkor’lu “Çiçekçi Kız” filminde kadın karakter, uzandığı hamakta çekici gözükmek adına “Aşk Karnavalı” isimli ucuz bir piyasa romanı okur. Bu çözümsüz sürecin getirisiyle 80’li yıllarda kadının eline kitap alıp, dinlenmeye çekilmesi onun “Çağdaş Kadın” profiline doğru yönelimi gösterir.

Türkan Şoray “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminde oynayarak “Hedef” ve “Özne” paradigması altında bir “arzu eksenini” ortaya çıkarır. Atıf Yılmaz, “Yeşilçam Dönemi” sinemasında Türkan Şoray’ı “güven veren”, “güven duyulan” karakterlerin üzerine oturarak, seyircide bir özdeşleşme ilkesi yaratır. 1971 yılında çektiği “Karagözlüm” (Evren,2005:164) filminde ki ana karakter olarak tanımlanan “Azize”, mahallede dokunulmazlığı olan bir “namus timasalı”dır. Bütün balık pazarı ona hayranlık duymasına karşı cinsel bir obje olarak sunulmaz. Toplumda örnek gösterilerek “dürüstlük” ve “ahlak” terazisi altından değerlendirilir. 1987 yılında (Evren,2005:279) Atıf Yılmaz, modelin “Hedef” ve “Özne” öğelerinin dışavurumuyla, kadında “güven veren” duygu bütünlüğünü yok edip, filmlerinde “hayal kırıklığı” üzerinden finisyon yapar. “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminde konumlandırılan kadın özne “Hedef” ulaşmak için rövasyonda bulunduğu erkek özneyi kandırarak, amacına ulaşır.

1989 yılı ürünü olan “Ölü Bir Deniz” filminde (Evren,2005:1989) ise modelin üçüncü ögesi dinamikleştirilir. “Yardımcılar” ve “Karşıtlar” öğelerinin arasında sıkışmış olarak kalan “Dramatik özne” bireyin yabancılaşmasını sergiler. “Yardımcılar” konumunda bulunan erkek figürü, kadının kendi cinsel kimliğini oluşturmasına olanak sağlar. Her ikisi de toplumda değer yargılarını yitirip, sosyal çözümsüzlükler karşısında sömürülmeye mahkûm bırakılırlar. Kadın özne “Karşıtlar” ögesinde bulunan topluma misilleme olarak “aldatma” duygularını işlevsel hale getirir. Türkan Şoray ise bu tür sahnelerde oynayarak, seçmiş olduğu karakterin toplumda kabul göremeyeceği bir yüzünü yansıtır. Bu paralellik altında 1972 yılında oynamış olduğu “Bülbül Yuvası” filminde (Sekmeç,2012: 176) kadın öznenin öpüşme sahneleri kameranın çiçeğe dönmesiyle izleyiciye aktarılır. Türkan Şoray, “Yeşilçam” döneminde bu tür duygusallığı olan sahneleri gizlilik nosyonu

içerisinde oynarken, 80'li yılların filmlerinde cinselliği gerçekçilik seviyesine ulaştırır.

Türkan Şoray'ın oyunculuğunda mübalasız yaratılan ince ayrıntılar sadece karakterin duygu değişimine yöneliktir. Temasal olarak kişilik kalabalığı olmayan sahnelerde jest ve mimik kullanımında gelişim çizgisi hâkimdir. Bu nedenle yeni Türk filmlerinin dokusuna özenli bir biçimde hitap eder. Çekilen sevişme sahnelerinde diyalog ve mizansen olarak kullanılan planlar, Türkan Şoray'ın cüretkâr bir döneme girmesine karşı bayağılıktan uzak estetik bir hal alır. Bu nedenle oyunculuğunu didaktik bir ahlakçılığın ağına takılarak kullandığı film, kişiye ve olguya özgünlük katar.

Türkan Şoray sinema kariyeri boyunca katkıda bulunmuş olduğu “Yeşilçam Melodramları” nı dışarıda bırakarak, 80'li yıllar döneminde “Hazal”, “Yılanı Öldürseler” gibi “Toplumsal Gerçekçi” filmlerde oynayıp, gerçekçi bir imajın toplumsalda karşılığının var olduğuna inanır. Bu etkiyle “Berdel” (1990) filminde yer alıp, belli bir kesimin kadın figürünü, (Evren,2005:285) bir duygusal aşınmanın ve yıpranmanın psikolojik tahakkümünü, öz yıkımsal bir sonuç içerisinde değerlendirir. Modelin dördüncü basamağı olan “Sağlayan-Hedef-Yararlanan” öğeleri, susturulan kadın öznenin motifini simgeler. Toplumda “anne” ve “erkek evlat” terazisi altında yargılanan kadın, “Sağlayan”ın etkisiyle üzerine kuma getirilmesine engel olamaz. “Yararlanan” öğesinde bulunan erkek özne “Hedef” e ulaşmak için kızını “Berdel” sistemiyle feda eder. Türkan Şoray çekilen bu filmle “arzu nesnesi” kadın olmaktan öte bir annenin saplantılı gerçekler altında yaşanmışlığını tecrübe eder.

Türkan Şoray ve Atıf Yılmaz'ı son kez aynı çatıda altında buluşturan “Nihavend Mucize”, “Yeşilçam” ile ilişkilerin tamamıyla kopuş noktasını temsil eder. Atıf Yılmaz “Eurimages” destekli bir uluslararası yapıma başvurup ticari kaygıları önler. Türkan Şoray, sinema kariyerinde ilk kez “Oedipus Kompleksi” ile mücadele eden bir vakanın annesini canlandırır. “Yeşilçam” döneminde gösterilen travmalar genellikle “delilik” ve “aklını kaçırma” semptomlarıyla özdeşleştirilir. “Sonbahar Rüzgârları”nda ki kadın özne şuursuzluğunu abartılı kahkahalar eşliğinde çıkartmış olduğu yangının tesiriyle gösterir.“Gabold” modelinin “Belirleyici-Dramatik Hedef-

Yaralanan” ışığıyla ele alınan “Yardımcılar-Dramatik Özne- Karşıtlar” kutuplaşması filmin doruk ve çatışma noktasıyla ilgilidir. Şoray, Oedipus’u modelin “Yardımcılar” ve “Karşıtlar” ögesinde bulunarak destekler. Öteki dünyadan gelen özne olarak fantastik bir türe açılan sinema anlayışı dâhilinde “ölüm-ayrılık” kodlaması tamamıyla yıkılır. “Belirleyici” ögesinde olan “Oedipus Kompleksi”nin kronikleşerek artması nedeniyle erkek özne, annesi tarafından ötekileştirilir. Hayal dünyasından kurtulması için uygulanan bu dışlanma süreci “Özne” nin “Hedef” ine başarıyla ulaşmasını sağlar. “Dramatik Özne” olan Erol, “Dramatik Hedef”te iyileşmesi için yapılan eylemde annesinden almış olduğu etkileşim kendisine olan yabancılaşmasına engel olur. Başarıyla geçen tedavi süreci “Dramatik Özne”nin saplantılarından kurtulmasına etkindir. Annenin oğluna veda etmeden geldiği dünyaya gitmiş olması onu “terk” ettiği anlamını taşır. Bu durumu olgunlukla ve sevinçle karşılayan erkek özne, yaşamına yeni bir sayfa açarak İris’le yoluna devam eder. Finisyonda beliren “uçma fantezisi” zaman baskısının ortadan kalktığını ve uzamın sonsuzlaşma metaforu ile özdeşleştiğini göstergeler.

3.2.1.“Mine” ve “Ötekileştirilen Kadın”

80’li yılların değişim ve dönüşümüyle” kadın sorunlarını” içselleştiren Atıf Yılmaz, yoz bir toplum içerisinde ötekileştirilen kadının cinselliği olabileceği gerçeğini savunur. 1982 yılında dram türünde çekilen film “Türkan Şoray”ın bir oyuncu olarak kendini yenilemiş olduğunu göstergeler.

Filmde işlenen kadın karakter, iki ayrı erkek öznenin kendisine olan bakış açısıyla yoğrularak var olma çabası içerisine girer. Filmde “X” (Mine) ve “Y” (İlhan) arasında oluşan diyalektik bastırılan duyguların sadece cinsellikle giderilebileceği gerçeğini ortaya koyar. Kadının hapsolmuşluğu ve çözüm olarak ikincil erkeğe tutkuyla bağlanması, onları aşka yönlendirir.

Kabul gören evliliğini suiistimale uğratmamak adına Mine, sürgün hayatı yaşar. Sorumlusu olduğu eşine karşı hiçbir hissiyatı yoktur. Alışkanlıklarıyla dolu yaşantısına bir gün arkadaşının abisi İlhan gelir. Aynı duyguların eşliğinde olan adam ile kısa zamanda arkadaş olurlar. Bu ilişkinin deforme edilmesi adına oranın halkı

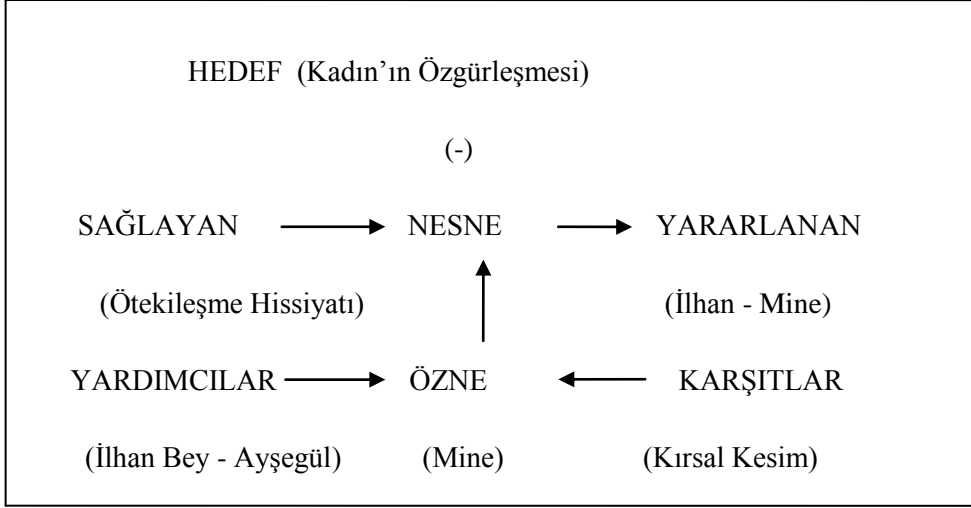
Mine'yi ahlaksız kadın olarak nitelendirir. Kırsal kesimde kadınlar “güzellik” ve “ahlak” terazisi altında değerlendirilip, cinsel istismara maruz kalırlar. Kasabanın belediye başkanından esnafına kadar bu pervazsızlık süregelir. Mutsuzluk ve yalnızlığın esareti altında kalıp, toplumun kendisine koymuş olduğu kurallardan sıyrılarak mutluluğu bir başka erkekte ararlar. Kadın'ın ihaneti kendisine değildir, onu bu zorlu sürece mahkûm bırakan toplumdur.

Bir kadın olarak Mine'nin psikolojik tahakkümü “üvey baba” eksenini üzerindedir. Ergenlik yıllarında lise tahsiline devam ederken ansızın babası vefat eder. Annesi evin geçimini üstlenecek yeterlilikte olmadığından evliliği tercih eder. Büyümesiyle birlikte horlanan Mine, üvey babasının maddi kaygılarından ötürü olgun bir eş adayıyla izdivaca layık görülür. Model, “Toplumsal alanda kadına biçilen rolün, kendini savunamayacağı bir yaşta, “baba” sıfatı taşıyan erkekte geldiği” varsayımını ortaya çıkarır. Bu etki altında olan kadınlar 80'li yılların “Feminizm” temalı filmlerinin ana kahramanları olur. Bunalımlarını dışa vurup, haykıracakları bir alana sahip olmaları için ekonomik özgürlüklerinin olması şarttır.



Tablo 7: Gabold'un Modeli'ne Göre “Hedef-Özne” konumlandırılması

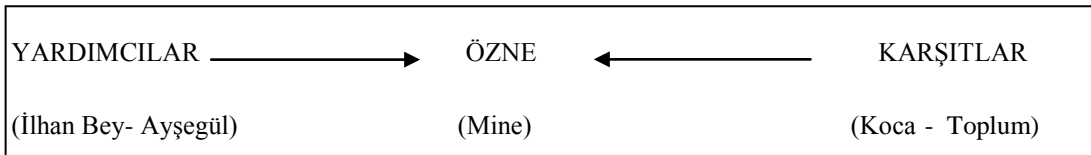
Gabold, “Özne/Hedef” ilişkisini doğrudan vererek hikâyedeki eyleme dönük bir aksiyon planı oluşturur. Özne'nin hedefine ulaşmasındaki ilk kıstas “amaç” fikrinin net olarak belirlenmesidir. Bu amaç, genel geçer olmaktan öte keskin bir çatışmayı ortaya koyacak türden olur. İzlekte ise, çıkmazda olan Mine, özgürleşme yolunda kocasından ayrılıp, İhan'la zaman geçirme talebindedir. Bakış açısına göre töresel kurallar işlevselliğini kaybeder. Oluşan paradigma “Kadın” ve “Töre” arasında oluşan hiyerarşik bir aforizmadan kaynaklanır.



Tablo 8: Gabold' Modeli'ne göre "Mine" filmin "Hedef-Özne" Konumlandırılması

Bu tablonun ışığında "Mine" ve "İlhan" toplum nazarında göz hapsindedirler. Gelecekleri hakkında konuşmak için tesadüfen bahçede yalnız kaldıklarında sözlü olarak tacize uğrarlar. Mine evliliğini sonlandırıp, kuşa adasına halasının yanına gideceğini söylerken, İlhan Bey'de onu hiçbir zaman yalnız bırakmayacağına söz verir. Bu sevgi söylemi altında taşlanmaya maruz kalırlar.

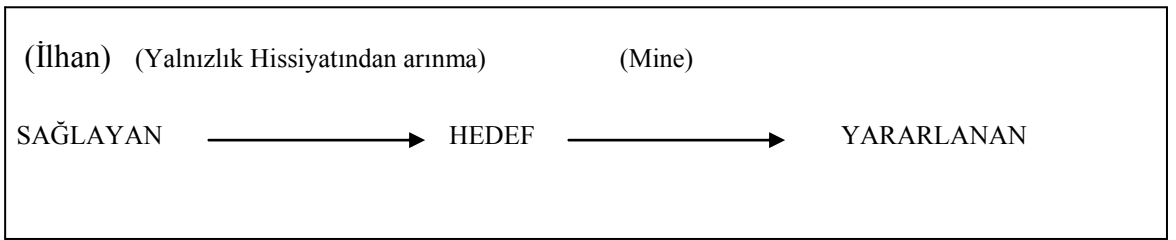
Toplumsal olarak ayrıştırma farklı bir boyutta Ayşegül'ü de psikolojik olarak yaralar. İlhan ve Mine için oranın halkı bir karalama kampanyası düzenler. Bu etkiyle Ayşegül'ü hususi olarak görüşmeye çağıran Belediye Başkanı bir tartışma ortamı hazırlar. "Ahlak Politikası" üzerinden başlayan bu çekişme, başkanın istediği gibi sonuca ulaşmayınca, Ayşegül'den görev aldığı öğretmenlikten istifa etmesini emreder. Ağlamaklı bir vaziyette odadan çıkan öğretmen hanım, kapıda kendisini bekleyen gençlere gözyaşlarını belli etmemek için dimdik durur. Kadının her yaptırma karşı güçlü olabileceğini gösterir.



Tablo 9: Gabold'un Modeli'ne Göre "Yardımcı – Özne Karşıtlar" Konumlandırılması

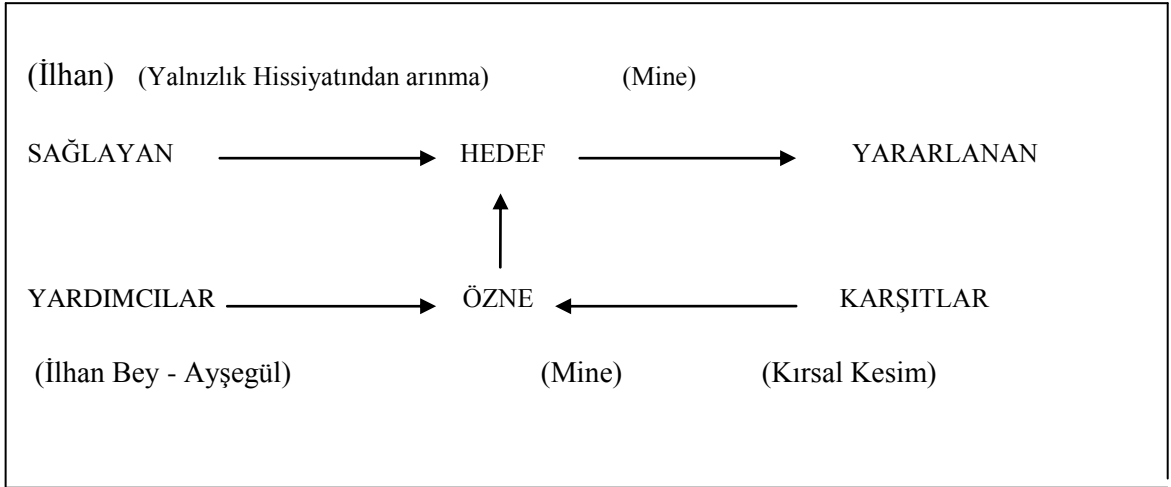
“Yardımcılar” ögesinde bulunan “Ayşegül”, ana kahramanın ulaşmak istediği yaşama sahiptir. Kendi konumlandırılmış olduğu dünyasında daha rahat hareket edebilen ve dışa dönük bir kadındır. Eşine sorumluluklarını hatırlatıp, ona gereken ahlaki kuralları benimsetir. Çalışmayan kocasını geç saatte geldiği için cezalandırıp, içeri almaz. “Eve ekmek getirmeden vazgeçtik, namusumuza sahip çık” söylemiyle serzenişlerde bulunur. Kadın’ın değişim ve dönüşümü bir nevi “erkeksi” olma haliyle perçinlenir.

“Özne” olarak Mine’nin kocası arasındaki kültürel fark bariz bir şekilde gösterilir. Kadın odasında kitap okurken, koca öznesi pijamayla odasında uzanır. İlişkilerin kopuşu kendi yaşam tarzlarına da yansır. Kadın kitap okuyarak kendisini arındırır, erkek ise yalnız başına uyuyarak rahatlamaya çalışır. Yeşilçam Melodramları’nda kadın, erkek öznesi ile yaşamış olduğu kutuplaşmada sessiz bir ortamda kitap okuma gibi çarelere başvurmaz. “kadının kitap okuması” gibi bir ifadeye yer yoktur. Önerme olarak, Türkan Şoray 60’lı yılların sonunda “Bir Dağ Masalı” filminde idealist bir öğretmeni canlandırır. Bir öğretmen olma kimliği altında ve de toplumda bir ötekileşmenin dışavurumunu anlık olarak unutmak adına kitap okumaya yönelmez. Aynı dönemin ürünü olan Selda Alkor’lu “Çiçekçi Kız” filminde kadın sevdiği adama çekici gözükmek adına uzandığı hamakta “Aşk Karnavalı” isimli bir ucuz piyasa romanı okur. Bu çözümsüz süreç, 80’li yıllarda kadının eline kitap alıp, dinlenmeye çekilmesi onun “çağdaş kadın” profiline doğru yönelimini gösterir.



Tablo 10: Gabold’un Modeli’ne Göre “Sağlayan– Hedef - Yararlanan” Konumlandırılması

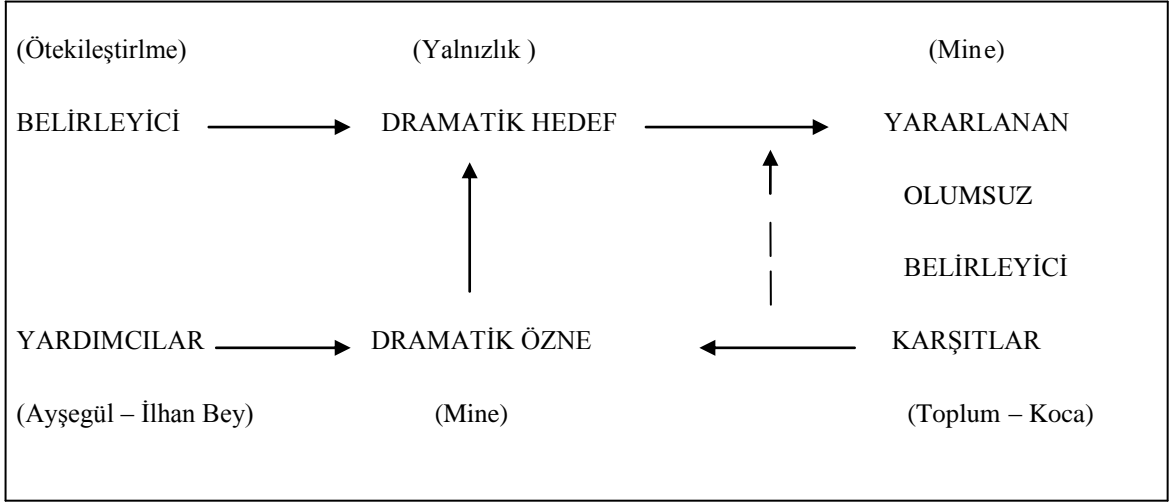
Model'in tümü oluşturulduğunda ise,



Tablo 11: Gabold'un "Varsayım Yapılandırma Modeli"ne Göre "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması

İlhan ve Mine arasında oluşan rövasyon gölde kayıkla dolaşıp, deniz kıyısında yürümeye kadar devam eder. Bu süreç, birbirlerini anlamaya yönelik sohbetler, mahrumiyetler ve yaşanmış olan kaygılar ile ilişkilendirilir. "Kadının Aldatma Olgusu"na eşdeğer duyguların yaşandığı günün akşamı, kadın eve geldiğinde kocasının yanında uyumaz. Ahlaki koşullardan uzak yaşayan erkek öznesinin kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğu yaptırımları kadını tenkit eder. "Onurumu koruyorsam, kendim için, kendi onurum olduğu için koruyorum" söylemiyle yaşamdaki duruşunu ifade eder. Başboş yolda yürüyen Mine, "Boşuna bakınma, herkes ne mal olduğunu anladı artık" (Mine,1981:50:20) sözleriyle rencide olur. "onur" ve "kasaba" kavramları birleşince kadını yargılama potansiyeline sahip olur.

Giderek mekanikleşen toplum içerisinde "Sağlayan"ın amacı, ruhunu erozyona uğratmış olan "Yararlanan"a bir fayda sağlamaktır. Yalnızlık hissiyatı belirli bir seviyeye ulaşan Mine, "Yardımcılar" ve "Karşıtlar" öğelerinin oluşturmuş olduğu paradoksla amacına ulaşır. Cinselliği sevmediği uyumsuz bir kocayla yaşamış olan kadın, aşka dönük duygularla "dişiliğini" işlevsel hale getirir. Bu birleşme ile devinim kazanıp, kalabalıklar içerisinde yalnızlığına, ayrıştırılmasına, kocasına, topluma ve onun yoz kurallarına meydan okur.



Tablo 12: Gabold'un Modeli'ne Göre "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması

Atıf Yılmaz Sineması'nda "Türkan Şoray"ın oyuncu olarak değişimi finalde kendi tabularını yıkmasıyla başlar. "Yat benimle!" (Mine,1981:01:20:00) sözleriyle dramatik kurgunun çatışmasını artırır, Mine'nin üzerindeki baskıların şiddetini göstergeler. Bu sahne hem "Mine" nin hem de "Türkan Şoray"ın bir başkaldırısı olur. Mine'nin gerçek kişiliğini yaşatması, Türkan Şoray'ında sinemada varlığını sürdürebilmesi için bu diyalektiğin kurulması şarttır. Şoray, çekilen sahnelerde dublör veya kamera hilesine başvurmadan birebir vücudunu sergileyip, arayışta olan kadının umudunu temsil eder.

Tablo olarak çözümlenen model ötekileştirmeye sebep olan "Karşıtlar/Koca"yı ana eksen olarak alır. Film, koca öznesinin horlama sesiyle başlar. Aynı yatakta uyuyan Mine, huzursuz olarak yanından ayrılır. Uyku ilacı almak için mutfığa geçer. Bu ilk plan Mine'nin dezenformasyonunu tasvir eder.

"Yardımcılar" ögesinde bulunan "Ayşegül" kendi konumlarını ironik bir dille ifade ederler. "Burada kadınlar tek başlarına alışverişe çıkmazlar" söylemi kadının bir mülk gibi değerlendirmesini ve başlarında bir sahiplerinin onayı olmadan dışarı çıkamayacaklarını betimler. "Biz bu dondurmaları yiyemeyiz öğretmen hanımla, koskoca istasyon şefinin hanımı sokakta dondurma yerken görülürse tefe koyarlar bizi" (Mine,1981:19:29) açıklaması "cinsellik" üzerine bir sınırlamadır. "Dondurma" ve "kadın" algı mekanizması altında cinsel dürtülere çağrışımdır. Kırsal kesimde

kadının sokakta yiyecek yemesi, kahkaha atması onun ötekileşmiş kadın olduğunu göstergeler.

Karşısında “Yardımcı” ögesinde konumlandırılan İlhan,” Yarın öbür gün üzerinizdeki baskı artınca ne yapacaksınız. Kadınsınız. Bir başınıza nasıl dayanacaksınız. Sizi burada böyle yalnız, korumasız bırakıp gitmek istemiyorum” (Mine,1981:01.02.33) derken kadının nevroitik duygularına hitap eden, sahiplenici erkek pozisyonundadır. Mine çağdaş bir kadın olmasına rağmen feminist değildir. İdealleri doğrultusunda tek başına mücadele edecek yeti ve güçte değildir. Kendi karamsar yaşantısından ancak bir erkek öznesinin yardımıyla ışığa doğru yürüyeceğini farkındadır. Çünkü yaşamı boyunca erkek hegemonyası altında ezilen kadın durumuna düşmüştür. Onu ancak bu çıkmazdan eril zihniyetin dışında medeni bir erkek kurtaracaktır.

Ötekileştirme “tecavüz” olgusuyla eşdeğerdir. Kadının eşiyle yaşamış olduğu etkileşim psikolojik açıdan bir çöküş ve başkaldırıya sebebiyet verir. “Bu değil mi hepsi... Daha önemli bir şey yok senin için. Çünkü sen bana hep öyle baktın. Bel, göğüs, kalça olarak gördün. Yalnızca et olarak gördün. Bir tek defa insan olarak baktın mı bana? Anlamaya çalıştın mı beni?”(Mine,1981:59:45) Kasabanın gençlerinin Mine’ye olan cinsel saldırılarındaki başarısızlıkları Mine’yi İlhan’a iter. Aralarında gerçekleşen cinsel haz onları ayrıştırmaların vukuu bulduğu noktaya ulaştırır. Mine ve İlhan son sekansta el ele kasabalının gözlerinin içine bakarlar. Mine dimdik duruşuyla onurunu yitirmediğini ve özgürlüğe kavuştuğunu ispatlar. Model tüm öğelere cevap vererek “Ötekileşen kadının, başkalaşım geçirerek özüne döndüğünü” göstergeler.

3.2.2. “Hayallerim Aşkım ve Sen” Filminde “Kişilik Bozukluğu”

Atıf Yılmaz’ın düşüncel filmlerinden biri olan “Hayallerim Aşkım ve Sen”, 1987 yılında fantastik türünde çekilir. (Evren, 2005:279) Yeşilçam Dönemi ve 80’li yıllarda yaratılan üç ayrı kadın figürlerini tek bir zaman olgusuyla aynı çatı altında buluşturan Yılmaz, “Kişilik Bozukluğu” tanısı üzerinden kuşaklar arası sinema çatışmasını değerlendirir.

Türkan Şoray'ın oyuncu olarak filmde konumlandırılması seyirciyle olan telepatik ilişkinin kaynağını oluşturur. Bu sinemada gözle görünmeyen veya görülüp de dokunulmayan duvarların yıkıldığı anlardandır. Yıllarca “Melodram” kalıplarıyla oluşum sağlamış olan Şoray, “Nuran” karakteriyle kendi oyunculuk anlayışına eleştirel bir bakış sunar. Bu karakter 1969'da Akad'la birlikte çekmiş olduğu “Seninle Ölmek İstiyorum” filmindeki Selma'nın tipolojisini oluşturur. Maddi açıdan zengin olan bir kadının ruhsal olarak fakirliğini trajik bir kazayla kaybedilen “evlat acısı” üzerinden değerlendirir. Karşısında bulunan “Melek” karakteriyle çatışarak filmlerindeki gibi “gözyaşı”na başvurur. “Melek” karakteri ötekileşmiş hayat kadını personasıdır. Güzelliği ve çığ konuşmalarıyla toplumun alt kesimini sembolize eder. Her iki karakter de “Coşkun” ‘un şizofrenik dünyasında yer alır.

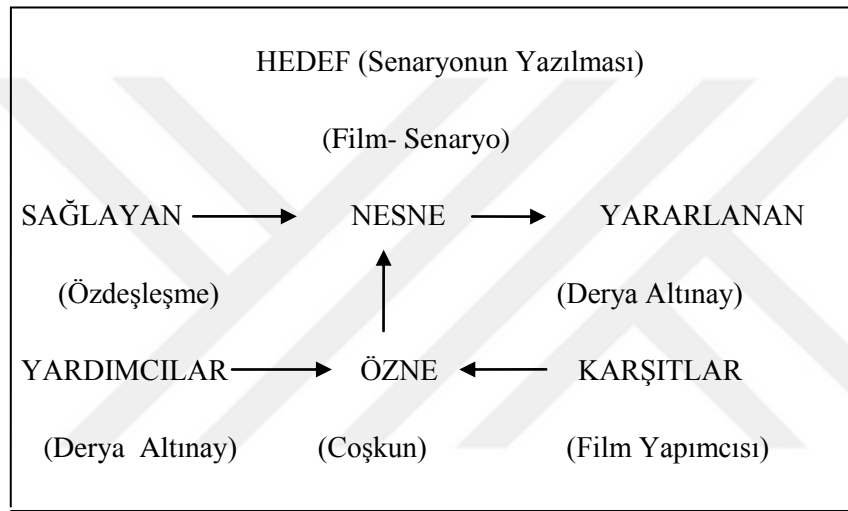
Yetimhanede büyümüş olan genç, “Derya Altınay”ın filmlerinin etkisinde kalıp, yaşamında telafisi olmayan duyguları onda tadar. “Nuran” rolü, onun rüyalarında serzenişte bulunduğu anne figürüdür. “Melek” ise gençlik yıllarında cinsel duygular beslemiş olduğu kadının izdüşümüdür. Coşkun'un yaşamdaki tek amacı yazmış olduğu “Bir Beyoğlu Düşü” senaryosunu filme adapte edip, Derya Altınay ile çalışmaktır.

Filmde “X” (Coşkun) ve “Y” (Derya Altınay) arasında oluşan çatışma hayal kırıklığı ile vukuu bulur. Sinemada hiçbir zaman kendisini yalnız bırakmayacağına söz veren Derya Altınay, “Bir Beyoğlu Düşü” senaryosunun ticari koşullar altında deforme edilmesine sesini çıkartmaz. Bu nedenle aşkla bağlanmış olduğu kadın öznenin, gerçek yaşamda çok farklı bir kişilik olduğunu anlar. Filmde öne çıkan önerme “X” (Güvenen) ve “Y” (Güven veren) özneleri arasındaki diyalektikten kaynaklanır. “Sizi sevmiştim, size güvenmiştim, dünyamı başıma yıktınız” (Hayallerim Aşkım ve Sen, 1987: 01:24:42) sözleri filmin kendi içerisinde oluşturduğu varsayımın temelini atar.

Bu önermeye göre “Her kadın Sanatçı güven telkin etmez” görüşü ortaya çıkar. Gabold ise, bu önermeye kesin ve net bir tanı koymak ister. Oluşturulan “varsayım” hangi yöne gidilmesi gerektiğini söylerken, model hangi koşulların geçerli olduğunu belirtir. Filmin gerçekten ne anlatmak istediğine olanak sağlar. Film bir merak işlevi uyandıran sinema'nın beyazperdeden izleyiciye bir özdeşleşme ile yansıdığını vurgular. Model kati sonuca yönelerek izleyicideki duygu bütünlüğünü ortaya koyar.

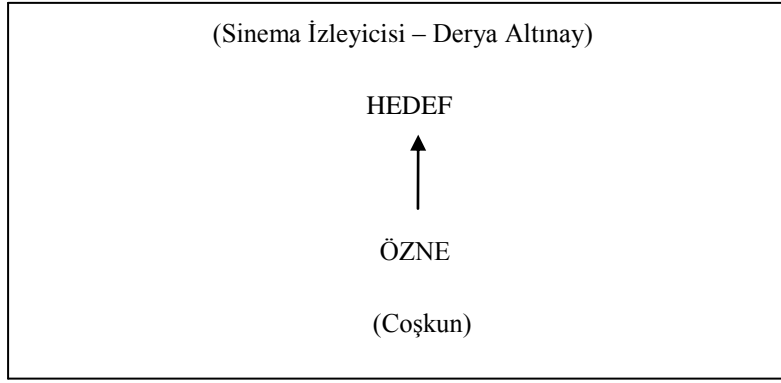
Filmde konumlandırılan Coşkun, izleyicinin somut bir temsilidir. “Neden –sonuç” eksenini etrafında irdelendiğinde tutkuyla bağlanma ve birtakım eksikliklerin giderilmesi, karakterin amacına ulaşmasıyla başlar. Sonuç ilişkisi ise gerçek yaşamda ticari kaygıların baskın olduğunu ve düzenin işleyebilmesi için duyguların önemsiz olduğunu vurgular. Coşkun kendi yalnızlığına ve içselleştirmiş olduğu dünyayı tercih edip, “Melek” ve “Nuran”ın şizofrenik algısıyla yaşamına devam eder.

Gabold’un Modeli; Aşağıdaki dikey eksen “Dramatik Konu”yu ve “Dramatik Hedef”i simgelemektedir. Gabold “özne/hedef eksenini” olarak tanımlamasını yapar.



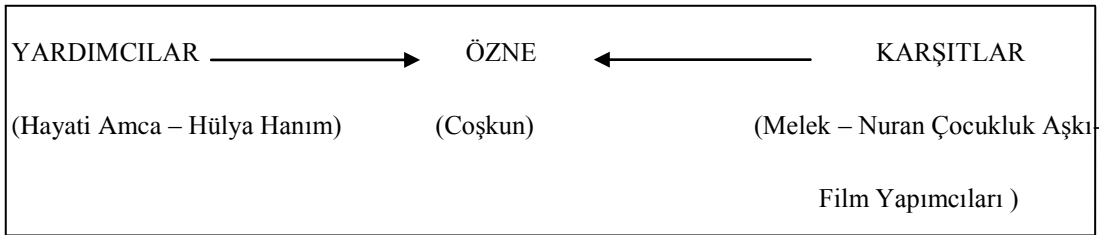
Tablo 13: Gabold’un Modeli’ne Göre “Hayallerim Aşkım ve Sen” Filminde “Hedef- Nesne- Özne” Konumlandırılması

Model’in işlevsel hale gelmesi için hikâyenin ana öznesinin “kim?” olduğunun tespiti gerekir. “Dramatik Özne” belirlenmeden, hikâye kurgulanamaz. 80’li yıllardaki sinema anlayışı hikâyelerdeki karakterlerin de konumlandırılmasını etkiler. Bu film “Yeşilçam Dönemi” ürünü olarak kodlanmış olsa “Derya Altınay”ın bakış açısıyla resmedilip, iyilerin kazandığı kötülerin ise mutlak suretle kaybedeceği bir finisyona bağlanacaktır. Mevcut film de ise “Coşkun” karakterini ele alınarak, “birey” sorunsalına değinilip, “mutsuz son” paradigması yaratılır.



Tablo 14: Gabold'un Modeli'ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminin "Hedef-Özne" konumlandırılması

Bu tablo ile oluşturulan amaç, "özne/hedef" ilişkisini doğrudan vererek hikâyedeki eyleme dönük bir aksiyon planı oluşturmaktır. Karakterler arası yaşanan "tematik" ilişki bir duygu eşiğini oluşturacak şekilde vurgulanır. Coşkun'un şizofrenik dünyasında oluşturduğu "Nuran" ve "Melek" üzerinden bastırılmış duygularını arındırır. "Arzu Nesnesi" olan kadın Derya Altınay'ın izdüşümünü kendi yarattığı senaryoda canlandırır. Model'deki "Hedef" ögesi, yazılan senaryonun ulaşacağı ve iletişimin düz çizgisel olarak tamamlanacağı kıstası içerir.

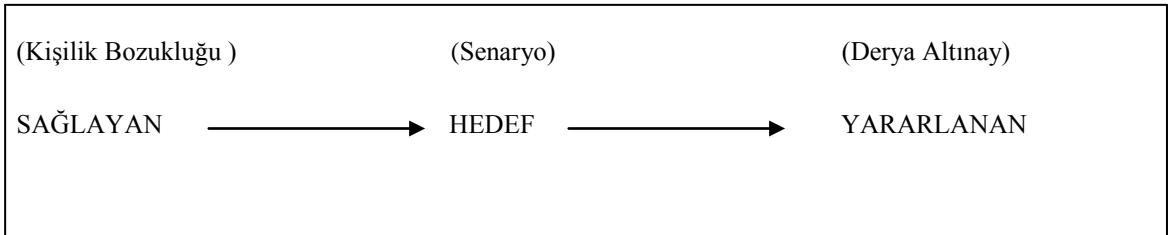


Tablo 15: Gabold Modeli'ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminde "Yardımcılar-Özne-Karşıtlar" Konumlandırılması

Model içerisindeki "Yardımcılar ve Karşıtlar" öğeleri karakter oyuncularını tasvir eder. 80'li yıllar yeni sinema anlayışı içerisinde Atıf Yılmaz'ın karakter oyuncularını da değişim geçirir. 1971 ürünü olan "Ateş Parçası" filminde, cambazhanede çalışan fakir kızın aşkı oluşturulan yan karakterlerin uyumu içerisinde aks edilir. "Niyetçi Amca", "Sarhoş Salih", "Dansöz Ayla", "Küçük Mine" gibi isimlerin yanına takılan sıfatlar, sosyolojik anlamda da bilgi verir.

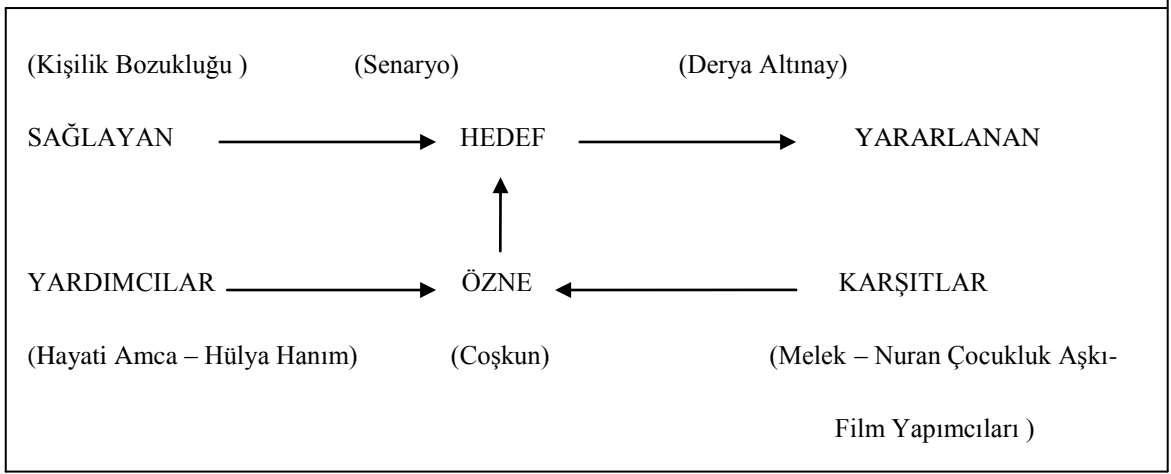
“Hayallerim, Aşkım ve Sen” filmindeki yardımcı karakterler Coşkun’u senaryosu konusunda destekleyen taraftadırlar.” Hayati Amca” hikâye yazarıdır. Kendi yapamadıklarını Coşkun’un yapacağına inanır. “Hülya Hanım” ise Hayati Amca’ya olan hayranlığından ötürü olay örgüsünde yer alır. “Hayati Amca” yıllarca Derya Altınay’ın hayranı olup, oğluna imzalı bir fotoğraf edinmiştir. Fotoğraftaki karakter Coşkun’un cinsel anlamda kendisine yakın bulduğu “Melek”tir. Hayal dünyalarında her ikisinin de ortak paydayı oluşturur. Derya Altınay için ise “Melek” karakteri modası geçmiş bir filmin rolüdür. Coşkun ve Derya Altınay arasındaki ilk ayrışma bu konuda başlar.

Eksenin sağ ucunda ise “Karşıtlar” bulunur. “Melek ve Nurhan” kutuplaşmanın gerçek kaynağıdır. Coşkun senaryosunu yazıp duygusallaşırken bir anda akli “Nuran” a takılır. Üzerindeki kadife elbisesi, ağır makyajı ve topuzlu saçlarıyla yetmişli yılların kadınıdır. Senaryosunu yazmış olduğu figür ise “Nuran” dan öte entelektüel bir kişiliktir. Zihninde beliren ikinci bir engel ise “Melek” tir. Frapan giyimi ve kuşamı ile hayat kadının temsilidir. Senaryodaki cinsel sahneler için hiçbir anlam ifade etmez. Coşkun’un çocukluk arkadaşı ve aynı zamanda Derya Altınay’ın yardımcısı olan Pınar, yaşanacak tekinsiz olayları sezer. Bu nedenle film yapımcıları ile bir olan Derya Altınay’ın Coşkun’u suiistimale etmesine fiilen engel olamaz. Bu durum karmaşası altında “Karşıtlar” ögesi haklı çıkar.



Tablo 16: Gabold’un Modeli’ne Göre “Hayallerim Aşkım ve Sen” Filminde “Sağlayan– Hedef - Yararlanan” konumlandırılması

Model'in tümü oluşturulduğunda ise,

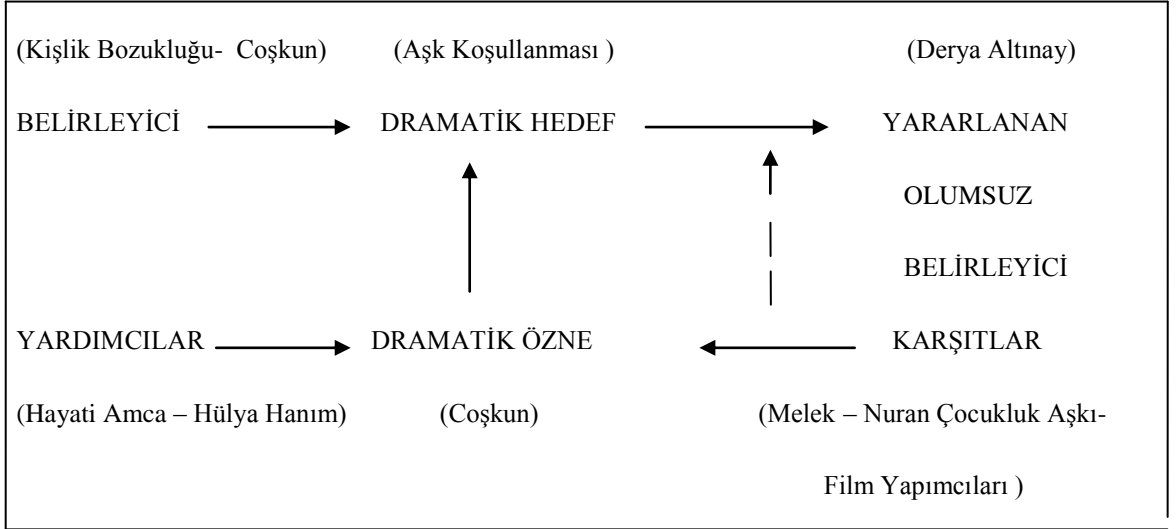


Tablo 17: Gabold'un Modeli'ne Göre "Hayallerim Aşkım ve Sen" Filminde "Sağlayan– Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" konumlandırılması

Bu model'e göre oluşturulan varsayım "Tanrısal bir figür olarak gördüğü Derya Altınay tarafından rencide edilmiş olan Coşkun, hayal dünyasından arınıp, farkındalık yaşar." tek başına yeterli olmaz. "Yardımcılar" ve "Karşıtlar"dan oluşan bileşmelerin "iyi" olanı temsil etmesi onu çıkmazından kurtarır.

Model' bir formül sonucu oluşturulan ana temayı, yorumlamayı açık bir şekilde kodlar. Bu varsayım, filmin "mesajı"nı oluşturarak, seyircide canlanması gereken hissiyatı aktarır. Yukarıda kodlanmış cümle, bitmiş olan bir filmin temeline dayandırarak ortaya çıkan bir sonuçtur. "Sağlayan" ögesinin Coşkun'un kişilik bozukluğunun yanı sıra "Karşıtlar" da destekler. Çünkü onlardan etkilenen Coşkun yapmış olduğu başkaldırı ile öz yaşantısına geri döner. Bu bağlamda oluşturulan meta, "Yararlanan"ın göstermiş olduğu bencillikle ortaya çıkan sonuçtur.

Bu örnekteki olumlu "Belirleyici" ayırt edilince, çatışma eksenini "Yardımcılar" tarafına aittir. Bu etkiyle "Dramatik Hedef" amaçlanan "Yararlanıcı"nın etkisi altındadır. Aynı şekilde olumsuz olan "Belirleyici" de çatışma trajedi bir sonla vukuu bulacak ve özne dramatik hedefi elde etmekle başarısızlığa uğrayacaktır.



Tablo 18: Gabold'un Modeli'ne Göre "Hayallerim Aşkı ve Sen" Filminin "Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" konumlandırılması

Tablonun sonucuna göre, "Dramatik Özne" olan Coşkun'un, "Dramatik Hedef"te aşk koşullanması ile bağlandığı Derya Altınay'dan yemiş olduğu darbe onu tek başına olumsuzluklardan kurtarmaya yeterli olmaz. "Belirleyici" olan kişilik bozukluğu onu içselleştirmiş olduğu karakterlere tekrar geri dönmeye sevk eder. "Yardımcılar" ve "Karşıtlar" kutuplaşma dinamiği altında özneyi belli bir tarafa çekmeye çalışmış olsalar da "Yararlanan" Derya Altınay bu olumsuz gidişattan etkilenmeyerek, sinema kariyerine ve yaşantısına devam eder. "Ticari söyleme ve popülizasyona karşı her şeyini feda etmeye çalışan Coşkun, şizofrenik dünyasına geri döner." Hipotezi modelin bütün öğelerine cevap verir.

80'li yıllarda Türkan Şoray'ın uğramış olduğu değişim ekseriyetle hikâyeye yansır. Film "kadın" sorunsalından öte, "erkek" figürün yaşamış olduğu dram üzerinden kodlanır. Yeşilçam Dönemi'nde çoğu kadın karakter şarkıcılık serüveninden geçerken, filmin merkezinde bulunan üç ayrı perspektifteki özneler böyle bir oluşum içerisinde değildirlir 1970'li yıllarda çekilen filmler "zengin-fakir "çatışması altında mutlu sonla biterken, 1980'li yıllarda "Kişilik Bozukluğu" ve "Şizofren" gibi hastalıklar saplantılı bir kahraman üzerinden öyküleştirilir. Bir erkeğin kadına duymuş olduğu aşk "Cinselliği ben onda tattım" şeklinde ifade edilerek yeni bir sinema anlayışının ortaya çıkmış olduğu kanıtlanır.

3.2.3 “Ölü Bir Deniz” ve “Birey’in Yabancılaşması”

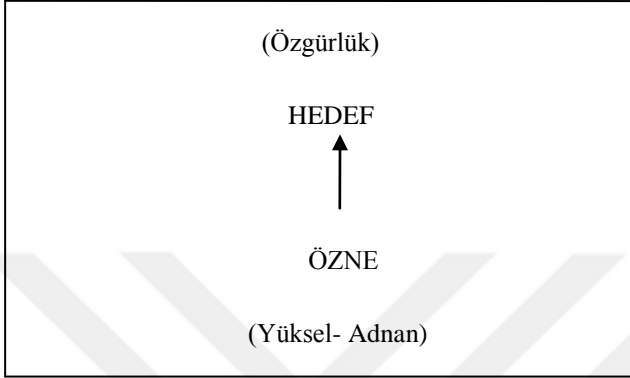
“12 Eylül” askeri cuntasından dokuz sene sonra çekilen “Ölü Bir Deniz”, kadının “aldatma” olgusu üzerinedir. Film çekildiği dönemin kültürel ve sosyal kodlarını “Yüksel”in işaret ettiği “kadın sorunsalı” üzerinden okuyarak anlamlandırır. Daha çok “birey” olma meselesine odaklı bir yapı içerisinde olan Atıf Yılmaz’ın, karaktere dokunuşu, sıkışmışlıkla birlikte çözüm yolu arayan bir kimliğin oluşumunu sağlar.

Türkan Şoray’ın oynamış olduğu “Yüksel” karakteri, modern toplumda “kadın bedeni” ve “cinselliğinin” inşası üzerinedir. Geleneksel toplumlarda özellikle ataerkil yapı ve “namus” etrafında ikincil kılınan “kadın kimliği”, modern toplumda “kapitalist” tüketimci piyasanın ideolojik buyrukları çerçevesinde “hedonistlik”⁸⁵ ve “imgesel” göstergeler üzerinden yeniden sorunsallaşır. (Bilgin,2016:219) Kadınların toplumsal düzen içerisinde farklılaşması ve kültürün gelişmesiyle birlikte düşünsel olarak insiyatif kullanma hakları doğar. Bu yapısal alanda kadınlar “cinsel obje” haline dönüştürülüp, istismara uğratılır. Mutsuz bir evliliği olan Yüksel, sosyal yaşamda banka müdürüdür. Mekanikleşen evliliği içerisinde kocasına ve yetişkin oğluna hizmetçilik eden bir robot haline gelir. Bu çöküşün nedeni, erkeklerin “cinsiyetçilik” ayırımı gözetilen yaklaşımları kadının varlığını erkeğe nazaran değersiz ve ikincil konum atfeden toplumsal bakış açısının sonucundandır. Baskıcı, ezici bir kültürel sistemin ve erkek egemen temsiliyetin somutlaştığı sosyal değerlerle oluşan “toplumsal kimlik”ler kadının, erkeğin “ötekisi” olarak nitelendirilmesine yol açmaktadır. (Küntay, 2010:17) Kendisiyle baş başa kalabilmek için seyahate çıkan Yüksel, tevafukken tanışmış olduğu ikincil erkek öznedeki cinsel duyguların tatminini yaşar.

“Gabold” modelinin ışığında ele alınan özneler “X” (Yüksel) ve “Y” (Adnan) arasındaki rövasyon “bizim, bizden başka dostumuz yok” argümanına zemin hazırlar. Adnan, kadına cinsel olarak aşk duysa da bunu ilk epizotta belli etmez, müstehzi bir tavırla onu anlamaya ve sahiplenmek üzere bir tavır sergiler. Çünkü kendi

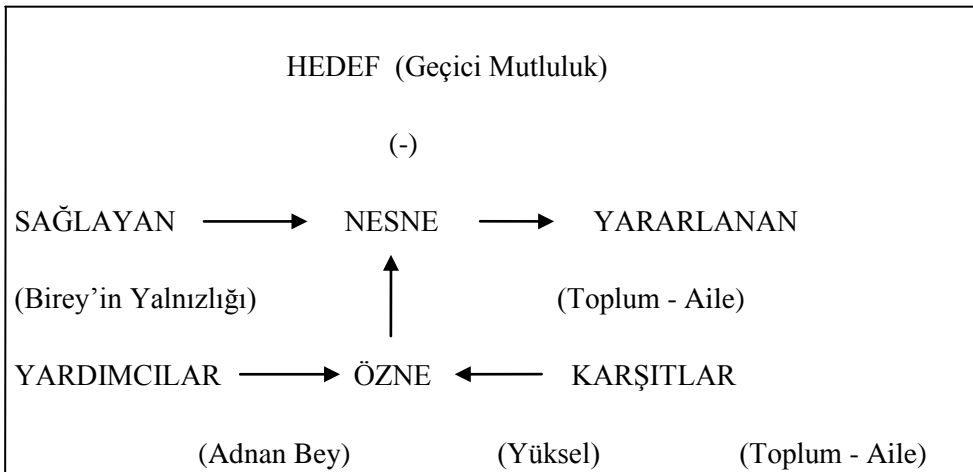
⁸⁵Hedonizm: Yunan düşünürlerinden Aristippos ve Epikros tarafından geliştirilen felsefi akımdır. Aristippos’a göre her davranışın nedeni, mutlu olmak isteğidir. Yaşamın gereği hazdır. Haz insanı insan eden duygudur. Bilgilerimiz duygularımızla alabildiğimiz kadardır, bunda öteye geçmez. Bu yüzden Aristippos duygularımızın getirdiği hazza yönelmeyi, acıdan kaçmayı söyler. En üstün iyi, hazdır. Ancak gerçek haz sürekli olandır. Sürekli olan hazza da bilgelikle varılabilir. (wikipedia.com/Hedonizm)

sömürülmüş yansımasının kadında vücut bulduğunu görür. Adnan ve Yüksel aile, kök, evlat mefhumlarına hiç önem vermeyip, sadece kendi inandıkları doğrultuda bir kalıba otururlar. Bu rasyonel gerçeklik altında kendi bedenlerini birbirlerine sunup, çözüm odaklı birleşim yaşarlar. Mevcutlaşan etkiyle “X” ve “Y” arasındaki yalnızlık “sömürülme” ve “yabancılaşma” üzerine kodlanır.



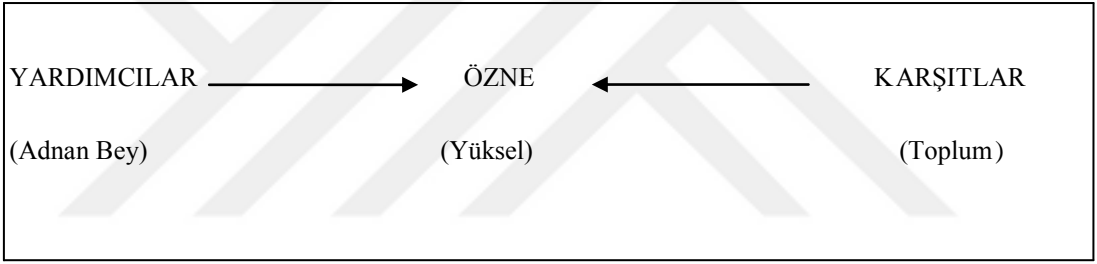
Tablo 19: Gabold'un Modeli'ne Göre “Ölü Bir Deniz” Filminin “Hedef-Özne” konumlandırılması

Model'in oluşumu için ana öznenin net olarak belirlenmesi gerekir. Filmdeki “Dramatik özne” aynı koşullanma altında duygudaş olan “X” ve “Y”nin ortak bir çatı altında buluşmasından eşitlik kazanır. Kadın öznenin gündelik bunaltıcı rutinleriyle başlayan izlek, onun bağımlılık duygusundan hastalıklı bir hale gelmesine kadar devam eder. Bu kesişme noktasında “Hedef’e ulaşmak için ikincil özne olan “Y” nin yardımıyla kendisine ait olan kökleri bulmaya çalışır. Sonuç ise bir anlık nefis acizliğinden doğan cinsel çekim gücü, “Y” öznesini “kurtarıcı” alandan “sömürücü” tarafa çeker. Bu etkiyle yaşam çarkı tekrar eskiye döner.



Tablo 20: Gabold'un “Ölü Bir Deniz” Filmine Göre “Hedef-Özne- Nesne” Konumlandırılması

Bu tablonun ışığında “Modern toplumlarda inşa edilen bunalımlı kadın prototipi, çözümü ikincil erkek öznedeki bulur” önerisi hâkimdir. Bu etki altında kadının bedenini ön planda tutan “güzellik”, “cazibe” “seksapelite” ve “gençlik” gibi unsurlar, onun cinsel bir meta olacak şekilde konumlandırılıp, zarar görmesine neden olur. Model’deki “Sağlayan” ögesi kadının yalnızlığını sembolize eder. Bu hissiyata sebep olan “Karşıtlar” onun ailesi ve toplumsal kurallardır. Modern toplumlarda kadın figürü, kendi güzelliğinin farkında olma hissiyatıyla “ayartıcılık” yanını işlevsel hale getirip, seçebilme yetisine sahiptir. Yüksel’in aldatma eylemi ilk olarak eşinin yakın arkadaşıyla başlar. Bununla yetinmeyip “Yardımcılar” ögesini harekete geçirmek için tatilde tanıştığı bir adamla sadece cinsel anlamda bir çıkar ilişkisi yaşar. “Hedef” ögesinde bulunan sadece geçici mutlulukların bulunduğu yeni bir dünyanın kapısını aralamaya çalışırlar. Kadın yedi günlük tatili sonrası kendi mutlak ve sıkıcı olan yaşantısına geri döner.



Tablo 21: Gabold’un Modeli’ne Göre “Ölü Bir Deniz” Filminin “Yardımcı – Özne Karşıtlar” Konumlandırılması

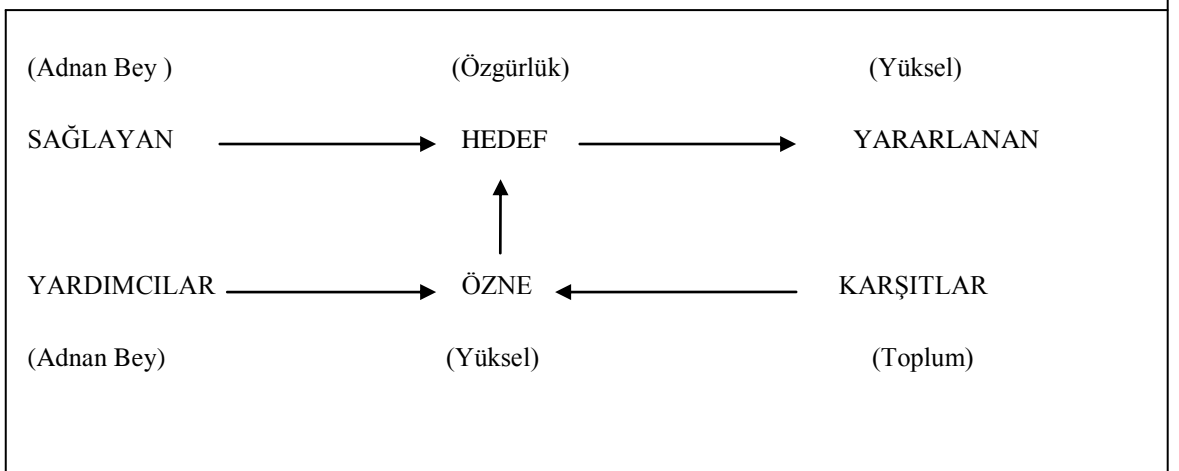
“Dramatik Özne” ile aynı çizgide bulunan “Yardımcılar” ögesinin içsel bir yolculukla kendi hikâyesini arayışı, filmin katmanlarını oluşturur. Her iki öge ortak değer yargılarını yitirip sosyal çözümler yaşayan bireyler olarak, insan olmaktan çıkıp bir robota dönüşürler. Kumsalda çıplak ayakla yürüyen kadın aldığı her nefeste kendisini dinleyerek izole bir yaşamın hayalini kurar. Erkek özne ise kendini açığa çıkardıkça sorumluluklarından kopup, ruhsal anlamda yenilenir. “Karşıtlar” ögesi ise toplumsal cinsiyet ayrıştırması üzerinden yüklenen sorumluluklardır. Her toplumda olduğu gibi izlek içerisinde kadınlar sadece erkekler tarafından tanımlanarak belli bir stereotipin içerisine sokulur. Gabold’un Modeli’ne göre bu alışkanlık biçimi “tablo 22” ün zeminini hazırlar.



Tablo 22: Gabold'un Modeli'ne Göre "Ölü Bir Deniz" Filminin "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" Konumlandırılması

Aynı kültürden ve ayrı perspektifte olan iki öznenin kendi içerisindeki kutuplaşmaları, uğramış oldukları psikolojik yaptırımlar "birey" "erkek" "Kadın" "evlilik" üzerine yoğunlaşır. Meta olarak bireyler toplumdaki sorumlulukları ve yükümlülükleri ile filmde konumlandırılırlar. Toplumsal ilişkilerde erkek özneler "heteroseksüel" kavramı altında kendilerine birtakım ayrıcalıklar çıkartırlar. Kendi eşlerini bu asosyalliğe iten sebebin haklı çıkarımına dayatırlar. Kadın karakter, özgürlüğünü bedeniyle değil, ruhuyla yaşar. Kendi sınırları ve göze çarpan imkânları her daim baltalanır. Kadın öznesi, duygusallığının artışı sırasında kurduğu bağa paralel olarak olumsuz bir çağrışım kazanır. Bu etkiyle terk ederek yalnızlığına ayrı bir boyut kazandırır.

Model'in tümü oluşturulduğunda,



Tablo 23: Gabold'un Modeli'ne Göre "Ölü Bir Deniz" Filmini "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar - Özne - Karşıtlar" Konumlandırılması

Türkan Şoray'ın oyunculuğunda mübalasız yaratılan ince ayrıntılar sadece karakterin duygu değişimine yöneliktir. Bu nedenle yeni Türk filmlerinin dokusuna özenli bir biçimde hitap eder. Çekilen sevişme sahnelerinde diyalog ve mizansen olarak kullanılan planlar, Türkan Şoray'ın cüretkâr bir döneme girmesine karşı bayağılıktan uzak estetik bir hal alır. Bu nedenle oyunculuğunu didaktik bir ahlakçılığın ağına takılarak kullandığı film, kişiye ve olguya özgünlük katar. İçselleştirdiği “Yüksel” karakteri, oğlunun bir kız ile aynı evi paylaşma talebini yadırğar. Bir kadın olarak “Senin için fark etmez, ama o bir kadın toplumda sorunlulukları ve ailesi “(Ölü Bir Deniz,1989:07:28)söylemiyle eleştirel bir bakış sergiler. Yapmış olduğu bu soyutlama ile ötekileştirdiği bir kesimin insanı haline gelir.

Tablonun oluşturduğu bütünlük altında “Üstün bir sömürgeci gücün karşıtlığına rağmen, baskı altındaki kadın özne, ilhamını ikincil bir erkek öznenen alıp, toplu bir başkaldırıya kalkışır ve bu bağımsızlığını elde etmesi için mümkündür” hipotezi ortaya konur. Gabol'un modeline göre yapılan vurgu, bireyler üzerine değil, toplu güç üzerindedir. Bu varsayımın oluşturduğu gerçek “Tablo 19” da filmin dramatik öznesinin seçiminde tutarsızlık olduğu ve kadının her daim yaptırımlara maruz kaldığı gerçeği ortaya çıkar.

Atıf Yılmaz'ın sinemasında sezgiyle kavranması gereken tinsellik, onu sinemasal zamandaki “süre” anlayışına yönlendirir. Süre ve mekân olgusu içerisinde ikinci özne olan Adnan'ın kendi bencilliği, yaşamış olduğu konumlarla özdeştir. Dört duvarla çevrili bir kulübe, ucu bucağı görünmeyen bir deniz ve büyük bir bahçenin ortasında tek bir kapı vardır. “Kapı” metaforu her iki öznenin de geçmiş ve gelecek yaşantısını temsil eder. Bu sahnelerde her çekimin atmosfer dinamiği olan bir zamanı mevcuttur. “Aşk”, “ihnet” ve “düş” içeren yaşam üçgeni filmlerinde, diyaloglar sade ve geleceği yansıtır, olduğu gibi insanı yabancılaştıran niteliktedir. İmgesel olarak dış gerçeklikten uzaklaşıp gizli kapılar ardında dönüşüme uğraması içsel unsurların ağırlık kazanmasındandır. Bu etkiyle geçmişleri ve gelecekleri arasında şimdiki zaman birimi altında çatışan özneler, engelleri aşır durumlarını devamlı kılamazlar.

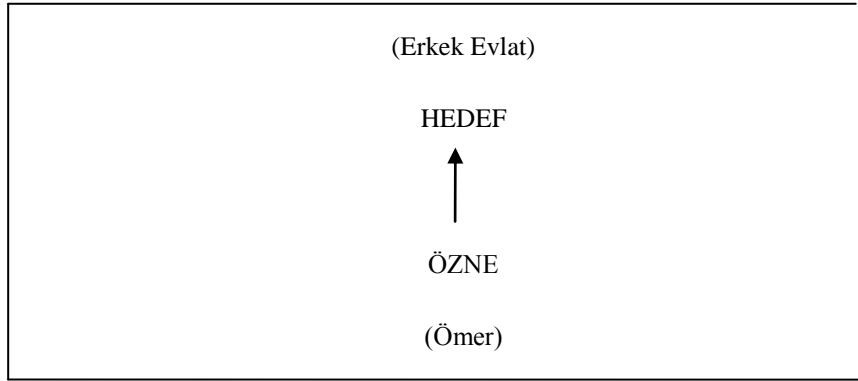
3.2.4. “Berdel” ve “Kadın’ın Tecridi”

1980 yılı itibariyle Türk sinemasının geleneksel konularında ve karakterlerin belirli kalıplar içerisindeki sunumunda içerik, üslup, sanatsal boyuttaki değişimleri paralel olarak gelişmeye başlar. Atıf Yılmaz, “Berdel” filmiyle, Türkiye’nin ideolojik kutuplaşmasıyla ayrışmaya başladığı toplumsal yapıda, İslamcı söylemin paradigmalarına koşullanarak, sert ve sembolik bir ritüelin tavizsiz oluşumuna hitap eder.

Türkan Şoray sinema kariyeri boyunca katkıda bulunmuş olduğu “Yeşilçam Melodramları”nı dışarıda bırakarak, 80’li yıllar döneminde “Hazel”, “Yılanı Öldürseler” gibi “Toplumsal Gerçekçi” filmlerde oynayıp, gerçekçi bir imajın toplumsalda karşılığının var olduğuna inanır. Bu etkiyle “Berdel” filminde yer alıp, belli bir kesimin kadın figürünü, bir duygusal aşınmanın ve yıpranmanın psikolojik tahakkümü nü, öz yıkımsal bir sonuç içerisinde değerlendirir.

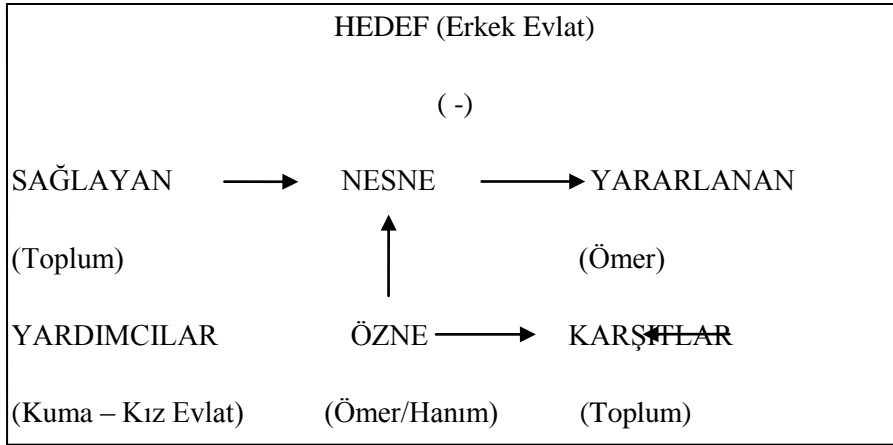
Günümüz Türkiye’inde güncelliği var olan “Berdel” sistemi kaynağını tüm saygısını ona yönelten bir toplum yapısından alır. Yaşam koşulları her gün kötüleşen ailelerin kendi savunmalarını yaparak sahip çıktıkları sistem toplumsal bir eleştirinin başlangıcını oluşturur. Biyolojik olarak anneliği engelleyen durumların olması kadınlar üzerinde sosyal bir baskı yaratır. Bu baskı sonucu kadınlar psikolojik ve sosyal sorunlar yaşarlar. Bu ifade altında biyolojik sorunlar, kültürel birtakım sorunların başlangıcı olur.

Gabold’e göre, “X” (Ömer) ve “Y” (Hanım) arasındaki çözümsüzlük modele dinamiklik katar. Kırsal kesimde yaşayan Anadolu insanları arasındaki “kadın-erkek” ilişkileri, “çocuk” ve “erkek evlat” sahibi olma terazisi altından “soyun devamı” ekosistemi altındadır. “Yoz kesimlerde erkek çocuğu olamayan erkek özneler, çareyi “kuma” ve” berdel” sisteminde bulur” önermesi, filmin çekirdeğini oluşturur. Evliliği boyunca erkek babası olamayacağını düşünen Ömer, Hanım’ın üzerine kuma getirip, kızına “Berdel” ederek tercihini yapar. Bu arzu ve istek karakterler arası yoksunlukları ve iletişimsizlikleri “neden-sonuç” ilişkisi altında tekinsiz olaylara sürükler. Bu etki altında “Tablo 24”de ki oluşan “Özne-Hedef” ilişkisi “Ömer’in baba olma talebi” üzerinedir.



Tablo 24: Gabold'un Modeli'ne Göre "Berdel" Filminin "Hedef-Özne" Konumlandırılması

Gerici toplumlarda "sosyal güçler" tanımlaması altında erkek özneler, kadınların "bedeni" ve "cinselliğinin" inşasında yaptırım haklarını kendilerinde bulurlar. Tarihsel süreçte toplumların çoğunda "kadın bedeni" erkeğin bakışına hitap etmesi gereken cinsel bir obje biçiminde tasavvur ettirildiğine dayanır. Kadın bedeninin erkeğin hegemonyası altında olması sosyo-kültürel bir olgu olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım zamana, kültüre, etkiye göre değişiklik göstermiş olmasına rağmen "cinsel" ve "doğurgan" bir nesne olarak kabul görülüp, sürekli tüketilmek üzere yeniden sömürülmeye mahkûm bırakılırlar. (Bilgin,2016:221) "Ömer" içsesiyle oluşturduğu rotasını toplumun söylemlerine göre çizer. "Namus" ve "soyun devamı" gereksinimi altında eşini asosyalliğe iten sebebin haklı çıkarımını kendisinde bulur. Kendi aşağılık ve güçsüz yanını tedirgin edecek, dışarıdan gelen bir tehdit onu her an korkutacak yetidedir. Bu kültürün tarzıyla yetişen erkek öznelerin hissiyatları ve kavrama yetileri her daim keskin ve nettir. Kadın karakter, özgürlüğünü bedeniyle değil, ruhuyla yaşar. Kendi sınırları ve göze çarpan imkânları her daim baltalanır. Bu etkiyle "özne/hedef" ilişkisini oluşturan tablo, erkek öznenin bakış açısıyla adapte edilir.



Tablo 25: Gabold'un "Berdel" Filmi Üzerinden "Hedef-Nesne-Özne" Konumlandırılması

“Ömer: “Sözünü tutmadın, kör ocak bıraktın beni, bir oğlu esirgedin benden... Bilirsin yüreğim sana sevdalıdır. Lakin çaresizim... Kurban... Bir bacı kardeş bulmuşum sana haberin olsun”

Hanım: Başlık Parası.

Ömer: Berdel.” (Berdel,1990:08:23)

“Tablo 24”ün oluşturduğu koşullanma altında Ömer ve Hanım “Dramatik Özne” ögesinde yer alırlar. Filmde geçen diyaloglar itibariyle ayrıştırılmaya mahkûm bırakılan kadın öznenin “kuma sistemine” bir isyanı yoktur. Ekonomik kaygının eşliğinde kendisini soyutlayarak sorduğu soruda cevabını baştan bildiği “Berdel” ihtimali onu çıkmaza sürükler. Büyütmeye mükellef olduğu kızının kendisiyle ortak kaderi paylaşmasına engel olmak ister. Ömer’in “kör ocak” tanımlamasındaki vurgu, soyunun devam edemeyip gelecek nesillere kalıtsal olarak bir isim bırakamayacağındandır. Bu ailevi çıkmaz ilkin “Yardımcılar” ögesinde bulunan küçük kızı çemberi altına alır. Mecburiyet altında yaşlı bir adamla evlendirilir. Aynı tabloda bulunan kuma “Yararlanan” ögesine fayda sağlayacağı şekilde yerini alır. Tüm bu sürecin birleşimi toplumun “erkek evlat” yaftasına karşı, bir bütünü oluşturmaktır. “Sağlayan” ve “Karşı” ise her daim içselleştirilen “Toplum”dur. Yaşanmışlıktaki oluşun ruhsal tahribat çocukları da etkisi altına alır. Gelecek korkusuyla yaşayan kız çocukları, “erkek” öznelerin oluşturmuş oldukları panoramada mutsuzluğa mahkûmdurlar.

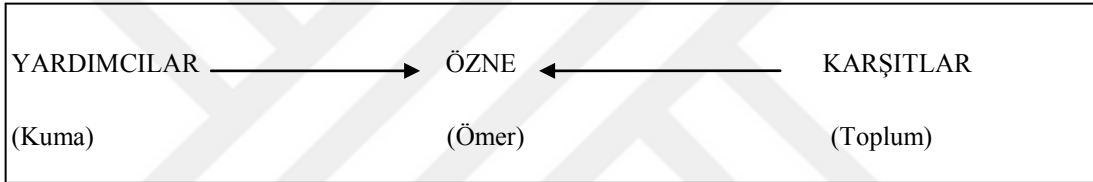
Çocuk: İnsan hiç kocaya varmazsa olmaz mı Anne?

Hanım: Olmaz!

Çocuk: Neden?

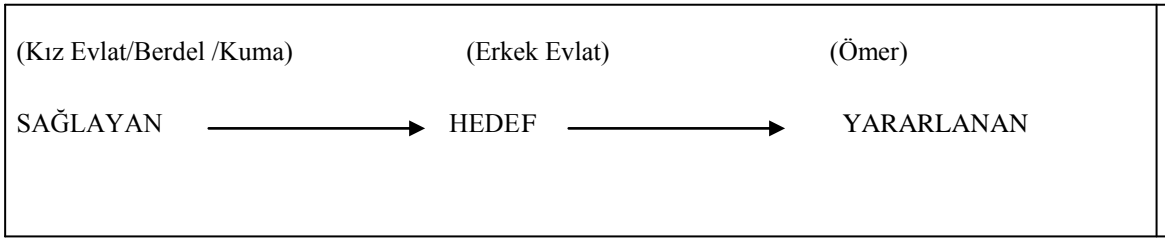
Hanım: Ne bileyim ben kızım... Her evin bir erkeği olacak...(Berdel,1990:19:21)

Alışlagelmiş olan bu ritüel “neden”i bilinmeksizin devam eder. Toplum içerisinde bir kadın kocasını tevafukende olsa “aldatamaz” ama “aldatılmaya” maruz bırakılır. Aile içerisinde evin düzenini sağlamak kadının görevidir. Aksi etkiye sahip olan erkek özne günlerce eve uğramayıp kahvehanede zaman geçirme hakkına sahiptir. “Erkek evlat” terazisi altında kadına yapılan suçlama ile cinsiyeti belirleme hakkının erkekte olması yadırganır.



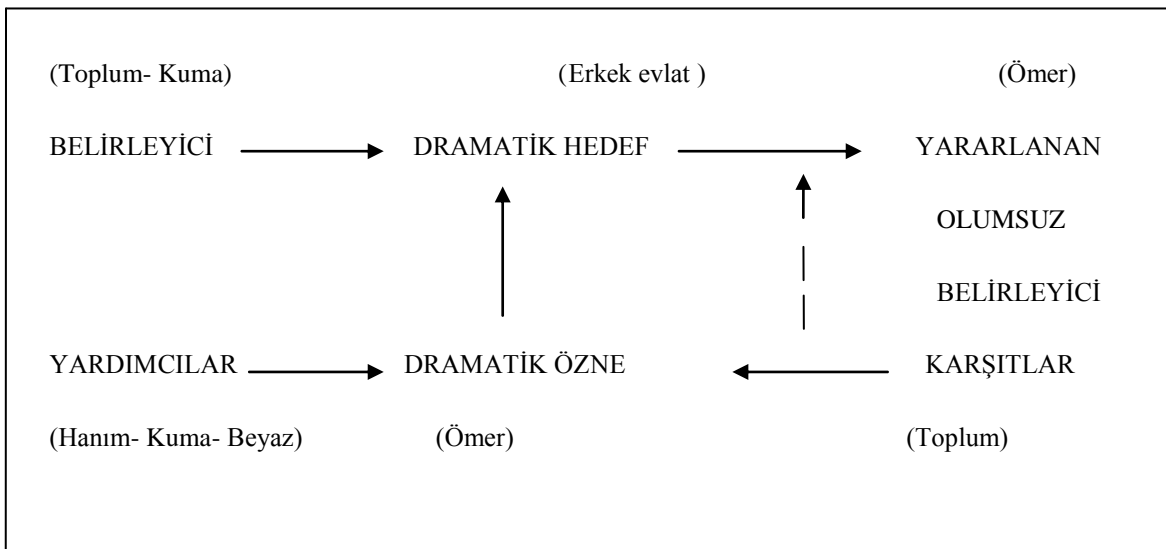
Tablo 26: Gabold'un Modeli'ne Göre “Berdel” Filmi Üzerinden “Yardımcı – Özne Karşıtlar” Konumlandırılması

“Yardımcılar” ögesinde bulunan “kuma” bütün problemleri sonlandıracak gözle bakılan bir kurtarıcıdır. Türkiye’de evlenerek gittiği hanede saygınlık kazanmak, erkeğin gözüne girmek, analık zevkini tatmak ve soyun devamı için gelinin doğurması gerekmektedir. Kısır kadınlar özellikle geleneksel kesimlerde horlanmakta, ezilmekte ve aşağılanmaktadır. (Koçyiğit,2012:30) Bu yaptırımın sonucu “kuma” sistemi başarısızlıkla sonuçlanır. “Toplum” un onlardan beklemiş olduğu “erkek evlat”a cevap veremezler.



Tablo 27: Gabold'un Modeli'ne Göre "Berdel" Filmi Üzerinden "Sağlayan- Hedef-Yararlanan" Konumlandırılması

"Sağlayan" ögesinde bulunan "kız evlat" özünü kaybederek "Berdel" ve "kuma" sitemleriyle başkalaşım geçirir. Deklare edilen "Berdel" iki köy arasında ortak bir payda da vukuu bulur. Yüzü sarı bir bezle kapatılmış olan gelinler, davul zurna eşliğinde at arabasıyla gelirler. Gerçekleşen seremoni altında eski gelin kumayı elinden tutup kocasının yanına getirir. Her iki tarafta kadın ve erkek birbirlerini ilk kez görürler. Kızı, yaşlı ve hastalıklı bir adamla izdivaca mahkûm kalır. Kendisi ise eşi Hanım kadar güzel olmayan, orta yaşlı bir kadınla rövasyona girer. Gerçekleşen ritüel içerisinde Hanım, sabaha kadar kocasını gerdek kapısında bekler. Yeni geline ve kocasına kahvaltısını hazırlar. Kuma ise saygısından ötürü "Hanım"ın elini öper. Onun için bir anne konumundadır. Ömer ise, erkek olmanın vermiş olduğu ayrıştırma ile ikinci bir eşle cinselliği yaşayacağına farkındalığındadır. Bu süreç içerisinde eski eşine de tecavüz etmeye kalkışır. "Karım değil misin?" söylemiyle cinsel iletişimsizlik yaşadığı "Hanım"la kumasını aldatır.



Tablo 28: Gabold'un Modeli'ne Göre "Berdel" Filminde "Belirleyici – Dramatik Hedef-Yararlanan" ve "Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması

Model'in ışığında ele alınan sonuç, "Dramatik Özne" olan Ömer'in eksenini etrafından bağlanır. Eğitimde yetersiz, kural tanımayan tavrıyla, eril iktidar yanlısıdır. Soyun devamı için var olan kız çocuklarına yaşamda seçim hakkı tanımaz. Bu etkiyle "Dramatik Özne" konumundan "Yardımcılar" ögesine geçen "Hanım"ın yaşamdaki çizgisi Ömer'le evlenmesiyle değişir. Akabinde "anne" olarak sorgulama yaşar. Bu kıstas altında "Yardımcılar" ögesinin diğer elemanı olan "Kuma"nın gelişimine olanak sağlar. "Kuma" ise "Belirleyici" ögesine geçerek iletişimsiz bir ortamda "erkek evlat" kompleksi altında cinsel saldırıya maruz kalır. Bu oluşum "Berdel" sistemi altında "Yardımcılar" ögesinde bulunan "Beyaz"ı etkiler. Çünkü ailenin feda ettiği kurban pozisyonundadır. Kocasını ve babasını tarafından sürekli aşağılanarak özgürlüğü kısıtlanır. Model'deki tüm ögelerin birleşimi sadece "Yardımcı Olumsuz Belirleyici" ögesinde sorgulanan Ömer'i destekler pozisyonundadır. Kendilerinde olmayan fiziksel nedenler onları ötekileştirir. Kısır döngü haline gelen "Berdel" onları tecritleştirerek yaşamdan irrite eder. Bu sürecin getirisi karşısında "Beyaz" kocasının ölümüyle tercih hakkını kullanıp, sevgilisi Mahmut'a geri döner. "Kuma" erkek çocuk veremediğinden Ömer'i terk eder. Hanım ise uğramış olduğu tecavüz sonucu bir erkek evlat dünyaya getirir.

Finisyon'da Hanım yeni doğum yapmış halde yataktadır. Kocasını Ömer, onu görmeye gelir. "Ömer... Sana bir oğlan vermişim Ömer... Canımı oğluna berdel etmişim... Al oğlunu Ömer... İnşallah sana benzemez..."(Berdel,1990:01:17:42) söylemiyle yaşama veda eder. "Dramatik Özne" olan Ömer, "Dramatik Hedef"teki amacını gerçekleştirir. Bu yolda tüm ailesini kaybedip, uğruna her şeyi feda etmiş olduğu toplum içerisinde tek başına kalır.

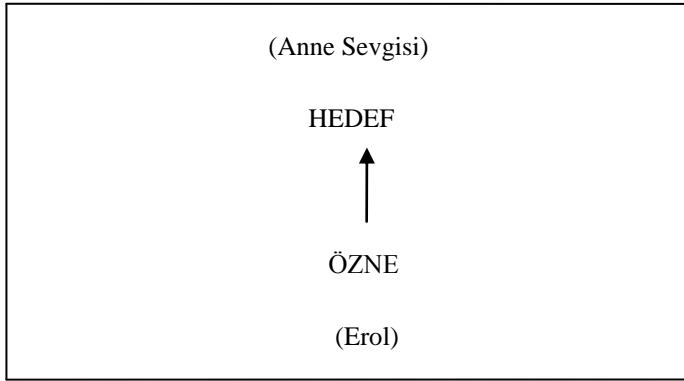
3.2.5. "Nihavend Mucize" ve "Oedipus Kompleksi"

Atıf Yılmaz, Türk sinemasında çeşitli kadın imajlarına değinerek aşılması güç bir rekor kırar. Türkan Şoray 'la çekmiş olduğu "Anne" ve "Oğul" arasındaki ilişkiler çoğunlukla sosyal yaşamdan alınan olay örgülerine dayanır. 80'li yıllarda ise Türk sinemasında yeni bir adımın başlangıcı olarak bir oğul'un annesine olan aşkını hikâyeleştirir.

Yeşilçam Sineması'nda ana karakter yaşanmışlığındaki travmalarını “aklını kaçırma” ve “delilik” gibi tanılarla koşullandırır. Genellikle yakın çevrelerinden yemiş oldukları darbeler psikolojik olarak tahribata maruz kalmalarına neden olur. Türkan Şoray'ın oyunculuğunda çekilen “Sonbahar Rüzgârları” ve “Seninle Ölmek İstiyorum” filmlerindeki kadın özneler alkol ve morfinin etkisinde kalarak, akıl hastanesine düşerler. Bu “neden sonuç” ilişkisi içerisinde “mutluluk” terazisi altında finisyon gerçekleşir. Bu paradigmanın yıkılmasıyla oluşan yeni sinema anlayışı birey ve onun sorunlarına yönelir. Türkan Şoray oyunculuğunu yapmış olduğu bu filmde ilk kez “Oedipus Kompleksi” yaşayan bir vakanın annesini canlandırır.

Psikoloji ile ilgili kuramsal çalışmaları olan Sigmund Freud'a göre, fallik yaşta çocukların annelerine yönelik bir duygusal yatırımları vardır. Erkek çocuğun özdeşleşme için seçtiği özne, “baba”dır. Bu iki tip ilişki yan yan giderken, anneye yönelik cinsel haz ve duygular hissedilmesi ve bu isteklerin önünde babanın bir engel olarak anlaşılması “Oedipus” karmaşasının oluşum sebebidir. (Freud, 1962:219).

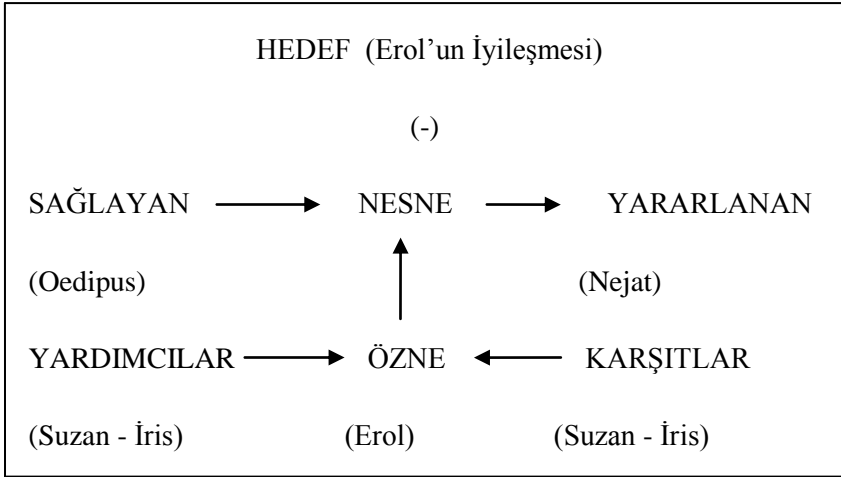
Filmde “X” (Erol) ve “Y” (Suzan) arasında oluşan rövasyon alışılmışın dışında gelişir. X'in sürekli “anne” diye sayıklaması, öteki dünyada rahatı kaçan kadının tekrar dünyaya gönderilmesine neden olur. Öldüğü yaşta genç ve güzel bir kadın olarak dünyaya dönen annesini yakınlarından saklayamayan “Y” öznesi, onu teyzesi olarak tanıtır. İkincil kadın özne olan İris, sorunları çözen bir kurtarıcı konumundadır. Anne öznesi için tek çözüm yolu vardır. O da kendisinin de diğer kadınlardan hiçbir farkı olmayıp, aldatılabileceği gerçeğini vurgulamaktır. Bu nedenle ilk iş olarak oğlunun iş ortağıyla sevgili olup, onu yaşamından uzaklaştırmaya çalışır. Bu politika altında İris'e cazibeli bir kadın olmanın yollarını öğreterek, oğluna yakınlaştırır.



Tablo 29: Gabold'un Modeli'ne Göre "Nihavend Mucize" Filminin "Hedef-Özne" Konumlandırılması

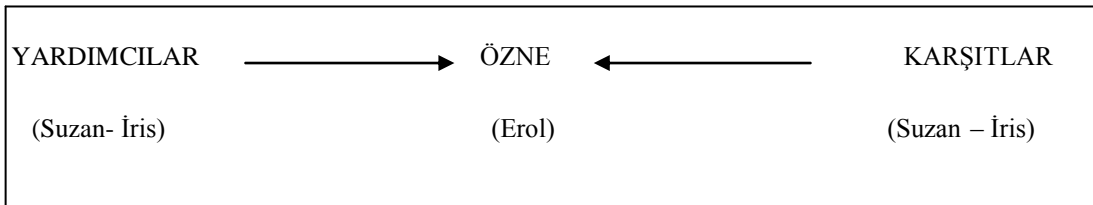
Filmde öne çıkan önerme "X" (hasta) ve "Y" (iyileştirici) özneleri arasındaki diyalektikten kaynaklanır. Bu varsayım "Annesine tutkuyla bağlanan Erol, çareyi ona benzeyen kadın figürlerinde arar" şeklindedir. "Tablo 29" da "Özne/Hedef" ilişkisinin temelinde yatan soruna bakılır. Erol edinmiş olduğu bir el kamerasıyla annesinin özel anlarını kayda alıp, anılarını biriktirir. Bu hassasiyeti ileriye dönük bir maneviyatı korumaya dayalıdır. Çekilen görüntüler karakterin "Oedipus" yönünü işlevsel hale getirir. Annesinin cenaze törenini kayda alıp, tekrar suretle cinsel bir hazla izlemesi ve babasının görüntülerini sadece amorstan oluşturacak şekilde kurgulaması bu durumu belirginleştirir.

Oğlunun bilinçaltında "arzu nesnesi" konumunda olan anne, onu sürekli tatmin eden bir meta halindedir. Erol, görüntüleri izledikten sonra rüyasında kız arkadaşı İris'le cinsel birliktelik yaşadığını zanneder. Fakat bir anda annesinin yüzü gözünün önünde canlanır. Modern yaşam da cinsel sapkınlıklarına ayrı bir boyut kazandırarak rüyasında annesiyle evlendiğini görür. "Gelin" ve "damat" olacak şekilde düğün salonundan içeri girerler. Kadının mahrem yerleri görüneceği şekilde bir gelinlik tasarlanmıştır. Annesinin yanında kendisini damat olarak görünce kâbusundan uyanır. Bu koşullanma altında İris, "İlişkimiz üç kişilik ve annesi hep aramızda" (Nihavend Mucize, 1998: 34.55) söylemiyle cinsel iletişimsizliklerini tanımlar.

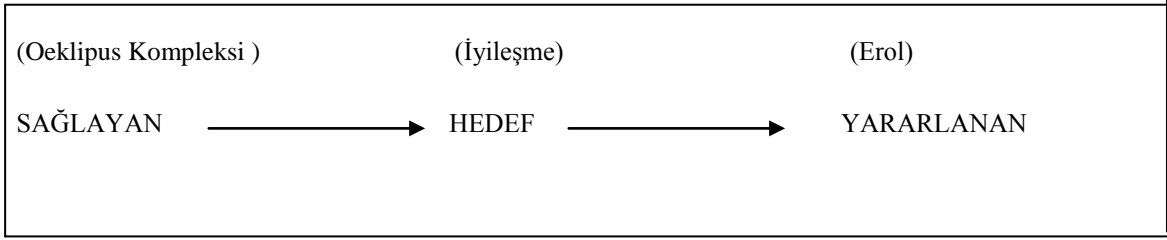


Tablo 30: Gabold'un Modeli'ne Göre "Nihavend Mucize" Filmi "Hedef- Nesne- Özne" Konumlandırılması

Model'in "Hedef" ögesi Erol'un iyileşme süreciyle ilgilidir. "Yardımcılar" ve "Karşıtlar" öğelerinde konumlandırılan Suzan ve İris bu sürecin en olumlu etkileyicileridir. İki öğede bulunmaları Oedipus'a karşı olup, aynı zamanda da vakaya yardımcı olma çalışmalarından kaynaklanır. Erol'un odasında annesinin simsiyah saçlı ve gizemli bakışlarıyla örülü bir tablosu vardır. Ölen kadın dünyaya aynı o fotoğraftaki haliyle gelir. Bu ana eksen altında saçlarını kısa keserek oğlunun algısındaki silüetini yok eder. "Yararlanan" ögesinde bulunan "Nejat", Suzan'la zaman geçirerek kendisine bir çıkarım sağlar. Aynı şekilde Suzan'da tedavinin bir parçası olarak onu kendi idealleri doğrultusunda kullanır. Bu bileşke "Tablo 31"nin çekirdeğinden anlam kazanır.

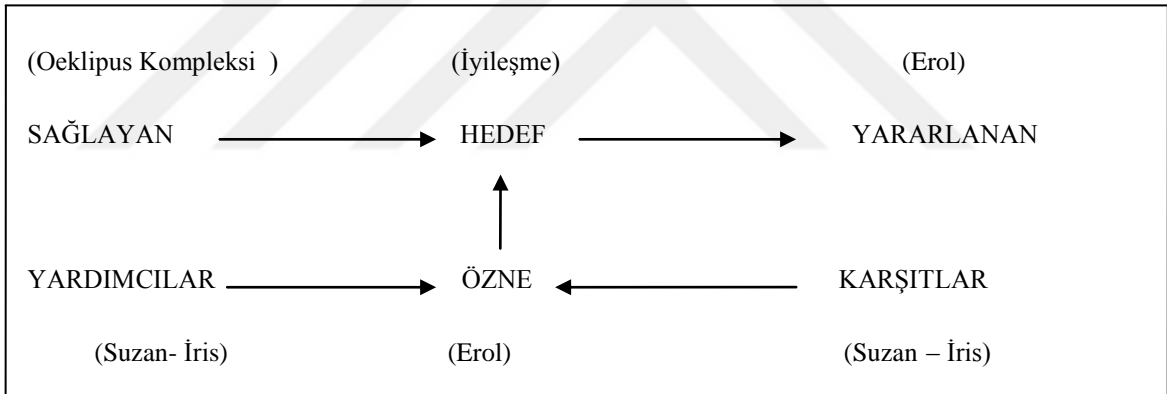


Tablo 31: Gabold'un Model'ine Göre "Nihavend Mucize" Filminin "Yardımcı - Özne Karşıtlar" Konumlandırılması



Tablo 32: Gabold'un Model'ine Göre "Nihavend Mucize" Filminde "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" Konumlandırılması

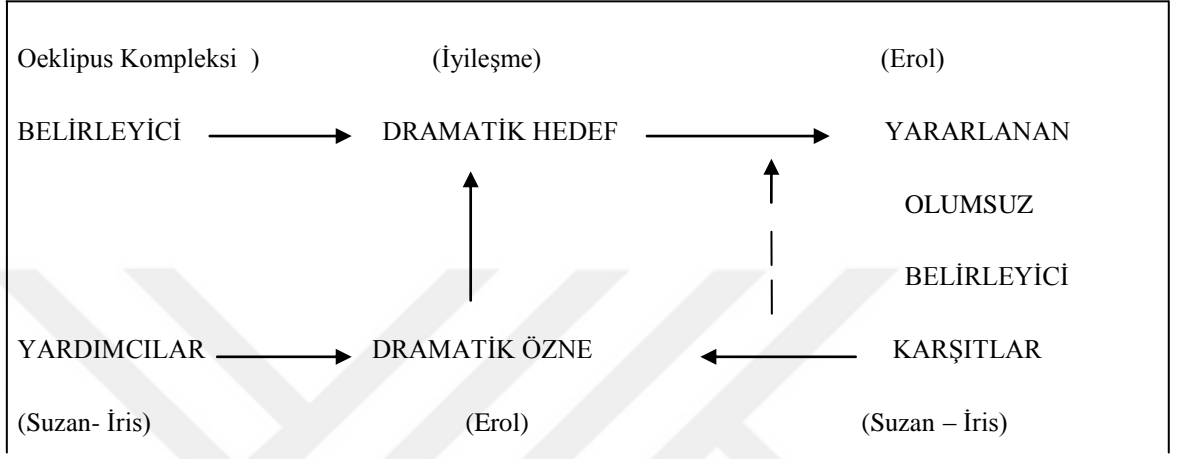
Suzan ve İris'in Erol'u tedavi etmeye olan yönelik süreci onun alışkanlıklarından vazgeçirmeye dayalıdır. Kadın hayattayken oğluna "Minik Ördeğim" söylemiyle, sevgisini gösterir. Bu koşullanma altında ona ilgisiz davranıp, eski yaşantısından soyut bir davranış sunar. Gece geç saatlerde dışarı çıkıp, sevgilisiyle zaman geçirir. Erol'un ansızın ve habersiz olan bu gece gezmelerine karşı annesinden soğuması tedavinin başlangıç aşamasıdır. İkincil olarak kocası Asım ile eski plakları dinleyip, baş başa rakı içerler. Oedipus'un içeriği "baba düşmanlığı" olduğundan, ilişkilerin kopuş noktası oluşur.



Tablo 33: Gabold'un Modeli'ne Göre "Nihavend Mucize" Filminin "Sağlayan- Hedef - Yararlanan" ve "Yardımcılar – Özne – Karşıtlar" Konumlandırılması

Tablo "31" ve "32"nin ışığında oluşumuyla toparlanan "Tablo 33" "Yararlanan" ögesinin çıkarımı içindir. "Sağlayan"ın işlevsel hale gelmesiyle yaşamış olduğu çıkmaz, "Yardımcılar" ve "Karşıtlar" ögesindeki Suzan ve İris'i harekete geçirir. Oedipus'un kontrol edilemez bir hale gelmesi, "Hedef" ögesinin hızlanmasına etkindir. Bu kutuplaşma altında finisyon "ölüm-ayrılık" olgusu üzerinden tamamlanır. İzlek içerisinde öldükten sonra gidilen dünya çok fazla betimlenmez. Herkesin bir gün öleceği, değişim ve başkalaşım geçireceği bilinir. Karakterler arası oluşan diyaloglar yoruma açıktır. "Suzan: Yıldızları da özlemişim. Erol: Öte yanda

yıldız yok mu? Suzan: Ayol Dünya'mı orası.”(Nihavend Mucize,1998:31:43) gibi ifadelerle öte yanın dünyadan farklı olduğu aksedilir. İris ve Suzan'ın başka bir sahnesi ise “İris: Sizin bulunduğunuz yerde daha büyük Avm'ler vardır? Suzan: Aslında benim bulunduğum yerde dünyevi zevklere yer yoktur.”(Nihavend Mucize,1998:32:20) ifadeleriyle klişeden uzak bir ayrıştırma mevcuttur.



Tablo 34: Gabold'un Modeli'ne Göre “Nihavend Mucize” Filminde “Belirleyici – Dramatik Hedef - Yararlanan” ve “Yardımcılar – Dramatik Özne – Karşıtlar” Konumlandırılması

Gabold'un modeline göre oluşturulan sonuç “Tablo 34” e göre kodlanır: “Belirleyici” ögesinde olan “Oedipus Kompleksi”nin kronikleşerek artması nedeniyle Erol, “Yardımcılar” ve “Karşıtlar” ögesinde bulunan annesi tarafından ötekileştirilir. Hayal dünyasından kurtulması için uygulanan bu dışlanma süreci “Özne” nin “Hedef” ine başarıyla ulaşmasını sağlar. “Dramatik Özne” olan Erol, “Dramatik Hedef”te bulunan Suzan'dan almış olduğu etkileşim kendisine olan yabancılaşmasına engel olur. Başarıyla geçen tedavi süreci “Dramatik Özne”nin saplantılarından kurtulmasına etkindir. Annenin oğluna veda etmeden geldiği dünyaya gitmiş olması onu “terk” ettiği anlamındadır. Bu durumu olgunlukla ve sevinçle karşılayan Erol, yaşamında yeni bir sayfa açarak İris'le yoluna devam eder. Finisyonda beliren “uçma fantezisi” zaman baskısının ortadan kalktığını ve uzamın sonsuzlaşma metaforu ile özdeşleştiğini göstergeler.

SONUÇ

Bu çalışma içerisinde 1980’li yıllar “Atıf Yılmaz Sineması”nda Türkan Şoray’ın değişim ve dönüşümü dönemin toplumsal koşulları inşa edilerek değerlendirilmektedir. “Inglof Gabold” un modelinden yararlanarak ulaşılan çözümleme tezin iddiasına zemin oluşturur. 80’li yıllarda faaliyet gösteren yönetmenler, birçok yapıtlarında esin kaynaklarını ve itici güçlerini yaşamış oldukları baskı ve yoksunluklardan alırlar. Tezin alt başlıklarında detaylandırılarak açıklanan istenmeyen ve olumsuz olarak adlandırılan durumlar filmlerin oluşması için mümkün görünmeyen kıstaslardandır. Bu çalışmanın kapsamında, 80’li yıllarda Atıf Yılmaz ve Türkan Şoray birlikteliğiyle ortaya çıkan yapıtlar “sinema anlayışının” ve “seyircisinin değişimi” üzerine odaklanır. Dönem itibariyle çekilen “Mine”, “Hayallerim Aşkım ve Sen”, “Ölü Bir Deniz”, “Berdel” ve “Nihavend Mucize” filmleri bu tezin omurgasını oluşturur.

Bu tezin nihai amacı, dönemsel bir figür olan Türkan Şoray’ın, Atıf Yılmaz sinemasında bir kadın olarak geçirdiği devinimi sunmaktır. Türk sinemasının 50 yıllık sürecinde aktif olarak yer alan Atıf Yılmaz, “dramatik yapısı”, “konu bütünlüğü” ve “kadın temaları” ile toplumsal taşlama temalı eserler ortaya koyar. Bu geniş ve süregelen zaman dilimi içerisinde rövasyonda bulunmuş olduğu kadın oyuncular arasında en çok Türkan Şoray’la tek bir çatı altında buluşur⁸⁶ 1968 yılında “Melodram” kalıplarıyla başlayan ortak çözülme noktaları, 1998 yılında “Fantastik” türle sonlanır. Türk sinemasının kendi içindeki toplumsal değişimi “yönetmen” ve “oyuncu” diyalektiği açısından her ikisinde de değişime ve dönüşüme zorunlu kılar. Sinema hissiyatıyla çekmiş oldukları 17⁸⁷ film bu değişimi “neden-sonuç” ilişkisi içerisinde göstergeler.

⁸⁶ Atıf Yılmaz, “Türkan Şoray” ile 17, “Müjde Ar” ile 9, “Hülya Koçyiğit” ile 11, “Hale Soygazi” ile 2, “Ayla Algan” ile 1 ve son olarak “Lale Mansur”la 2 film çekmiştir. (Arslan,2007:218)

⁸⁷Türkan Şoray ve Atıf Yılmaz’ın birlikte çalıştıkları filmler, “Kölen Olayım (1969)”, “Karagözlüm (1970)”, “Ateş Parçası (1971)”, “Unutulan Kadın(1971)”, “Yedi Kocalı Hürmüz” (1971), “Cemo (1972)”, “Zulüm (1972)”, “Güllü (1973)”, “Güllü Geliyor Güllü (1973)”, “Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)”, “Mine (1982)”, “Seni Seviyorum (1983)”, “Hayallerim Aşkım ve Sen (1987)”, “Ölü Bir Deniz (1989)”, “Berdel (1990)”, “Nihavend Mucize (1997)” arasında yer alır. (Arslan,2007:218)

Atıf Yılmaz'a göre "sinema" ve "oyuncu" arasındaki bütünlüğü sağlayan birçok etmen vardır. Öncelikle oyuncunun rolünü yaşadığı ortama uyum sağlaması, sonra da filmde de karakteri hissetmeyi başararak özdeşleşmeye ulaşabileceği varsayımdır. (Gürmen:2006) Atıf Yılmaz, yenilikçi düşünce yapısıyla birçok yönetmenin tercih etmeyeceği konulara yönelir. Bu nedenle filmlerindeki oyunculuklar ve anlatım biçimleri "gerçekçilik" olgusu üzerinedir.

1980 darbesi sonrası ortaya çıkan muhalif hareketlerin en önemlilerinden biri olan "feminizm" in sinemadaki yansımaları değerlendiren Yılmaz, bu dönemde kalıcı ve güçlü karakterlerin stereotiplerine eğilir. Çekilen filmlerin kurmaca hikâyelerinin ötesine çıkıp, toplumsal açıdan yapılan eleştiriler karşısında kadına ilişkin pek çok rol biçer. Yılmaz sinemasında, kadın olgusuna karşı eril dilin nasıl farklı hikâyelerde anlatılabileceği gerçeğine değinir. Bu nedenle 1980-1990 arası çekmiş olduğu 18 filmde on iki tanesi "kadın" hikâyeleri üzerine yoğunlaşır.⁸⁸ Bu filmlerde "kadın" öznelerinin ataerkil söyleme karşı duruşları "modern" bir oluşum taşır. Toplumdaki yer ve özgürlüklerini sorgulayarak, iş yaşamlarında kariyer odaklı çalışmalar içerisine girerek bakış açılarını değiştirirler.

Yılmaz, öncelikle "kasaba/kent sorunları" tahlilleri ile kadının değer yargısı ve yapısal dönüşümüyle ilgilenir. Çünkü kentsel mekânlardaki evrimleşme ile kadın figürleri, feodal düzen kimliği içerisinde değişim geçirirler. İkinci perspektifte ise kapitalist ilişkilere ve muhafazakâr değerlere karşı bir "bireyselleşme" vardır. Atıf Yılmaz, bu yaşananlara tanıklık ederek sadece Türk kadının yaşamına ayna tutmakla kalmayıp, Türk sinemasının kadın oyuncularının da kendilerini değiştirip, yeteneklerinin farklı yönlerini de ortaya çıkartmalarına, sınırlarını zorlamalarına olanak sağlar. Gerçekleşen değişim politikası nedeniyle Atıf Yılmaz, 80'li yıllarda toplumdaki "kadın" sorunlarının kesişme ve çatışma noktalarını "Türkan Şoray"ı başlangıç noktası olarak seçer.

Türkan Şoray filmleri, çekilmiş oldukları dönemlerin toplumsallaşma pratikliği doğrultusunda inşa edilip, "kadın" imajlarına içten bakış sağlayan hikâyelerden

⁸⁸ "Mine" (1982), "Seni Seviyorum" (1983), "Bir Yudum Sevgi" (1984), "Dağınk Yatak" (1984), "Adı Vasfiye" (1985), "Dul Bir Kadın" (1985), "Aah Belinda" (1986), "Asiye Nasıl Kurtulur?" (1986), "Hayallerim Aşkım ve Sen" (1987), "Kadının Adı Yok" (1987), "Ölü Bir Deniz" (1989), "Bekle Dedim Gölgeye" (1990), "Berdel" (1990)

oluşur. Türk Sineması'nda "Melodram" seçimleriyle var olan Şoray, 1970'li yılların sonunda "Toplumsal Gerçekçi" hikâyelerin oyunculuklarına ilgi duyar. Bu nedenle 80'li yılların başında yaratmış olduğu kadın hikâyelerinin titri, "kadının aldatma" ve "boşanma olgularına" dayanır. Bu ana eksen altında oluşan prototipler feminizmin oluşturduğu dalgalanmadan kaynaklanır. 1980'li yıllar Türk Sineması, belli toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde konularını üretip, kadın ve erkek rollerini gereksinimlere göre dağıtır. (Akbulut:2008,356) Bu dönemde kadının ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmaya başlaması gerekli olan bilinçaltının sağlandığını göstergeler. Türkan Şoray oynamış olduğu "Bir Kadın Bir Hayat" filminde "Boşanma" söylemleriyle erkek hegemonyasına karşı bir serzenişte bulunur. "Körebe" filminde yaratmış olduğu karakter ekonomik bağımsızlığına sahip, kızına bakabilecek yetidedir. Oysaki ticari anlamda mevki kazanma ve aile geçimini sağlamak toplumda erkeğe biçilen rolken, dul bir kadının böyle bir yükün altına girmesi erkek dünyasına karşı kazanılan bir başarıdır. "Bir Sevgi İstiyorum" filmi, kadınlığa ilişkin dağınık olan "aldatma" konusunu belirli bir çizgide sunar. Toplumsal cinsiyet ayrışması içerisinde bu dönem kadınları "edilgen" olmaktan öte "güçlü" olarak kendi gereksinimlerine göre davranırlar. Bu nedenle erkek ve kadın ilişkileri karmaşaya sebebiyet veren bir atmosfere sahiptir.

"12 Eylül" darbesi sonrası "yönetmen" ve "oyuncu" ilişkilerinden ödün vermeyen ikili "Mine", "Hayallerim Aşkım ve Sen", "Ölü Bir Deniz", "Seni Seviyorum", "Berdel" ve "Nihavend Mucize" filmlerini çeker. Bu filmlerde dönemin işaret ettiği kültürel ve sosyal değerlerin "kadınlık" halleri üzerinden okuması yapılır. Darbe iktidarlarının senkronize etmiş olduğu kapitalist sistem içerisinde çekilen filmler: "çekim teknikleri", "kostüm", "aksesuar" ve "dekor" bakımından farklılaşır. Bu da geçiş dönemi yaşayan "Atıf Yılmaz Sineması"nda tüm kalıpların değişmesi gerektiğini göstergeler.

Bu çalışma ile varılması gereken nokta "Inglof Gabold" modeliyle olur. Ele alınan model her filmde, dramatik gelişme ve sonuçlanmanın koşullarını kesinlikle belirler. Yapımcının zorunluluklar üzerinde yoğunlaşmasına ve filmin gerçekten söylemek istediğinin ortaya çıkarmasına olanak sağlar. (Boss:2009,143) Her film "neden-sonuç" ilişkisi içerisinde oluşarak gerekli bir ana tema ve konu bütünlüğüne bağlanır. "Sinemasal zaman", "senaryo", "hikâye", dramatik alanda çekilecek sahnelerde oyuncuların kullandıkları "mekân", "mizansen", "çekim planları" ve "kurgu" gibi

koşullar bir filmin oluşmasındaki en önemli etkenler arasındadır. Bu paralellik “X” ve “Y” koşullanması altında gerçekleşir. Bu tablo ile oluşturulan amaç, “özne/hedef” ilişkisini doğrudan vererek hikâyedeki eyleme dönük bir aksiyon planı oluşturmaktır. Karakterler arası yaşanan “neden-sonuç” ilişkisi bir “Çatışma”yı oluşturacak şekilde vurgulanır. Amaç, “Arzu Eksenini”ni açığa çıkarmaktır.(Boss:2009,143)

Bu tez için özellikle “Gabold” modelinin tercih edilmesi, Türk sinemasına ait anlatılarda uygulanmamış olmasından ziyade, tez için iki ayrı perspektif olanağı sunabilmesinden kaynaklanır. “Oyuncu” ve “karakter” arasındaki bileşke modelin öğelerinin içerisinde ayrıntılı bir biçimde değerlendirilmesi olanağı sağlanır. Başlangıç olarak, “Gabold” modelini Atif Yılmaz sinemasında ele alınan filmlerin tümünde konumlandırıp, ikinci tür uygulamasının zemini hazırlanır. Daha sonra Türkan Şoray’ı amaç edinip, modelin odağına alıp, onun oyunculuk sistemindeki değişiminin kaynağı bulunmaya çalışılır. Fakat Gabold’un bu araştırmayla mutlak bir sonucu bulmayı hedefleme olanağı yoktur. Çünkü anlatıda vukuu bulan durum ve eylemler dönemsel kodlamalar itibariyle deformasyona uğrar.

Bir oyuncu olarak Türkan Şoray’ın değişimine olanak sağlayan etkiler çalışmanın temel problematiği üzerinedir. Bu nedenle modelin anlatı inşasının genel durumuna bakılıp, Türkan Şoray’ın eski ve yeni olan oyunculuk anlayışı seçilen film analizleriyle değerlendirilir. Bu bölümde, yönetmenliğini Atif Yılmaz’ın yaptığı “Mine”, “Hayallerim Aşkım ve Sen”, “Ölü Bir Deniz”, “Berdel” ve “Nihavend Mucize” filmleri çözümleme nesnesi olarak ele alınıp: filmin çözüm odaklı epizotları kesitlere ayrılarak, dizisel ve dizimsel bağıntılar içerisinde, tüm anlamı yansıtan yapının nasıl oluşturulduğu bulunmaya çalışılır. Çözümleme, öykünün kurulumu, metnin anlam birimleri ve çatışmaların inşası düzlemleri üzerinden oluşturulur. (Sözen:2013) Bunlar, farklı varyasyonlara sahip bütün Gabold’un çözümlemelerine ait ortak paydaları oluşturan düzlemlerdir. Bu etkiyle 80’li yıllarda Türkan Şoray’ın değişim ve dönüşümü Atif Yılmaz sineması ölçüt olarak gösterilir. Türkan Şoray’ın seçmiş olduğu karakterler ve kadın sorunsalları onun sinematografik anlamda devinim geçirmiş olduğunu göstergeler, bu da modelin ilgi odağı olur.

Türkan Şoray’ın sinema kariyerinde “Mine” (1983) filmi tüm değişimlerin başlangıcı olur. (Evren,2005:236) Model içerisinde konumlandırılan “X” ve “Y” bileşkesi kırsal bir kesimde kadının cinselliği olabileceği varsayımını ortaya koyar. Tüm bu

anlatıların ekseninde Şoray, ilk kez fütursuzca vücudunu sergileyip, cinselliği olan ve toplumsal alanda ötekileştirilen kadınların hikâyelerine yoğrulur. Atıf Yılmaz, Melodramın “iyi” ve “kötü” olarak kutuplaşan evreninde, masumiyetini koruyan genç kızın tasvirin (Akbulut,2008:13) yıkarak, sinemasında “Feminizm” akımından beslenen kadınların portresini çizmeye devam eder. Gabold’un modeli bu anlamda yenilikçi olan karakterin tutarlı yanını sergilemeye çalışır.

“Mine” filmindeki kadın özne kitap okuyarak, ruhunu arındırır, erkek figür ise yalnız başına uyuyarak rahatlamaya çalışır. Yeşilçam melodramlarında “Kadının kitap okuması” gibi bir ifadeye yer yoktur. Önerme olarak, Türkan Şoray 60’lı yılların sonunda “Bir Dağ Masalı” filminde idealist bir öğretmeni canlandırır. (Sekmeç,2012:115) Bir öğretmen olma kimliği altında ve de yaşamış olduğu toplumsal baskıyı unutmak adına kitap okumaya yönelmez. Aynı dönemin ürünü olan Selda Alkor’lu “Çiçekçi Kız” filminde kadın karakter, uzandığı hamakta çekici gözükmek adına “Aşk Karnavalı” isimli ucuz bir piyasa romanı okur. Bu çözümsüz sürecin getirisiyle 80’li yıllarda kadının eline kitap alıp, dinlenmeye çekilmesi onun “Çağdaş Kadın” profiline doğru yönelimi gösterir.

Türkan Şoray “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminde oynayarak “Hedef” ve “Özne” paradigması altında bir “arzu eksenini” ortaya çıkarır. Atıf Yılmaz, “Yeşilçam Dönemi” sinemasında Türkan Şoray’ı “güven veren”, “guven duyulan” karakterlerin üzerine oturtarak, seyircide bir özdeşleşme ilkesi yaratır. 1971 yılında çektiği “Karagözlüm” (Evren,2005:164) filminde ki ana karakter olarak tanımlanan “Azize”, mahallede dokunulmazlığı olan bir “namus timasali”dir. Bütün balık pazarı ona hayranlık duymasına karşı cinsel bir obje olarak sunulmaz. Toplumda örnek gösterilerek “dürüstlük” ve “ahlak” terazisi altından değerlendirilir. 1987 yılında (Evren,2005:279) Atıf Yılmaz, modelin “Hedef” ve “Özne” öğelerinin dışavurumuyla, kadında “güven veren” duygu bütünlüğünü yok edip, filmlerinde “hayal kırıklığı” üzerinden finisyon yapar. “Hayallerim Aşkım ve Sen” filminde konumlandırılan kadın özne “Hedef” ulaşmak için rövasyonda bulunduğu erkek özneyi kandırarak, amacına ulaşır.

1989 yılı ürünü olan “Ölü Bir Deniz” filminde (Evren,2005:1989) ise modelin üçüncü ögesi dinamikleştirilir. “Yardımcılar” ve “Karşıtlar” öğelerinin arasında sıkışmış olarak kalan “Dramatik özne” bireyin yabancılaşmasını sergiler.

“Yardımcılar” konumunda bulunan erkek figürü, kadının kendi cinsel kimliğini oluşturmasına olanak sağlar. Her ikisi de toplumda değer yargılarını yitirip, sosyal çözümsüzlükler karşısında sömürülmeye mahkûm bırakılırlar. Kadın özne “Karşıtlar” ögesinde bulunan topluma misilleme olarak “aldatma” duygularını işlevsel hale getirir. Türkan Şoray ise bu tür sahnelerde oynayarak, seçmiş olduğu karakterin toplumda kabul göremeyeceği bir yüzünü yansıtır. Bu paralellik altında 1972 yılında oynamış olduğu “Bülbül Yuvası” filminde (Sekmeç,2012: 176) kadın öznenin öpüşme sahneleri kameranın çiçeğe dönmesiyle izleyiciye aktarılır. Türkan Şoray, “Yeşilçam” döneminde bu tür duygusalılığı olan sahneleri gizlilik nosyonu içerisinde oynarken, 80’li yılların filmlerinde cinselliği gerçekçilik seviyesine ulaştırır.

Türkan Şoray’ın oyunculuğunda mübalasız yaratılan ince ayrıntılar sadece karakterin duygu değişimine yöneliktir. Bu nedenle yeni Türk filmlerinin dokusuna özenli bir biçimde hitap eder. Çekilen sevişme sahnelerinde diyalog ve mizansen olarak kullanılan planlar, Türkan Şoray’ın cüretkâr bir döneme girmesine karşı bayağılıktan uzak estetik bir hal alır. Bu nedenle oyunculuğunu didaktik bir ahlakçılığın ağına takılarak kullandığı film, kişiye ve olguya özgünlük katar.

Türkan Şoray sinema kariyeri boyunca katkıda bulunmuş olduğu “Yeşilçam Melodramları” nı dışarıda bırakarak, 80’li yıllar döneminde “Hazal”, “Yılanı Öldürseler” gibi “Toplumsal Gerçekçi” filmlerde oynayıp, gerçekçi bir imajın toplumsalda karşılığının var olduğuna inanır. Bu etkiyle “Berdel” (1990) filminde yer alıp, belli bir kesimin kadın figürünü, (Evren,2005:285) bir duygusal aşınmanın ve yıpranmanın psikolojik tahakkümünü, özyıkımsal bir sonuç içerisinde değerlendirir. Modelin dördüncü basamağı olan “Sağlayan-Hedef-Yararlanan” öğeleri, susturulan kadın öznenin motifini simgeler. Toplumda “anne” ve “erkek evlat” terazisi altında yargılanan kadın, “Sağlayan”ın etkisiyle üzerine kuma getirilmesine engel olamaz. “Yararlanan” ögesinde bulunan erkek özne “Hedef” e ulaşmak için kızını “Berdel” sistemiyle feda eder. Türkan Şoray çekilen bu filmle “arzu nesnesi” kadın olmaktan öte bir annenin saplantılı gerçekler altında yaşanmışlığını tecrübe eder.

Bu çalışma ile elde edilen verilerin ışığında “Türkan Şoray” ve “Atıf Yılmaz”, birbirlerinden bağımsız olarak aynı dönemlerde sektöre girip, uzunca yıllar birbirlerinden etkilenecek çalışırlar. Her iki sinemacı “siyasi” gelişmelerden “Feminizm”in etkisinden, “sinema” ve “toplum” ilişkisinden birçok kez etkilenecek ürünlerini oluştururlar. Atıf Yılmaz’ın en çok rövasyona girdiği kadın oyuncu Türkan Şoray’dır. Bu etkiyle kendi sinemasında “Şoray Kanunları”nı geri plan içerisinde bırakıp, kendi sinema anlayışı içerisinde Türkan Şoray’ı konumlandırarak filmlerini tamamlar. Bu bileşke ile 80’li yıllar izler kitlesi üzerinde etkin olan değişim ve dönüşüm çalışma içerisinde çözümlenir.

Bu tez özellikle sinemada eğitim gören öğrencilere, sinema sektöründe çalışan yazar, oyuncu ve yönetmenlere alanlarında katkısı olacağı düşünülmektedir. Yönetmen-oyuncu ilişkisi ve dönemin yönetmen ve oyuncu üzerinde ki etkisini bir model üzerinden anlatmış olması bu alanda yapılan bir ilki de beraberinde taşımaktadır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Arslan, Müjde (2007) “Rejisör Atıf Yılmaz” İstanbul, Agora Yayınları

Afyoncu, Erhan (2010) “1000 Soruda Osmanlı İmparatorluğu” Cilt IV, İstanbul, Yeditepe Yayınevi

Acar, Burak (2016) “Türk Sineması’nda 100 Unutulmaz Karakter” İstanbul, Edebi Şeyler

Adalet Bakanlığı (1999) “Türk Medeni Kanunu Tasarısı ve Türk Medeni Kanunu’nun Yürürlüğü ve Uygulama Şekli Hakkında Kanun Tasarısı” Ankara, Adalaet Bakanlığı Yayınları

Akbulut, Hasan (2008) “Kadına Melodram Yakışır” İstanbul, Bağlam Yayınları,

Anadol, Kemal (1987) “12 Eylül Günleri” İstanbul, Yalçın Yayınları

Birand, Mehmet Ali (1984) “12 Eylül Saat: 04:00” İstanbul, Karacan Yayınları

Bazin, Andre (2011) “Sinema Nedir?” İstanbul, Doruk Yayınları

Carol, Anne Douglas (1995) “Sevgi ve Politika-Radikal Feminist ve Lezbiyen Teoriler” İstanbul, Kavram Yayınları

Dorsay, Atilla (2013) “Sümbül Sokağın Tutsak Kadını” İstanbul, Remzi Yayınları

Dorsay, Atilla (2014) “100 Yılın 100 Türk Filmi” İstanbul, Remzi Yayınları

Evren, Burçak (2005) “Ustasız Usta Atıf Yılmaz” Ankara, Dünya Kiv Yayınları

Erdoğan, Alemdar (2005) “Popüler Kültür ve İletişim” Ankara, Erk Yayınları

Esen, Şükran (2000) “80’ler Türkiye’sinde Sinema” İstanbul, Beta Yayınları

Eroğol, Cem (1990) “Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi” Ankara, İmge Yayınları

Eşli, Meral Özçınar (2012) “Türk Sineması’nın Felsefi Arka Planı – Sinemayı Felsefeyle Düşünmek” İstanbul, Doruk Yayınları

Ersinan, Feyzan (2004) “Hülya Koçyiğit - Film Gibi Yaşadım” İstanbul, Dünya Yayıncılık

Erus, Zeynep Çetin (2005) “Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar, Karşılaştırmalı Bir Bakış” İstanbul, Es Yayınları

Freud, Sigmont (1996) “Psikanaliz Üzerine Yeni Konferanslar” İstanbul, M. Sıralar Matbaası

- Fass,Bob, (2009) “Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji” İstanbul, Hayalbaz
- Hacimirzaoglu, Ayşe (1998) “75 Yılda Kadınlar ve Erkekler” İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1998
- Hakan, Fikret (2012) ”Türk Sinema Tarihi” İstanbul, İnkılâp Yayınları
- İnanoğlu, Türker (2004) “5555 Afişle Türk Sineması” İstanbul, Kabalcı Yayınları
- Küntay, Esin (2010) “Bedene Şiddet – Özbenlik Değerlendirmeleri Toplumbilimsel Bir Analiz” İçinde Kadın ve Bedeni”, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Köker,Eser, Onaran, Oğuz Abisel, Nilgün Köker (1997) “Türk Sineması’nda Demokrasi Kavramının Gelişmesi” İstanbul, Kültür Bakanlığı Demokrasi Klasikleri
- Kırel, Serpil (2005) “Yeşilçam Öykü Sineması” İstanbul, Babil Yayınları
- Keskiner, Arif (2013) “Binbir Renk Binbir Çiçek – Yaşar Kemal’li Anılar” Doğan Kitap
- Nowell-.Smith, Geoffrey (2008) “Dünya Sinema Tarihi” İstanbul, Kabalcı Yayınları
- Onaran, Alim, Şerif (2013) “Lütfi Ö.Akad” İstanbul, Agora Yayınları
- Özgüç, Agah (2005) “Diva Türkan Şoray” İstanbul, Açıkşehir Yayınları
- Özgüç, Agah (2012) “Türk Sineması’nın Orjinalleri ve Marjinaleri” İstanbul, Horizon Yayınları
- Özel, Mehmet (1992) “Atatürk” İstanbul, Milliyet Yayınları
- Pekman, Cem (2010) “Film Bir Adam Ertem Eğilmez” İstanbul, Agora Yayınları
- Scognamillo, Giovanni (2010) ”Türk Sineması Tarihi” İstanbul, Kabalcı Yayınları
- Şoray, Türkan (2012) “Sinemam ve Ben” İstanbul, Ntv Yayınları
- Sekmeç, Alican (2012) “Filmleriyle Türkan Şoray” Malatya, Malatya Film Festivali Yayınları
- Tekeli, Şirin (1995) “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar” İstanbul, İletişim Yayınları
- Yıldız, Engin (2008) ”Gecekondu Sineması” İstanbul, Hayalet Kitap Yayınları

DERGİLER

Arslan, Tunca (2011-01)“Yol”Sinema- En İyi 100 Türk Filmi” Cilt 1,114

Ayça, Engin (1982) “Atıf Yılmaz: Dramatik Yapısı, Psikolojisi, Perspektifi, Üçüncü Boyutu Olmayan Bize Has Bir Sinema...” Videosinema, Cilt 4, 31-36)

Atan, Meltem (2015) “Radikal Feminizm: “Kişisel Olan Politikdir” Söyleminde Aile” Jemsos Dergisi

Bilgin, Rıfat (2016) “Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği” Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 26, Sayı 1

Çetin, Zuhâl (1998) “Türk Sineması’nda İletişimsizlik ve Yabancılaşma”, SinemasalS.Kış-98- 1-5

Evren, Burçak (1987) “Yılmaz’dan Hayallerim Aşkım ve Sen” Pleyboy Dergisi, S.11- 42

Gürmen, Tınaz, Pınar (2007) “Sinemanın Renkli Yüzü” Sinema Dergisi S.07 -23

Göksel, Burhan (1984) “Atatürk ve Kadın Hakları”, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi Cilt: 1 No:1 67

Hürtaş, Arkın (2012) “1960-80 Arası Türk Sinemasına “Gecekondu” Olgusuna Bir Bakış” Başka Şeyler

Ildır, Aslı (2016) “Özgür Koyalım Adını” Edebi Şeyler

Kardaş, Ayşe (2015) “Kadın Haklarına Adanmış Bir Ömür : Nezihe Muhiddin”, Lacivert Dergi, S.09-65-75

Kayım, Cevahir (2006) “Sinemada Star Sistemi” Cinemascope Dergisi S.11-7

Kuzu, Hüseyin (1998) “Günümüz Türk Sineması Üzerine – Broşür Niyetine Film” Sinerama Dergisi, S.03-34

Koç, Emel (2015) “Simone De Beauvoir’ın “İkinci Cins”i: “Öteki Olarak Kadın” Sorider Dergisi S.4 -7

Koçyiğit, Topdemir, (2012) Oya “İnfertilite ve SosyoKültürel Etkileri”, İnsanbilim Dergisi, S.6- 74

Mitrani, Erdoğan (2009) “Türk Sineması 2” Mega Movie, S.136 -12

Maktav, Hilmi (2000) “Türk Sinemasında ‘68’liler ve 12 Mart” Birkim Dergisi S: 132

Oylum, Rıza (2012) “2000 Sonrası Türk Sinemasında Devrimcilik” Başka Şeyler Dergisi

Özgüç, Agah (2010) “Türk Sineması’nda Almanya” Sinema Dergisi, S.09 - 42

Özer, Sevilay (2013) “Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı Verilmesinin Türk Kamuoyundaki Yankıları” Başka Şeyler Dergisi

Özgüç, Agah(2007) Hangi Eşekler” Cinemascope, S.4-4

Özyıldırım, Murat (2008) “Türkiye’nin Batılılaşma Süreci ve Mısır Filmlerine Getirilen Arapça Yasağı”. Eskiye Dergisi, 8.sayı 25-26

Sezen, Seriyeye (2013) “Milli Güvenlik Kurulu Üzerine”, Todaie Dergisi

Sökmen, Erhan (1980) “Yenilikçi Bir Film: Adak” Sanat Emeği, Sayı: 23 65-66

Sönmez, Necati (1994) “C Blok”, Nokta Dergisi, 4-10 Eylül

Toprak, Zafer,(1994) “Türkiye’de Siyaset ve Kadın”: Kadınlar Halk Fırkası’ndan “Arsulusal Kadınlar Birliği” Kongresi’ne (1923-1935), Kadınlar Birliği Dergisi, Sayı 2- 32

Terzioğlu, Ferit (2016) “Kispetten Süzülen Kararsız Gölge ve Nefes” Edebi Şeyler

Tan, Selda (2016) “Atsız, Avratsız, Silahsız... Seyit Ali’nin Erkeklikle İmtihanı” Edebi Şeyler S.1.243

Tınaz, Pınar (2011) “Anayurt Oteli” Sinema - En İyi 100 Türk Filmi S.1 -94

Tunalı, Dilek (1998) “Türk Toplum Yapısı, zihniyet ve Aziz Nesin Uyarlamaları” Sinemasal S.Kış-98- 5-13

Ünal, Yörükhan (1998) “Ünsal Oskay İle “Televizyon ve Kültür” Üzerine...” Sinemasal Dergisi, Kış, 98- 20-24

GAZETELER

Açar, Mehmet “Ölü Bir Deniz Üzerine” Sokak Gazetesi 22 Ekim 1989

Arslan, Tunca “Sinemamıza Elveda Mı?” Aydınlik Gazetesi 8 Nisan 1994

Atikoğlu, Ayça “Romanı Dışlayan Film” Milliyet Gazetesi, 16 Ocak 1988

Dorsay Atilla, “Berdel” Cumhuriyet Gazetesi 30 Kasım 1990

Samyeli, Defne “Ülkü Erakalın- Türkan Şoray, “Benim Bütün Filmlerimde Öpüştü” Milliyet Gazetesi - Cadde 28.07. 2013

Gönensin, Okay “Türk Sineması İçin...” Star Gazetesi, 09.06.1999

Saka, Hatice “Yeşilçam’a Ses Verdim” Yenişafak Gazetesi , 10 Aralık 2017

Pirhasan, Barış “Senaryo Hakkında Ne Diyor?” Yeni Gündem Gazetesi, 23 Kasım 1986

Tankuter, Korkut “Amerikan Tekeli ve Türk Sineması” Milliyet Gazetesi 17 Eylül 1994

MAKALE VE TEZLER

Çelik, Tülay (2009) “1990 Sonrası Türkiye’de “Yönetmen Sineması” Alanında Film Üretim Süreci” Marmara Üniversitesi

Günay, Özgür (2011) “Halit Refiğ’in Ulusal Sinema Anlayışı’na Örnek Olarak “Teyzem” Filminin İncelenmesi” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Örnek, Irmak (2012) “Vasıf Öngören’in “Zengin Mutfağı” Adlı Eserinin Edebi Tahlili” Bahçeşehir Üniversitesi- Sahne ve Görüntü Sanatları,

Sözen, Mustafa Fadıl (2013) “Yapısalcı Yöntem ve Bir Film Çözümlemesi” Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV. Bölümü

Şimşek, Osman (2006) “Zihniyet, Girişimcilik ve Kobi Sosyolojisi İlişkisi” Tühis

Türker, Emre, Yunus (2006) “Feride Çiçekoğlu (Hayatı, Sanatı, Eserleri)” Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Yeşilyurt, Pınar (2013) “Kerime Nadir Romanlarında Aşk” Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans

Yadigar, Emin (2017) “Necati Cumalı’nın Hikaye ve Romanlarında Eğitim Değerleri” Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans

Yıldırım, Müjgan (2017) “Türkiye Sineması’nın Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde “Bağımsızlık Zinciri”, Kesit Akademi

Yıldız, Nevin (2013) “Namusun ve Namus Cinayetlerinin Cinsiyet Eşitsizlikleri Bağlamında Analizi” Selçuk Üniversitesi / İletişim Fakültesi

ELEKTRONİK KAYNAK-MAKALE

Aydın, Hasan, (2013), “Korutürk’lü yıllar - Muhtıra ile darbe arasında zor görev” <http://www.milliyet.com.tr/koruturk-lu-yillar---muhtira-ile-darbe-arasinda-zor-gorev-gundem-1680479/> (erişim tarihi: 29 Aralık 2017)

Erker, Turhan “ Turhan “Dış Ülkelere İşgücü Akımı ve İş ve İşçi Bulma Kurumu” 1993
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/9416> (erişim tarihi:08.01.2018)

Hürriyet Gazetesi, (30 Temmuz 2006) “Duygu Asena Hayatını Kaybetti”
<http://www.hurriyet.com.tr/gazeteci-duygu-asena-hayatini-kaybetti-4838807>(erişim tarihi:12.01.2018)

Karakuş, Filiz (2017) “1 Aralık 1978: Kadınca Dergisinin İlk Sayısı Çıktı” <http://catlakzemin.com/01-aralik-1978/> (erişim tarihi 1 Ocak 2018)

Mor Çatı (2013) / <https://www.morcati.org.tr/>(erişim tarihi:09.01.2018)

Şafak, Gökçe Nur(2013)“Feminizm Notları İki Farklı Yol” <https://www.ayarsiz.net/feminizm-notlari-ii-farkli-yollar-ikinci-dalga/>(erişim tarihi: 1 Ocak 2018)

Wikipedia.com / Zeki Ökten
http://wikipedia.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvWmVraV_Dlmt0ZW4 (erişim tarihi:06.01.2018)

Yalçınkök, Kürşat,(2013) “Liberalizm” <http://akademikperspektif.com/2015/04/07/liberalizm/> (erişim tarihi:08.01.2018)

Yazar, Hamide, (2014) “Barış Pirhasan Kimdir?”(<http://tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/4100/baris-pirhasan>)
(erişim tarihi:11.01.2018)

Yılmaz, Mürüvvet (2008) “Mor İğnenin Öyküsü”, <http://sendika62.org/2008/01/mor-ignenin-oykusu-muruvvet-yilmaz-17997/>(erişim tarihi:27 Aralık 2017)

FİLMLER

Yönetmen Atıf Yılmaz, “Mine”, Vhs: 1982

Yönetmen Atıf Yılmaz, “Hayallerim Aşkım ve Sen”:1987

Yönetmen Atıf Yılmaz, “Ölü Bir Deniz”: 1989

Yönetmen Atıf Yılmaz, “Berdel”:1990

Yönetmen Atıf Yılmaz, “Nihavend Mucize”:1997

ÖZGEÇMİŞ

2008 yılında lisede okurken Müjdat Gezen Sanat Merkezi/Akşam Okulu – Tiyatro kursuna devam etti. 2009 yılında Başkent İletişim’de “Diksiyon ve Güzel Konuşma” sertifikasına sahip oldu. 2010 yılında Özel Esayan Ermeni Lisesi’nden mezun olup, aynı sene İstanbul Aydın Üniversitesi “Radyo,Tv Sinema/ İletişim Fakültesi”ne kayıt oldu. 2013 yılında aynı üniversitenin “Ediz Hun ile Sosyoekonomik Yapıda Doğa ve İnsan Semineri”ne katılıp, 2014 yılında Setem Akademi’de “Yavuz Turgul İle Senaryo Atölye”sinden sertifika sahibi olmuştur. 2014 yılında “Dünden Bugüne Sahaflar Çarşısı” belgeseliyle bölümünden mezun olup, 2015 yılında aynı üniversitenin “Tiyatro Yönetmenliği/ Güzel Sanatlar Fakültesi” yüksek lisansına kayıt olur. O dönem Bahçeşehir Üniversitesi’nin düzenlemiş olduğu Eric Morris ve Meltem Cumbul yönetiminde olan “Eric Morris ile Rol Yapmayın” eğitim programına katılır. 2016 yılında değişiklik yaparak Maltepe Üniversitesi’nde “Sanat Politikaları ve İşletmeciliği” bölümünden mezun olur. Halen “Sarıyer Gazetesi”, “Luys Magazin” ve “Psikesinema” gibi dergilerde yazı yazmaktadır.

Mail: buraksume_675@hotmail.com