



GİRESUN  
ÜNİVERSİTESİ . UNIVERSITY



# SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

## Graduate School of Social Sciences

**RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA  
ANABİLİM DALI  
Yüksek Lisans Tezi**

**Nazlı YILMAZ  
162025014**

**2019**

GİRESUN



T.C.

**GİRESUN ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AYŞE ŞASA VE İŞİL ÖZGENTÜRK SİNEMASINDA**

**KADININ YENİDEN SUNUMU**

**REPRESENTATION OF WOMAN IN AYŞE ŞASA AND İŞİL  
ÖZGENTÜRK'S CINEMA**

**DANIŞMAN**

Doç. Dr. Şirin DİLLİ

**HAZIRLAYAN**

Nazlı YILMAZ

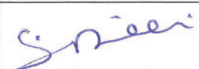
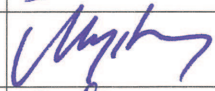
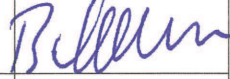
162025014

**GİRESUN 2019**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün ..... tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nazlı Yılmaz'ın 'Ayşe Şasa ve Işıl Özgentürk Sinemasında Kadının Yeniden sunumu' başlıklı tezini incelemiş olup aday 08.10.2019 tarihinde, saat 14:00'de jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışması, sınav sonucunda oy çokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

| Sınav Jürisi | Unvanı, Adı Soyadı          | İmzası  |
|--------------|-----------------------------|---|
| Üye (Başkan) | Doç. Dr. Şirin DİLLİ        |    |
| Üye          | Prof. Dr. Mehmet YILMAZ     |   |
| Üye          | Dr. Öğr. Üyesi Barış YETKİN |  |
| Üye          |                             |   |
| Üye          |                             |   |

ONAY

...../...../2019

Prof. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Ayşe Şasa ve Işıl Özgentürk Senaryosunda Kadının Yeniden sunumu” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2019

Nazlı Yılmaz



## ÖNSÖZ

Bu çalışma süresince deneyimlerini paylaşan, yardımcı olan, beni destekleyen iki ismi (Işıl Özgentürk ve Ayşe Şasa) bir araya getirmemi sağlayan hocam Dr. Öğr. Üyesi Berrin Avcı' ya, çalışmanın gerçekleşmesinde zamanını ayırıp güler yüzünü ve samimiyetini benden esirgemeyen Danışmanım Doç. Dr. Şirin Dilli'ye, çalışmamda değerli bilgilerini benimle paylaşan, büyük ilgiyle bana faydalı olabilmek için elinden geleni yapan hocam Prof. Dr. Battal Odabaş'a teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Yüksek Lisans eğitimimin başından beri verdiğim her karara saygıyla yaklaşarak hayata geçirmem için maddi manevi desteklerini esirgemeyip her zaman yanımda olan aileme, tez yazma süresinde beni evinde misafir eden arkadaşım İrem Erzincanlı'ya, hayatımın her alanında olduğu gibi tez çalışmamı hazırlarken de her aşamasında destek ve yardımcı olan nişanlım Duran Özben'e sonsuz teşekkür ederim.

Nazlı Yılmaz

GİRESUN- 2019

**ÖZET****AYŞE ŞASA VE IŞIL ÖZGENTÜRK SİNEMASINDA****KADININ YENİDEN SUNUMU****Nazlı YILMAZ****Giresun Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Şirin Dilli****2019**

Sinema 19.yüzyılın en önemli buluşlarından biridir. İki yüz yıl önce tiyatro, yüzyıl önce de roman ilgi odağında olmuştur. Gelişen teknoloji ile birlikte sinema, vazgeçilmez bir sanat olmayı başarmıştır. Dış dünyayı yorumlayan, ona yeni anlamlar katan sinema, bu gelişmişliğini diğer sanat dallarına da borçludur. Bunlardan biri ise edebi eserlerdir. Zengin konu birikimine sahip olan edebi eserler, sinemanın ortaya çıktığı ilk anlardan itibaren sinemaya kaynaklık etmiştir. Sinema aynı zamanda, ataerkil kodların yeniden üretildiği, toplumsal, kültürel, siyasal olayların izlerine rastlandığı mecra haline gelmiştir. 1970’li yıllarda, kadın sinemacılar, sinemaya feminist eleştiri perspektifinden bakarak, alternatif bir bakış açısı kazandırmaya çalışmışlardır.

Bu çalışmada, Feminist Film eleştirisinin kadın senaristlerin uyarlama olan senaryolarında nasıl karşılık bulduğu, kadının bu metinlerde nasıl temsil edildiği, Feminist Film Kuramına nasıl bir katkı sağladığı incelenmiştir. Örneklem kapsamında belirlenen Ayşe Şasa’nın *Gramofon Avrat* (Eser: Sabahattin Ali), Işıl Özgentürk’ün *Seni Seviyorum Rosa* (Eser: Sevgi Soysal), edebi uyarlama olan senaryolarında kadının temsili kadın karakterler üzerinden karşılaştırması yapılarak incelenmiştir

**Anahtar Kelimeler:** Feminizm, Sinema, Uyarlama, Senaryo

**ABSTRACT****REPRESENTATION OF WOMAN IN AYŞE ŞASA AND IŞIL  
ÖZGENTÜRK'S CİNEMA****Giresun University****Institute of Social Sciences****Department of Cinema Television, Master's Thesis****Consultant: Assist. Doç. Dr. Şirin Dilli****2019**

Cinema is one of the most important discoveries of the 19th century. Two hundred years ago, the theater was the center of attention, and the century before the novel. With the developing technology, cinema has become an indispensable art. Cinema, which interprets the outside world and adds new meanings to it, owes this development to other branches of art. One of them is literary works. The literary works, which have a rich accumulation of subjects, have been the source of cinema since the first moments of cinema.

Cinema has also become a medium where patriarchal codes are reproduced and traces of social, cultural and political events are encountered. In the 1970s, women filmmakers tried to give cinema an alternative perspective from a feminist critique perspective.

In this study, it is examined how feminist film criticism corresponds to female screenwrite, scripts, how women are represented in these texts and how they contribute to Feminist Film Theory. Ayşe Şasa of 'Gramofon Avrat' (Work:Sabahattin Ali), and Işıl Özgentürk; 'Seni Seviyorum Rosa' (Work: Sevgi Soysal), which were determined within the scope of the sample, were analyzed as representations of women in literary adaptations.

**Key Words:** Feminism, Cinema, Adaptation, Scenario

## İÇİNDEKİLER

|  |      |
|--|------|
| ÖNSÖZ .....  | I    |
| ÖZET.....  | II   |
| ABSTRACT.....  | III  |
| GÖRSELLER DİZİNİ .....                                       | VI   |
| KISALTMALAR DİZİNİ.....                                      | VII  |
| TABLolar DİZİNİ .....  | VIII |
| GİRİŞ .....  | 1    |
| BİRİNCİ BÖLÜM .....  | 7    |
| 1. EDEBİ ESER VE SİNEMA İLİŞKİSİ .....                       | 7    |
| 1.1. Uyarlama Kavramı .....                                  | 7    |
| 1.2. Edebiyattan Sinemaya İlk Uyarlamalar.....               | 9    |
| 1.3. Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları .....            | 11   |
| İKİNCİ BÖLÜM.....  | 15   |
| 2. TARİH BOYUNCA KADININ SERÜVENİ, FEMİNİZM VE SİNEMA .....  | 15   |
| 2.1. Bir Toplumsal Hareket Olarak Feminizm .....             | 15   |
| 2.1.1. Tarihe Feminist Bir Bakış .....                       | 17   |
| 2.1.2. Din ve Kadın İlişkisi .....                           | 19   |
| 2.1.3. Özel Alan Kamusal Alan Ayrımında Kadın .....          | 22   |
| 2.2. Türkiye’ de Feminizm Hareketine Genel Bir Bakış.....    | 23   |
| 2.2.1. Birinci Dalga Feminizm ve Türkiye’ye Yansımaları..... | 25   |
| 2.2.2. İkinci Dalga Feminizm ve Türkiye’ye Yansımaları ..... | 26   |
| 2.2.3. Üçüncü Dalga Feminizm ve Türkiye’ye Yansımaları ..... | 27   |
| 2.3. Sinemada Feminizm Kavramı .....                         | 29   |
| 2.3.1. Feminist Film Teorisi.....                            | 29   |
| 2.3.2. Bakışın Taşıyıcısı Erkek, Bakışın Nesnesi Kadın.....  | 32   |



|   |    |
|---|----|
| 2.4. Türk Sinemasında Kadın Temsili.....  | 34 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....  | 39 |
| 3. AYŞE ŞASA VE IŞIL ÖZGENTÜRK SENARYOSUNDA KADININ<br>YENİDEN SUNUMU.....  | 39 |
| 3.1. Ayşe Şasa'nın Hayatı .....   | 39 |
| 3.2. Işıl Özgentürk'ün Hayatı .....   | 41 |
| 3.3. Karşılaştırmalı Edebi Eser- Senaryo Analizi.....   | 43 |
| 3.3.1.Gramofon Avrat Öyküsü'nün Tahlili.....  | 43 |
| DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....   | 59 |
| 4. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ .....  | 59 |
| 4.1. Araştırmanın Sorunu .....  | 59 |
| 4.2. Araştırmanın Amacı .....   | 59 |
| 4.3. Araştırmanın Önemi .....   | 60 |
| 4.4. Araştırmanın Evreni ve Örnekleme .....   | 60 |
| 4.5. Araştırmanın Yöntemi .....   | 61 |
| 4.6. Araştırmanın Varsayım ve Soruları.....   | 61 |
| 4.7. Feminist Eleştiri Bağlamında Gramofon Avrat ve Seni Seviyorum<br>Senaryolarının Karşılaştırmalı Tematik Çözümlenmeleri ..... | 63 |
| SONUÇ .....   | 68 |
| KAYNAKÇA .....  | 72 |
| EKLER.....  | 77 |
| ÖZGEÇMİŞ .....  | 96 |

**GÖRSELLER DİZİNİ**

|   |           |
|---|-----------|
| <i>Resim 1. Ayşe Şasa'nın Fotoğrafi.....</i>                      | <i>45</i> |
| <i>Resim 2: Işıl Özgentürk'ün fotoğrafı.....</i>                  | <i>49</i> |
| <i>Resim 3: Sabahattin Ali'nin Gramofon Avrat Adlı Eseri.....</i> | <i>53</i> |
| <i>Resim 4 Gramofon Avrat Filmi Afişi.....</i>                    | <i>55</i> |
| <i>Resim 5 Sevgi Soysal'ın Tante Rosa Adlı Eseri.....</i>         | <i>59</i> |
| <i>Resim 6: Seni Seviyorum Rosa Filmi Afişi.....</i>              | <i>61</i> |

## KISALTMALAR DİZİNİ

Vb: Ve diğerleri

Çev: Çeviren

S: Sayfa

Et :Erişim Tarihi

Tbmm: Türkiye Büyük Millet Meclisi

Trt:Türkiye Radyo Televizyonları



**TABLolar DİZİNİ**

**Tablo 1: GRAMOFON AVRAT: Cemile Karakteri.....70**

**Tablo 2: SENİ SEVİYORUM ROSA: Rosa Karakteri.....70**



## GİRİŞ

Sinema (Cinema) sinematografi (Cinematographie) kelimesinden kısaltılmıştır. Lumiere Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf (Cinematographe) adını vermişlerdi. Yunanca *kinema*; atos: devinim ile *graphein*: yazmak sözcüklerinden türetilen sinematograf, *devinimi yazma, saptama* anlamına gelmektedir (Özön, 1994:7).

Hareketli görüntüler (moving pictures) yüzeyde resimsel sanatlarla yakın bir ilişki içindedir. Fakat sinema gelişmişlik düzeyine 1960'lı yıllarda gelse de, resme ve çizime üstün olduğu açıkça hissedilmiştir (Monaco,2003:4).

Sinema aslında bir hikaye anlatma biçimidir. Kimi zaman anlatılan hikayeler farklı gibi görünse de birçoğunun ortak bir noktada bulunduğu bilinmektedir. Aristoteles'ten bu yana gelişen anlatı biçimleri, öykü anlatma sanatı önemini korumaktadır.

Uygarlığın üç temel kaynağı kabul edilen sanat, din ve bilim, toplumların belirli birikimlerinden oluşmaktadır. Bu üç temel kaynaktan biri olan sanatın yedincisi kabul edilen sinemanın en eski sanat kabul edilen edebiyatla olan ilişkisi sinemanın başlangıç yıllarına denk gelir (Renan,1965:10'dan akt. Can Uğurlu,2010:76). Sinemanın diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında en büyük etkileşim içerisinde olduğu sanat dalı edebiyat olmuştur. Her iki sanat dalı da muhatabına öykü anlatmaktadır.

Wollen'a göre sinema farklı ifade kodları kullanarak, farklı duyumlara hitap eden sanatları birleştiren bir sanat dalıdır. Sinema sanatlar arasındaki farkları, benzerlikleriyle beraber birbirine dönüştürme yolu ile sanatlar arasındaki ilişkiyi en can alıcı biçimde ortaya koyar (Wollen,2004:10).

Bütün sanatların amacı; izleyiciyi, okuyucuyu etkileyen, duygularını harekete geçiren bir eser ortaya koymaya çalışmaktır. Ortaya çıkarılan her sanat eseri farklı bir araçla (sözcükle, sesle, renkle, görüntüyle...) gerçekleştirilir. Görüntü, ses ve anlatımı birleştirip yeni anlamlar kazanan sinema, hazzın anlamını derinleştirir. İyi-kötü, mutlu-mutsuz, güzel-çirkin. Bu gibi ikilemlerle, izleyiciye bu duyguları yaşatan

bir dünya olan sinemanın, haz ile olan bağı oldukça kuvvetlidir. Beğenilme ve izlenme üzerine kurulu bu sanatın hazza dönük olması insanın tatmin duygusundan beslenmesinden kaynaklanır (Atasoy,2013:25).

Toplumsal yapı içerisinde kadın ve erkek temsillerin sürekli var olduğu ve değiştiği bir gerçektir. Kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi belirleyen belirli kültürel özellikler ve toplumsal normlardır. Öte yandan bu temsillerin zamana ve mekana göre değişiklik arz etmektedir. Bu bağlamda kadınlık ve erkeklik süreç içerisinde öğrenilmiştir. D'Eaubonne (1978), Mead (1928, 1935) ve Mathieu (1973) gibi feminist antropologlar cinsiyet rollerinin kalıtsal olmadığını, kadınlık ve erkeklik gibi kimliklerin inşasında kültürlerarasındaki farklılığa dikkat çekmişlerdir (Dilli:3). Ekofeministler bu bağlamda tarihsel alanda sınıf mücadelesinden önce cinsiyet mücadelesinin olduğu ispat etme gayretine girişmişlerdir. Örneğin D'Eaubonne (1972), Roman ve Yunan ataerkil toplumlarına karşı "jinokratik" Amazon toplumları ile eşitlikçi Kelt medeniyetlerinden söz etmiştir (Dilli:5).

*Feminizm* sözcüğü, kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi amaçlayan bir doktrin olarak tanımlanmaktadır. Kadınların toplum içindeki konumunu iyileştirmek üzere bir dizi eyleme geçilmiştir. Bu yüzden feminizm tanımı sadece öğretiyi değil eylemi de kapsamaktadır (Michel,1984:6). Kadın üzerine yapılan çalışmalarda ortaya atılan savlardan biri de hak mücadeleleri ve eşitsizlik tartışmalarının erkeklik/erillik merkezli inşa edildiğidir. Tarih sahnesinde cinsiyetler arasındaki fark sosyal ve kültürel ilişkileri etkilemiştir (Dilli:4).

Feminizm kadınların toplumsal hayattaki konumlarını inceleyen, bunları sorgulayan kuramsal yaklaşımdır. Kadınların özgürlük mücadelesini meşru bir zemin kazandığı politik bir harekettir. Bu noktada en önemli tartışma ataerkil yapıya karşı verdiği mücadeledir. Hartmann'a göre; erkekler arasındaki ilişkiler dizisi olarak ataerkillik, hiyerarşik ve karşılıklı dayanışma içinde kadın üzerinde kurulan tahakkümdür (Hartmann,2012:174'den akt. Güneş,2017:248). Bunun yanı sıra cinsellikte erkek iktidarını kadın üzerinde kurduğu iktidarın bir başka kaynağıdır. Dünyanın mevcut büyük sorunlarından biri kabul edilen kadın erkek eşitsizliği siyasi,

ekonomik ve tarihsel temelleri dikkate alınmadan değerlendirilemeyecek kadar önemlidir (Dili,4).

Sinema ve erkeklik/erillik, kadınlık/dişilik yani cinsiyete göre mitlerin üretildiği ve temsil edildiği kültürel pratiktir (Smellik, 2008:1).Filmi izleyen izleyici, senaryodaki kadın ve erkeğin yerine kendini koyarken onunla bir özdeşlik kurmaktadır.

Son yıllarda Feminist kuram çerçevesinde kadının temsili üzerinde yapılan çalışmalarda artış yaşanmaktadır. Bu araştırmalarda temsil sorunu, temsil şeklinde kadın cinselliği ön plana çıkmaktadır. Kadının temsiline üzerine odaklanılan bu çalışmada feminist kuram veya feminist eleştirinin devamı ve katkısı olarak düşünülebilir. Bu bağlamda farklı düşünce yapılarına sahip iki kadın senaristin özgürlük anlayışı karakterler üzerinde anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Çalışmada kadın bedeninin, özgürlüğün ve cinselliğin geleneksel ve modern toplumlardaki izlerine değinilmektedir. Kadının özel ve kamusal alanda, bedeni ve cinselliği üzerindeki tahakkümlerin modern ve geleneksel yapıda değışmediği hipotezini ortaya atmıştır. Kadının kamusal alanda görünürlük kazanması, özgürlüğü için verdiği mücadele Ayşe Şasa ve Işıl Özgentürk'ün senaryolarında ele alınmıştır. Fakat iki senaristin karakterlerinde özgürlük anlayışının farklı olduğu anlaşılmıştır. Işıl Özgentürk'ün kadının bedenini cinselliğin sunumu ironik biçimde ele alınarak kadının değersizleştiğini, Şasa'da ise geleneksel kodlar içerisinden kadının özgürlüğünü tüketim toplumuna karşı durarak, kadının meta olarak tüketilmesini eleştirmiştir.

Feminist hareket, erkek bakış açısıyla sunulan kadın temsillerini yok edemese de bu temsiller de oturmuş anlayış şekillerini yerinden oynatmayı başarmıştır. Bu hareket, çeşitli görsel ve yazılı basın tarafından konu edilmektedir.

*HI-* Senarist yazar; Işıl Özgentürk ve Ayşe Şasa, farklı dünya görüşüne sahip olmalarına karşın, Türk Sinemasında “kadının sinemada temsili” konusunda birleşmişlerdir.

H2- Feminist Kuramın getirdiği bakış açısı ile birlikte kadın karakterler edilgen konumdan etken konuma geçmiştir.

H3- Kadın karakterler geleneksel olarak onlara çizilen rollerden sıyrılmış, özgür kadın imajı çizmeye çalışmıştır.

H4-Yeni imajda kadınlar ona biçilen rollerden (anne, eş) sıyrılmış, artık tek başına da güçlü görünmektedir.

*Feminizm* kavramının nasıl ortaya çıktığı, geçirmiş olduğu süreçleri ve tanımlamaları ele alan bu çalışmada, edebiyattan sinemaya uyarlama eserlerde kadının nasıl temsil edildiği senaryolar üzerinden ele alınacaktır. Amaca uygun olarak aşağıdaki araştırma sorularına cevap aranmaktadır.

AS1- Senaristler edebi eserleri sinemaya uyarlarken kadın karakterleri yeniden yorumlamış mıdır?

AS2- Edebi uyarlama olan senaryolarda yeni karakterler dahil edilmiş midir?

AS3- Örneklem olarak belirlenen filmlerin senaryoları kadının temsiline odaklı mıdır?

*Feminizm* kavramının nasıl ortaya çıktığı, geçirmiş olduğu süreçleri ve tanımlamaları ele alan bu çalışmada, edebiyattan sinemaya uyarlanan senaryolarda *feminizm* kavramı somutlaştırılarak ele alınacaktır.

Belirli bir toplumsal yapıdan, tarihsel birikimden faydalanılan sinema, yaşanan toplumsal gelişimlere ayna tutmaktadır. Sinema her ne kadar kurmaca olarak ifade edilse de, bulunduğu toplumun değerlerinden beslenir. Fakat toplumun her alanına baskın olan ataerkil yapı, sinemada da yüzünü göstermiş ve kadına kendinin ifade etme şansı yine çok az olmuştur. Feminist Film Teorisi erkek merkezli öğretilere alternatif bir bakış açısı kazandırmaya çalışmaktadır.

Türk Sinemasında kadın karakterlerin, kadın senaristlerin kaleminden nasıl temsil edildiğini belirlemeye çalışmak ve bu temsil biçimini feminist bakış açısıyla yorumlayarak, toplumdaki kadının konumunu ortaya çıkarılması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca çalışmada kadın senaristlerin en az yönetmen kadar emeği olduğunu görünür kılmaya çalışmaktadır.



Sinema üzerine yapılan bu tez çalışmasında belirli sınırlılıklar getirilmiştir.

- Feminist kuramın sinema tarihindeki etkilerine odaklanılmıştır.

- Feminizmin, sinemada ve Türk Sinemasındaki yeri değerlendirilmiş, ardından örneklem olarak seçilen, Işıl Özgentürk ve Ayşe Şasa'nın sinemaya uyarladığı *Seni Seviyorum Rosa* (Sevgi Soysal) ve *Gramofon Avrat* (Sabahattin Ali) adlı edebi eserlerin, senaryo tahlilleri yapılarak, *feminizm* kavramı edebi eser ve senaryo örnekleri üzerinden anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, iki kadın senaristin, farklı dünya görüşlerine sahip olmasına karşın *kadın* konusunu nasıl işlediği, özellikle özgürlük kavramını hangi açıdan ele alıp işlediği değerlendirilmiştir.

Bu tez çalışması literatür taraması, tematik film analizi, edebiyat/sinema, edebi eser/senaryo taslağı birlikteliği kapsamında ele alınarak çalışmanın konusu kaynaklar ışığında bilimsel bir temele oturtulmaya çalışılmıştır. Sinema ve edebiyatın ortak unsurları olan; senaryo özeti (olay örgüsü), kişiler, temalar, mekan ve zaman unsurları dikkate alınarak roman- film karşılaştırması yapılmıştır. Bu analizlerde özellikle yazarın eserinde ortaya koyduğu kadın karakterlerin kadın senaristlerin kaleminden nasıl yansıtıldığı araştırmanın önemli noktasını oluşturmuştur. Çalışmaya ışık tutacağı düşüncesiyle senarist yazar Işıl Özgentürk'le bir röportaj gerçekleştirilmiştir. Ayşe Şasa'nın hayatta olmaması sebebiyle yakın dostlarının düzenlediği bir panelde katılım sağlanarak gerekli notlar alınmıştır.

Çalışma; Özgentürk'ün *Seni Seviyorum Rosa* ve Şasa'nın *Gramofon Avrat* adlı uyarlama senaryolarının ortak noktası; özgürlük mücadelesi gösteren kadın karakterlerdir. Taşra-kent karşıtlığı, geleneksel-modern toplum karşıtlığı, gerçek yaşamla hayalleri arasında sıkışıp kalmış, kimlik sancıları, varoluş ve özgürlük mücadelesi üzerinden analiz edilmektedir.

Çalışma dört bölüm, giriş ve sonuç kısımlarından oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde, uyarlama kavramının tanımına, sinema ve edebiyatın ilişkisine yer vererek detaylı şekilde açıklanmaktadır. Bu bilgiler ışığında Türk Sineması'nda uyarlamamanın yeri ve önemine değinilmektedir. Tezin ikinci bölümünde feminizm kavramına kadın konusunun tarihsel serüvenine yer verilmektedir. Bununla birlikte feminizmin sinemaya nasıl yansıdığı, alt başlıklarında ise Türk Sinemasında Kadın

Temsili konularına yer verilmektedir. Tezin üçüncü bölümünde Ayşe Şasa ve Işıl Özgentürk'ün hayatı ve sinema anlayışı anlatıldıktan sonra, edebi eserlere 'Gramofon Avrat, Tante Rosa' ve uyarlanan filmlerin senaryoları incelenmiştir. Tezin dördüncü bölümünde yapılan araştırmanın amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve yöntemi bu kısımda detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Ardından belirlenen filmlerdeki kadın karakterler Feminist Eleştiri bağlamında değerlendirilmektedir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. EDEBİ ESER VE SİNEMA İLİŞKİSİ

#### 1.1.Uyarılama Kavramı

Uyarılama kelimesi Fransızca adapté (uyarlama tam anlamıyla adaptation kelimesinin karşılığıdır, adapté ise uyarlanmış anlamına gelmektedir). Kelimesine karşılık olarak kullanılır ([www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)). Uyarılama, uygun duruma getirme eylemi; adaptasyon anlamında kullanılmaktadır. Sözlük anlamı ise, bir yapıtı, bir edebi eseri başka bir okuyucu veya izleyici kitlesinin beğenisine, başka bir sanatsal etkinliğin alanına göre uyarlamak olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca yabancı dilde olan bir eserin kişilerini, olayın geçtiği yeri değiştirip yerleştirerek serbestçe çevirme; uyarılama bir yapıt olarak değerlendirilebilir (Künüçen,2001:38).

Sinemanın edebiyattan ödünç aldığı anlatım teknikleri senaryo aşamasında ortaya çıkmaktadır. Artık yazmanın dili görüntünün diline uyarlanmışır. Bir edebiyat eseri yazı dilini kullanırken, sinema görüntünün dilini kullanmaktadır. Anlatım biçimleri farklı olsa da, her ikisi de iletişim aracı olarak bilgilendirme, eğlendirme amacına sahiptir. Edebi eserde dil, imla, vurgu, noktalama, cümle, konu gibi unsurlar yer alırken, filmde bu duygular görüntüyle sağlanarak; ışıklandırma, müzik, efekt, dekor, kostüm, renk gibi öğelerden yararlanır. Edebi eserde olaylar okuyucunun zihin dünyasında geçmiş zamanda şekillenirken, sinemada tüm ayrıntılar *o an* gerçekleşir. Edebi eserde zamana dayalı bir anlatım söz konusuysen, sinema mekanla sınırlıdır (Dağ,2018:91). Micheal Chion'a göre bir filmin başlangıç aşaması tasarlanma aşaması olan senaryo aşamasıdır. Film senaryo aşamasını şu bölümlere ayırıyor: düşünce ve öykü, sinopsis, outline, tretman, çekim senaryosu, teknik dekupaj ve story-board (Chion, 1987:264'dan akt. Yüce,2015:71). Bu aşamalar film taslağının en genel haritası olarak nitelendirilebilir.

Sinemayı otantik duyum imparatorluğu olarak tanımlayan M.J.F.Martinez'e göre sinema, bilgi-duyu, gerçeklik-kurgu, imge-sözcük, zaman-mekan gibi olguları

bir araya getirir. Senaryo, imgelerin somutlaştırılmasıdır. Sinematografik senaryo, sinema ve edebiyat arasındaki bağlantının bir göstergesidir. Sinema açık gözlerle, edebiyat kapalı gözlerle görülür. Edebiyatın getirdiği soyut düşünce sinemada somut bir imgeleme yerini bırakır (Dağ,2018:91).

Sinema ve edebiyatın en temel farklılıkların başında zaman kavramıyla kurduğu ilişki gelmektedir.

İlk olarak film gerçek zamanda işlendiği için çok sınırlanmıştır. Romanlar yalnızca canları istediğinde biterler. Film genelde Shakespeare 'sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği' dediği olguyla kısıtlanmıştır (Monaco,2003:48).

Zaman kavramındaki farklılıklar metin yapısında da kendini göstermektedir. Örneğin ortalama bir senaryo uzunluk olarak yüz yirmi beş ile yüz elli sayfa civarındadır. Ortalama bir roman ise bu rakamların üç katıdır (Monaco,2003:48).

Sinema tarihinde olan tartışmaların başında uyarılama konusu gelmektedir. Edebi eserle uyarılama eserle karşılaştırılması, aralarındaki benzerlikler, farklılıklar, özgünlük gibi kavramlar bu tartışmaların başında gelir. Ayrıca yazar ve senaryo yazarı arasındaki işbirliği ile uyarılama sağlıklı bir temele oturtulmalıdır. Senaryo yazarı, edebi eseri sinema dili sayesinde sinema tekniğine göre uyarlamalıdır.

Sinema tarihi, filme uyarlanmış birçok edebi eserle doludur. Senarist kaleme aldığı senaryoda her ne kadar edebi esere sadık kalmaya çalışsa da senaryoyu yazıp bitirdikten sonra artık kitapla farklı bir kulvarda yer almakta ve yeni bir edebi eser ortaya çıkmaktadır.

Alim Şerif Onaran uyarılama konusuna değinirken edebi eserlerin sinemaya uyarlanmasında rastlanan başarısızlıkları, yapıtlardaki malzeme yoğunluğunun filmin dar çerçevesine yerleştirilmesine bağlamaktadır. Malzemelerden hangilerinin filme girip girmeyeceği, yazınsal yapıtın özüne zarar verilmeden nasıl seçim yapılacağı gibi sorunlar uyarılamanın başlıca sorunlarıdır (Onaran,1986:19).

Sinema görüntüye biçim verme, edebiyat sözcüklere biçim verme sanatıdır. Bu anlamda sanat eserinin amacı biçim verme endişesi taşır. Bu çalışmada edebiyattan sinemaya aktarılan uyarlamalar feminist kuram çerçevesinde örnek filmler üzerinden açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Sinema var olduğu günden bu yana birçok edebi eseri beyaz perdeye taşımıştır. Dünyanın farklı yerlerdeki seyirci toplulukları ile buluşup izlendiğinde, farklı dil ve kültürlerle sahip olduğu halde, izleyicisinin anlatılanı anlamaları, sinemanın aynı zamanda evrensel bir dil olduğunun da göstergesidir. Edebi eserin çoğu ülkelerde birçok dile yayımlanmasına rağmen bütün kitlelere ulaşamayabilir. Fakat çok sayıda insan sinema sayesinde sinemaya aktarılan eseri tanıma fırsatını elde etmiştir.

## 1.2.Edebiyattan Sinemaya İlk Uyarlamalar

Sinema tarihi Lumière Kardeşlerin günlük yaşantıyı hareketli bir biçimde perdeye yansıtmasıyla 1895 yılında başlar. Lumière Kardeşler ilk gösteride on film oynattılar. Gösteri yaklaşık yarım saat sürdü. Program şöyle tanıtılıyordu:

Auguste ve Louis Lumière'in icat ettikleri bu aygıt, belirli bir süre boyunca objektifin önünde gelişen hareketleri, birbirini izleyen bir dizi fotoğrafla saptar, sonra bunların görüntülerini bir salondaki perde üzerinde hareketli olarak gösterir (Teksoy,2005:31).

Hokkabaz, ressam ve karikatürçü George Méliès, 1896 yılında ilk öykülü ve ilgi çekici filmler yapmaya başlar. Bu çekimler esnasında yeni yöntemler keşfederek, bugün hala filmlerde geçerli sinema tekniklerin pek çoğunu keşfeder (Teksoy,2005:36). Sinema, Lumière'in belgeci tutumu, Méliès'in öykücü tutumundan yola çıkarak film türlerinin ilk örneklerini vermiştir (Özön,1994:155).

Sinemanın bir sanat türü olarak önem kazanması öykülü filmlerle başlar. Edebiyat- sinema etkileşiminde ilk öykülü filmler, roman uyarlamalarıdır. Türk ve dünya sineması edebiyat uyarlamaları ile başlamış ve romanın zengin konu birikiminden faydalanmıştır. Bu alanda yeniliklere imza atan George Méliès, *Ay'a Seyahat* (1902), *Olanaksız Doğru Seyahat* (1904), *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* (1907), Jules Verne'nin romanlarından esinlenerek filme alınan uyarlamalar olmuştur (Teksoy,2005:37-40).

Edebiyat – sinema etkileşiminden ilk kez bahseden yönetmenlerden biri olan D. W. Griffith; film çekerken Dickens'la aynı şeyi yaptığını, tek farkının “resimle bir öykü anlatmak” olduğunu söyler. (Nijat Özön,1964'dan akt. Kale,2010:267).

Sinema, ilk roman uyarlamalarından sonra bu kez tiyatro eserlerine yönelir. Bu uyarlamalardaki amaç, sinemanın ayaktakımı eğlencesi fikrinden soylu bir sanata dönüştürebilme fikri ile sinemaya ilgi uyandırmaktır. Tanınmış yazarların kaleme aldığı oyunlarla, sinemanın *Sanat Filmi Dönemi* başlamış olur (Özön,1994:157).

Tiyatro modasının ardından sine-roman dönemi başlar. Dünya sineması, Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Dumas'ın tarihsel romanları art arda sinemaya aktarır. Edebiyat uyarlamaları alanının önemli bir yönetmeni de Mario Caserini'dir (1874-1920). *Othello, Catalina, Macbeth, Siegfried, Parsifal* gibi filmlerden sonra Sir Bulwer Lytton'ın romanından uyarladığı *Gli Ultimi Giorni di Pompei (Pompei'nin Son Günleri, 1908)* dönemin en çok iş yapan filmlerinden olmuş ve İtalyan sinemasının ilk kez dış pazarlara da açılmasını sağlamıştır (Teksoy,2005:51).

Birçok yönetmen kendi sinema dilini oluşturmak için edebiyat uyarlamalarını esin kaynağı olarak görmektedir. Buna en iyi örnek Japon yönetmen Akira Kurosawa'yı verebiliriz. 1951'de Dostoyevski'nin *Budala* romanında uyarladığı *Hakuçi*'yi, 1985'de Shakespeare'in *Kral Lear* oyunundan uyarladığı *Ran* filmi edebiyat uyarlamalarıyla bağımlı göstermektedir. Dünya klasiklerini Japon kültürüyle harmanlayarak kendine özgün tarz oluşturmuştur.

İyi bir senaryo yazabilmek için büyük yazarların roman ve oyunlarını okumak gerekir. Bunların neden büyük olduklarını düşünmeniz senaryo yazmanızda yararlı olacaktır. Okurken duygularınız yoğunlaştığında durup bunun nedenini düşünmelisiniz. Boş bir bellekle hiçbir şey yapmak olası değildir. Bunun için çok genç yaşlarımdan itibaren okuduğum kitaplarla ilgili notlar aldığım bir defterim var. Her kitap için kendi düşüncelerimi ve hangi bölümlerin neden beni etkilediklerini yazarım. Bu defterlerden yığımla birikmiştir. Yeni bir senaryo yazacağım zaman onları gözden geçiririm (Kurosawa,1994:244).

Farklı malzemelerle özgün eserler yaratan sanatların etkileşim içine girerler. Sanatlar arasındaki ortaklık meydana getiren unsurlardan biri de anlatım teknikleridir. Örneğin: Bertulucci, şiir ve sinemayı birbirine yaklaştırmış, Salvador Dali, plastik fikirlerini sinemaya taşımış, Andre Breton, M. Duros, Mayakovski, Boris Vian, gibi yazarlar fikirlerini sinemaya aktarmaya çalışmışlardır. James Joyce ve Virginia Woolf'un bilinç akışı tekniği de yine sinemada kullanılan bir tekniktir (Kale,2010:267).

### 1.3.Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları

Türk sinemasında üç tür uyarlama görülür;

1. Gerçek uyarlamalar.
- 2.Türkçeleştirilen konular.
- 3.Yerlileştirilen konular.

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar yine üç türde gerçekleşir;

1.Edebi eserin senaryo hammaddesi olarak kullanılmasıdır. Bu tür uyarlamalar serbest uyarlama adını da alır. Edebi eserden farklı bir yol izleyebilir. Senarist sadece fikri ödünç olarak kendi yapıtı için kullanır. Öyküler ve karakterler aynı kalsa da, yazarın iletmek istediği mesaj ve yapısal özellikler değişikliğe uğrayabilir.

2. Edebi eserin asıl haline sadık kalan sinema örnekleridir. Sadakat önem taşır. Senarist edebi eserin dilini bozmamaya özen gösterir.

3. Edebi eserin iskeleti olduğu gibi korunarak, dönüştürme esas alınır. Senarist bu iskeletten yeni bir sanat yapıtı ortaya çıkarmak esas alınır (Kale,2010:2678).

Sinema, tüm sanat dallarına açık bir sanat dalıdır. Diğer sanatlara açık ve yatkın olması, özümseyebilme özelliği sayesinde *tüm sanatı* gerçekleştirebilecek tek sanattır.

Edebiyat ve sinema arasındaki ilişki sessiz sinemadan hatta sinemanın doğuşundan da öteye götürerek en eski zamanlarda edebi eserlerin resimlendirilmesi geleneğiyle bağ kuran Necati Cumalı'nın (1982), bu konudaki düşüncelerini Özön şu şekilde aktarmıştır;

Romanlar, resamlara yaptırılmış desenler ile süslenirdi. Özenli baskılarda ayrı bir çekicilik kazanırdı bu resimler. Ressamlar, romanları resimlerken, ellerinden geldiği ölçüde romanda anlatılanı görüntülemeye, yansıtmaya çalışırlardı. Okuduklarının gözle görünür duruma gelmesi okuyucunun da kuvvetle duyduğu bir istektir. Sinema sanatının doğmasını, çok kısa bir sürede tanıdığı olduğumuz gelişmeyi göstermesini bu istekte aramalı (Özön,2008:9).

Hasan Ali Topbaş'ın *Gölgesizler* romanını sinemaya aktaran Ümit Ünal'da iyi bir uyarlamamanın orijinal eseri unutturan uyarlama olduğunu savunur.

İyi bir edebiyat uyarlaması kaynak aldığı kitabı unutturan filmidir. Örneğin Hitchcock'un pek çok filmi uyarlama. Ama kimse orijinal kitaplarla karşılaştırma gereği duymaz (Ünal'dan akt. Oylum,2016:29).

Bu ifade edebiyat okurunun sinemayı benimsemek için hazır olduğunu belirtmiştir. Sessiz sinema döneminden beri her filmin temeli neredeyse bir edebi esere dayanmaktadır (Künüçen,2008:38).

Türk sineması dünya sinemasında olduğu gibi edebi eserlere yönelmiş, *Ateşten Gömlek*, *Mürebbiye*, *Binnaz*, *Pençe* vb. Türk klasiklerinden büyük ölçüde faydalanmıştır. Böylece sinema tekrarlanan konularla sınırlı kalmaktan kurtulmuştur.

Yukarıda bahsettiğimiz Türk Sinemasının başlangıcında yapılan filmlerdir. Henüz özgün senaryo kavramı olmadığından dolayı mecburen hazır kaynak olarak edebi eserlerden faydalanmışlardır. Dünyada *Film d'Art* (Sanat Film) 'dan sonra edebiyatçılara senaryo yazdırarak, tiyatro eserlerine de yer vermişlerdir.

Muhsin Ertuğrul'un Türk Sinemasına damga vurduğu yıllarda (1922-1938) tiyatro oyunlarını sinemaya uyarlasa da çoğu kez edebi eserleri de sinemaya uyarlamıştır. Nazım Hikmet'le olan ilişkisi onu sinemaya yaklaştırmıştır. 1950'de Yönetmenler Dönemi'ni başlatan Ömer Lütfi Akad, Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* isimli romanını sinemaya taşıyarak Türk Sinemasındaki nitelikli ilk uyarlama örneğini vermiştir (Oylum,2016:46).

Türkiye 1950'li yıllarda sinema- edebiyat ilişkisi farklı bir şekilde ilerlemiştir. Dönemin edebiyatçıları senarist konumuna geçmiştir. 1960 Anayasası fikir dünyasına yeni bir boyut kazandırmış, yazarları toplumsal, siyasal ve sosyal konularla ilgilenmeye, Anadolu insanın gerçek hikayelerine yönlendirmiştir. Dönemin toplumcu gerçekçi kalemlerinden olan Orhan Kemal edebi üslubu ve diyalogları döneme damga vuran yazarlardan biri olmuştur (Masdar,2012:49).

Yeşilçam sineması Türk romancısından sonuna kadar faydalanmıştır. Edebiyatın önemli isimlerinden Atilla İlhan, Yeşilçam'a Ali Kaptanoğlu adıyla hizmet etmiştir. Halide edip Adıvar'ın ünlü romanı *Sinekli Bakkal*, Muazzez Tahsin Berkant'ın romanları sinemaya uyarlanan önemli başyapıtlar olarak sinema tarihinde



yerini almıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanı, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*, Osman Şahin'in *Kibar Feyzo* ve *Züğürt Ağa* isimli eserleri sinemaya uyarlanmıştır. Aziz Nesin'in *Zübük*, Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* ve *Hababam Taburu* Türk Sinemasının unutulmaz yapımları arasında yer almıştır. Reşat Nuri Güntekin'in *Çalkıuşu*, *Yaprak Dökümü* romanları Türk Sinemasında önemli bir yere sahiptir. (A.G.E. Oğuz Tan,2006:16'dan akt. Can-Uğurlu,2010:81).

Bu dönemdeki melodram ağırlıklı; *Hıçkırık*, *Aşk İstiraptır*, *Kadın Severse*, *Gelinin Muradı*, *Dağları Bekleyen Kız*, *İlk ve Son*, *Beş Hasta Var*, *Kumpanya*, *Bir Şoförün Gizli Defteri*, *Bu Vatanın Çocukları*, *Alageyik*, *Karaca Oğlanın Kara Sevdası*, *Suçlu*, *Ayşecik Şeytan Çekici*, *Ölüm Perdesi* ve *Kızıl Vazo* en önemli uyarlamalardır (Onaran,1994:65).

Atıf Yılmaz bu dönemde Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Vedat Türkali ve Kemal Tahir gibi romancıların yazdıkları uyarlama eserleri filme dönüştürmüş, bu tavrıyla akımın öncüsü olmuştur (Onaran,1994:68).

Sinemacıların vazgeçemediği isimler olan; Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt, Oğuz Özdeş gibi piyasa romancılarının eserleri, 50'li yıllardan başlanarak 60'lı yıllarda doruk noktaya ulaşan uyarlama çalışmalarıyla sinemaya aktarılmış, 70'lerde ise bazen aynı eserlerin ikinci veya üçüncü çevrimleri yapılarak bu alışkanlık sürdürülmüştür (Tunalı, 2006: 221'dan akt. Çakır,2017:90).

1960 sonrası eserlerinden faydalanılan bir başka isim Necip Fazıl'dır. *Yangın Var* öyküsü aynı isimle Ömer Lütfi Akad tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Yine Orhan Kemal öyküleri en çok sinemaya uyarlanan yazar olmuştur.

Ayrıca yazar- senaristin dünya görüşlerindeki ortaklık yeni filmlerin ortaya çıkmasında zemin hazırlayabilmektedir. Bu ortaklığa en güzel örnek Halit Refik ile Kemal Tahir'i verebiliriz. Halit Refik, Kemal Tahir'in birçok eserini sinemaya uyarlamış, yine Halit Refik'in 1965'te çektiği *Haremde Dört Kadın* filminin senaryosunu Kemal Tahir yazmıştır. Bu dönemde Sabahattin Ali de ilk defa Türk sineması içinde kendine yer bulmuştur. Yılmaz Duru'nun yazıp yönettiği *Azap Yolu* filmi *Kağrı*, *Gramofon Avrat* ve *Ses* öykülerinin birleştirilmiş halidir (Oylum,2016:48).

1980 sonrası Türk edebiyatı-sinema ilişkisi, yetişen yönetmenlerin Türk Edebiyatıyla bağının güçlü olmasından dolayı daha sıkı olduğu görülmektedir. Erden Kıral'ın 1983'de Ferit Edgü'nün *O* adlı romanını *Hakkari'de Bir Mevsim* adıyla, 1985 yılında Ali Özgentürk, Orhan Kemal'in *Murtaza*, aynı yıl Feyzi Tuna, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* isimli romanını aynı adla sinemaya uyarlamıştır. Bunlar o dönemin dikkat çekici uyarlamaların başında gelmektedir (Oylum,2016:50).

1990 sonrası ilk ürünlerini veren yönetmenler, filmlerin senaryolarını kendileri yazmaya başlamışlardır. Bu yeni kuşak yönetmenlerden olan Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu ve Nuri Bilge Ceylan örnek isimlerden bazılarıdır (Oylum,2016:51).



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. TARİH BOYUNCA KADININ SERÜVENİ, FEMİNİZM VE SİNEMA

#### 2.1. Bir Toplumsal Hareket Olarak Feminizm

Kadınların toplumsal yaşamdaki rolünü ve haklarını genişletmeyi amaçlayan bir doktrin olarak tanımlanan *feminizm* 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmıştır. Latince kadın anlamına gelen *femine* sözcüğünden gelen *feminizm* Fransızcaya 1837’de, (Femme kadın kelimelerinden türetilerek), İngilizceye 1890 yıllarında *womanism* (kadıncılık) olarak literatüre girmiştir (Sevim,2005:7). Son yıllarda, feminist teori, kadınların durumunu iyileştirmek için yeni terimler geliştirmiştir (Michel,1984:8).

Feminizm kadın ve erkek arasında eşitlik olmasını savunan, aralarındaki ilişkiyi her alanda sorgulayan, kadının üzerindeki tahakkümü kaldırmayı amaçlayan bir harekettir. Fransız Devrimi’nin temelini karşı yazılmış olan Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” (Kadın Hakları Savunması) adlı eseri 3 Ocak 1792’de feminist teori tarihinin ilk önemli çalışması olarak tarihe geçer (Aktaş,2013:60). Kadın içinde bulunduğu konumu sorgulayarak bunu bir kadın hareketine dönüştürmüştür. Yaşanan değişimlerden kendi payına düşene almaya azmeden kadın geleneksel kalıpların ona biçtiği rolü ret ederek yola çıkmıştır.

Hayatını kaleme alan ilk kadın yazar olarak bilinen Christine de Pizan,14. yüzyılda Kadın Haklarını savunan “La cité des Dames” (Kadınlar Kenti) adlı kitabıyla kadınların duygularını dile getirmiştir:

Hiçbir günah kadınsı kadar büyük değildir diyorlar ama, kadınlar adam öldürmezler, kentleri yakıp yıkmazlar, halkı ezmezler, toprakları yağmalamazlar, kundakçılık yapmazlar, sahte söz-kelimeler düzenlemezler. Kadınlar şefkatli, nazik, yardımsever, alçakgönüllü, sağ-duyulu varlıklardır (Berktaş,1995:106).

19. yüzyıl Sanayi Devrimi ile birlikte hız kazanan kadın emeği, ev ortamından çıkıp fabrikalara yönelmiştir. Bu gelişmeler kadınların daha kolay birlikte hareket etmesini sağlamıştır. Ekonomik bağımsızlığını ele alması diğer haklarını kazanmasını kolaylaştırmıştır. Fakat siyasi hakların genişletildiği tek ülke olan İngiltere’de bile bu duruma muhalif olan muhafazakarlar “Uyuyan kediyi uyandırmamalı” diyerek kadınların kamusal alana çıkmasıyla aile kurumunun çökmesine, ahlaksal çözümlerin başlayacağını savunmuşlardır (Toprak,2004:173).

Her kesimden kadın, konumuna ve ezilme şiddetine göre başkaldırmış; işçi kesimindeki kadınlar ağır çalışma şartlarına ve düşük ücrete, burjuva kadınları ise ekonomik ve siyasal haklardan yoksun bırakılmaya başkaldırmışlardır. Buradan anlaşılacağı gibi feminizm hareketi cinsler arası eşitsizliğe, her türlü sömürüye ve baskıya başkaldırma hareketidir.

Bell Hooks “Feminism is for Everybody Passionate Politics” adlı eserinde feminizmi, cinsiyetçi yaklaşımı ve eril tahakkümü ortadan kaldırmak için bir hareket olarak tanımlar. Yine bir başka tanımda, kadınların kadın oldukları için karşılaştığı zorlukları, baskıları sona erdirecek çözüm olabilecek yenilikler sayesinde mücadele güdüsünü ifade eder (Hooks,2006:165). G. Marshall, feminizm kavramını kadın haklarının iyileştirilmesi, cinsiyetler arası eşitsizliğin giderilmesi için ortaya çıkan toplumsal bir hareket olarak tanımlar (Taş,2016:165).

Bourdieu’ya göre, eril yapı bir ayrıcalık ve üstünlük olarak algılansa da aslında bir tuzaktır. Çünkü her zaman toplumun ona dayattığı erkekliliğini ispat etmek zorundadır. Gücün ve şiddetin uygulayıcısı olarak görülen sıfatlar erkeğe aittir. Şeref ve namusun koruyucusudur. Kadın bu özelliklerin tam karşısında yer alır. Zayıf kimliğinden ötürü korunmaya muhtaçtır. “Kadının erdemi sırasıyla bekâret ve sadakatten ibarettir” bu algı zayıflığın kadının bedeninde hayat bulmuş halidir (Bourdieu,2002:69).

Kadınların esas mücadelesinin temeli 17. yüzyılda oluşan feminist bilinçle, ezilmişliğinin, doğuştan verilen haklardan mahrum bırakıldığına farkına vararak mücadeleye girişmişlerdir. Bunun haricinde ataerkil düzene karşı örgütlenerek, sesinin tüm dünyaya duyurarak, mücadeleye başka kadınlarında katılmaları için

gerekli koşulların oluşması sağlamıştır. Önkoşullar oluştuktan sonra 18. yüzyılda bilimsel bir kuram olarak kabul görmüştür.

Feminizm açısından kadın erkek eşitsizliği, mevcut diğer eşitsizliklerden farklı ele alınabilecek bir mesele değildir. Kadın erkek eşitsizliği toplumun bütün kurumlarına sirayet etmiş ve zihinlere yerleşmiştir (Dilli:3). Feminizmin amacı bu eşitsizliği ortadan kaldıramasa da karşı duruş sergileyerek farkındalık oluşturmak amaçlanmıştır (Dilli:4).

### 2.1.1. Tarihe Feminist Bir Bakış

Kaydedilmiş ve yorumlamaya tabi tutulmuş geçmiş olarak tanımlanan tarihin “bilimsel” bir disiplin olarak kabul edilmesi 19. yüzyıla denk düşer. Organik bir belleğe sahip olmayan toplumun yaşadıklarını kayda tutan birilerine ihtiyaç duyulmuştur. Bu eski Mezopotamya’da rahipler, geleneksel toplumlarda vakanüvisler, modern toplumda tarihçiler olmuştur. Olayların kaydının tutulması aslında onun yeniden yorumlanması demektir. Yeniden kurgulanması da ideolojik bir anlam taşıması demektir (Berktaş,1995:20-23).

Michel’e göre “kadınların tarihi her şeyden önce baskı altına alınışlarının ve bunun gizlenişinin tarihidir”(Öztürk,2000:53). Günümüze kadar tarihçilerin çoğunun erkek olması, tarihin eril bakış açısıyla yazılmasını kaçınılmaz kılmıştır. Bu yüzden feminist tarihçilerin ilk hedefi kadınları tarihte görünür kılmak olmuştur. Böylece yaşadığımız dünyaya alternatif bakış açıları kazandırılarak, tarihte yalnızca erkek kahramanların olmadığını ispatlanmış olacaktır. Bu erken dönemdeki yapıtların adları bile bu yaklaşıma örnektir: *Görünür Hale Gelmek: Avrupa Tarihinde Kadınlar*, R. Bridenthal & C. Koonz, 1977; *Clio'nun Bilincini Yükseltmek, Kadın Tarihi Konusunda Yeni Perspektifler*, M. Hartman ve L. Banner, 1974; *Çoğunluk Kendi Geçmişini Arıyor*, Gerda Lerner, 1979; *Kadın Tarihini Kurtarmak*, B. Carroll, 1976 (Berktaş,1995:27).

Tarih yazımı erkeklerin kamusal alanda yapıp ettikleriydi. Özel alana hapsedilen kadının kayda değer bir yaşamı olduğu için onlardan söz edilmesine de gerek yoktu. Bu yüzden feminist tarihçilerin ilk hedefi kadınları tarihte görünür

kılmaktı. Diğer bir önemli husus, günümüze kadar tarihçilerin çoğunun erkek olması, olaylara ataerkil bakış açısından bakarak tarihin eril bakış açısıyla yazılması da kaçınılmaz olmuştur. Kadınların bu alana da yoğunlaşarak yaşadığımız dünyaya alternatif bakış açısı kazandırılmıştır.

Eski Mezopotamya toplumlarında İ.Ö. 4. ve 3. binyılda toplumsal hareketlilik yaşanmıştır. Saban tarımının gelişmesi ile birlikte güçlenen insan ilişkileri toplumsal cinsiyet bağlamında kadınların kabileler arası değiş tokuş edilmesi, bunun kadının nesneleşmesine yol açması ve bu olgunun giderek yerini köleliğe, cariyeliğe bırakmasına yol açmıştır (Berktaş,1995:36). Kadınların en büyük talihsizliği, uygarlığın ilk yıllarında toprak üzerindeki hakimiyetini kaybetmiş olmalarıdır (Dilli,3).

Feminist aktivistlerin kadının tarihte nesne değil özne olduklarını kanıtlama çabasındadırlar. Bunun önemli kanıtlarından birine bakarsak örneğin; Cumhuriyet devrimlerin değişik kuşaktan kadınlar tarafından nasıl yaşandığı, kadınların seçimlerine ve yaşam tarzlarına nasıl etki ettiği, iç dünyaların da ne gibi çelişkilere yol açtığı tarih araştırmalarında yer almamıştır. Bu sorunlara en iyi edebiyatçılar, romancılar sormuştur. Adalet Ağaoğlu'nun *Aysel*'i zihnimize adeta tarihsel bir kişilik gibi yerleşti (İlyasoğlu,2012:34).

Feminist tarihçilerin diğer bir tartışmaları da tarihte, patriarkinin (ataerkillik) öncesinde matriarki (anaerkillik) dönemin olup olmadığıydı. İ.Ö 2. binyıla dek varlığını sürdüren ana tanrıça kültürü kadınlığın kutsal varlık olduğuna vurgu yapmış, kadının doğurganlığı toprağın verimliliği ile özdeşleştirilmiştir. Ünlü bereket tanrıçaları, toprak ana simgeleri ise bu özdeşleşmeden gelmektedir.

En eski çağlardan beri kutsal sayılan toprak, ataerkil topluma geçişle birlikte cansız bir madde olarak yaratıcılıktan yoksun bırakılmıştır. Tıpkı Pandora mitosunda Pandora sözcüğünün en eski zamanlarda “bütün iyiliklerin anası” şeklindeki anlamının, sonradan ataerkillik altında içerik değişikliğine uğrayarak “bütün kötülüklerin anası” anlamını alması gibi, bir zamanlar her şeyin yaratıcısı olan toprak ve kadın bedeni sonradan yalnızca erkeğin “can veren tohumunu” taşımaya yarayan bir araca dönüştürülür. Böylece ana rahminin bir kozalaktan farkı kalmayarak, kadın

artık yaşamın kutsal yaratıcısı değil yalnızca taşıyıcısı konumuna gelmiştir. Bu da yine kadının saygınlığına kutsallığına gölge düşürmüştür (Berktaş,1995:58).

Leela Dube, “Seed and Earth: The Symbolism of Biological Reproduction and Sexual Relations of Production” başlıklı makalesinde, “toprak ve tohum” benzetmesinin, insan üremesinin, tarımsal üretimin eğretilmesi olarak olarak metinsel ve geleneksel kullanımının izini sürmektedir. Narada Smriti’de “Kadınlar doğurmak için yaratılmışlardır; kadın tarla, kocası ise tarlanın sahibidir” alıntısı da kadın rahminin tarlaya benzetildiğini kaydeder. Ayrıca kadının doğurduğu bebeğin, toprağın ürettiği tohumla simgesel bir özdeşlik kurulmuştur. Salt kadının doğurganlığı değil, kadının her türlü acıya katlanması tahammül etmesi de tıpkı toprağın işlenmesi de kadınla özdeş kılınmıştır (Marcos,2005:258).

Badinter, avcının fiziki güçlerine karşılık olarak kadının doğurganlığı kutsal sayılarak metafizik güçlere vurgu yapılmıştır (Türköne,1995:31).Kadın gücü ve saygınlığı doğurganlığıyla doğru orantılı olmuş fakat eril yapının güçlenmesi ile kadın geri bir konuma itilmiştir. Ataerkil kavramının giderek toplumun bütün kurumlarına yaygınlaştığı, gücü ve iktidarı elinde bulunduran 'ataerkil' sistemi' olduğu görülür. Son yüzyılda ataerkil yapının ekonomiyle ilintili olarak kapitalizmle ilişkileri güçlenmiştir.

### **2.1.2. Din ve Kadın İlişkisi**

Tarihte hiçbir toplumun dinsiz yaşamadığı göz önünde bulundurulduğunda geçmişten günümüze sayısız dinden söz etmek mümkündür. Ancak bu dinlerin hepsinin kadına bakış açılarını incelemek olanaksız olduğundan dolayı sadece semavi dinlerin ve onların kadına bakış açılarını ele almak faydalı olacaktır.

Tarih sayfalarından da bildiğimiz üzere din-kadın ilişkisi bazen çok yumuşak bazen de çetrefilli ve karmaşık olmuştur. Din bulunduğu toplumun normlarından geleneklerinden eklemlenerek değişime uğrayabilmektedir. Bu nedenle coğrafyanın dinin üzerinde etkisi ve bu iki olgunun kadın üzerinde bir baskı unsuru olduğu apaçıktır.

Kadınlar, kendi kimliklerini özgürce tanımlamak ve toplumda özerk bireyler haline gelmek istiyorlarsa “lanetli Havva” ya da “fitne yaratan kadın” imgelerinden kurtulmak zorundadırlar; bunu yapabilmek için de özellikle tek tanrılı dinler ve onların kültürün her alanına sinmiş verili toplumsal cinsiyet kalıplarıyla hesaplaşmaları zorunludur. Bu nedenle, dinin doğasını ve işlevini anlamak, belki de en başta kadınlar açısından önemlidir (Berktaş,2003:18).

Yerin kadına göğün erkeğe ait olduğu kutsal evrende, ataerkilliğe geçişle birlikte yerin giderek önemini yitirdiği, göğün ilahlaştırıldığı görülmektedir. Bu ayrım sadece evrende değil birçok alanda kendini göstermiştir. Zamanla dişil kutsallıklar yerini olumsuzluğa hatta kötü ruhlara bırakmıştır. Doğurganlığın kutsallığı kadından elinden almak amacıyla yeryüzünde bunu temsil eden her şeyin yok edilmiştir. Erkek, kadının baştan çıkarıcılığına kapılırsa yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. İbrahim ibn-i Edhem'in “Kadının kalçalarına alışan, hiçbir şeyin kaynağı olamaz” sözleriyle kadının baştan çıkarıcılığı ve çekiciliği bir tehlike ve yıkım kaynağı olarak görülmüş, erkeğin kadının çekiciliğine karşı koyması tavsiye edilmiştir (Özbudun,1991:185).

Bütün semavi dinlerde cinsiyet konusu ve aralarındaki ilişki ayrı bir konudur. Fakat kısaca değinmek gerekirse; Musevîlikten başlayarak bütün tek tanrılı dinlerin, erkek Tanrı, erkek peygamberler, ilk insan Âdem ve ondan yaratılan Havva vb. söylemleriyle ataerkilliğin ilk gerçek kurucusu, meşrulaştırıcısı oldukları görüşü yer alır (Türküne,1995:53).

Uygarlığın beşiği sayılan Yunan'da kadın tüm kötülüklerin anası olarak görülmüş ve kölelerle eş değer muamele görmüştür. Pavlus'a göre erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratılmıştır. Bu yüzden kadınlar kocalarına mutlak sadakat ve bağlılık göstermek durumundadır. Mesih nasıl kilisenin başı işe erkek de kadının başıdır (Efesoslular'a: 5/22-24). Kadının kurtuluşa ermesi, annelik görevini hakkıyla ifa etmesi, çocuk doğurup çocuklarını imanlı yetiştirmesiyle mümkündür (Titus: 2/4-5). Kadın bir şey öğrenmek isterse, kocasından sorup öğrenmelidir (I. Korintoslular'a: 14/33-36). Aslında kadının en iyi öğrenme yolu sükut ve itaattir (I. Timeteosa, 2: 11 -14). Bir kadın evinden üç kez çıkmalıdır. Vaftiz edildiği, evlendiği ve öldüğü gün çıkabilir (Öztürk,2012:127).



Yahudi geleneğinde kadının konumu eski dönemlerden beri ataerkil yapısına uygun şekillenmiştir. Kadın salt çocuk doğurmak için yaratılmıştır. İbadetteki rolü dahi ikincil konumdadır. Aklen eksik sayıldığı için şahitliği kabul edilmemektedir (Öztürk,2012:126).

Bütün kötü özellikleri kendinde barındıran kadının evinden dışarı çıkmaması, baştan çıkarıcı olduğu için uzak durulması tavsiye edilmiştir. Yine Yahudilikte erkek egemenliği ön plandadır. Tevrat'ta “Rab Tanrı kadına, ‘Çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim’ ” dedi. “Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, seni o yönetecek.” denilmektedir (Gürhan,2010:66).

İslam dini insanlığa evrensel bir mesajla indirilmiştir. İnsana insan olduğu için değer veren bu din diğer dinlere ve medeniyetlere göre kadına bakış açısı da farklıdır. İslam dininin kutsal kitabı Kuran-ı Kerim erkeklere ve kadınlara hitap eder. Hatta kadınlar ile ilgili, önemli konuları ihtiva eden “Nisa suresi” de kadınların adını taşır.

Allah insanları, doğru yola davet ederken kadın ve erkek ayrımı yapmadan insanlara seslenmektedir. Allah davetin daha en başına kadın ve erkek ayrımı yapmaksızın herkese eşit seslenmektedir. Çoğu ayette de kadın-erkek eşitliği vurgulanmaktadır. “İnanan erkekler ve kadınlar birbirlerinin dostlarıdır. İyiliği emrederler, kötülükten alıkoyarlar, namazı kılarlar, zekatı verirler. Allah’a ve Resul’e itaat ederler. İşte onlara Allah rahmet edecektir. Allah daima üstündür, hikmet sahibidir. (Tevbe suresi, 9/71.)

İslamiyet’in ilk yıllarında Hz. Peygamberin kadınların eğitim-öğretimine ayrı önem vermiştir. Müslüman kadınların Hz. Peygamber’in evine giderek onunla sohbet ettikleri, soru sordukları, kamu görevlerinde görev aldıkları, savaşlarda aktif rol aldıkları rivayet edilmektedir. İslam kadını hayatın dışına bırakmamış, aksine hayatın merkezine yerleştirmiştir. . Yine Veda Hutbesinde, Hz. Peygamberin üzerinde en çok vurgu yaptığı hususlardan birisi de, insanın can ve mal emniyetinden sonra kadın hakları olmuştur (Gürhan,2010:72).

Son yıllarda tezahür eden İslami Feminizm, Batı Avrupa’da kadın erkek eşitsizliğine farklı bakmakla birlikte, *kadın* haklarından söz eden Afrikalı Amerikan Kadınların, Müslüman Kadınların veya göçmen kadınların haklarını isteklerini hesaba katarak feminizm kavramına; ırkçılıkla adalet sistemi tesis edilebilir mi? Dini emredildiği gibi yaşamak kadın haklarını savunmaya engel mi? Gibi sorular eklemiştir (Dilli,2019:1). İslami Feminizm; kadın erkek arasındaki eşitsizliğe değil, kadınlar arasındaki ırk, din ve sosyal sınıfa dayalı farklılıklara da dikkat çeker. Bu yüzden Müslüman Feministler kadın yerine kadınlardan, eşitsizlik yerine adaletsizlikten bahsederler (Dilli,2019:2).

### 2.1.3. Özel Alan Kamusal Alan Ayrımında Kadın

Kamusal/ özel alan ayrımı eski Yunan düşüncesinden ve onun polis (kamusal alan), ile oikos (hane) kavramlaştırmasından türetilir; polis, erkeklerin yönetim alanı, diğeri ise, kadınların ve çocukların yeri olan ev içidir (Berktaş,1995:39). Yunan kentlerinde bu ayrım oikos/polis ikiliği biçiminde ortaya çıkar. Polis özgürlüğün simgesi iken, oikos mahkumluğun alanı olarak resmedilmiştir (Savran,2004:107). Bu ikiye ayrılmış dünyanın bir tarafında kadınlar, köleler, çocuklar bulunurken diğeri tarafında hür erkekler bulunmaktadır. Hannah Arendt’ de, bu anlamda, kentin “kentsel kamusal alanın” demokrasinin beşiği olduğunu söyler. Kent, bireye, daha az kişisel ve cemaat yükümlülüklerinden kurtulmuş bir varoluşun kapısını açar (Berktaş,1995:115).

Abbasi döneminin ünlü dinsel düşünürü İmam Gazali, İhya ül-ulum id-dinde kadının ait olduğu mekanı şöyle tanımlar:

Kadın kendine ait özel bölmede kalmalı ve iğinin başından ayrılmamalıdır. Dama gereğinden fazla çıkmamalı ve buradan sağa sola bakmamalıdır. Ayrıca komşularıyla çok az konuşmalı ve onların evine gitmemelidir (Berktaş,1995:152).

17. yüzyılda özel alan ve kamusal alan ayrımında özel alan görünmez kılınmış, hukuksal normlardan yalıtılmış bir mekan haline gelmiştir. Özel alanda kadının yüklendiği sorumluluk onu kamu alanında pasif kılmakta değersizleştirmektedir. Amerika’ da yapılan bir araştırma sonucunda kadınların en

fazla korktuğu mekanın kamusal alan olduğu fakat en fazla şiddet gördüğü mekan ise özel alan olduğu saptanmıştır (Ecevit,2011:116).

Özel alan ve kamusal alan arasındaki görünmez sınırların ortadan kaldırılması, kadına yönelik şiddete yasal boyutlar kazandırarak kadını yasalar karşısında güçlü kılmıştır. BM'in 1979'da özel bir sözleşme (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi - CEDAW) ile “Kadınların İnsan Haklarının” özgürlüğünü tanımış olması, önemli adımlardan biri olmuştur (Berktaş,1995:47).

Hegel kadını, kamusal özel ayrımının özel tarafına yerleştirirken, kadının siyasal yaşamdan dışlanmasına da rasyonalize etmeye çalışmıştır (Öztürk,2000:56). Kadının kamusal alandan dışlandığının en iyi örneği dünyada ve ülkemizde görev alan kadın siyasetçilerin veya kanaat önderlerinin görevini sürdürebilmeleri için “Erkek Kimliğini” benimsemiş olması gerekmektedir.

Eleştirel Feminist bakışın yönünü özel alan çevirmesiyle bu alan gizemli peçesinden sıyrılır. Ve her iki alan iç içe geçer. Böylece topluma bir bütün içinde bakma fırsatı verir. Artık kadının ev içinde yaşadığı şiddet, istismar vb. gibi olayların kamusal alanın gündemine taşınır (Toprak,2004:.13).

Özel alan ile kamusal alanı birbirinden ayrı tutan sınırın politik olduğu tezi Seyla Benhabib başta olmak üzere çok sayıda feministin kabul ettiği bir söylemdir (Savran,2004:137). Ayrıca bu tezin dünyanın birçok tarafında bulunan feminist kadınların ortak fikri olması güçlenen feminizmin ayak sesleri duyurmaktadır.

## **2.2. Türkiye’ de Feminizm Hareketine Genel Bir Bakış**

Türkiye’de kadın hareketleri, kadın ile erkeğin eşitliği ya da o günkü deyimle “müsavat-ı tamme”nin vurgusu çok eskiye yüz yıl öncesine dayanmaktadır. Bu hareket başlangıçta vakıflar, dernekler ve hayır kurumları yoluyla yüzünü göstermiştir.

Kadın hakları sorunu Tanzimat’tan bu yana, gelişmekte olan Türkiye burjuvazisinin büyük önem verdiği bir sorun olmuştur. Tanzimat döneminde kızlar

için rüştiyeler, sanat okulları açılmış, cariyelik kaldırılmış, miras hukukunda kadınlar lehine değişiklikler yapılmış, kadın haklarını savunan dergi ve gazeteler çıkartılmış, devrin ünlü kalemleri bu konu üzerinde durmuş, toplumu bu gelişmelere olumlu yaklaşımları çağrısında bulunmuştur (Özbudun,1991:33). “Kadın aşağılandığında tüm toplum aşağılanmış olur” tarzı sloganlar zamanın toplumsal düşüncesinde kadın sorununun nasıl ifade edildiği konusunda fikir vermektedir (Marcos,2005:334).

1908 Jön Türk Devrimi'yle birlikte kadının özgürlüğe giden yolu açılmış, modernizmin çağdaşlığın temsilcisi en önde kadın olmuştur. Bundan böyle kamusal alanda görünmez kılınan kadın yeni kimliğine kavuşmasının da yolu açılmıştır. Kadınların siyasal gösterilere katılmaları, dergi ve gazetelerde görüşlerini bildirmeleri, vakıf ve dernek kurmaları komşu ülkelerde kadınlara örnek teşkil etmiştir. Modernleşme ve milliyetçi hareketler bu yükselmeye hız kazandırmıştır.

İkinci Meşrutiyet kadın hareketinin ses getiren kenti Selanik olmuş, bu kentte üç kadın derneği öncü işlevi görmüştür. Bunlar; Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyet-i Hayriyyesi, Teali-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti ve Osmanlı Cemiyet-i Hayriyye-i Nisvaniyyesi'ydi (Toprak,2004:34).

Feminizm üzerine yine ilk çalışmalara Selanik'te rastlanmaktadır. Selanik Mekteb-i Hukuk Müdürü ve İlm-i İktisat ve Hukuk-ı İdare Muallimi Muslihiddin Adil Bey'in kendi öğrencilerine yazdığı makalesinde feminizme de yer vermiştir (Toprak,2004:50).

İkinci Meşrutiyet döneminde, Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ne Müslüman kadınların alınması Türk Kadını için tarihte dönüm noktası olmuştur. Okul aynı zamanda ilk kadın yazarlar entellektüellerin yetiştirildiği bir kurum olmuştur. Milliyetçi Halide Edip'ten sosyalist Behice Boran'a, birçok kadın önder yetiştirmiştir (Toprak,2004:205).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, ilk kadın hareketi taleplerini benimseyip Medeni Kanun (1926) ve oy hakkı eşitliğini sağlayan anayasa değişikliğiyle (1934) kadınların yasal statülerini, on yıl gibi kısa bir sürede Osmanlı'ya göre çok daha eşit bir konuma getiren bir devlet feminizmi ortaya çıkarmıştır (Tekeli,1993:30).

“Türk feminizmi” kavramı ilk kez Büyük Mecmua dergisinde yazı yaşamına ilk adımını atan Sabiha Zekeriya (Sertel) tarafından kullanılmıştır. Sertel aynı zamanda basın sektöründe meslek sahibi olan ilk öncü kadınlardan biridir (Toprak, 2004:173).

Bütün coğrafyayı etkileyen ekonomik, siyasal reformlarda kadınlar aktif rol oynamıştır. Modernleşme hareketinin başladığı Türkiye Cumhuriyeti, İran, Mısır, Suriye’de kadın sorunun erkekler tarafından değil, kadınlar tarafından da tanımlandığı ve tartışıldığı bir döneme girilmiştir (Bora,2010:53).

1935’de kadınlara verilen seçme ve seçilme gibi birçok hakla birlikte, kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olduğu gerekçesiyle Türk Kadınlar Birliği’ni kapatılarak, tabandaki bağımsız kadın hareketine son verilmiştir (Tekeli,1993:31).

1950’den 1970 ortalarına kadar kurulan kadın derneklerinin pek çoğu, Cumhuriyet’in önemli günlerinde Atatürk’e bağlılık yemini ederek, kendilerine tanıdığı haklar için şükran borcunu dile getirmiştir (Tekeli,1993:34).

Yeni cumhuriyetin yeni kadını, Kemalist erkeklerin terbiyesinden geçip mükemmeliyetçi bir seviyeye ulaşarak gurur kaynağı olabilecektir. Dikkat çeken ayrıntı ise bu yeni kadının eş ya da kız kardeş değil, kız evlat oluşu tanımı gereği modern erkeğin eseri oluşudur (Bora,2010:61). Babalar ve kızları arasındaki bu gizli anlaşma uysal, aynı zamanda boyun eğen kadın imgesine çok uymaktadır. Burada kadına birden fazla rol düşmüş. hem geleneksel ahlak kurallarını çok iyi benimsemeli, modern eğitimle batıda ki hemcinsleriyle boy ölçüşebilmelidir. Cumhuriyetin, kadınlara tanınan hakların ulus menfaatine tabi kılınarak, “Cumhuriyet feminizmi haline getirmiştir”. Cumhuriyetin bir parçası olma görevini kadına yükleyerek kamusal alana çıkmasına izin verilmiştir.

### **2.2.1. Birinci Dalga Feminizm ve Türkiye’ye Yansımaları**

Birinci Feminist Dalga, Wollstonecraft’ın “Kadın Haklarının Savunusu” (Vindication of the Rights of Women) adlı eserindeki çizmiş olduğu istekler üzerine inşa edilmişti. Genel olarak, kadınların oy kullanması, eğitimde fırsat eşitliği ve kadınların mülkiyet haklarını içermektedir (Koç,1987:15). Özellikle, Amerikan

Bağımsızlık Bildirisinde, Fransa'nın İnsan Hakları Bildirgesinde ve Doğal Haklar Doktrini geliştiren teorisyenlerin eserlerinde kadınlara ve kadın haklarına yeterince değinilmediğini düşünen feminist gruplar sosyal, siyasal alanlarda bir dizi taleplerde bulunmaya başlamıştır (Taş,2016:167).

Birinci dalga feminizmde temel alınan en önemli sonuç, “cinsel devrim” adı altında, ataerkil toplum yapısına karşı direnmek, toplumsal statü ve zihinsel yapı alanlarına olumlu etki etkide bulunmuştur. Artık feministler sosyal, hukuki, ekonomik taleplerde bulunarak, kadının kamusal alanda daha eşit ve özgür haklara sahip olması yönünde mücadeleye başlamışlardır.

1900'lü yıllarda dünyada yankılanan kadın hareketinin ülkemizdeki yansımaları daha farklı olmuştur. Ülkesi için her türlü fedakarlığı gösteren kadınlar erkeklerle eşit olduğunu kanıtlamıştır. Selanik'ten İstanbul'a uzanan aydın kadın kesimi “fırkayı” tercih etmiş, fakat bu yapılanmanın dönemin şartlarına uygun olmadığı gerekçesiyle Ankara'dan onay alamamıştır. Kadınların “cemiyyet” adı altında etkinliklerini sürdürmeleri önerilmiş, böylece 7 Şubat 1924 günü, yine Nezihe Muhiddin'in öncülüğünde Türk Kadın Birliği kurulmuştur (Toprak,2004:461).

### 2.2.2. İkinci Dalga Feminizm ve Türkiye'ye Yansımaları

İkinci Dalga Feminizm ya da Yeni Feminizm, 1960'larda aynı zamanda toplumsal hareketliliğin hız kazandığı bir dönemde şekillenmiştir. 1970'lerin sonunda kadın hareketi, bilimsel bir araştırma alanı olarak kabul görmüş ve dünyanın çehresi değişmeye başlamıştır. Zamanla bu hareketin içinde farklı akımlar (liberal, radikal, sosyalist, marksist, vb.) oluşmuş, bunlarda bütün kadınların tek bir sınıfa ait olmadığı anlaşılmıştır.

Bu dönemde feminist hareketi etkileyen iki eser, Fransız filozof Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins* ve Amerikalı Betty Friedan'ın *Kadınlığın Gizemi* adlı kitaplarında erkek egemen toplumda kadının yeri sorgulanmıştır (Ecevit,2011:74).

Ayrıca Simone de Beauvoir'ın “Kadın olunmaz, kadın doğulur”, “Kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak”, “Kız kardeşlik güçlüdür” şeklindeki sözleriyle sloganlaşmıştır (Taş,2016:168).

Bu dönemde “özel alan” tanımlaması ile ilgili eleştirilerde bulunmuşlardır. Kadınlar, aile kurumu adı altında, kadın bedeninin erkek denetiminden çıkarılmasını talep etmişlerdir. Doğum kontrol ve kürtaj hakkının tanınması ile kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olması istenmiştir.

1980 yılında Türkiye’de ekonomik, politik yapısında kırılma noktası yaşanmıştır. Bu tarih aynı zamanda kadın tartışmalarının tarihsel başlangıç noktası kabul edilmiş, farklı renklerde kadınlar sahneye çıkmıştır. Bu tartışmaların başında kadının emeği gelmektedir. Kadının emeğinin, erkek emeğine oranla daha fazla sömürü altında olması, kadın sinemacıların “emekçi” olmasının ötesinde “kadın” olmaktan kaynaklanmaktadır (Taşkaya,2012:14).

Ülkemizde 1982’de ilk feminist bilinç yükseltme grupları oluşmuş, aynı tarihte İstanbul’da YAZ- KO tarafından Gazeteciler Cemiyeti’nde düzenlenen “feminizmin” kamuoyu önünde ilk kez açıkça savunulduğu sempozyumu, 1983’te Somut Dergisi’nde yayınlanan feminist kadın sayfası, 1984’de İstanbul’a kurulan Kadın Çevresi kitap kulübü; 1986’da Türkiye’nin de onayladığı “Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığa Karşı Uluslararası Sözleşmenin” uygulamaya konulmasını talep etmek için açılan dilekçe kampanyası gibi çalışmalar, kadın hareketini toplumun her kesimine ulaştığını kanıtlayan girişimlerdir (Tekeli,1993:36).

Feminist örgütler 1989 tarihinde Ankara’da düzenlemiş oldukları “Birinci Feminist Hafta Sonu” ile kadın sorunlarını üç başlıkta toplayıp dikkat çekmiştir: “Kimliğimize, emeğimize, bedenimize sahip çıkmak”. Örgütlenme, kadın sorunlarını iyileştirme, çözüm odaklı anlayışı gündeme getirmiştir (Tekeli,1993:67).

### **2.2.3. Üçüncü Dalga Feminizm ve Türkiye’ye Yansımaları**

Üçüncü Dalga Feminizmi 1990’ların başlarında İkinci Dalga Feminizmin pratiklerine ve algılardaki yanlışlıklara karşı bir tepki olarak doğmuştur (Taş,2016:171). Feminizmin, üst, orta sınıf beyaz kadınlara indirgeyen bakış açısına verilen tepkidir. Kadın sorunlarının sadece beyaz kadına ait olmadığı, bu sorunlara evrensel düzlemde yaklaşılması gerektiğini vurgulamışlardır. Üçüncü Dalga

Feministler, kadınları baskılayan, sınırlayan, kadına yönelik şiddet, cinsellik gibi konularla ilgilenmiş, toplumda bunlara yönelik bir bilinç oluşturmaya çalışmışlardır.

Üçüncü Dalga Feministler, bireysel kadın sorunlarıyla ilgilenerek, kadınlar üzerinden siyaset yapma eğilimine girmişlerdir. İkinci Dalga cinsler arası eşitlik isterken, Üçüncü Dalga farklılıkları değerli ve önemli olduğunu vurgulamışlardır. Bunun içinde kadın hareketinin belli bir gruba dahil edilmesinden çok daha geniş kitleleri kapsamamasını istemişler, bu yüzden eğitimin ve her türlü aktivitenin yaygınlaşmasına önem vermişlerdir (Taş,2016:167).

1980'lerde Amerika'da siyah kadınların, İngiltere'de işçi kadınların feminist harekete ciddi eleştirileri olmuştur.1990'larda İslamcı ve Kürt kadınları da Türkiye'de benzer sorunları yaşamıştır. Kadınlar, sınıfsal, etnik, inanç ve cinsel yönelim gibi ayrımların ortak mücadelesini engellememesi gerektiğini vurgulamışlardır. Örneğin şiddet konusunda, hiçbir kadının sınıfı, etnik yapısından dolayı azade olduğu görülmemiştir. Kemalist feministler, radikal feministler, anarşist feministler, İslami feministler, lezbiyen feministler gibi ayrışmalar kadınları bölen bir takım ideolojik unsurlar olarak görülmemeli, aksine kadın hareketini zenginleştiren unsurlar olarak görülmelidir (Çakır,2011:253).

Bu yıllar aynı zaman da kadın hareketinin kurumsallaşmaya başladığı tarihtir. Kurumsallaşmanın sadece batıdaki kadın hareketinin etkisi olmamıştır. AB süreciyle ülkenin bir dönüşüme uğraması, kadının bilim ve siyaset alanında kat ettiği yollar, üniversitelerin yapısının değişmesi, gibi birçok parametre kadın mücadelesinin unsurları olmuştur.

Yine B.M. bünyesinde yürütülen Dünya Kadın Konferansları ve Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Ortadan Kaldırılması Sözleşmesi (CEDAW), devletin yasal düzenlemelerde cinsiyet eşitliğini sağlamak, kadının eğitimi, kız çocuklarının eğitimi, kadına şiddetin önlenmesi gibi konularda kadın lehine kararlar verilmiştir (Durakbaşı,2011:192).

Kadın dayanışma merkezleri ve kadın sığınma evleri, kadın hareketine bağlı olarak 1900'li yıllarda kurulmuştur. Kadının kamusal alanda görünürlüğünü artırmak amacıyla devlet desteğiyle Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü kurulmuştur. Devlet desteğiyle kurulan kurumun ulusal ve uluslararası kadın



sorunlarına çözüm odaklı politikalar üretmek istediğini yansıtmaktadır (Durakbaşı, 2011).

### **2.3.Sinemada Feminizm Kavramı**

#### **2.3.1. Feminist Film Teorisi**

Bergman'ın büyülu fener olarak tanımladığı sinemanın seyirci ile doğrudan bir bağ kurması sinemayı, diğer sanat dallarından ayıran bir özellik olmuştur. Fakat sinemanın gerçeklikle olan bağı Lumière Kardeşlerin halka sunduğu sinemasal şöleninden beri tartışma konusudur. Bu konuda farklı görüşlerini ileri süren kimi kuramcı veya yönetmen gerçekliği ararken, kimi de ekrana yansıtılan görüntünün başlı başına bir gerçeklik olduğunu ileri sürmüştür.

Sinema da filme dayanan gerçeklik yalın değildir; kamera, dünyayı selüloid üzerinde resimlemek için çerçeveleri seçer, ayırır. Bu yönüyle film bir sözcüdir (Utterance), gerçekliğin örgütlenmiş temsilidir. İmgeler gerçeklik değildir, gerçekliğe giden yolumuzdur (Öztürk,2000:17). Fakat sinema her şeyden önce ideolojik bir sanattır. Kameradan bakan gözün izleyicisine doğrudan bir temas kurma aracıdır. Bu durumda sinemanın toplum üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçek olmuş, böyle bir ortamda kadın filmleri alternatif olarak sinema türleri arasına girmiştir.

Feminizm, film çalışmaları içinde belirli bir alanı kapsayan, felsefe, siyasi düşünce ve fikir akımıdır. Bir araç olarak sinema, kadın erkek arasındaki cinsiyet eşitsizlik ve kadının temsili gibi konuların izleyiciye aktarılması için kullanılır (Butler,2011:85). Bunun yanı sıra feminist hareket, kadınların sinema alanında sesinin duyurarak, sinemaya alternatif bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmıştır.

Ataerkil kodlarla dolu film endüstrisi başlangıçta bu hareketi görmezden gelmesi şaşırtıcı bir durum olmamıştır. Kadınların yaşadığı sorunların Hollywood'da ele alınması, kadının temsili yok denecek kadar azdır. Diğer taraftan ataerkil yapıdan bağımsız olan kadınları *Yeni- Noir* tarzı örümcek kadın tiplerini ile yuva yıkan

kadın tiplerini karşımıza çıkmıştır. Temsildeki bu aksaklıklar sağın feminizme karşı başlattığı kültürel tepki olarak okunmalıdır. Eşcinsel haklar, kürtajın kaldırılması, devletin alt kesimde çalışan kadınlara, doğum kontrol desteğinin azalmasına zemin hazırlamıştır (Ryan Kellner,2010:218).

Smelik' de sinemanın eril iktidarın pekiştiriciliğini devam ettiren ve yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarını yeniden üreten bir araç olduğunu önemle vurgular. Hollywood'un sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlamlarla yüklü klişe imgeleri göstermektedir. Bu anlamda filmlerin yansıttığı değil, inşa edildiği akla gelmektedir (Smelik,1998:23).

Jean-Luc Godard'a göre sinema sadece ataerkil ideolojinin dikte aracı değil, bizi temsil eden ve bizim adımıza konuşan, bize sunulan imgeleri olduğu gibi kabul etmek zorunda oluşumuzun koşullarını yaratmaya çalışan bir araçtır (Elmacı,2011:1869. Sinema salt görsel metinlerden olmanın ötesinde okunması gereken bir süreci temsil etmektedir. Çünkü temsiller içinde bulunduğu içinde bulunduğu kültürden devralınır ve içselleştirilir. Kültürel temsillerin içinde yalnızca psikolojik tahliller yapmakla kalmaz, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekilleneceğine, ekrana nasıl yansıtılacağına önemli rol oynamaktadır (Ryan Kellner,2010:219). Bu anlamda kültürel temsil araçları (tüm kitle iletişim araçları dahil) pek çok farklı görüş açısından da zihinsel dönüşümler için uygun zemini hazırlayabilecek etkiye ve güce sahiptir. Bu anlamda sinema çağımızın en önemli mit oluşturucu gücüdür ve bir yönetmenin sinemasının toplam sonucunu tek bir mit oluşturma olarak görmek mümkündür (Penley,2008:2769).

Feminist Film Teorisi politika ve haz arasındaki gerilimi taşımaktadır. Bu gerilimin sinemaya yansması; unutulmuş kadın yönetmenlerin, aktivistlerin, film yapımcılarının, kadın yıldızlarının farklı bir gözle bakılmasına zemin hazırlar. Feminist Film eleştirmenlerinden Claire Johnston, klasik sinemadaki "kadın mitini" incelediğinde kadınların erkekler için taşıdığı ideolojik anlamın dışında hiçbir anlam ve öneme sahip olmadığını vurgulamıştır (Smelik,1998:25-27).

Ana akım film üretim sürecine farklı bir yaklaşım sergileyen Claire Johnston ve Laura Mulvey feminist sinema kuramı üzerine ilk makaleleri kaleme almışlardır.

Ana akım sinemaya karşı duruş sergileyerek, eril düzeni eleştirerek reddeden, alternatif bir sinema üretimine geçilmesini savunmuşlardır.

Feminist Film Teorisine psikoanalizin özellikle de Freud, Lacan, yapısalcılar ve Marksist kuramın etkileri olmuştur. Laura Mulvey'in Psikoanalitik kavramlar üzerinden çözümlemeleri, sinemanın hem içeriksel hem de biçimsel olarak eril bakışın hizmetinde olduğunu anlattığı "Visual Pleasure ve Narrative Cinema" (Görsel Haz Ve Öykülü Sinema) adlı makalesi 1970'lerden günümüze kadar bu alandaki çalışmalar için önemli bir referans kaynak olmuştur (Elmacı,2011,189).

Sharon Smith, "kadınların filmlerde cinsel nesne olarak ön plana çıkmasının yavaş başladığını ancak hızlı geliştiğini öne sürer". Kadınların serüvenin sinemanın bulunuşuyla başlamıştır diyebiliriz (Öztürk,2000:69). Christine Mohanna örnek olarak Melies'nin *Aya yolculuk* (Le Voyage Dans La Lune, 1902) adlı filmini verir. Aya yolculuk yapmak için çıkan bir grup erkek bilim adamları, onlara göz kırıp yoldan çıkarmaya çalışan kadınların bulunduğu bir yıldız kümesinin önünden geçer. Yine sinemanın kendi diline kavuşmasında büyük katkıları bulunan Griffith'in kadın kahramanları kırılğan ve naif çiçek olarak resmedilmiştir. *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) filminde kadınlar siyahlardan korunmaya muhtaç varlıklar olarak sunulur (Öztürk,2000:70).

1970'li yıllarda kadın aktivistler, İkinci Dalga kadın hareketinin önde gelen savunucuları olarak kadınların yaşadığı sorunlara daha radikal çözümler aramaya başlamışlardır. Ataerkil söyleme yönelik dili yıkararak daha aktif kadın imgesi yaratmayı amaçlamışlardır. Feminist yazarlar sinemada kadının nasıl temsil edildiği, toplumda buna nasıl karşılık geldiği gibi sorularla ilgilenmiştir. Kadının tarih dışında bırakılışı sinemada da kendini göstermiştir. Sinema tarihinde erkek karakterlerin çeşitliliği cinsiyetçi ideolojinin görünür destekçisi olmuştur Bazı feminist sinemacılar Marksist bir feminist sinemanın özellikle de emekçi kadın sınıfı üzerinden daha etkili bir alan olduğunu düşünürken bazı kadın sinemacılar *Avangarde Sinemanın* daha etkili olacağını düşünmüşlerdir. Feminist sinema kavramı toplumsal cinsiyet farklılığına, iktidar ilişkilerine dair eleştirel tavır takınan filmleri karşılamaktadır. Kadın yönetmenler beyaz perde de eril bakış açısıyla verilen

filmlerdeki görsel ve anlatısal hazzı reddederek yeni bir sinema dili kurmaya çalışmışlardır.

1970'lere kadar dünya sinemasında eril bir tarihin yazılmış olduğu söylenebilir. Feminist hareketin güç kazanmasıyla kadın yazarlar seslerini duyurmaya başlamışlardır. "Kadınlar Tarihte hiç mi kadın sanatçı olmadı" mitini sorgulayarak sinema tarihine kitaplarına bakarak tarihteki ilk filmin kadın yönetmene (Çılgın Parti, Dorothy Arzner, 1929) ait olduğu ortaya çıkmıştır (Öztürk,2005:13).

Tarih kitaplarının bu kadar önemli bir bilgiyi unuttu mu? Yoksa unutturmaya mı çalıştı? gibi soruları akla getirmektedir.

Lynn Fieldman Miller'ın kadın rolünün resim, heykel de model olacağını düşünür. Yada erkek yazarların ilham perisi olarak resmeder. Miller Film üretim teknolojisinin farklı alan olmasına rağmen durumun bu alanlarda da geçerli olduğunu savunur (Öztürk,2004:16).

Yıllar içinde feminist hareketin çehresi değişmiş, ekonomik ve politik iktidara karşı bir dik duruş sergilemiş, erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü kırmaya yönelmiştir. Hareket 1970'li yılların sonlarında hem entelektüel kesimden hem alt kültürel platformlardaki radikal gruplarla (Ms. The Woman's Review of Books, Signs ve Feminist Studies gibi yayımlar.) cinsiyet eşitliğini erkek dünyasına kabul edilmekle bir sayan ana damar feminizm arasında bölünmüş, yine de bu hareket Amerikan toplumunu dönüştürmede başarılı olmuştur (Ryan Kellner,2010:217).

### **2.3.2. Bakışın Taşıyıcısı Erkek, Bakışın Nesnesi Kadın**

Feminist Film Teorisi kadının konumunu sorgulayan, feminizm üzerine politikalar üreterek etkili bir araç haline gelmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda Feminist Film Teorisi ana akım sinema yapıtlarının tam karşısına konumlandırılmıştır. Ana akım yapıtlarda göze çarpan, erkeğin bakışından verilen kadın olmuştur. Bu anlayışı kırmak için kadın, öznel olarak kurmanın yollarını aramıştır.

Panofsky, sinemanın ilk yıllarında, seyircinin perdede gördüğünü

çözümlemede güçlük çektiğini söylemiş, seyircinin anlatı hakkındaki basit çözümler yapabilmesi için sabit ikonografiyi devreye sokulmuştur. İkonografi göstergeler kümesi olarak tanımlanabilir. Sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerinden daha fazla olması ideolojiyle alakalıdır. Bu cinsiyetçi ideoloji erkeği tarihin merkezinde konumlandırırken, kadını bunun dışında bırakmıştır. Sinema geliştikçe erkek karakter çeşitliliğinde artış yaşanırken kadın karakterlerde ufak değişiklikler dışında önemli bir gelişme yaşanmamıştır (Penley,2008:284).

Laure Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı çalışmasında Klasik Sinemanın dikizcilik ve narsizmin yapılarının görüntü ve hikayenin eril bakış açısını desteklediğini ekler. Sinemada bakma hakkının sadece erkeğe verilmesi kadının sadece görünür olmasını vurgulamıştır. Klasik Sinemadaki dikizcilik kadının bakılmasıyla tanımlanmaktadır. Bu yüzden filmde alınan hazzın, erkeğe ait olduğunu bu nedenle de haza öncelik verilmesinin reddedilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Mulvey’ e göre sinemayla bağlantılı olan üç farklı bakış vardır: “filmleştirmeye (Profilmic) yakın olan kameranınki, bitmiş ürünü izleyen izleyicinin ve perde yanılmasında ki karakterlerin birbirlerine bakışları” Bu her üç durumda da bakışın taşıyıcıyı erkek, kadın ise nesnesi konumundadır. Kadın erkeğin beğenisine sunulmakta, haz nesnesi konumundan kurtulamamaktadır. Sinemanın neredeyse tüm filmlerinde kadın bu bakış açısından verilmektedir (Mulvey, 1975)

Feminist Film Teorisi, sinemanın özü itibariyle dikizci ve gözetlemeci olduğunu, Hollywood’un kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlandığını dile getirmiştir. Film endüstrisine söz sahibi olmaya başlayan kadın sayısı arttıkça, sinemada kadınların dikizlenen nesne olmaktan çıkıp daha gerçekçi karakterlere dönüşmüştür. Cinsiyet farklılıklarının olmadığı, cinse ait özelliklerin sömürülmediği ve tek bir cinse indirgenmediği bir cinsiyet gerçekliğinin ortaya çıkmakta olduğunu düşündürmüştür.

Başlangıçta eril tahakküme karşı verilen mücadele zamanla radikal tepkilere dönüşerek kadının cinsel sömürüye maruz kalmış varlık olarak tanımlanmış ve alternatif ilişki biçimleri ortaya koymuştur. Seksenli yıllara gelindiğinde kadın

hareketi, ekonomik ve politik iktidarla olan sorunlarının yanı sıra erkek tahakkümün unsurları arasında olan tecavüz ve pornografi gibi birtakım alt sorunlar üzerinde durmaya başlamıştır (Ryan Kellner,2010:216).

Baskın eril bakış açısını yok sayan, kalıplaşmış mitleri kıran bir sinema dili kullanarak kadınların geçmişi olmayan nesnelere şeklinde temsiline karşı çıkan Agnes Varda, “kadınlar dilin dışında tutuluyorlarsa o zaman dil değiştirmelidir” diyerek kadının hem sinemada hem edebiyatta ki çift sesliliği kıran yatay bir dil ve kurgunun söz konusu olduğunun altını çizmiştir (Öğüt,2009:249).

#### 2.4.Türk Sinemasında Kadın Temsili

Türk sinemasının ilk konulu filmi *Pençe*'dir (1917). Ardından *Casus* (1917), *Mürebbiye* (1919), *Binnaz* (1919) ve *Bican Efendi Vekilharç* (1921) isimli filmler çekilmiştir. *Pençe* filmindeki iki ana kadın karakter kötü olarak yaratılmıştır. *Binnaz* ve *Mürebbiye* filminde birden fazla erkeğin bir kadın için verdikleri mücadele anlatılmakta, filmlerin odak noktası yine baştan çıkartan kadın olmaktadır. Bu dönemde çekilen filmlerin çoğunda, kadın karakterler, dişliliğini kullanarak erkeği yoldan çıkaran “femme-fatale” kadınlardan oluştuğu görülmektedir (Duyan,2013:334).

Mahmut Tali Öngören, 1922 yılından itibaren Türk Sinemasında kadın tiplerini; fahişeler, vampirler ve femme-fatale olarak üçe ayırır. Bu tipler cinsellik, erotizm ve çıplaklıkla süslenmiştir. Semra Özdamar'a göre 1949 yılına kadar kadın karakterler, “ayakları yere basmayan, içi boş, gerçekle bir ilgisi olmayan melodramların oradan oraya koşuşturulan zavallı unsurlarıydı” (Duyan,2013:334).

1960'lar Türkiye sinemasında en çok film çekilen yıllardır. Bu dönemde *Kuyu* (1968), *Haremde Dört Kadın* (1965) gibi kadın temsilleri açısından önemli birçok film çekilmiştir. 1970'li yıllarda ise Türkiye sineması biryandan seks filmleri öte yandan toplumsal konulara değinen gerçekçi filmler arasında bölünmüştür. Seks filmlerinde tamamen kadın bedeni sömürülürken; *Hazal* (1979), *Gelin* (1973), *Dönüş* (1978), *Sürü* (1978), *Arkadaş* (1974) gibi toplumsal gerçekçi filmlerde ise kadının toplumdaki konumu eleştirilmektedir (Duyan,2013:334).

Türk Sinemasında 1980 yılına kadar kadın konusu önemsenmeyen, eril bakışın içine hapsedilmiş, kadın salt görsel malzeme olarak kullanılmıştır. Kadının özne olarak sinemada kendini göstermesi hep beklenen fakat bir türlü gerçekleşmeyen bir beklentiye dönüşmüştür. Özellikle de melodram türünün dayandığı yerleşik kodlara uygun kadın karakterler var olmuştur. Kadınlar bu dar kalıpların içinde vefakar eş, faziletli anne, dokunulmamış sevgili rollerinin dışına çıkamamıştır. Bu durum kadına biçilen rollerin devamlılığına neden olmuştur. Geleneksel değerleri koruyan, ailenin devamını sağlayan, huzuru sağlayan karakter konumundadır. Bunun dışına çıktığında ise yuva yıkan kadın, düşmüş kadın ya da erkekleşmiş kadın tanımlarına maruz bırakılmıştır. Yeşilçam döneminde melodramların dışında kadın figür merkezinde şekillenen ve Fatma Girik'in canlandığı güçlü kadın filmlerinden bahsetmekte mümkündür. Aydın Arakon'un yönetmenliğini yaptığı *Fosforlu Çevriye* (1959) ve Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı *Şoför Nebahat* (1960) adlı filmlerde, kadının kamusal alanda var olmak için verdiği mücadelede görünür olmak için erkeksi hareketlere başvurmak zorunda kalmıştır. Tavla oynayan, saçını şapkanın içinde gizleyen, erkek gibi yürüyen kadınlar aşık olduktan sonra asli yeri olan evlerine usulca dönmeyi tercih etmişlerdir. Burada kadının kamusal alana çıkma çabası göze çarpsa da o her zaman evine kurmanın hayalini kuran karakterler olarak resmedilmektedir.

Yücel Çakmaklı'nın yönetmenliğini yaptığı *Birleşen Yollar* (1970) adlı film, (Şule Yüksel Şenler'in Huzur Sokağı kitabından uyarlanmıştır) alışılmışın dışında bir çizgide olan Yeşilçam filmi olmuştur. *Birleşen Yollar* filminde, yoksul dindar genç erkekle, zengin sosyetik genç kızın aşkını konu edinmektedir. Batılı yaşam tarzını benimseyen genç kız yoksul gençle tanışınca bütün hayatı değişir ve tesettüre girer. Dışardaki hayatı geride bırakan genç kadın huzuru evinde yani yuvasında bulur. Burada genç kızın hayatı bireysel çabalarla değil, bir başka erkeğin yönlendirmesiyle şekillenmektedir.

Ruken Öztürk "sinemada kadın olmanın" nasıl bir şey olduğunu şöyle özetlemiştir.

Türk Sinemasında 23 tane kadın yönetmen var. Toplam kadın yönetmenin çektiği film sayısı 100'ü bulmuyor. Oysa Türk Sinemasında 6000 binden fazla film var. Çünkü kadınlar film çekmek için yeterli olanakları bulamıyorlar, yardımcı yönetmenin yada diğer

teknik ekibin bir şekilde güven duymadıklarını söylüyorlar. Ama yine de çoğu, “Ben kadın yönetmen değilim, yönetmenim” diyor. Bilge Olgaç en çok film yöneten kadın, Türk sinemasında 37 film, aşılabilir gibi değil- bir söyleşisinde şöyle demiş: “Kadın olduğumu unutmaya ve unutturmaya çalıştım. Onlar yani erkek meslektaşlarım benim yanımda küfür edebiliyorlardı, rahatlıkla konuşabiliyorlardı, onların içlerine girmeye başladım, cinsiyetimi unutarak, unutturarak. Elimden gelen her şeyi yaptım. Sisteme ancak öyle girebildim.” Ve o yüzden 1980’ye kadar çektiği onlarca film, erkek filmiydi (Öztürk,2005:59).

Yeşilçam’ın klasik anlatı yapısı içindeki; aşırı tesadüfler zıt karakterler, imkansız aşklar ve kavuşma ile biten hikayelere dayanmaktadır. Hikayenin ortasında genellikle iyi yada kötü kadın bulunmaktadır. Kötüler cezalandırılmakta, iyiler de hak ettikleri mutluluğa erişmektedir. Günümüzdeki popüler sinemada kadın neredeyse yok konumundadır. Filmin merkezi erkek ilişkileri yer almaktadır. Özellikle mafyavari, kabadayılık, oç alma gibi konularla erkeklik olgusu yüceltilmektedir. Buradan anlaşılacağı gibi kültürel kodların hala sürdürülmeye çalışıldığı, her şeyin ataerkil yapıya hizmet için var olduğu kanısı güçlenmektedir.

1980 yılından sonra yükselen feminist hareketin etkisiyle, kadını merkeze alan, kadın sorununa değinen filmler üretilmeye başlanmıştır. İyi niyetli çabalar sinemada karşılığını bulmaya başlamış, fakat bu yıllarda sinemanın yaşadığı buhran, ekonomik sıkıntılar nedeniyle istediği etkiyi yaratamamıştır.

Burçak Evren sinema açısından bu dönemi bir fırsat olarak görür ve şöyle tanımlar:

Sinemamıza bireyin girmesi, özellikle erkek odaklı sinemamızda kadının ön plana geçerek tüm tabuların yıkılışı biraz da değişen koşullar gereği altüst edilişi yine 80’li yılların bizlere armağan ettiği değişimler zincirlemesinin önemli bir halkasıdır (Evren, 1990:7’den akt. Elmacı,2011:193).

1990 yılına doğru Yeni Türk sineması kavramı ile yeni bir yönetmen kuşağı ortaya çıkmıştır. Ucuzlayan sinema teknolojisi, Euroimege ve Kültür Bakanlığının teşvikleriyle film üretim sürecine olumlu katkılar sağlamıştır. Yeni Sinema odağını eril anlatıma çevirmiş dolayısıyla kadın temsili, yanlış gösterilmesinden öte silik ve görünmez bir hal almıştır. Milliyetçi söylemi şiar edilen yeni sinema dili ağırlıklı olarak milliyetçi söylemlere yönelmiştir. Yeni Türk Sinema bu söylemlerin desteğiyle erkek sineması olarak resmedilmiştir. Klasik Yeşilçam anlatısının dışına



çıkan yeni bir sinema dili oluşturmak için çabalayan yönetmenlerin etkisi ile sanat filmleri ve ticari filmler ayrılmaya başladı (Gürer,2018:18).

Yeni sinemanın daha çok eril hikâyelere odaklanması, merkezine erillik krizini taşıması nedeniyle kadınlar yeni sinema içerisinde geçmişten daha görünmez bir alana taşınmışlardır. Sabri Büyük Düvenci ve Ruken Öztürk yeni sinemanın Yeşilçam'dan farkını şöyle açıklar:

Yeşilçam'da melodramın klasik özellikleri işler; yani aşırı zıtlıklar, tesadüfler, yüce bir aşk ilişkisi; filmdeki gerilim kadın ve erkeğin kavuşup kavuşamamalarına dayanır. Genellikle mutlu sonla biter filmler. Ama bu sürece gelene kadar kötü kadınlar cezalandırılır, iyi kadınlar yola getirilir, genellikle şiddet uygulanarak bunlar gerçekleşir ve sonunda kötü talihlerini yener karakterler. Genellikle evlenirler, ölseler bile birlikte ölecek öte dünyada kavuşacaklarına dair inancımızı pekiştirirler. Günümüzdeki popüler sinemada artık kadınlar bile yer almamakta neredeyse, sadece erkekler var, erkekler arası dayanışma ve erkekler arasındaki ilişkiler yüceltiliyor, erkeğin yüceltilmesi son dönem filmlerde çoğu zaman milliyetçilikle de kol kola giriyor (Düvenci, Öztürk 2007:4'dan akt. Elmacı,2011:195).

Popüler filmlere baktığımızda ise, kadının cinsel obje olarak ya da erkek karakteri harekete geçiren doldurma unsurlar olarak yer almaktadır. *Kahpe Bizans, Mum Kokulu Kadınlar, Ağır Roman, Yandım Ali, Şelale, Gecenin Kanatları, Issız Adam* vb. Sanat filmlerine baktığımızda yerleşik eril bakışın devam ettiği görülmektedir. Örneğin Nur Bilge Ceylan'ın *İklimler ve 3 Maymun* filmlerinde ailenin düzenini bozan, sadakatsiz eş profili karşımıza çıkmaktadır (Elmacı,2011:195).

Kadına yüklenen role göre, fiziksel çekiciliği, erkeğin denetim sahibi olduğu şekliyle kurgulanır. Ana karakter olduğu zaman ise, edilgen, erkeği baştan çıkartan, anlaşılması güç bir varlık olarak resmedilir. Güçlü kadın imgesinde ise hırslı, gizemli, şehvet düşkünü gibi sıfatlarla nitelendirilerek “dişi şeytan” imajı çizilir (Çakır,217).

Kadın temsillerinde yine sorunlu olduğu, hem popüler filmlerde hem sanat filmlerinde ataerkil bakış açısının aşılamadığı görülmektedir. Anadolu kadını varlığının silindiği bu dönemde; *Seni Seviyorum Rosa* (1992), *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (1992), *Sarı Tebessüm* (1992), *Mum Kokulu Kadınlar* (1996),

*Kaçıklık Diploması* (1998), *Bir Kadının Anatomisi* (1995) gibi filmlerde kadın sorunlarına eril bakış açısıyla değerlendirilmektedir (Gürer,2018:5).

2000’li yıllarda teknolojik gelişmeler sinemada da kendini hissettirmiş, estetik ve nicelik açıdan ilerlemeler kaydedilmiştir. Farklı anlatım türleri de denenmeye başlanmıştır. Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, gibi yönetmenler kendi anlatım tarzlarıyla filmler çekmeye başlamışlardır. Yabancılaşma, göç sorunu, geleneklerin ve modernitenin çatışması, psikolojik ve sosyal sorunlar ele alınmaya başlanmıştır.

Kadın konusunun nadiren işlendiği bu dönemde kadın edilgen veya eril kahramanın destekçisi konumunda olduğu görülür. Kadın bedenine gelince; her zaman zayıf karakterli, her an istismara veya tacize karşılaşılabilen, ev ve çocuklu ilişkilendirilen temsiller görülür. Pelin Esmer’in yönetmenliğini yaptığı *Gözetleme Kulesi* (2012) ve Yeşim Ustaoglu’nun yönetmenliğini yaptığı *Araf* (2012)’ da olduğu gibi kadının deneyimden ortaya çıkan karakterlerinde daha çok yol kat etmesi gerektiği görülmektedir (Gürer,2018:7).

Yeni sinemanın yeni kadınları bireyselliğini kazanmış, özgür kadın olsa da kentli ve yalnızdır. Çevresindekilerle sağlıklı iletişim kuramayan, mutluluğu bulamayan bu kadınlar, yalnız ve mutsuz kadın karakterleri temsil eder. Yine kadını merkeze alan bu tarz filmlerin en büyük sorunu, bağımsızlaşma ve ekonomik mücadelesi veren, bu uğurda toplumla çatışmayı göze alan karakterler bulunmaktadır (Gürer,2018:8).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. AYŞE ŞASA VE IŞIL ÖZGENTÜRK SENARYOSUNDA KADININ YENİDEN SUNUMU

#### 3.1. Ayşe Şasa'nın Hayatı



Resim 1: Ayşe Şasa

Ayşe Şasa, 1941 yılında Çerkez bir anne ile Güneydoğu'dan Bedirhan Aşiretine mensup bir babanın ilk çocuğu olarak dünyaya gelir Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ne yatılı olarak verilir. 1960' da okulu yıllarında *Yaşadığımız Odalar* adlı bir oyun yazar. Şair-çevirmen Cevat Çapan'dan Pazar Postasında “umutlu ilk adım” başlıklı kaleme aldığı yazıyla övgü alır. Memduh Ün'e *Hırçın Kız* adlı Shakespeare'den uyarlama bir senaryo satmasıyla kendine güveni gelir ve sinemayı artık bir meslek olarak kendine hedef edinir. Selahattin Hilav ve Atilla Tokatlı sayesinde Kemal Tahir'le tanışır. Bu dönemde Atilla Tokatlı ile evlilik kararı alır (Şasa, 2017:15-30).

Ailesine inat yaptığı evliliği bir gece yapılan bir kavgadan sonra baba evine dönmesiyle son bulur. Bir süre Boğaziçi Üniversitesi İktisat Bölümüne girer fakat başarısız olur. Ailesi ile arası iyice açılır ve ara verdiği sinemaya dönmeye karar verir. Atıf Yılmaz'ın kapısını çalar. Sefa Önal' la ortak senaryo çalışmalarına imza atar. Atıf Yılmaz'la arasında bir yakınlaşma başlar, güvenebilecek bir insan figürü olarak görür. Atıf Yılmaz, “Hayallerim, Aşkım ve Ben” adlı anılarında Ayşe Şasa'yı şöyle anlatır:

Cizre beylerinden Bedirhan Paşanın torunudur... Yılmaz Güney'in Ayşe Şasa'ya karşı garip bir sevgisi ve saygısı vardı. Kimbilir belki de Ayşe Kürt Prensesi olduğu içindir. Yaşar Kemal'in yalancısıyım. Ayşe Şasa'yla evleneceğim zaman, İstanbul'da Kürt ileri gelenleri Ayşe Şasa bir Türk'le evleniyor diye epeyce bozulmuşlar. Onun üzerine Yaşar Kemal göğsünü gere gere 'Yanıyorsunuz arkadaşlar. Damadımız öz be öz Kürt'tür,' demiş. Ayşe Şasa benimle kâh 'Proleter Kürt', kâh 'Asimile Kürt' diye dalga geçip dururdu (Yılmaz, 1991).

Fakat sürekli aynı mesai içinde olmak, hem meslektaş hem evli olmak Şasa'yı yıpratır. Kemal Tahir'inde kansere yakalanması Şasa'nın hastalığını tetikleyen en önemli olaylardan biri olur. Şizofreni hastalığının belirtileri artınca Atıf Yılmaz'dan uzaklaşmaya başlar (Şasa,2017:45).

1979 senesinde İngiltere'de Doktor Linford Rees, “a schizophrenic type of illness” yani şizofreni teşhisini koyar. Yurda döndükten bir süre sonra Bülent Oran'la sık sık görüşmeye başlar. Bir süre sonra evlilik kararı alır. 1982'de zihni yavaş yavaş yerine gelir ve farklı bir kimliğe kavuşur. Yeniden senaryo yazmaya başlar. Yusuf Kurçenli *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe ile Gramofon Avrat* film projeleri ile kapısını çalar (Şasa,2006:36).

Akif Emre, Şasa'nın hayatını “68 kuşağının bir başak öyküsü” olarak niteler (Aslan,2015). Ayşe Şasa'da yaşadığı bu değişim sürecini hayatının ikinci yarısı olarak değerlendirir.

2004 yılında eşi Bülent Oran'ı böbrek yetmezliğinden kaybeder. 2004'ün Eylül ayında eşi Bülent Oran'ı böbrek yetmezliğinden kaybeder. Çocukluğu boyunca yakasını bırakmayan ölüm korkusunu geride bırakmıştır Şasa.

Ayşe Şasa, 16 Haziran 2014 tarihinde bir süre tedavi gördüğü zatürre rahatsızlığı sebebiyle hayatını kaybetmiş ve Sahra-i Cedit Mezarlığına defnedilmiştir.

### 3.2.İşıl Özgentürk'ün Hayatı



**Resim 2: İşıl Özgentürk**

19 Eylül 1948'de Gaziantep'te doğan İşıl Özgentürk, yapılan görüşmede kendisi için Gaziantep'in önemini şöyle vurgular:

On beş yaşıma kadar Antep'te yaşamış olmamın sanat yaşamında, yaratıcılık açısından önemli bir etkisi var (Özgentürk'le Söyleşi,2018).

Bu yönünün sadece sinemacı değil yazarlık ve gazetecilik kimliğini etkilediğini vurgular. Kitaplar ve filmler dünyasında çocukluğu geçer. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi mezun olur. 68 kuşağını temsil etmenin haklı gururunu yaşayan Özgentürk, çok canlı bir kültürel ortamda gençliğinin geçtiğini belirtir. 1972 yılında Ali Özgentürk'le evlenir. Ali Özgentürk'ün yönettiği çoğu filmin senaryosu İşıl Özgentürk'e aittir. 1976'da kızları Dünya doğar.

Öğrencilik yıllarında muhalif dergiler olan *Ant* ve *Maden İş* dergilerinde yazılar yazmaya başlar. Bu dönemde açılan Sinematek' de çoğu vaktini burada geçirir. Arta kalan zamanlarında sokaktaki insanların arasında geçirdiğini dile getirir.

Türkiye'nin en çok gezen gazetecilerinden biri olan Özgentürk, ilk seyahatini dokuz yaşında, kara trenle Antep'ten Ege illerine gerçekleştirmiştir.

Özgentürk'ün doktor olup Afrika ülkelerine gitmeyi hayal ederken tıp fakültesini bir puanla kaçırmış, sonrasında İstanbul Üniversitesi İktisat fakültesini kazanmıştır. Yazar ve sinemacı olmayı hiç düşünmeyen Özgentürk, sosyoloji dersinde araştırma ve röportaj yaparak bir ödev hazırlamış, sosyoloji hocası, Orhan Cavit Tütengil'den tam not almasıyla sinemaya, yazmaya olan ilgisi artmaya başlamıştır.

Özgentürk, TRT'NİN “Herkes Film Yapabilir” projesine katılarak, Türk efsanelerini (30 efsane) çocuklara oyun formatında anlatan bir proje kaleme almıştır. Bu projeyi yazarken, ilk defa reel bir biçimde kurgu yaptığını hissetmiştir. Özgentürk, çok şey borçlu olduğunu ifade eder bu projeye. Birincisi Türkçeyi daha iyi kullanmaya çalışmıştır. İkincisi kurgunun ve senaryonun üslubuna yönelik teknikleri öğrenmiştir (Özgentürk,2000).

1974'de Arkın yayınevinin açtığı yarışmada derece alır. İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından 1975'de *Keloğlan'ın Tembelliği*, 1974'de *Dünya'yı Tanıyorum* adlı oyunları sergilenmiştir. Ayrıca *Milliyet Sanat*, *Yeni Düşün* ve *Birey* gibi dergilerde yazılar yazmış, çeşitli radyolarda yazar ve programcı olarak yer almıştır. Ardından *Küçük Sevinçler Bulmalıyım* ve *Avluda* adlı iki oyun daha kaleme alarak edebiyat dünyasındaki yerini almaya başlamıştır. On yıl boyunca film atölyesi yöneterek her yaştan insanla belgesel çekmiştir. Bir başka İstanbul'u anlatmak için; *Dürbünümde İstanbul*, *İnsanca*, *Karadeniz' de Bir Fidel Castro*, *Rüzgara Söylenmiştir*, *İstanbul Annendir Çocuğum*, *Lahitten Kaçan Kızlar*, *Yesemek: Bir Hitit Açık Hava Heykel Müzesi* belgesellerine imza atmıştır.

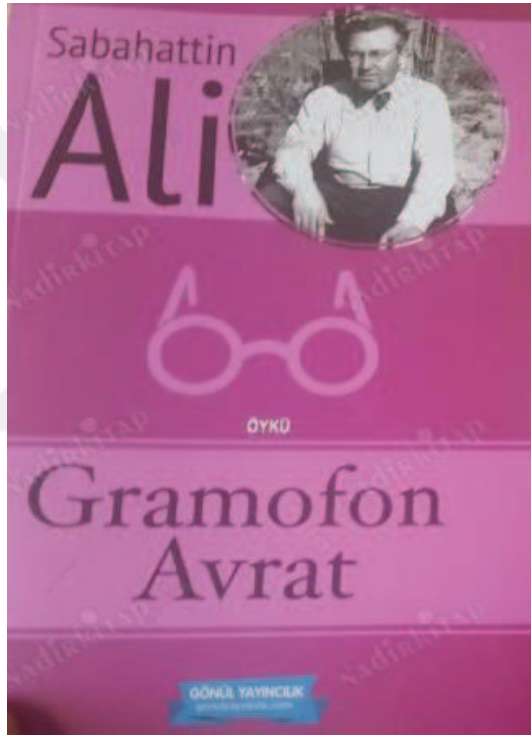
Özgentürk, senarist olmasını tiyatroya borçlu olduğunu dile getirir. Gerçek insanların yaşam hikayesine dokunarak oyunlar yazmaya başlamıştır *Devrim İçin Hareket Tiyatrosunda*. Hürriyet gazetesinde fotoromanları düzenleme sorumluluğu kendisine verilince senaryolar yazmaya başlamıştır.

1981 yılında Arif Keskiner ve Türkan Şoray'ında imzasının bulunduğu Yaşar Kemal'in Şiirsel üslubu kuvvetli *Yılanı Öldürseler* adlı yapıtını aynı adla sinemaya aktarır. Sonra tümüyle özgün senaryo olan *At* filminin senaryosunu, Orhan Kemal'in *Murtaza* eserinden uyarılama *Bekçi* Filminin senaryosunu kaleme alır (Özgentürk,2004:249).

Işıl Özgentürk, Cumhuriyet gazetesinde *Al Gözüm Seyreyle* adlı köşesinde yazılar yazmakta ve Okan Üniversitesinde sinema öğrencilerine senaryo üzerine dersler vermektedir.

### 3.3. Karşılaştırmalı Edebi Eser- Senaryo Analizi

#### 3.3.1. Gramofon Avrat Öyküsü'nün Tahlili



Resim:3: Gramofon Avrat Kitap Kapağı

Sabahattin Ali, *Gramofon Avrat* adlı öyküsünü 1935 yılında kaleme almıştır. Öykü; Konya Vilayetinin Meram bağlarında geçmektedir. Oturak alemlerin de, dans edip, türkü söyleyen, asıl adı bilinmeyen, yanık sesinden dolayı Gramofon Avrat lakabı takılan yirmili yaşlarındaki genç bir kızın öyküsüdür.

Gramofon Avrat, kısa bir zamanda oturak alemlerinin aranan ismi haline gelir. İş bitince kapıda bekleyen faytona binip evine döner. Kendisini eve götüren

faytoncu Murat'la ile aralarında ne bir konuşma ne de bir bakışma geçer. Murat'ın mahcup tavrı, dürüstlüğü Gramofonu çok etkiler. Oturak alemlerinde dans ettiği erkeklerden farklı görür. Bir gece Gramofonu zorla alıkoymak istediklerinde, faytoncu Murat'tan yardımına yetişir. Murat, Gramofonu kurtarmak isterken, silahıyla ateş eder ve adamlardan biri ölünce Murat on iki yıl hapis cezası alır. Gramofon, yaşlı bir adamın yanına yerleşir, sonra da geneleve düşer. Her hafta Murat'ı ziyaret ederek, ihtiyaçlarını karşılar. Böylelikle, kendisini kurtarmak için hapishaneye düşen adama vefa borcunu ödemeye çalışır.

Sabahattin Ali'nin öykülerinde anahtar kelime; sevgidir. Sevgi, bazen düşmüş bir kadına, bazen zayıf bir çocuğa, bazen de çaresiz bir erkeğe yönelir. Öykülerinde ki sevgi genel olarak beklentisiz ve karşılıksızdır. *Gramofon Avrat* bu öykülerinden biridir. Karakter suç işlemiş olsa bile, sevgiden nasibini almıştır (Aydoğan, 2010:63)

Öykülerinde genellikle, genç erkekler ön plandadır. Kırk altı öyküsünde erkekler başkarakter olurken, sekiz öyküsünde kadının ele alınması bunun kanıtıdır. Bu kadınlar genellikle düşmüş kadınlardır. Bazen yolda kalmış çaresiz bir kız, bazen de oturak aleminde erkekleri eğlendiren kadınlardır bunlar (Aydoğan, 2010:65). Fakat bu kadınlar suçlu ve kötü görünmezler. Yazar, acıma ve vefa duygusu ile yaklaşır. Gramofon Avratta kendisi için adam öldüren arabacıya, daha kötü duruma düşmek pahasına da olsa bakmaktadır.

Sabahattin Ali, çeşitli nedenlerden hapse girip çıktığından dolayı öykülerinde hapishane ortamını ve mahkumlar ile alakalı konuları sıklıkla öykülerinde ele alır. Bu öykülerinde dikkat çeken bir özellik, bir kavga veya meselenin cinayete sonuçlanmasıdır. Cinayeti işleyen kişi, bundan da en ufak bir pişmanlık duymamaktadır. *Gramofon Avrat* filminde cinayeti işleyen arabacı Murat; kimseyle konuşmadan işi yapan, uysal bir karakter olarak resmedilmesi de bunun kanıtıdır (Aydoğan, 2010:68).



### 3.3.2. Ayşe Şasa'nın Sinema Anlayışı Çerçevesinde Gramofon

#### Avrat Filmin Senaryo Çözümlemesi

Ayşe Şasa'nın *Gramofon Avrat* (1987) adlı senaryosu değerlendirilmiştir. Öncelikle filmin künyesine yer verilmiş, daha sonra Şasa'nın sinema anlayışının senaryosunu nasıl etkilediği üzerinde değerlendirme yapılmıştır.

**Yönetmen:** Yusuf Kurçenli, **Senaryo:** Ayşe Şasa, **Yapımcı:** Lokman Kontakçı, **Müzik:** Arif Erkin **Görüntü Yönetmeni:** Kenan Davutoğlu **Süre:** 83dk. **Sanat Yönetmeni:** Deniz Özen **Yapım Yılı:** 1987 **Eser:** Sabahattin Ali **Oyuncular:** Türkan Şoray, Hakan Balamir, Güzin Özipek, Menderes Samancılar, Emin And (<https://www.intersinema.com/gramofon-avrat-filmi-ekibi/>).



Resim 4: Gramofon Avrat Film Afişi

Ayşe Şasa, senarist olarak otuz bir filme imza atmıştır. Bunlardan yirmi dokuzu sinema filmi, iki tanesi televizyon dizisidir. 1963- 2008 yılları arasında aktif olarak senaryolar yazmıştır. En fazla üretim yaptığı 1965- 1981 yılları arasındadır. Yazdığı yirmi bir senaryonun on sekizi Atif Yılmaz tarafından filme çekilmiştir. Senaryolarında geleneksel sanatları kullanmaya çalışır. Bunun yanında geleneksel

Türk yaşantısını senaryolarına yerleştirmeye çalışır. Geleneksel Türk aile yapısı, kırsal alanda ve kentteki problemler, kız kaçıırma, ağalık geleneği kullandığı temaların başında gelir. Erkeğin aile yapısında hakim olduğunu, fakat kadınında arka planda kalmadığı aksine güçlü olduğunu ön plana çıkarır. Senaryolarında kente gitme hayalleri kuran ya da kente tutunmaya çalışan insanları işler (Sevindi,2018:87)

Kadının temsili şasa'nın senaryolarının temel konularından biri olmuştur. Filmin öyküsündeki karakterlerin toplumsal statüleri, kadın erkek çatışmaları, zaman mekanla ilişkilerini geleneksel değerlerden beslenerek ortaya koymaya çalışır. Yeşilçam filmlerinin aksine düşmüş kadını kötü kadın olarak resmetmez. Kadın karakterin "başka yapacağı bir şey yok" çaresizliği ile kötü yola düşmez. Eril düzene boyun eğmemek için bu yolu tercih eder. şasa Türk Sinemasında alışılmış kodların dışına çıkararak farklılaşmış kadın karakterler karşımıza çıkarır.

Kemal Tahir'in sanat ve geleneğimiz iç içe olmalı fikrinden etkilenecek toplumsal gerçekçi öğeleri ve geleneksel sanatlardan faydalanma fikrini şasa, senaryoların da zemine oturtmaya çalışır. Bu amacını özellikle *Ah Güzel İstanbul, 7 Kocalı Hüürmüz, Köroğlu ve Gramofon Avrat* filmlerinde ilk kez gerçekleştirdiğini ifade etmiştir *Yeşilçam Günlüğü* adlı notlarında (şasa,2010:98). şasa'nın modern denilen şeyin aslında geleneğin içinde var olduğunu ifade ettiği düşüncesinin izlerini de taşır bu senaryo.

Yusuf Kurçenli'nin yönettiği, senaryosunu Ayşe şasa'nın yazdığı *Gramofon Avrat filmi* şasa'nın "en düzgün bulduğu" senaryosudur (şasa:2017:131).

Film, bir Sabahattin Ali eseri uyarlaması olduğunu hatırlatırcasına, Sabahattin Ali'nin silüetiyle başlar. Ardından faytoncu Murat'ın, Cemile'yi oturak alemine götürmek için kapıda beklediği sahne gelir. Halk arasında "Gramofon Avrat" namıyla bilinen Cemile'nin, kendisi gibi oturak kadını olan Azime ile beraber kalır. Bu iki kadının hayali para biriktirip kendilerine başka şehirde yeni bir hayat kurmaktır. Bir akşam Kasabanın zenginlerinden Rıfat Beyin, Cemile'nin yolunu keser kaçırmaya çalışır. Faytoncu Murat, Cemile'yi kurtarmak için adamı öldürür ve hapse düşer. Cemile hayatını kurtaran Murat için kasabanın zenginlerinden olan Ali'den yardım ister. Murat için avukat tutan Ali, Cemile'nin aşkına karşılık vermemesini hazmedemez ve kıskançlığı yüzünden Murat'a tuzak kurarak

vurulmasına neden olur. Bunun üzerine Cemile, Ali'nin pişmanlığına rağmen terk eder ve geneleve yerleşir. Burada çalışıp, Murat'ın ihtiyaçlarını karşılamaya çalışır.

Filmin çıkış noktası Konya'nın oturak aleminde dans eden bir kadının hikayesidir. Etimolojik olarak oturmak eyleminden türetilen “oturak” sohbet, eğlence için bir araya gelme anlamında kullanılır. Erkeklerle özgü olan bu eğlence türünde 3 temel unsur karşımıza çıkmaktadır. Efe, kadın, müzik. Konya kültürü araştırmacısı Mahmut Saral, Yeni Konya Gazetesi'nde yazdığı yazısında bu ortamlar hakkında bilgi verir. Köklü bir geleneğe sahip olan oturak alemleri 1900'lü yılların başında yozlaşmaya başlamıştır. “Hovarda” adı verilen zengin kişilerin girebildiği bu ortamlar da yerli kadınlar değil, dışardan gelen kadınlar yer almaktadır.

Güzellik ölçütü bulunmamaktadır. Oyun kabiliyetleri ve güzel türkü söylemeleri önemlidir. Onları koruyan erkeklerle de efe denilmektedir. Kadınlar tarafından içki ve mezeler gelen hovardalara sunulur. Hovardalar dansözlerle oynamaz, kadınlarla cilveleşmez ve konuşmaktan bile çekinmektedirler (Çakır, 365).

1990'lü yılların başında Konya'da geçen hikaye, devletin modernleşmeye başladığı, fakat halkın geleneklere sıkı sıkıya bağlı olduğu gerçeğinin karşısında, geleneğin içerisinde modern olma düşüncesinin çelişkilerini de barındırmaktadır. Ayrıca Şasa, modernliğin içinde var olduğuna inanılan eğlence biçimleri, kadın erkek arasındaki ilişki biçimlerinin geçmişte de var olduğunu, hatta geleneğin içinde de olduğunu göstermeye çalışmıştır.

Filmin ana karakteri Cemile, yaptığı işten memnuniyetsizlik duymasa da bazı geceler hovardaların çıkardığı kavgalardan rahatsız olur. “Ne töre kaldı ne terbiye..” diyerek yaptığı işin adabından, bulunduğu bölgenin yozlaşmaya başladığının bilincinde olduğu anlaşılmaktadır. Cemile karakteri Şasa'nın diğer senaryolarındaki kadın karakterler gibi geleneğin içinden gelen özgür bir kadındır. Şasa'nın geleneğe tutunan kadın karakterleri tercih etmesi, özgürlük anlayışının sadece moderniteye ait bir kavram olmadığının göstermeye çalışmıştır.

Kasabanın sakinleri Cemile'yi *Gramofon Avrat* adıyla bilir. Oturak aleminin gece yapıldığından dolayı kaçırılma korkusuyla Faytoncu Murat'ın arabasına biner. Murat, utangaç ve Gramofona bakmaya dahi çekinen bir karakterdir. Cemile kasaba

sakinleri ile iletişim kurmaz. Yolda onu görenler “avradın giydikleri bile bir başkadır”, “yakışır Gramofona” gibi eril söylemlere kulak asmaz.

Filmde Ayşe Şasa, gelenek-görenek tartışmasını kadın karakterler üzerinden vermektedir. Senaryodaki bir öğretmen karakterin organize ettiği piyes için hazırlıklar yapar. Piyes de renkli kıyafetler içindeki küçük kız çocuklarının Batılı müzik eşliğinde kara çarşafı bir kadının etrafında dans etmektedir. Ardından küçük kızlar çarşafın iplerini çözerek çarşafı açar. Altından beyaz elbiseli bir kadın çıkar. Şasa burada ironi ile Batı medeniyetini eleştirmektedir. Aynı öğretmenin oturak alemine davet edilmesi, orada Cemile’yi izlerken adaba uygun olmayan konuşması gelenek- modern çatışmasına bir başka örnektir. *Gramofon Avrat* filminde izleyiciyi geçmişe götürerek, modern denilen şeyin geleneğin içinde de var olduğunu göstermeye çalışır. Geçmiş ve gelecek arasında bağ kurmak isterken kadın karakterleri seçmesi önemli bir tercihtir.

Filmin senaryosunda mekan kullanımı oldukça büyük yer tutar. Kadınların giyindiği kıyafetler geleneğin yapısına hizmet eder. Örneğin oturak alemin de dansöz kıyafetine benzer kıyafetler dans eden Cemile, gündüz kamusal alana çıkarken geleneğin bir simgesi haline gelen çarşaf giyinmektedir.

Şasa senaryolarında kendi düşüncesini ortaya koyarken, klasik film kodlarının dışına çıkar. Bu tercihler kimi zaman cinayet işleyerek veya randevu evine düşerek toplumun onaylamadığı şeyler yapabilirler. Rıfat’ın Cemile’nin peşinden gidememesi, sistemin sadece kadın üzerinde değil, erkek üzerinde de baskı unsuru olduğunu gösterir. Murat’ın adam öldürüp hapse düşmesi, Rıfat’ın tuzak kurup Murat’ı Jandarmalara öldürtmeye çalışması ataerkilin kendi içerisinde var olan çelişkileri göstermeye çalışır.

### **3.3.3.Gramofon Avrat Edebi Eser- Senaryo Karakterlerin Karşılaştırılması**

**Gramofon Avrat:** *Öyküde* asıl adı bilinmeyen genç kızın, yanık sesinden dolayı bu ismi almıştır. Yıllanmış kadınlardan daha iyi oynaması, kıvrak dansları ile kısa sürede oturak aleminde dikkat çekmeyi başarmıştır. Tek farklı bir huyu; gördüğü

yüzü bir daha hatırlayamaması, kendisini hatırlatmak isteyenlerin yüzüne saflıkla bakmasıdır. Öykünün sonunda *Gramofon Avrat'ın* fahişelik yaparak Murat'a bakması, Sabahattin Ali'nin kadın öykülerinde fahişenin insancılığını yüceltir. Bu da toplumsal yapıları alt üst etmiştir. *Filmde* asıl adı *Cemile* olarak geçen *Gramofon Avrat* kısa zamanda oturak aleminin aranan yüzü haline gelir. Öyküdeki saf ve savunmasız karakterin aksine, filmdeki karakter daha güçlü, inatçı biridir. Ayşe Şasa'nın diğer senaryolarındaki kadınlar gibi özgür ve kararlı kadın imajı vardır. Cemile kendi isteğiyle oturak kadını olarak çalışır ve istemediği adamın oturağına gitmez. Manifaturacı Ali'nin boyunduruğu altına girmektense genelevde çalışmaya başlar.

**Azime:** *Öyküdeki Azime karakteri*, efesi olmayan oturak kadınlarının sahibi olan bu kadın, oynattığı kızlar sayesinde para kazanmaktadır. *Gramofon Avrat'ın* tükenmez bir hazine olduğunu en başından anlamıştır. *Filmde Azime karakteri*, oturak aleminde efesi olmayan kadınlara sahip çıkar. *Cemile'nin* en büyük destekçisidir. Para biriktirip *Cemile* ile birlikte büyük şehre gitme hayalleri kurmaktadır. *Cemile'ye* oturak geleneğini öğreterek yetiştiren Azime, ona bilinç aktarımı yapmaktadır.

**Terzi Nürve:** *Öyküde* çok fazla yer verilmeyen ikinci kadın karakterdir. *Filmde* tek başına yaşayan erkeklerle arkadaş olabilen rahat bir kadındır. Sarhoş olduğu bir anda *Cemile'ye* ilgisini belli eder. Bunu gizlemeyip açığa vurması, farklı cinsel eğilimlerin geleneğin içerisinde de olabileceğinin altını çizer.

**Faytoncu Murat:** *Öyküdeki Murat karakteri*, oturak aleminde sık sık kavga çıktığından dolayı, Hüseyin Ağa, en genç ve kuvvetli faytoncusu *Murat'ı* *Gramofon Avrat'ı* eve bırakması için görevlendirir. Hiç konuşmaz, kendisine söylenen işi yerine getiren yumuşak huylu bir delikanlıdır. *Filmde Murat karakteri*, çekingen olması *Cemile'nin* dikkatini çeker. Oturak alemindeki diğer erkeklerden farklı bir yerde durmaktadır onun gözünde. Aralarında ne bir konuşma ne de bir bakışma geçer. Yine de *Cemile* için adam öldürerek hapishaneye girer.

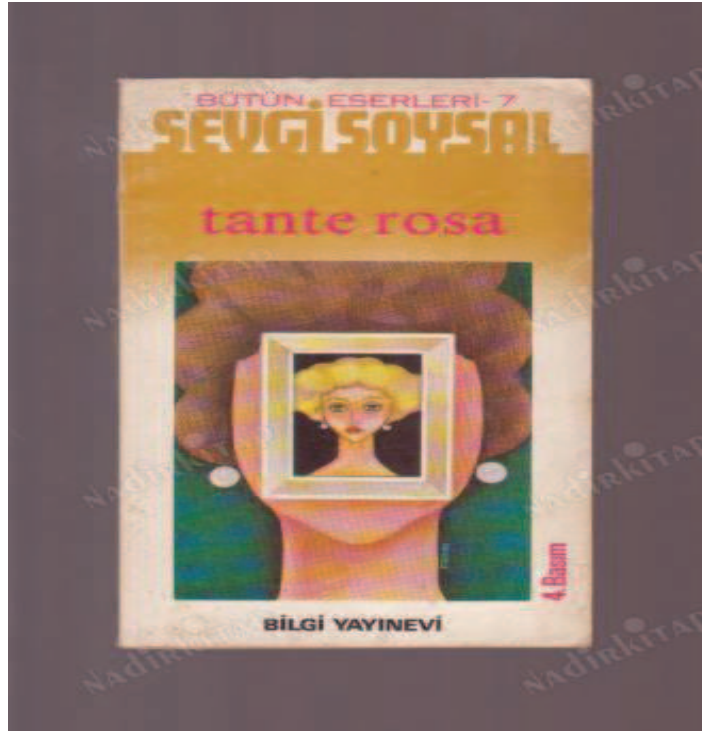
**Tüccar Ali:** *Öyküde* yer almayan, senaryoya sonradan eklenen karakterdir. *Filmdeki* ikinci hovardadır. Rıfat'a göre daha sakin ve beyefendidir. *Cemile'ye* aşiktir ve evlenmek istemektedir. *Cemile'ye* hediyeler göndermektedir. Ailesi

oldukça dindardır. Karısının akli dengesi yerinde olmadığı ve çocuk sahibi olmak için başka biriyle evlenmek için ailesinden izin alır. Oturak meclisinde oturak kadınlarıyla ilişki kurması gelenek dışıyken Ali'nin Cemile ile yaşadıkları geleneğe karşı bir direniştir. Cemile'yi kontrol etme ve sahiplenme çabası kıskançlığa dönüşür. Bu yüzden Murat'la çatışma yaşamaktadır. Cemile'yi elde etmek için Murat'a tuzak kurmuş, fakat başarısız olmuştur.

**Rıfat:** *Öyküde* yer almayan, senaryoya sonradan eklenen karakterdir. *Filmde* Gramofonun evini basıp kaçırmaya çalışır. Serseri ve hovarda bir tiptir. Gramofonu kaçırmak istediği bir akşam Murat tarafından öldürülür.

Senaryodaki bütün karakterler kendi kararlarının getirdiği hayatları yaşamışlardır.

#### 3.3.4. Tante Rosa Edebi Eser Çözümlemesi



### Resim 5: Tante Rosa Kitap Kapağı

Sevgi Soysal'ın 1968'de yayımlanan romandır. Sevgi Soysal'ın teyzesinin hayatından etkilenecek kaleme aldığı eseri; yenilgiye yenilmeyen bir kadının hayat hikayesidir. Roman, kronolojik olarak birbirine bağlı on dört hikayeden oluşmaktadır.

Rosa deli dolu bir kızdır. Babasının ölümünün ardından annesi onu rahibeler okuluna gönderir. Asi tabiatı gereği kurallara başkaldırılınca okuldan atılır. Komşusunun oğlu Hans ile aşk yaşar. Hamile kalınca evlenmek zorunda kalır. Üç tane çocuğu olur. Bu hayata daha fazla tahammül edemez, eşinin ve çocuklarını terk edip evden kaçar. Kilise tarafından aforoz edilir. İşlere girip çıkar. Hepsinde başarısız olur. Müzisyen bir adamla evlenir. İki çocuğu daha olur. Müzisyen kocası ölünce yalnız kalır. Birkaç işe daha girip çıkar. Aradan uzun zaman geçer. Artık yaşlanmıştır. Yoksul düşer. Trenle giderken ölünce, bedeni çocukları tarafından yakılır.

Sevgi Soysal'ın eseri Tante Rosa ilk kez 1968'de yayımlanır. Fakat Rosa, ilk dönemler edebiyat çevresinde hak ettiği ilgiyi görememiştir. Yerli ve milli olmayışı, başka kültürden izler taşıyor olması gibi nedenlerle eleştirilmiştir.

O yıllarda Füsün Akatlı bu tarz eleştirileri eleştirirken Tante Rosa'nın uğradığı haksızlığı şu dizelerle ifade eder.

Birey-toplum diyalektiğinin, birey bileşenine sırt çevirip toplum bileşenini de bu tavırlarından ötürü eksik ve yanlış değerlendirenler, yazın yapıtlarını değerlendirirken de aynı gözlüğü taktıklarında Tante Rosa'yı ve onunla birlikte yazarını, yabancı, bireyci ve yanlış bulurlar (Soyşekerçi, 2015).

Sözleriyle Tante Rosa'nın bireyi, kadını anlatırken aynı zamanda toplumsal normlarla olan ilişkisini anlattığına dikkat çekmiştir. İçinde bulunduğumuz düzen Tante Rosa'ları yasaklarla, törelerle yutarak kendini ayakta tutabilen düzenin çirkin yüzü anlatılmaktadır (Soyşekerçi, 2015). Sevgi Soysal, Tante Rosa'yı anneannesi, teyzesi ve kendisine ithaf ettiğini, kadınların yaşadığı sorunları 3 kuşak içinde sentezleyerek oluşturmuştur.

Sevgi Soysal Tante Rosa’da olduğu gibi diğer eserlerinde de kadın meselesine ayrıntılı yer vermiş, Cumhuriyet Dergisinde kadın hakkındaki görüşlerini şu dizelerle ifade etmiştir.

Kadın, hayat denilen güzelim oluşumun içinde yılmaz, vazgeçilmez bir savaşıdır. Sözümlerimiz hayatsa, kadın hayat adına ölümden de çekinmez. Çünkü kadın, doğumu bilir, yani hayatın ölüme, bereketin kısırlığa, ilerlemenin durgunluğa olan tartışılmaz üstünlüğünü bilir. Kısaca emekçidir o. Hayatın emekçi: Budur en büyük gücü kadının (Soyşekerci, 2015).

Romanda; kadının, ataerkil düzen içinde, var olma, özgürlüğü ve birey olma çabasını trajikomik bir yaklaşımla işlemektedir. Toplumun ona dayattığı rolleri reddeden, kendi hayalleri peşinde koşan, bu uğurda sayısız yenilgi yaşasa da her defasında ayağı kalkmayı başaran bir kadının hikayesidir.

### 3.3.5. Işıl Özgentürk Sinema Anlayışı Çerçevesinde Seni Seviyorum Rosa

#### Filmin Senaryo Çözümlemesi

Işıl Özgentürk’ün *Seni Seviyorum Rosa* (1992) adlı senaryosu değerlendirilmiştir. Öncelikle filmin künyesine yer verilmiş, daha sonra Özgentürk’ün sinema anlayışının senaryosunu nasıl etkilediği üzerinde değerlendirme yapılmıştır.

**Yönetmen:**Işıl Özgentürk, **Senaryo:** Işıl Özgentürk, **Yapım:** Asya Film (Ali Özgentürk), **Görüntü Yönetmeni:** Ertunç Şenkay, **Süre:** 97 dk. , **Yapım Yılı:** 1991 **Kurgu:** Mevlüt Çolak **‘Doğunun Kalıtı’ adlı şiir:** Hilmi Yavuz **Oyuncular:** Sumru Yavrucuk, Mahir Günşiray, Mehmet Atak, Taner Barlas, Güzin Özyağcılar, Ayla Algan, Ali Şirmen, Meral Okay, Refik Durbaş (<https://cinedb.com.tr/seni-seviyorum-rosa-filmi>).





**Resim 6: Seni Seviyorum Rosa Film Afişi**

68 Kuşağının önemli isimlerinden biri olan Işıl Özgentürk kendine özgün tarzıyla dikkat çekmiş hem edebiyat dünyasına hem de sinema dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Lise yıllarında yayımlanmamış film eleştirileriyle yazım dünyasının keşfine varmıştır. 16 yaşında *Gece* filminin eleştirisini kaleme almıştır. Fakat somut adımını çocuk edebiyatıyla yapar. Ardından yetişkinler için de özgün yapıtlar yazarak, gezi yazıları, röportajlar ve senaryolarıyla yazım dünyasında ki yerini sağlamlaştırmıştır.

Senaryoyu, edebi yönü geride, matematiksel hesaplı detaylı bir anlatım olarak tanımlamıştır. Örneğin, bir şiirin ritmi bir romandan farklıdır ve bir senaryonun ritmi de farklı olmak zorundadır. Bir senaryo, patlamalar, inmeler, çıkmalar, zıplamalar ve zirveye ulaşmakla elde edilen bir üründür. Geometriyle senaryo ile eş değer olduğunu, tıpkı uzayda var olmayan bir imgeyi görüntülerle çizildiğini ifade etmiştir ([https://www.youtube.com/watch?v=g\\_IgsgeLFQw&list=WL&index=105&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=g_IgsgeLFQw&list=WL&index=105&t=0s)).

Senaryo yazmayı, senaryo okuyarak öğrenildiğinin vurgulayan Özgentürk, Amerikan senaryo yazarlığını ret etmiştir. Author senaryo yazarlığını savunmuş, ayrıntılı yazımla bir aura yaratılması gerektiğinden yana olmuştur. Senaryonun en

zor alanın diyalog yazmak olduğunu altını çizmiştir. Orhan Kemal gerek romanda gerek senaryoda en iyi diyalog yazar olduğunu vurgulamıştır. En gerçekçi diyalogların Orhan Kemal'e ait olduğunu dile getirmiştir. Türk sinemasının en çok kaybettiği yer diyaloglar bölümü olduğunu önemini vurgulamış, Çok yapay diyaloglar üretildiğini, Türk Sinemasında diyalog yazmayı bilen hemen hemen hiçbir senaristin de olmadığını altını çizmiştir. Diyalog yazmak isteyen birinin öncelikle Orhan Kemal'i okuması gerektiğini dile getirerek, kulak röntgencisi tabirini kullanmıştır. Masada kim nasıl konuşuyor? Ne konuşuyor? Bunlara dikkat kesilmesi gerektiğini söylemiştir ([https://www.youtube.com/watch?v=J\\_DH2OTpNe0](https://www.youtube.com/watch?v=J_DH2OTpNe0)).

Tante Rosa kitabındaki kadın karakterin hayatta yediği darbeler karşısında yeniden ayağa kalkmasından çok etkilenir Işıl Özgentürk ve senaryosunu yazmaya karar verir. Her filmin bir aurası olduğuna inanan Özgentürk bu filmde kırgınlık ve örselenmeyi filmin aurası kokusu olarak görür. Çekim bilgisi olmadan yönetmen koltuğuna oturur

*Seni Seviyorum Rosa* filminin senaryosunu birkaç kez yazmak zorunda kalan Özgentürk; ilk yazdığı senaryonun daha gerçekçi olduğunu, ikinci senaryosunun daha masalsi bir havada olduğunu, ardından üçüncü ve en son dördüncü senaryoya karar verdiğini ifade eder. Düşük bütçeli filmler çalışmanın yaratıcılığını zorladığı ve daha iyi şeyler ortaya çıkardığını düşünmektedir. *Seni Seviyorum Rosa* filmini de böyle çekmekten memnundur.

Bir kadının çocukluğundan başlayıp ölümüne kadar getirdiğinizde aynı renkleri kullanılmayacağını altını çizen Özgentürk *Seni Seviyorum Rosa* filmi ile bunu desteklemiştir. Filmin atmosferinin daha iyi anlaşılması için Rosa aşık olduğunda renkler kırmızı, hüznü olduğu zamanlarda renkler siyaha dönüşmüş, yaşamın son vakitlerinde ise beyaz renk kullanmıştır. Bir filmi başarıya götüren en önemli öge “renk senaryosu” olarak adlandırılan ve filmin görsel bütünlüğünü, başarısını sağlayan bir diğer unsur ışık kullanımıdır. Burada “Işık Senaryosu” kavramı ortaya çıkmıştır (Özer, 1997).

Ağırlıklı olarak kadın konusuna eğilen Özgentürk *Seni Seviyorum Rosa* filminde kendine has üslubuyla başarılı bir şekilde kadın sorunu işlemiştir. Buradaki Rosa karakteri ekranların alışık olmadığı bir kadın tipi olmuştur. Toplumun çizdiği

kadın kimliğinin dışında, ayrıksı bir konumdadır. Rosa bir sevgiye, sevgiliye duyulan özlemle ömür boyu yalnız kalır (Özer, 1997).

Özgentürk'e göre şiirler ve filmler ikiye ayrılır. Duyguları ele geçirenler, akli ele geçirenler. *Seni Seviyorum Rosa* filmi de duygu filmidir. Aynı zamanda insan ilişkilerini yakın merceğe alan politik bir filmidir. Tek düze yaşamaya çalışan, kapitalist sistemin çarkları arasında sıkışıp kalmış, standart kalıpların içine sokulmaya çalışan insana aykırı bir tavır sergilemiştir (Özer, 1997).

Rosa İstanbul'da yaşayan aristokrat ailelerden birinin kızıdır. İstanbul'da azınlık çocukların gittiği yatılı okula verilir. Rosa'nın hayalleri, davranışları bu okula aykırıdır. Azınlık tüccarlardan oğlu ile evlenmek zorunda kalır. Bu evlilik Rosa'nın hayallerine aykırı bir evliliktir. Rosa evli ve üç çocuk annesi bir kadındır. Üçüncü çocuğunu emzirirken, kartopu pencereye gelir. Rosa camdaki delikten dışarı bakar. Hayallerin vaat ettiği hayat dışardadır. Tekdüze sıkıcı hayatından kurtaracak masal prensi dışardaki hayattadır. Kocasını ve çocuklarını da terk eder. Kağıttan gemilerin yüzdürüldüğü havuza bakarken bir kemancı gözüne ilişir. Rosa büyülenmiş gibi adamın peşinden gider. Kemancı gün gelir hiçbir şey söylemeden Rosa'yı terk eder. Rosa küskün bir aşıktır artık. Yaşlı ve zengin bir adamla yaşamaya başlar. Kentin sokaklarında yalnız başına dolaşır. Rosa evini terk ettiği gibi bu adamı da terk eder.

Yalnız ve kimsesizdir Rosa. Fakat kim ne derse desin bir prenestir o. Kullanılmış şampanya şişelerini hurdacıya satarak para kazanmaya çalışır. Kuşçunun vitrinin de gördüğü konuşan papağanı alır. En güzel elbiselerini giyinir. Öleceğini bilir. Papağandan "Seni Seviyorum Rosa" demesini ister. Rosa'nın yüzü solmaya başlar ve yatağa uzanır. Gözlerini kapatarak gülümseyerek ölür. Aynı anda papağan "Seni Seviyorum Rosa" diyerek odadan uçar gider.

Işıl Özgentürk'e göre Tante Rosa, yaşamın sonradan sinsice konmuş kurallarına başkaldırmış, yaşama sevincini asla yitirmemiştir. Her insanın yüreğinin gizli bir köşesinde mutlaka Tante Rosa vardır. Toplumsal kuralların hakim olduğu ataerkil yapı içinde kadının özgürleşmek için verdiği çabalar trajikomik bir şekilde işlenmiştir (Soyşekerci, 2015).

İç dünyasının dış dünya ile sürekli bir çatışma halinde olduğu masalsı bir anlatımdır. Hayatın sert ve soğuk tarafını ilk olarak anne ve babasının yüzünde

görür. Her zaman kuralcı ve katıdır bu yüzler. Rosa çocukluğu, onu alıp masallar diyarına götürecek prensi beklemekle geçer. Azınlık çocukluklarının gittiği yatılı okul onun ruhuna aykırıdır. Tek dostu okulun bahçesinde bulduğu sincaptır. Okulda sürekli cezalandırılır Rose.

Filmde dikkat çeken unsur; hayvan figürleridir. Sincap, güvercin, kaplumbağa ve papağan. Sincap ve güvercin çocukluk döneminde manastırda arkadaş edinir. Kaplumbağa evlilik sahnesinde görülür. Kaplumbağalar evlerini sırtlarında taşır. Kadınlarda tıpkı kaplumbağa gibidirler aslında. Köpekler filmdeki sahnesinde baron tipinin imajını desteklemek için kullanılmıştır. Papağanlar insan sesine en yakın sesi çıkartan canlılardır. Bu yüzden Rosa karakteri çevresinde kimse kalmayınca papağanla iletişim kurmaya çalışır.

Rosa'nın yaşamı boyunca gösterdiği bütün çaba boşa gidecektir. Çünkü mücadeleye giriştiği tutum ataerkil sınırlarla çizildiği için kadının tek başına hayatta mücadele etmesine izin vermemiştir. Kadının özgürleşme çabaları kolay kolay kabul edilecek bir şey değildir.

Film bir yenilgiler masalı gibi gözükse de Rosa, özgürlük mücadelesine yenilmeyen bir kadındır. İç dünyasının dış dünya ile sürekli bir çatışma halinde olduğu masalsı bir anlatımdır. Toplumun ilk baskısı, çocukluk dönemine denk gelir. Din kurumunu alaya aldığı için atılır veya terk eder. Var olan isyankar tavrını ilk sergilediği yerdir aynı zamanda. Standart tiplerin dışında bir insandır. Kendi kendine ulaşma isteği var Rosa'nın. Fakat bu isteğine hiç bir zaman ulaşamamıştır ya da insanlar engel olmuştur. Rosa kaybedişin adıdır. Neye tutunsa elinde kalır. Buna rağmen dayanma gücü hiç tükenmeden, her defasında düştüğü yerden tek başına kalkmasını bilmiştir. Toplumun kadına dayattığı rolleri sorgulamış, sırtına yüklenen sorumluluklardan kaçmaya çalışmıştır. Yalnız kalıp, sefil bir hayat sürmüştür.

Rosa yalnızca dış dünya ile çatışma halinde değildir. İlişkilerinde yapmış olduğu evliliklerde mutluluğu bulamamıştır. Hans ile yaşadığı cinsel birliktelik Rosa'yı toplumun kurallarına göre yönlendirmiştir. Bu ilişkide bozguna uğramak onu mutsuz kılmıştır. Özgür olması Rosa için çocuklarından ve kocasından daha önemli hale gelmiştir. Yalnızca çocuklarını ve eşini değil, kadınlığını anneliğini de arakasında bırakıp gitmiştir. Buradan kadınlık rolünün her şeyi kabulleneme gibi

bir durum da söz konusudur. Ataerkil düzene karşı çıkması kadınlık rolünü reddetmesine dayandırılabilir. Sonrasında hayatına giren diğer erkeklerde onu mutlu edememiştir. Çünkü ataerkil düzen kadının cinsel özgürlüğünü özgürce yaşamasına izin vermemiştir.

### 3.3.6. Tante Rosa- Seni Seviyorum Rosa Edebi Eser- Film

#### Karakterlerin Karşılaştırılması

**Rosa :***Öyküde* baş karakter Rosa'nın 11 yaşından ölümüne kadar yaşadıkları anlatılır. Hayal dünyası ile gerçek yaşam arasında hem bir çatışma yaşar. Giriştiği bütün işlerde başarısız olur. *Filmde Rosa* karakteri ise sevgiye, insana, yaşama ulaşma isteği olan bir kadındır. Filmin sonuna kadar büyük bir yalnızlık duygusu yaşar ya da yaşamak zorunda bırakılır. Bütün örselenmelere rağmen bitmek bilmeyen yaşama sevinci ve var olma mücadelesi verir. Narsist ruhlu bir kadındır aynı zamanda. Aşkın en yoğun hali olan tutkuyu bize gösterir. Tutkunun peşinden gider. Her şeyi herkesi terk eder. Yaşlanınca yalnızlık duygusunu daha yoğun yaşamaya başlar. Özlemine duyduğu sözleri bir papağandan duymaya çalışırken hayata veda eder.

**Rosa'nın Annesi:** *Öyküde* silik bir karakterdir. Rosa'nın babası ölünce başka bir adamla evlenir. *Filmde* kuralcı ve sert yapısıyla Rosa'nın çocukluk döneminde görürüz sadece. Rosa hayatın ilk soğuk yanını annesinde görür.

**Rosa'nın Anneannesi:** *Öyküde* Rosa'nın hatırladığı kadar geçmektedir. *Filmde* yer almaz.

**Rosa'nın Kızı:** Annesi Rosa ile sadece telefonda iletişim kurmaktadır. sık bir araya gelmedikleri gibi, Rosa'nın ölümünün ardından cenazesini görememiş yalnızca Rosa'nın cenazesinin yakılan cesedinin küllerine kavuşabilmiştir. *Filmde* yer almayan karakterdir.

**Schwester Maria:** *Öyküde* Tante Rosa'nın rahibeler okulunda karşısına çıkan kuralcı sert mizaçlı rahibedir. Rosa'ya cezalandırmak için mahzene kaparak cezalandırır. *Filmde* aynı özellikleri temsil eden rahibe, Rosa'ya prenses olmadığını söyleyen ilk kişidir.

**Oksijenli Madam:** *Filmde* Rosa'yı randevu evinden kovarak sokağa atan kızlardan biridir. Bu sahneden kadınların arasında dayanışma ve birliktelik olmadığı anlaşılmaktadır. Rosa'yı yalnızca erkeklerin değil kadınlarında dışladığı görülmektedir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

#### 4.1.Araştırmanın Sorunu

Feminist eleştiri kuramının etkili olduğu alanların başında edebiyat, tiyatro ve sinema gelmektedir. Sinemanın güçlü bir sanat dalı olmasından önce, kadın yazarların edebiyatta bu kuramdaki etkisi oldukça geniştir. Kadınlar, özellikle popüler sanatlarda, görsel temsilde ataerkil ideolojiye maruz bırakılmıştır. Kültürel cinsiyetçiliğin hakim olduğu sanat alanında, kadına yeni anlatım yolları bulmak zorunda bırakılmıştır (Öztürk,2000:82). Bu yüzden kadın yazarlar, senaristler, yönetmenler sinemada hakimiyet alanı genişletmeye çalışmışlardır.

Özellikle Türk Sinemasında kadının arka plana itilmesi, emeğinin yok sayılması, filmin merkezinde erkek karakterlerin yerleştirilmesi gibi nedenlerden dolayı, kadın sinemacılar Feminist Film Kuramını sinemada işlemeye başlamışlardır. Bu kuramla birlikte kadının bakış açısı sinemaya yansımış, kadın karakterler edilgen konumdan etkin konuma taşınmıştır. 1980’li yıllarla birlikte kadının sinemadaki emeği görünürlük kazanmıştır. Bu sayede temalar değişmiş, kadın temsilleri eril zihniyetten sıyrılmış ve gerçek temsillerin yer aldığı filmler üretilmeye başlanmıştır.

Çalışmada analizi yapılan senaryolarda, senaristlerin kadın karakterleri özgürlük noktasında nasıl konumlandıkları araştırmanın temel sorununu oluşturmaktadır.

#### 4.2.Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Ayşe Şasa’nın ve Işıl Özgentürk’ün kaleme aldığı senaryolarda kadınların ataerkil toplum tarafından bastırılmaları, topluma karışınca

yaşadığı sorunlar, ataerkil tarafından bastırılmaya çalışılması gibi sorunlara farkındalık oluşturmak için bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

#### **4.3.Araştırmanın Önemi**

Türk Sinemasında kadın karakterlerin nasıl temsil edildiğini belirlemeye çalışmak ve bu temsil biçimini feminist bakış açısıyla yorumlayarak, toplumdaki kadının konumunu ortaya çıkarılması açısından önem taşımaktadır. Kadın konusu sinema tarihi boyunca kısa ve uzun metrajlı filmlerde çokça işlenmiştir. Ancak bu olgu kadın bakış açısıyla sinema da ayrı bir önem taşımaktadır. Çalışma da örneklem olarak seçilen senaryolarda senaristlerin kadın karakterleri temsil biçimleri, nasıl ele alındığı incelenmektedir.

#### **4.4. Araştırmanın Evreni ve Örnekleme**

Kadının sinemada temsili, dünya ve ülkemiz sinemasında birçok yönetmen tarafından sıklıkla işlenmektedir. Çalışmanın sınırlılıkları belirlenirken kadının sinemada temsilinde göstermiş oldukları yaklaşım farklılıkları ve erişim kolaylığından dolayı çalışma evreni olarak Türk Sineması olarak belirlenmiştir. Yapılan literatür taraması sonucunda konuyla ilgili olarak birbirine yakın dönemde çekilmiş iki film belirlenmiştir. Örneklem olarak 1987 yapımı 'Gramofon Avrat' ve 1992 yapımı 'Seni Seviyorum Rosa' isimli filmler seçilmiştir. Örneklem olarak bu filmlerin seçilmesinin nedeni farklı dünya görüşlerini sahip iki senarist kadının uyarılama olan senaryolarında kadının konusuna yaklaşım farklılıkları ele alınmıştır. Senaristlerin, kadına yaklaşım tarzı, kendine has dili de yine dikkate alınacak etkenlerdir.



#### 4.5. Araştırmanın Yöntemi

Hazırlanan tez çalışmasında feminist kuram çerçevesinde literatür taraması, tematik film analizi ve yarı yapılandırılmış röportaj ve panelden elde edilen verilerle görüşme yöntemi kullanılmıştır.

Feminist kuram 1960'larda sinemada yerini almıştır. Kuramın varlığının toplumsal, siyasal ve psikanalitik kuramların beraberliğinden oluştuğu anlaşılmaktadır. Söz konusu olguların ortaklığı cinsiyet eşitsizliğine karşı yaptıkları vurgudur. Erken dönem feminist kuramcı olarak Claire Johnston ve Laura Mulvey görülmektedir. Her iki kuramcıya göre, cinsel kaynaklı dürtülerimiz sinema perdesine bakışımızdan haz duymamızın nedenidir (Arslantepe,2010:4). Erkek bakış açısıyla sunulan görüntüler Mulvey'in sözünü ettiği haza dayalı bakıştan yani iktidar ilişkisinden beslenmektedir.

Bu çalışmanın sınırlılıkları belirlenirken kadının temsiline ilişkin, senaristlerin kadına yaklaşımı anlaşılmalı çalışılmıştır. Bu aşamada seçilen iki filmin senaryo çözümlemesi yapılmıştır. Senaryolarda kadının çevresinde gelişen olaylar, yan karakterler incelenerek, kadın karakterlerin temsili hakkında çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Feminist eleştirel kuramın ortaya koyduğu değerler üzerinden, senaryoları üzerinden her iki filmin kadın karakterler ele alınarak incelenmiş, iki ana karakterin karşılaştırması yapılmıştır.

Elde edilen verilerle araştırma sorularına cevap aranarak hipotezlerin geçerliliği test edilmiştir. Ardından ortaya çıkan verilerle araştırmanın sonuç bölümünde yorumlanmıştır.

#### 4.6. Araştırmanın Varsayım ve Soruları

Kadınların toplumsal hayatta yaşadığı sorunların sinema ve diğer kitle iletişim araçları tarafından konu edilmektedir. Söz konusu olan araçlardan sinema ve edebiyat da kadın sorunu ele alınmaktadır. Buradan hareketle kadının sinemada temsil biçimi ve temsiline kadın sinemasına katkısı açıklanacaktır.

*H1-* Senarist yazar; Işıl Özgentürk ve Ayşe Şasa, farklı dünya görüşlerine sahip olmalarına karşın, Türk Sinemasında ‘kadının sinemada temsili’ konusunda birleşmişlerdir.

*H2-* Feminist Kuramın getirdiği bakış açısı ile birlikte kadın karakterler edilgen konumdan etken konuma geçmiştir.

*H3-* Kadın senaristlerin, kadının özgürlüğü noktasında tespitleri aynı olduğu, fakat bunu konumlandırışı farklı olduğu gözlemlenmektedir.

*H4-*Yeni imajda kadınlar ona biçilen rollerden (anne, eş) sıyrılmış, artık tek başına da güçlü görünmektedir.

Feminizm kavramının nasıl ortaya çıktığı, geçirmiş olduğu süreçleri ve tanımlamaları ele alan bu çalışmada, edebiyattan sinemaya uyarlama eserlerde feminizmin izdüşümleri somutlaştırılarak ele alınacaktır. Amaca uygun olarak aşağıdaki araştırma sorularına cevap aranmaktadır.

*AS1-* Senaristler edebi eserleri sinemaya uyarlarken kadın karakterleri yeniden yorumlamış mıdır?

*AS2-* Edebi uyarlama olan senaryolarda yeni karakterler dahil edilmiş midir?

*AS3-* Örnekleme olarak belirlenen filmlerin senaryoları kadının temsiline odaklı mıdır?

Belirli bir toplumsal yapıdan, tarihsel birikimden faydalanılan sinema, yaşanan toplumsal gelişimlere ayna tutmaktadır. Sinema her ne kadar kurmaca olarak ifade edilse de, bulunduğu toplumun değerlerinden beslenir. Fakat toplumun her alanına baskın olan ataerkil yapı, sinemada da yüzünü göstermiş ve kadına kendinin ifade etme şansı yine çok az olmuştur. Feminist Film Kuramı erkek merkezli öğretilere alternatif bir bakış açısı kazandırması açısından önem taşımaktadır.

#### 4.7. Feminist Eleştiri Bağlamında Gramofon Avrat ve Seni Seviyorum Senaryolarının Karşılaştırmalı Tematik Çözümlenmeleri

Kadın karakterler belli davranış kalıpları içerisinde vermeye çalışmıştır. Dökümü ise aşağıdaki gibidir.

Tablo 1: Gramofon Avrat: Cemile Karakteri

| <b>GRAMOFON AVRAT: CEMİLE</b>     |                     |                                  |                                       |   |
|-----------------------------------|---------------------|----------------------------------|---------------------------------------|---|
| <b>Görünüm</b>                    | <b>Rol ve statü</b> | <b>Ruh hali</b>                  | <b>Yakınları</b>                      | <b>Ortam</b>                            |
| <b>Güzel ve çekici bir kadın.</b> | <b>Dansöz.</b>      | <b>Asi, sabırlı, mücadeleci.</b> | <b>Azime ablası, arabacısı Murat.</b> | <b>Küçük Taşra Kenti, Oturak Alemi.</b> |

Tablo 2: Seni Seviyorum Rosa: Rosa

| <b>SENİ SEVİYORUM ROSA: ROSA</b> |                       |                                     |                                      |   |
|----------------------------------|-----------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|---|
| <b>Görünüm</b>                   | <b>Rol ve Statü</b>   | <b>Ruh Hali</b>                     | <b>Yakınları</b>                     | <b>Ortam</b>                                      |
| <b>Güzel Bir Kadın.</b>          | <b>Anne, Kasiyer.</b> | <b>Yalnız, İlişkilerinde Rahat.</b> | <b>Eski Kocası, Annesi, Kemancı.</b> | <b>Büyük Kent, Randevu Evi, Yatılı kız Okulu.</b> |

*Gramofon Avrat* filminde kadın karakter **Cemile**, güzelliğiyle vilayette nam salmış, gencinden yaşlısına herkesin dikkatini çekmiştir. Her gece oturak aleminde çıkan kavgalardan bunalmıştır Cemile bu yüzden huzursuzdur.

*Seni Seviyorum Rosa* filminde kadın karakter **Rosa**; filmin başlarında çekingen bir kadinken, toplumun ona dayattığı eş ve anne kimliğini daha fazla taşıyamayarak, cesur bir hareketle ailesini terk eder. Toplumsal hayatta kadınların tercihine imkan tanımadan, omuzlarına yüklenen sorumluluklar, hayatını istedikleri gibi yaşamasına engel olmaktadır. Çünkü kadından kendini unutup ailesine adaması beklenir. Hamile kaldığı için evlenmek zorunda kalan **Rosa**'nın evinden kaçışı, cinsel kimliğine yapılan saldırıdan kaçıştır.

**Rosa**'nın annesi ve babası ile olan iletişimsizliği evlilik yaşamının etkilemiştir. Ailesi ile olan yaşadığı sorunlu ilişki özel hayatında ve diğer insanlarla çatışma yaşamasına sebep olmuştur. **Cemile**'nin ailesi hakkında senaryoda herhangi bir bilgi verilmemektedir.

Filmlerdeki kadın karakterler toplumun onlara dayattığı rol ve statülere uygun olarak hareket etmişler, fakat karşılaştıkları veya karşılaşacakları ilk fırsatta toplumdaki konumlarında değişikliğe gitmeye çalışmışlardır.

**Rosa**'nın çevresindeki erkekler pasif konumdadır. Eşini terk ettiği zaman tepkisiyle karşılaşmaz. Aşık olup peşinden gittiği kemancı **Rosa** hayatında yokmuş gibi davranır. **Cemile**'nin çevresindeki erkekler, eril kimliğinin farkındadır. Ayrıca kaba ve çirkindirler.

**Rosa** ve **Cemile** kendi ayakları üzerinde durmak zorunda kalmıştır. **Cemile**'nin ilişki kurduğu tek erkek arabacı Murat'tır. Sözle dile getirilmeyen bir aşk başlar aralarında. Geleneksel toplumlarda kadın bedenini denetimi eril güce verilmiştir. Bu yüzden cinsellik kadın bedeni üzerinde baskı unsuru oluşturmuştur. Çevresindeki erkeklerin **Cemile**'yi cinsel sömürüye maruz bırakmaz istemesinin kökleri geleneksel topluma dayanmaktadır.

Her iki filmde de kadın karakterlerin ekonomik anlamda ayakları üzerinde durmaktadır. Karşılaştıkları güç durumlarda başa çıkacak güç ve kudrete sahiptir.

Hayallerinin peşinden giden, kimlik arayışı, toplumda saygın yer edinmeye yönelik verdikleri mücadeleyi kazanmış, eril tahakküme boyun eğmemişlerdir. **Cemile**, cinsel sömürüyle elde etmeye çalışanlara karşı dik durmuş, yine bu durumdan başka bir erkeğin yardımını kabul etmemiştir.

Özel alana sıkışıp kalmış kadınların, kamusal alana çıkabilmesi için bir şeyleri göze alması gerekecektir. Randevu evinde çalışmak zorunda kalmış veya şiddete maruz kalması gibi.

Ayakları yere basan, özgür varlıklar olmaya çalışsalar da bir bedel ödemek zorunda bırakılmışlardır. **Cemile** karakterinin karşısına çıkan erkekler şiddet temelli eril güç unsuru olarak resmedilmiştir. **Rosa Cemile**'ye göre daha hayalperest ayakları yere basmayan karakterdir. Her ne kadar hayatta başarısız olmuş gibi gözükse de hayallerinin peşinden gittiği için yaşadıklarından pişmanlık duymamıştır.

Feminist Kuramla birlikte kadınlar dayanışma ve arkadaşlık gibi kavramları da sorgulamaya başlamışlardır. Filmlerdeki kadınlara arasındaki ilişkilere baktığımızda **Cemile**'nin tek yakınlık duyduğu, abla yerine koyduğu Azime'dir. Büyük kente kaçıp gitmek için Azime ablası ile birlikte para biriktirmektedir. Murat'la kaçarken, yine ondan yardım ister. **Rosa** ise yalnız bir kadındır. Randevu evindeki kızlar **Rosa**'yı ilk fırsatta evden atmışlardır.

**Cemile** karakteri geleneğin içinden gelen ve özgür iradesi olan, geleneğin kadını koruyan taraflarına tutunduğu vurgulanır. **Cemile** karakterinin gücü geleneğin köklerinden gelir. Kendi iradesiyle hayalini kurduğu düzenli yaşama kavuşma hayalleriyle hayata tutunur. Kadınlar erkeklerin korumasına yönlendirmesinde muhtaç olmadığı, kendileriyle alakalı kararları verebilecek bilince sahip olduğu vurgulanır. Şasa'nın bu senaryosu "gelenekle bağımızı koparmamalıyız" söyleminin en çok uyduğu senaryosu olmuştur.

Kadınlık sıfatının temel unsuru olan aile ilişkilerinde gizlidir. Bu ortamı oluşturan ise ataerkil yapıdır. Geleneksel yapı içerisinde ailenin otoritesi ve kontrolü babaya aittir. Erkeğin otoritesi aile üyelerinin davranışları üzerine inşa edilir. Bunun yanında kadına ait roller otorite tarafından şekillenir ve ailede yeniden üretilir. Bu bağlamda geniş iktidar alanı özel alan ve kamusal alanda babaya yani eril yapıya

aittir. **Rosa'nın** eşini ve çocuklarını terk etmesi ataerkil mücadeleye karşı bir duruş sergilemiştir.

**Rosa'nın** ve **Cemile'nin** kamusal alana çıkması iktidara bir karşı duruştur. **Cemile** yolda yürürken toplumsal alanda herkesin hayran bakışları ile karşılaşır. **Rıfat Cemile'yi** kendi iktidarı altına almaya çalışır. **Cemile** ise bunu reddederek erişilmez kadın imajı çizer. Bunun yanı sıra **Rıfat'ın** toplumda saygın bir konum edildiği, eğitilmiş olduğu anlaşılmaktadır. **Cemile** kendini **Rıfat'la** eşit bir konumda görmemektedir.

Her iki kadın karakterde kendini ifade edebilen, erkeğin iktidarını meşrulaştırmayı reddeden, boyun eğmeyen aktif karakterlerdir. **Rıfat'ın** yaşadığı erkeklik krizi **Murat'ı** öldürtmeyi göze alacak kadar büyümüştür. Erkeklik krize neden olan **Cemile'dir**.

**Rosa** Yeşilçam filmlerine aykırı bir karakterdir. Evini ve eşini terkederek hayallerinin peşinden gider. Bir daha da geri dönmez. **Cemile** Yeşilçam klasiklerine daha uygun bir karakterdir. Daha düzenli ve kurallı bir hayata kavuşmak için özgürlüğünü istemektedir. **Murat Cemile** için adam öldürüp hapse girmeseydi hayal ettiği ve arzuladığı hayata **Murat'la** başlayabilirdi.

Uygarlık süresince terbiye edilmeye çalışılan beden, sıradanmış gibi gözükken her eylemin ideolojik bir temele dayandığı itaatin ve isyanın sembolü olarak karşımıza çıkartılır (Bilgin,2016:1). Kadının kıyafeti, namusu ve davranışı, erkeklerin ona nasıl davranması istediği şekliyle temsil eder. **Cemile'nin** kamusal alanda daha kapalı kıyafetler giyinmesi erkekleri ona oturak aleminden farklı yaklaşmasını istediği içindir. Yine **Rıfat** beyin sürekli başında fötr şapka ve takım elbiseli dolaşması toplumdaki uygun konumuna göre hareket ettiğini gösterir.

Sessizlik, ataerkil ideoloji tarafından kadınlara dayatılan bir unsurdur. Bunun yanında kendini ifade etmekten yorulan ve anlaşılmayan kadınlarda sessiz kalmayı tercih etmiştir. Feminist dilbilimcilere göre; kadının sessiz kalması kendi anlam ve dilini yaratma seçeneği olarak karşımıza çıkmaktadır (Key,1995:127'den ak. Soyumert;2008:14). Türk Sinemasında kadının sessizleşmesi ve yok sayılması sık rastlanan bir durumdur. **Cemile'nin** filmin son sahnesinde **Rıfat'ı** sessizce terk edip gitmesi itaate tam tersi bir anlam yüklemektedir. **Cemile'nin** kendi isteği dışında

gelişen olaylara verecek bir cevabı yoktur. Ona söz hakkı tanımayan **Rıfat**'a susarak cevabını verir.

Kadının bedenini koruma görevi kadına değil erkeğe verilmiştir. Bu beklentiyle kadına atfedilen namus kavramı erkeğin koruması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkartılır (Bilgin,2016:5). Kadına yönelik geleneksel (İtaat, kontrol, şiddet, doğurganlık, cezbedici olma) ve modern istismarın (erkeğin eğilimine isteğine uygun bedene sahip olma) gündelik hayat içinde kadın tarafından doğal bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. **Rosa**'nın bebeğini emzirirken kırılan camdan göğsünü kapatmadan bakması Türk Sineması'nda kadın bedenini ibaret görülmesine tepkidir.

**Cemile**'nin düşüşü, **Rosa'nın** yalnız ölmesi onları özgürleştirmiştir. Kendi hayatına yön vermenin, söz sahibi olmanın verdiği hazdır bu.

## SONUÇ

*Kadının özgürlüğü, söylenmesi  
zor bir şarkının nakaratı gibidir aslında.*

Sinema toplumsal hayattan bağımsız düşünülemez. Toplumsal hayat da kadından bağımsız düşünülemez. Çalışmanın ana konusu, kadınların toplumsal hayatta ataerkil yapıya karşı verdiği mücadeledir.

Kadın ve erkek, içinde bulunduğu coğrafi ve kültürün getirileri doğrultusunda toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmektedir. Bu doğrultuda değişmeyen kadın ve erkek roller vardır. Bireyden buna uyması beklenir. Toplumun özellikle kadına yüklediği sorumluluklar gereği, kamusal alanda soyutlanarak özel alan olarak tanımlanan evinde çocuk bakmakla ev işi ve yemeği yapmakla, erkek ise para kazanmakla yükümlüdürler. Fakat erkek egemenliğinin altında ezilmek istemeyen, kamusal alanda ‘bende varım, buradayım’ diyen kadınların, erkeklerle eşit haklara sahip olduğu düşüncesiyle feminist hareketi başlatırlar. Bu hareketin daha fazla insana yayılması için de çeşitli sanat dallarından faydalanmışlardır. Bu sanat dallarından ikisi sinema ve edebiyattır.

Erkeğin iktidarını ilk önce cinsel alanda ispat etmesi istenir. Bu durumda cinsellik erkeğin kadın üzerinde tahakküm kurmaya çalıştığı ilk alan olduğu söylenebilir. Kadının özgürleşmesi, kamusal alanda görünürlük kazanması gibi nedenler, erkeklerin hakimiyetini kaybetme korkusu ile kaşı karşıya gelmesine sebep olmuştur. Kadın haklarının ön plana çıkması, erkeğin iktidar alanını kısıtlamış ve ataerkil değerlerin yok sayılmasına etkili olmuştur. İktidar ve cinsellik arasındaki bağlantı göz önüne alındığında eril iktidarın cinsellik yoluyla kadınlar üzerinde tahakkümünü yeniden tesis etmektedir. 1980 yıllarında önemin özgür kadın modasını başlatan ise Müjde Ar’dır. Ar filmlerinde kadının öpüşmesini, cinselliğini keşfetmesi, aşkın ve özgürlüğün bir uzantısı olarak meşrulaştırmaktadır.

Erkeklerin toplumsal hayatta edindiklerini konumları kadınlar yüzünden kaybetme korkusu, kadının kamusal alanda özgürleşmesinin ardından hissedilmiştir. Bu durum erkeğin otoritesini sarsan bir durum söz konusudur. Ataerkil düşüncenin



hakim olduğu özellikle geleneksel toplumlarda, kadın haklarını, kadın özgürlüğün ön plana çıkması eril yapıyı zor duruma düşürmektedir. Diğer yandan kadını erkeğin kendini güçlü hissettiği bir araç olarak görülmektedir. Egemen olan ataerkil yapı kadının özgürleşmesinden rahatsız olmaktadır. Kadınların kamusal alanda erkeklerden daha iyi yerlere mevkilere gelmesi veya meslek edinmesi ataerkil yapı tarafından engellenmeye çalışılmaktadır.

Diğer yandan kadının eğitilmiş ve bilgili olması erkeğin alanına bir tehdit unsuru oluşturduğu ve kötülük kaynağı olduğu düşünülür. Türk sinemasında kadınlar kaderine boyun eğen, hep ağlayan zayıf karakterlerdir. Kadının bir şekilde erkeğe muhtaç olduğu sürekli vurgulanır. Kadın her zaman iyi bir eş, iyi bir anne olmayı istemelidir. Erkek çoğu kez denetleyici, sahiplenici ve baskın bir roledir. Kadın erkeğin arzularına göre yaratılmış bir nesne olarak görülmektedir.

Kadın sinemacılar feminizmin sinemaya yansması ile birlikte, öncelikle filmlerdeki kadın rollerinde değişim için mücadele vermişlerdir. 1980 yıllarındaki yaşanan kırılmayla bütün haklarından yoksun, cinselliğiyle ön planda, eve hapsedilmiş karakterlerdir. 1980 sonrası kadın rollerinde kamusal alanda söz sahibi olan, ekonomik özgürlüğü olan, tüm zorluklara tek başına göğüs geren, cinsel kimliğini edinmiş, erkeğe boyun eğmeyen kadın karakterleri karşımıza çıkmaktadır. Yine de tam anlamıyla sosyal alanında birincil konuma geçememiştir.

1960'lı yıllardan itibaren sinemada söz sahibi olan yazar, senarist Işıl Özgentürk ve Ayşe Şasa, yazdıkları senaryolarda kadın sorunlarına en çok yer veren isimler arasındadırlar. Toplumsal hayatta kadınların tercihine imkan tanımadan omuzlarına yüklenen sorumluluklar, kadınların hayatını istediği gibi yaşamalarına engel olmaktadır. Rosa'da Cemile'de ataerkil toplum yapısında kimlik bulma ve toplumsallaşma çabası içindedir. Ben olma mücadelesini erkeklere direnerek vermişlerdir.

Rosa yaşadığı hayatın sonuna geldiğinde yalnız kalmıştır. Cemile ise yaşadığı her şeyin sonunda tek başına yürür, gider. Rosa, hata yapmaktan korkmayan, düştüğü yerden yine tek başına kalkmasını bilen kadındır. Cemile kendi hayatını kurmak için tüm zorluğa katlanacak kadar kararlı ve cesurdur.

Her iki kadın karakterin yaşadığı sorunlar, herhangi bir kadının da yaşadığı sorunlardır. Birey olarak var olma, çalışma hayatı, evlilik, ev kadınlığı, annelik ve cinsellik gibi konular filmlerde işlenmiştir.

Filmlerde kadın sorunlarına geniş bir bakış açısıyla bakılmaktadır. Özgürlük yalnızca salt cinsel özgürlük olarak bakmamıştır. Kadının Özgürlüğüne ekonomik, sosyal bağımsızlığını kazanması açısından bakılmaktadır. Rosa' da bunu ironi ile, Cemile karakterinde ise daha gerçekçi bakış açısıyla bakılmıştır.

İncelenen filmlerde her iki kadın karakterin yaşadığı sorunların birbiriyle olan benzerlikleri ve farklılıkları mevcuttur. Rosa, hayallerindeki gibi bir hayat için mücadele vermektedir. Cemile ise, daha iyi hayat şartları için para biriktirmektedir. Her iki kadın içinde hayalleri ve istedikleri gibi yaşamak toplum tarafından lüks bir hayat olarak algılanmaktadır.

Ataerkil toplumda erkeğin cinselliğini istediği gibi yaşama fırsatını verir. Bu durum kadınların cinselliğinin erkek dünyasına ait bir kavram olarak algılanmasına neden olmuştur. Cemile tarafından reddedilen erkeğin fiziksel, cinsel ve psikolojik baskı uygulaması bu durumun en güzel örneğidir.

Işıl Özgentürk ve Ayşe Şasa, Türk Sineması ve Türk Edebiyatı'na emek vermiş kadın yazarlarımızdandır. Özellikle kadın sorunlarına senaryolarında, gözlemci ve duyarlı bir şekilde eserlerine yansıtmayı başarmıştır.

Şasa senaryosunda kadın ve erkek arasında hiyerarşiye dayalı bir ilişki kurmamıştır. Bu nedenle kadın ve erkeğin konumlandırılışı klasik Türk Sineması filmlerinden farklıdır. Rıfat karakteri eril bir konumda olmasına rağmen, gücü temsil etmez. Cemile'nin arakasından gitmek istese de toplumsal normların buna izin vermediğinin farkındadır. Cemile'nin randevu evine gitmesi yine kendi tercihidir. Önünde başka fırsatlar olmasına rağmen, bunu yenik düşme olarak algılamış ve kendi verdiği karar toplumun onaylamadığı bir durum olmasına rağmen o yolu tercih etmiştir. *Ahh Güzel İstanbul'da Ayşe, Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe'deki Zehra* gibi Cemile karakteri de zayıf bir profilde yansıtılmaz, erkek karaktere boyun eğmemiştir.

Özgentürk Rosa filminde, kadın karakterin en belirgin özelliği hayatından hiç memnun olmaması, hayal ettiği yaşama bir türlü kavuşamamasıdır. Her şey üzerine

geldiğinde ardında bırakıp kaçmıştır. Çocuk yaşlardan itibaren kadına telkin edilen erkek egemenliğini içselleştirmesi Rosa karakterinde başarılı olmamıştır.

Her iki kadın da toplum düzenine teslim olmamıştır. Bu düzene karşı gelmiş, toplumun kadına çizdiği yolu kadınlar tarafından değiştirilmiştir. Yaşadıkları hayal kırıklıkları, zorluklar onları yıldırmamış, düştüğünde tek başına ayağı kalkmayı bilmişlerdir. Cemile, Tüccar Ali'nin çaresizliğinden faydalanmasına izin vermemiştir. Sonuç olarak her iki senaryoda klasik Yeşilçam filmlerinden farklı kadın karakterler karşımıza çıkarmaktadır. Senaryoda modern yada geleneksel olsa bile kadınların iktidar ve otoritenin belirlediği çizgilerin dışına çıkılabileceğini göstermiştir.

## KAYNAKÇA

- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği. *Edebiyat Fakültesi Dergisi sayı 1* .
- Ali, S. (2015). *Gramofon Avrat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslantepe, M. (2010). Sinemada Feminist Teori. 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu* .
- Aslan, S. (2015). *Hayret Perdesini Temaşa*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Atasoy, A. D. (2013). Sinema ve Televizyonda Görsel Haz ve Sinemasal Çözümler .
- Ayvazoğlu, B. (2013). *Defterimde Kırk Suret*. İstanbul: Ka01 Yayınları.
- Berktaş, F. G. (1995). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. G. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, A. (2010). Hatırlananlar ve Unutulanlar:. 53.
- Bourdieu, P. (2002). *Eril Tahakküm Çev. Bediz Yılmaz*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Butler, M. A. (2011). *FİLM ÇALIŞMALARI*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Can Uğurlu, F. A. (tarih yok).
- Çakır, S. (2017). Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına Bir Uyarılama Örneği: Hıçkırık,.
- Çakır, S. Popüler Sinemada Kadının Sunumu ve Aşk İzleği.

- Dağ, A. (2018). Sinema ve Romanda Transhümanizm: “Blade Runner” Filmi ve “Neuromancer” Roman Örneği. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*.
- Durakbaşı, A. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayıncılık.
- Duyan, Y. (2013). 1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme .
- Ecevit, Y. (2011). Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. *Anadolu Üniversitesi Yayını* .
- Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi.
- Gülşen, E. (2011). *Hakikatin Sineması*. İstanbul: Külliyat Yayınları.
- Gürer, L. (2018). Son Dönem Türk Sineması'nda Kadının Seyri.
- Gürhan, N. (2010). Toplumsal Cinsiyet Ve Din. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*.
- Hooks, B. (2016). *feminizm Herkes İçindir*. İstanbul: Bgts Yayınları.
- [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_IgsgeLFQw&list=WL&index=105&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=g_IgsgeLFQw&list=WL&index=105&t=0s).  
(Eişim Tarihi:08.20.2018).
- İlyasoğlu, A. (2012). *Örtülü Kimlik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kale, Ö. (2010). Edebiyat Sinema İlişkisi. *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*.
- Dilli,Ş. Feminizm
- Dilli,Ş. Ekofeminizm
- Dilli,Ş. İslamiFeminizm
- Koç, H. (1987). "ben kendime radikal feminist diyorum". *Feminist Sayı 1*.
- Kurusawa, A. (1994). *Kurbağa Yağı Satıcısı*. İstanbul: Afa Yayınları.

- Künüçen, H. (2001). Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı (Cengiz Aytmatov'un "Al Yazmalım, Selvi Boylum" adlı eserinden sinemaya uyarlanan filmin uyarlama üzerine düşündürdükleri).
- Marcos, S. (2005). *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Ütopya Yayınları .
- Masdar, F. (2012). Orhan Kemal Uyarlamalarında Çukurova Gerçeğinin Yansımaları.
- Merih Taşkaya, E. İ. (2012). *Sinemada Kadın*. Antalya: Medya Ofset.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Monaco, J. (2003). *bir film nasıl okunur*. istanbul: oğlak yayınları.
- Mulvey, L. (1975). Görsel Haz ve Anlatı Sineması.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması Cilt 1*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Oylum, R. (2016). Türk Sinemasında Necati Cumalı Uyarlamaları , Yüksek Lisans Tezi. Edirne.
- Soyumert.A. (2008).Türk Sinemasında Susturulmuş Kadın Karakterleri, YüksekLisans Tezi. Ankara
- Öğüt, H. (2009). *Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi*
- Özbudun, D. N. (1991). *Havva'nın Örtülü Yüzü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Özgentürk, I. (2000). Sokok Tiyatrosu Üzerine Bir Söyleşi. (G. Akarsu, Röportaj Yapan)
- Özön, N. (1994). *100 soruda sinema sanatı*. istanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, M. (2012). *Cahiliyetten İslamiye' e Kadın*. Ankara: Ankara Okul Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın 'Dişil' Yüzü*. İstanbul: Om Sinema.
- Öztürk, S. R. (2005). Onlar Cinsiyet Olarak Kadın Yönetmen Ama Aslında Erkek Olmayan Kadınlar. *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşisi, Panel ve Sunum Yılığ*.
- Penley, C. (2008). *Sinema İdeoloji ve Politika Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar (Sinemasal Yazılar 1)*. Ankara: OrientYayıncılık.
- PeterWollen. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ryan Kellner, M. D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Savran, G. A. (2004). *Beden Emek Tarih Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Smelik, A. (1998). *Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplık.
- Soyşekerci, H. (2015). <https://t24.com.tr/k24/yazi/tante-rosa-yasamakta-istirar-ediyor>
- Şasa, A. (2006). *Delilik Ülkesinden Notlar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Şasa, A. (2015). *Şebek*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Şasa, A. (2016). *Delilik Ülkesinden Notlar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Şasa, A. (2017). *Bir Ruh Macerası, Timaş Yayınları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri*.
- Tekeli, Ş. (1993). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Toprak, Z. (2004). *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Türköne, M. (1995). *Eski Türk Toplumlarında Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.

Yılmaz, A. (1991). *Hayallerim Aşkı ve Ben*. İstanbul: Simavi Yayınları .

Yüce, T. (2015). Sinema Ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. *Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı* .

<https://www.intersinema.com/gramofon-avrat-filmi-ekibi/>. adresinden alınmıştır.  
(Ulaşım tarihi: 30.072019)

<https://cinedb.com.tr/seni-seviyorum-rosa-filmi>. adresinden alınmıştır.(Ulaşım Tarihi:30.072019)

[https://www.youtube.com/watch?v=g\\_IgsgeLFQw&list=WL&index=105&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=g_IgsgeLFQw&list=WL&index=105&t=0s) .  
adresinden alınmıştır(Ulaşım Tairihi: 08.08.2018)

(<http://www.e-skop.com/skopdergi/koksuz-bir-estetige-karsi-devrim-icin-hareket-tiyatrosu/3504> 16). (Ulaşım Tarihi:01.0802018)

(<http://www.e-skop.com/skopdergi/koksuz-bir-estetige-karsi-devrim-icin-hareket-tiyatrosu/3504> 16).(Ulaşım Taihi:01.08.2018)



## EKLER

### Ekler 1

**Bu Toprağın Güzideleri; Ayşe Şasa Paneli, 23 Mart 2019**

**Konuşmacılar: Serdar Aslan**

**Prof. Dr. Lütfullah Beşiroğlu.**

**Hakkı Özdemir.**

**Mesut Uçakan.**

**Prof. Dr. Lütfullah Beşiroğlu: (Psikiyatri)** Meslekten birisi olarak çileler içinde olan bir insanın yaşamış olduğu sorunları katagorik bir takım kavramlar yada bir takım modeller içerisinde açıklayıp basite indirgemek ve yaşadıklarına anlatıklarına eziyet etmeksizin bunu yapmak benim için zordu. Bu yüzden çok defa bu programa katılmaktan vazgeçmeyi düşündüm. Ama şöylede düşünündüm; bundan 40 50 yıl sonra onu tanıyan hiç kimse hayatta olmayacak. Onu tanıyanlar yalnızca yazdığı senaryolardan, kitaplarından üzerinden duyucaklar. Yazdığı metinlerde o derece incelikli, ayrıntılı ve satır aralarında o kadar bol mataryal var ki. Hep etkileniyorsunuz hemde duygulanıyorsunuz. Dolayısıyla ben de Ayşe Şasa'yı anladığım kadarıyla anlatmaya çalışıcam. Yazdıkları o kadar sahiciki yüzünden okuyar gibisiniz. Bu açıdan yazdıkları üzerinden bir değerlendirme yapmaya çalışıcam. Tabi burada şöyle bir şey var. 90'larda öğrenci iken Şasa'nın Dergah Dergisindeki yazılarını yazarken ağır bir ruhsal rahatsızlığı vardı ve füsus okuyarak iyileşiyordu. Bizim çevremizden meslekten kişiler tarafından da desteklendi bu. Delilik Ülkesi Notları okuduğunuzda inanılmaz bir ritm olduğunu görüyorsunuz. Ve okuyanların zihin dünyasından ne derece yer edeceği belli olmayan bir metin. Defalarca okudum bunu. Bir Ruh Macerasını okuduktan sonra düşüncelerim değişti. Tekrarlı olarak okumaya çalıştım. Ama bir Ruh Macerası olmasaydı, iyileşmesi sırasındaki değişiminin ne derece de olduğunu anlamam mümkün olmayacaktı. Bir Ruh Macerası aslında Delilik Ülkesinden Notlar kitabının yorumu gibi. Bu kitabı

yazdıran iradeyede, emeği geçenlere de teşekkür etmek lazım. Ayşe Şasa Hanımefendinin dönüm noktasına ulaşan rahatsızlığı bazen şizofreni, bazen psikoz olarak tanımlanan rahatsızlığı aslında yaşamadan çok önce çocukluğunda mesela bir takım sorunlar yaşıyor. Halisülasyonlar görüyor, bayılmaları, krizleri geliyor, ölüm korkusu yaşıyor. Ruhsal sorunu olabilecek herşeyi yaşıyor ve bunarı kitaplarında açık bir şekilde anlatıyor. Şimdi bir insan bu kadar renkli, farklı ruhsal sorunu niye yaşar diye sorduğumuzda bunun çocuklukla alakalı bir durum olduğunu görüyoruz. Ben Ayşe Şasa için hiçbir zaman tramva tabirini kullanmıyorum. Modern psikolojinin tramva diye tanımladığı ihmal, istismar, fiziksel şiddet, duygusal şiddet diyerek alt bölümlere ayırdığı o tramvanın o bir çok unsurunu yaşıyor. Nir takım failerin eliyle yada yakın çevresindeki kişilerin ses çıkarmaması sebebiyle. Sadece cezalandırılmakla kalmıyor, iyi yaptığı şeylerde önemsenmiyor. Dolayısıyla evlendiği sürece kadar kendi elinde olmadığı bir takım durumlar yaşıyor. Atilla Tokatlı ile olan evliliğinden sonra yaşadıkları biraz trajediye dönüşüyor. Seçim yapma hakkı doğuyor ve ailesine karşı verdiği tepki neticesinde çok da benimsemediği belki de pişmanlık yaşadığı bir karar alıyor. Bir sorundan kaçıyor fakat daha büyük bir sorunla karşı karşıya kalıyor. Evliliği bitince geri dönmek zorunda kalıyor. Bunları onun için ağır yükler oluyor. Tek başına yüklemesi gereken. Atıf Yılmaz'la hayatını birleştiriyor sonra. Atıf Yılmaz'ı şöyle tanımlıyor: biraz duygusuz ve silik bir karakter olarak bahsediyor. Aslında orada örtük bir şey var. Senaryolarına bir müdahale söz konusu. Kendi özgüvenini ortaya koyamıyor. 2. Şasa için sıradan bir ev hanımı olamamakla suçlanıyor. Bunların hepsi tabi çatışmalara sebep oluyor. Ardınan kemal Tahiri ve babasını kaybedişi. Ölüm fikriyle çocukluktan beri hemhal olduğu için yokolma fikri Şasa'yı çok korkutuyor. Sonuç itibari ile doruk noktasına ulaştığı nokta Atıf Yılmaz'la bir hün yolda yürürken ona zarar vereceğinden korktuğu için kaçıp gitmesi. Konfizyon dedğimiz o şaşkınlık. Zaman ve mekanın kaybolduğu tuhaf bir durum yaşıyor. Ve arkasından tablo biraz ağırlaşıyor. Hastane günleri başlıyor. Bilinen tanınana hocalara götürülüyor. Fakat bu kişiler Ayşe Şasa'yı anlamaktan çok uzak kişiler. Temas kurmak çok kolay bir şey değil. Lise yıllarında gittiği psikiyatris onu intihardan vazgeçiriyor fakat sosyalist olamasında da büyük katkısı oluyor. "Sen bu topluma lazımsın demesi" Şasa' da bir kişisel değişimine neden oluyor. İlk şizofreni tabiri sözü İngiltere'de gittiği doktor

tarafından dile getirildiğini söylüyor. İngiltere' nin en prestijli doktoru. Sonrasında çok yoğun bir tedavi süreci başlıyor.

70'li yıllar. Psikofarmalojinin yeni çıktığı yıllar. Yaygınlaştığı dönemler. Tedaviye yanıt vermediği olgularda bazen yüksek dozlara da çıkılabiliyor. Yanında uyku hapları da veriliyor. Kendisi yıllar sonra söylüyor zaten. Verilen yüksek dozda ki ilaçlar başıma dert açtı diyor. Bu noktadan sonra değişim süreci başlıyor. Füsusul-Hikem'le tanışıyor. O arada Bülent Oran'la tanışıyor. Zaten iyileşmesinde 4 ana faktörden bahsediyor. 1. Allah'ın inayeti. 2.Füsus. 3.Bülent Oran. 4.de doktoru Doğan Soyumer'den bahsediyor. Yabancılaşmanın neticesinde yaşadığı bu travmatik hastalıklarla birlikte kendi varoluşunu tanımlarken başka bir diyarın kapıları açılıyor. Yaşadıklarından ötürü insan bazen kaçacak yer arar. Varolan somut dünyada kaçacak bir yer bulamazsınız. O yüzden bu değişim dönüşüm insanın kendi zihni içersinde olur. Ayşe Şasa'da tam olarak bunu yaşıyor. Psikoz dediğimiz hadise aslında şöyle bir şey. İki ana başlığı var.1. insanın duygu ve düşünce dünyasındaki çağrışımların tamamen koptuğu bir durum, bir de bu bağlantıların çok sıkı olduğu ve bir boşluğa imkan vermediği bir durum. Bunlardan 1. Si daha çok Şasa'nın yaşadığı durumu özetliyor. Delilik Ülkesinden Notlar adlı kitabının özellikle ilk makalesinde inanılmaz bir renklilik, algı dünyasını değiştiren koku, tat, görsel hezeyanlar, halisülasyonlar. O kadar canlı anlatıyor ki bunları.

Senarist olmasında bazı şeyleri katkısı var sanki. Bir yetenektir aynı zamanda. Zihin dünyanızda bir perde açılıyor. Ve herşeyi bu yeni ekranda değerlendiriyorsunuz. Sanki psikolojik rahatsızlıkta tabir edilen şeyde zihindeki ekran gibi. Olumsuz bir değmesi var. Ve o düğmeye basınca bir anda herşey birbirine giriyor. Kayıtsızlık ve donukluk yok. Sürekli bir iletişim kurma çabası var. Yakıcı bir arayış ve paylaşma ihtiyacı var. Kemal Tahir geçmişiyile iletişim kurmasını sağlıyor. Bülent bey sıradan olanla bütünlüğünü sağlıyor. İbn-Arabi tasavvufla içsel macerasıyla yolculuğunu sağlıyor.

**Serdar Aslan;** 2012 yılında Yeşilçam dünyası hakkında bir yazı yazmıştım. Bu yazının bir internet sitesinde yayımlandı. Ayşe Şasa'nın yazımı okuyup beni aramasıyla tanışmış olduk. Eminim onu tanıyanların büyük bir kısmı bu şekilde tanışmıştır. Hatta yıllarca telefonla iletişim kurup hiç yüz yüze gelmemiş arkadaşları

bile vardır. 2012 yılı benim sinema kuramı ve sinema tarihi hakkında yeni yeni okumalarım yaptığım bir dönemdi. Ayşe Hanımla tanışmama vesile olan yazının başlığı “Yeşilçam Günü Bir Manifestodur” şeklindeydi. Bu başlığın uygun olup olmadığı hakkında çok kafa yormuştum. Fakat yıllar sonra farkettim ki yerinde bir başlık olmuştu. Ben konuşmamda daha çok Ayşe Şasa'nın sinema dünyası ile alakalı olacaktır.

Dünya’ da sinema düşüncesi, sinema kuramı teorisi ile ilgili çalışmalara baktığımızda aslında sinemanın tarihinin olgun bir dönemde başladığını görüyoruz. 1920’lerde itibaren olgun bir sinematik çalışmalardan bahsetmemiz mümkün. Rusya’ da bir biçimci gelenek gelişmiş oluyor ve bunlar film malzemelerinin biraraya gelmesinde nasıl bir anlam oluştuğunu, daha çok montaj üzerinden bir film düşüncesi geliştiriyorlar. Daha sonra gerçekçi kuram dedğimiz aslında filmin gerçeğe ne kadar yakın olduğunu ve bu noktada anlamını nasıl oluştuğuna dair çalışmalar görüyoruz. Ve daha sonra bu çalışmalar daha özelleştirilmiş bir alanda günümüze kadar geliyor.

Gelenen noktada olgun bir kuram külliyatından ve filmlerden bahsedebiliriz. Türkiye’de manzara biraz farklı oldukça genişbir dönemde filmle ilgili çalışmalar başlıyor ve tam olarak bir kuram sistematığı içinde değildir zaten.

1965’lerde Onat Kutlar’ın ve Şakir Eczacıbaşı’nın kurduğu Türk Sinematek Derneği sözkonusudur. Bu aslında bir arşivleme yapan bir dernek. Batıdan, Avrupa’ya getirdiği filmleri arşivleyen ve aynı zamanda gösteren bir dernek. Biz sinemadan bahsetmek istiyorsak bizim filmlerimiz bu şekilde olmalıdır. Evrensel olmalıyız ve Batı gibi filmler yapmalıyız.

Buna paralel ikinci bir kurum ise Sami Şekercioğlu’nun kurduğu Kulüp Sinema etrafında yaptığı çalışmalar. Sami Şekercioğlu’na bazı yönetmenlerin katılımıyla bu hareket genişliyor ve “Türk Film Arşivi” adı altında çalışmalar yapılıyor. Bunlar şöyle bir tezle ortaya çıkıyorlar. Bu fikirlerin oluşmasında Kemal Tahir’in etkisi büyük. Önce halk sineması olarak isimlendirilen bu hareket daha sonra “Ulusal Sinema” adını alıyor.

1970’lere geldiğimizde Milli Sinema görüyoruz. Bunlarda halkı temel alıyorlar ama halkın inancına ve direkt İslamla alakalı film yapılması gerektiğine dair bir vurgu yapılıyor. Fakat bu eğilim bir kavram sistematığı olarak oluşmıyor.

1990'lar Ayşe Şasa'nın Dergah Dergisinde Yeşilçam Günlüğü başlığıyla yazdığı yazılara kadar bu hal böyle devam ediyor. Fakat Yeşilçam Günlüğü başlığındaki yazılar ilk defa gerçek anlamıyla sinemamızda, filmlerimizde sinema dışı unsurlarıyla nasıl bakılır ve nasıl geliştirilebilir sorularını sormaya başlıyor.

Ayşe Hanımın Yeşilçam Günlüğünde kullanmış olduğu başlıkları okursak aslında meseleye ne kadar esaslı bir yerden yaklaştığını görebiliyoruz. Birkaç tanesini söylersek, Türk Filmi Nedir? Kuramsal Şur Arayışı? Türk Sinemasındaki Yerel Estetik? Nasıl Bir Sinematografik? Hayal- Rüya- Sinema, Kendime Dair gibi başlıklar kullanıyor. Ayşe Hanım yazdıklarıyla bize yöntem gösterir. Sinemaya nasıl yaklaşılması gerektiğine dair yöntemler. Bu yöntemler öncelikle hem fert olarak kendimizi, hemde toplum olarak kendimizi tanımaya yöneliktir. Yeni modernleşmeye çalışan toplumların yaşadığı yırtılmayı görüyoruz toplumumuzda. Ayşe hanım film düşüncesine getirdiği derinlikli bakışla bizlere aslında yeni kapılar açmaktadır.

Ben daha çok Ayşe Hanımın metinleri üzerinden bu konuşmayı yaptım. Ama bundan çok daha önemli olan bir fiili metin olarak Ayşe Hanım'la karşılık geldiği, onun çağıyla, nesliyle yüzleşme şekli hemde bu yüzleşme sonunda başvurduğu sükunet hali.

### **Hakkı Özdemir**

Dergah dergisinde romanla alakalı yazılar yazdığım dönemde, yazılarımı yakından takip eden Ayşe Şasa Hanımefendi numaramı Mustafa Kutlu'dan alarak bana ulaştır. Tanışmamız böyle olmuştu kendisiyle. İstanbul' da Gayrettepe'de bir kulede yaşıyorum. Yanıma uğrarsan sevinirim demişti. O günden sonra sürekli olarak ziyaretlerde bulundum. Vefatına kadar kendisinden çok şey öğrendim. O bir şeylerin yanlış olduğunu dile getirerek deği, hissettirerek öğretirdi. İlk okuğu "Her Donkişota Bir Sanço Gerekli" adlı yazımdı. Türkiye'de edebiyattaki yabancılaşma meselesini ele almıştım bu yazımda. Batıdaki örneklerin nasıl olduğuna değindikten sonra Türkiye'deki yabancılaşma meselesini ele alan romanların aslında hayatla bir teması olmadığı, mesnetsiz olduğunu söylüyor. Sonradan anladım ki Ayşe Şasa'nın kendi yaşadıkları aslında bu yazılanların bir özeti gibiydi. Bu yazı dikkatini o yüzden çekmişti. Onunla tanıştıktan sonra filmlerini kitaplarını okuma şansına erişmiştim.

Zorunlu batılılaşma mevzusu ifadesi Şerif Mardin'e aittir. Bu tabire maruz kalan sembol bir isimdir Ayşe Şasa. Bunu doğrudan arı şekilde gerçeklerle olduğu gibi temas etmektedir Bir Ruh Macerası kitabında. Şebek romanında hem iranik hemde gerçek isimleri bir bilim kurgu mantığı çerçevesine oturtarak anlatır herşeyi. 1941 doğumlu Ayşe Şasa. Bu tam zorunlu Batılılaşma mevzusunun yoğun şekilde yaşandığı bir dönemdir. Ülkemizin yaşadığı bu trajediyi irani bir dille ele alır Şasa bu romanında. Bir Ruh Macerası kitabı bunu nasıl doğrudan anlatıyorsa, Şebek romanı da o komediyi Batı'ya özenmeyi şebekleşme olarak görüyor. Şerif Mardin'in batılılaşma, modernleşme dediği şey Şasa'nın batılılaşma şebekleşmedir ifadesine denk gelir. Modernleşme şebekleşmedir ona göre. Zamana 2075 yılında eski adıyla Viyana yeni adıyla XP. Adından bir yerde geçmektedir. Aslında burası hepimizin bildiği yer olan Türkiye'dir. Şehirde bir orangutan ayaklanması bekleniyor. Son orangutan ayaklanması 28 sene önce olmuş. Bu 28 Şubat'a bir göndermedir. Burjuva kesimi yani bu modernleşmiş kesim, şebekler halk tabakası olan orangutanlar olarak sembolize ediliyor. Şebek Burma kardeşi Aziz Şasa'dır. Şebek anne, annesidir. Manyak Arşimet Bülent Orandır. Batın Baba insanı kamildir. Yetimhane memuru Gradyüs de Şasa'nın sadist mürebbiyesi Barbaradır. Şizoit Rere Ayşe Şasa'nın kendisidir. Romanın sonunda Şizoit şöyle söylüyor. " Bir roman yazmalıyım. Adını şebek koymalıyım. Sonunda gezegensel şebek imparatorluğunun tüm ruhu doymalı, kancık tertipleri, ölümcül tehditleri, şeytani siyasası, gezegensel zorbalığın tüm karakterleri verilirken, bireysel planda dehşet, tiksinti, bunalım ve kabus yüklü genişliğim anlatılmalı.

## Ekler 2

### Röportajlar

#### Işıl Özgentürk'le röportaj (2. 07. 2018)

**1. Çocukluğunuz Antep' de geçti. Bir çok kültürü bir arada barındıran ortamda yetiştiniz. O dönemlerden bahsedermisiniz biraz. Kaç yaşında çıktınız Antep'den? Sonrasında hep İstanbul'da mı yaşadınız?**

-Deminde senin söylediğin gibi ben şanslı bir insanım. çünkü Antep gibi bir çok farklı kültürü bir arada barındıran bir kentte 15 yaşına kadar yaşadım. Antep ikibin yıllık eski bir kent. Yani kadim bir kent. Arap Kültürü, Süryani Kültürü, Kürt Kültürü, Ermeni Kültürü ve Türk Kültürü' nün içinde büyüdüm. Ve herkes o zamanlar arkadaş, dost, ahabap. bir kere böyle bir kentte doğmak çok büyük bir ayrıcalık. Çünkü çocukluk sizin geleceğinizi belirleyen bir şeydir. 2. ise ben yine çok şanslıyım. İlginç bir aile ortamında büyüdüm. Babam ve annem Antep' de buluşmuşlar. Babam Gazi Eğitimli bir resim hocası, annem' de ilk okul öğretmeni. Birbirlerini sevmişler, annemin ilk tain yeri Çorum' da küçük bir yer. 1 buçuk sene elektriğin olmadığı bir yerde annem öğretmenlik yapmış. Çok güzel anılar yaşamışım annem orada, anlatırdı. Sonrasında babam ve annem Antep' de buluşmuşlar. birbirlerini çok seviyorlar. Babama Gaziantep sanat merkezinde direktörlük görevi veriliyor. Aynı zamanda babam bir futbolcu. Çok iyi futbol oynuyor. Gaziantepsporun kurucularından. ve Rahmi Hoca deyip tapılan bir adam. Daha sonra maarif müdür muavini. Bunları özellikle söylüyorum. Çünkü babamın benim gelişimimde çok önemli bir etkisi var. Babam 1960 ihtilalinde yönetici kadroda. O sırada yedek subaylar geliyor, darbenin ardından yani tam darbeye denmez ona. Devrimci bir anayasanın ortaya çıkmasında çok etkili oluyor. O dönemde üniversite mezunlarına deniyor ki gidin Anadolu' da istediğiniz yerinde dersler verin. Böylece askerlik yapmış olacaksınız deniyor. Babam aynı zamanda çok iyi jip kullanan bir şöfor. Yollar tabii kötü o dönemlerde. Ve dağ köylerinde gitmesi gerekiyordu. Bu dağ köylerinde kadınlara okuma yazma öğretiliyordu. Ürünlerini paketleyip satması, dikiş yapması öğretiliyordu. Bütün o gittiği yerlere 12 yaşındaki kızımıda götürüyordu, yani beni Işıl Özgentürk'ü. Ben Kürtçe, Arapçı şarkılar duydum. Pek çok

yaşıtlarım bunlara şahit olmamıştır. Pek çok kültürü bir arada yaşatan mahallemizde eski avlulu evlerde büyüdüm. Şu anda o evler restore edildi ve otel olarak kullanılıyordu. Ve biz bir fıstık ağasının evinde oturuyorduk. Avluya tonlarca Antep fıstığı ve üzüm geliyordu. Kadınlar bu üzümleri ezerek sucuk yapıyorlardı. Ama bu arada Happe Bacı adında bir Kürt kadını sevdiği kız için adam öldüren bir genci sakladı. Bunu bir mahalle birlik olarak yapmıştı aslında. Annemle babam son derece özgürlükçü insanlardı. Biz 3 kardeştik, En büyükleri benim. Ben henüz 9 yaşındayken; o zamanlar siyah trenler vardı, beni onların makinistine teslim edip denizlide ki halamlara göndermişlerdi. o yaşımdan beri çok yer gezerim, tek başıma seyahat ederim. Korkusuzumdur. Bunların sonucu bu aslında. O dönemde çok az insan belkide kızını alıp başka memleketlere göderebilirdi. Ama o dönemler şimdiki Türkiye gibi değildi. İnsanların birbirine saygısı sevgisi güveni vardı. Annem bana haşlanmış yumurta ve anne köftesi yapmıştı. Komparında yolculuk ederken komşu kadına ben bunlardan ikram ederdim, onlarda bana getirdiklerinden ikram ederlerdi. Çok eğlenceli tren yolculuğu anılarım var benim.

Bu arada ben Gaziantep'de sadece kızların okuduğu bir okulda ortaokulu bitirdim. Çok genç bir beden eğitimi hocamız vardı. Bir gün bize; Siz bugün okulunun bahçesinde kesilmiş odunları toplayacaksınız dedi. Ben sınıfın elebaşyıldım herhalde. Örgütlendik, isyan ettik. Benim ilk isyanım budur. Biz dersimize girmek istiyoruz, odun taşımak istemiyoruz. Öğretmenler bizlere çok kızdılar. Sınıfımızı dağıttılar. Bizde şöyle bir tedbir aldık; ne sorarlarsa bilmiyorum, bilmiyorum diye cevap veriyorduk. Sonunda bizim sınıfı tekrar biraraya getirdiler. Bu bir isyandı, örgütlenme hareketiydi.

Türkiye' de en çok gezen bir kaç insandan biriyim. Aynı zamanda dünyanın her yerine gitmiş bir insanım. Bunun tohumlarını bana ilk annem attı. Annem tarih ve coğrafya tutkunuydu. Her haftasonu herhangi bir tarihi mekanı ziyaret ederdik. Mesela urfa çevresini çocukluğumdan itibaren çok iyi bilirim. Adana'da Aslanlı Tepeyi, Gaziantap'de zincirlitepeyi, Belkıs Harebelerini küçük yaşlarda ziyaret etmişimdir. Bir tarih ve coğrafya bilinci ile annem gezdirirdi bizi. Bütün çocukları da katarak cümbür cemaat gezilere çıkardık. Bunun üzerine kurmuştu annem hayatını. Bu anlattıklarım bir çocuk için çok renkli bir hayat.



Tabi o dönemde eğitim çok farklıydı. Ben mesela 5. sınıfta Türk Klasiklerini okumuştum. Kompozisyon yazdırırdılar. En komiğide benim kompozisyonlarım kimseninkine benzemediği için hoca karışıklıkta kalırdı. Sıfır mı versem beş mi versem diiye.

Ardından babamın taini Haydarpaşa' ya çıktı. Haydarpaşa Sanat Enstitüsüne müdür olarak atandı. Çok iyibir idareciydi. Suriye ile bir maç yapmışlar. Babamın takımı kazanmış ve babam göğsünden Türk Bayrağını çıkarmış. Ağlayarak anlatırdı kendisi bu anısını. Atatürk hayranıydı aynı zamanda, ve bir 19 Mayıs töreninde önünden geçtiğini hiç unutmaz. Atatürkle ilgili ne zaman konuşmaya başrasa ağlardı. Müthiş bir Atatürk sevgisi vardı içinde. Aynı zamanda çocuk sevgisi çok fazlaydı, bütün öğrencileri ona bayılırdı. Bir şiir defteri vardı babamın. Sonradan farkına vardım, Nazım Hikmet ve Necip Fazıl şiiri aynı sayfada yazılı idi. Nazım Hikmet o sırada yasak bir şairdi. Annemde nasıl olmuşsa o dönemde engelli çocukları da okuturdu. Başarılı bir öğretmendi. 2. işide bütün çocukları toplayıp o bölgedeki tarihi yerlere götürürdü, sadce bizimle yetinmezdi. O bölge bir hitit bölgesidir aynı zamanda. Hitit Uygarlığı Etü Uygarlığı adında, Atatürk tarafından öne çıkartılan bir uygarlıktır. Anadolu topraklarında yetişen en güçlü medeniyetlerden biridir. Ardından ben eğitimime İstanbul' da devam etmeye başladım. Ben ve bir erkek bir kız kardeşim. Erkek kardeşim benden 4 yaş küçük rahmetli oldu. Kız kardeşim 8 yaş küçüktü. Acıbadem' e taşındık ve çamlca lisesine verdiler beni. Sonradan gelenler sınıfına kaydoldum. İyi ki o sınıfa kaydolmuşum, çünkü ne kadar haylaz varsa bizim sınıftaydı. Bir sosyoloji hocamız vardı. Sürgün oldu, biz nedenini bilmiyorduk.

Bize felsefeyi, dünyada ki felsefe akımlarını, marx'ı, Junk' u, Freud' u bize anlatan oydu. Beni çok severdi. Hadi Işıl dersi kaynatalım derdi. Mesela bir oyun görmüştüm, dikkatimi çekmişti o dönemde Sermet Çağan' ın oyunu; Ayak bacak fabrikası. Tahtaya yazardık, insan aşık olmaya görsün dinsel tabularını kırar. Ondan sonra başlardık konuşmaya. Çok eğlenceli bir sınıftı. Erenköy ve Çamlıca lisesi arasında rekabet vardı. 10 kasım anma günün de müthiş bir Atatürk Büstü süslenmiş neyse tören bitti, bizde ellerimizde çiçekler laubali bir fotoğraf çektirmişiz. Ve çiçekleri yolmuşuz. Erenköy lisesi bizi o sırada ziyarete gelmiş. Oluşan görüntü şu; Atatürk büstünün etrafında yolunmuş çiçekler. Fotoğrafçı tab ettiği fotoğrafları

getirdi ve bizim yaptığımız ortaya çıktı. Tabi sınıf lanetlendi. Gelen hocalar ders anlatmıyor, yüzümüze bakmıyor. Edebiyat hocamız geldi ve siz komünist misiniz? dedi. Babamdan duymuştum bu kelimeyi. Çok kötü bir kelime olduğunu düşünüyorum. Ve arkadaşlarıma dönüp bize hakaret ediliyor diyorum. Biz vatan haini değiliz. Kendimizi savunmaya geçtik. Bir haftanın ardından hiç bir ceza almadan bu badireyi atlattık. En arkada otururdum hep. Ardından fene geçtim. O dönemde insanlarda müthiş bir öğrenme isteği vardı. Mesela ben fizik imtihanı öncesi oturmuşum, dünya sinemasından ' Gece' filmini 3 kez izliyorum. İmtihana girdiğim zaman arkadaşarım 5 soruyu verdiler ve çalışıp geçmişim. 1968' e geliyoruz. Bütün dünyada bir özgürlükçü hava hakim. Bir çok kitap basılıyor. Dünyanın ve Türkiye' nin en güzel zamanıydı. Sinema- Tek açılmıştı. O zamanlar İnternet yok tabi, biz çoğu filmi o zaman ilk defa gördük. Potepkin zırlıslın' dan Venedikte bir ölümüne kadar vs.Yılmaz Güney var, umut var. O zaman da Türk sineması sosyal meselelerin baya bir içine giriyor. Biz böyle bir ortamda lise okuduk. Şimdi bakıyoruz öğrencilerde merak yok. bize en ağır eserleri defalarca okuturlardı. Keşke bu böyle devam etseydi.

Ben hiç yazar ve sinemacı olmak istemezdim. Ama ilk sinema eleştirimi lisede yazdım. Gece filmin deftere not ettim. Beni idealim doktor olup Afrikaya gidip ordaki hastaları iyileştirecektim. Fakat çok küçük bir puanla kaçırdım. Araştırdım ve İktisat Fakültesinin çok iyi olduğunu, bütün hocalarının yenilikçi ve solcu olduğunu öğrendim. İktisat Fakültesine böylece girdim. Hocalarıma çok şey borçluyum. Yine bir sosyoloji hocama çok şey borçluyum. Orhan Cavit Tütengil, Prof.'du. Ve 12 Eylül öncesinde o karışık ortamda bir otobüs durağında vurularak öldürüldü. Hiç unutmam üzerinde gazeteler örtülmüştü bir otobüs durağında. O dönemleri anlatmak aslında çok zor. Çünkü herşey çok güzeldi, gençlik sürekli öğrenme peşindeydi ve özerk üniversiteler istiyoruz. Ne demek özerk üniversite, kendi başına kararlar veren üniversite. Bunu dekanlar falan destekliyor, hocalar ve öğrenciler bir arada. Çok politik zamanlar. İlk defa kadın özgürlüğünden söz ediliyor, cinsel özgürlük, kadın erkek eşitliği vs.. Sadece Türkiye' de değil tabi tüm dünyada konuşuluyor. Amerikan Vietnam Savaşına başlamış ve nefret ediyor insanlar Amerika'dan. Bizim sloganımız şuydu; hoh ho hoşimik biraz daha Vietnam'dı.

O sırada 6. filo Türkiye' ye geliyor ve biz onları Boğaz' ın sularına döküyoruz. İlk ölü veriliyor, Vedat Demircioğlu polisler tarafından öldürülüyor. Tütengil hocamdan biraz söz etmem gerek. Sosyoloji hocamızdı ve bize arkadaşlar İstanbul' un çevresinde varoşlar var, oraya gidip sosyolojik bir araştıma ve röportaj yapıcaksınız dedi biz tabi yaptık geldik. Hoca geldi kim dedi Zeynep Işıl Türkmen, benim dedim, sizi tebrik ediyorum ilk defa bir öğrencim benden A+1 aldı dedi. Sevindim tabi ben bu işi yapabiliyormuşum demekki diye düşünmeye başladım

O sırada Genç oyuncular derneği diye bir ekip var, onlar oyuncu arıyorlarmış. Yakın bir arkadaşım vardı el ele tutuştuk gittik. Genco Erkal ve Arif Erkinle falan. Arif Erkin oyunda bir hoca, biz de ona muska yazdırmaya gitmişiz. Çok komik bir oyundu. Genç oyuncular Teknik üniversitenin öğrencileriydi. O zamanlar Teknik Üniversite, İktisat Hukuk ve Ziraat sol oluşumun merkeziydi, İstanbul'daki. Fikir klüpleri vardı. Bütün öğrenci hareketlerinin başını bu bölümler çekiyordu. Ankara' da ise Ortadoğu Teknik, Hacettepe ve Siyasal vardı. Deniz gelmiş diyor ki bugün yürüyüş var derdi 20 bin kişi yürürdü. Polis baskın verirdi, filiko d erdik biz onlara, biber gazı falan yok, direk kurşun atıyorlardı. Omuzlarımızdan kurşun sekerdi. Yanımda bir işçi öldü benim. Ynımda demir kalkan olmasa bende vurulurdum o anda.

Genco Erkal' ların genç oyuncular kulübünden birine aşık oldum ben. O aşkı hayata geçirmek için iktisat fakültesinde tiyatro koydum. 20 kişilik bir oyun; Hanımefendi' nin Lambası adlı oyunu ( sevdiğim adamın yazdığı oyun) tabi sırf onunla birlikte olabilmek için o oyunu yönettim. İlk yönetmenlik tecrübem oldu. Sonrasında Teknik üniversitenin Arı Şenliği vardı, ünivesiteler arası tiyatro yarışması yapıldı. Biz de İktisat Fakültesi olarak gittik. Bir de Ali Özgentürk' ün yönettiği Vasıf' ın Bisikleti oyunu vardı. Ve ben kendi koyduğum oyunda 60 yaşında bir kadını oynuyordum. Ali Özgentürk beni orada gördü. Bizler tam da bu sıralarda üniversireyi işgal ediyoruz. Dekanın odasında kalıyoruz. Oradaki ayak kokusunu hiç unutmam. 1 haftadır içerdeyiz ve banyo yapamıyoruz. Hukuk ve iktisat aynı yerdedir. Geceleri polis baskınından korkuyoruz. Bütün amacımız daha iyi bir eğitim, özerk bir üniversite ve paralı eğitime son. Hocalarımızda destekliyor; İdris Küçükömer, Sencer Divitçioğlu vs. Bu arada Devrimci Gençlik köprüsü için Zap'

a gidiyor. Hakkaride bu köprü. Ve bunu Milliyet Gazetesi destekliyor. Bizi çok seviyor halk. O dönemde devrimcilerin amaçları halkla uyuşurdu ve tehlikeli bir gidişi gördü Amerika. Çünkü Türkiye sola kayıyordu. Mesela Sloganlar; milli petrol, Toprak işleyen su kullananındır. çok büyük yürüyüşler oluyordu, köylüler ayaklanıyor, işçiler ayaklanıyor. Bir ara 12 fabrikada grev vardı.

**2. Sonrasında Devrim İçin Hareket Tiyatrosunun içinde yer aldınız. Sokak Tiyatroları kurdunuz. Çeşitli oyunlar yazdınız, oynadınız ve yönettiniz. Yazar kimliğinize ne gibi katkıları oldu bu dönemin? Birazda onlardan bahseder miniz?**

Sokak Tiyatrosu 68 Döneminin önemli sanat olaylarından biridir. Bütün dünyada sokak tiyatrolarının bir amacı vardır. Halka gitmek, belirli kitlelerin kendiyile yüzleşmesini sağlamak. Mesela bizim bir grev oyunumuz var. Halk tiyatrosunun bütün unsurlarını kullanıyoruz biz burda. Mavi bir bez deniz oluyor, öbürü Karagöz Hacivat oluyor ve grevin temelde kapitalist sistemin işçilere verdiği en önemli haklardan biri olduğunu düşünüyorum. Gerçekten ben şimdiki gençlere çok üzülüyorum. Bir grev görmeden nasıl film yapabilecekler. İşçileri ne kadar tanıyor. O dönemde çalışan kadınların şöyle bir sloganı vardı; Yüz kişiyiz kreşimizi isteriz. 3 yıl boyunca hiç aksatmadan Devrim İçin Hareket Tiyatrosunda aktif yer aldım. Günde 12 oyun oynadığımı biliyorum. Ankara' da Komerin arabası ( Komer bir Amerikan elçisiydi) nı Ortadoğulular yakmıştı. Bunun üzerine bir oyun oynadık. Ankara' ya ternle gidip geldik. 125 kişi geçti bu tiyatroda. Çalışan oyuncuların hepsi işçi olduğu için akşamları Teknik Üniversite' nin salonunda çalışıyorduk. Haliyle eve geç gidiyor, sabah erkenden derse gidiyordum. Babam çok yorulduğumu düşünüyordu. Belki de bu işten vazgeçmem için bana verdiği toplu harçlığı kesmişti. Bende harçlığımı kazanmam için matematik ve biyoloji dersleri vermeye başladım. Babamın bana verdiği harçlıktan daha fazlasını kazandım ve yoksul arkadaşlarım vardı maddi yardımda bile bulunmuştum. Bu kadar enerjiyi nerden buluyordum bende şasıyorum fakat içimizde umut ve birliktelik bizi güç veriyordu. O zamanlar dünyaya bir yıldız çarpmıştı, bir daha o yıldız ne zaman çarpar bilmiyorum. Bütün dünyaya enerji veren bir yıldızdı. Bu düzen değişebilir inancı çok yüksekti insanlarda. Çekiilen filmler, yapılan oyunlar, yazılan kitaplar bize bunu söylüyordu.

Dünyayı ele geçiren kapitalizm yok olabilir diyordu insanlar. Ve tabii Sovyetler Birliği vardı. Yapılan devrimle işçi sınıfı iktidara geçmişti. 2. Dünya Savaşında 21 milyon Sovyet insanı öldürülmüştü. Buna rağmen ayakta kalabilmiştir. Bizde yine köy enstitüleri vardı Sonradan malesef kapatıldı tabii. Kapitalizmin Türkiye'yi ele geçirmenin ilk adımı zaten köy enstitülerinin kapatılmasıdır. Çünkü bir sistem tarım ülkesi olan ülkemiz için kötü bir şeydi. O sistem ülkemizde devam etseydi, Bugün çok farklı bir Türkiye olacaktı, çok zengin, çok kültürlü ve renkli bir Türkiye olacaktı. Türkiye artık tamda onların istediği gibi yaşayan 80 milyon tüketiciden ibaret. Herşeyin gerilediği ve içinin boşaltıldığı bir döneme gelindi. Bunun için 12 Mart oldu. Türkiye'deki ilerleyen tehlikeli görülen sol düşünceye bir darbedir. Bir çok arkadaşlarımız öldü, yurt dışına kaçtı, hapsedildi. Derin bir hayal kırıklığıdır, fakat şanlı bir mücadeledir. 68 kuşağını böyle yok etmeye çalıştılar. Şunu söyleyebilirim; Türkiye'ye hala şeriat gelmediyse, hala üzüm yetişebiliyorsa, hala insanlar sahillerde denize girebiliyorsa, çocuklar yan yana oyunlar oynayabiliyorsa bunu 68 Kuşağına borçludur. Yani yok edemediler o ruhu. Köy enstitülerinin yaaktığı ateşten faydalanan kuşaktı 68 kuşağı. İçeri alındım bende o dönemde. Ama çok komikti O sırada Atatürk Kültür Merkezi yanmıştı, bende sokak tiyatrosu yapıyorum ya benim orayı yaktığıma dair ihbar edilmiştim. Daha rahat görüşebilmek için biz evlendik, yani çok büyük bir aşk yaşıyoruz fakat evlenmek aklımıza gelmiyor orada bir mecburiyet var.

Nasıl olduysa beni bıraktılar. Fakat bir çok arkadaşımız mapusta. Çıkınca ben Hürriyet Gazetesinde işe başladım. O sırada fotoromanlar çok moda, ve bana onların yöneticiliği verildi. Bende onların senaryolarını mapustaki arkadaşlarıma gönderip yazdırıyordum, onlara para gönderiyordum. 4 yıl çalıştım ve çok çalışkan bir elemandım. Ayın işçisi olarak 2. bir maaş alınırdı ben hep alanlar arasındaydım. Kocam Ali Özgentürk sinemacı olmak isterdi. İlk filmin sponsoru ben oldum. Semra Özdamar'ın oynadığı Ferhat adlı bir kısa film. O zamanlar Ali sadece bizim Ankara'daki yürüyüşümüzün belgeselini çekmişti. 35mm film çekiliyordu o dönem, şimdiki gibi kolay değildi, makaralı filmler vardı o da en fazla 4 dk'lık ve çok pahalıydı. Çocuğumuz Dünya Özgentürk doğmak üzere o sırada.

Hürriyet Gazetesinden ayrıldım ve Cumhuriyet gazetesinde parça başına çalışmaya başladım çünkü bebeğim var ona bakmak zorundayım. Röportaja gittiğim sıralarda Dünya' ya Ali bakardı. Birden çok yoksullaştığımız. Atıf Yılmaz Ali' yi aradı. Cengiz Aytmatov' un Kırmızı Eşarp romanını senaryoya uyarlamasını istedi. Selvi Boylum Al Yazmalım adını Ali Özgentürk koymuştur. Sonra biz sinemacı bir aile olduk. Bu filmden sonra Ali' ye bir teklif daha geldi. Hazal filmini çekti. Senaryosunu Omat Kutlar' la yazdılar. Ben gazetede çalışmaya devam ediyorum. Yılanı Öldürseler ( Yaşar Kemal' in eseri) senaryosunu benim yazmam isteniyor. Fakat Ali bi nedenden çekemeyince benim yazdığım senaryoda redediliyor. Yinede 10 kişiye yazılan senaryoların içinden yine benim senaryom seçiliyor. Ali Özgentürk çocukluğu ve babasıyla ilintii bir çekmek istiyor. Bizlerde şöyle bir yargı vardır; oku adam ol, şimdi bu okuma adam ol. O dönemde okuyunca sınıf atlayacağına inanırdı insanlar, o yüzden çok okutmak isterlerdi. Artık

Cumhuriyet' le ilgili çok enterasan bir anım var. Ant ve Maden İş dergisindeki çalışmalarımı ve röportajlarımı gösterdim sonra işe aldılar. Beni hemen habere gönderdiler fakat haberi yazamadım. Armutllu' da bir cinayet işlenmişti, oraya gönderildim. Rahmetli yazı işleri müdürümüz haberi okudu bi daha yaz dedi tekrar yazdım. 2. götürdüm bir daha yaz dedi. 3. de oldu. Röportaj tekniği ile yazmışım ben haberi. Haberimi 1. sayfan tam göbekten girdiler. O günden beri hep gazetecilik yaptım.İki şeyin benim hayatımda çok önemli etkisi vardır. 1.si Devrim İçin Hareket Tiyatrosu. Çok insan tanıdım, farklı çevrelere girdim, çok şey öğrendim. 2.si Röportaj teknikleri hakkında Yaşar Kemal' i ve Fikret Otyam' ı okumak oldu. Ben 22 yaşında Güneydoğuya gidip röportaj ve haber yapıp gelen ilk gazeteciğim aynı zamanda.

Hazal filminin çekimlerinden sonra 12 Eylül'e götüren olaylar patlak vermeye başlıyor. Çok feci silahlı çatışmalar oluyor. Ama sanatta da çok önemli atılımlar oluyor. At filminin senaryosunu yazmak için Burgazda' ki bir eve kapatıldım. Kızım Dünya 4 yaşında. onunla yanlıyım. Fakat bir yere geliyorum tıkanıyorum, olmuyor senaryo. Bazı noktalar vardır filmleri yukarı çeken. O sırada ben Cumhuriyet gazetesinde bir ilan gördüm; Babası ölen yetimler için Darüşşafaka'nın burs ilanı. Bu kadar basit bir ilanın dümdüz giden bir filmi en uç

noktasına taşıyor, sert filmidir At filmi. Çocuğunu okutmak isteyen bir babanın ölme arzusunun anlatıyor. Bu filmin montajını yaparken Ali Özgentürk 12 Eylül darbesinden sonra içeri alınır. Daha önce çektiği bir kısa filminden dolayı. Davutpaşa'daki hapishaneye getirdiler. Orada ki Albay şöhret meraklısıydı. Ali görmeye bir gün Kadir İnanır, bir gün Türkan Şoray gidiyordu. Ali'nin yakın arkadaşı Zeki Ökten gidiyordu birde ziyaretine. Filmin montajı yapılmıştı, müziklerin ve seslerin nasıl yerleştirileceğine yönelik direktifler veriliyordu. Tarık Akan orada albayı oyalarken Ali Zeki'ye montajın nasıl yapılacağını anlatıyordu. Dayanışma içinde filmi tamamladık. Ali'yi ziyarete giderken kızım Dünya'yı da götürdüm. Bir sürü kağıda imza atıyoruz. Görüşler çok zor şartlar altında gerçekleşiyor. Bir gün telefon geldi ana okulundan, Dünya öğle uykusu sırasında müdürün odasına girerek bütün kağıtları yırtmış. Bu aslında çok güzel bir kısa film konusu aslında.

Cannes Film Festivali olacağı sırada Ali'yi serbest bıraktılar. 3 gün yapılacak festivale At filmi gönderildi. Yılmaz Güney'in filminin ardından Cannes'de gösterilen 2. Türk filmi oldu. Bir çok yerde gösterildi ve ödül aldı. Sonra Ali Özgentürk, Orhan Kemal'in eseri Murtaza'yı Bekçi ismiyle sinemaya uyarlamak istedi. Senaryo işi yine bendeydi. Bu filmi yazdıktan sonra İran'da Fecr ve San Sebastian film Festivallerine çağrıldım. 12 Eylül devam ediyor. Bana soruyorlar böyle bir ortamda bu filmi nasıl çekebildiniz? Türkiye'de ne olursa olsun her zaman umut vardır. Bekçi'de çok sert bir filmidir. 2 tane Bekçi filmi var sinemada. 1'i Tunç Başaran'ın. Melodram tarzında. Ali'nin çektiği ise Brehtyen tarzında bir filmidir.

### **3. Tiyatro oyunları da kaleme aldınız ve sahnelendi. Sinema ve tiyatro arasındaki farkı nasıl dengeliyorsunuz? Çünkü ikisi de ayrı sanat dalı.**

Tiyatronun ve sinemanın yönetmen bölümünde olduğum için ben soruya yönetmen olarak cevap vericem. İkisi arasındaki fark nasıldır? Tiyatroda herşey insanla birliktedir. Yani oyuncu seyirci ile karşı karşıyadır. Bu çok önemli bir faktör. Bir sanat dalının en önemli özelliğidir. Oyuncu en arka sıradaki seyircinin bile görebileceği mimiklerle, aynı zamanda duyabileceği bir ses tonuyla konuşmak zorundadır. Bu tiyatro eğitimi ile alakalı bir şey. Sinemaya geçdiğimizde ise kamera

oyuncunun çok yakınında olduğu için büyük ve abartılı oyun hemen dikkat çeker. Ve bizi gerçeklik duygusundan uzaklaştırır. Bu yüzden sinema oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğu iki farklı ekoldür. Buna bağlı olarak yönetmeninde tavrı aynı olamaz. Tiyatroda siz görsel efektler kullanarak istediğiniz ışık oyunları yaparak bir büyü elde edebilirsiniz. Ama temelde tiyatro oyuncunudur. Ve bunun daha iyi, daha fazla oyun olmasına çalışırsınız. Birde sinemada şöyle bir şey vardır. Kamera bazı insanları sever. Biz buna kamera büyüüne sahip insanlar deriz. Mesela Marilyn Monroe, , Al Paçino gibi. Bizde Kadir İnanır, Türkan Şoray gibi. Bunları kamera sever. Bu özellik herkezde bulunmaz. Bu oyuncular rollerini öyle bir içlerine sindirirler ki bize çok gerçekçi gelir. Bu yüzden insanlar star olurlar. Star olmanın bizde küçümsenen bir yanı vardır. Ama star olmak küçümsenecek bir şey değildir. Star olmanın ilk şartı kamera sizi sevecek. 2. Si doğal bir şekilde oynayacak. Tiyatroda ki gibi abartarak oynamak yoktur. Benim ikisine yakınlığım aynı diyebilirim fakat sinemayı daha çok severim.

#### **4. Gazeteci kimliğinize de değinmek istiyorum. Türkiyenin önemli röportaj yazarlarından birisiniz. Sinemacı ve hikayeci kimliğinize nasıl katkısı oldu?**

Ben usta çırak ilişkisine çok bağlı bir insanım. Türkiye’de birkaç tane röportaj ustası vardır. Biri Yaşar Kemal diğeri Fikret Otyam’dır. Bu ikisi Röportaj nasıl yapılır, nasıl etkili olur, insanların hayatına nasıl değer? Bunu göstermiş iki büyük ustadır. Özellikle bunun altını çizmek istiyorum. Benim şansım Fikret Otyam ve Yaşar Kemal’in röportaj tekniklerinden yararlandım. Röportaj dümdüz soru sorup cevap almak değildir. Röportaj içine girdiğiniz ortamın bütün havasını, kiminle röportaj yaptıysanız; mesela pamuk işçileri ile yapıyorsanız; onların kahkahalarını, yapıp ettiklerini anlatmak zorundasınız. İnsanlara mikrofon uzatıp soru sormanın bir anlamı yok. Yaşadıklarını bir hikaye tonunda yazmak zorundasınız. Bu ustalarımın röportaj tekniğidir. Bende ustalarımın yerini aratmayacak şekilde röportajlar yaptım. Fikret Otyam’dan sonra Güneydoğuyu en iyi anlatan röportaj yazarı olduğumu söylemem lazım. Almanya’da gurbetçilerle, Adana’da pamuk işçileri ile ülkenin her yerine gidip görmeye çalıştım. Beni hayatta iki şey bugünlere getirdi. 1. Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, 2. Röportaj yazarlığı’dır. Hayat her zaman sanatın önündedir.



Şaşırtıcıdır. Bütün bunların hikayeci ve sinemacı kimliğimi etkilememesi mümkün değil.

**5. Yazardınız bir anda yönetmen koltuğuna oturdunuz, o anki duygularınızı paylaşmak ister misiniz? Zorlandığınız anlar oldu mu?**

Yönetmen koltuğuna oturmadan önce bir çok senaryo kaleme aldım. Benim Tante Rose filmi çekmem ansızın gelişen bir olaydı. Ankaradaydım o dönemde. Sevgi Soysal rahmetli olmuştu. Mümtaz Soysal'ı aradım. Romanın haklarını satın almak istediğimi söyledim. Kendi başıma senaryosunu yazdım ve Ali Özgentürk' den çekmesini istedim. Ali bu çok sana ait hikaye sen çekmelisin dedi. O zaman karar verdim yönetmen koltuğuna oturmaya. Ardından senaryoyu yurtdışında bir yapım şirketine göndermişim Fransızca tercümesini. Beğenildi ve parasal katılım geldi. Dağıtım yardımında Euroimage'den geldi. Şu terimleri bilerek girdim sinemaya; genel, yakın plan, amors bu kadar. Prodüktörü Ali Özgentürk'tü. 2. Gün setin her yanına hakim olduğumu hissettim. Bir asistanla filmi sonuna kadar götürdüm. Hilmi Ertunç'a çok teşekkür ediyorum burada. Filmin karelenmesinde, özellikle mekanların seçilmesinde çok yardımını görmüştüm. Eğlenerek çektim ben bu filmi. Yazarlık şu açıdan berbat bir iştir. Tek başınasıdır. Eğlencenizde kendi kendi kendinizdir. Nevrotik bir şeydir. Paylaşmaya açık bir şey değildir. Bir tek hikayenin sonunda memnun olduğunuz andır Ama sinema öyle değildir. İnsanlarla birlikte olduğunuzdur. Eğlence ve mizah biraradadır. Sinema bir atmosfer işidir aslında.

**6. Seni Seviyorum Rose filmi yeniden çekiyor olsaydınız, senaryoda değişiklikler yapar mıydınız?**

Bugün çeksem çok dalga geçerek çekerdim. Oysa o dönem demekki daha dramatik olana yakınmışım. Şimdi çeksem herşeyle dalga geçen bir film yapardım. Erkeklikle, kadınlıkla, aşkla. Özellikle aşkla. Rose dramatik çektim ama mutluyum. Brehtyen bir tarz uyguladım. Her bir sahne kendi içinde bir şey anlatıyor. Ve ben bunları bölüyorum öyle hareket ediyoruz. Atilla Dorsay bu filmi çekerken Bunuel'den etkilendiğimi söylemişti. En sevdiğim yönetmen de Bunuel'dir. Yani her sahnenin bir amacı var aslında. Biraz daha mizah katmak isterdim aslında. Rose'nın kitabını okuduğumda bana kalan duygu o zamanlar müthiş bir hüznün ve anlamamak. Ve aşk

için çarpınan bir kadın kaldı bende. Bunu başarılı bir filme aldığımı düşünüyorum. Sürekli herşeyi düzeltmeye çalışan, aşka bağlamaya çalışan bir kadının trajedi öyküsüdür. En sonunu çok severim özellikle. Efendimiz diye konuşur prensle. Bu kısım kitapta yoktu. Çok çekimden yana olan biri değilim. Bazen tek çekimde yeter. Aslolan sahneye uygun mudur. Yapmaktan en çok keyif aldığım kısım montaj kısmı. Bu işte şiirsel bir alan. Kargaşa sona eriyor, çektiğiniz eserle başbaşa kalıyorsunuz. Bir filmi film yapan bence montajdır. Uzunluğu ve zamanı kontrol etmektir. Matematiksel hesaplamalar gerektirir.

### **7. Dünya Sinemasında ve Türk Sinemasında bir çok yönetmen değişimi anlatmak için kadın karakterleri seçerler. Neden? (Anna Karenina gibi)**

İçinde bulunduğumuz dünya düzeni kadınları iki kat daha fazla sömürür. Kapitalizm kadınları erkeklerden daha çok sömürür. Kadınların evde geçirdiği zaman zarfında verdiği emğın artı bir değeri yoktur. Ve bir çok yerde din kadınları hedef alır. Hrsitiyanlık, müslümanlık ve yahudilik olsun bir çok dinde bu böyledir. Normal karşılanır bu durum çünkü yüzyıllardır böyle alışagelmıştır. Çok doğaldır kadının ev işi yapması, çocuğu annenin büyümesi. Bir yönetmen herhangi bir dünya görüşünde olsun, en dişi bulduğu hikayeyi filmi alır. Mesela Afganistan'la alakalı bir film yapıcak yönetmen. Kadınların üzerinden hikayeyi yürütmeyi düşünür. Çok güçlü halede getirebilirsiniz kadınları. Herkes mültecilerden bahseder. Fakat kadın mültecilerin yaşadığı çok daha zalimcedir. Kadındır... Tecavüze uğrar. Yugoslavya iç savaşında yirmibin kadın tecavüze uğradı ve tecavüzden doğan çocuklarını öldürmek zorunda kalmışlar. Bu bir hayat gerçeği. Bu gerçekten bir hikaye anlatarak sinema gerçeğine geçicez. Sanata geçicez. Savaşın en çok kadınlar üzerindeki etkisinin anlatmaya çalışıcaz. Mavi sıcak renktir filminde iki kadının aşk hikayesi anlatılır. Biri işçi sınıfı grubuna ait çalışan bir kadın. Diğeri sanatla uğraşan bir entelektüel bir kadın. Film ilerledikçe işçi sınıfı tarafında olan kadının öbür kadın tarafından ezildiğine tanıklık ediyoruz. Çünkü yönetmen kadın ve erkek meselelerini anlatırken dünyayı anlatmaya başlayınca birçok ideolojileri de yardıma çağırır. Dünyada bir takım sınıflar vardır. Beyaz yakalılar, işçi sınıfı vb. Şimdi bir de yeni bir sınıf doğmuş gereksizler sınıfı.

Bu arada erkek kahramanların çok olduğunu düşünüyorum. Daha etkin olduklarını düşünmeye başladım. Son dönemlerde benim en beğendiğim filmlerden biri senaryosunu Hasan Günbay'ın senaryosunu yazdığı 'Daha' filmi bir baba oğul ilişkisine aynı zamanda mültecilerle ilgili çok önemli bir filmidir.

### **8. Türk sinemasında kadın karakterler yıllar içinde nasıl değişti?**

Yeni kadın tipleri bana pek gerçekçi gelmiyor sinemada, televizyon dizilerinde. Bu kadar çok ezilme, Eski Türk Sinemasın da öyleydi, güçlü kadın karakterler vardı. Atıf Yılmaz'ın filmindeki kadın karakterleri örnek verebiliriz. Bu dönem aynı zamanda feminizmin de başlangıcıdır Türkiye'de. Atıf Yılmaz da her yeniliğe açık bir insan olarak çok güzel filmler çekmiştir. Özellikle son dönem tv dizilerindeki kadınlar son derece yapay ve gerçeklikten yoksun karakterler. Hepsi entrikacı, çıkarıcı, pür makyaj günün 24 saati, iş hayatının dışında. Kadın bu değildir Türkiye'de. En çok buraya karşıyım. Dizilerde, evlilik programlarında, yemek programlarındaki kadınlar Türkiye gerçeği olamazlar. Dizilerdeki kadınlar çalışmadan dünyanın en zengin hayatını yaşıyorlar. Bunların gerçeklikle hiçbir ilgisi yok. Adeta porno gibi. Annelik aşırı abartılıyor. Kadına biçilen rol çok kısıtlı.

## ÖZGEÇMİŞ

1992 yılında Erzurum'da doğdu. İlk ve ortaöğretimini, Lisans eğitimini Atatürk Üniversitesinde tamamladı. 2016 yılında Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladı.

