

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO - TV ANABİLİM DALI

1980'Lİ YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA KADIN VE TOPLUMSAL DAYANAKLARI

(Yüksek Lisans Tezi)

Feyzan NİZAM

25709

Tez Yöneticisi:

Yrd. Doç. Dr. Simten GÜNDEŞ ÖNGÖREN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İSTANBUL - 1993

İ Ç İ N D E K İ L E R

Önsöz	
Giriş	1
BÖLÜM I	
A- TÜRKİYE'DE 80 SONRASI GELİŞEN KADIN HAREKETİ	
1- BATIDAKİ FEMİNİST HAREKETLER	
a- Tarihte Kadın Haklarının Ortaya Çıkışı ve Mücadelesi	10
b- Batıda İkinci Feminist Dalga	15
2- TÜRKİYE'DE FEMİNİST HAREKETLER	
a- Türkiye'de Kurtuluş Savaşı Öncesi ve Sonrasında Kadın Hareketi	19
b- 1980 Sonrası Gelişen Feminist Hareket	34
3- TÜRKİYE'DE 80'Lİ YILLARDA MEDYADA KADIN	
a- Medyada Kadının Görüntüsü	40
b- Kadınca Dergisi ve Orta Sınıf Feminizmi	49
BÖLÜM II	
B- 1980'LERDE TÜRK SİNEMASINDA KADIN	
1- 80'LERE ÖZGÜ BİR TANIM: "KADINA BAKAN FİLMER" ..	56
2- KIRSAL KESİMDE KADIN	77
3- GÜÇ FİMLERİ VE KASABA FİMLERİ İÇİNDE KADININ YER ALIŞI	90
4- GENÇLİK FİMLERİ İÇİNDE KADIN OLGUSU	96
5- FAHİŞELİK VE FAHİŞELERİN DEĞİŞMEYEN YAZGISI	103
6- FEMİNİST YAKLAŞIMLAR	119
7- 12 EYLÜL FİMLERİ VE KADIN	129
8- 80'Lİ YILLARDA ARABESK FİMLERDE KADIN	140
SONUÇ	148
KAYNAKÇA	153

Ö N S Ö Z

80'li yıllarda üzerinde söz söylemenin en yaygın olduğu konulardan biri de "kadın" konusuydu. İdeolojik anlamda yıllardan beri tartışılan bu konu, 80 sonrasında sinema alanında da en çok tartışılan konu oldu. Kuşkusuz bunda Atıf Yılmaz'ın çektiği bir dizi kadın filminin etkisi büyüktür. Bu tezin hazırlanmasındaki çıkış Türk sinemasında kadın filmlerine damgasını vuran Atıf Yılmaz'ın etkisinden öte, 80'lerde yaygınlaşan kadın söylemi ve ivme kazanan feminist mücadelenin sinema alanındaki asıl önemli etkiyi oluşturmasıdır. Tezin ana konusu "80 sonrası Türk sinemasında kadın" olmakla birlikte, sinemadaki yansımanın toplumsal arka plandan bağımsız olarak ele alınması sinemada kadının konumunu yeterince aydınlatmayacağından, 80 sonrası gelişen kadın hareketi ve medyada kadının görüntüsü ile birlikte incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmamızda sadece kadını sorgulayan filmlerle yetinemedik; arabesk filmlerden kırsal kesimi konu alan filmlere kadar geniş bir yelpazeyi incelemeye çalıştık. Bu filmlerin hangi anlayışın ürünleri olduğunu ve toplumsal köklerini anlamak için dünyadaki ve Türkiye'deki kadın hareketinin gelişimini kısaca anlatmakta yarar olacak kanısındayız.

Sinema bölümündeki konu ayrımlarını filmin ağırlıklı olarak işlendiği temaya göre ayırmayı uygun bulduk. Yönetmenlere göre bir ayrımı benimsemek Türk sineması açısından bizce sağlıklı bir ayrımı getirmedi. Çünkü hemen her yönetmenin yukarıda belirttiğimiz temalarda birer filmi bulunmakta ve özellikle kadın konusunda belli çizgide bir bakış açısıyla gruplayabilmek mümkün olmamaktadır. Ancak çelişkileri ve gelişimlerini vurgulamak amacıyla yönetmenlerin aynı konudaki filmlerini altalta inceledik. Türk toplumunda kadının konumunu

sorgulayan filmleri ise ayrı bir başlık altında incelemek gereğini duyduk. Çünkü başlıbaşına 80'lere özgü yeni bir yaklaşımın ve anlayışın ürünü idi. Bunun dışında yine 80'lere özgü yeni bir tür olan "12 Eylül filmleri" içinde kadının yer alışını da ayrı bir başlığa aldık. Diğer başlıklar altında ise, genel olarak 80 öncesi ve sonrası arasındaki ayrımları gözönünde bulundurarak kadının yer alışını sergilemeye çalıştık. 80'lerde sayıca bir artış gözlediğimiz "kasaba filmleri" ve göç olgusunu işleyen filmlerde ise genel olarak kadını öne çıkaran filmlere ayrıntılı olarak bakarken, türünün ilginç örnekleri ve Türk sinema tarihi açısından önem taşıyan çalışmalara yer vermeyi uygun gördük. Kadına bakan filmlerin yanısıra "feminist yaklaşımlar" başlığı altında ele aldığımız bölümde ise kendi bakış açımızda feminist özler taşıyan ve mesajlar ileten filmleri temel olarak aldık.

Araştırma yaparken karşımıza çıkan önemli sorunlardan bir tanesi, Türkiye'de sinema üzerine yazılmış literatürün yetersizliği oldu. Dergi, gazete köşelerine sıkışmış film eleştirileri yararlandığımız kaynakların başında geldi. Yine, yüzlerce filmi tek tek incelemek bu araştırma için anlamlı olmayacağından, bu filmlerden türünün iyi bir örneği olan ve belirli bir sinemasal düzeyi tutturarak filmleri araştırmanın kapsamına aldık.

Tezin hazırlanmasındaki katkılarından ötürü hocam Yrd. Doç. Dr. Simten Gündeş Üngören'e ve her aşamada emeğini esirgemeyen M. Taylan Kırtkeke'ye burada teşekkür ediyorum.

Sinemada da diğer sanat dallarında olduğu gibi seyirci ile birebir ilişki sözkonusudur. Bu çalışmada üzerinde en çok durulan konu sinemanın toplumsal yaşamın bir görüntüsü olmasına rağmen, sanatla toplumsal yaşam birebir örtüşmeyen kav-

ramlardır. Kişiliğin sanatı yaratmadaki etkisi gerek sanatçı gerekse onun tüketicisi açısından gözardı edilemez.

Sanatçıya ve sanat ürününe yüklediğimiz herşey aslında bize aittir.

Feyzan Nizam



G İ R İ Ő

"Neden Türk sinemasının 80 sonrası?" Çünkü 1980, Türkiye'de siyasi, ekonomik ve kültürel alanda önemli değişimlerin özellikle de bilinçli olarak kurulmaya çalışılan yeni toplumsal yapının etkilerinin toplum yaşamına olduğu kadar sanata dolayısıyla bu yaşamın görüntüsünü yansıtacak olan sinemaya da yansması olacağından bu değişimin temel alındığı yıldır. 80'li yılların orjinalitesi de siyasal yönetime yapılan 12 Eylül 1980 askeri darbesinin uzantılarında aranmalıdır.

80'li yılların sinemasında herşeyden çok üzerinde ve tartışmaların odak noktasını oluşturan konu, Türk sinemasının yaşadığı kriz oldu. Tv ve videonun etkisi, salon sayısının azalması, yapım maliyetlerinin artması, devlet yardımı, TRT katkısı, sinema video ve müzik eserleri yasası, arabesk filmler, Amerikan film şirketlerinin Türkiye'ye büro açması gibi. Son günlerde tartışmaların odak noktası olan önümüzdeki günlerde yasalaşması beklenen yeni sinema yasa tasarısı ile sinema video ve müzik eserleri yasasının getirdiği aksaklıklar büyük ölçüde ortadan kalkacak. Yasa tasarısının en önemli bölümü ise sansürün kaldırılması ve sinema alanı için bir fon oluşturularak kaynak aktarımıdır(1).

Dikkate değer bir nokta, bugüne kadar tartışmaların yönünün sinemadaki krize mali krizin neden olduğu yolundaki sapmalar olmasıdır. Ali Hakan, 1990 yılında Antalya Film Festivali kataloğunda yer alan bir yazısıyla bu kez sinema yaratıcılarının eksikliklerinin mali krizden çok daha önemli olduğunu söyleyerek bir gerçekliği vurguluyor. Türk sinemasının yaşadığı ekonomik sıkıntı, altyapı yoksunluğu seyirci ilgisizliği

(1) "Yeni Sinema Yasa Tasarısı ve Getirdikleri", Antrakt, Ağustos-1992, sayı:11, syf:27

gibi sorunların asıl kültürel yapının çözülemediği, görsel kültür birikiminden yoksunluk, birikim eksikliği, okumama, perspektif ve yorumlama eksikliğinden kaynaklandığını belirtiyor(2).

80'li yıllarda sinema ,yaşanan sorunlara rağmen eskiden olduğu gibi Türk toplumuna ilişkin göstergelerden biri olmayı sürdürdü. Gerek geleneksel melodram kalıpları içinde çekilen şarkılı türkölü arabesk, gerekse özellikle Anadolu ve video pazarı için çekilen filmler, magazin basınında parlayan kadın starların aşk ve macera filmleri, yenilikçi çabaların ürünleriyle birlikte Türk sinemasının bilançosunu oluşturdu(3).

Yenilikçi çabalar üzerinde duracak olursak, Türk sinemasında 80 sonrası göze çarpan değişimlerin en önemlisi "birey" in sinemaya girmesidir. (Sosyolojik bir tanımlama olan bireyin sinemasal karşılığı olarak "karakter" i kullanmamız daha doğru olacaktır.) Açıklamamız gereken nokta, değişen birey imajının sinemaya da yansması ancak bu yansımanın Türk sineması açısından önemli bir gelişme olduğudur. Karakterin, farklılaşmış kahramanların sinemamızda yer alması yine bir toplumsal değişim uzantısıdır. Teknolojinin ilerlemesi, kentleşmenin yaygınlaşması ve çağdaş yaşam biçimine geçişle, bu üretim ilişkileri içinde farklılıkları belirginleşen bireyler artık tek boyutlu, iyi yada kötü film karakterleriyle özdeşleşmek yerine, yeni çok boyutlu karakterlerle sorgulama yoluna gidiyorlar. "İşte bu noktada sinemaya düşen rol, kahramanların toplumdaki ayrılan yanlarını vurgularken aynı zamanda toplumun gelişim dinamiklerini ileriye dönük uçlarıyla kavramasıdır(4)".

80 sonrası görebileceğimiz önemli bir fark da ideoloji dışı kalmak, (80 öncesi herşey politikken, 80 sonrası herşeyin

(2) HAKAN, Ali, "Türk Sinemasının Hal-i pür Melali Üzerine Notlar", Antrakt, Temmuz-1992, sayı:10, syf:20

(3) ULUSAY, Nejat, "Seksenli Yıllarda Türk Sineması", Beyazperde, Ocak-1990 eki

(4) ALTINSAY, İbrahim, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar" III", Yeni Olgu, Aralık-1984, yıl:3, sayı:12, syf:54

apolitik olması) ve sanata düşkünlük şeklinde bir yönelimdi(5). Sanatın estetikliği tartışılırken toplumsal boyutlarından uzak tutulmuş,böylece sanatın önemli bir işlevinin de dışında kalınmıştır. Gerek 12 Eylül dönemini anlatan filmlerde,gerek toplumsal olayları yansıtan filmlerde (Faize Hücum gibi),ya da Atıf Yılmaz'ın kadın sorunlarına eğildiği filmlerde anlatım içinde yalnızca bu durumları sergileme yoluna gidilmiş,herhangi bir şekilde taraf belirlenmemiştir.

80'li yıllar aynı zamanda yeni sinemacılar kuşağının da Türk sinemasına girdiği yıllardır ve bu kuşak farklı bir kültürel birikimden gelerek okullu ya da sinema yayıncılığında yetişmiştir. Genel halk kitlesinin Türk sinemasına ilgisi azalırken,80'li yıllarda sinemayla ilgilenen genç bir kuşak ortaya çıktı. "Sinema zevki bazı çevrelerde belki hiçbir zaman olmadığı kadar statü sembolü haline geldi. Kamera hayaliyle yatıp kalan genç aydınların sayısı yine hiçbir zaman yakalanamamış bir noktaya uzandı. Türkiye'de gerçekten iyi filmler yapılmaya başlandı(6)". Sinemamızdaki sayısal bakımdan düşüş ve nitelik bakımından belli bir yükseliş,biraz da bu genç kuşağın sinemaya gösterdiği ilgiden etkilenmiştir.

Yine bu yıllarda dünya sinemasında moda olan "auteur" sinema Türk sinemasında da yerleştirilmeye çalışılmış ancak bu sadece "Bir ...Filmi" deyiminin film jeneriğinde yayınlanması şekilciliğinden öteye gidememiştir. Ancak yönetmenler filmlerinde psikolojik derinliği olan tipler çizmeye,kişiler arasındaki ilişkileri daha boyutlu kurmaya,filmin iç öyküsünü daha dramatik tutmaya çalışmışlar ve dramatik bir sinemaya doğru eğilim göstermişlerdir. Ama bu bilinçli bir irdelemenin ve çözümleme-

(5) "Türk Sineması Nereye Gidiyor",(İbrahim Altınsay),Ve Sinema, Kitap:4,Hil Yay.,Nisan-1984,syf:46

(6) KOZANOĞLU,Can,Cilalı İmaj Devri,İletişim Yay.,İstanbul-1992, syf:80

nin bir sonucu değildir. Oyuncular ise bir yandan alışkanlıklarını aşamadıkları için diğer yandan Yeşilçam tarzı film yapmayı sürdürmek istediklerinden tiplerinden pek fazla uzaklaşmamışlardır(7).

Sinemamızda bu gelişimlerin bir sebebi de kuşkusuz edebiyatçıların senaryo yazmaları ve 70'lerden beri bu durumun yaygınlık kazanmasıdır. Bu durum gerek tipler gerekse mekanlar ve olayın örgüsü açısından sinemamıza birtakım yenilikler getirmiştir. "Edebiyatın daha köklü olan birikimini sinemaya aktarırken, edebiyatçılar kaçınılmaz olarak senaryonun önde gelen kişilerinin toplumsal kimlikleri ve konumlarıyla ruhsal yapıları ve davranış biçimleri üzerinde daha fazla kafa yordular. Sonuçta özellikle edebiyatçıların yazdığı senaryolarda tipler toplumsal kimlik ve konumlarıyla toplumun geri kalanını yansıttıkları gibi, kişisel ve ruhsal yapılarıyla onunla çelişen bir karakter düzeyine yükselebilen tiplerdi(8)".

Türkiye'de 80'lerde ivme kazanan feminist harekete gelince, bu hareketin yaygınlık kazanmasının nedenleri açısından 80'lerde Türk toplumunda kadının durumunu ve değişen toplumsal dinamikleri gözönüne almak gerekir.

Türk toplumu 80'li yıllara radikal bir askeri darbeyle girmiş, 1980 anayasasının antidemokratik özü ve 80'li yıllarda rejimin depolitizasyon süreci bugünde geçerliliğini sürdürmektedir. 80'li yılların toplumsal değişimleri içinde siyasal açıdan öne çıkan temel değer ise "uzlaşma"dır. 70'li yılların politik ortamından 12 Eylül'le huzur ve güven ortamına geçilmesi şeklindeki iktidar söylemi, geçmişte yaşanan pratiğe geri dönüşmemesi için verilecek demokratik ödünler açısından bir tehdit

(7) Bkz.(5) agk., (Eğin Ayça)

(8) ALTINSAY-İbrahim, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar II", Yeni Olgu, Ekim-1984, yıl:3, sayı:10, syf:54

oluşturuyordu. 80'lerde demokrasi özleminin giderek artması ve devlete baskı oluşturacak aşamaya gelmemiş olsa da güçlenen sivil toplum, hakim ideolojinin erozyonu açısından önemlidir. 80'lerden sonra Türkiye'de değerlerin, tutum ve davranışların şaşılacak bir şekilde hızlı bir değişime uğradığı görülüyor. Geleneksel değerlerdeki değişimin ve toplumun en belirgin dinamiği, 1950'lerden beri hızla devam eden kapitalistleşme ve kentleşme olgusudur. Beraberinde de sosyal sınıf sisteminin karmaşıklaşmasını getirmiştir. Özellikle 80'lerden sonra medyanın kırsal kesimde yaygınlık kazanmasının sonucu ise tüketim talebindeki artış olmuştur.

80'li yılların bir başka orjinalitesi ise radikal islamcı kesimin giderek güç kazanmasıdır. 80'lerin ilk yarısında devlet ve hükümet politikalarıyla desteklenen islamcı kesim, radikal solun ağır bir darbe yediği ve baskı gördüğü bu ortamda gelişme fırsatını bulmuştur. Yine islamcı harekette kadınların gittikçe daha etkin bir rol oynadıklarını ve toplumda siyasal bir güç oluşturmaya başladıklarını söyleyebiliriz. Bu dönemde gerek islamcı kesimin içinde gerekse diğer gruplarda islamın kadına bakışı tartışılmaya başlanmıştır. İslami kurallara uygun biçimde örtünen kadınların sayısı artmış, gerek yazıları gerekse eylemleri ile kadınlar, islami yaşam tarzını yaymak için çalışmışlar ve üniversitede türban özgürlüğü için bir dizi eylem yapmışlardır. Bunların yanısıra islamcı kadınların kendi yayın organlarıyla tartışmalara katıldıklarını da görmekteyiz(9).

İslamın kadına bakışı tartışmaları bu araştırmanın kapsamını aşacak niteliktedir ve kuşkusuz başlıbaşına ayrı bir araştırmanın konusudur. Bu nedenle bu konuyu ayrı bir araştırma kap-

(9) Bkz. ARAT, Yeşim, "Feminizm ve İslam: Kadın ve Aile Dergisinin Düşündürdükleri", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, der:Şirin Tekeli, İletişim Yay., İstanbul-1990, syf:89

samına bırakmayı uygun bulmaktayız.

Kuşkusuz 80'li yıllarda neopopülizmin yeni simgesi "bi-rey" oldu ve "değişim,çağdaşlaşma,yükselen değerler ve yeni düzen adına ağzını açan herkes,bireyden söz etti(10)". Ancak bireyin yükselişinin 80'lerde yalnızca tüketim kalıplarıyla mümkün olabileceği imajı ile,birey kimliği tüketim kalıpları ön plana çıkartılarak tanımlandı. İşte "24 Ocak kararlarının uzantısındaki bankerler dönemiyle "büyük düşün büyük kazan" mantığına ısınmış,kolayca köşeyi dönme hayallerine kapılmış(11)" ve bireysel servet avcılığı için her yolu mübah görme şeklindeki davranış biçimi,ifadesini farklı olma ve birey kimliği kazanma adı altındaki "bireycilik" te buldu.

1980'lerde kadınları ilgilendiren tutum ve davranışlar(12) konusunda da değişiklikler olmakla birlikte,özellikle aile en önemli kurum olarak etkindir. Ailede ev işi yükü de kadınların üzerindedir*. Ancak aile ile ilgili kararlarda söz hakkı erkeklerle aittir ve özellikle tüketim konusunda kadınlar talep eden erkekler ise alışverişi gerçekleştiren kişilerdir**.

80'lerde de toplumda ağırlıklı olan evlenme biçimi "görücü usulü" dür. Birbirini tanıyıp anlaşarak evlenme biçimi ise genellikle kentlerde görülen fakat az rastlanan bir biçimdir. Yine evlilik yaşının yüksek oluşu da kentlerde ve özellikle eğitim görmüş kesimde görülmektedir. Yine etkin doğum kontrolü uygulama oranının düşük olduğunu,kürtajın bir ölçüde benimsenmekle birlikte bunun bir kadın hakkı değil aile hakkı olarak görüldüğünü,kız-erkek ilişkilerinde kızlara daha az hoşgörü gösterildiğini,okullarda cinsel eğitime sıcak bakılmadığını,evlenme oranının % 91.8 olduğunu ve boşanmanın basit nedenlerle

(10) KOZANOĞLU,Can,agk.,syf:121

(11) " " " syf:15

(12) TEKELİ,Şirin,"1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar",Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın,agk.,syf:16-17-18

(*) PIAR'ın 1989 rakamlarına göre tümüyle kadın % 29.1,kadın ağırlıklı % 53.5,eşit paylaşım % 13.4

(**) PIAR 1989'da günlük alışverişi yapan kadın oranı % 32.5, dayanıklı eşyada talep eden % 23,satın alan % 4 kadın.

kolayca başvurulacak bir yol olmadığını görmekteyiz.

İşte 80'lerde toplumda değer ve tutumların hızla değişmesine rağmen, kadınları ilgilendiren tutumların ve aile kurumunun korunduğunu söyleyebiliriz. Özellikle yeni değerler içinde "bireyselleşme" kentlerde gençler ve kadınlar arasında yeni bir arayışı ön plana çıkardıysa da, kadınlarla ilgili tutumların diğerleriyle aynı hızda değişmediği bir gerçektir.

Türkiye'de ataerkil ilişkiler sadece aile içinde değil, çalışma ortamında da etkinliğini sürdürmektedir. Türkiye'de köyde çalışan kadın oranı kentlerdekinden daha fazladır. 1985 yılı rakamlarına göre çalışan her 100 kadından 85'i tarımda çalışmakta ancak yaptıkları iş ücretsiz tarım işçiliğidir. Kentlerde ise kadınların ücretli işlerde çalışma oranları çok düşüktür. 1980'den sonra ekonomik politikaların bir sonucu olarak özellikle kadın emeğinin informal sektöre kaydığı görülmektedir. Enflasyonun yüksek rakamlara ulaşması ile artan yoksulluk kadın, yaşlı ve çocukların daha çok iş talebinde bulunmalarına neden olurken; ekonomide çok az istihdam sağlanabilmiş, bundan da erkekler yararlanmışlardır. 1985'de istatistiklere yansıyan işsiz kadın sayısı, tarım dışı sektörlerde çalışan kadınların % 69'unu oluşturmaktadır. Ev dışında hizmetçilik, çocuk bakıcılığı yapan, temizlik işlerinde çalışan kadın sayısı artmış, bazı kadınlar "kara" sanayide asgari ücretten de düşük ücretler ile çalışmayı kabul etmek zorunda kalmışlardır. Bir kısım kadınlar ise evde kendi ürettikleri ürünleri dışarda satarak, informal sektörün bir parçası olma yolundadırlar(13).

Özellikle son yıllarda hükümetin yürüttüğü kadınlar üzerindeki kampanya ile, kadınların asıl görevinin ev kadınlığı ve

(13) ECEVİT, Yıldız, "Kentsel Üretim Sürecinde Kadın Emeğinin Konumu ve Değişen Biçimleri", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, agk., syf:113

annelik olduğu görüşü pekiştirilmeye çalışılmaktadır. Bu da çalışmak zorunda kalan kadınların, ev içi emeğini ihmal etmeden çalışabilecekleri işlere yönelmelerinde önemli bir etkenidir. (Fason iş yapma, part-time işlerde çalışma, evde yapabilecekleri halı dokuma, konserve yapma gibi düşük gelirli işler)

Kamuda çalışan kadın memurlarla ilgili bir araştırmada(14), kadınların ev işi ve annelik rollerini iş ortamında çözmeye çalıştıkları görülmüştür. (Yün örme, ev temizliği, çocuk bakımı, yemek gibi konularda tartışma gibi) Kadınların kolay kolay yükselme olanağı bulunmayan, rutin işlerde çalışmalarını aile içindeki rolleri nedeniyle verim düşüklüğü açısından savunanlar olduğu gibi, kadınların pekçoğu da aynı sebeplerden bu tür işleri tercih etmektedirler.

Yine ucuz çocuk ve kadın emeğinin ihracata dayalı ürünlerde kullanılması ve dünya pazarlarındaki rekabeti, Türkiye'de bunun önlenmesi için ciddi çalışmalar yapılması yönünde bir engel teşkil etmektedir. Türkiye'de kadın emeği büyük ölçüde sendikasız ve güvencesiz ikincil emek pazarlarında, informal sektörde ve küçük üreticilikte kullanılmaktadır. Kadınların birincil emek pazarında erkeklerle rekabet edecek konuma gelmeleri, eğitim düzeylerinin artmasıyla bile mümkün olmamaktadır. Kadın işi ve erkek işi ayrımı, yasalardaki eşit işe eşit ücret ilkesinin geçerliliğini engellemektedir(15). İşte kadınların bir çoğunun faaliyetleri "ekonomik faaliyet" olarak değerlendirme dışı kalmakla birlikte, ekonomik faaliyet olarak kabul edilen bir bölümünün emeğinin önemli bir kısmının ise ev içi faaliyetlerde kullanıldığı görülmektedir. Erkek egemen ideolojinin yüzyıllardır yaygın olması kadınların aile içinde erkek egemenliği

(14) ÜZBAY, Ferhunde, "Türkiye'de Kadın ve Çocuk Emeği", Toplum ve Bilim, 53 Bahar-1991, syf:52

(15) ÜZBAY, Ferhunde, agk., syf:52

altındaki üretim faaliyetlerini açıklamaktadır. Kapitalist sistemin öngördüğü kadının aile içindeki rolü ve üretimi ile, kadın ve çocuk emeğinin aile dışında ucuz emek ve yedek işgücü olarak kullanılmasıdır.

Türkiye'de kadınların üretime katılmadıkları için egemenlik ilişkileri içinde ezilen taraf oldukları tezi yerine, ezildikleri için üretime son derece düşük statülerde katıldıkları ve dolayısıyla çoğunluğun üretime katıldıkları halde, uğraşlarının ekonomik faaliyet olarak değerlendirilmediğini söylememiz daha anlamlıdır(16).

İşte 80'lerde kadınlar yukarıda kaba hatlarıyla anlatmaya çalıştığımız bir toplumsal panoramanın içindeydiler. Bu toplumsal değişim ve gelişmeler sonucu ivme kazanan feminist hareket, kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sorunlarını gündeme getirerek 80'li yıllara damgasını vurmuştur.

(16) ÜZBAY, Ferhunde, "Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarındaki Değişme", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, agk., syf:123

B Ö L Ü M I

A- TÜRKİYE'DE 80 SONRASI GELİŞEN KADIN HAREKETİ VE MEDYADA KADIN

Türkiye'de kadın hareketlerine baktığımızda gerek sosyolojik gerekse kültürel olarak, feminizmin 1980'li yıllarda ivme kazanmış olduğunu görürüz. Kuşkusuz, 80'lerde kadın hareketinin bir anda politik gündemin en ön sıralarına yerleşmesi Türkiye'nin özgün şartlarından kaynaklanıyor. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin siyasal alanda yarattığı boşluk, birazda sağ-sol ekseninden uzak bir platformda olan feminist ideolojinin Türkiye'de gündeme gelmesinin zeminini oluşturuyordu. Bunun yanısıra batıda 1960'lardan beri yükselen feminist hareketlerin etkilerinin yanısıra Türkiye'de aydın kadınlar arasında bu ideolojinin liderliğini yürütebilecek kadınların yetişmiş olması gibi etkenlerin önemi de büyüktür.

1- BATIDA FEMİNİST HAREKETLER

(a)- Tarihte Kadın Haklarının Ortaya Çıkışı ve Mücadelesi

Tarih boyunca kadınların devrim ve ayaklanmalar gibi önemli toplumsal ve siyasal olaylara aktif biçimde katıldıkları bilinmektedir. İşte kadınların kitle hareketlerine yoğun biçimde katıldıkları ve durumlarını düzeltmek için mücadele ettikleri bu başlangıç "1789" ile olmuştur(17). Ancak Fransa'da bu demokratik devrim kadınlar için eski düzendeki haklarını da yitirmeleri sonucunu beraberinde getirmiş ve kadınların bundan sonraki siyasal ve toplumsal açıdan önemli hakları kazanmaları 157 yıllık bir mücadeleyi gerektirmiştir. 1789 devrimiyle birlikte kadınlar da yurttaşlık hakları ve siteye dahil olma hakları için mücadele-

(17) Bkz. "1789 Devrimi ve Kadın Hareketleri", Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul-1988, cilt:1, syf:28

ye başlamışlardır. Tarihdeki ilk kadın hakları savunucusu olarak söyleyebileceğimiz Olympe de Gouges,1791'de Marie Antoinette'e gönderdiği "Kadın Hakları Beyannamesi"yle bir kadınlar meclisi kurulmasını,kadınlara oy ve insan haklarının tanınmasını talep ediyordu. "1789'da feminizmin taşıdığı devrimci karakter kadınların sadece bu birkaç sözcünün taleplerini dile getirmesiyle yetinmeyip,kitle halinde harekete geçmelerinde yatar. Gerçekten devrimle birlikte kadınlar gazeteler çıkartmışlar,siyasi kulüpler kurmuşlar,Bastille'de,Versailles'de gösterilere katılmışlar ve cumhuriyet ordularında savaşmışlardı(18)".

İngiltere'de kadın hakları mücadelesi ise 19. yüzyıl sonunda John Stuart Mill'in parlamentoda kadınlara eşit oy hakkı önerisi ile gündeme gelmiştir. "İngiltere'de kadın sorununun gündeme gelmesi,sanayi devrimi ile giderek kalabalıklaşan ve örgütlenen işçi sınıfının,burjuvazi karşısına bir güç olarak çıkmasından sonra olacak;fakat ilginç olanı sınıf çatışmalarının itmesiyle olan mücadele esas olarak sosyalizmden kopuk bir feminist hareket olarak gelişecektir(19).

Kadın hakları mücadelesi Amerika'da da aynı yıllarda toplumsal mücadelenin etkisi ile başlar. 1837'de esaretin kaldırılması amacıyla düzenlenen bir kongreye kadınların delege olarak kabul edilmemeleri,1848'de New York'ta ilk kadın hakları konvansiyonunun toplanmasına neden olan olaydır. Sarah ve Angelica Grimke kardeşler,Lucrecia Mott ve Elisabeth Cady Stanton tarafından Seneca Falls'da düzenlenen bu konvansiyona 260 kadın ve 40 erkek katılmış,Seneca Falls Bildirgesi'nde kadınların eşit haklara sahip olmaları savunularak,kadınlara oy hakkı verilmesi öne sürülmüştür(20). 1869'da kurulan iki örgüt "National Woman

(18) TEKELİ,Şirin,Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat,Birikim Yay.,Ankara-1982,syf:71

(19) TEKELİ,Şirin,agk.,syf:72

(20) BENSADON,Ney,Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları,Çev:Şirin Tekeli,İletişim Yay.,İstanbul-1990,syf:49

Suffrage Association" ve "American Woman Suffrage Association" mücadeleyi oy hakkı çerçevesinde ele alan örgütlerdi."Amerikan Ulusal Oy Hakkı Derneği (National Woman Suffrage Association) tüm ülkede kurulan yerel örgütleri bir araya getirdi. Böylece sağlanan güç birliği,1914'den itibaren birkaç batı eyaletinde 1920'de de bütün ülkede kadınlara oy hakkının tanınması sonucunu doğurdu(21).

Amerika'da kadın hareketinin başlaması siyah esirlerin kurtuluş mücadelesine bağlıdır;ancak feminist hareketin gelişmesi işçi kadınların hareketinden kopuk,daha çok oy hakkı,ahlak,fuhuş ve doğum kontrolü ağırlığında bir gelişmedir. Kate Millet Amerikan kadınlarının mücadelesini şöyle anlatıyor:"Kadınların oy hakkı davası,cinsel devrimin birinci aşamasındaki politikanın temel noktasıydı. Bunun çevresinde eğitim,yasalar önünde eşitlik ve eşit ücret gibi sorunlar toplanıyordu. Oy hakkı sorunu,en büyük tepkilere yol açtığı,en büyük çaba ve bilinci harekete geçirdiği için anlam taşır. Yine de devrimin olumsuz yönlerinden biri olmaktan kurtulamamış ve 70 yıl süreyle boşuna enerji harcanmasına yol açmıştır. Ve oy hakkı alındığı zaman,kadın hareketi ancak "tükenmek" diyebileceğimiz bir biçimde çözülmüştür(22)".

Suffraget hareketi ilk kez İngiltere'de ortaya çıktığı gibi yine mücadelenin en sert şekli de bu ülkede görüldü. 1900'lerde hareket parlamento dışına sızramış,eylemleriyle kamuoyunda baskı oluşturarak parlamentoyu boyun eğmeye zorlamıştır.1903'te Mrs. Emmeline Goulden Pankhurst ve kızları Sylvia ve Christabel tarafından kurulan "Woman Social and Political Union" (Kadınların Sosyal ve Siyasal Birliği)nin eylemleri,miting,açlık

(21) BENSADON,Ney,agk.,syf:53-54

(22) MILLET,Kate,Cinsel Politika,çev:Seçkin Selvi,Payel Yay.,
İstanbul-1987,syf:139

grevi, vitrin camlarını kırma, resmi daireleri kundaklama, bombalama gibi giderek sertleşen bir mücadele çizgisi izledi. Ancak 1914'de taktik değiştirip, savaş hükümetini desteklemeye karar verdikten ve militan mücadeleye ara verdikten sonra, 1918'de oy hakkını kazandılar. Yeni seçim yasası 30 yaşın üzerinde, mülk sahibi veya mülk sahibiyle evli, haftada 5 Pound gelir getiren bir işte çalışan ya da üniversite mezunu olan kadınlara oy hakkı tanıyordu. Böylece feministlerin, burjuva sınıfından kadınların erkeklerle eşit statüye kavuşmuş olduğu bu yasa ile mücadeleleri de kapanmış oldu (23).

1870'ler feminizmde ilk ayrılmayı başlatan tarih olarak önemlidir. İşçi sınıfının hareketleriyle bağlantılı olarak mücadele eden sosyalist feministler ile genel olarak burjuva kadınların yürüttüğü ve kapitalist sistemden ayrılmadan reformlarla kadınların eşitliğini amaç edinen radikal feministler arasındaki ayrım da bu tarihlerde netleşir. Daha sonra 1914'te Birinci Dünya Savaşının başlaması ile bu ayrım bir kopmaya dönüşecektir. Sosyalist feminizmin 1870'lerden itibaren en güçlü olduğu ülke ise Almanya'dır. Kuşkusuz bunun nedeni de 1871 Paris Komünü'nün yenilgisinden sonra işçi hareketinin merkezinin Almanya'ya kayması ve bu ülkede kapitalizmin hızlı bir gelişme göstermesi ile kadınların da emek gücüne katılımıydı. İşçi sınıfına dayanan kadınların kurtuluşu, 1875'te August Bebel'in Gotha Kongresi'nde öne sürdüğü ve daha sonra "Kadın ve Sosyalizm" adlı kitabında savunduğu görüşleri ile bir sınıf mücadelesi haline geliyordu (24).

II. Enternasyonel'de kadınların kendi örgütlerini kurma kararının alınmasının ardından, 1907 Stuttgart Kongresi'nde kadınla-

(23) 19. Yüzyılda çeşitli feminist görüşler için bkz. Feminizm 19. yüzyıl Klasiklerinden Seçmeler, Afa Yay., İstanbul-1987

(24) Bkz. BEBEL, August, Kadın ve Sosyalizm, çev: Sabiha Zekeriya Sertel, Toplum Yay., Ankara-1976 .

ra oy hakkı tanınması yolunda bir karar alındı ve aynı yıl Stuttgart'ta toplanacak olan I. Enternasyonal Sosyalist Kadınlar Kongresini desteklemeye karar verildi. Kongre bu enternasyonal kadın örgütünün sekreterliğine Clara Zetkin'in getirilmesi ve Zetkin'in çıkardığı Alman işçi kadınlarının dergisinin kongrenin resmi organı olmasını da kabul etti(25). 1857'deki 40.000 New York'lu kadın işçinin greve gittiği gün olan 8 Mart'ın Enternasyonal Kadın Günü olarak kabul edilmesi kararı ise 1910'da Kopenhag'da II. Kadın Enternasyonal'inde alınmıştır.

Clara Zetkin, Ekim Devrimi'nden sonra da Komintern'in denetimindeki Kadın Enternasyonal'ini örgütlemiştir. Yine kadın sorunları üzerinde çalışmalarda bulunan Aleksandra Kollontai, Sovyet hükümetinin kurulmasının ardından Pentograt'ta kadın kongresinin toplanması için çalıştı. Bu kongrenin tartışmaları ile Aralık 1917'den itibaren kadın haklarını düzenleyen bir dizi yasa çıkarılmaya başlanmıştır.

Ancak Lenin'in hayatta olduğu süre boyunca bu tartışma ve deneyler ile kadının kurtuluşuna verilen önem, 1924'lerden itibaren etkinliğini kaybetmiştir. Bir yandan Stalin dönemi bir yandan da NEP politikasının uygulanmaya başlanması, kadın devrimlerinin de yarım bırakılmasını getirmiştir.

Stalin'in iktidara gelmesinden sonra ise kadın hakları mücadelesi durmaktan da öte geriye gitmeye başlamıştır. (1926'da boşanma hakkının kısıtlanması, kürtaj yasağı konması, kutsal aileyi yeniden oluşturma politikası gibi)

Stalin'den sonra 1936 ve 1944'de bazı iyileştirmelere gidilmişse de, Lenin dönemi ve 1918 yasası dönemindeki haklara hiçbir zaman geri dönülemediği(26).

(25) TEKELİ, Şirin, agk., syf:85

(26) Bkz. GEORGE, St. George, Sovyetler Birliğinde Kadın, çev: S. Üz-
budun-O. Yener, El Yay., İstanbul-1987

(b)- Batıda İkinci Feminist Dalga

Batı dünyası için ikinci feminist dalga, bu kez savaş sonrası büyüme (1950-1960) dönemine rastlar. "Amerikan rüyası"nın gerçekleştirilmeye çalışıldığı bu on yıl, ABD'de kadınlar açısından evlilik yaşının düştüğü, evlilik ve doğurganlık oranının ABD tarihindeki en yüksek oranlara ulaştığı yıllardır. 1950'lerin ABD kadınının durumunu yansıtan Betty Friedan'ın "The Feminine Mystique" (Kadınlığın Gizemi) adlı kitabı, bu konuda öne çıkan cesur bir atılımdır. Friedan, ev kadınlığını, kadınların kimlik bunalımını, Freud'un cinsel analizlerini eleştirdiği ve kadınlar için yeni bir yaşamı, yeni bir dönemi başlattığı bu kitabıyla(27) ABD'deki ikinci feminist dalganın da habercisi olmuştur.

Kadın Özgürlüğü Hareketi'nin temellerini atan ilk çalışma olarak adlandırabileceğimiz Simone de Beauvoir'ın "La Deuxième Sexe" (İkinci Cins)(28) adlı eseri, 1940'larda pek fazla ses getirmemişti. Oysa Beauvoir, burada geçmişteki feminist politikacıların eleştirisiyle birlikte, kadınları ikinci cins konumuna getiren toplum mekanizmasını inceliyordu. 1960'ların sonunda hareketlenecek olan feminizmin bu kez iktisadi ve siyasi arenadan uzaklaşarak psikolojik irdelemeler ve bireyciliğe kaymasının temelini ise "İkinci Cins" oluşturuyordu.

İkinci feminist dalganın 1960'ların sonlarına rastlaması yine toplumsal ve siyasal olaylarla bağlantılı olarak geliştiğini bize kanıtlıyor. Bu kez giderek siyasi niteliğe bürünen gençlik hareketleri içinde mücadele eden kadınlar, kadın hareketini ayrı örgütlenmeler şeklinde diğer hareketlerden ayırmak gereğini farkettiler ve 60'lı yılların sonlarında, daha çok orta sınıftan

(27) Bkz. FRIEDAN, Betty, Kadınlığın Gizemi, çev: Tahire Mertoğlu, E Yay., İstanbul-1983

(28) "La Deuxième Sexe" Türkçeye "Kadın" 3 cilt olarak çevrildi. 1. Genç Kızlık Çağı, 2. Evlilik Çağı, 3. Bağımsızlığa Doğru, çev: Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul-1986

kadınların ve öğrencilerin yer aldığı Kadın Özgürlüğü Hareketi, ABD'de başlayarak hızla Avrupa ülkelerine yayıldı. Küçük gruplar halinde örgütlenmiş kadınlardan oluşan ve ancak 8 Mart, kürtaj hakkı gibi gösteriler için biraraya gelen hareketin önderleri ise Kate Millet, Betty Friedan, Juliet Mitchell, Simone de Beauvoir gibi feministlerdi. Bu küçük kadın grupları arasında iletişimi sağlayan "National Organisation of Woman" (Ulusal Kadınlar Derneği)'dir. 1965'de kurulan NOW özellikle cinselliğin daha yüzeysel belirtileri üzerinde durmuştur. Yasal eşitsizlikler, iş vermede gözetilen ayırım gibi(29). Ancak NOW vb. örgütlenmeler düzene karşı olmamışlardır. Daha sonraları kadın hareketindeki gelişmelerden etkilenmekle birlikte, genel olarak NOW'ın çalışmaları parlamentoda baskı grupları oluşturmaya, milletvekillerini (hangi partiden olursa olsun) ikna etmeye, böylece eşit haklar bildirgeleri gibi yasal değişiklikleri sağlamaya yönelik oldu(30).

1967'de genç ve evli olmayan kadınlar NOW'dan ayrılarak daha radikal olan Kadınların Kurtuluşu Hareketi'ni (Woman's Liberation Movement) kurdular. Joe Freeman, Ti Grace Atkinson, Roxane Dunbar'ın başını çektiği baskı grubu olarak Kadınların Kurtuluşu Hareketi, federal ve yerel düzeyde hükümetler, kitle iletişim araçları gazeteler, televizyon ağları ve üniversiteler katında eylem geçerek kadınlara ilişkin cinsiyetçi imgelerin değişmesi, iş ve ücret ayrımlarının ortadan kalkması, kürtaj hakkı için pek çok eylem yaptı. Andrée Mitchell Kadınların Kurtuluşu Hareketi'nin küçük birimler halinde örgütlenmesini şöyle açıklıyor: "Yapılanmış bir grup olmayıp küçük gruplardan oluşan hareketin temelini kadrosunu ve hatta amacını oluşturan küçük gruptur. Zaten işlev-

(29) FIRESTONE, Shulamith, Cinselliğin Diyalektiği, çev: Yurdanur Salman, Payel Yay., İstanbul-1979, syf:47

(30) KILIÇASLAN, Z., "Kadın Sorununa Farklı Yaklaşımlar", Bizim Belde Toplum Düşün Sanat, Mart-1986, sayı:24, syf:21

lerinin çeşitliliğini ve belirli bir modele uymama ve belirli bir amaç gütmeme eğilimlerini de bu çeşitlilik açıklamaktadır. Bunların temelinde birleşmenin güç sağladığı ve ezilmişlerin biraraya gelerek ezilmişliklerinin bilincine varma ve bunu aşma olanağı bulamayacakları düşüncesi yatar(31)".

Amerika ile benzer koşullardaki Fransa'da da kadın hareketleri aynı biçimde gelişmiştir. 1968 Mayıs'ında Anne Tristan Kadın-Erkek-Gelecek(Feminin-Masculin-Avenir-FMA) grubunu kurmuştur. Önceleri sosyalist parti militanlarınca kurulmuş olan Demokratik Kadın Hareketi'nin resmi bir kuruluşuyken daha sonra Anne Tristan ve arkadaşları ayrılarak "Partisans" dergisinin özel sayısını (Kadınların Kurtuluşu:Yıl Sıfır) çıkartmışlardır. 8 Mart 1974'de ise Simone de Beauvoir'in başkanlığını yaptığı Kadın Hakları Derneği (Ligue du droits des Femmes) kurulmuş ve Feminist Haberler (Nouvelles Féministes) dergisi yayınlanmaya başlamıştır.

Feminist mücadele felsefe alanında olduğu kadar hemen her alanda (İdeoloji ve bilim, iktisat, özel yaşam, kültür, siyasal yaşama katılma, çalışma hayatına girme, ücret eşitliği vb.) önemli yenilikler getirmiştir. Kitap, gazete, bülten gibi yayınlar yanında yeni bir feminist edebiyat ortaya çıkmıştır. Cinsiyetçiliğin her alanda teşhiri ve mücadeleyi geliştirmek amacıyla bir mücadele biçimi olarak benimsenen bu türün öne çıkan örneği ise Kate Millet'in "Cinsel Politika"sıydı. Yine feminist araştırmalar bütün bilim dallarında hızla gelişerek Avrupa ve Amerika'da hemen her üniversite bünyesinde kadın araştırmaları merkezlerinin kurulması sonucunu getirmiştir.

Siyasi hareketlerin dışında gelişen ve özellikle radikal

(31) MICHEL, Andrée, Feminizm, çev:Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yay., İstanbul-1984, syf:138

sol örgütlenmelerden uzak duran Kadın Özgürlüğü Hareketi, kadının kurtuluşunu gündelik yaşamın değişikliğe uğratılmasından, sınıf düşmanlığı ve lezbiyenliğe varan yelpaze içinde çok çeşitli biçimlerde görmekteydi. Feministlerin geçmişteki kadın hareketleriyle benzerlik taşıyan kadınlara siyasal, ekonomik ve toplumsal hayatta eşit haklar talebi, kadının kendi bedenine sahip çıkma hakkı gibi taleplerinin yanında diğer kadın hareketlerinden ayrılan yönü, çelişkilerin ataerkil düzen ve anlayıştan kaynaklandığı ile mücadelenin hedefinin de bu yönde olmasıdır.

Yukarıda kısaca özünü ve dayandığı temelleri anlatmaya çalıştığımız Kadın Özgürlüğü Hareketi, zaman zaman sertleşen eylem hattına rağmen gerçekte çıkış noktası olması gereken kapitalist sisteme yönelik bir tehdit oluşturmadı. Aksine devrimci hareketleri bölen ve gücünü zayıflatabilecek bir etken olarak sistemin işine de yaradı. Bunun en güzel kanıtını da yine ABD'de FBI raporlarında bulmak mümkündür. FBI New York Ofisi, bir süre incelediği Kadın Özgürlüğü Hareketi'nin ülkenin iç güvenliğine yönelik bir tehdit oluşturduğu yolunda kanıt bulamadığı için soruşturmayı kapatmıştır. Yine FBI San Francisco Bürosu'nun Başkan Hoover'a gönderdiği muhtıradan, "Kadın Özgürlüğü hareketi, bölücü bir etken olarak ortaya çıktığı için yeni sol devrimci hareketi zayıflatmada bir karşı istihbarat olarak tavsiye edilir" sözleri hareketin bu yönde kullanılmasının birer kanıtıdır(32).

(32) ÜZBUDUN, Sibel, "Çıkamaz Yol Feminizm", Milliyet Sanat Dergisi, 15 Aralık 1984, sayı:110, syf:12

2- TÜRKİYE'DE FEMİNİST HAREKETLER

(a)- Türkiye'de Kurtuluş Savaşı Öncesi ve Sonrasında Kadın Hareketi

Yaygın olan söylemdeki gibi Türkiye'de kadın haklarının cumhuriyet sonrasında devrimlerle kadınlara verilen haklarla başladığı, bundan önceki dönemlerde ise kadın hakları mücadelesi olmadığı savı geçerli değildir. Aksine, batıda feminist hareketlenmelerin başladığı dönemden epeyce sonra da olsa Osmanlı Devleti içinde de kadının durumu tartışma konusu olmuş ve kadın hakları için verilen mücadele cumhuriyetin kurulmasından sonra da devam etmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat'a kadar yasallaşma hareketi (çağdaş anlamda) görebilmemiz mümkün değildir. Bir islam devleti olan Osmanlı'da kişi ve aile hukukunu düzenleyen yasalar şeriat yasalarıdır ve şeriat hükümleri gereğince kadın toplum yaşantısının dışında tutulmuştur. Kadının giydiği kıyafetten sokağa çıkmasına kadar her davranışı baskı altına alınmış, kadınlar ticari faaliyetlerden alıkonulmuş, kılık kıyafetleri düzenlenmiş, eğitim haklarından yoksun bırakılmışlardır. 9 yaşına kadar gidilebilen sübyan okullarının ötesinde - bu okullarda sadece din eğitimi verilmektedir - bir eğitim görmemişlerdir(33). Ürneğin III. Osman zamanında (1754-1757) haftanın üç gününde kadınların sokağa çıkmaları yasaklanmış, diğer günlerde ise siyah peçe takmaları zorunlu tutulmuştu. Yasağa aykırı olarak sokağa çıkan veya ince yaşmak tutunup, sırmalı giysiler giyen kadınlar III. Osman'ın emriyle denize atılarak boğduruluyorlardı(34). III. Mustafa zamanında ise kadınların sokağa çıkmaları tamamen yasaklanmıştır.

(33) Osmanlı'da kadınlığın durumu, kadınların sosyal hayat dışında kalmaları ve yaşayış biçimleriyle ilgili ayrıntılar için bkz. ASIM, Salahaddin, Osmanlı'da Kadınlığın Durumu, Arba Yay., İstanbul-1989

(34) GÜZEL, Şehmus, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yay., İstanbul-1985, cilt:3, syf:858

Osmanlı Devleti'nde kadınlara yönelik ilk faaliyetler Tanzimat dönemiyle başlar. Batıdaki değişimler sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'nu yıkılmaktan kurtarmak ve birtakım reformlarla tekrar eski gücüne kavuşturmak amacıyla yapılan bu harekette kadınların durumu da gözönünde tutulmuştur. Tanzimat döneminde kadınlara yenilik olarak sayabileceğimiz bu haklar:1856 Arazi Kanunu ile kız çocuklarına veraset hakkının tanınması,kölelik ve cariye-liğinin kaldırılması,eğitimden bazı olanaklar sağlanması ve sosyal yaşantıda görece bir özgürlük tanınması (kılık kıyafet ve sokağa çıkmanın yeni fermanlarla düzenlenmesi) şeklindedir.

1842'de Avrupa'dan getirtilen ebe kadınların Tıbbiye'de verdikleri kurslarla başlayan kadınlara meslek edindirmeye yönelik çabalar 1858'de ilk kız rüştiyeleri (ortaokul dengi),1869'da sanayi okulları,1870'de Darülmuallimat (kız öğretmen okulları) açılmasıyla devam etmiştir. Ancak bu olanaklardan İstanbul ve Selanik gibi büyük kentlerde sınırlı bir kesimin yararlanabildiğini belirtmek gerekir. "1874 yılında,kız öğretmen okulu ile birlikte kızlar için açılmış olan ilkokullar üstündeki okulların sayısı 10'a çıkmıştı. Bu okulların hepsinde birden okuyan öğrenci sayısı ise 294'tü(35)".

Bu dönemde kadının durumu tartışma konusu olmaya başlamış,dönemin önde gelen düşünürleri Şinasi,Namık Kemal,Abdülhak Hamid,Şemsettin Sami ve Ahmed Mithad kadının statüsüne eleştiri getiren ve Avrupa ile karşılaştırarak kadının geri bırakılmasını eleştiren yazılara yer vermişlerdir. Bu devrin en ünlü kadın yazarı ise Fatma Aliye Hanım'dır. Avrupa kültürü ile yetişen ve Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı olan Fatma Aliye,ilk kadın romancımızdır ve yine yaşamını kendi emeği ile kazanan,özgür

(35) TAŞKIRAN,Tezer,Cumhuriyet'in 50. Yılında Türk Kadın Hakları,Başbakanlık Basımevi,Ankara-1973,syf:29

Türk kadını tipini işleyen ilk romancıdır. 1868'de Terakki gazetesi kadınlar lehine yazılar yayınlamış ve 1868'de kadınlar için "Muhadderat" adı altında bir gazete çıkartmıştır. Terakki'nin özellikle büyük şehirlerde kadınlar tarafından ilgiyle izlenildiği bilinmektedir. Muhadderat'ta yer alan yazılar kadınların okutulması, evlilikte karşılıklı vazifeler ve batı dünyasında kadın hareketlerine dikkati çeken yazılardan oluşmaktadır(36).

Terakki'den sonra "Vakit", "Şukûfezar", "İnsaniyet", "Ayi-ne", "Parça Bohçası", "Aile" gibi çoğunun yayın sorumlularınının kadınlar olduğu dergi ve gazeteler çıkmıştır. Yine bu yayınların da üzerinde en çok durdukları konu kadının okutulması olmuştur. Bu devirde çıkan gazete ve dergilerin en uzun ömürlüsü 1895'de yayınlanan ve yazarlarının hemen hepsi kadın olan haftalık "Hanımlara Mahsus Gazete" olmuştur. Devrin ünlü kadınlarının yanında birçok ünlü okuyucu kadın ve kız okulu öğrencilerinin yazıları yayınlanan"bu gazetede devamlı olarak kadınların okutulması ve terbiyesi üzerinde durulmuş, sağlığa ait bilgiler verilmiş, meşhur islam ve batı kadınlarının hayatları anlatılmış, çocuk terbiyesine ait yazılar çıkmıştır. Hanımlara Mahsus Gazete'nin üç prensibe sadakatla hizmet ettiği söylenebilir:iyi ana, iyi eş, iyi müslüman olmak(37)".

Bu dönemde kadının statüsü ile ilgili tartışmaların hepsi, kadının yerinin zevcelik olduğunu kabul eden ve "iyi ane, iyi eş, iyi müslüman olma" ilkelerini savunan görüşlerdi. Tartışmaların en ileri noktasının bu olması dönemin toplumsal gerçekleri ile yakından ilgilidir. Özellikle ticaret burjuvazisi ve kentli elite tarafından desteklenen kadın hakları,

(36) TAŞKIRAN, Tezer, agk., syf:30-31

(37) TAŞKIRAN, Tezer, agk., syf:33

büyük şehirlerde kentli, üst sosyal sınıftan kadınlar arasında yaygınlık bulmuştur. ilginç olan 18. ve 19. Yüzyıllarda Fransız komüncülerinin kadınlara ekonomik-politik bağımsızlıklarını kazandırma girişimlerinin Osmanlı basınında yergiyle karşılanmış olmasıdır. "Komüne ve komünistlere şiddetle çatılan bu yıllarda bu canavar zındıkların mallarda eşitlik ve çocuklar ve kadınlarda ortaklık istedikleri işlenmiştir(38)". Kadının çalışma hayatındaki yeri ise batıdaki gibi tartışma konusu edilmemiştir. Oysa Osmanlı İmparatorluğu'nda çeşitli işkollarında önemli ölçüde kadın emeğinin kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle dokuma ve gıda işkollarında, sanayinin gelişmesi üzerine de tütün, sigara tekel ve kimya işlerinde gittikçe daha çok sayıda kadın çalıştırılmaya başlanmıştır. Kadın işçilerin ücretleri de oldukça düşüktür. "1867'de İzmir, Kula, Uşak ve Saruhan gibi yerlerde çoğu Avrupalılarca yönetilen halı fabrikalarında kadın işçilerin gündelikleri 33 paradır. Bu arada ücretlerin zamanında ödenmemesi kadınların protestolarına yol açmıştır. Örneğin Ocak 1867'de maliyeden 20-30 parayı geçmeyen alacakları olan bir grup kadın ücretlerinin ödenmesi talebinde bulunmuşlar, cevap olarak "para yok" sözünü işitince de gittikçe daha çok şamata yapmaya başlamışlar ve dışarıdan müdahaleyle susturulmuşlardır(39)". Osmanlı İmparatorluğu'nun mali sıkıntı içinde olduğu bu dönemlerde, gerek işçi ücretlerinin ödenmemesi gerekse çalışma koşulları için yapılan işçi grevlerinde kadınların işçi, eş, anne veya kızkardeş olarak grevlerde etkin biçimde rol aldıklarını görüyoruz(40).

Osmanlı'daki kadın hareketleri, batıdaki kadın hareketlerinden etkilenmiş ve batının burjuva sınıfı kadını nasıl

-
- (38) ALTINDAL, Aytunç, Türkiye'de Kadın, Anahtar Kitaplar Yay., İstanbul-1991, 5. Basım, syf:101
- (39) GÜZEL, Şehmus, agk., cilt:4, syf:868
- (40) Kadınların rol aldığı bu grevler için bkz., GÜZEL, Şehmus, agk., syf:868-869

görmek istiyorsa Osmanlı toplumuna da aynı biçimde yansımıştır.

II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte kadın hakları mücadelesinin de ivme kazanmış olduğunu görmekteyiz. Bu dönemin üzerinde durulması gereken en önemli özelliği kadınların dernekler aracılığıyla kendi hak mücadelelerinde etkin olmalarıdır.

II. Meşrutiyet'in ilanı ile özgürlük ve eşitlik ilkelerinin kadınlar için de uygulanacağı sanılmış ve kadın dergileri meşrutiyetin ilanına övgüler sunan yazılar yayınlamışlardı. Örneğin Mefharet, meşrutiyeti alkışlamak için kapağına "Yaşasın Millet Meclisi" sözlerini koymuştu. Ancak kadınların ortaokullar üzerinde öğretim ve bütün sosyal hizmetlere katılma talepleri gerçekleşmemiş ve birçok yayın organında bu durumu tenkid eden yazılar yayınlanmıştır. Meşrutiyetin ilanından beş yıl sonra Kadınlar Dünyası'nda "Erkeklerin Milli Bayramı" başlığı altında hürriyete kavuşmuş erkeklerin beşinci yılı kutlanmakta ve "hala yaşamakta olduğumuz bu esaret devresinden bizi de kurtarınız" denilmektedir(41).

İkinci Meşrutiyet devrinde kurulan kadın derneklerinin pekçoğu hayır amacına yönelmiştir. Özellikle askerlere giyecek, yaralı askerlere hizmet ve şehit ailelerine yardım amacıyla kurulan bu derneklerin ilki, Fatma Aliye'nin başkanı olduğu ve Rumeli hudutunda çalışan askerlere kışlık giyecek yardımı sağlamaya hizmet için 1908'de kurulan "Cemiyet-i İmdadiye" dir. Yardım amacını taşıyan bu derneklerin sayısı özellikle Balkan ve Birinci Dünya Savaşları'nda artmıştır. Bu derneklerin yanısıra kadın eğitimi, kadınlara iş sahası açılması ve geçim sorunlarına çözüm bulma amacıyla olan dernekler, siyasal partilerin kadın

(41) Bkz., TAŞKIRAN, Tezer, agk., syf:38

dernekleri,ülke savunmasına yönelik ve kültür amaçlı dernekleri görmekteyiz. 1909'da Halide Edip Adıvar'ın kurduğu Teali-i Nisvan Derneği,ulusal geleneklerden vazgeçmeden kadının bilgi ve kültürünü arttırmayı amaçlıyordu. Yine amacını "Türk kadınıni asri ihtiyaçlarla silahlandırmak" olarak belirleyen. Asri Kadın Cemiyeti'ni kültür amaçlı derneklere örnek olarak verebiliriz(42).

Yine bu dönemde 28 Mayıs 1913'de Ulviye Mevlan tarafından kurulan Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti,feminist bir dernek olarak tanımlanabilir. Derneğin amaçları ise "Kadının toplumsal hayatla bütünleştirilmesi,çalışma hayatına katılımının gerçekleştirilmesiydi. Ünceleri dernek programında yer almayan seçim hakkı talebi,1921 yılında "memleketimizde dahi kadınlara hak-ı intihab verilmesi" şeklinde derneğin yedi amacından biri olarak vurgulanacaktı(43). Bunların yanısıra dernek geleneklere,kısıtlamalara,eşitsizliğe,hukuksuzluğa ve eğitimsizliğe karşı savaş başlatmış ve kadın sorununun çözümünü de toplumsal yapı,yaşam biçimi ve dünyaya bakış açısının dönüşümünü içeren bir "kadın inkılabı"nda görmüştür.

II. Meşrutiyet'te çıkan kadın gazetelerinin sayısı ise fazlaca değildir. Bunlar içinde düşünce gazeteleri olarak sayabileceğimiz belli başlı isimler: 1908'de yayınlanmaya başlayan "Mahasin",1908'de "Kadın" ve Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti'nin yayın organı olan "Kadınlar Dünyası" dır. Bu dönemde kadın dergilerinin sayılarının az olmalarına karşın,mücadeleleri çetin ve zorlu bir mücadele olmuştur.

Görüldüğü gibi kadın hareketinin II. Meşrutiyet'te güçlenmesinin en önemli etkeni farklı bir örgütlenme tarzının de-

(42) Osmanlı'da kurulan kadın dernekleri,kurucuları ve amaçları konusunda bkz.,ÇAKIR,Serpil,"Osmanlı Kadın Dernekleri", Toplum ve Bilim,53 Bahar 1991,syf:139

(43) Dernek programı için bkz.,ÇAKIR,Serpil,"Bir Osmanlı Kadın Örgütü: Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti",Tarih ve Toplum,Haziran-1989,cilt:11,sayı:66,syf:16-21

nenmesi ve değişik amaçlı da olsa çok sayıda kadın derneğinin kurulması kadınların bu derneklerde biraraya gelmeleridir. Eser Köker bu dönemde kadın hareketinin dergiler aracılığıyla sürdürdüğü mektuplaşmalarla özel bir iletişim ağının kurulduğunu ve bu mektuplaşmaların da kadın dayanışmasını hem Osmanlı ülkesi içinde hem de uluslararası düzeyde sağlamaya yönelik olduğunu söylüyor. Bu amaçla Avrupa'daki özellikle de İngiltere ve Fransa'daki kadın hareketleri izlenmiş ve bu ülkelerdeki kadın dernek ve kuruluşlarıyla yazışmalar yapılmıştır(44).

Öte yandan bu dönemde kadınlar eğitim alanında birtakım yeni haklar elde etmişlerdir. 1913'de il merkezlerinde bulunan rüştiyeler altı yıllık kız iptidailerine çevrilerek kasabalara yayılmış,1911'de ilk kız idadisi (lise) açılmış ve 1914'de konferans şeklinde başlayan yüksek öğrenim 1915'de İnas Darülfünununu'nun açılmasıyla kadınlar yüksek öğrenime de kabul edilmişlerdir.

Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı sırasında silah altına alınan erkeklerin yerini doldurmak amacıyla kadın ve çocuklar sanayide daha çok sayıda çalışmaya başlamışlardır. Birinci Dünya Savaşı sırasında kadınlar fabrika, atölye, yol yapımı temizlik ve madende çalışmaya başlamışlar ve yine boş kalan memuriyetlere kadınlar alınmıştır. Kadın Amele Taburları kurularak Anadolu'daki kadınlar da savaş için seferber edilmişlerdir. 1915'de kadınlar için "mecburi hizmet" kanunu çıkarılmış, İstihlak-ı Milli Kadınlar Cemiyeti bünyesinde kadınlar savaşanlara asker çamaşırını yetiştirmeye çalışırken, Kadınları Çalıştırtırma Cemiyet-i İslamiyesi gibi dernekler vasıtasıyla ekonominin ihtiyacı olan insangücü özellikle dul ve yetimlerden sağlan-

(44) KÜKER, Eser, "Meşrutiyet'ten Kurtuluş Savaşına Kadın Hareketi", Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, İletişim Yay., İstanbul-1988, cilt:6, syf:1858

mıştır. Kadınların siyasi yaşama da ilgisiz kalmadıklarını göstermesi açısından kadınların bu yöndeki çalışmalarından bahsedecek olursak,örneğin İttihat ve Terakki Cemiyeti kendi ideolojisi doğrultusunda çeşitli kentlerde kadın şube ve dernekleri açmış,bunun yanısıra Teali-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti, Osmanlı Kadınları TerakkiPerver Cemiyeti gibi dernekler kurulmuştur. Osmanlı Demokrat Fırkası ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'nde faal bir üye olarak Emine Semiye Hanım'ı,İslahat-ı Esasiye-i Osmaniye Fırkası'nda ise Prens Emine'yi dönemin öne çıkan kadınları olarak sayabiliriz.

Bu dönemde aydınlar arasında kadın sorunu tartışmaları giderek daha ciddi boyutlar kazanmaya başlamıştır. Gerek islamcı kesimin kadının erkekten aşağı olması gerektiğini savunan görüşleri,gerekse kadının sosyal ve siyasal haklarını elde etmesi gerektiğini savunan kesimin görüşleri arasındaki tartışmalar şiddetlenmiş ancak gerek kadın dernekleri gerekse yayın organları kadın hakları mücadelesini eğitim eğlence yerlerine gidebilme hakkı ile sınırlamışlardır.

1917'de kabul edilen Hukuk-u aile Kararnamesi aynı zamanda islamın ilk yazılı aile hukuku olma niteliğini de taşımaktadır. Kadınlara boşanma hakkı tanıyarak,evlenmeyi din adamının yetkisinden devlete devrederek ve çok karıllılığı kadının rızasına bırakarak şeriattan tamamıyla kopmasa bile ilerici özler taşıyordu. kuşkusuz kadınların bu hakların elde edilmişinde yeterli mücadeleleri olmamakla birlikte,özellikle savaş nedeniyle toplumsal yaşama ve çalışma hayatına katılmaları ile elde ettikleri birtakım hakların etkisi büyüktür. Daha sonra buna benzer bir baskı ortamı yaratacak toplumsal olay ise Kurtuluş Savaşı olacaktır. Her sınıftan kadının yoğun katılımı,kadınların İstanbul'un işgali mitinglerinde kürsüye çıkmasından Müdafaa-i

Hukuk derneklerine üye olmaları ve ayrıca kadınları içine alan dernekler kurmalarına kadar, gerek çetelerde gerekse orduda bilfiil çarpıştıkları Kurtuluş Savaşı sırasında oldukça önemli katkıları olmuştur.

Bu dönemde özellikle İstanbul'un ve İzmir'in işgalinde kadınların mitinglerde etkileyici konuşmalar yaptıkları bilinmektedir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde kadın-erkek eşitliği çerçevesinde sürdürülen kadın hakları, Osmanlı'nın savaştan yenik çıkması ve topraklarının işgali üzerine bu kez milliyetçilik boyutunu kazanmıştır. 19 Mart 1919'da İnas Darülfünunu öğrencileri ve Asri Kadınlar Cemiyeti'nin protesto toplantısı, 15 Mayıs 1919'da Fatih mitinginde Halide Edip ve Meliha Hanım, 20 Mayıs Doğancılar mitinginde Sabahat ve Naciye Hanım, 22 Mayıs Kadıköy mitinginde Halide Edip, Münevver Saime, 23 Mayıs'ta Sultanahmet mitinginde Halide Edip ve 30 Mayıs'ta Sultanahmet'te Halide Edip ile Şükûfe Nihal işgale karşı örgütlenmek gerektiğini söyleyerek, halkı Kurtuluş Savaşı'na çağırarak konuşmalar yapmışlardır(45). Bu mitingler Anadolu'ya da yayılmış, bunun yanı sıra kadınlar Kurtuluş Savaşı'nı desteklemek için 5 Kasım 1919'da Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Üyelerinin çoğu milli mücadeleyi destekleyen ve Anadolu'da görevli yüksek dereceli devlet memurları ile eşraf eş ve akrabalarından, küçük bir bölümü de öğretmen ve idareci kadınlardan oluşan dernek tüm islam hanımlarını derneğin doğal üyesi olarak kabul etmektedir. Kuruluş tüzüğünde Sivas'a bağlı yerel ve bağımsız şubelerin kurulması, Osmanlı topraklarının bir bütün olduğu ve parçalanamayacağı, Rum ve Ermeni işgallerine karşı direnme ve savunma mücadelesine girileceği, herhangi bir saldırı

(45) TAŞKIRAN, Tezer, agk., syf:68

olmadığı hallerde bu halkların vatandaşlık haklarına saygılı olunacağı vb. ilkeleri benimseyen bu cemiyetin Anadolu'nun parçalanmasını protesto eden ve barış isteyen metinler yazarak batılı siyasi liderlerin eşlerine telgraf çektikleri, orduya para ve eşya yardımında buldukları bilinmektedir(46).

Kurtuluş Savaşı kadının toplumsal, ekonomik ve siyasi yaşamda önemi ve gerekliliğine olan inancı arttırmanın yanında bizzat kadınlar için siyasi bilinç oluşması açısından etkili olmuştur. Kurtuluş Savaşı sonrasında, 16 Haziran 1923'de II. Meşrutiyet dergi ve derneklerinde aktif olan kadınlar siyasal amaçlı bir parti olan Kadınlar Halk Fırkası'nı kurmuşlardı. Partinin amaçları ise şöyledir: "Kadınlar Halk Fırkası'nın programı, şimdiye kadar her fırsatta izaha çalıştığımız gibi kadının sosyal, iktisadi ve bilahare siyasi sahalarda haklarını, gelişmelerini sağlamaktır. İlim ve irfana sahip olan kadınların böyle bir parti kurmadaki amaçları, cahil, bitkin ve esir olan kadın kitlesine varlıklarını tanıttirmek, haklarını, huzur ve mutluluklarını sağlamak olarak açıklanmış, partinin kendi temsilcilerini ergeç meclise göndereceği belirtilmişti(47)".

Ne var ki Kadınlar Halk Fırkası valilikten parti izni alamamış, bunun üzerine parti programı yeniden gözden geçirilip, ılımlaştırılarak 7 Şubat 1924'de Türk Kadınlar Birliği adlı bir derneğe dönüştürülmüştür. Derneğin amacı ise Türk kadınının sosyal ve siyasal haklar karşısında her türlü sorumluluğa sahip kılacak düzeye eriştirmek olarak belirlenmiştir.

Kurtuluş Savaşı Türk kadınının hakları için bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Kadınların milli mücadeledeki çabaları, henüz yasalar önünde hak sahibi olmayan Türk kadınla-

(46) Bu metinler için bkz., BAYKAL, Bekir Sıtkı, Milli Mücadelede Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Atatürk ve Atatürkçülük Dizisi:2

(47) ÇAKIR, Serpil, "Osmanlı Kadın Dernekleri", agk., syf:153

rının Yurttaşlar Yasası ile birlikte ulusal yapı içinde yerini alması ve özellikle başta öğrenim olmak üzere kendisine sağlanan olanaklardan yararlanmaya başlaması sonucunu doğurmuştur(48). Yurttaşlar Yasası'nın getirdiği yenilikler ise anayasayı etkilemiş, ancak kadınları doğrudan ilgilendiren ilke ve haklar, 9 Nisan 1928'de laiklik ilkesinin kabulünden sonra 3 Nisan 1930'da meclisteki uzun tartışmalar sonrasında kadınlara belediye meclislerine seçme ve seçilme hakkının verilmesidir. Ancak Türk kadınına eşit yurttaşlık haklarının tanınması 5 Aralık 1934'de milletvekili seçme ve seçilme hakkının tanınmasıyla gerçekleşecektir.

Cumhuriyet'in "Kadın Devrimi" olan yasal düzenlemelerin başlıcaları 1924 yılında çıkan Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1925 yılında çıkan Kıyafet Kanunu ve 1926'da kabul edilen Medeni Kanun'dur. Medeni Kanun kadınlara evlilik, boşanma, vaset konularında eşit haklar getiriyordu. ancak kadının asli görevinin ev işi olması, aile reisinin erkek olması, kadının çalışmasının kocasının iznine tabi oluşu gibi düzenlemelerle bir ölçüde gelenekselliği de koruyordu.

Cumhuriyet döneminde Kemaliz'min batılılaşma ideolojisi çerçevesinde medeni kanun ve oy hakkı gibi yasal düzenlemeler ile devlet kendi eliyle bir devlet feminizmi oluşturmuştu. Bunun yanısıra kadınlara eğitimden olanak tanıyarak öğretmenlik gibi alanlarda kadınların meslek sahibi olmasına önem verildi. Ancak bütün bu gelişmelerle birlikte laik devlet, kadınlara tanıdığı bu hakların yanında 1935'de Türk Kadınlar Birliği'ni kapatarak bağımsız kadın hareketine son verdi. Gerçekte ise çok daha önce Türk Kadınlar Birliği yönetimin değişmesi ile pasif

(48) ARAT, Necla, Kadın Sorunu, Say Yay., İstanbul-1986, syf:117

bir niteliğe bürünmüştü. "1927 Eylül'ünde dernek içindeki bölünme ile Nezihe Muhittin Hanım'la birlikte yönetim kurulu üyeleri yönetimden uzaklaştırıldılar. Polis dernek merkezinde arama yaparak "idari usulsüzlük" gerekçesiyle kayıtlarını mühürledi. Gerçekte bu önlemlerin gerisindeki gerekçe, derneğin ve dernek sorumlularının çok aşırı bulunan istekleriydi. Yeni yönetim kurulu bir ortaokul müdürü olan Sadiye Hanım'ı başkan seçti ve görevden çok çabuk ayrılması üzerine de yerine Latife Bekir Hanım getirildi. Yeni başkanının itkisiyle Türk Kadın Birliği, kültürel, hayırsever, hatta ekonomik etkinliklerini geliştirdi. Kadınların siyasal haklarına ilişkin isteklerini terketmiyordu ama onları daha ılımlı ve gösterişsiz biçimlerle açıklıyordu(49)".

Derneğin kapatılma gerekçesinde ise kadınların artık erkeklerle eşit haklara sahip oldukları için böyle bir örgütlenmeye gerek olmadığı görüşü yer almaktaydı. Gerçekte amaçlanan ise kemalist ideoloji ve laik devlet anlayışına kadınların kendilerine verilen haklarla bağlı kalmalarıydı. Bu süreç içinde de feminizm, kemalist ideoloji ile özdeşleşmişti. İffet Halim Oruz, Türk Kadınlar Birliği'nin kapatılması konusunun en önemli nedeni olarak Türkiye Cumhuriyeti Devrimi'nin kadın-erkek tüm vatandaşların elele vererek yürütülmesi etkisini göstermektedir: "Konunun derinliğindeki düşünce hem kadınlığımızın yanlış tepkiler altında kalmaması, hem de halkevlerinin faaliyete geçeceği bu dönemde kadın-erkek ayrımcılığı yapmadan tarihsel varlığımıza dayanarak Türkiye Cumhuriyeti devrimlerini elele beraber yürütmektir(50)".

Görüldüğü gibi kemalizmin ve yeni rejimin kadınlara

(49) CAPORAL, Bernard, Dr., Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara-1982, syf:694

(50) ORUZ, İffet Halim, Türkiye'de Kadın Devrimi, Gül Matbaası, İstanbul-1986, syf:36

tanımış olduğu haklar için batı ülkeleri ile kıyaslandığında bizzat kadınların açık ve kesin desteği olmamıştır. Ancak Kurtuluş Savaşı'nda gösterdikleri faaliyetin, kadın haklarının tanınması için yeni rejime bir borç yüklediğini söyleyebiliriz. "Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınlara tanınan haklar, cinsel rollerin radikal bir biçimde yeniden tanımlanması yerine Atatürk ilkelerini pekiştirmek gibi benzer bir amacı taşımaktadır. Kemalist reformların ana amacı çağdaş bir toplum yaratmaktır, fakat çağdaş toplumun tanımı, Kemalist hareketin yarı-ideolojisi diyebileceğimiz batılılışmaya dayalıdır. Bu yarı ideoloji Kemalist reformların sınırlarını çizmiştir. Reformların çoğu Türk toplumunu islami bir konumdan çıkarıp Batılı bir konuma oturtmaya yöneliktir. Kadınlara hukuki ve siyasal hakların verilmesi ise batılılışma çabasının önemli bir tamamlayıcısıdır (51)".

Atatürk'ün kadınlarla ilgili olarak verdiği söylev ve demeçlerinde ise özellikle Türk kadınının bilinçlenmesinin, aile kurumu ve bu kurum içinde annelik görevinin yerine getirilmesi açısından ele alındığını görmekteyiz:

"Bu millet esas terbiyesini aileden almaktadır. Türk milleti öyle analara sahiptir ki her devrin büyük adamlarını bu analar yetiştirmiştir. Türk kadını daha büyük nesiller yetiştirmeye kabiliyetlidir."

"Şunu söylemek istiyorum ki, kadınlarımızın umumi vazifelerde üzerlerine düşen hisselerden başka, kendileri için en ehemmiyetli, en hayırlı, en faziletli bir vazifeleri de iyi anne olmaktır. Zaman ilerledikçe, ilim geliştikçe, medeniyet dev adımlarıyla yürüdükçe, hayatın, asrın bugünkü gereklerine göre evlat

(51) TOPRAK, Binnaz, "Türk Kadını ve Din", Türk Toplumunda Kadın, der: Nermin Abadan Unat, Araştırma ve Ekin Yay., İstanbul-1982, syf:368

yetiştirmenin güçlüklerini biliyoruz. Anaların bugünkü evlatlarına verecekleri terbiye eski devirlerdeki gibi basit değildir. Bugünün anaları için gerekli özellikler taşıyan evlat yetiştirmek, evlatlarını bugünkü hayat için faal bir uzuv haline koymak, pek çok yüksek özelliği şahıslarında taşımalarına bağlıdır(52)".

Kemalistler kadının toplumsal hayata katılımı ve geleneksel rollerinin yanısıra meslek kadını olarak toplumsal roller yüklenmesini savunmuşlardır. Kemalist kadınların taklit ettiği "asri kadın imgesi", cumhuriyet balolarında halkevi ve yardım derneklerinin balolarına erkeklerle birlikte modern giysileriyle katılan kadınların sergiledikleri "feminite" ile pekişmiştir. Kemalist dönemde eğitilmiş meslek kadınları cumhuriyet ideolojisini yürekten benimsemişler ve adeta yeni rejimin savaşçıları olmuşlardır(53).

Cumhuriyet döneminde 1950'lerden 70'lerin ortalarına kadar uzanan zaman dilimi içinde kurulan kadın derneklerine baktığımızda, laik düzenin ve Atatürk'ün islami düzenin kaldırılması ile kadınlara sağladığı olanakların korunmasının başlıca amaç olduğu görülmektedir. Bu süreçte kadın örgütlenmelerinin hepsi, Kemalist devrimin kadınlara sunduğu olanaklar için minnettarlıklarını dile getirmişler ve her fırsatta Türk kadınının diğer batı ülkelerine kıyasla hukuken çok daha ileri bir durumda olduğunu belirtmişlerdir. Kadın sorunu olarak gündemi oluşturan ise kırsal kesimdeki eğitim olanaklarından yararlanamayan kadınların durumudur. Nimet Ardıç, cumhuriyetten itibaren kurulan 28 dernek sayıyor. Bu derneklere baktığımızda hepsinin sosyal hizmet, kültür amaçlı veya meslek kuruluşları olduklarını

(52) Atatürk'ün söylev ve demeçlerinden aktaran, DOĞRAMACI, Emel Prof.Dr., Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara-1989, syf:144

(53) DURAKBAŞI, Ayşe, "Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu", Tarih ve Toplum, Mart-1988, sayı:51, syf:43

görmekteyiz(54).

1970'lerin sonunda yeniden gündeme gelecek olan kadın sorunu, bu kez 70'lerin Türkiye'sine damgasını vuran sosyalist gençlik hareketi ile anlam kazanmıştır. Ancak bu dönemin kadın hareketi anti feminist bir nitelik taşıyor ve marksizmin kadın konusundaki tahlillerine dayanıyordu. Kadının kurtuluşunun ise ancak sosyalist bir düzen içinde mümkün olabileceği ve kadınların sınıf mücadelelerinde erkeklerle birlikte hareket etmesi gerektiği görüşü hakimdi. Kadının ezilmişliği ise özellikle emekçi kadın üzerinde ifadesini bulacaktı. Çünkü işçi kadınlar hem kapitalist sistem içinde emeğiyle, hem de ataerkil düzende ev içindeki emeğiyle iki kez sömürüye maruz kalmaktaydı. Bunda başka faktörlerin yanısıra başka konulardaki siyasi görüş ayrılıklarına karşın 1970'lerin radikal sol örgütlerinin hepsinin, kadınların tek kurtuluş yolunun sosyalizmin kurulmasına bağlı olduğunu, onun için kadınların devrim ve sosyalizm mücadelesinde yer almaktan başka seçenekleri olmadığını savunmaları etkili-
dir. 1970'lerin sonlarında oluşan ve azımsanmayacak bir kitle tabanına ulaşan İKD ise, bir sol siyasete kadınları kazanmayı amaçlayan ama bunu yaparken kadınların özgül sorunlarına değil, işçi sınıfı sorunlarına ağırlık veren bir hareketti. 80'lerden önce Türkiye'de kadınların sorunlarını gündeme getiren herhangi bir hareket göremiyoruz. Resmi politik ideoloji Kemalizm, kadınların sorunlarının devlet eliyle çözüldüğünü, egemen toplumsal ideoloji islam, kadınların zaten ezilme diye bir sorunu olmadığını, hegemonyaya oynayan Marksist sol ideoloji de kadınların kapitalist sömürü dışında bir sorunları olmadığını savunuyordu(55).

(54) Bkz., ARDIÇ, Nimet, "Cumhuriyetten Sonra Kurulan Kadın Dernekleri", Atatürk ve Kadın Hakları, der: Sevinç Karol, Türk Ticaret Bankası Yay., Ankara-1983, syf:193

(55) TEKELİ, Şirin, "80'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi", Birikim, Temmuz-1989, sayı:3, syf:36

(b)- 1980 Sonrası Gelişen Feminist Hareket

1980'lerde Türkiye'de kadınların karşılaştıkları sorunlarla ilgilenen ve kadınların konumunu sorgulayan bir kadın hareketi gündeme geldi. Batıda 60'lı yıllarda ivme kazanan feminist hareketlerin Türkiye'de ancak 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından siyasi gündemde birinci sırayı alması kuşkusuz bir rastlantı değildir. 70'li yılların politik ortamında kadın sorunu Marksizm'in sınıf tahlillerine dayanarak anti feminist bir öz taşıyordu. 12 Eylül'le birlikte sol mücadelenin fiilen sona erdirilmesi ve mücadelenin sağ-sol ekseninden uzak tutulmaya çalışılması, özellikle siyasi partilerden ve ideolojilerden uzak kalmaya çalışan kadın hareketinin gelişmesi içinde olanak tanıyordu. İşte bu kez 70'li yıllardakinin aksine, kadınların kadın oldukları için yaşadıkları sorunları ön plana çıkaran feminist ideoloji, Kemalizm'in kadın konusuna sağladığı saygınlıktan da yararlanarak 80'li yıllarda kadın hareketine yol gösterici olarak damgasını vuracaktır.

Kadın Hareketi 80'lerin antidemokratik ortamında ilk demokratik muhalefet olması açısından önemlidir. 1982'de İstanbul'da Gazeteciler Cemiyeti'nde YAZKO'nun düzenlediği sempozyumda feminizm ilk kez kamuoyu önünde açıkça savunuldu. 1983'de bir grup kadın, Somut Dergisi'nde feminist bir sayfa çıkartmak için biraraya geldiler. 1983'ün sonlarında ise "Kadın Çevresi" adı ile yayıncılık, hizmet ve danışmanlık işlevlerini kapsayan bir şirket ve kitap kulübü oluşturuldu. Feminist klasikler Türkçe'ye çevrildi.

Kadınların toplu eylemlere geçişi ise ilk kez Birleşmiş Milletler'in "Kadın On Yılı" sonunda, 1985'de imza koyduğu "Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Ünlmesi Sözleşmesi" nin uygulamaya konulması için dilekçe kampanyasının açılması ile

başlamıştır. Toplu eylemlere başlanması ile birlikte Kadın Hareketi de farklı bakış açılarıyla buluşmaya başlamış ve çeşitli kadın grupları oluşmuştur. (8 Mart 1987'de Feminist Dergisi, 1 Mayıs 1988'de Kaktüs Dergisi çıkmaya başlamıştır.) 1987 Mayıs'ında yürüyüşle açılan "Dayağa Karşı Dayanışma" kampanyasının hazırlık sürecinde ise örgütlenmenin gerekli olduğuna inanan bir grup kadın 25/6/1987'de AKKD (Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği)'ni kurdular. Genel Başkan Nurperi Sancak, derneği şöyle tanımlıyor: "Yaşamın her alanında türlü biçimlerde yaşanan cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkan kadınların bu ortak amaç doğrultusunda birleştikleri, belirli bir program dahilinde çalışmalar yaptıkları bağımsız bir kadın örgütü. Derneğin hedef kitlesi ise her türlü sınıf, yaş ve statüden kadınlar(56)".

Ankara'da da çalışmaların yaygınlık kazanması amacıyla Kadın Dayanışma Derneği Ocak-1989'da kuruldu. Yine Perşembe Grubu, feminizm ve Kadın Hareketi konusunda Ankara'da çalışmalarını sürdürüyordu.

Şubat 1989'da Ankara ve İstanbul'daki feminist kadınların biraraya gelmesiyle I. Feminist Haftasonu'nda öneriler ve alınan kararlar ile 1989 Kasım'ında "Cinsel Tacize Hayır" kampanyası başlatıldı. Kampanyada kadınlara saldırılara karşı kendilerini korumaları amacıyla mor iğneler satıldı. Feministlerin başvuruları ile Şişli ve Bakırköy Belediyeleri'nce kadın sığınakları açıldı ve feministlerin kendileri de 1990 Haziran'ında "Mor Çatı Kadın Sığınma Vakfı" nı kurdular. Yine kadın araştırmaları yapmak ve bu araştırmaları toplamak amacıyla bir grup feminist kadının çabalarıyla "Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi" kuruldu.

(56) ARMUTÇU, Emel, "Türkiye'de Kadın Hareketi", İkibine Doğru, 5 Mart 1989, yıl:3, sayı:10, syf:12

Bu toplu eylemler dışında yasalardaki ve uygulamadaki eşitsizliklere karşı Kadın Hareketi'nin tepkileri kamuoyundan da destek gördü. TCK.nun 438. maddesi (tecavüze uğrayan kadının fahişe olması durumunda cezada uygulanacak 1/3 indirim) ve Medeni Kanun'un 159. maddesinin (kadının çalışmasını kocasının iznine bağlayan) iptal edilmesi için kamuoyunun desteği, Kadın hareketi'nin kamuoyunda giderek meşrulaşan bir hareket olarak kabul gördüğünü bize göstermektedir. İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin 1990'da kurulmasıyla da Türkiye'de ilk kez kadın araştırmaları üniversite bünyesinde bağımsız bir birim olarak yer almaktadır.

80'lerde Kadın Hareketi'nin ortaya çıkmasındaki etkenlere yukarıda değinmiştik. Feminist kadınlar kadınlık durumuna ilişkin sorgulamalarında kadın ezilmişliğinin ataerkil düzenden kaynaklandığı saptamasına varmışlar ve ataerkil düzenin uzantısı ve savunucusu olan devlete ve kurumlarına da bu çerçevede karşı çıkmışlardır. Ancak Türkiye'de feminist hareketin kökleri Kemalist devletin reformlarına dayanır. 80'lerde gelişen islamcı akım ve kadın grupları karşısında, feminizm Kemalist devletin laiklik ilkesini savunur. İşte feminist hareketin yaygınlık kazanması ve öne çıkmasındaki en önemli etken de 80 sonrasında liberal ekonomi ve politikaya geçilmesi ile öne çıkan bireyselliğin feminist ideolojide karşılığını bulmasıdır. Özellikle Feminist Dergisi'nin yazılarında dikkati çeken, kadınları birey olarak güçül kılmaya ve saygınlık kazandırmaya yönelik, bireyselliği savunan yazılar Kadın Hareketi'nin gündeme getirdiği en önemli tema olmuştur.

Bu anlamda 80'ler kadın hareketinin tarihsel misyonu, yatay bir kadın örgütlenmesi ve dayanışma ile sivil toplumdan gelen bir güç oluşturmalarıdır. Siyasal iradenin kısıtlandığı bir

dönemde demokratik bir toplum için katkıda bulunmuştur. Ancak bu katkının sınırları dardır. Çünkü muhaliflikleri kadınların hak ve özgürlükleri ile sınırlı kalmış, oysa kadınları da erkekler kadar ilgilendiren "kişi hak ve özgürlükleri" sözkonusu olduğunda, bu kadın sorunu olarak görülmemiştir. Bu yüzden demokratik bir toplum oluşturulması ve demokrasi sürecine katkı konusunda Kadın Hareketi'nin açık bir tavrı olmamıştır. "İşte feminist kadınlar radikal bir değişim için uğraşları ve başarıları ile beklenmedik bir biçimde, liberal bir toplumun oluşmasına katkıda bulundular. 19ncü yüzyıldan beri özlemlenen, Kemalist devrimle gerçekleştirilmeye çalışılan sivil toplumun bir yapıtaşı konumuna gelmişlerdi(57)".

Feminist hareketin siyasal baskı ortamında politika yapabilmesi Yeşim Arat'ın dediği gibi önemsenmemenin ve Kemalist geleneğin kadın konusuna meşruiyet tanınmasından(58) öte, feminizmin liberalizme olan katkısıdır. Gerçekte de feminist hareket teoride devlet ve kurumlarına karşı olmakla birlikte hiçbir zaman düzene karşı olmamış, hatta liberal, demokratik ve laik bir toplumu kadın kurtuluşu için bir önkoşul olarak görmüştür. Feminist Dergisi'nde S. Nur feminist ideolojinin bağımsızlığını şöyle açıklıyor: "Feminizm başka görüş ve ideolojilere göre biçimlenemeyeceği gibi onların ekseninde gelişme ve dönme koşullarından da artık yoksundur. Çünkü yalnızca kadın açısıyla ve o açıdan bakabildiği ölçüde gerçekten feminist olunacak. Bu açıyı kaybettiğimiz anda zaten yerimiz farklılaşacak; başka bakış açılarının eksenine girilmiş olunacak ki o noktada da bağımsızlığımız tartışılır hale gelecektir(59)".

Kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sorunlarına çözüm

(57) ARAT, Yeşim, "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi; Liberal Kemalizmin Radikal Uzantısı", Toplum ve Bilim, 53 Bahar 1991, syf:15

(58) ARAT, Yeşim, agk., syf:16

(59) S. NUR, "Feminizm Kendisi İçin Var", Feminist, Mart-1988, sayı:4, syf:5

arayan feminist Kadın Hareketi dışında kendilerini sosyalist feminist olarak tanımlayan kadınlar ve sosyalist kadınlar da 80'lerdeki Kadın Hareketi'nin içinde yer aldılar. Kendilerini sosyalist feminist olarak tanımlayan "Kaktüs" çevresinden kadınlar feminizmin kadınların kurtuluşu için tek başına yeterli olmadığını çünkü feminizmin bütünsel bir toplum projesine sahip olmadığı gerekçesiyle, kadın kurtuluşunun maddi koşullarını sağlayabilecek bir sistem olarak sosyalizmi görmektedirler. Her türlü toplumsal ezilme ve sömürüye karşı çıkan bir ideoloji ve toplumsal proje olarak cinsler arası eşitsizliğin de yok edilmesini gündeme getiren sosyalizmin, feminizm olmadan tam olarak gerçekleşemeyeceğini savunmaktalar(60). Ancak teorik ayrımlarını sosyalist olarak koymuş olmalarına karşılık sosyalist feminist kadınlar, pratik süreçte diğer sosyalist kadınlardan ayrı olarak feminist kadınlarla birlikte davranmışlar ve eşitlikçi feminist akıma yakın olmuşlardır.

80'lerin ortalarından itibaren Türkiye solunun teorik düzlemde kadın sorunu ile ilgilendiği ve çeşitli dergilerde bu ilginin sergilendiği görülmektedir. Sol içindeki bütün akımlar 80 öncesine bakıldığında artık kadın sorununu kabul etmekte ve "feminist hareket Türkiye solunun gündeminde Eylülist bir çıkışsızlıktan; burjuva-demokrat bir hareket nitelenmesine varan bir yelpaze içinde değerlendirilmektedir(61)".

Süreç içinde kadın kitlesini toplumsal mücadele alanına çekmek amacıyla sol örgütlenmeler içinde kadın komiteleri ve bağımsız kadın örgütlenmeleri de yaygınlaşmıştır. Sosyalist kadınların biraraya geldiği 1987'de kurulan iki bağımsız örgütlenme DKD (Demokratik Kadın Derneği) ve DEMKAD (Demokratik Mücade-

(60) "Biz Sosyalist Feministiz". Kaktüs, 1 Mayıs 1988, sayı:1, syf:15

(61) BERKTAY, Fatmagül, "Türkiye Solunun Kadına Bakışı, Değişen Birşey Var mı?", Kadın Bakış Açısından 80'ler Türkiye'sinde Kadın, agk., syf:293

lede Kadın Derneği)'dir.

80'li yıllarda sol içinde kadın sorununa kayıtsız kalınmadığını, çeşitli oluşumların kadın komiteleri ve kadın gruplarını kurmaları ile görmekteyiz. Günümüze kadar sosyalist parti programlarında kadınlara yönelik maddeler daha çok analık hakları, kreş sorunu ve en fazla "eşit işe eşit ücret" gibi taleplerle sınırlı kalırken, 1988 yılında kurulan Sosyalist Parti programında "feminist hareketin desteklenmesi" maddesinin bulunması, 80 sonrası tartışmaların bir ürünüdür.



3- TÜRKİYE'DE 80'Lİ YILLARDA MEDYADA KADIN

(a)- Medyada Kadının Görüntüsü

Medyada kadının görüntüsü ile ilgili olarak bir paraf açmamızın nedeni,son on yılda medyada kadınların yaygın bir şekilde yer alış biçimleriyle ilgilidir.

Türkiye'de kitle iletişimi alanında önemli atılımların olduğu 1980'lerde,kadınlar medyada yaygınlaşan bir söylemin ana unsuru oldular. Kadın Hareketi ve feminizmin basında yer almasının yanında,kadınlar medyada yaygın bir biçimde cinsel kimlikleriyle var olabildiler.

12 Eylül askeri darbesinin yarattığı depolitizasyon ortamı,12 Eylül öncesi yoğun bir politik süreç geçirmiş toplumda çeşitli boşluklar yarattı. 24 Ocak Kararları'yla başlayan liberalizasyon sürecine 12 Eylül'le birlikte depolitizasyon da eklenince Türk toplumunda siyasetten edebiyata,müziğe kadar her alanda büyük bir değişim sürecine girilmiştir. Darbeyle başlayan baskılar toplumun her alanında kendini hissettirmeye başlamış,tüm siyasi partiler,muhalefet yapabilecek tüm dernek ve örgütlenmeler kapatılmış ve bu yıllarda toplum,medya aracılığı ile tek yanlı devlet propagandasının etkisinde kalmıştır. 24 Nisan 1983 Siyasal Partiler Yasası'yla birlikte yeni siyasal toplumsal yapıya uygun siyasal partilerin örgütlenmesine geçilmiş;eski partilerin ve politikacıların yasaklı olmaları nedeniyle katılamadıkları bu seçimleri de,temel sloganı toplumda "uzlaşma" olan,ekonomide liberalliği savunan,çeşitli politik eğilimleri bünyesinde toplayan ve ülkeyi sekiz yıl yönetecek olan Anavatan Partisi kazanmıştır.

ANAP'ın bu başarısında çeşitli sosyo-politik etkilerin yanısıra medyaya verdiği önem ve kullanma tarzının da etkisi büyüktür.ANAP iktidarınının Tv kanalları sayısını arttırması,

renkli Tv'ye geçiş,bu iletişim araçlarıyla yaptığı Amerikanvari seçim propagandaları ve yarattığı parti imajı ile Türkiye siyasi hayatta medyanın belirleyiciliğinin farkına vardı.

Yapısı gereği herşeyi meta haline getirip pazarlayan liberal sistem,pazarlamanın en önemli aracı olan medyayı yoğun bir şekilde kullanmaya başladı. Bilgiden* siyasi partilerin ideolojisine kadar herşey bir meta haline getirilip halka sunulmaya başladı. Kadının meta olarak kullanılmasını ise,bir Tv programında Playboy'un genel yayın yönetmeni şu sözleri ile savunuyor: "Kadın 2500 senedir meta olarak kullanılıyor. Biz de kadın cinselliğini dergimizin satması için bir vitrin olarak kullanıyoruz ve bunda da bir sakınca görmüyoruz".

80'li yıllarda toplumda yaşanan depolitizasyon sürecinin yarattığı boşluğun yerini medya doldurmaya başladı. 80'lerde piyasaya çıkan Tan gazetesi ile başlayan bu süreç çeşitli varyasyonlarla birlikte devam etti. Bu gazetelerin en önemli özelliği okunacak değil bakılacak gazete olmaları ve cinselliği bol miktarda çıplak kadın fotoğrafları ile vitrin olarak kullanılmalarıydı. Kadın cinselliğinin yoğun biçimde sömürüsünü başlatan bu anlayışın kısa sredeki tiraj başarısı,diğer gazetelerin de aynı çizgiyi izlemesine neden oldu.Bab-ı Ali'de "Rahmi Turan Gazeteciliği" diye adlandırılan bu anlayış basındaki rekabette st boyutlara ulaştırdı. Bunun sonucu olarak basın,lotarya savaşlarına girişip,asparagas haberde birbiriyle yarışır duruma gelmeye başlamıştır. Çıplak kadın fotoğraflarının altına haber uyduran,bol kupon veren gazetelerin satışlarında önemli lde artış gözlenmiştir. Bu durumda basının 80'li yıllarda içine girdiği derin bunalımın etkisi yadsınamaz. "Bu bunalımın ulus-

(*) Son günlerde gazetelerde görülen promosyon yarışı,ansiklopedi verme biçiminde hız kazanmıştır.

lararası düzeyde objektif nedeni yeni kitle iletişim araçlarında basına yönelik rekabet,ulusal düzeyde objektif nedeni de yazılı basında zaten kıran kırana bir rekabet olmasıdır(62)".

Türk basınında yaşanan bu aşırı rekabet,"gemisini kurtaran kaptan" anlayışını beraberinde getirirken;tiraj artışının en büyük başarı sayılması nedeniyle,tiraj için her yol mübah sayılmaya başlanmıştır. Bunu en güzel şekilde Sabah Gazetesi Genel Yayın Yönetmeni Zafer Mutlu'nun şu sözleri özetliyor: "Sabah gazetesi toplumu bilgilendirmek için var değildir. Sabah gazetesi kar için vardır(63)". İşte tüm bu kar için kurulan işletmelerin kullandığı temel araç da kadın cinselliği oldu. Haberin içeriği ne olursa olsun,basında kadın görsel malzeme olarak kullanıldı.

Kadınlar medyada cinsellikleri dışında önemli bir değerlendirmeye tabi tutulmuyorlar(64). Bu sav Prof.Dr. Olcay İmamoğlu'nun yaptığı bir araştırma ile kanıtlanmıştır. Basında kadınla ilgili haberlere % 20 oranında yer verildiğini,kadın olgusuna bakış açısının yıllardır geleneksel çizgiyi aşmadığını,kadın haberlerinin çoğunlukla magazin sayfalarında yer aldığını belirten İmamoğlu,ekonomi ve spor sayfalarında kadının % 3 oranında yer aldığını belirtiyor(65). İmamoğlu'nun araştırmasındaki ilginç sonuçlardan bir tanesi de günlük gazetelerde kadının başarı ve başarısızlıkları anlatılırken kadınsal özelliklerin ön plana çıkarılmasıdır. Örneğin Benazir Butto'nun başarısızlığı anlatılırken "güzellik yetmedi" deniyor;Margaret Teacher'ın başarısı anlatılırken "Teacher kadınlığını unutmadı,fırsat buldukça kek yapıyor" gibi anlaşılmaz haberlerle kadının başarısı ile kek arasında bağlantı kurulmuştur.

(62) ŞAHİN, Haluk, Prof. Dr., "Basın Konseyi Şikayet Bekliyor", Çağırışım, Kasım-1992, yıl:1, sayı:4, syf:12

(63) MUTLU, Zafer, "Ben Seni Yerim", Nokta, 29 Kasım-5 Aralık 1992, yıl:10, sayı:49, syf:63

(64) SOYSÜ, Hale, "Medyada Kadın", İkibine Doğru, 8 Mart 1992, yıl:6, sayı:10, syf:46

(65) "Basın Kadın Olgusuna Geleneksel Bakıyor", Üzgür Gündem, 28 Eylül 1992

Basında kadınlarla ilgili haberlerin genellikle fotoğraflı olarak girmesi, kadını vitrin güzelleştirici bir meta olarak gören anlayıştan ileri gelmektedir. Kadınlarla ilgili haberlerin çoğunluğunu zina, iffet, kaçma, kaçırılma, tecavüz, aşk, vb. konuların oluşturması basının kadına yüklediği kimliğin uzantısıdır. Kadın cinselliğinin, sadece sansasyonel haber peşindeki, çıplak kadın resimlerinin altına haber yazan renkli gazeteler değil, haftalık haber dergileri de yoğun bir biçimde kullanmaya başladı. Bunun öncülüğünü 1984 yılında haftalık "Nokta" dergisi yaptı. Özellikle kapak mizansenlerinde (konusu ne olursa olsun) kullandığı kadın cinselliği, bulvar basınının tirajı arttırmaya yönelik çabalarıyla aynı doğrultudadır. Buna en çarpıcı örnek, Nokta Dergisi'nin 24 Ocak 1988 tarihli sayısındaki kapak mizansenidir. Amerikan havaüssü İncirlik'in patlamaya hazır bir bomba olduğu söylenen bu kapakta, çıplak bir kadın bedeni üzerinde kadının cinsel organını kapatan incir yaprağı, havalanmış bir savaş uçağının kalkış yaptığı pist olarak simgelenir. "Bu kapak toplumsal iktidarın en saldırgan simgelerinden olan savaş araç gereçlerini erkek cinselliğiyle özdeşleştirerek, kadın cinselliğini de bu iktidarın el konulabilir pasif bir aracı haline getirir. Öte yandan devletin üzerinde hükümlerlik haklarının bulunduğu stratejik öneme sahip bir askeri havaüssü, kadının bedeniyle özdeşleştirilerek, devletin/iktidarın kadın bedeni üzerinde sahip olduğu tasarruf haklarına göndermeler yapılır(66)".

1991 yılında "Aktüel" dergisi de aynı anlayışla yayın hayatına başladı. Bu derginin özelliği ise tüm kapaklarında mizansen yapmadan kadın fotoğrafları kullanmasıdır. Kadın cinselliğini kullanma dozunu giderek arttıran bu tür dergiler, sadece

(66) SAKTANBER, Ayşe, "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, agk., syf:205

Türkiye'ye özgü bir durum değildir. İtalya'da yapılan bir araştırmada en çok satan 3 derginin kapak konuları incelenmiş,1987 yılı içinde Panorama Dergisi'nin kapaklarının % 42.3'ünde,Espresso Dergisi'nin kapaklarının % 13.7'sinde ve Europeo Dergisi'nin kapaklarının % 11.7'sinde çıplak kadın vücudu kullanılmıştır(67). Aynı araştırma Türkiye için düşünüldüğünde,Türkiye'nin en çok satan haftalık iki dergisi Aktüel ve Tempo'nun kapaklarının % 100'ünü kadın çıplaklığının oluşturduğunu görmekteyiz.

Basının çıplak kadın fotoğrafları altına haber uydurma anlayışı son yıllarda mizah dergilerine de sıçramıştır. "Üff", "Yorgan","Fırt Boy" vb. dergiler çıplak kadın fotoğrafları altına karikatür çizerek mizah yapmaktadırlar. "Örneğin Yorgan Dergisi,iki mutfak eşyası arasına geniş bir kadın kalçası ve bacaklarını yerleştirerek,mutfağınızın değişmez beyaz eşyası yazarak kapak yapmıştır(68)". Tecavüz gibi cinsel suçları sevimli gösteren bu dergiler kadın cinselliğinin sömürsünün hangi boyutlarda olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

"Her ne kadar bugün bir kadın basını oluşturulmaya başlanmışsa da,daha çok sansasyonel haber basını şeklinde varlığını sürdürmektedir. İ.Ü Kadın Araştırmaları Merkezi yüksek lisans öğrencilerinin "Basında Kadının Yer Alış Biçimi" isimli araştırması,kadının hala ekonomik ve sosyal bir tüketim aracı olarak görüldüğünü ortaya koymuştur. Kimi gazetelerde daha çok tiraj yapmanın tek yolu olarak pornoya varan çıplak kadın fotoğraflarına öncelik tanınırken,kimilerince de tüketimi özendirecek kuponlarla kadınlara ulaşılmaya çalışılmaktadır. Her ne kadar kimi gazetelerde kadının çağdaş dünyada alması gereken yer,bilinçli habercilik ve konuyla bağlantılı fotoğraflar

(67) "Çıplak Güzeldir",Tempo,11-17 Eylül 1988,yıl:1,sayı:41, syf:67

(68) AYTER,Volkan,"Evden Kaçan Mizah Dergileri Kötü Yola Düştü",Üzgür Gündem,25 Eylül 1992

vasıtasıyla oluşturulmaya çalışılıyorsa da yetersiz kalmaktadır(69)".

Türkiye'de 80'li yıllardan sonra gelişen kitle iletişim araçları içerisinde en büyük gelişme kuşkusuz televizyon alanında görülmüştür. Bu gelişim de siyah-beyaz yayından renkli yayına geçilmesi ve kanal sayısının artması ile başlamış, daha sonra özel Tv'lerin ve radyoculuğun yasalara rağmen yayın hayatına girmesiyle devam etmiştir.

"Türkiye'de kadınlara yönelik programlar ilk kez 1939 yılında "Ev Saati" adlı programla başlamış, 1970 yılında "Ev İçi" adını alarak genellikle çocuk bakımı, sağlık, aile gibi konularla sürmüştür(70)". Bu tür programların mevzuatlarında amaçlarını belirtirken kadın toplumun mutlu yarınlarını gerçekleştirecek temel öğelerden birisi olarak tanımlanır. Aile içinde iyi eş, iyi anne olmanın yanında "dünyada insan, toplumda yurttaş" olduğunu belirtmesine karşılık kadın, aile içinde belirlenmiş "ev kadını" kimliği dışına çıkamaz.

Radyodan sonra televizyonun yaygınlık kazanmasıyla birlikte 1968 yılından günümüze kadar kadınlara yönelik çeşitli programlar yapılmıştır. Bu programların temel özelliği her konumdaki kadınların insani birtakım yetenek ve kimliklerinden ötürü değil, herşeyden önce fedakar anne, eş, iyi ev kadını gibi vasıflarının öne çıkartılmasıdır. 1984'de başlayan "Hanımlar Sizin İçin" programı da bu anlayışın dışına çıkmamış, "hanımlara" yemek tarifleri, moda, makyaj, jinekolojiden öteye gitmiyin cinsel bilgiler yer almıştır. Gazetelerin magazin sayfalarını andıran bu "hanım" programları, magazin sayfalarındaki fotoroman açığını Brezilya dizileriyle doldurmaya çalışmış ve bunu da

(69) MİNİBAŞ, Türkel, Doç. Dr., "Basında Kadın", Türkiye'de Kadın Olgusu, der: Necla Arat, Say Yay., İstanbul-1992, syf: 247

(70) SAKTANBER, Ayşe, agk., syf: 198

başarmıştır. Brezilya dizilerindeki aşk,duygu etrafında örgülenmiş olaylar,sürekli ev içi ortamında geçer. Üretimde bulunmayan kadınların yaşamı bir anlamda aşk,duygu,aile gibi olaylarla örülerek değerli kılınır. Cinsellik ise kutsal evlilik gerçekleştiğinde mümkün olabilir.

Türkiye'de medyanın oluşturduğu iyi kadın-kötü kadın imajının en çok kullanıldığı alanlardan bir tanesi de reklamlardır. Kötü kadınları hemen el konulabilir,tümden cinselliği çağrıştıran kadınlar oluştururken,iyi kadınları iyi eşler,beş dakikada yemek pişirip,bulaşık yıkayan "özenli anneler" oluşturur.

Kötü kadınların cinselliği etrafında odaklanan reklam kodları,kadınların pazarlanan ürün gibi kolayca elde edilebilirlik duygusunu hedef kitle olan erkeklere ulaştırmaya çalışır. Reklam metin yazarı Güven Turan,reklamlarda cinselliğin neden kullanıldığı sorusunu,"Reklamcılık bir malın pazarlanması demektir,satışı arttırmak için önce dikkat çekmemiz lazımdır. Peki en çok ilgi çeken alan cinsellik değil mi?(71)" şeklinde yanıtlıyor. En çok ilgi çeken alanın cinsellik olması,cinselliğin insan yaşamında sömürüye en açık alan olmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle Türkiye gibi geri kalmış ülkelerde cinsellik sömürüsü en üst boyutlara ulaşmaktadır. Cinselliğin kullanılmadığı reklamlarda ise,kadın daha çok anne,eş kimliğinde karşımıza çıkıyor. Daha çok anne-çocuk ilişkisinin kullanıldığı bu tür reklamlarda şuh,cinselliği çağrıştıran kadın tiplemesinin tam zıddı bir imajla karşımıza çıkar. Hiçbir şekilde cinselliği çağrıştırmayan bu "özenli anneler","Ayşe Teyze'ler" daha çok deterjan,margarin,bulaşık-çamaşır makinesi gibi kadın-

(71) "Erotizm",Nokta,25. Mart 1990,yıl:8,sayı:12,syf:80

ların kullandığı ev eşyaları ve tüketim maddelerinin reklamlarıyla, kadına yüklenen iyi eş-iyi anne imajını pekiştirir.

Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde 1989 yılında yapılan bir araştırmanın sonuçları kadınların reklamlarda yer alış biçimini göstermesi bakımından ilginçtir. Tv reklamlarındaki kadınların büyük çoğunluğu ev ya da mağaza gibi ortamlarda gösterilirken, çok az bir kısmı işyeri ortamında gösterilmekte, başrolde bir kadın bulunduğu genelde arka planda çocukların bulunduğu saptanmıştır. Kadınlar erkeklere oranla çok daha fazla genç ve güzel imajı verilerek kullanılmış, senaryodaki kadınların çalıştıklarına ilişkin imalar son derece seyrek olarak kullanılmıştır. Kadınların senaryodaki rolleri yoğun olarak anne, eş, arkadaş gibi başkalarına bağımlı şekiller alırken, erkekler daha sıklıkla işadami gibi bağımsız rollerde gösterilmiştir. Yine, kadınlar reklamını yaptıkları ürünlerden önemli ölçüde başkalarının beğenisini kazanmak şeklinde bir çıkar sağlarken, bu duruma erkeklerde çok daha seyrek rastlanmıştır(72).

7 Mayıs 1990'da yasalardaki boşluklardan yararlanarak yayın hayatına başlayan Star I Televizyonu TRT'nin tekeline kırmış, Türkiye'de özel televizyonculuğu başlatmıştır. Televizyon ve radyo yayınlarının devlet eliyle ve yasalarla TRT'de bulunmasına karşın özel televizyonlar pratik olarak bu engeli aşmış, yaygınlaşmıştır. Star I Televizyonu'nu Tele On, Show Tv, Kanal 6 gibi özel Tv'ler izlemiştir. Bu televizyonların yasalara rağmen ortaya çıkış sebeplerinden birisi "toplumdaki isteklerin mevcut devlet televizyonları tarafından karşılanamadığı bir dönem olmasıdır. Toplumdaki isteklerin devlet televizyonu tarafından karşılanamaması politika, cinsellik vb. nedenlerle uygulanan de-

(72) ÇAĞLI, Uğur-DURUKAN, Levent, "Sex Role Portrayals In Turkish Tv Advertising: Some Preliminary Findings", Middle East University, Ankara-1989, Basılmamış teksir

netim,sansür özel Tv kanallarının sansürsüz yayın vaadleri vermelerine yol açmaktadır(73)". Devlet televizyonunun toplumun isteklerini karşılamadığı savı bizce de doğrudur. Özel televizyonlarsa sansürsüz politik yayın vaadlerini pratikte pek gerçekleştirilmese de cinsellikle ilgili yayınlarda vaadlerini yerine getirmişlerdir. TRT'nin en masum öpüşme sahnelerini bile sansüre uğratan anlayışının tam tersi bir çizgiyi izleyen özel televizyonlar,sansürsüz filmler,hatta özel sex programları yayınlamaya başlamışlardır. Aralarında "Tutti Frutti","Valentina","Ateşli Bahis" gibi erotik öğelerle dolu birtakım dizi ve şovların bulunduğu bu programlar,cinsel yaşamı tabulara sıkışmış kitlelerin iştahını kabartarak milyonlarca doların kendi kasalarına akmasını sağlamıştır. "Cinsel sorununu halkına daha orta öğretim yıllarından itibaren sağlıklı ve bilinçli eğitim vererek çözümlenmiş olan gelişmiş kapitalist ülkeler için bu tür diziler, kendi halklarına sunulmuş birer fantaziden öteye gitmezler,geri kalmış ülkelerde yayınlandığında ise farklı bir kimlik kazanıyor(74)". Bu tür diziler kendi ülkelerinden daha yüksek bir izleyici kitlesine sahip olan bizim gibi ülkelerde gösterildiğinde,daha büyük cinsel problemlerin doğmasına yol açıyor. Cinsellik konusunda zaten sağlıklı bir eğitim almamış toplumumuzda ahlaki yozlaşmayı körüklüyor. "Algılamak düşünmenin önüne geçince yaratıcılık değil,taklitçilik gelişebilir. Düşünce toplumu aşamasına geçiş daha da güçleşebilir. İnsanların ne görürse onun doğruluğuna inanmasıyla "tele-sosyal","tele-politik" bir toplum olabiliriz(75)".

Özel televizyonların yayınlarına başlamasıyla birlikte, tele-sosyal,tele-politik bir toplum olma sürecine girildiğinin

(73) "Televizyon Patladı",Nokta,9 Şubat 1992,yıl:10,sayı:6, syf:8

(74) "Valentina'yla körüklenen Cinsel Sömürü",Üzgür Gündem, 25 Eylül 1992

(75) Bkz. (73) agk.,syf:7

belirtileri görülmekle birlikte,bunun boyutlarını kuşkusuz zaman gösterecektir.

(b)- Kadınca Dergisi ve Orta Sınıf Feminizmi

Türkiye'de yayınlanan kadın dergilerinin içinden örnek olarak "Kadınca" yı seçmemizin nedeni,kadın dergileri arasında kadınlığı erkek söyleminin dışında tutmaya çalışması ve 80'-sonrası düzen içi orta sınıf feminizminin sözcülüğünü üstlenmesinden kaynaklanıyor.

Dergide kadınlara kendilerini tanımaları,yeteneklerini ön plana çıkartmaları,kapasitelerini kullanmaları sık sık öğütlenir. Ayrıca toplumun kadınlar üzerindeki baskılarına karşı çıkmayı da gündeme getirir. Kadın kimliğine çeşitli anlamlar yüklerken,kadınlığın bir parçası olduğunu sürekli olarak işleyen dergi,"her biri en az bir sayfa tutan reklamları aracılığıyla erkek egemen bir bakışla belirlenmiş kimliğine geri dönüşler yapar(76)". Cinselliği kadının doğal ve değerli bir parçası olarak görürken,evlilik dışındaki cinselliğe de pek sıcak bakmaz. Yine,kadınların ekonomik özgürlüğünü savunan Kadınca Dergisi,bu özgürlüğün nasıl kazanılacağından bahsetmez. Bunun yanında dergi,gelişen feminist harekete "Dayağa Hayır","Kadın Hakları Bakanlığı Kurulsun","Cinselliğinize Sahip Çıkın" gibi yayınlarıyla destek vermiştir.

Hedef kitlesi daha çok orta sınıf (çalışan) kadınlar olan derginin,kadın hareketine bakışı da bu sınıfın bakış açısıyla sınırlıdır. Radikal ve pasif feminist hareket içinde orta yolu bulmaya çalışan Kadınca Dergisi ve savunduğu feminizm anlayışı,Duygu Asena'nın kimliğiyle özdeşleşmiştir. Erkekler dünyasında kendisine yer açmaya çalışan,orta sınıfın bu göre-

(76) SAKTANBER,Ayşe,agk.,syf:203

ce de olsa özgür olan ve olmak isteyen kadını için en güzel örneği oluşturan Duygu Asena-Kadınca Dergisi okuyucusu için gösterilen hedef durumundadır. Erkekler dünyasında başarılı, saygın, genç, güzel, radikal olmayan kadın hakları savunucusu konumundaki Duygu Asena, orta sınıf kadını için ideal bir feminist kadın prototipi oluşturuyor.

Sonuç olarak Türkiye'de 1980 sonrası medyanın insan yaşamında giderek önem kazanması, kadın üzerine daha çok söz söylemeyi ve kadın cinselliğinin yoğun bir biçimde sömürsünü gündeme getirdi. Reklamlardan haftalık haber dergilerine kadar kadın cinselliğinin kullanılması, çeşitli açılardan birçok kimsenin geçim kaynağı olmaya devam ediyor.

Medyada kadının kullanılması Kadın Hareketi'ne yeni bir mücadele alanı açmış bulunuyor. Medyanın kadın üzerindeki bu imaj tahakkümünü yıkmak, yine kadınların üzerine düşen bir görev olarak kalıyor.

B Ö L Ü M II

B- 1980'LERDE TÜRK SİNEMASINDA KADIN

80'lerden sonra Türk sinemasının gündemini oluşturan ve en çok tartışılan konu,kabaca "kadın filmleri" diye adlandırabileceğimiz filmlerdi. Bunu sürekli birşeyleri keşfeden Türk sinemasının geç de olsa 80'lerde kadınları keşfetmesi olarak söyleyebiliriz.

Kuşkusuz bunun en önemli nedeni 80'lerden önce bireyin önemli olmadığı Türk sinemasında,80 sonrası bireyin keşfedilmesi ile kadın kimliğinin önem kazanmasıdır. Ancak bu değişim politik bir değişim değildir. Bilindiği gibi 80'lerin başından itibaren üzerinde en çok durulan,kamuoyunu meşgul eden tartışmalar bireye gereken önemin verilmesinde geç kalındığı,80 öncesinde yaşananların ve solun yenilgisinin büyük ölçüde bireyin yok sayılmasından kaynaklandığı yolundaydı. Yine 12 Eylül'ün ardından politika,bilinçli olarak pasif konulara çekilmiş ve feminizm,bireycilik ile birlikte Türkiye'nin gündeminde birinci sraya oturtulmuştur. Politikada bu ani değişikliklerin yanısıra Türkiye'nin 1950'lerden itibaren kentsel yaşam biçimi ve ölçülerine geçişi ile kırsal kesim-kent ilişkilerinin sıkılaşması bireyselleşmenin ilerlemesine ivme kazandırmıştır. Sinema açısından en fazla itici güç ise Tv'den,özellikle Tv'de yayınlanan yabancı dizilerden gelmiştir.

Türk sinemasında kadının anlatılmasına 80'li yıllarla başlanıldığı kanısı yaygın olmakla birlikte ,Türk sinemasında kadın 1960'lı yılların başında işlenmeye başlamıştır. "Kent kadınının sorunları gündeme getirilmiş,kadının tek başına varolma kavgası,tutunabilmesi,özgürce çalışabilmesi,kişiliğini gerçekleştirme güdüsü,sevmek ve sevilme hakkı tartışılmıştır. Evli

kadının toplum içindeki yeri ile evlilik kurumu da bu tartışmanın içine çekilmiştir. Yine köy yerinde kadının toplumsal konumu, geleneklere ve törelere tutsaklığı, "erkek toplum" lara özgü ilişkiler ağı içinde kadının yaşama hakkı 1960 sonrası sinemamızın tartıştığı konulardan biridir(1).

70'li yıllarda ön plana çıkan sex filmlerinin ve sex komedilerinin giderek pornografiye dönüşmesi ve yasaklanmasıyla, cinsellik 1981 yılından itibaren sosyal içerikli filmlere kaymıştır(2). Ancak bu değişim sinemada kadın tiplerinin değişmesiyle ele alınmalıdır.

İstisnalar dışında 80'lere kadar sinemada kadın tipleri genel olarak iki temel biçimde işlenmiştir: iyi kadın ve kötü kadın. İyi kadın tamamıyla saf ve masum hatta hayat kadını bile olsa sevişmeyen, öpüşmeyen, her davranışıyla namus timsali olan kadındı. Kötü kadın tipi ise fizik olarak da iyi kadının tam tersi özelliklere sahip, baştan çıkarıcı ve aldatıcı, soyunan, sevişen kadındı. Sinemada kadının böyle katıksız melek ve şeytan olarak ayrılması feodal ideolojinin yansımasıydı ve kadının tinsel anlamda yüceltilişi erkeğin erdemini, fiziksel olarak kullanılması ise erkeğin zaafını (bazen de gücünü) açıklayan bir araçtı(3).

İşte "80 sonrası Türk sinemasında değişen kadın imajı nedir?" sorusuna verilecek yanıt: iyi ve kötü kadın tipi yerine, bu her iki kadın tiplerinin özelliklerini kısmen taşıyan, cinselliği yaşayan, iyi yanları ve zaafı kendisinde toplayarak, özgürlükçü yanıyla kabul gören bir kadın tipinin yerleşmesidir.

Sosyal içerikli bu filmlerin ilki olan Ümer Kavur'un 1981'de çektiği "Ah Güzel İstanbul" ile Müjde Ar, bu yeni kadın

(1) KALKAN, Faruk, Türk Sineması Toplumbilimi, Ajans Tümer Yay., İzmir-1988, syf:145-147

(2) ÖZGÜÇ, Agah, Türk Sinemasında İlkler, Yılmaz Yay., İstanbul-1990, syf:98

(3) ALTINSAY, İbrahim, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar I", Yeni Olgular, Eylül-1984, yıl:3, sayı:9, syf:48

tipinin öncüsü olmuştur. Müjde Ar'ın bu çıkışından sonra, Türkan Şoray 1982'de "Mine", "Seni Seviyorum", Hülya Koçyiğit 1984'de "Fırar" la bu yeni tiplermeye uymakta gecikmediler. Ancak tecimsel amaçlarla filmin başrol kadın oyuncusuna göre senaryo yazımı olsun, gereksiz yere uzatılan sevişme sahneleri, cinselliğin öne çıkarılması gibi aksaklıklar pek çok film için sözkonusu olmaya devam etti. Hatta film afişleri bile sevişme sahneleri öne çıkartılarak hazırlanıyordu.

İleride tek tek filmler içinde ayrıntılarıyla inceleyeceğimiz bu kadın tiplermelerinin dışında birde alt kategoriler oluştu. Bu kategorilerden ilki Ahu Tuğba, Banu Alkan gibi oyuncuların temsil ettiği yozlaşmış, kadın bedeninin meta olarak kullanılmasını temel alan gruptu. Birinci ayırmda yani sosyal içerikli filmlerde kadının cinselliği ile birlikte yaşama katılımı ve feodal ilişkiler içindeki yeri sorgulanırken, bu grupta kadın erkeğin itkisiyle doğru yolu bulsa da, rol aldıkları filmlerin ana unsurları bol bol sex ve çıplaklığın öne çıkarılmasıdır. Bu ayırımın bir alt kategorisinde ise, arabesk filmlerin her türlü sömürüye açık kadın yıldızları yer almaktadır.

Kadın yönetmenler 80 sonrası Türk sinemasına olumlu katkıları ve farklı kadın tiplermeleriyle girdiler. Bilge Olgaç dışında oyunculuktan gelen Türkan Şoray 80'den sonra da varlıklarını sürdürürken, Mahinur Ergun, Nisan Akman, Füzruzan & Gülsün Karamustafa, Işıl Üzgentürk, Canan Gerede* gibi kadın yönetmenler başarılı filmlere imza attılar. Elbette kadın yönetmenlerin tiplermeleri özellikle Mahinur Ergun ve Nisan Akman'da, cinsel metaya indirgenmeyen, ayakları yere basan kadın tipleriydi ve toplumsal değerler, aile yapısı, kadının konumunun sorgulan-

(*) Canan Gerede'nin filmi "Robert's Movie", bir kadın yönetmen tarafından yapılmış olsa da bir "kadın filmi" değil. Marjinal karakterlerin cinsellik ve ölüm arasındaki gelgitlerini anlatan bir yol filmi.

ması gibi feminist uçlar da içeriyordu.

80 sonrası sinemada cinselliğin "sosyal içerikli erotik filmler"e* kayması,"gençlik filmleri" açısından da yeni bir döneme girilmesini getirmiştir. 1983 yılı Türk sinemasında gençlik erotizminin başladığı yıldır. Gençlik filmleri açısından son dönem Türk sinemasına yeni bir moda olarak alabileceğimiz, uyuşturucu kurbanı olup kötü yola düşen telekızlar girmiştir. Bu türün örneklerini de Halit Refiğ,Orhan Elmas,Osman Seden gibi sinemacılar vermiştir. Örneğin: "Beyaz Ölüm" (Halit Refiğ), "Kayıp Kızlar" (Orhan Elmas),"Tele Kızlar" (Osman Seden) vb.

80'li yıllarda belirli bir sinemasal düzey tutturana filmleri gözönüne alarak Türk sineması için şöyle bir sınıflama yapabilmemiz mümkündür(4):

- 1- Kadınları anlatmayı amaçlayan filmler
- 2- Göç konusunu işleyen filmler
- 3- Toplumsal ve siyasal eleştiri yapan filmler (özellikle 12 Eylül 1980 darbesinin etkisini anlatan filmler)
- 4- Sinemaya ve yaratım sorunlarına değinen filmler
- 5- İnsan psikolojisini incelemeyi amaçlayan filmler

80'li yıllarda Türk sinemasının 3 sacayağını kadın filmleri,12 Eylül filmleri ve birey psikolojisini inceleyen filmler oluşturmuştur. Kuşkusuz bütün bu ayrımlar içinde kadın karakterlerin yer aldığı filmler olmakla birlikte,bu araştırmada özel olarak kadına yönelik bir bakışı ve sorgulaması olan filmlere değinileceğinden kadın karakterler açısından ayırıcı bir sınıflama uygun görülmüştür. Ayrı bir başlık altında incelemeyeceğimiz birey psikolojisini konu alan filmler içinde kadına özgü bir orjinalite olmamakla birlikte,kadın karakterler açısından

(*) Tanım Agah Üzgüç'e aittir.

(4) ESEN,Şükran,"Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması",Sinema Yazıları,yaz-1992,syf:50-51

öne çıkan iki film "Dolunay" ve "Gizli Yüz" den bahsetmekte yarar olacak kanısındayız.

Şahin Kaygun'un 1987'de gerçekleştirdiği "Dolunay" da genç ve güzel bir kadın olan Biriçim (Aslı Altan), severek evlendiği kocasıyla mutlu değildir. Çok sevdiği resim tutkusundan uzaklaşan ve gerçekte ne aradığını da bilmeyen Biriçim'in yaşamı, evlerine gelen kocasının eski bir arkadaşı ile umutsuzluktan ölümcül bir tutkuya dönüşecektir.

Ömer Kavur'un "Gizli Yüz" ünde (1990) ise, bu kez karşımıza gizemli bir kadın çıkar. Bu esrarengiz kadın (Zuhal Olcay), fotoğraflar içinde anlamlı bir yüz aramaktadır. Bu amaçla kiralandığı bir pavyon fotoğrafçısından aldığı fotoğrafların içinden, iki yıl sonra aradığı bu yüzü bulacaktır. Günün birinde bu yüzün sahibi saatçinin de, kadının da ortadan kaybolduğunu gören genç fotoğrafçı ise, tutkuyla sevdiği genç kadını aramak için peşine düşecektir. Ne varki kadını ararken kendi düşünce ve duygularının da değişime uğradığını farkedecek ve kadın için "arayış" ın önemli olduğunu anlayarak, yaşam felsefesi değişecektir. İşte "Gizli Yüz, yitirilen zaman; herşeye rağmen umutsuzluğa kapılmadan yaşama sıfır noktasından başlanabileceği, bunun içinde her an yılmadan arayış içinde olmak gerektiği üzerine bir film(5)".

(5) SONOK, Hakan, "Gizli Yüz", Antrakt, Kasım-1991, sayı:2, syf:55

I- 80'LERE ÖZGÜ BİR TANIM: "KADINA BAKAN FİMLER"

80'den sonra Türk sinemasında kadın konusunu işleyen filmler deyince ilk akla gelen isim kuşkusuz Atıf Yılmaz Batı-
beki olacaktır. 80'den itibaren çektiği 19 film içinden 12'si kadın dünyasına eğilen ve kadın üzerine kurulmuş filmlerdir. Güncel olanı ve ilgi göreni iyi tesbit ederek geçmişten beri Türk sinemasının profesyoneli olmayı sürdüren Yılmaz,80'lerde de en çok ilgi gören konu olan "kadın" üzerine değişik açılardan yaklaşarak ve yine değişik anlatım tekniklerine dayanan bir dizi filme imzasını attı. Atıf Yılmaz 80 sonrası filmlerini şöyle tanımlıyor: "Kadın filmleri denilen aslında benim Türk insanının kimlik arayışı ortak teması üzerine yapmış olduğum filmlerdir. Erkeklerin sorunları kadınlarinki kadar çapraşık değil bizim toplumumuzda. Kadınlar birtakım zorluklarla daha çok mücadele etmek zorunda kalıyorlar. Hem kendisi etkileyen, etkilenen,değiştiren ve kendisi değişen sinemadaki dram kişisine kadın daha uygun. Benim düşüncem kadın aracılığıyla Türk toplumu daha kolay ve iyi anlatılabilir(6)".

1982'de gerçekleştirdiği,bir kasaba mekanı içinde geçen "Mine",bu tarz filmlerinin ilkidir. Filmin bir başka önemli özelliği ise,Türkan Şoray'ın eski kalıplarından ve kurallarından vazgeçip,farklı bir tiplleme sunmaya başladığı ilk film olmasıdır."Atıf Yılmaz'ın son yıllarda oluşturduğu kadın galerisinde Mine ne bir prototip,ne de bir anahtardır,fakat bir özgürlük arayışının bilinçli/bilinçsiz öncüsüdür(7)".

1983'de gerçekleştirdiği bir pavyon kadını anlatan "Senni Seviyorum" dan sonra,1984'de hayli yankı uyandıran ve feminist söylemlerde içeren bir gecekondu erotizminin filmi "Bir

(6) "Kadın ve Sanat",Evrensel Kültür,Dosya,Mart-1992,yıl:1, sayı:4,syf:32

(7) SCOGNAMILLO,Giovanni,Türk Sinema Tarihi,Metis Yay.,İst-1987, cilt:2,syf:63

"Yudum Sevgi" yi imzalıyor. Latife Tekin'in senaryosundan yola çıkılan film,gecekonduya yaşayan mutsuz bir kadın olan dört çocuklu Aygül'ün (Hale Soygazi) öyküsüdür. Aygül işsiz,pısrırık, ayyaş ve iktidarsız kocası Cuma'da (Macit Koper) bulamadığı cinsel mutluluğu,fabrikaya işçi olarak girdikten sonra tanıştığı Cemal'de (Kadir İnanır) buluyor. Bu noktada gecekondu mahallesindeki namus baskıları da bu ilişkinin nikah dairesinde sonuçlanmasıyla sona erer. Filmdeki diğer gecekondu kadınlar neredeyse fahişe tiplemesine yakın tipler olarak veriliyor. Hatta bir hayat kadınının gecekondu kadınlara çocuklarının da yanında sevişme dersleri vermesi oldukça ilginç. Cinselliğin bu denli rahat ve özgür konuşulup,yaşandığı bir ortamda Cemal'in karısının,kocasını elinde tutmak için kaynanasıyla büyü bozma-ya çalışmaları birbiriyle oldukça çelişen bölümler. Tıpkı cinselliğini yaşayabilen bir kadın olan Aygül'ün fahişe taklidi yaparken,sevgilisinin "başka biri oldu mu?" sorusuna gücenip, kaçması gibi.

Atilla Dorsay,bir "kadın filmi" olan Bir Yudum Sevgi'deki Aygül tipinin sinemamız için yeni,değişik ve yürekli bir tipleme olduğunu söylüyor. "Ne yıllar yılı seyircimize yutturulan "sütten de beyaz" namus timsali "bakire" imajı bu,ne de "günahkar fahişe" tipi. İkisinin arasında ayakları yere basan,cinselliğini de insanlığının bir parçası olarak yaşamak zorunda olan ve yaşayan kadın,kırsal yaşamdan sanayi toplumuna geçişin sancılarını töresel planda yaşayan,yürekli çıkışı ve kararıyla kendi çözümünü kendisi bulan günümüzün bunalımlı Türk toplumunun kadını(8)".

Bir Yudum Sevgi,gecekondu yaşamı içerisinde cinselliğe

(8) DORSAY,Atilla,"Bir Olgunluk Çağı Ürünü",Cumhuriyet,26 Ekim 1984

dayalı, erotik bir film olarak tanımlanabilir. (Aynı zamanda Hale Soygazi'nin değişen kadın tipine ayak uydurup, ilk kez soyunduğu film) Kadın filmi olarak adlandırılmışsa da, kadın açısından orjinalitesi olan bir film değildir. Atıf Yılmaz'a göre dört çocuklu Aygül'ün kurtuluşu, işsiz, ayyaş ve kendisini cinsel açıdan memnun etmeyen beceriksiz kocasından sonra, bir başka erkeğe (Cemal'e) olan bağımlılığıdır. Üstelik Aygül'ün çalışmaya başlaması ve fabrika ortamı, filmde ekonomik bağımsızlığını kazandığı bir yer olarak değil de ,bir erkekle karşılaşabileceği bir yer gibi çizilmiştir.

Gerek Mine, gerekse Bir Yudum Sevgi kadın açısından klasik Yeşilçam kalıplarını kıramayan birer çözüm önerisi gösteriyor. Her iki kadın da tek başına ayakları üzerinde durarak ya da mücadeleye ederek değil, bir başka erkekle birlikte direnenek ve sonuçta bu erkeğe bağlanarak mutlu olabiliyor. "Gecekondu yörelerimizde de olsa bir kadının yaşamı, çelişkileri, çevresi ve kendisiyle olan savaşımları, beylik Yeşilçam kalıplarından sıyrılarak görüntülenip anlatılamaz mı? Toplumumuzda yıkımın sebebi olarak gösterilen erkekler, aynı zamanda kadın için kurtuluşun da birer sonuç noktası mıdır? Aygül'ler için iki erkeğin yatak odalarının dışında bir seçenek yok mudur? Ya da olamaz mı? Bir Yudum Sevgi, böylesine sorulara yanıt vermekten çok uzak bir çizgide gelişip sonuçlanıyor(9)". Atıf Yılmaz özellikle Bir Yudum Sevgi'yle kadın filmi olarak kadına bir yenilik getirmediği halde ,erotizmi ön plana çıkararak filminden hayli söz ettiriyor.

1984'de "Dağınık Yatak" la, 1985'de "Dul Bir Kadın" la bu kez Müjde Ar'ın oynadığı iki kadın filmi imzalıyor. İlkinde bir hayat kadınının çöküşünü ve masum sevgiyi arayışını ele

(9) EVREN, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, Broy Yay., İstanbul-1990, syf:52

alırken, ikincisinde eşinden boşanmış bir çocuklu dul bir kadının sevgi arayışının cinsel bir tutkuya dönüşmesini anlatıyor. Dul Bir Kadın'ın diğerlerinden farkı, lezbiyenliğe göndermelerde yaparak, erkek dünyasında örselenmiş iki kadının birbirine sığınması ve erkeksiz bir yaşamın varolabileceğinin ipuçlarını vermesidir. Çevrildiği yıllarda epeyce tartışılan "Ayla ile Suna yatakta ne yaptılar?" sorusu, aslında yalnızca iki kadının birbirine sığınmasını anlatan, ancak Atıf Yılmaz'ın bildik üslubuyla bir soru işareti olarak bırakılan, lezbiyenliği çağrıştıran bir sahneydi. Atıf Yılmaz bu yaklaşımını bu kez 1992'de son filmi olan "Düş Gezginleri" nde açıkça ortaya koymaktadır.

Türk sinemasında lezbiyen yaklaşımın ilk kez görüldüğü film yine Atıf Yılmaz'a aittir. Agah Özgüç'ün anlatımına göre: "1963 yılında "İki Gemi Yanyana" filminde konuyla ilgili iki ayrık kadın tipi görürüz. Filmin bir sahnesinde rol gereği dudak dudağa gelip öpüşen iki kadın Suzan Avcı ile Sevda Nur'dur. Henüz cinsel özgürlüğüne kavuşmamış bir toplumun sinemasında belkide bilinçli yapılan "ilk nabız yoklaması" dır bu(10)".

Son dönem Türk sinemasında gördüğümüz lezbiyen ilişkiler ise, 70'li yılların ticari amaçlı sex filmlerinden oldukça farklı bir çizgide gelişmektedir. Bu kez yalnızca platonik sınırlar içinde kalan ve uzun yıllar süren arkadaşlıkların, alışkanlıkların ve birbirine duyulan hayranlığın bir uzantısı şeklinde verilmektedir. Dul Bir Kadın'ın yanında, Halit Refiğ'in 1983'de çektiği "İhtiras Fırtınası" bu konuda tipik bir örnektir. Abdülhamit döneminde geçen öyküde Gülşen Bubikoğlu ve Zuhâl Olcay'ın aynı erkeği sevmelerine karşın, birbirlerinden kopamayıp aynı evde yaşamaları platonik bir lezbiyenlik olarak

(10) ÖZGÜÇ, Agah, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yay., İstanbul-1988, syf:108

algılanabilir.

Her ne kadar İbrahim Altınsay,Dul Bir Kadın'la kadın filmlerinin yeni birşey söylemeyeceğini ve sonlarının geldiğini(11) söylese de ,Atıf Yılmaz'ın kadına bakan filmleri değişen anlatım biçimleriyle devam etmektedir. Peşpeşe imzaladığı "Adı Vasfiye","Ah Belinda","Asiye Nasıl Kurtulur" ile son yıllarda iyice benimsediği düşsel sinema biçiminin örneklerini vermiştir. İşte bu türün ilk örneği Adı Vasfiye (1985),dört erkeğin gözünden ayrı ayrı bir kadını anlatıyor. Batı Anadolu'da bir kasabada geçen öyküde farklı sınıflardan dört erkeğin abartılı ve bencil anlatımları ile tanıtmaya çalıştığı Vasfiye'nin (Müjde Ar) öyküsünü eğlenceye dönüştürüyor. Gerçekten toplumumuzda sıkça karşımıza çıkan erkek bencilliği ,özellikle İğneci Rüstem'in (Macit Koper),Vasfiye'nin kendisini eve çağırdığını söylediği ve aralarında geçen ilişkiyi ballandıra ballandıra anlattığı sahne,Türk toplumundaki cinsel açlığın bir göstergesi gibi. Erkek erkeğe ortamlarda eğlencelik bir konu olarak yaşanmamış bir cinsel deneyimi anlatmak toplumumuza özgü bir olgudur. Filmdeki dört ayrı erkeğin gözünden dört ayrı Vasfiye anlatılıyor. Ortak olan yönse,Vasfiye'nin erkek toplumunda cinselliğiyle sömürülen bir kadın olmasıdır.

Çevrildiği yıl olan 1986'da gişe rekorları kıran "Ah Belinda",Adı Vasfiye,Teyzem gibi sinemamızda yeşermeye başlayan yeni bir türün,değişik bir anlayışın ve anlatımın filmidir. Düşlerle gerçeklerin harmanlanıp karıştığı,fantastik sinemanın kenarlarında dolaşan ama fantastik olmayan,öykünün dokuları içine toplumsal eleştiri ile birlikte kadın-erkek ilişkilerini bize özgü anlatan ve zaman zaman gerilim kokan bir tür bu(12).

(11) ALTINSAY,İbrahim,"Kadın Filmlerinin Sonu",Gösteri,Aralık-1985,sayı:61,syf:59

(12) EVREN,Burçak,Türk Sinemasında Yeni Konular,agk.,syf:49

Film Serap'ın (Müjde Ar), "düş mü, karabasan mı yoksa kötü bir şaka mı?" deyişiyle ne olduğunu anlayamadan birden şampuan reklamında canlandırdığı Naciye kişiliğine bürünmesini anlatır. Tiyatro ve reklam stüdyoları içinde şöhret olma yolundayken, orta halli bir memurun iki çocuklu hanımı oluveren ve düş mü yoksa gerçekten yaşanmış mı olduğunu çözemediği bu durumdan kurtulamayışı ile her iki sınıftan kadının özlemleri, mizahi ve baştan sona akıcı bir dille anlatılıyor. Ancak filmin ana yönelimi, Naciye'nin yaşantısı özelinde, küçük burjuva yaşam biçimi ve aile yapısının sergilenmesidir. Naciye'nin yaşam biçimine alternatif olarak burjuva-entellektüel Serap'ın yaşam biçimi gösterilmektedir. Sonuçta bu iki yaşam biçimi de özünde kadın açısından çok önemli farklılıkları içermemektedir. "Kaldı ki Naciye'nin yaşam biçimi özünde Serap'ın yaşantısının bir türevi, onun dördüncü beşinci sınıf bir kopyası değil mi?(13)".

Atıf Yılmaz bu kez 1987'de yine düşsel bir anlatım biçimini denediği kurdellalardan birini çekiyor: "Hayallerim Aşkım ve Sen". Film, genç bir senaryo yazarının gözünden anlatılan bir starın Derya Altınay'ın (Türkan Şoray) filmidir. Değişime ayak uydurmaya çalışan, bunu da sadece belli sınırlarda soyunarak gerçekleştirmeye çalışan Yeşilçam starlarından birisidir bu. Kendisini ve filmlerini yetimhanedeki çocukluk yıllarından seven Coşkun, senaryosunu yazarken starın canlandırdığı eski tiplerin etkisinden kurtulamaz ve bunu yenmek için Derya Altınay'la görüşmeye gider. Derya Altınay senaryosundan çok etkilenir ne varki yapımcı ve yönetmenin elinde öykü sıradan bir Yeşilçam filmine indirgenecek ve Derya'da buna karşı çıkamayarak eski klişe oyunlarından birini tekrarlayacaktır. Film, Derya

(13) ALTINSAY, İbrahim, "Yeni Filmler", Hürriyet Gösteri, Aralık-1986, sayı:73, syf:87

Altınay'ın "Yavrum" adlı melodramda canlandırdığı "Nuran" ve "Bataklıkta Bir Çiçek" in kahramanı "Melek" gibi Yeşilçam'ın gerçeklikten uzak kadın tiplerini hicvetmekle kalmayıp, aynı zamanda Yeşilçam'ın düzenini de eleştiriyor. Hatta senaryonun yazım aşamasında, senaristin Yeşilçam'ın klişe tiplerinden etkilenmesi bile filmin içinde vurgulanmaktadır. Filmin yine ilginç olan bir başka yönü de bir kadın starın kişisel hayatının ve sinemasal yaşamının anlatılmaya çalışılmasıdır. Filmin kadın oyuncusu Türkan Şoray'ın serüveni, Derya Altınay ile pek çok benzerlikler taşıyor. Bütün bunların yanısıra star ve hayranı arasındaki ilişkiler de filmin öyküsü içinde yer alıyor. "Film, Atıf Yılmaz'ın son dönem filmlerine özellikle Adı Vasfiye'den bu yana sürdürdüğü biçim ve anlatım arayışlarına pek önemli katkılarda bulunmuyor. Ancak görülmesi ve tadına varılması gereken, sinemanın sinemaya baktığı, dünya sineması içinde bile nadir olan başarılı örneklerden biri(14)". Hayallerim Aşkım ve Sen, bir çırpıda çok şey anlatmayı deneyen, düşünle gerçeğin içiçe geçmiş şekilde verildiği, aynı starın üç ayrı kimliği ve bugünü ile hesaplaşan, son derece özgün bir filmidir.

Atıf Yılmaz kadın filmleri serüvenini 1989'da "Ölü Bir Deniz" le ,1990'da "Berdel" le sürdürüyor. Berdel kırsal kesimde feodal erkek baskısı altında ezilen bir kadının özelinde kadınların dramını sergileyen, "feodal kültür/yaşam üzerine bildiklerimizi sorgulayan, kimi bilinen kimi hiç bilinmeyen inançlara uygulamalara sinemanın ışığını tutan bir film(15)". Ölü Bir Deniz ise bu kez orta yaşlı bir burjuva kadının tensel sevgiyi arayışını anlatıyor. Evlilik yaşamındaki tekdüzelik ve mutsuzluğundan kaçışı başarılı bir bankacı olarak kapatmaya çalışan

(14) DORSAY, Atilla, "Eleştirel-Nostaljik Bir Bakış", Cumhuriyet, 13 Kasım 1987

(15) DORSAY, Atilla, "Kör İncanın Kurbanları", Cumhuriyet, 30 Kasım 1990

Yüksel (Türkan Şoray), banka tarafından Klassis Otel'e tatil için gönderilir. Burada ailesinden kaçan emekli biyoloji öğretmeni Adnan Refik (Rutkay Aziz) ile tanışır. Bu sıradan adamla aşk zannettiği tinsel mutluluğu bulacak, 45 yaşında ilk kez orgazmı tadacak ancak bu ilişkiyi yürütemeyeceklerdir. Bunda her ikisinin bağımlılıkları kadar, değiştirmek istedikleri yaşamları için güçlerinin olmayışı da etkindir. Ama kuşkusuz en önemli etken otel odalarında kocasının arkadaşıyla yatacak kadar, yozlaşmış çevresinden bunalan Yüksel'in, Adnan Refik'in de diğer erkeklerden farklı olmadığını farketmiş olmasıdır. Çünkü cinsel gücünü kanıtladıktan sonra o da maço tavırlar içine girecek ve klasik erkek tavırlarını gündelik yaşamlarına yansıtmaya başlayacaktır.

Bir hafta süren cinsel ağırlıklı bir tutkunun öyküsü *Ölü Bir Deniz*'de Atıf Yılmaz, "kadınların ve orta yaştaki insanların çok şey bulacağını söylüyor(16)" ama 45 yaşında ve çocuk sahibi bir kadının evlilik kurumu içinde cinsel doyumu hiç tamamış olması, Adnan Refik'inde buna benzer tekdüze küçük burjuva aile yaşamının yer aldığı sahneler gibi birçok ayrıntı, erotizme ve Klassis'in reklamına kurban ediliyor.

Atıf Yılmaz'ın son filmi "*Düş Gezginleri*" (1992), yine bir kadın filmidir ve dul bir kadın doktor ile çocukluk arkadaşı olan bir genelev sermayesinin Ege'nin şirin bir kasabasında karşılaşmalarının ve ilginç bir ilişki içinde bulmalarının öyküsüdür. Ancak tutucu kasaba çevresindeki sosyal baskı karşısında doktor arkadaşını da alarak İstanbul'a dönse de , arkadaşlıklarına engel olan şeyin kendi iç çelişkileri olduğunu farkedecekler ve genelev sermayesi daha cesur davranarak onu terkede-

(16) "Atıf Yılmaz *Ölü Bir Deniz*'i Anlatıyor", Beyazperde, Kasım-1989, sayı:1, syf:13

cektir. Bu film aynı zamanda Atıf Yılmaz'ın kent filmlerine hız verdiği son döneminde yeniden kasaba duyarlılığına dönüş filmi olarak tanımlanabilir(17).

80'lerden sonra kadın konusunda ilginç ve farklı çalışmalara imza atan bir yönetmenimiz de Şerif Gören olmuştur. 1984 yılında ses getiren filmi "Firar" dan sonra konusu açısından bizce ilginç olan "Gizli Duygular" la farklı bir kadın tiplemesi sergiliyor. Ayşen (Müjde Ar), aile ve çevre baskısıyla bir erkek arkadaş bile edinememiş, yaşamı çalıştığı laboratuvar ve ev arasında geçen, cinselliğini yaşayamayan bir bakiredir. Değişen ahlaki değerlere ayak uyduramayan Ayşen, Tv'de Türkan Şoray'ın filmleriyle yatakta ise Necati Cumalı'nın "Ay Büyürken Uyuyamam" ı ile cinsel düşlerine zemin hazırlar. Karşı apartmandaki özgür, cinselliği dilediği kişiyle yaşayabilen genç kıızı açık perdelerinden röntgenciliğe varan bir biçimde izler. Aynı laboratuvarda çalışan uçarı bir genç olan Cem'le ilişkisi, Cem'in karşı apartmandaki kızla yaptıklarını seyrettiği zaman, suçu kendisinde bulmasıyla sonuçlanacaktır. "Şerif Gören Gizli Duygular'da Ayşen'i dün, komşu kızını bugün, yeğeni ise yarın olarak simgeliyor adeta...Toplumun değişen değerler çalkantısı içinde çevresi ve ailesiyle birlikte üç ayrı kadını, üç ayrı yaşam biçimini ve bir o kadar da düşünce tarzını getiriyor karşımıza(18)".

Bu gerçekçi ilginç ama tecimsel amaçlarla hazırlanmış filmin finali ne yazık ki gerçekliğine gölge düşürmektedir.

Tıpkı yönetmenin ahlaki değerler üzerine bir önceki çeşitlemesi olan "Güneş Doğarken'de Sevgi'yi bir çöplükte 5 erkeğin tecavüzüne uğrattığı gibi, bu filmde de Ayşen'i kapının

(17) "Düş Gezginleri", Antrakt, Ekim-1992, sayı:13, syf:54

(18) EVREN, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konular, agk., syf:86

önündeki adamı koluna takıvermeye kadar indiriyor. Üstelik Ayşen, Gören'in bugünün değerleri olarak sunduğu değerlere yıllar boyunca direnmiş, yaşamı boyunca yalnızca bir tek erkekle ilişki kurabilmiş bir kadınsa. Zeynep Avcı bu tarz bir finali şöyle eleştiriyor: "Bir kadının bedensel ilişkiye geçebilme rahatına erişebilmesi perde arkası röntgenciliği sonucu doğan bir özentidir? Değil Türkiye'de, herhangi bir "özgür kadın" dolu batı ülkesinde kadının birinin, üstelik yaşamında bir tek erkekle ilişki kurabilmiş bir kadının kapının önündeki adamı koluna takıp gidivermesi hangi psikolojik, sosyolojik, biyolojik hatta seksolojik sürecin sonucu olabilir? Patolojik bir vakadan öte nasıl geçer?(19)".

Şerif Gören 1987'de bu kez Türk sinemasında hiç denenmemiş bir yöntem olan birbirinden ayrı epizodlardan oluşan bir film olan "On Kadın" ı gerçekleştiriyor. (Bu filmde dokuz kadının öyküsü yer almaktadır) Türkan Şoray'ın oyunculuğuna önemli ölçüde yaslanan bu dokuz öyküyü birleştiren, dokuz kadının da sonunda adliyeye düşerek vesikalık fotoğraflarının çekilmesidir. Bu kadınlar rastgele örneklerden seçilmiş olsalar da, düşmüş ya da düşürülmüş olma ya da orta sınıftan veya kırsal kesimden olma gibi benzeşen özellikler taşımaktadırlar.

1-Gelin: Sofrayı Hazırla, 2-Gazeteci: Evlilik Cüzdanınız Lütfen, 3-Çingene: Ben Çalmadım Be, 4-Deniz: Yeşil Güzeldir, 5-Anne Kız: Çok Süpersin anne, 6-Fahişe: Biz Fahişeyiz ya Siz, 7-İkramiye: Ana Sevgisi Ne Güzel Şey, 8-Feminist: Erkek Kokusu Sinmiş, 9-Köylü: Ben İkinize de Yeterim.

Erkek toplumunun değerleri içerisinde dokuz kadının öyküsü anlatılırken, her öykünün sabıka kayıtlarıyla noktalanması

(19) AVCI, Zeynep, "Namuslu Kadından Özgür Kadına", Video Sinema, Haziran-1985, sayı:12, syf:87

(iki öykü hariç),böylesi bir toplumda kadınların doğuştan potansiyel suçlu olarak kabullenilmesinin bir göstergesi gibi. "Bir öyküden diğerine geçerken izlediğimiz bu sabıka kayıtları ürkütücü bir imgeye dönüşüyor giderek: Toplumumuzda kadın olmak verili bir suçun mirasını devralmakla özdeş çünkü(20)". Ancak Şerif Gören'in bu ilginç çalışmasının tek kusuru bazı epizodların gereksiz ve işlevsiz kalmasıdır. (Örneğin çevreci ve çingene öykülerinin) Bunun dışında oldukça güzel bir öykü olan Anne-Kız'ın sonunun bildik bir klişeyle sonuçlanması mutlaka gerekli miydi? Ama kuşukusuz birbirinden güzel bu öykülerin içinde en çok ilgi göreni Fahişe öyküsüdür. Türkan Şoray'ın sınırları kaldıran oyunculuk gösterisi ve özellikle telefonda seksin yer aldığı sahneler açısından üzerinde durmadan geçemeyeceğimiz güzellikte.

Feyzi Tuna'nın 1982'de gerçekleştirdiği "Seni Kalbime Gömdüm",Ölü Bir Deniz'le konu açısından önemli benzerlikler taşıyor. Atilla Dorsay'ın "sinemamızda yapılmış en güzel aşk filmlerinden biri(21)" olarak nitelendirdiği film,Türk sinemasında yazınsallık açısından da önem taşımaktadır. Selim İleri'nin senaryosunu yazdığı,çevre düzenlemesi ve tiplmelerin derinliği açısından son yıllardaki değişimleri tipik bir biçimde örnekleyebilecek bir filmidir. Ama senaryo açısından Selim İleri'nin görüntüyü arka plana iten diyalogları,sinemanın görsel diliyle çatışıyor ve son derece ağıdalı ve edebi kalıyor.

Kahramanımız Eylül (Türkan Şoray),tekstil fabrikatörü Haşmet (Müşfik Kenter) ile 16 yıllık evli,pamuk üreticisi zengin bir ailenin kızıdır. Kocasının ilgisiz ve katı tutumu,üstelik küçükken kaybettiği kızı Eylül'ü bunalıma sokar. Bodrum'a

(20) ENER,Cemal,"Hani On Kadındı Alçaklar",Söz,5 Şubat 1988

(21) DORSAY,Atilla,"Topluma Çarpıp Tuzla Buz Olan Aşkılar",
Cumhuriyet,15 Ekim 1982

dinlenmeye giden Eylül, burada aradığı erkek sandığı, sevgi dolu ve şevkatli Ressam Ali (Cihan Ünal) ile duygusal bir ilişkiye girer. Tüm sorunlarının yanlış bir erkekle evlilikten kaynaklandığına inanıp Ressam Ali'yle evlenerek mutlu olacağını sanarak, kocasından boşanmak ister. Ama bu tatil yakınlaşması, İstanbul'a dönüşlerinde büyüsunü yitirecek ve Eylül, Ali'nin de gerçek yaşamında kocasından pek de farklı olmadığını anlayacaktır.

Filmin önemi gerek Eylül'ün aradığı aşkın imkansızlığını gerekse evlilik içindeki mutsuzluğunu toplumsal nedenler içinde aramasındadır. Son dönem sinemamızda örneklerini çokça göreceğimiz orta yaş kadınının sevgi ve cinsellik arayışı temelinde gelişen bu konuyu ilginç kılan, Feyzi Tuna'nın kadına bakışta farklılıklarının yanısıra yeni anlatım biçimini (yazınsallık olsun, görsel anlatım biçimi olsun) seçmesidir.

Feyzi Tuna bu kez kadına bakan filmler serüvenine "Bir Kadın Bir Hayat" la devam ediyor. Ancak bu kez hayli tartışmaya açık, hatta kadın düşmanlığına bile kolayca indirgenebilecek bir film gerçekleştirmiştir. Olgunluk çağına girmiş, çocuk sahibi iki evli çiftin sorunları ve bu ortamda gelişen bir aşk ilişkisinin anlatıldığı film, özellikle Nuran'ın perspektifinden anlatılmaya çalışılmaktadır. Nuran (Türkan Şoray) evlendikten sonra çalışmayan, zengin, bir çocuklu bir ev hanımıdır. Kocasının kendisini aldattığını öğrendikten sonra, kocasıyla ilişkilerini geliştirmeye çalışır, hatta eşine bu durumdan söz bile etmez. Ne vaki evlerinde verdiği bir partiye kocasının, metresini de davet etmesi sonucu eşinden ayrılmaya karar verir. Tüm karşı çıkmalara rağmen eski işine geri döner ve kendisine bir ev kiralar. Patronunun verdiği bir davette tanıştığı Metin'le (Cihan Ünal) duygusal bir ilişkiye girer ve filmde bu ilişki Metin'in karısı-

nın bütün insani değerlerden uzak biri olarak çizilmesiyle o-
lumlunmaktadır. Kocasını metresi olduğu gerekçesiyle boşayan
Nuran, bu kez kendisinin metres olduğu bir ilişki için mücade-
leye girişmektedir. yıllarca ev kadınlığından ve kocasından ko-
puk bir ilişkiden şikayetçi olmadığı halde, metresin eve davet
edilmesiyle birdenbire feminist tavırlar gösterir. Filmdeki bir
başka ilginç kadın da Nuran'ın ablasıdır. Bütün erkeklerin böy-
lesi kaçamakları olabileceğini, bunlar için rahatı bozmaya değ-
meyeceğini savunan, kocasının Nuran'a sarkıntılık etmesini raha-
tını kaçırmamak için önemsemeyen, ama Nuran dul kaldıktan sonra
namus bekçiliğine de soyunan bir kadın.

Yukarıda anlatmaya çalıştığımız tipler açısından, Pı-
nar Kür bu filmin "düpedüz kadın düşmanı bir film" olduğunu söy-
lerken bir gerçekliğe işaret ediyor. Filmde Nuran'ın dışındaki
kadınlar son derece kötü hatta kişiliksiz tipler olarak çizil-
mişler. Nuran'sa sadece birkaç kırık dökük feminist söylemle
ayakları üzerinde durabilen onurlu bir kadın olarak sunulmaya
çalışılıyorsa da, bunda başarılı olunamıyor. Film Nuran'ın varol-
ma savaşını hemen bir erkekle birlikte olabilmenin mücadelesine
indirgeyiveriyor. Kadın filmi olarak lanse edilen bu film, en
iyi yine pınar Kür'ün şu cümlesiyle anlatılabilir: "Gören Allah
için söylesin, filmdeki kadınların bir tanesine bile beş dakika-
dan fazal dayanabilecek bir erkek var mıdır dünyada?(22)".

Süreyya Duru'nun son filmi "Ada" (1988) yine orta yaşlı
bir kadın üzerine kurulmuştur. Ancak bu kez anlatılan, birbirle-
rini çok sevdikleri halde yaşama bakışları farklı olduğundan
biraraya gelemeyen iki kişinin öyküsüdür. Kahramanımız (Türkan
Şoray), ressam kocasının aksine kentte yaşamayı seven ve kızıyla

(22) Kür, Pınar, "Bir Kadın Bir hayat Üstüne", Video Sinema,
Haziran-1985, sayı:12, syf:15

birlikte ayrı bir yaşamı tercih eden bir kadın. Ne varki kendi ayakları üzerinde durabilen,bağımsız yaşayan biri de olsa,geçmiş günlerine özlemle bakmaktan kendini alamaz. İşte filmin finalinde kadının tavrının belirsizliğinin yanısıra,burada da kadının evlilik yaşamı ve şimdiki hali arasındaki tercihi belirsizdir. Film,bir olay dizisinden çok ruhsal durumların irdelenmesine dayanan,başarılması oldukça güç bir film türünün örneğidir. Duru az kişili,az mekanlı,nerdeyse klasik tragedyanın kurallarını izleyen öyküsünü kusursuza yakın bir yalınlık ve sağlamlıkla anlatıyor(23).

Kadın konusuna ilginç yaklaşımlar getiren yönetmenlerimizden birisi de Başar Sabuncu'dur.1986'da imzaladığı iki film "Kupa Kızı" ve "Asılacak Kadın" da cinsel sapmaları ve fetişizm temasını öne çıkarıyor. Bir uyarılama olan Kupa Kızı'nda sınıf atlayan bir kenar mahalle kızının cinsel fetişizmini ele alırken, Asılacak Kadın'la Agah Üzgüç'ün deyimiyle "son yılların en müthiş ve en fetiş filmi(24)" ni imzalıyor. Genel ahlak,örf ve adetlerimize ve milli kültürümüze uygun olmadığı gerekçesiyle sansür kurulu tarafından tümüyle reddedilen film,o dönemde birçok tartışmalara da yol açtı(25).

Filmde,hizmetçi olarak verildiği evde hanımın ölmesi üzerine evin yaşlı ve iktidarsız oğlu Hüsrev'in (İsmet Ay) cinsel fantazilerinin esiri olan ve giderek cinsel bir köleye dönüşen Melek'in (Müjde Ar) öyküsü anlatılır. Geçmişinde yabancı bir kadına duyduğu aşkı unutamayan Hüsrev,Melek'e onun giysilerini giydirerek fetiş tutkularla yaklaşır. Melek bilinçsizce Hüsrev'le evlenmek zorunda kalır ve Hüsrev'in eve getirdiği erkeklerle onu zorla seviştirip izlemesine boyun eğer. Melek'e ilgi duyan

(23) DORSAY,Atilla,"Bir Günlük Hesaplaşma",Cumhuriyet,22 Nisan 1988

(24) ÜZGÜÇ,Agah,Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi,agk.,syf:95

(25) Bkz."Asılacak Kadın'a Sansür Yüz Kızartacak Bir Olay" (Şerif Gören,Burçak Evren,Atıf Yılmaz,Zeki Ükten,Memduh Ün,Mahmut Tali Üngören,Mehmet Soyarslan,Ömer Kavur,Sungu Çapan,Onat Kutlar),Cumhuriyet,15 Ocak 1987

Yalçın (Yalçın Dümer), önce bu olaylara inanmak istemese de, kendisi de Hüsrev'in cinsel fantazilerinin bir ögesi olmaktan kurtulamayacak ve Melek'i bu durumdan kurtarmak için Hüsrev'i ortadan kaldıracaktır. Ancak Yalçın Melek'in yaşadığı ilişkiler içinde hiç tanımadığı sevgiyi yakalayabilmesinin mümkün olmadığını bilse bile yine de Hüsrev'i yok ederek buna ulaşma isteğiyle başka bir trajediyi hazırlar.

Asılacak Kadın'ın sinemamız için en önemli özelliği, özgün ve farklı bir öykünün filmi olmasıdır. "Kimi yönleriyle gotik özellikleri içeren bir korku filmi türünde, kim yönleriyle ise bir tutku, tutkunun oluşturduğu bir gerilim ve hepsinden öte alışılmamış bir cinsellik anlayışını kişilerin psikolojik yapılarını didik didik ederek ayrıntı zenginliği ile ortaya koymasındadır(26)". Öykünün kurulduğu fetişizm teması açısından son derece çarpıcı olan film, tersine hiçbir şekilde yasaklanmasını gerektirecek müstehcen tuzaklara düşmüyor. Hatta Müjde Ar'ın oynadığı diğer filmlerle kıyaslandığında kapalı bir film olarak kalıyor.

Son yıllarda sinemamızın yeni bir keşfi olarak çokça işlenen psikoloji konusuna bir başka örnek olarak 1986'da gerçekleştirilen Halit Refiğ'in "Teyzem" ini verebiliriz. Umur'un çocukluk yıllarında tanıdığı teyzesini, aklında kalan bölük pörçük anlatmaya çalıştığı öyküde, kenar mahallede üvey baba baskısıyla büyüyen, mutsuz bir evlilikten sonra kızıyla birlikte dönmek zorunda kaldığı babaevinde düşlerinde yaşattığı eski sevgilisi Erhan'ın (Yaşar Alptekin) dönüşünü bekleyen Üftade (Müjde Ar), giderek şizofreni ve intiharla sonuçlanan bir yaşam öyküsünün kahramanıdır. Küçük Umur'la birlikte olduğu dönemlerde Üftade,

(26) EVREN, Burçak, Türk Sinemasında yeni konular, agk., syf:148

gitarist sevgilisi Erhan'la buluşması için rahatça evden çıkabileceği bir fırsat yakalıyor. Ancak sevgilisinin evlenmeye niyetli olmaması, Üftade'yi kurtuluşu için başka bir erkekle evlenmeye mecbur kılıyor. Bu evlilikten sonra kızıyla babaevine geri dönen Üftade, kenar mahallenin sıkışmışlığından kurtulamayacak ve yaşamını tutunabildiği birkaç anıyla sürdürmeye çalışacaktır. İşte bu noktada karşımıza şizofreniye kadar uzanan hastalıklı bir özlem ve fetiş bir düşsel bekleyiş çıkıyor. "Bir ömür boyu çaresizlik hiçbir işkenceyle kıyaslanamaz, hayaller unutulmazsa. Halit Refiğ bu inanılmaz çaresizliği çok canlı ve çarpıcı bir şekilde yansıtıyor. Ama 1960'larda geçen bir öykünün dönemsel niteliklerini birtakım eklentilerle bozuyor. Bunlar giderek yapısal nedenlerin yerine geçerek anlatılanların tek ve gerçek nedeni haline dönüşüyor(27)".

Atilla Dorsay, filmin temel yanlışının Halit Refiğ'in yönetmenlik yetenekleri bir yana, bu tür bir konuya, filme yatkın olmaması olduğunu söylese de(28), birtakım aksaklıklarına rağmen bir dönem filmi olabilecek güzel bir öykü psikolojik irdelenele yapmak amacıyla bir neden-sonuç ilişkisi biçiminde gelişiyor Ama filmin en büyük başarısı, bir dönemin kenar mahalle duyarlılığını çok iyi biçimde yansıtabilmiş olmasıdır. Üftade'nin Umur'un çocukluğundaki gizli aşkı olması ve vapurda konuştukları sahne ise unutulmayacak güzellikte.

Kenar mahalle yaşamı içindeki kadınlara verebileceğimiz bir başka örnek İrfan Tözüm'ün "Rumuz Goncagül" üdür. (1988) Evde kalmış kızların yada beyaz atlı prensini beklemekten ümidini kesenlerin son ümidi olan gazetelerin gönül postası gibi sosyal bir konuyu işleyen film, annesi ile birlikte ekonomik

(27) ÜZTÜRK, Serhat, "Teyzem Yada Kapandaki Fare", Ve Sinema, kitap:4, Hil Yay., İstanbul-1987, syf:77

(28) DORSAY, Atilla, "Teyzem'in İğreti Giysisi", Cumhuriyet, 14 Kasım 1986

sıkıntılar içinde yaşayan Gülsün'ün (Türkan Şoray) ümit ve arayışını güldürü ögesini de katarak anlatır.

İkinci örneğimiz "İffet" (1982) ise, kendisini aldatıp zengin komşusuyla nişanlanan sevgilisi Cemil (Faruk Peker) ile dedikoduların alıp yürümesi üzerine babası tarafından evden kovulan ama modellikle kısa yoldan zengin olmanın yollarını bularak intikamını almaya çalışan İffet'in (Müjde Ar) öyküsünü anlatır. Filmin en ilginç yönü ise yönetmen Kartal Tibet'in kadına yönelik cinsel şiddeti olumlamasındadır. Gerçekte basına verdiği demeçlerde sinemanın toplumu yansıtması gerektiğini söyleyerek, "Türk erkeği kadını yatırıp çatar çatar yapar(29)" diyen Tibet, İffet'te de böylesi bir sahneyi gerçekleştirmiştir. Şoför sevgilisi ile تنها bir yere buluşmaya giden İffet, burada umulmadık bir saldırıyla karşılaşır. Sevgilisi, İffet'in başını arabanın penceresinden içeri zorla sokarak camı kapatır ve başı cama sıkışan İffet'e tecavüz eder. Kartal Tibet'in kadın cinselliğini aşağılamaya yönelik bu tavrını bu filmle olduğu gibi "Aile Kadını" nda Müjde ar'la yine sürdürüyor. Bu kez aile kurumunu yıkmaya yönelik ve şantaj olgusuyla beslediği bir eski sevgiliyle bunu gerçekleştiriyor. Bu filmde de karşımıza silah zoruyla kocasının gözleri önünde bir kotra direğine bağladığı Pınar'a tecavüz ettiriyor.

Son dönem Türk sinemasında gördüğümüz en güzel gelişmelerden biri de kadın yönetmenlerimizin sayılarının giderek artmasıdır. Bilge Olgaç ise 80'lerde özellikle kırsal kesimde kadın teması üzerine kurulu filmlere imzasını attı. "Gülüşan" (1985), "Kaşık Düşmanı" (1984), "Üç Halka" (1986) gibi. Türk sinemasında sinema yapan kadınların, oyuncularında dahil olmak üzere kadına

(29) "Üç Yönetmen Üç Bakış", Yeni Olgu, Nisan-1984, yıl:3, sayı:4
syf:11

çağdaş bir bakışla bakamadığını, ağırlık merkezini soyunan, vamp kadının oluşturduğunu, mutlaka sonunda yatağa düşen genç kızdan yola çıkıp bir kadın tipi oluşturulduğunu(30) söyleyen Bilge Olgaç*, sinemaya ara verdikten sonra 1984'de "Kaşık Düşmanı" ile kadının toplumsal yerini irdeleyen bir filmle dönüyor. Bu filmle-ri ve "Yarın Cumartesi" gibi feminist özler taşıyan filminden sonra, 1992'de son filmi "Ölümün Kıskaçında" yine kırsal kesimi anlatan, geçmişteki gibi tümüyle erkek dünyası üzerine kurulu bir kan davası öyküsüdür.

Filmlerinde başından beri kadın dünyasına eğilerek kadını odak noktası alan Nisan Akman, 1987'de "Dünden Sonra Yarından Önce" ile yine bir kadın filmi yönetiyor. Garetta'nın Dantelci Kız'ından uyarladığı "Beyaz Bisiklet" ve bir genç kızın sınıf atlaması üzerine kurulan "Bir Kırık Bebek" gibi gençlik üzerine filmlerinden sonra, bu kez yine iletişimsizlik üzerine bir temayı evli bir çift açısından işliyor. Ancak bu kez sözkonusu olan aynı toplumsal sınıftan olan bir karı kocanın öyküsüdür. Tv yönetmeni olan kadın ve reklam filmleri yönetmeni olan kocası arasındaki iletişim kopukluğu, büyük ölçüde kadının da yoğun bir iş yaşamı içinde olmasından ve her ikisinin de birbirine vakit ayıramamasından kaynaklanıyor. Ancak erkek açısından karısının çalışmaması, çocuk doğurup onu yetiştirmesi önem taşıyor ve bu sorunların kadının iş yaşamından kaynaklandığını düşünüyor. Kadın ise evliliğini kurtarma fedakarlığını üzerine alarak işinden ayrılacak ama çok kısa bir süre sonra kendi kişiliğindeki değişimlerin kendisine ve evliliğine daha çok zarar verdiğini fark ederek işine geri dönse de, bunların hiçbiri evliliğini kurtarmaya yetmeyecektir.

(30) "Üç Yönetmen Üç Bakış", Yeni Olgu, agk., syf:9

(*) "Aşkın Kesişme Noktası" nda (1990) Serpil Çakmaklı ve Berhan Şimşek'in hamaktaki sevişmelerini bir Emmanuel filmi havasında çekerek bu tecimsel yanını kendisi de örnekliyor. Bkz., ÜZGÜÇ, Agah, "1992'ye Girerken Erotizm Cinsellik ve Kadın", Antrakt, Aralık-1991, sayı:3, syf:60

Yukarıda anlattığımız gibi her üç filminde de kadına farklı bir açıdan yaklaşan Nisan Akman'ın sineması, diğer kadına bakan yönetmen ve filmlerden önemli farklılıklar içeriyor. "Nisan Akman'ın filmlerinde düşmüş bir kadının kurtulma çabaları ile gönül serüvenlerinin kalkış noktası olduğu beylik motifler yok. Onda güçlü kadınlarla, güçsüz kadınların yenik düşme nedenlerinden kaynaklanan sorunlar var(31)".

Kadın yönetmenlerimizden Mahinur Ergun'un iki filmi "Gece Dansı Tutsakları" ve "Medcezir Manzaraları" nda ise dikkati çeken, özgür kadınların erkeğe yenik düşmesiyle sonuçlanmasıdır. Ergun bu durumu şöyle açıklıyor: "Kadınlar erkeğe yenik değil, bir süre seviyorlar kendilerine uygun olmadığını anladıklarında da ilişki bitiyor. Sevgi çok karışık birşey, öldürme duygusunu da taşıyabiliyor bazen. İnsanlararası aşk savaşları her zaman net gelişmeyebilir. Bu örgüye yaklaşırsak filmlerde daha inandırıcı olabiliriz(32)".

İşte Medcezir Manzaraları'nda erkeğe yenilen kadın, bir kişilik bozukluğu karşısında ezilen biridir. Filmin ilgi görmesinin kuşkusuz en önemli nedeni, sinemamız için yeni bir öyküyü ele almasıdır. "Medcezir Manzaraları, şaşırtıcı bir film. Şaşırtıcı olması ne yazıkki "iyi" bir film olmasından kaynaklanmıyor. Film, aslında ilk ağızda ilginç geliyor insana. Çünkü ele alınan kişiler ve onların çevreleri sinemamız için oldukça yeni ve bakir(33)". Amerika'da eğitim görmüş burjuva bir kadının evlenmek umuduyla yurda dönüşü, hasta ruhlu bir banka yöneticisine duyduğu cinsel tutkuya dönüşüyor. Özellikle Erol'un (Kadir İnanır) kaba, küstah ve maço tavırlarından etkilenerek onun cinsel fantazilerine boyun eğen Zeynep (Zuhal Olcay), onun ruh

(31) EVREN, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konular, agk., syf:139

(32) ERGUN, Mahinur, "Çok Sinematografik Bir Evde Büyüdüm", Beyazperde, Nisan-1990, sayı:6, syf:8

(33) DORSAY, Atilla, "Farklı Kişiler ve Yeni Çevreler", Cumhuriyet, 13 Nisan 1990

hastası olduğunu öğrendikten sonra da bu ilişkiden kopamıyor ve iç dünyasını anlamaya çalışıyor. Ancak tüm bu çabaları bu batağa iyice gömülmesinden ve sonuçta kendi dengelerini yitirmesinden başka bir işe de yaramıyor.

"Benim Sinemalarım" (1990) Füzruzan'ın aynı adlı öyküsünden ,Füzruzan ve Gülsün Karamustafa'nın yönettiği iki kadın yönetmenli filmidir. Ne varki Atilla Dorsay'ında dediği gibi,öyküdeki duyarlılık sinemada sıradan bir Türk filminin klasik duyarlılığına dönüşüyor(34). 1960'lı yıllarda İstanbul'un kenar mahallelerinin birinde zor ekonomik koşullar içindeki sinema tutkunu bir genç kızın,umutlarını yitirip bir batağa sürüklenerek yazgısına karşı çıkamayışının öyküsü ile,sinemamızda çokça işlenmiş beylik kalıpların ötesine geçilemiyor.

Işıl Üzgentürk'ün "Seni Seviyorum Rosa" sı ise,bir kadın yönetmenimizin yine bir kadın üzerine kurduğu ilk filmidir. Sevgi Soysal'ın Tante Rosa adlı eserinden uyarlanan film,kahramanı Rosa'nın (Sumru Yavrucuk) genç kızlıktan yaşlılığa uzanan serüveni içinde acılarını,sevinçlerini incelikli bir anlatım ve mäsalsı bir duyarlılıkla veriyor. Kendisine sunulan yaşam biçimini reddederek kendi yolunu çizmeye çalışan,"bedenini soran,insanları soran,iletişim kurmaya çalışan,kimi zaman anaç,kimi zaman neşeli ve asla vazgeçmeyen,mizah duygusunun ve kendini yenileme halinin hiç bitmediği bir kadın(35)". Işıl Üzgentürk filmini yaşamın temel meselesi olarak gördüğü "iletişimsizlik" üzerine kuruyor. İşte filmin kahramanı Rosa'da,iletişim kurmaya çalışarak ve sevgi yoluyla hayatı yakalamaya çalışan birisidir.

Kadın filmleri,farklı bakış açıları ve arayışlarıyla sinemamız için özgün konular olmaya devam etmektedir. Bu yılın

(34) DORSAY,Atilla,"Amatör İşi Bir Film",Cumhuriyet,18 Mayıs 1990

(35) "Işıl Üzgentürk İle Yönetmenlik Serüveni ve Rosa Üzerine",Antrakt,Eylül-1992,sayı:12,syf:17

filmleri içinde ise ilginç çalışmalar karşımıza çıkmaktadır. Atıf Yılmaz'ın "Düş Gezginleri", İrfan Tözüm'ün evde kalmış bir kızın bilinçdışına yolculuğu "Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri" ve Yavuz Özkan'ın "İki Kadın"ı gibi.



2- KIRSAL KESİMDE KADIN

Bilge Olgaç'ın 8 yıl ara verdiği sinemaya dönüş filmi "Kaşık Düşmanı" dır. (1984) Bir gazete haberinden yola çıkılarak,gerçek bir olaydan esinlenilerek oluşturulan film,bir düşün sırasında meydana gelen tüpgaz faciasıyla köydeki bütün kadınların ölmesi üzerine kadınsız kalan köylülerin öyküsü üzerine kurulmuştur.Böylesi bir öyküden yola çıkarak da kadının kırsal kesimdeki konumunu ve toplumsal gerçeklerimizi sorgulamaktadır. Kadının üretimdeki rolü yadsınamazken kaşık düşmanı gözüyle bakıldığı,aynı zamanda mal gibi alınıp satılarak meta-ya indirgendiği toplumsal yapıyı taşıyarak ve güldürü ögesinide gözardı etmeyerek,değişik bir öykü kuruluşu ile izlenebilir bir film olmaktadır(36).

"Kaşık Düşmanı son dönem Türk sinemasının en ilginç süprizlerinden birisidir. Dramatik,giderek trajik bir olaydan yola çıkarak kırsal kesimde kadın/erkek ilişkileri üzerine acı bir ironi içeren bir gözlem getiriyor(37)". Filmdeki güldürü unsurunu Bilge Olgaç şöyle açıklıyor: "Gazetede ki haberin yayınlanmasından 15 gün sonra erkeklerin "devlet bizi evlendirsin" dırek gazetelerde boy göstermeleri acıklıydı ama ben güldüm. Şartlarımızı,koşullarımızı bireysel olarak yırtmaya kalktıkmi farklılık ve komik daha çok çıkıyor(38)".

İşte kahvede tavla oynayacakları yerde yaşamı sürdürmek için gereken işleri,kadınlar olmayınca yapmak zorunda kalan erkeklerin durumu acıklı olduğu kadar gülünç de. Kırsal kesimde hala hiçbir değişikliğe uğramadan devam eden kadının yazgısını yine Bilge Olgaç'ın şu sözleri en iyi biçimde yansıtıyor:

"Ürgüp'ün Bahçeliköy'ünde çekim boyunca köyün erkekleri

(36) COŞ,Nezih,"Kaşık Düşmanı",Video Sinema,Haziran-1985,sayı:12 syf:85

(37) DORSAY,Atilla,"Sinema Günlerindeki Türk Filmlerine Toplu Bakış",Cumhuriyet,10 Mayıs 1985

(38) ORAL,Zeynep,"Türk Sinemasında Bir Kaşık Düşmanı",Milliyet Sanat,15 Nisan 1985,sayı:118,syf:19

çok yardımcı oldular. Kadınlar işteyken, erkekler hep boşa ve özgürdüler. Her evde televizyon vardı ama yine de eşek sırtında erkek önde, kadın yürüyerek arkada gidiyordu.

Kimi fotoğraflar, şaşılacak gibi, hiç eskimiyor(39)".

Türk sinema tarihinde kırsal kesimin işlendiği ilk film, Muhsin Ertuğrul'un 1934'de gerçekleştirdiği "Bataklı Damın Kızı Aysel" dir. Filmin konusu ise: çiftlikte çalışan Aysel'i çiftliğin sahibi iğfal eder. Aysel hamile kalır ancak baba çocuğu kabullenmez. İyi niyetli ve Aysel'i seven bir köylü genci Aysel'i kurtarmaya çalışır. Bu filmle örnek alabileceğimiz (gerek tema gerekse cinsel motifler açısından) bir köy melodramı tarzı, köy filmlerine bu dönemde egemen olmuştur. 1952 yılına kadar sinemamızda kırsal kesimi işleyen filmlerde kadınlar zengin ağa kızı yada ırzına geçilen ezik, masum genç kızlar ve çaresiz kadınlar olarak çizilmişlerdir. Bu dönem filmlerin hemen hepsinde cinsellik belli belirsizdir. Özellikle çeşme başı erotizmi sıkça kullanılan bir motif olarak karşımıza çıkar(40).

1950'li yıllarda köy filmlerinde İtalyan tarzının egemenliği hissedilse de ,toplumsal gerçekçilik akımının örneklerini görmek de olasıdır. (Buna ilk adımlar demek daha doğru olacaktır) Örneğin "Karanlık Dünya"-Metin Erksan, "Beyaz Mendil"-Lütfi Akad, "Gelinin Muradı"-Atıf Yılmaz gibi. Bu filmlerin bir başka önemli özelliği de kırsal kesimde cinsellik motifinin ortaya çıkmaya başlamasıdır.

Türk sinemasının en verimli köy filmleri 1960-1970 yılları arasındadır. 27 Mayıs darbesi sonrası edebiyatta köy edebiyatının ağırlık kazanması ve bunun sinemaya yansması sözkonusudur. Özellikle Metin Erksan "Yılanların Ücü", "Susuz Yaz" ve

(39) ORAL, Zeynep, agk., syf:19

(40) ÜZGÜÇ, Agah, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, agk., syf:55

"Kuyu" ile erotik köy filmleri üçlemesini gerçekleştirmiştir.

80'lerin başından itibaren 70'li yılların sinema krizinden etkilenen ve yabancı eğilimler taşıyan köy filmleri tekrar gerçekliğe döner. Kadın ve namus teması, kadının töresel yazgısı, ezilmişliği yine ön planda yerini alır.

"Bir Günün Hikayesi" (Sinan Çetin-1980) sinemamızda örneklerini çokça gördüğümüz, kırsal kesimin kadın açısından olduğu kadar erkeğe de ağır bir yük yükleyen törelerinden birinin acımasızlığı üzerine kurulmuştur. Yaşam biçimi ve törelerin göç edilen yerde de sürüldürüldüğüne örnek teşkil eden film, töresel yazgıya karşı gelemeyen maden işçisi Mustafa (Fikret Hakan) ve Zeynep'in (Nur Sürer) aşkını anlatır. Ağabeyi ile maden ocağında çalışan Mustafa, ağabeyinin göçük altında kalıp ölmesi sonucu töreler gereği onun dul kalan karısıyla evlenmek zorunda kalır. Asıl sevdiği olan Emine'nin (Şerif Sezer) kardeşi Zeynep'i ise, en sevdiği arkadaşı Nizam'la (Nizamettin Ariç) evlendirmeye karar verir. Ancak düğün dönüşü maden ocağı sahiplerinin açtığı ateş sonucu Mustafa yaşamını yitirir. Zeynep ise Nizam'la yeni bir hayata başlar.

Türkan Şoray'ın 1981'de dördüncü film olan "Yılanı Öldürseler" de Halim Ağa'yla (Ahmet Mekin) evlenmek zorunda kalan Esme'nin (Türkan Şoray) töresel namus anlayışına boyun eğiş olan yaşamı anlatılır. Köyün en güzel kızı olan Esme, Eşkiya Abbas'a (Mahmut Cevher) sevdalıdır. Esme için elini kana bulayıp 11 yıl hapis yatan Abbas, çıktığında Esme'yi kaçırmak ister. Esme çocuğunu düşünerek kaçmak istemese de, abbas bir gece evi basıp Halim Ağa'yı öldürür ve Esme'yi kaçıırır. Köylülerin Abbas'ı öldürüp cesedini köy meydanına atmalarından sonra, Esme'nin köyden alıp başını gitmesi yada ölmesi gerekmektedir. Esme'yi öldürmek için görevlendirilen Ali, bu güzelliğe kıyamaz ve vazgeçer. Bunun

üzerine silah Esm'e'nin oğlu Hasan'a verilir. Esm'e leğende yıka-
nırken oğlu Hasan kendisini vuracaktır.Çünkü kırsal kesimdeki
namus cezası,bir oğula annesini öldürtecek kadar keskindir.Film-
de gözardı edilmemesi gereken,törelere bildiği halde Esm'e'nin
yine de bir sevdaya karşı koyamayışı temasıdır. Ne varki Yılanı
Öldürseler,tüm başarılı taraflarına rağmen Türk sinemasında bu-
güne kadar yapılmış benzer filmlerin bir yinelemesi ötesine ge-
cecek hiçbir özellik taşıyor(41).

Kırsal kesimin kadın üzerindeki acımasız namus baskıları
Şerif Gören'in "Yol" unda,Erden Kıral'ın "Ayna" sında belirgin
bir biçimde karşımıza çıkar.

"Yol" da Seyit Ali (Tarık Akan),cezaevinde aldığı mektup-
lardan karısı Zine'nin (Şerif Sezer) kendisine ihanet ettiğini
öğrenir. Törelere göre Zine öldürülecektir,bu görev de kocası
Seyit Ali'ye düşmektedir. Seyit Ali hapisten izinli olarak mem-
leketine gittiğinde Zine'yi ceza olarak sekiz aydır kapalı tu-
tulduğu ahırda bulur,Zine'yi sırtına vurarak dağlara çıkar. Zi-
ne soğuğa dayanamaz ve Seyit Ali'ye yalvarır. Seyit Ali'de baş-
tan beri karısını öldürmeye karşıdır ancak pişman olursa da tüm
çabalarına rağmen Zine'yi kurtaramaz.

"Yol" İmralı yarı açık cezaevinden izne çıkan 5 mahkumun
öyküsünü anlatır. Yola çıkarken hepsinin değişik özlemleri,bek-
lentileri ve sorunları vardır ama bu 5 mahkumun öyküsünün kadın
üzerine odaklandığını görürüz.

Mehmet Salih (Halil Ergün),kendisini karısından uzaklaş-
tırmaya çalışan kayınpederi ve kayınvalidesine karşın,karısının
sevgisini kazanmak ve o ortamdan uzaklaştırmak ister. Ne varki
Emine (Meral Orhonsay) ailesine karşın "kadının yeri erkeğinin

(41) EVREN,Burçak,"Yılanı Öldürseler",Hürriyet Gösteri,Nisan-
1982,sayı:17,syf:59

yanıdır" anlayışıyla hareket edip Mehmet Salih'le kaçsa bile küçük kardeşi tarafından öldürüleceklerdir.

Mevlüt'ün (Hikmet Çelik) düşü ise izin süresince nişanlısı Meral'le (Sevda Aktolga) başbaşa kalabilmektir. Ancak evlilik öncesi kadın-erkek ilişkilerini yasaklayan toplumun ahlak anlayışı buna engel olur. Dikkati çeken Mevlüt, bu duruma tepki gösterirken, nişanlısına aynı ahlak anlayışını dayatmaktadır.

Yusuf (Tuncay Akça) ise izin kağıdını kaybettiği için gözaltına alınacak ve yıllardır düşlediği karısına kavuşma hayali gerçekleştiremeyecektir.

Ömer (Necmettin Çobanoğlu), sınır kasabasındaki kaçakçılıkla geçinen köyüne döndüğünde, ağabeyinin öldürüldüğünü öğrenir. Ancak bu kargaşa içinde Gülbahar'a (Semra Uçar) ilgi duymadan da yapamaz. Ne varki bu tür bir ilişkiye girmeye fırsatı olmayacaktır.

"Yol" un genelde sert, haşin öyküleri erkek hesaplaşmalarını anlatsalar da kadın üzerine odaklaşıyorlar. Yılmaz Güney, kadın/erkek uyumunu çağdaş yörüngeye oturtamamış, sağlıklı biçimde çözememiş bir toplumun toplumbilimsel eleştirisine kadın aracılığıyla yaklaşıyor. Yol'un 5 öyküsünde de kadın feodal bir bakışın tüm acımasızlığı ve zalimliğiyle karşımıza çıkıyor. Yol, kadın sorununu çözülmeden, kadın/erkek ilişkisine sağlıklı bir biçim vermeden, kadına toplumda layık olduğu yeri kazandırmadan hiçbir şeyin çözümlenmeyeceğini dolaylı olarak anlatıyor(42).

"Ayna" da ise Ağa'nın kardeşi Küçük Ağa (Hikmet Çelik) henüz üç aylık gelin olan Zelihan'a (Nur Sürer) göz koyar. Onu baştan çıkartmak için de para, ayna gibi hediyeler verir. Zelihan istemese de Küçük Ağa düşlerine girer ve namus yüzünden

(42) DORSAY, Atilla, "Yol", Milliyet Sanat, 15 Kasım 1982, sayı:60, syf:12

Küçük Ağa'nın bu davranışlarından kocasına bahsetmek zorunda kalır. Necmettin (Suavi Eren),düzenlediği bir oyunla evinde yakaladığı Küçük Ağa'yı öldürür ve Zelihan'la birlikte beyaz öküzün altına gömerler. Ancak Zelihan Küçük Ağa'ya içten içe sevdalanmıştır ve ölü birine duyulan bu ölümcül tutkusu ile kendisini ele verir. Zaman geçtikçe de üzerinde eşelenen beyaz öküzü Küçük Ağa ile özdeşleştirir. Karısındaki bu tuhaf davranışların farkına varan Necmettin,karısını öküzü okşayıp severken görünce bu kez de beyaz öküzü öldürecektir.

"Erden Kıral yalnızca yarım kalan,feodal baskılar nedeniyle dışa vurulmayan bir aşkı değil,onunda ötesinde;ilkel yaşama biçimi içinde cebelleşen insanların iç dünyalarındaki çalkantılarla karmaşıklıkları didik didik ederek yine en ilkel tepkileriyle ortaya sermiş. Ayna,insanın temel duygularını yarı feodal ilişkilerin zorlaması ile gizliden gizliye utanası bir biçimde dışa vurduğu sevgi,nefret,kıskançlık,kin gibi değişmez motifleri en ilkel ama en keskin bir biçimde yansıtan bir film(43)".

Bilge Olgaç'ın "Gülüşan" ında ise kırsal kesimde kadının ezilmişliği ve kumalık işlenirken,kadının suç işlemesi ve bu baskılar altında ne denli acımasız olabileceği de ön plana çıkarılmıştır. Bir türlü çocuk sahibi olamayan iki karılı Mestan (Halil Ergün) soyunun kuruyacağı endişesi içindedir. Bir gün yolda rastladığı Gülüşan'ı (Yaprak Üzdemiroğlu) atının terkisine alıp kaçıtır. Eve geldiğinde ise kızın kör olduğunu farkeder. Ancak hem acıdığından hem de ilgi duyduğundan Gülüşan'ı geri götürmez. Mestan'ın bu zaafı diğer iki karısı tarafından kıskançlıkla karşılanır ve birgün Gülüşan'ın yolunu bulabilmesi için Mestan'ın gerdiği ipleri,kör kuyunun olduğu yöne doğru

(43) EVREN,Burçak,Türk Sinemasında Yeni Konular,agk.,syf:79

değiştirirler ve Gülüşan kuyuya düşerek ölür.

Yine Atıf Yılmaz'ın "Berdel" inde (1990) benzer bir konu işlenir. Ardarda beş kız çocuk doğurmanın tek sorumlusu kabul edilen kadının üzerine kuma gelmesi değişmez bir yazgıdır. Kadının eşinin kuma getirmesine, hatta başlık parasını ödeyemediğinden kızını yaşlı ve hastalıklı birine berdel etmesine karşı çıkma hakkı yoktur. Ne varki hamile kalan ikinci eş de kız çocuk doğurarak tüm saygınlığını yitirecektir. Çünkü kırsal kesimde çocuk doğuramamak veya kız çocuk doğurmak kadının suçudur. Bunların yanısıra ilk eşin çocuğunu doğurmak için yaşamını kaybetmesi, kırsal kesimde kadının yaşamının ne kadar ucuz olduğunu da güzel bir şekilde vurguluyor.

"Fatmagül'ün Suçu Ne?". Süreyya Duru'nun geleneksel namus anlayışını ve kadının yazgısını tema aldığı bu filmde, erkek egemenliği üzerine kurulu toplum düzeni ve ahlak anlayışı ağır bir dille eleştirilmektedir. Filmin konusu zalim erkek dünyasında ezilen bir kadının öyküsüdür. Kadın her türlü saldırının, aşağılamanın nesnesi olarak ikinci sınıf bir yaratık olarak görülmeye devam ettiği sürece Türkiye'de çağdaş, insanca bir toplum düzeni kurmak mümkün mü? Fatmagül'ün acılı ve acıklı öyküsü bunu ortaya koyarken, alabildiğine hayvansı davranışlardan gitgide insan olmaya doğru geçen Kerim'in durumu ise ilgi çekici bir bilinçlenme örneği oluşturuyor(44). Bir kıyı kasabasında kendi halinde yaşayan Fatmagül (Hülya Avşar), sarhoş beş gencin tecavüzüne uğrar. Bu zengin çocukların arasında Kerim'de (Aytaç Arman) vardır ve hapisten kurtulmaları için Kerim, Fatmagül'le zorunlu bir evliliğe itilir. Kasabalının kirletilmiş bir kadınla evlendiği için alaycı tavırları ve ahlaki baskı, Kerim'i giderek

(44) DORSAY, Atilla, "Erkek Toplumunda Kadın", Cumhuriyet, 28 Kasım 1986

daha çok hırçınlaştırır. Ancak bu zorunlu birlikteliğin zamanla sevgiye dönüşmesine engel olamayacaklardır.

Yusuf Kurçenli'nin 1983'de gerçekleştirdiği "Ve Recep ve Zehra ve Ayşe" de bu kez bir tatil köyü öyküsü izliyoruz. Ahlak sorunları üzerine olan bu öykü, Marmara'da Gemlik'in Armutlu turistik köyünde geçmektedir. İstanbul'da lisede okuyan Ayşe'nin (Pembe Mutlu) babası kızının üniversite sınavlarına girmesine karşı çıkmakta ve onu köyden biriyle evlendirmek istemektedir. Ayşe babasıyla tartışıp evden kaçtıktan sonra Recep'in (Mahmut Cevher) gösterdiği yakınlıktan etkilenerek onunla birlikte olur ve bekaretini yitirir. Recep'in karısı Zehra'dan (Necla Nazır) boşanıp Ayşe'yle evlenmesi, iğfal suçundan mahkum olmaması için zorunluluk olur ve Zehra'da kocasının hapse düşmemesi için bunu kabullenir. Ne varki Zehra babaevine dönmeyiz ve Recep'le ilgili umutlarını sürdürür. Ayşe ise bu evliliğin yanlışlığını geç de olsa anlayarak çocuğunu ilkel yöntemlerle düşürür ve ardından trajik olaylar birbirini izler.

Filmde ilk yarıda tanıtılan kahramanların öykünün akışı içinde ikinci yarıda, davranışları birtakım çelişkiler taşımaktadır. İlk yarıda evli Recep ile Ayşe arasında böylesi bir yakınlığın başladığına ilişkin bir ipucu göremiyoruz. Üstelik iyi ve güvenilir olarak tanımlanan Recep'in, Ayşe'yle ilk zayıf anında yatışı şaşırıcı kalıyor. Yine İstanbul'da lisede okumuş üniversite için kararlı bir kızın Recep'le birlikte oluşu, üstelik evlenmesi gerçekliğe gölge düşürüyor. Recep'in karısı Zehra ile ilişkileri işlenmediği için de Ayşe'ye yöneliminin nedenleri anlaşılmasız kalıyor(45).

Ve Recep ve Zehra ve Ayşe, olumsuz yanlarına rağmen namus

(45) COŞ, Nezh, "Ve Recep ve Zehra ve Ayşe", Video Sinema, Haziran-1985, sayı:12, syf:86-87

ve ahlak ölçülerinin kadınlar için ne denli acımasız olabileceğine güzel bir örnektir.

Kırsal kesimde erotizm ve kadın cinselliğinin işlenmesine gelince, sinemada geçmiş yıllardan beri işlenen "şalvarlı erotizm" 80 sonrası da sürdürülür. Cinselliği olan bir kadının bu tutkuya yenik düşmesi, köy filmleri ve kırsal kesim kadınları açısından da sinemamızda örneklerini vermiştir. Ne varki özellikle kırsal kesimde bu tutku kadın için bir felaketin, yıkımın veya mutsuzluğun sebebi olur.

Memduh Ün'ün "Kaçak" (1982) adlı filminde, kocası Almanya'ya gidip bir daha geri gelmeyen ve beş yıldır oğluyla yaşayan çamaşırcı Hacer'in (Fatma Girik), yanına sığınan bir kaçakla olan ilişkisi anlatılır. Cinsel isteklerini bastırarak yaşayan Hacer, leğende yıkanırken kendisini gözleyen Habip'le (Tarık Akan) birlikte olmaktan kendini alamaz. Ancak Habip, ağayı öldürmüştür ve kaçmaya çalışırken de otobüs terminalinde çevrelerini saran ağanın adamlarının hepsini öldürüp, jandarmalara teslim olmak zorunda kalır.

"Tutku" da Feyzi Tuna (1984), Türk sinemasında ve edebiyatında birçok kereler karşımıza çıkan karşılıksız bir sevdayı ve bunun giderek bir intikama dönüşmesi konusunu, alışlagelmiş bir motif olan anne-kızın aynı adama aşık olmaları özelinde işliyor. "Feyzi Tuna'nın tekrar köy filmlerine dönüş yaptığı Tutku'da, - kimi yönleriyle ayrıcalıklar taşımasına karşın - bu geleneksel melodramatik çizgiden pek farklı bir yapıda gelişip sonuçlanmıyor(46)". Genç yaşta dul kalan Gülsüm (Meral Orhonsay), gelinlik kızı Hacer'e (Hülay Avşar) göz koyan Şerif Ali'ye (Kenan Kalav) içten içe sevdalıdır. Bu gizli tutkusu, Şerif Ali'nin

(46) EVREN, Burçak, "Tutku", Gelişim Sinema, Şubat-1985, sayı:5, syf:63

Hacer'i kaçırmaması ile karşı konulmaz bir öç alma isteğine dönüşür. Ne varki sevdiği adamı öldürdükten sonra pişman olup cesedine sarıldığında,Şerif Ali'ye olan tutkusu açığa çıkacaktır.

"Kurbağalar" da ise (Şerif Gören-1985) kocası öldürülünce genç yaşta dul kalan Elmas (Hülya Koçyiğit),diğer köylülerle birlikte kurbağa toplayarak yaşamını kazanmaktadır. Üstelik oğluna bakmak ve borçlarını ödemek için her gün daha fazla çalışması gerekmektedir. Köyün delikanlıları da Elmas'a rahat vermezler. Genç kadının köyün genç kızlarıyla birlikte biber yetiştirilmesi gibi duygusal açılığını açığa vuran davranışları köyde alay ve tepkilerle karşılanır. Elmas,hapisten yeni çıkan Balkanlı Ali'ye (Talat Bulut) ilgi duyacak ve aralarında duygusal bir yakınlık başlayacaktır. Ancak Ali'nin annesi oğlunun dul bir kadınla evlenmesine karşı çıkar. Elmas ve Ali bir gecelik birliktelikten sonra ayrılacaklar ve Elmas,yaşamını kurbağa toplayarak sürdürmeye devam edecektir.

"Şerif Gören'in bir köy melodramından özellikle kaçınarak bir tür belgesele dönüştürdüğü film,altta kuşkusuz yine cinsellik temasına dayanmakta;böylece Gören'in son yıllarda bu temayı işlediği kimi filmlerle birleşmektedir. Kendine özgü bir ritme sahip olan bu sakın,ağırbaşlı film,sonunda oldukça çağdaş bir mesaja,kuşkusuz kadınlarımızın da hoşuna gidecek bir bildiriye ulaşmaktadır(47)".

Süreyya Duru'nun 1986'da gerçekleştirdiği "Uzun Bir Gece" de Gülsüm (Hülya Avşar),bir köyde babasız büyümüştür. Evli bir kadın olmasına rağmen,uzun çizmeleriyle kendisi için erkekliği simgeleyen Selman'a (Aytaç Arman) ilgi duyar. Cinsel isteklerinin önüne geçemeyerek Selman'la hendeklerde,samanlık-

(47) DORSAY,Atilla,"Belgesel Tadında Bir Köy Filmi",Cumhuriyet,
27 Aralık 1985

larda sevişerek ilk kez heyecanlanır. Kocası ile Selman arasında bir seçim yapması gereken Gülsüm, ne olgun ve hoşgörülü kocası Zekeriya Usta'yı (Yaman Okay) ne de bir gecede tanıdığı Selman'ı seçecektir.

Cinselliği olan bir kadının bu tutkuya yenik düşmesine en çarpıcı iki örnek Engin Ayça'nın "Bez Bebek" i ve Şerif Gören'in "Firar" ıdır.

"Bez Bebek" de (1987) dört yıldan beri kocası hapiste olan Melek (Hülya Koçyiğit), küçük kızıyla kasabadaki bağ evinde yalnız yaşamaktadır. Kocasının çıkmasına yakın Melek evi onarmaya karar verir. Evi onaran sıvacı Ahmet Usta (Hakan Balımır) ile aralarındaki bir elektriklenme sonucu birlikte olurlar. Melek'in uyuduğunu sandığı cinsel duyguları açığa çıkmıştır. Giderek bu durum karşı konulmaz bir cinsel tutkuya dönüşür. Kocası hapisten çıkıp eve döndükten sonra, karısındaki bu değişiklikleri farkeder ve birgün tutkularının esiri olan karısını ve Ahmet Usta'yı yakalar. Ahmet Usta hiç düşünmeden kocası Recep'i (Mehmet Akan) öldürecektir.

Bez Bebek'in ilginç olan yönü, kasabanın durağan ortamında yalnız bir kadının bastırıldığı cinsel duygularının sonuçta bir patlamaya yol açmasını ve giderek cinsel bir tutkuya dönüşmesini anlatıyor olmasıdır. "Görünürde herşeyin alabildiğine durağan seyrettiği yalnız bir taşralı kadının yaşamından görüntüler sunarken, yüzeye çıkmayan, kısıtlanmış, fokur fokur kaynayan tutkuları, tutsaklığı, cinselliği sinemamızda pek alışılmamış bir ayrıntı zenginliğiyle, yalın ve alçak gönüllü bir tutumla yansıtıyor(48)". Kamera da tıpkı kadının yaşamı gibi dar bir mekanın (bağ evinin) dışına çıkmadan, bizi kadının görebildiği

(48) ÇAPAN, Sungu, "Bez Bebek", Milliyet Sanat, 1 Şubat 1988, sayı:185, syf:43

dünya içine götürüyor.

Şerif Gören'in 1984'de gerçekleştirdiği "Firar" ise son yıllarda sinemamızın kadının konumundaki değişikliği örnekleyen temel taşlarından birisidir. Ayşe'nin (Hülya Koçyiğit) kimliğinde kadına ve cinselliğe o güne kadar olmadık farklı bir biçimde yaklaşıyor. "Firar'da Gören sadece kentle kır arasına sıkışmış bir kadının öyküsünü değil,,giderek parçası olduğu toplumdaki ayrılan ve bireyselliği iyice öne çıkan bir insanın yalnızlığını anlatıyor(49)".

Ayşe,yıllarca birlikte yaşadığı adamı kendisine nikah kıymadığı için iki çocuğuna rağmen öldürebilen,çocukları için her türlü özveriye göze alabilecek bir anne,ama aynı zamanda cinselliği olan bir kadındır. Gerektiğinde cinsel doyumsuzluğunu hapisanede diğer kadınlarla birlikte mastürbasyon yaparak gideren,topal gardiyana yanaşıp tahrik etmeye çalışan,kimi zamanda güreşen erkeklerin adaleleriyle tahrik olabilen bir dişidir. Filmin en önemli yanı da sinemamız için gerçekçi,ayakları yere basan bir kadın tiplemesi getirmesidir. Bahsetmeden geçemeyeceğimiz bir başka nokta,kadınlar hapisanesinde geçen toplu mastürbasyon sahnesinin Türk sinemasında ilk defa sergileniyor olmasıdır.

"Bu filmin en ilginç yanı,kuşkusuz sinemamızda görülmedik biçimde kadına ve onun cinsellik sorununa eğilmesidir.Ayşe'nin kimliğinde cinsel doyumsuzluğu ön plana çıkan,yeri geldiğinde analık duygularını bile bastıran,erkeğe karşı istek duyan ve bu isteği somutlaşan,ayakları sapasağlam yere basan bir kadın tipi geliyor karşımıza. Hülya Koçyiğit'in sıradışı oyunuyla iyiden iyiye belirlenen bu tipin canlılığı,yaşarlığı onu sinema-

(49) ALTINSAY,İbrahim,"1984/85 Sezonunda Yerli Sinema: Yokluklar İçinde Bir "Var Yılı",Milliyet Sanat,15 Haziran 1985, sayı:122,syf:30

mızda yeni bir aşamayı,kadına yeni bir tür yaklaşımı haberler düzeye getiriyor(50)".

Yıllarca duyguları yücelten bir sömürü sinemasının kadını olarak elinde kanlı mendillerle hıçkırarak,Kerime Nadir'lerin arabesk dünyasında kadın tipleriyle oyalanan Hülya Koçyiğit ise Firar ve Bez Bebek'le cinselliği yeniden keşfediyor(51).

(50) DORSAY,Atilla,"Türk Sinemasının 1984 Sonundaki Önemli Çıkışları",Cumhuriyet,12 Aralık 1984

(51) ÖZGÜÇ,Agah,Türk Sinemasında On kadın,Broy Yay.,İstanbul-1988,syf:109-110

3- GÖÇ FİLMLERİ VE KASABA FİLMLERİ İÇİNDE KADININ YER ALIŞI

Toplumumuzda 1950'lerden itibaren sanayileşmeyle birlikte hız kazanan göç olgusu da Türk sinemasında pekçok filmin konusunu oluşturdu. Özellikle arabesk filmlerde sıklıkla karşımıza çıkan bu motif, sinemasal açıdan nitelikli, gerçekçi yaklaşımlar taşıyan filmlerde de yer aldı. "At" (Ali Özgentürk), "Züğürt Ağa" (Nesli Çölgeçen), "Fidan" (Erdoğan Tokatlı), "Bir Avuç Cennet" (M. Üzer), "Almanya 40 m²" (Tevfik Başer), "Polizei" (Şerif Gören), "Fazilet" (İrfan Tözüm), "Ölmez Ağacı" (Yusuf Kurçenli) gibi.

Tevfik Başer, 1986'da "Almanya 40 m²" ve 1988'de "Sahte Cennete Veda" ile kadın sorunlarının öne çıktığı iki film imzalıyor.

"Almanya 40 m²", kırsal kesimdeki kadın-erkek ilişkilerinin göç edilen farklı bir ortamda ne kadar acımasız olabileceği üzerine yaman bir örnek oluşturuyor. Hamburg'da işçi olan kocası Dursun'un (Yaman Okay) yanına gelen Turna (Üzay Fecht), Dursun'un kendisini korumak amacıyla kitlediği 40 m²lik daire içine hapsolünmüştür. Dışarıyla kurabildiği tek iletişim, karşı penceredeki küçük kız, penceresinden görebildiği karşı kaldırım-daki fahişe ve karşı balkondaki body'cidir. Birde günün birinde lunaparka gitme hayali. Dursun'un Turna'nın hiç bilmediği ve tanımak istediği bu dünya ile ilgili düşünceleri ise korkutucu, dışarıya bir çıkıldımı yok olup gidileceği yolundadır. Dursun'un fabrika, ev ve kahvehane arasına sıkışmış yaşamı da, aslında Turna'nın dramından pek farklı değildir. Ama iletişim kuramadığı bu dış dünyaya karşı kaygılarını Turna'yı 40 m² içine hapsederek dışavurur. Filmin geri planında ise iletişimsizlik yan teması öyküyü beslemektedir. "Herkesin birbirine yabancı olduğu, herkesin kendi yalıtılmışlığı içinde dönüp durduğu bir dünyanın

filmi 40 m² Almanya. Dursun'la karısı arasındaki tüm cinsel ilişkilerin yüzyüze gelmeden geçtiği, karşı penceredeki sakat çocuğun dışarıyla kurduğu tek insancıl bağ olan Turna'yla kaçamak ilişkisinin fark edildiği anda yasaklandığı, Turna'nın yardım istediği komşularının kapıyı kapatıp kendi kulelerine çekilmeyi en iyi yol saydığı bir dünya anlatılıyor oldukça loş tonlarla(52)".

"Sahte Cennete Veda" ise bu kez kocasını öldürerek hapis düşen Elif'in, bu ortam içinde toplum baskısından kurtularak zamanla gelişen ilişkiler ile kendisine güven kazanması ve özgürleşmesini anlatıyor.

İki filminde de dış göçü ve özellikle bu durumu kadınlar açısından inceleyen Başer, son yıllarda Almanya'da yaşayan Türk emekçileri arasında giderek yaygınlaşan islami örgütlenmeler ve islami eğitimin kadının konumunu Türkiye'de olduğundan daha fazla olumsuzlaştırdığını söyleyerek, bunun bir rastlantı olmadığını belirtiyor: "40 m² Almanya filmimde eve kapatılma olayı bir simge. Aynı kadın sokağa çıksa da toplumun dışında. Başındaki örtüsüyle, kocasının ardından yürümesiyle, yabancı insanlarla, erkeklerle konuşamamasıyla toplumun dışında, ondan soyutlanmış. Ve kadın ta çocukluğundan itibaren ikinci sınıf insan olma rolünü üstlenmeye zorlanıyor. Batı toplumlarının içinde, burada yaşarken bu görüntü daha çarpıcı oluyor(53)".

Göç olgusuna ve kültür çatışmasına dayalı, bireyin psikolojik sorununu yine kadın açısından ele alan bir film de İrfan Tözüm'ün "Fazilet" i (1989).

Küçük yaşlarda yoksulluk yüzünden büyük kente gelerek zengin bale öğretmeni Alev'e (Merih Akalın) hizmetçi olarak

(52) ALKAYA, Orhan, "Metrekare'yle Ölçülen Hayatlar", İkibine Doğru, 15-21 Mart 1987, yıl:1, sayı:11, syf:53

(53) BAŞER, Tefvik, "Beni İlgilendiren Bu Durumu Yaşayan Kadınlar", İkibine Doğru, 15-21 Mart 1987, yıl:1, sayı:11, syf:53

verilen Fazilet (Hülya Avşar),büyüdükten sonra Alev'inde yardımıyla inşaat işçisi Aziz'le (Yaman Okay) evlendirilir. Ancak çocukluğu Alev'in evinde ve onlarla birlikte yaşayarak geçen Fazilet,yeni yaşamında mutluluğu bulamaz. Giderek bir kişilik bölünmesini yaşayarak kendisini Alev'le özdeşleştirecek ve bilinç altındakilerin de açığa çıkmasıyla Alev'in kimliğine bürünecektir.

Türk sinemasının son döneminde ilgimizi çekecek bir başka nokta da kasaba filmlerinde bir artış olmasıdır. Bu durum film kişilerinde daha çok durulması ve bireyselliğin öne çıkarılması ile kuşkusuz kültür çatışmasını daha kolayca verebilmek için kullanılan bir yoldur.

Kasaba mekanını en sık kullanan yönetmenlerimizden Ümer Kavur,taşra zihniyeti ile kent zihniyetinin farklı olmadığını söylüyor ve genellikle kasabayı kullanmasının nedenini şöyle açıklıyor: "Taşrayı bir an için dekor kabul edin. Bu genel bir panonun çok küçük bir parçası kabul edilirse,sorunların özünü orada yakalamak ve bunu yaygınlaştırmak mümkündür(54)".

Konumuz açısından kasaba filmleri içinde öne çıkan birkaç örnek,"Mine","Kırık Bir Aşk Hikayesi","Göl" ve "Anayurt Oteli" üzerinde duracağız.

Mine (Türkan Şoray),küçük bir kasabada yaşayan,gizemliliği ve güzelliğiyle herkesin dikkatini çeken istasyon şefinin karısıdır. Kasabanın sıkıcı ve durağan ortamında herkesin tek beklentisi trenden çıkabilecek yeni bir yüzken,öğretmen Perihan'ın (Hümeyra) yazar olan ağabeyi İlhan (Cihan Ünal),kasabaya gelişle Mine'nin dünyasını değiştirecektir. Mine'yle birlikte olmak isteyen kasaba eşrafı,istasyon şefini protokole

(54) KAVUR,ömer,"Eleştiri Kurumu Türk Sineması'nın Gerisinde Kalmıştır",Ve Sinema,kitap:8, Temmuz-1989,Hil Yay.,syf:47

kabul etmişler ve hepsi de Mine'nin yazarla olan bu sıcacık dostluk ilişkisini engelleme amacındadırlar. İlginç olan Mine'nin içlerinden biriyle kocasını aldatması sorun yaratmayacakken ,asıl karşı çıktıkları bu kişinin bir yabancı olmasıdır. Ancak herşeye rağmen devam eden bu insancıl ilişki,kasabanın yoz namus anlayışının sonucu bir patlamaya yol açacak ve kasabanın gençlerinin Mine'nin evini basıp tecavüze kalkışmalarına kadar büyüyecektir. İşte Mine'yi İlhan'ın kollarına iten de bu yozlaşmış namus anlayışıdır. Bu tepkiler ve baskılar sonucu Mine,İlhan'ın evine sığınacak ve ona kendisiyle birlikte olması için yalvaracaktır.

Film,toplumla çatışma içindeki bireyin (bir kadının) bu tutucu çevrede cesaretle başkaldırışı açısından önemli bir öz taşıyor. Ancak Mine,İlhan ve Öğretmen Perihan gibi idealize edilmiş tipler dışındaki kişiler son derece şematik kalıyor. Hatta çelişkileri vurgulamak açısından kasaba halkı,güpegündüz insan taşılayan,ev basan kişiler olarak gereksiz derecede abartılarak çizilmişler.

Ömer Kavur'un 1982'de gerçekleştirdiği "Kırık Bir Aşk Hikayesi" ise,tiplerinin derinlikli çizilmesi ve bireysel karakterler olması açısından ilk başarılı örneklerden birisi olarak önemlidir. Film,Ayvalık'a atanan edebiyat öğretmeni Aysel (Hümeyra) ile zeytinyağı fabrikası sahibi bir eşraf ailesinin oğlu Fuat (Kadir İnanır) arasındaki imkansız aşkı anlatır. Fuat,kasabanın sıkışmışlığı,durağan ortamı ve çıkar ilişkileri içinde istemediği halde,borçlandığı zeytinyağı tüccarının kızı Belgin (Üzlem Onursal) ile nişanlanır. Bu ortam içinde kendisini ve kasaba yaşamını sorgulayan Fuat,orta yaşlı öğretmene ilgi duyar. Ancak kasabanın yerleşik ahlak anlayışı ve baskılar Aysel'in kaçışını kaçınılmaz kılacaktır.Kasabaya ve ailesine

bağımlı,yeterli bilince sahip olmayan Fuat ise,ekonomik dayatmalar sonucu nişanlısıyla evliliğe teslim olacaktır.

"Kırık Bir Aşk Hikayesi,gerek konusunun işlenişi açısından gerekse yaşayan ve gerçekçilik çizgisine oturtulan tipleriyle sinemamız için değişik sayılabilecek bir denemenin ilk belirgin örneği olmaya hak kazanıyor. Bu anlatım sonucu da,izleyen sadece iki kişinin sevda öyküsünü değil,aynı zamanda bu sevda öyküsüyle bütünüyle ilişkileri olan kişi ve kişileri de gereğince tanıma olanağı bulmaktadır(55)".

Kasaba ortamı geleneksel ahlaki değerleri ve çelişkileri kolayca gösterebilme olanağı bulunmasına rağmen,kişilikleri iç dünyaları ve geçmişleriyle ayrıntılı olarak çizememe gibi bir olumsuzluk da taşıyor. Gerek Mine'deki öğretmen ve yazarın gerekse Kırık Bir Aşk Hikayesi'nde öğretmen Aysel'in geçmişleri hakkında yeterli ipuçları göremiyoruz. Her iki filmde de bu tipler ortam içinde idealize edilmiş olarak karşımıza çıkıyor. Kasaba durağanlığını yansıtan öne çıkan filmlerden biri yine Ümer Kavur'un 1982'de çektiği "Göl" dür.

Film,şarkıcı Nalan Şeyda'nın (Müjde Ar) program yapmak üzere geldiği kasabada,Murat Ağa'nın (Hakan Balamir) gölde in-tihar eden karısına çok benzediği için Ağa tarafından zorla eve kapatılmasının öyküsünü anlatır. Karısının birgün döneceği inancıyla yaşayan ve giderek bu tutkusu sadizme varan bir saplantıya dönüşen Murat,bu sıradan şarkıcı/konsomatris kadınla geçmişteki tutkusunu yeniden diriltmek istemektedir. İşte filmin öyküsü de bu saplantılı ve ruhsal dengesini yitiren kişinin bakışı üzerine kurulmuştur. "Göl'ün aldığı karısına olan tutkusu giderek saplantıya dönüşmüş Murat Bey'in karısına

(55) EVREN,Burçak,"Kırık Bir Aşk Hikayesi",Hürriyet Gösteri, Kasım-1982,sayı:24,syf:47

tıpatıp benzeyen Nalan'la ilişkisi fantaziyle gerilimi kaynaştıran bir çizgide gelişerek, gözü kararmış bir "çılgın aşk" tutkusundan insanın insanı baskı altında tutmasına varan bir tepkiye dönüşüyor. Nalan Şeyda'da Ömer Kavur'un "Yusuf ile Kenan" dışında hemen hemen tüm filmlerindeki gelenek ve göreneklerin kıskacında, toplumdaki dışlanmış, bir direnişin simgesi olarak işlenen kadın kahramanların bir uzantısı sayılabilir(56)".

Birey psikolojisinin öne çıktığı ve kasabada geçen bir başka film, Türk sinemasının mekan, anlatım ve yan kişileri açısından benzersiz filmi olan Ömer Kavur'un "Anayurt Otel"i dir.

Film, konaktan bozma oteline gecikmeli Ankara treniyle gelerek bir gece kalan bir kadının (Şahika Tekand) bekleyişi içindeki Zebercet'in (Macit Koper) öyküsünü anlatır. Kasabada tekdüze yaşantı içinde tanımadığı bir kadını gelmeyeceğini bile bile çaresizlik içinde bekleyişi, giderek cinsel bir tutkuya dönüşür. Dayısının uğruna intihar ettiği kadına çok benzeyen bu kadının, otel odasında kullandığı eşyalar birer cinsel simge olacak ve Zebercet'te kendisini dayısıyla özdeşleştirerek intihara sürüklenecektir.

(56) ÇAPAN, Sungu, "Göl", Milliyet Sanat, 15 Şubat 1983, sayı:66, syf:42

4- GENÇLİK FİMLERİ İÇİNDE KADIN OLGUSU

Türk sinemasında gençliğe ilişkin filmler yok denecek kadar az sayıdadır. Çoğunlukla da gençlerin görüldüğü birçok filmde gençler, filmin ana temasını destekleyen yan unsurları oluştururlar.

Sinemamızda gençlerin gençlerin görüldüğü filmler içinde en fazla işlenen konu, gençlerin aile içindeki konumları gereği yıkımlara yada mutluluğa sebebiyet vermeleridir. Yine melodram kalıpları içinde farklı iki sınıftan gelen gençlerin sevdası üzerine yapılmış sayısız filmle karşılaşabiliriz. Türk sinemasının başka bir şablonu ise zengin, şımarık ve kaprisli kentli kıza sevdalanan kırsal kesimden bir gencin saf ve dürüst sevgisinin, bütün açmazları yenmesidir. "Gençliğin konu alındığı veya rol aldığı bu tür filmlerde gençler, çoğu kez gerçek yaşamdakinden soyutlanmış bir rol ile belirleyici olamazlar ve yalnızca birer kurbandırlar. Düşüncelerinden sorunlarından ve çağından soyutlanarak iyi-kötü, doğru-yanlış, ileri-geri kutuplarından birini temsil ederler(57)".

Türk sinemasında gençliğe ilişkin ilk filmler olarak ele alabileceğimiz "Kaybolan Gençlik" (1955-Faruk Kenç) ve "Merhametsiz Gençlik" (1959-Çetin Karamanbey) gerçekte gençlerin sorunlarına veya dünyalarına eğilen filmler değildirler. Metin Erksan'ın 1960'da çektiği "Gecelerin Ütesi" ilk gerçekçi gençlik filmidir. Mutluluğa erişemeyen bir kamyon şoförü, bir mensucat işçisi, Amerika'ya kaçmak isteyen rock'n roll tutkunu iki gitaracı, işsiz bir aktör ve yine işsiz bir ressam olan altı gencin öyküsü üzerine kurulmuş bir filmidir. "27 Mayıs 1960 hareketinden sonra Türk sinemasında yeni bir akım, yeni bir

(57) BİRİNCİ, Berk, "Türk Sinemasında Gençliğe İlişkin Şablonlar", Gelişim Sinema, Mart-1985, sayı:6, syf:12

düşünce biçimi olarak "toplumsal gerçekçilik" akımı ortaya çıkmıştır. Halkın günlük sorunlarına, insanın çevre ile sosyal ilişkilerine dayalı bir yapısı olan "toplumsal gerçekçilik" ilk kez Metin Erksan'ın "Gecelerin Ütesi" ile oluştu(58).

1961'de bu kez Atıf Yılmaz, kökü dışarıda olan ve tüm dünyayı sarsan rock'n roll akımının Türkiye'ye yansımalarının bir sonucu olarak "Seni Kaybedersem" i gerçekleştirir. Yine buna benzer bir film Artun Yeres'ten gelecek ve 1972'de bir başka dış kökenli gençlik akımını konu alan "Hippi Perihan"ı çekecektir.

Türk sinemasında gençliğin yer aldığı filmlerin yada gençlik filmi olarak adlandırabileceğimiz filmlerin temaları ise ,çürüyen ve yozlaşan bunalımlı burjuva gençliği (İlhan Engin "Üç Üfkeli Genç" 1963, Halit Refiğ "İstanbul'un Kızları" 1964) okul ortamı içinde gençler (Ertem Eğilmez "Hababam Sınıfı", Nevzat Pesen "Genç Kızlar" 1963, Memduh Ün "Kırk Küçük Anne" 1964) ve kırsal kesimden büyük kente göç temasıdır (Halit Refiğ "Gurbet Kuşları" 1964, Halit Refiğ "Fatma Bacı" 1972, Memduh Ün "Gülşüm Ana" 1982). Kırsal kesimden göçen aile içinde gençler ilk önce yozlaşan unsurlar olarak işlenmiş ve genellikle de ailenin tükenişinin başlıca sebebi olmuşlardır. Bu filmlerin hepsinde ortak olan yön "filmlerde bu yozlaşmayı durduranın hep fedakar anneler olmasıdır. Yozlaşmanın nedenleri ise annenin özverisi karşısında hep ikinci planda kalmış, sorunlar toplumsal nedenlerden kolaylıkla duygusallıkla yüklü bir özveriye bağlanmıştır(59)".

70'li yıllarda öncülüğünü Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" la (1970) yaptığı "milli sinema" akımı başlamış ve genç-

(58) M. Uçakan'dan aktaran ÖZGÜÇ, Agah, Türk Filmleri Sözlüğü, Sesam Yay., İstanbul-1991, cilt:1, syf:90

(59) BİRİNCİ, Berk, agk., syf:12

lik filmleri içinde örneklerini vermiştir. Birleşen Yollar'daki Feyza (Türkan Şoray), ruhi bunalım geçiren, kendi özdeğerlerinden uzaklaşmış ve yozlaşmış bir sosyete kızıdır. Yücel Çakmaklı daha sonraki yıllarda gerçekleştireceği "Zehra", "Oğlum Osman", "Kızım Ayşe" gibi filmlerle batı ahlakı ve islam ahlakı çatışmasını inceleyerek, gençliğin yozlaşma sebeplerini milli değerlerden uzaklaşılmasına bağlamıştır.

Gençlik filmleri içinde kadının yeri ise yukarıda da belirttiğimiz gibi, ya burjuva aile ortamı içinde çürüyen, yozlaşan, uyuşturucuya ve sex partilerine kadar düşen genç kızlar, yada kırsal kesimden göç edip büyük kentte kötü yola düşürülen genç kızlar veya onların fedakar anneleri olmuştur. Kırsal kesimi konu alan filmlerde ise gençlerin tavrı, ya feodal ilişkilerin ve geleneklerin baskısına karşı gerçekçi olmayan bir başkaldırı, yada başlık parası ve kan davasına karşı tavır alma gibi bireysel kahramanlıklardır.

1980 sonrası gençlik filmlerine baktığımızda yine benzer konuların süregeldiğini görmekteyiz. Halit Refiğ'in 1982'de gerçekleştirdiği "Gülsüm Ana", toprak anlaşmazlığı nedeniyle kocası öldürülen ve büyük kente göç eden Gülsüm (Fatma Girik) ve üç çocuğunun bu kentte tükenişlerini anlatır. Kapıcılık yapan ailenin büyük kızı Zeliha (Üzlem Onursal) zengin bir adamın metresi olacak, üstelik de hamile kalacaktır. Güzel sanatlarda okuyan küçük kız Elif (Alev Sayın) ise, zengin arkadaş çevresinin etkisinde kalarak onlara ayak uyduracak ve sex partilerine kadar düşecektir. Film, Halit Refiğ'in 1972'de çekmiş olduğu "Fatma Bacı" ile aynı konuyu işlemektedir. Klasik melodram kalıpları içinde; bu tükenişin toplumsal boyutlarını vermekten çok, fedakar anne ve kötü yola düşen, yozlaşan gençler temelinde konuya yaklaşmaktadır.

1984'de Erdoğan Tokatlı'nın "Fidan" ı yine iç göç kurbanları üzerinedir. Köfteci Ramazan'ın (Fikret Hakan) kızı Fidan (Nur Sürer), ayak uyduramadığı kent yaşamına yanında çalıştığı butikçinin oğlu Travolta Engin'le (Talat Bulut) diskotek ortamı içinde dans ve esrarla uyum sağlayacak, bu ilişki yüzünden ailesinden kopacaktır. Filmde diskotek, Türk sinemasında klasik bir bakış açısı olarak öteden beri kullanıldığı biçimde müzik dinlenip dans edilebilecek bir yer olmanın ötesinde, gençleri yozlaştıran, uyuşturucuya alıştıran ve bu yolla da genç kızları batağa düşüren bir mekan olarak işleniyor. Filmde Türk sinemasında gençliğe ilişkin bütün şablonları birarada görmemiz mümkündür. Kırsal kesimden göç, fedakar aile, kötü yola düşürülen genç kız, uyuşturucu müptelası bunalımlı zengin çocukları vb. Yukarıda da belirtildiği gibi "Fidan", yerleşik kalıpları zorlamayan, gençliğin sorunları, beklentileri, doğal eğilimlerini verme yolunda değil de daha çok babanın kızını bulduğundaki düş kırıklığı ve umutlarının yok oluşuyla ilgileniyor. Çünkü "Fidan bir çeşit simgedir aile için. Serpilip güçlenecek yeni bir yaşamdır, umuttur. Ama kent yaşantısı acımasızdır, orada yeşermek kolay ve zahmetsiz değildir, kurbanlı olmamaktadır(60)".

Son Dönem gençlik filmleri içinde en çok işlenen konu uyuşturucu kurbanı gençlik olmuştur. Halit Refiğ'in 1982'de gerçekleştirdiği "Beyaz Ölüm" ile başlayan bu akıma, Orhan Elmas 1984'de "Kayıp Kızlar", Osman Seden 1985'de "Tele Kızlar" ile ayak uydurdular. Bu filmlerin klasik kalıpları ise şöyledir: Uyuşturucu şebekeleriyle mücadele eden komiserin duygusal yakınlık duyduğu genç kız, gerçekte iyi niyetlidir ve komisere yardımcı olur. Film boyunca gereksiz yere uzun tutulan tecimsel

amaçlı sevişme sahnelerinden sonra, filmin kadın kahramanı erkeğin itkisiyle doğru yolu bulacaktır. İşte Orhan Elmas'ın "Suçlu Gençlik" ide (1985) böyle bir uyuşturucu şebekesiyle mücadele eden komiserin öyküsünü anlatır. Bu kez komiser rolünü Tarık Akan yerine Kenan Kalav devralmıştır. Orhan Elmas'ın "Canım Oğlum" u ise oğulları uyuşturucuya alışan bir ailenin dramı üzerine kurulmuştur.

Sinemamızda gençlik filmlerine ilişkin diğer Yeşilçam kalıplarını 80'lerden sonrada sıkça görüyoruz. Üzerinde durmayacağımız bu filmleri birkaç örnekle açıklamak gerekirse;

"Ayaz Geceler" (1989) Yücel Uçanoğlu (Biri zengin öteki fakir iki gencin hüznü aşk öyküsü)

"Seninle İlk Defa" (1988) Kaya Ererez (Aynı üniversitede okuyan iki gencin aşkı)

"Nazlı ile Emir" (1988) Orhan Elmas (Birbirine düşman iki ailenin çocuklarının sevda öyküsü)

Gençlik filmleri içinde 80 sonrası farklı bakış açıları içeren iki film Nisan Akman'dan gelmiştir. "Beyaz Bisiklet" ve "Bir Kırık Bebek".

Claude Goretta'nın "La Dantelliere" adlı filminden uyarlanan "Beyaz Bisiklet" (1986), Nisan Akman'ın ilk yönetmenlik denemesidir. Film, bir güzellik salonunda manikürcülük yapan Sedef'le (Derya Arbaş) Gözde'nin (Songül Ülkü) yaz tatilinde birer sevgili bulmalarını, ne var ki Gözde'yle zıt karakterde olan Sedef'in arkadaşlığının büyük bir sevgiye dönüşmesini anlatır. Boğaziçi Üniversitesi'nde öğrenci olan Metin (Yaşar Alptekin) ve Sedef evlenirlerse de aralarındaki kültürel ve sınıfsal farklılık bu ilişkinin yürütmesine engel olacak, sonuç Sedef açısından kaçınılmaz bir mutsuzluk ve ruhsal karmaşaya yol açacaktır.

Film bir uyarlama olmasına karşın, "Dantelci Kız" daki

birçok öğeye yabancı kalmıştır. Beyaz Bisiklet'te, "gençliğe, kadına hatta allegorik yapı içinde sınıf farklılıklarına ilginç bir bakış açısı getiren, belirgin feminist uçlar içeren dik-katli, titiz bir ruh çözümlemesinin izlerine rastlamamız mümkün değildir(61)". Ne varki Nisan Akman Beyaz Bisiklet'te de diğer filmlerinde olduğu gibi, olaya kadın açısından bakarak kadının yanında bir tavır sergiliyor. Bu tavrın bir sonucu olarak da filmde çizilen erkek tiplerinin hepsi abartılı ve gerçeklikten uzak bir olumsuzluk içindedir. Hatta bu bakış içerisinde sınıfsal farklılıklar ikinci planda kalmış ve erkekler tüm bu olumsuzlukların kaynağı olarak şematik bir biçimde öne çıkmıştır. Her ne kadar Atilla Dorsay filmi aslına ihanet eden bir kopya, inceliklerden esprilerden yoksun kaba bir senaryo ve bir foto-roman duyarlılığı(62) gibi sözlerle eleştirirse de bu olumsuzluklarına rağmen bir ilk yönetmenlik denemesi olarak Beyaz Bisiklet, Türk sineması için kolayca fakir kız-zengin erkek melodramına dönüşebilecek bir konuyu sade ve akıcı bir dille, Yeşilçam kalıplarını kırmayı başararak anlatıyor.

"Bir Kırık Bebek" (1987) ise balkanlardan göç ettikten sonra zor ekonomik koşullar içindeki bir ailenin, reklam filmlerinde oynayarak aileye katkıda bulunan küçük kızları Gülizar'ın (Hülya Avşar) öyküsünü anlatır. Ne varki Gülizar bir süre sonra sınıf atlayacak ve doğup büyüdüğü çevreye yabancılaşacaktır. İyi kötü bilinç kazanan Gülizar, ailesinin tüm karşı çıkmalarına rağmen ayrı bir evde oturmayı ve kendi emeğiyle geçinmeyi isteyecektir. Bu öykü içinde yer alan çeşitli temalar (ayrı dinlere sahip insanların dostlukları, aile sevgisi, aşk, burjuvaziden bir kesit...) filmin çerçevesini çizmektedir. Ama genç kızın

(61) EVREN, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, agk., syf:136

(62) DORSAY, Atilla, "Aslına İhanet Eden Kopya", Cumhuriyet,
19 Aralık 1986

içine düştüğü bunalım sürecini anlatmada bir şeyler eksik kalmış,Gülizar'ın içinde bulunduğu dünyanın çok zengin malzemesi yeterince kullanılamamıştır(63). Nisan Akman'ın Gülizar'ın girmek istediği yeni sınıfın yozluklarını göstermek ve eleştirmek yerine,olaya Gülizar'ın kişiliği açısından yaklaşması filmin bakış açısındaki farklılıktır. Üstelik Gülizar'ın sınıfına yabancılaşması,paraya ve şöhrete duyulan bir özlem olarak değilde,bir zorunluluk olarak gösterilmiştir. Ancak Gülizar ailesi, sevgilisi ve arkadaşları arasında bir yığın kimlik karmaşası içinde kalır ve hiçbirine ulaşamaz.

(63) UYANIK, Ali Ulvi, "Bir Kırık Bebek" Millyet Sanat, 1 Aralık 1987, sayı:181, syf:45

5- FAHİŞELİK VE FAHİŞELERİN DEĞİŞMEYEN YAZGISI

"Çok çok eski zamanlarda,bundan yüzmilyonlarca yıl evvel,dünyamız henüz bilginlerin ikinci devir adını verdikleri çağlardayken yeryüzünde birtakım kocaman,korkunç devler yaşamaktaydı. Bugün bildiğimiz hayvanların çoğu o zamanlar daha ortalıkta yoktu. Canlı yaratık olarak denizlerdeki balıklar, birçok kuşlar,pek küçük bazı memeli hayvanlar ve kurbağalar vardı. Bir de söylediğimiz bu devler... Bunlarda çeşit çeşitti. Boyları 8-10 metreden tutunda,25 metreye kadar olurdu. Kimisinin kalın pul pul,sırtı dikenli derileri,küçük bir oda büyüklüğünde başları,bir adam boyu dişleri ve boynuzları; kimisinin 4-5 metre uzunluğunda bir boynun ucunda küçücük başları vardı. Hemen hepsinin kuyrukları uzun,pençeleri tırnaklıydı. Sürüngen hayvanlar soyundan olan ve damarlarında sıcak kan dolaşmayan bu devler,loş ormanlarda,sulak bataklık yerlerde yaşarlardı; ot,et ne bulursa yerlerdi. Tembel oldukları için çok kere karınlarını ormanlarda,su kenarlarında ölüp kalmış hayvanların leşleriyle doyururlardı.

Onlara kaygısız yaşma imkanını veren ne cesaretleri ne de zekalarıydı. Sadece dev yaratılışlarına dayanarak etraflarını kasıp kavuruyorlardı. Bir yerde göründükleri zaman bütün canlılar ordan kaçıtır; balıklar suyun derinliklerine,kuşlar göğün maviliklerine,öteki hayvanlar ağaç kavuklarına,inlerine dalarlardı. İlk bakışta yeryüzünün bu tembel fakat doymak bilmez,bu aptal fakat kuvvetli,bu korkak fakat zalim devlerden kurtulacağı akla bile gelmezdi. Sular onların,karalar onlarındı. İleride zeka ve bilgisiyle bütün varlıklara hükmünü yürütecek olan insan,henüz yapraklar arasında ürkek ürkek dolaşan ve yere çekine çekine inen avuç içi kadar bir memelinin cevherinde gizliydi.

Rakipsiz ve kaygısız sahip oldukları bu dünya üzerinde battal vücutlarıyla ağır ağır dolaşan,arasıra bir leşi paylaşmak yüzünden birbirleriyle boğuşan,20 tonluk gövdelerini doyurup beslemekten gayrı dertleri olmayan bu mahlukların,ne günlerinden ne de gecelerinden korktukları vardı. Dünya onları beslemek,onların rahat ömür sürdürmelerini sağlamak için kurulmuştu sanki...

Ama yeryüzünde hiçbirşey; hiçbirşey ne kadar uzun ömürlü olursa olsun sonsuz değildir. Milyonlarca yıl ortalığı kasıp kavuran,uçsuz bucaksız dünyaya kayıtsızca hükmeden devlerin de sonu göründü. Görünmeli artık.

Yıl 1990. Ve "Yeni Dünya" nın mekanı. "Yeni Dünya"; bir film süresi içinde de olsa seninle başetmeye değer. Sözelimi irili ufaklı devlerin ölmeyip,hala yaşadığını göstererek...(64)"

İrfan Tözüm 1990'da Sabahattin Ali'nin "Çilli","Hanende Melek" ve "Yeni Dünya" adlı öykülerinden yola çıkarak,kadın/erkek ilişkilerini sorgulayan bir film imzalıyor: "Devlerin Ölümü"

Yönetmen Cemal (Tarık Akan),Sabahattin Ali'nin bu üç öyküsünü biraraya getirerek,kadın/erkek üzerine farklı bir film yapmak istemektedir. Amacı kadına yönelik saldırı ve baskıları, kadın/erkek ilişkilerinin boyutlarını yorumlamaktır. Bu üç öyküyü aynı kadının yaşamının üç ayrı dönemi olarak düşünür. Yönetmene göre mevsimler açısından bu üç dönem: Çilli beklenmedik bir yaz,Hanende kısa ve yenik bir sonbahar,Yeni Dünya uzun süren zorlu bir kıştır. Öykülerin geçtiği mekanlar ise: Çilli ticaret bulaşığı bir büyük kent,Hanende kendine kapanışıyla bir kasaba,Yeni Dünya ise çıkışsız bir köydür.

Yönetmen filmi düşünmek ve kafasında oluşturmak üzere

(64) TÖZÜM, İrfan, Devlerin Ölümü, (1990), senaryo: Bilgesu Erenus, yapım: Muhteşem Film

gittiği barda, pavyon kadını Ayıışığı'nın da (Hümevra) fedaisi tarafından bıçaklandığını görür ve bu üç öyküdeki kadının uğradığı şiddet gözünün önünden geçer. Geçmişten bu yana kadın üzerindeki baskı ve şiddetin değişmediğini, günümüzde de bütün acımasızlığıyla sürdüğünü farkeder.

Filmdeki dört kadının da (yada dört ayrı kadının) ortak yönü, erkekler yüzünden mutsuz olan, düşürülen, sömürülen, şiddete maruz kalan, aşağılanan ama yaşamak için fahişelik yapmak yada erkekleri eğlendirmek zorunda kalan kadınlar olmalarıdır. Yada bunu şöyle söyleyebiliriz: Devlerin Ölümü bize fahişeliğin kara yazgısını anlatır. Gerek bu öykülerdeki kadınlar gerekse barda tanıştığı kadının yaşam öyküleri birbirinden farklı değildir, yazgıları da.

80'lerden sonra iyi iş yapan kadına bakan filmlerin artması ve kadının işlenişindeki değişim, fahişelik ve fahişelik kurumuna bakışta da birtakım farklılıkları beraberinde getirdi. Bu değişimin en önemli yönü star oyuncularında gerçekleşti. Müjde Ar'ın öncülüğünü yaptığı bu değişim, Türkan Şoray, Hülya Avşar, Serpil Çakmaklı vb. ile devam etti. 80 öncesinde fahişe bile olsa namusunu koruyan, soyunmayan, yatağa girmeyen tipler yerini gerçekliğe daha uygun rollere bırakmıştır. Bu 80 öncesi sinemamızın normlarını tamamen yok etmemekle birlikte önemli bir değişim olarak gözümüze çarpar. İkinci fark ise fahişeliğin sosyo-ekonomik, psikolojik boyutlarının ilk defa incelenmeye başlamasıdır. 80'lerde Türk sinemasında ayakları yere basan fahişe tiplerinin başlamasıyla birlikte, toplumun fahişeliğe bakış açısı, fahişeliğin nedenleri, kurtuluş yolları hatta fahişeliğin psikolojik boyutlarını işleyen filmler yapılmıştır. Tüm bu değişimler 80 öncesi göremediğimiz olgulardır. 80 öncesinde fahişelik-kötü kadın rollerini istisnalar dışında ikinci kadın oyuncu-

lar canlandırıyor. Bu tip iyi-masum kadın tipinden kesin çizgilerle ayrılmış ve her türlü günahı işlemeye açık tipler olarak gösteriliyordu. "Kadını el değmemişlikle orospuluk arasında görmeye yakın bir sinema anlayışı son yıllarda el değmemiş, yoksul mahalle kadınının yerini - kadın oyuncuların sinemamızdaki yerinden ötürü - onuruna ve iffetine düşkün hayat kadını anlayışına terketmiştir(65)".

Türk sinemasında fahişe tiplemesinin ilk kez görüldüğü film,1917 yılında Sedat Simavi'nin Mehmet Rauf'un aynı adlı dört perdelik oyunundan uyarladığı "Pençe" dir(66). Filmdeki Leman ve Feride tipleri kocalarını aldattıkları için fahişedirlere. Yada şöyle söyleyebiliriz: "Fahişelik Türk sinemasında İhanet olgusuyla başlamıştır(67)".

Türk sinemasında kadın kişiliği üzerine kurulu ilk film ise, Ahmet Fehim'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarladığı "Mürebbiye" dir. Film bir Türk ailesinin yanına mürebbiye olarak girip,köşkteki erkekleri baştan çıkararak Fransız yosması Anjel'in öyküsünü anlatır(68). Ancak bu ilk filmlerde fahişelik bir kurum olarak gösterilmemiştir. Mürebbiye'deki Anjel de ahlak düşkünü,erkekleri birbirine düşüren bir kadın olarak çizilmiştir.

1968 yılına kadar Türk sinemasında fahişe tiplerini yan rolleri alan oyuncular oynamış ve gerçek anlamda fahişe filmi yapılmamıştır. Bu türdeki ilk film,1968'de Ö.Lütfi Akad'ın imzaladığı "Vesikalı Yarım" dir. Filmde pavyon fahişesi Sabiha (Türkan Şoray) ile evli ve iki çocuklu manav Halil'in (İzzet Günay) imkansız aşkı anlatılır. Film fahişe romantizmine inandırıcı ve insancıl değerlere dayanan bir yaklaşımdır(69).

(65) EVREN,Burçak,"Güneş Doğarken",Gelişim Sinema,Aralık-1984, sayı:3,syf:59

(66) ÜZGÜÇ,Agah,Türk Filmleri Sözlüğü,agk.,cilt:1,syf:10

(67) ÜZGÜÇ,Agah,Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi,agk.,syf:46

(68) ÜZGÜÇ,Agah,Türk Filmleri Sözlüğü,agk.,cilt:1,syf:11

(69) SCOGNAMILLO,Giovanni,Türk Sinema Tarihi,agk.,cilt:2,syf:46

Ancak gerek "Vesikalı Yarım" de gerekse daha sonraki yıllarda gerçekleştirilen "Asiye Nasıl Kurtulur", "Baraj", "Kanlı Nigar" gibi filmlerde Türkan Şoray gerçekçi bir tipleme çizememiştir. Bu da büyük ölçüde daha sonra değişecek olan sinemadaki imajından kaynaklanmaktadır. Bu dönemde Türk sinemasında diğer fahişe tipleri, klişeleşmiş yuva yıkan kötü kadın tipi, yan oyuncular tarafından oynanmaktaydı. 1974'de Ümer Kavur'un yönettiği ve Necla Nazır'ın başrolünü oynadığı "Yatık Emine", sinemamızdaki ilk gerçekçi fahişe filmidir.

80'den sonra fahişelik filmleri de gerçekliğe dönmüş ve sosyal içerik kazanmıştır. Ancak fahişeliğin değişmez yazgısı yine aynı kalmıştır. Ne ki artık fahişelik kurumunu oluşturan toplumsal etkenler üzerinde durulmaya başlanmıştır. Böyle bir ilk film yine Ümer Kavur'dan gelmiş ve Füzûzan'ın bir öyküsünden uyarlanan "Ah Güzel İstanbul" ile Müjde Ar, bu yeni tipin öncüsü olmuştur. Fahişelik olgusu 80 sonrasında Türk sinemasında hiç olmadığı kadar ilgi görmüş ve çok işlenmiştir. Bu da kuşkusuz öne çıkan kadın filmleri içinde fahişelik temasının ağırlıklı olarak işlenmesidir. Hatta Metin Erksan fahişelik filmlerindeki bu artışı "Türk sinemasını umumhane romantizmi bürüdü" tepkisiyle dile getirmektedir(70).

Müjde Ar'ın başrolünü oynadığı bir dizi fahişe filmi, "Ah Güzel İstanbul", "Delikan", "Dağınık Yatak", "Güneşin Tutulduğu Gün", "Asiye Nasıl Kurtulur", "Kupa Kızı" dır. Müjde Ar'ın sinemada değişen kadın imajının olsun, fahişelik filmlerinin olsun prototipi olması kuşkusuz sinemamızda yalnızca bir "cinsellik militanı"* olmasından değil, aynı zamanda yönetmenlerin kadına bakış açılarındaki değişimden kaynaklanmaktadır.

(70) ERKSAN, Metin, "Türk Sinemasını Umumhane Romantizmi Bürüdü",
Sanat Olayı, Temmuz-1985, sayı:38, syf:46

(*) Deyim Agah Özgüç'e aittir.

"Ah Güzel İstanbul" daki farklılık, öykünün temelindeki insani özü büyük bir duyarlılıkla ama aşırılığa kaçmadan aktarabilmesindedir. Ümer Kavur'da bu filmde diğerlerinden farklı olarak fahişeliğe insanca bir yaklaşımla bakmış, filmin en çarpıcı yanı da bu insani yaklaşım olmuştur.

Atıf Yılmaz'ın Zeyyat Selimoğlu'nun "Deprem" adlı romanından uyarladığı "Delikan", fahişeliğe duygusal bir yaklaşım getirmekle birlikte, bu yaklaşım birtakım çelişkiler taşımaktadır.

Karadeniz'in bir köyünde balıkçılık yapan Sefer (Tarık Akan), Zekiye'ye (Müjde Ar) tutkudur. Ne varki Zekiye kendisine kaba davranan ve malı gibi gören bu adamla, bu davranışları yüzünden evlenmek istemez. Sefer, Zekiye'yi evlenmeye mecbur etmek için iğfal ederse de, Zekiye bunu gururuna yediremez ve gerdek gecesi kaçar. Onu her yerde arayan Sefer, İstanbul'da kötü yola düştüğünü öğrenir ve feodal namus anlayışı onu öldürmesini gerektirmektedir. Oysa bunu yapamaz ve Zekiye'nin çalıştığı pavyonda fedai olur. Zekiye'de kendisine sevgi duymaya başlar.

Zekiye feodal değerler içerisinde Sefer'i kaba bulurken ve kendisini zorla iğfal etmesini gururuna yediremezken, fahişe olduktan sonra Sefer'i kabul edip hatta sevgi duymaya başlaması, üstelik Zekiye'yi bir mal gibi gören Sefer'in yoğun sevgisi anlaşılamazdır. Zekiye fahişe olduktan sonra, Sefer'in onun fedailiğini yapması ve sevginin bu ortam içinde gelişmesi filmin inandırıcılığına gölge düşürmektedir. Üstelik feodal kalıntılardan kurtularak Zekiye'yi insanca sevmeye başlayan Sefer, hapisten çıktığında kendisini aldatanlardan öc almayı yeğleyerek feodal bir davranış biçimi göstermektedir. Filmin "sevginin ancak yaşanılarak, öğrenilerek kazanılabilecek bir duygu olduğu" teması da sadece Memiş'in karısıyla Zekiye'nin "sevmeyi neden bilmez bizim erkeğimiz" çeşitinden diyaloglarında kalırken, vurgulanan "bu

dünyanın kirini ancak sevgi temizler" mesajı da yüzeysel kalıyor(71). Film başında kadın/erkek ilişkilerini sorgulamakla işe başalarken,sonunda -ticari kaygılarla olsa gerek- bir pavyon kadını-fedai öyküsüne dönüşmüştür. Sonuç olarak Atıf Yılmaz'ın bu filmi,sıradan Yeşilçam kalıplarını kıramayan bir fahişelik filmidir.

Atıf Yılmaz'ın bir başka fahişelik öyküsü anlatan filmi "Dağınık Yatak" yine konuya duygusal boyutuyla yaklaştığı bir filmidir. Sosyete fahişesi Benli Meryem'in (Müjde Ar) bulunduğu yoz ortamdaki sevgi arayışını konu almaktadır. Meryem evli bir işadaminin metresliğini yaptığı günlerde,bir partide rastladığı çok genç bir komiye aşık olur ve onunla Side'ye tatile çıkar. Benli Meryem'in masum sevgiyi arayışını İsmail (Ümit Belen) jigo-loluk olarak algılar ve bu işi meslek haline getirir.

Atıf Yılmaz'ın bu filmi de tıpkı Delikan'da olduğu gibi, öykünün inandırıcılığı açısından birtakım çelişkiler taşıyor. "Benli Meryem,erkeklerin hep parayla,çıkarla satın aldığı bir kadın olarak bu kez parayı kendisinin ödediği bir ilişkinin aynı sona mahkum olduğunu nasıl kavramaz(72)". Üstelik bu masum sevgiyi bedensel bir aşk içinde aramaktadır. Filmde bu tür soruların yanıtlarını bulmak mümkün değildir. Final ise aşkın alınıp satılabilirliğini ve Benli Meryem'in mutsuz olmaya mahkum olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

Atıf Yılmaz'ın 1983'de gerçekleştirdiği "Seni Seviyorum" da bu kez Türkan Şoray bir pavyon fahişesini canlandırır. İskenderun'lu işadamı Murat (Cihan Ünal),yıllar sonra eski sevgilisi Selma ile karşılaşır. Oysa Selma artık pavyon kadını Aygül'dür ve Murat pişmanlıkla onu bu yaşamdan kurtarmak ister.

(71) ÇAPAN,Sungu,"Delikan",Milliyet Sanat,1 Mayıs 1982,sayı:47, syf:42

(72) DORSAY,Atilla,"Hayli Dağınık Bir Aşk-Yatak Öyküsü",Cumhuriyet,13 Ocak 1984

Bir süre sonra da aralarındaki çatışma yeniden sevgiye dönüşür.

Filmdeki yan tipler olan pavyon kadınları, özellikle tuvaletçiliğe kadar düşen Sarı Gönül (Ferda Ferdağ) tiplmesi, gerçek pavyon mekanları, İskenderun'un toplumsal yapısını veren sahneler filmin gerçekçi bölümleridir. Film bir melodram olmasına karşılık konunun örgüsü yalnızca bireyler açısından değil toplumsal bir çerçevede içinde işlenmiştir. "Senaryodaki çeşitli kişilere, öncelikle Murat ve Selma'ya, ama onlar kadar, belki onlardan da öte yan kişilere verdiği önem ve gerçekçilikle sivriliyor film. Murat'ın çevresi denli pavyon kadınlarını da birçok özellikleriyle tanıyoruz. Bir tuvaletçi Sarı Gönül sözgelimi, tüm gerçekçiliği, geçmiş ve iç burucu öyküsüyle içimize çörekleniyor(73)". Atıf Yılmaz'ın duygusal olduğu kadar gerçekçi bir dille yaklaştığı bu filmde, sevgi anlayışı üzerine getirdiği yenilikleri bildiğimiz kalıplar dışında ele alıyor. "Açıktan açığa karşılıklı fedakarlık, gereksinimin sevgiyi bütünleneceği yerde yok edeceğini söylüyor. örselenmiş yada yarım kalmış bir sevginin üzerine bir yenisinin kurulamayacağını, kurulmak istenirse de bunun sonuçsuz kalacağını gerçekçi bir açıdan vurguluyor(74)".

Atıf Yılmaz'ın yine aynı yıl (1983'de) gerçekleştirdiği "Şekerpare" ise güldürü türünde bir fahişelik filmidir ve Seni Seviyorum'la kalıp bakımından paralellik taşımaktadır. Seni Seviyorum'daki işadamı-bar kadını ilişkisi, Şekerpare'de bekçi-fahişe ilişkisi biçiminde gösterilmiştir.

"Asiye Nasıl Kurtulur" (1986), Vasıf Üngören'in aynı isimli tiyatro oyunundan ikinci kez sinemaya uyarlanan, senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı film, Atıf Yılmaz'ın şimdilik son

(73) DORSAY, Atilla, "Seni Seviyorum", Cumhuriyet, 13 Ocak 1984

(74) EVREN, Burçak, "Seni Seviyorum", Milliyet Renk, 14 Ocak 1984

fahişelik filmidir. Bu filmin diğerlerinden ayırt edici özelliği, fahişeliğin toplumsal nedenleri üzerinde durulması ve çözüm yolları aranmasıdır. Fahişe bir annenin kızı olan Asiye (Müjde Ar), annesinin dostu ile kaçmasından sonra sahipsiz kalır. Asiye, bir iki iş ve evlilik denemesinin ardından düzenin çarklarına ayak uydurarak fahişe olacaktır.

Bizce filmin en önemli yanı, Asiye'nin nasıl kurtulacağı sorusu ve bu sorunun cevaplarının epik tiyatro anlayışı içerisinde seyirciyle birlikte aranmasıdır. Bu arayış içinde Asiye'nin nasıl kurtulacağı seyirciye de sorulur. Koca, iş bulma gibi çözümlerden sonra Asiye, düzenin dayattığı şartlara ayak uydurarak çözümü fahişe olmakta bulur. Filmin bu bölümünde Asiye'ye fahişe olmaktan başka çözüm yolu görünmez. Finalde ise Asiye, çözümü başka Asiye'leri kullanarak (tıpkı annesinin kendisini kullandığı gibi) genelev patroniçesi olmakta bulur.

Atıf Yılmaz, değişik bir dil kullandığı bu filmde fahişeliğin toplumsal köklerine inmiş ve çözüm olasılıklarını göstermiştir. "Asiye ve Asiye'ler annelerinin de ötesinde düzenin bu değerlerine yenik düşerek kaybolup gidiyorlar. Ya da Asiye gibi kendi değerlerinin dinamiklerinden ve çıkarlarından yararlanarak, kendilerine özgü bir başka çürümüşlüğü kurtuluşunu buluyorlar. Herhalde Asiye'leri kurtarmanın başka yolları da olmalı(75)".

Fahişelik olgusunu gerçekçi bir biçimde irdeleyen yönetmenlerimizden biri de Şerif Gören'dir. Özellikle "Güneşin Tutulduğu Gün" filmde çizdiği "Sevgi" tiptemesiyle bunu açığa çıkartmıştır. Bu filmde otoriter bir babanın kızı olan sınıf atlama düşleri içindeki Sevgi (Müjde Ar), babası gibi bu düşünüyü

(75) EVREN, Burçak, Türk sinemasında Yeni Konular, agk., syf:62

şans, talih oyunlarına bağlamayıp, daha kestirme bir yol olan fahişelikle gerçekleştirmeye çalışır. Bu filmi diğerlerinden ayıran özelliklerden bir tanesi, tesadüfen düşmüş veya düşürülmüş çaresiz bir kadını değil, bilinçli olarak sınıf atlama düşleriyle fahişeliği seçen bir kadının öyküsü olmasıdır. Bizce bu yaklaşım toplumsal gerçeklerimize uygundur. Filmin ikinci bölümünde ise Sevgi'nin fahişelik yaparak özlemini çektiği sınıfa girmesine rağmen, düştüğü bu bataktaki durumu abartılı, gerçeklikten uzak bir biçimde ele alınıyor. Filmin tartışmalı bu finali de gerçekçiliğine büyük ölçüde gölge düşürmektedir. Şerif Gören, Sevgi'yi baba dayaağından kaçarken bir çöplükte beş çocuğun tecavüzüne uğratar. Bu yaklaşım da ancak Gören'in fahişelere verdiği bir ceza olarak algılanabilir. "Güneşin Tutulduğu Gün'ün gerçekçiliği, bir kez daha salt durumlarla sonuçları sergilemekle yetinen, nedenlere oldukça basit ve didaktik kaçan, kuru laflarla şöyle bir değinip geçen bir gerçekçilik. Filmde tecimsel ödün gereği "kötü yola" kolayca uyum sağlayan namuslu aile kızının "fazla mesai" den sayılacak "aşk seansları" ve Müjde Ar'ın tom-balacak bedeninin bol bol sergilenmesi önemli bir yer tutuyor(76)".

Şerif Gören'in 1984'de gerçekleştirdiği "Güneş Doğarken", Güneşin Tutulduğu Gün'le paralellikler taşımasına karşın, Yeşilçam kalıplarını kıramamış, düşürülmüş bir kadını işleyen, klasik bir fahişe filmidir.

Film, bir genelev fahişesi olan Nalan (Hülya Avşar) ile Kabadayı Davut (Kadir İnanır) arasındaki giderek tutkuya dönüşen bir aşk ilişkisini anlatır. Ancak klasik bakış açısına göre fahişeliğin yazgısı bellidir ve Davut'la Nalan'da çevre baskısı ile bu sevgiye kavuşamazlar. Filmde Nalan her ne kadar bir

(76) ÇAPAN, Sungu, "Güneşin Tutulduğu Gün", Milliyet Sanat, 25 Mart 1984, sayı:92, syf:43

genelev fahişesi de olsa, Davut dışında tesadüfler sonucu da olsa bir başka erkekle birlikte görülmüyor. Bu da Yeşilçam'ın klasik namuslu genelev kadını anlayışına uygundur. Davut'un karısını aldatması ise, karısından ilgi görmeme gerekçesine sığdırılmaktadır. Atilla Dorsay'ın senaryosunu "tam bir kafa karışıklığı(77)" olarak nitelendirdiği film, sonuçta erotik sahnelerin öne çıktığı, Hülya Avşar'ın cinselliğini bolca sergilediği, Şerif Gören'in filmografisi açısından önem taşımayan, tecimsel amaçlı bir genelev filmi olmaktan öteye gidemiyor.

İrfan Yalçın'ın "Genelevde Yas" adlı romanından uyarlanan yönetmenliğini Sinan Çetin'in yaptığı "14 Numara" filminde, köyünden gelip metropolün tuzağına düşmüş saf, duygulu bir kadının öyküsü anlatılır. Genelev sermayesi olan Yaprak (Serpil Çakmaklı), genelevin müşterisi olan Necmi'yi (Bülent Bilgiç) sevmektedir. Saf, temiz yürekli bir genç olan Necmi'de Yaprak'a aşiktir. Ne varki genelevde çalışan Zargana'nın dostu olan psikopat Arap (Hakan Balamir), Yaprak'ın parasını sızdırmak için bu ilişkiye karşı çıkar. Necmi'yle Yaprak genelevde evlendikleri gün, Arap'ın bıçak darbeleri altında yaşamını yitirir.

Gerçek genelev mekanında çekilen bu film, genelevin tüm pisliklerini, iğrençliklerini neredeyse belgesel bir anlatımla vermektedir. İbrahim Altınsay filmin bu yönünü şöyle tanımlıyor: "Sinan Çetin, otantik genelev manzaralarını, üstelik altlarını koyu koyu birkaç çizgi çizerek, aşırı vurgulayarak, gürültülü bir biçimde yansıtıyor. Kuşlar ateşe atılıyor, dilenci kadın takma gözünü ikide bir çıkarıyor, pis helalar, heladaki insanlar ikide bir görüntüye giriyor ve filmin insan malzemesi kaybolup yerini çarpıcı görüntülerden oluşan bir "pislik sanatı" alıyor(78)".

(77) DORSAY, Atilla, "Sinemamız ve Şerif Gören Hesabına Çok Yazık", Cumhuriyet, 2 Kasım 1984

(78) ALTINSAY, İbrahim, "Meraklısına Genelev Manzaraları", Hürriyet Gösteri, Ocak-1986, sayı:62, syf:33

Bunca pislik,kabalık,iğrençlik ortamında Yaprak adeta bataklıkta açmış bir gül gibidir. Übür genelev kadınları gibi küfürlü konuşmaz,müşterileri tahrik edecek hareketler yapmaz ve filmde Necmi'den başka erkekle yatarken görülmez. Filmdeki bütün karakterler abartılıdır. Necmi ve Yaprak aptallık derecesinde saf ve temiz,Arıp ise tımarhaneye kapatılacak bir ruh hastasıdır. "Sinan Çetin,kimi genelev filmlerinin "pembe gerçekçiliği" nden uzaklaşmak istemiş ama bu kez ters yönde bir abartmaya düşmüş. Sokağın çamurundan evin pisliğine herşey öylesine çirkin,kötü, iç burucu ki,filmin açılış bölümündeki çok ilginç belgesel çaba bu nedenle melodrama gelip dayanıyor(79)". Tüm bu çirkefin arasında saflığını,temizliğini korumuş Yaprak ve Necmi "tutkunun (ayrı bir romanizmin yada romantik gibi görünen katıksız sevginin) var olabileceğini ortaya çıkartıyor(80)".

İnandırıcı olma potansiyelinden uzak bu genelev melodramı yine bir genel kadının kurtuluşunu bir erkekle evlenmekle göstermekte,ne var ki genelev filmlerinin değişmez sonu burada da karşımıza çıkmaktadır.

Ömer Kavur'un 1985 yapımı "Amansız Yol" unda bu kez düzenin acımasız koşullarında ezilmiş ve fahişeliğe itilmiş Sabahat (Zuhal Olcay) ile kendisine bir gelecek sağlayabilmek uğruna Sabahat'i bırakıp Almanya'ya giden Hasan'ın (Kadir İnanır) öyküsünü izleriz. Almanya'dan döndükten sonra eski sevgilisini çocukluk arkadaşı Yavuz'la (Yavuzer Çetinkaya) evlenmiş ve Yavuz'un kirli işlere buluşması sonucu da fahişelik yaparken bulan Hasan,Sabahat'i ve kızını bu yaşamdan kurtarmak ister. İstanbul-Mardin arasında geçen bu uzun yolculuk,bir yandan geçmişte kalan sevgilerini tartışma olanağı yaratırken,bir yandan da

(79) DORSAY,Atilla,"Uslupçu Bir Genelev Öyküsü",Cumhuriyet,
29 Kasım 1985

(80) SCOGNAMILLO,Giovanni,agk.,cilt:2,syf:184

birbirlerine yakınlaşmalarını sağlar. Ne varki Sabahat da Hasan da çok değişmiştir. Sabahat sonuçta tüm sevgisine karşın, Yavuz'la evlenip kötü yola düşmesinden sorumlu olarak gördüğü hasan'ı, en yakın oldukları bir anda terk edip kaçacaktır.

İstanbul'da bir gecekondu mahallesinden başlayıp Mardin'de biten bu "yol filmi", daha çok görsel ağırlıklı bir anlatım biçimiyle Türkiye gerçeğini yansıtmaktadır. "İstanbul kentinin gözlerden uzak gecekondu semtleri, tüm toplumsal yoksunluğu, sanki asıl kentten dışlanmışlığı içinde ilginç, gerçekçi biçimde gözleniyor. burada bu gözlem İstanbul'dan başlayıp bir tır kamyonunun İstanbul-Mardin yolculuğu boyunca tüm bu güzergaha kayıyor(81)". Bu toplumsal panorama içinde geçmişlerini sorgulayan Hasan ile Sabahat, kendilerini bu noktaya getiren gerçekleri tartışma sürecine girerler. Sabahat fahişelik yapmasının bir etkeni olan eşinin itkisinin karşısında, kendisini hala seven, kurtarmak isteyen ve bu durumu kabullenen Hasan'ı da bir kurtuluş olarak görmeyecektir.

Türk sinemasında şimdiye kadar fahişelik üzerine yapılmış en ilginç film Başar Sabuncu'nun "Kupa Kızı" (1986), Luis Bunuel'in "Gündüz Güzeli" adlı gerçeküstü yapımından uyarlanan özgün bir öykünün filmidir. Filmin öyküsü burjuva sınıfından biriyle evlenen kenar mahalle kızı Nilgün'ün (Müjde Ar), rüyalarına giren cinsel fantazilerini Madam Emilyya'nın randevuevinde gidermesini anlatır. Filmin ilk bölümünde zengin kocasına karşı cinsel soğukluk duyan Nilgün, çocukluk ve gençliğinin cinsel çelişkilerini düşlerinde yaşamaktadır. Filmde de bu çelişkilerin sınıfsal ortamdan kaynaklandığının ipuçları vardır. Zengin, aristokrat bir kocayla evlenmesinden sonra, bu çelişkiler su yüzüne

(81) DORSAY, Atilla, "İstanbul-Mardin Arasında", Cumhuriyet,
27 Aralık 1985

çıkar ve kendisini firigite biçiminde gösterir. Bizce ilginç olan yan, Nilgün'ün bu çelişkileri aşmak için kullandığı yöntem-
dir. Nilgün, ününü duyduğu Madam Emilyya'nın randevuevine gündüz-
leri giderek düşlerindeki cinsel fantazilerini yaşama geçirir.
"Film Bunuel'in deyişiyle, genç, dişi bir burjuva mazoşistin
hikayesi olmak yerine, yeni atladığı sınıfta bir türlü rahat ede-
meyen, genç kızlığı çeşitli kabuslar içerisinde geçmiş olan Ku-
pa Kızı'nın hikayesine dönüşmüştür(82)".

"Kupa Kızı", Başar Sabuncu'nun daha sonra "Asılacak Kadın"-
da da yineleyeceği fetişizm teması üzerine kurulmuştur. Ancak
bir cinsel fantaziler öyküsü olsa da, filmin görüntü dili müsteh-
cen olmaktan uzak ve ölçülüdür. Ne var ki böylesi bir simgeler-
le dolu, gerçeküstücü uyarılma bize özgü olmaktan uzak kalmış,
"çünkü Sabuncu Gündüz Güzeli'ni ne kadar yerlileştirmeye çalış-
mışsa da filmin özündeki yabancı etkileri atamayıp, inadına Bunue-
l'e sadık kalmıştır(83)".

Yusuf Kurçenli'nin 1987 yılında gerçekleştirdiği "Grama-
fon Avrat" ise bu kez 1930'lar Konya'sında geçen, oturak alemle-
rinin güzel kadını Cemile'nin (Türkan Şoray) öyküsünü anlatır.
Kasaba eşrafının tutkun olduğu Cemile'ye faytoncu Murat'ta (Emin
Ant) aşkıdır. Yaptığı işten bıkan ve hoşlanmayan Cemile, bir otu-
rak alemi sırasında eşraftan birinin kucağına oturmamakta dire-
nir ve Murat'ın elini kana bulamasına neden olur. Murat hapse
düşünce yalnız ve dayanaksız kalan Cemile, zaten kendisine aşık
olan eşraf Ali'nin (Hakan Balamir) metresi olur. Fakat Murat'ı
unutamaz. Özellikle Ali'nin kıskançlık krizleri ve baskısı so-
nucu da Cemile, kurtuluşu umumhaneye gitmekte bulacaktır.

1930'ların Türkiye'sine gerçekçi bir bakışı içeren "Gra-

(82) ÖZGÜVEN, Fatih, "Kenar Mahallenin Gündüz Güzeli", Yeni Gündem,
Mart-1986, yıl:2, sayı:2, syf:55

(83) ÖZGÜÇ, Agah, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, agk., syf:150

mafona Avrat, erdemleri ve kusurlarıyla, Türk toplumunda kadının çeşitli devrimlere, reformlara, modernleşme, batılılaşma çabalarına karşı pek değişmeyen yeri üzerine ilginç bir gözlem getiriyor(84)". Yusuf Kurçenli'nin Gramafon Avrat'ı da tesadüfen düşmüş, yaşamından hoşnut olmayan, kurtuluşunu ister istemez bir erkeğe dayanarak bulan, fakat yine de fahişelerin değişmez sonuna karşı duramayan bir kadını anlatıyor. Kasabalının olsun, dayandığı erkeğin -hatta sevdiği erkeğin- kendisine bakışı olsun Cemile'yi bu sona itmektir. Sabahattin Ali'nin öyküsündeki kurnaz kadın filmde yerini Türk sinemasındaki klasik fahişe tipine bırakıyor. "Gramafon Avrat'taki o şeytansı çekiciliği, bütün erkekleri birbirine düşürüp oradan sıyrılmasını her seferinde beceren o enerjik kadını, bezgin, acı çeken zavallı bir kadına dönüştürüyor(85)".

Kadın yönetmenlerimiz fahişeliğe nasıl bakıyor? İşte Bilge Olgaç'ın 1987'de çektiği "İpekçe" bu türün yegane örneğidir. Bilge Olgaç'ın fahişesi Aylin de (Perihan Savaş) yazgısı kötü, düşürülmüş bir kadındır. Verem olduğundan, iyileşmek üzere bir köye bırakılır. Ancak Aylin'in fahişe olduğunu bilmeyen köylüler onu çok severler ve uzun sarı saçlarından ötürü de ona ipekçe adını takarlar. Köyün uğuru olduğuna inanılan İpekçe, evinin duvarlarını süsleyen Nakışçı Seyyit (Berhan Şimşek) ile duygusal bir ilişkiye girer. Ancak onu köye bırakan patronları tekrar geri gelip zorla götürmeye kalkıştıklarında, Aylin'in gerçek kimliği de açığa çıkar. Aslında bir genelev kadını olduğu, uzun sarı saçlarınının da peruk olduğu öğrenilir. Köylülerin bu durumdaki, acımasız tepkisi abartılı olarak verilmiştir. Kutsal saydıkları İpekçe'nin fahişe olduğunu öğrendiklerinde yüzüne tükürürler.

(84) DORSAY, Atilla, "Kadının Pek Değişmeyen Yeri", Cumhuriyet, 4 Aralık 1987

(85) ENER, Cemal, "Yeşilçam'a Uğramayan Melekler", Söz, 27 Kasım 1987

Ancak Seyyit'in insanca tepkisi değişmez ve onu genelevden kurtarmaya çalışırken de öldürölür. Köylölülerin feodal tepkisine rağmen Seyyit'in insanca tepkisi değişmemiştir. "Sonuç olarak İpekçe,geç kalmış masum köylölüler ve toplumun kötölölüğü üstüne sade fakat yanlış yaklaşımda bir film olmuş(86)". Bilge Olgaç'ın İpekçe'si de fahişelere bir erkekten başka çözüm yolu göstermemektedir. Ancak Aylin'in kaderi de tüm diğer fahişelerin kaderiyle ortaktır.

Türk sinemasında yukarıda örneklerini incelediğimiz gibi, fahişelerin sonu bellidir. Ya öldürölülecek ya da geneleve geri dönecektir. Ama Halit Refiğ,1987'de çektiği "Kurtar Beni" ile bir fahişeyi nihayet kurtarıyor. Kurtarıcımız ise bir imam(!) Fahişe Ayten (Gölşen Bubikoğlu), dua etmek için gittiği caminin imamı Salih'in (Talat Bulut) etkisiyle doğru yolu bulur ve evinin kadını olur. İmam Salih ise imamlıktan istifa ederek denizciliğe başlar ve çevrenin tüm baskılarına karşın Ayten'den vazgeçmez.

(86) ÇOKYİĞİT,Coşkun,"Toplum Kurbanı İpekçe",Tercüman,8 Ocak 1988

6- FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

Türkiye'de 80 sonrası gündeme gelen kadın sorunu ve hareketi, roman, sinema gibi sanat dallarında da etkisini gösterdi. Bu konuda bir çok tartışma yaratmış olan Duygu Asena'nın "Kadının Adı Yok" adlı romanını, kadın konulu bir dizi film çekmiş olan Atıf Yılmaz beyazperdeye uyarlayınca tartışmalar sinema alanına da sıçramıştır. Genellikle eleştirmenlerin olumsuz değerlendirmelerine neden olan bu film, küçük burjuva aydın bir kadının toplumun kendisine gösterdiği kadınlık konumu dışına çıkma isteğini anlatır. Küçüklüğünden beri baskıcı, otoriter, geleneksel bir aile yapısı içinde büyümüş olan Işık (Hale Soygazi), erkek imajını babası ile bu aile ortamı içinde özdeşleştirir. Çocukken babasında gördüğü olumsuzlukları, yetişkin döneminde diğer erkeklerde görür. Filmdeki erkek tiplerinin birçoğu da olumsuz çizilmişlerdir. Baba baskısından kurtulmak için evlendiği Gürkan'ın da babası gibi baskıcı, geleneksel aile yapısını oluşturmaya çalıştığı için, Işık kocasından ayrılmak zorunda kalır. Daha küçük bir kızken tepki duyduğu bu yapıdan çıkış yolu olarak, çalışıp çok para kazanmayı görür. Büyüdüğünde çalışıp para kazandığı halde, toplumsal yapının baskıcı tutumu Işık'ın özgür davranmasına engel olur.

Roman erkeklerin dünyasında erkekçe davranarak varolmaya çalışan bir kadının öyküsüyken, film kadınca davranışlar ve tepkiler içindeki Işık'ın varolma savaşını ve öyküsünü anlatır. Baba baskısından kurtulmak için mükemmel gibi görünen bir evlilik yapar, ayrıldıktan sonra evli biriyle ilişkiye girer, bu ilişki sürerken tanıştığı bir siyasiyle olan ilişkisini duygusal boyutlara taşımadan edemez. Tüm bu erkek zinciri içerisinde Işık, tanıdığı tüm erkeklerle duygusal ilişkiye giren bir kadın olarak görülmektedir. "Bu da Işık'ı filmde görüntülediği kadarıy-

la gömlek değiştirir gibi erkek değiştiren, duygusuz, nedensiz, amaçsız, kendi yalnızlığı içinde devinen, iletişimsiz bir kişilik haline sokmuştur(87)".

1987'de gerçekleştirilen bu filmin en çok eleştirilen yanlarından bir tanesi de, filmde anlatılan kadının tüm kadınları yansıtmadığı, "özel" bir kadını ve onun sorunlarını anlattığı biçimindedir. Ali Hakan bunu "özel çözüm ve yaşam biçimi önerileri olabilir ama ortaya çıkıp kadın sorunlarını anlatmak iddiasında olmak niye?(88)" biçiminde ifade ederken, Fatmagül Berktaş, "Türkiye'de farklı sınıf, statü, konuma mensup tek tek kadınlar var. Ama bu tek tek kadınlar farklı deneyimler yaşadıkları gibi, sırf cinsiyetlerinden ötürü ortak bir deneyimi paylaşıyorlar. Bu anlamda Işık'ın, yani tek bir kadının yaşadıkları birçok yönden kadınların tümünün paylaştıkları deneyimleri yansıtıyor(89)" diyerek itiraz ediyor.

Film, ister "özel" bir kadının sorunlarına, isterse genel olarak kadın sorununa değinsin, filmdeki kadının davranışları uç bir kişiliği temsil etmektedir. "Yaklaştığımız insan bize henüz ikiyüz Işık yılı uzaklıkta. Tüm diyaloglar ve durumlar, tüm insanlar ve mekanlar öylesine derinliksiz, basmakalıp ve tikkellikten uzak ki, ister istemez acıklı şeyler geliyor aklımıza. Acıların, sancuların, açmazların ve coşkularıyla bir kadının (insanı boşverin) kendi olma sürecini değil, kendine mazbut bir butikten hazır giysiler seçme sürecini izliyorsunuz yalnızca(90)". Filmde Mehmet'in (Tarık Tarcan) karısı Sevil (Şahika Tekand), yerleşik kalıpları kıran bir davranış biçimi sergiliyor. Kocasının kendisini aldattığı kadına karşı sevgi ve anlayışla yaklaşıyor. Zaten filmde birbirini aldatan eşler aldatıldıkları

(87) EVREN, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konular, agk., syf:59

(88) HAKAN, Ali, "Kadının Nesi Var?", İkibine Doğru, 21-27 Şubat 1988, yıl:2, sayı:9, syf:57

(89) BERKTAY, Fatmagül, "Erkeğin Korkusu Var", İkibine Doğru, 27 Mart-2 Nisan 1988, yıl:2, sayı:11, syf:52

(90) ENER, Cemal, "Kadından Birkaç Işık Yılı Uzakta", Söz, 19 Şubat 1988

için değil, aldatma eylemi gizli yapıldığı için tepki veriyorlar. Bu durumda bile birbirlerine son derece nazik davranan eşler, seyirci açısından pek inandırıcı olmuyor. Filmin finalinde eve gelenler konusunda apartman yöneticisi tarafından uyarılan Işık'ın, duş alıp çıplak olarak daktilosunun başına oturması da anlaşılabilir kalıyor. "Ve final öncesine konan apartman yöneticisiyle tartışma sahnesi, kadının sosyal amacının neredeyse yalnızca kimsenin kendisine karışmadığı bir evde, gönlünce, erkek arkadaşlarını istediği gibi kabul ederek yaşamak olduğu yönünde kuşkulu bir yorum getiriyor(91)".

Film, feminist söylemler içermeye amacında olmakla birlikte, gerek temel alınan kitabın yüzeyselliği, gerekse Atıf Yılmaz'ın tecimsel kaygılarından ötürü ortaya içi boş bir film çıkmıştır. Hatta kadının son yıllarda yükselen hak ve kişilik arama mücadelesini zedeleyici bir nitelik taşıdığı da söylenebilir.

Yavuz Turgul'un 1984'de ilk filmi olan "Fahriye Abla", Ahmet Muhip Dranas'ın aynı adlı şiirinin, Yavuz Turgul'un senaryosuyla öykülendirilmesinden oluşur. Yoksul kenar mahalle kızı olan Fahriye (Müjde Ar), aynı mahallede marangoz Mustafa'ya (Tarık Tarcan) aşık olur. Mustafa'nın ekonomik olarak ailesine bağımlılığı Fahriye ile evlenmelerini engeller. Erzincan'lı zengin bir kuyumcuya verilen Fahriye, "bozuk çıktı" gerekçesiyle ailesine iade edilir. Döndükten sonra Mustafa'nın nişanlanmasına karşın ilişkisini sürdüren Fahriye, ikiyüzlülüğü karşısında Mustafa'yı bıçaklayacak ve hapse girecektir.

Film metropolde geçmesine karşın, kırsal kesimin ahlak anlayışının yoksul kenar semtlerde hala sürdüğünü gösterir. İşte aile zoruyla zengin bir kocaya verilmesi, daha sonra aile-

(91) DORSAY, Atilla, "Kadının Adı Var Film Yok", Cumhuriyet, 19 Şubat 1988

sine geri getirilmesi bu anlayışın bir ürünüdür. Fahriye'nin tüm bu yaşadığı olaylar sonunda hapisane onun için bir okul olur. Hapishanede tanıştığı siyasi bilinç taşıyan bir kadın Fahriye'yi bilinçlendirmeye çalışır. Dışarı çıktığında, vücudunu satmakla çalışmak arasında iki seçeneği olan Fahriye, çalışmayı seçer. Filmde ilginç olan bir başka yön, Mustafa'nın da Fahriye gibi ekonomik açıdan ailesine bağımlı olmasıdır. Bu bağımlılığı Fahriye işçi olarak bilinçlenip kıldığı halde, Mustafa karısı artist olmak için evden kaçıp kötü yola düştükten sonra, aile bağımlılığından kurtulacak ve Fahriye'ye sığınacaktır. Ekonomik özgürlüklerini kazanan Mustafa ve Fahriye'nin birarada bulunmamaları için artık bir sebep kalmamıştır.

Filmin en tartışmalı bölümü olan bu final sahnesi, mutlu son kaygısından dolayı gerçeğe yakın değildir. Fahriye'nin kendisine bu kadar acı çektiren Mustafa'yı neden kabul ettiği anlaşılamazdır. Belki ikisinin de artık eşit şartlarda olması, tekrar birlikte olmalarını gerektirir mi? Yada emeğiyle yaşamını yeni baştan kuran ve bilinç kazanan Fahriye için, bütün olumsuzluklarına rağmen eski sevgilisine dönmek dışında çözümler yok mudur? Herşeye rağmen film, Yeşilçam kalıplarının dışına çıkması ve Fahriye'nin kendi emeğine, kendi bilincine güvenip, çevrenin ve ailesinin tüm baskılarına karşı galip gelmesi bakımından önemlidir.

Atıf Yılmaz, bu kez 1985'de "Dul Bir Kadın" la çağdaş kadının sorunlarını feminizme yaklaşan bir söylemle ele alıyor. Suna (Müjde Ar), Ayla (Nur Sürer), Gönül (Deniz Türkali) ve Ergun (Yılmaz Zafer) arasında geçen ilişkileri anlatan film, cinsel özgürlüğü bireysellik düzeyinde ele alıyor. Kocasından boşanmış bir kadın olan Suna ve fotoğrafçı Ergun arasındaki ilişki, giderek cinsel bağımlılığa, özellikle de Suna açısından cin-

sel köleliğe dönüşür. Filmde sadist, narsist bir tip olarak çizilen Ergun, Suna'nın yakın arkadaşı olan Ayla ve başka kadınlarla birlikte olur. Bunları yaparken de Suna'yı aşağılamaktadır.

Yılmaz'ın diğer filmlerinin tersine bu filmde kurtuluşu bir erkekte değil, erkekten kaçarak, erkeği dışlayan bir yaşam biçiminin mümkün olduğunu vurgulayarak diğer bir uca savrulmaktadır. Filmdeki erkek kahramanların hepsi olumsuz tipler olarak çizilmiştir. "Önceleri serbest ve özgür (ve çağdaş) gözükken Ergun'un, Suna çabaladıkça "söyle benim nere mi seviyorsun?" diye kadını bağırtmaya varan bir narsizme ve bu anlamda faşizme düşmesi herkesin pay alabileceği bir ödeme niteliğindedir. Ama tüm bunlar, genel bir erkek düşmanlığı kalabalığında ve yan tema-kişilik kalabalığında geçilip gidiliyor(92)". Esas olarak bu film, Suna ile Ergun arasındaki ilişki değil, Suna ile Ayla arasındaki ilişkidir. Yılmaz'ın genel tavrı olan, altını çizdiği tipler dışındaki kişileri abartarak olumlu yada olumsuz çizmesi, bu filmde de görülüyor. Bu kadınlar kendilerine karşı her açıdan kaba, aşağılayıcı tavır alan erkeklerin davranışları sonucu birbirlerine sığınır. Bu arada lezbiyen bir ilişkiye göndermeler yapan Atıf Yılmaz, "yozlaşmış bir çevrede kişilik ararken, cinsel bir batağa saplanan iki yalnız kadının(93)" birbirine sığınmasını ve erkekleri dışlayan bir hayatın mümkün olabileceğini anlatmaya çalışıyor. Atilla Dorsay, filmde hiçbir olumlu erkek tipinin olmamasını aşırı bir feminizm tuzağı olarak nitelendirmektedir(94). Atıf Yılmaz bu filmle, yine "özel" kadınlardan bir tanesinin sorunlarını, cinselliğin ağır bastığı bir boyutta ele alıyor. Bu boyut, genelde kadın sorununun bir par-

(92) ALTINSAY, İbrahim, "Kadın Filmlerinin Sonu", Hürriyet Gösteri, Aralık-1985, sayı:61, syf:59

(93) ÜZGÜÇ, Agah, Türk sinemasında Cinselliğin Tarihi, agk., syf:130

(94) DORSAY, Atilla, "Zevkli Ama İçi Boş Bir Film", Cumhuriyet, 8 Kasım 1985

çası olmaktan uzak, marjinal kesimin sorunlarının filmi olarak kalmaktadır.

Ümit Efekan'ın 1990'da çektiği "Madde 438", filmin niteliğinden çok TCK. da yer alan bu maddenin Türkiye ve dünya kamuoyunda yarattığı yankılardan ötürü önem kazanmaktadır. Dört kişi tarafından tecavüz edilip fahişe olarak fişlenen bir kadının yaşam mücadelesini anlatan film, gerçek bir olaydan yola çıkılarak öykülendirilmişse de, yer yer abartılı melodram sınırlarını zorlamaktadır. Bununla birlikte bir kadının yasalara ve topluma karşı mücadelesini konu aldığından önemlidir.

Filmde Naciye (Gülşen Bubikoğlu) bir yandan ekonomik sorunlarla boğuşurken, diğer yandan 438. maddeden yararlanmak isteyen tecavüzcüler ve toplumun gösterdiği duyarlılık film boyunca iki ayrı yan tema olarak işlenmektedir. Filmde bir yandan yaşama savaşı veren Naciye, kendisinin yargılandığı maddenin kaldırılması için mücadele verenlere katılmamakta ve herşey Naciye'nin dışında olup bitmektedir. Çünkü Naciye, kendi yaşamını kurma ve çocuklarını yanına alabilmenin mücadelesini veriyor. Hatta filme göre bu mücadele, Naciye'nin yaşam mücadelesine zarar vermektedir. Basının Naciye olayına büyük ilgi göstermesi, Naciye'nin fahişe olmadığı halde fişlenmesi, kamuoyunun Naciye'ye bir fahişe olarak yaklaşması sonunda, bu olay ve 438. madde Türkiye gündemini işgal eder.

Filme göre Naciye olayının ve 438. maddenin kamuoyuna mal olması Naciye'nin işlerini daha da zorlaştırır. Bu maddeye karşı kampanya yürütenler, Naciye'nin öz sorunlarıyla ilgilenmezler. Naciye ise bu serüven içerisinde kendisine destek olan ve dürüst davranan tek kişi olan Sabri'ye (Berhan Şimşek) dayanmaktadır. Ne varki Sabri de kamuoyunun fahişe olarak damgaladığı bu kadından çevrenin baskısıyla ayrılmak zorunda kalır.

Filmin feminist yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilebilecek olan tek özelliği, fahişelere tecavüzde indirim sağlayan 438. maddeye ithafen çekilmiş olmasıdır. Her ne kadar film kahramanımız bu mücadelenin dışında tutulmuşsa da, film o dönemdeki kamuoyu ve kadın gruplarının tepkilerini de değerlendirmeye almıyor. Sadece kadın gruplarından birinin, Naciye'ye yapacakları yardımı kamuoyunda reklam etmek için göstermelik çabaları üzerinde durulmaktadır. Filmin finalinde Naciye bu duruma isyan edecek, bu kadınlara da ateşli bir nutukla hadlerini bildirecektir.

Ümit Efekan yine "Bir Kadın" adlı filmiyle, kadın ve cinsellik modasına uyararak tecimsel amaçlı, sinemasal açıdan fazlaca değeri olmayan, kadın konulu bir film imzalıyor. Başrolünü Hülya Koçyiğit, Tarak Tarcan ve Orçun Sonat'ın paylaştığı bu film, eşinden boşanmış, iki çocuklu gazeteci Füsun'un kadın olarak, tek başına varolabileceğini kanıtlamasının öyküsüdür. Kendisiyle evlenmek isteyen iki erkeğin de, evinin kadını olmasını istemeleri ve başarılarını önemsememeleri üzerine yalnız yaşamayı tercih eder. Film, biraz da Hülya Koçyiğit'in aileye ve Türk kadınına bakışıyla paralellik taşımaktadır. Kadın bir dereceye kadar özgürdür ve bu özgürlüğün sınırlarını zorlamamalıdır. Çünkü "Türk toplumunu aile yapısı ayakta tutar. Bizim aile yaşantımızı zedeleyen, yıkmayı amaçlayan yayınlara ve filmlere kesinlikle karşıyım(95)" diyen Koçyiğit'in bu ortayolcu tutumu filmde yansımıştır. Filmde Füsun, tüm yoğun ve başarılı iş yaşamına rağmen çok iyi bir annedir. Geriye Füsun'un sorunu olarak, başarılarını kiskanmayan ve iş yaşamını sürdürmesine engel olmayacak iyi bir koca bulmak kalmaktadır. İş arkadaşı Tayfun'un evlenme teklifini

(95) Nokta'dan aktaran, BERKTAY, Fatmagül, "Erkeğin Korkusu Var", agk., syf:53

reddediş sebebi onu sevip sevmemesi değil, iş yaşamındaki başarılarını küçümsemesi ve klasik beklentiler içinde olmasıdır. İkinci koca adayımız Serdar ise Füsün'un iş yaşamındaki başarılarını takdir eder ve bu kez sevgi de gelişir. Ancak Serdar da Füsün'dan evinin kadını olmasını isteyecektir. Sonuç olarak Füsün, istediği halde "Türk toplumunu ayakta tutacak olan aile yapısını" ukramaz. Bir süre daha yalnız yaşamayı seçer.

Feminist yaklaşımlar içinde ele alabileceğimiz bir başka film, Kartal Tibet'in 1983'de çektiği "Şalvar Davası" dır. Kişisel görüşü "kadın eksik bir yaratıktır, onun tek gücü fiziksel yanıdır(96)" şeklinde olan Kartal Tibet, Şalvar Davası'nda köyün tembel kocalarını yola getirmek için bu fiziksel gücü kullanır. Aynı zamanda "erkek çalışır para kazanır, kadın tüketir" diyen Tibet, bu filmde tam tersi kadınların çalıştığı, erkeklerin ise bu emeği sömürdüğü bir köy ortamını anlatıyor. Kocalarına karşı Elif (Müjde Ar) öncülüğünde yatağa girmeme eylemi yapan köylü kadınlar, bu direnişlerinde başarıya ulaşırlar. "Bir direnişin, tipik bir "şalvar erotizminin güldürüsü" biçiminde gelişen olaylar sonucunda uçkurlar çözülür ve yataklara girilir. Erkeklerle kadınlar arasında cinsel çatışma bitmiş, anlaşma sağlanmıştır(97)".

Kartal Tibet'in tecimsel amaçlı komedilerinden bir tanesi olan Şalvar Davası, kadın/erkek çatışmasını cinselliğe indirgeyerek, belden aşağı esprilerle süslenerek sunulan bir film olmakatan öteye geçemiyor. Filmin en ilginç yönü, Kartal Tibet'in cinsel bir güldürü de olsa kadın sorununa el atmasıdır.*

Kadın yönetmenlerimizden Bilge Olgaç'ın 1988'de gerçekleştirdiği "Yarın Cumartesi", yeni evliyken kocası hapise düşen

(96) "Üç Yönetmen, Üç Bakış", Yeni Olgu, Nisan-1984, yıl:3, sayı:4, syf:11

(97) ÖZGÜÇ, Agah, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, agk., syf:62

(*) Çünkü Kartal Tibet'e göre "Türk sinemasında kadın meselesi yoktur. Sinemada toplumda varolan kadının yansıtılması ve sinema salonlarının hıncahınç dolması gerekir". Rapor-taj için bkz.(96)'da agk.

Nurten'in (Duygu Asena),geçen altı yıl boyunca ister istemez, aynı evde yaşadığı kayınıyla ilişkiye girmesini anlatır. Filmde çizilen tipleri inceleyecek olursak; Fikret (Bülent Bilgiç) zayıf karakterli,ağabeyinin gölgesinde büyümüş,alkol bağımlısı buna rağmen iç tutarlılığı olan dürüst bir insan. Nurten'in kocası Tarık (Erdal Üzyağcılar) ise hoşgörülü,olgun,hapiste daha çok bilinç kazanmış,emekçi karakterli biri. Nurten gözünü evlendiği evde açmış,anlayamadığı ve kavrayamadığı bir evlilik yapmış,kocasının evlendikten hemen sonra hapse düşmesiyle ve Fikret'ten hamile kalmasıyla bu karmaşa iyice derinleşmiştir.

Bu zor ve karmaşık aile ortamında aile fertlerinin aldıkları tavır oldukça ilginçtir. Tarık hapisteyken,karısının böyel birşey yapabileceğini tahmin etmektedir ve çıktığında da hayal kırıklığına uğramaz. Kardeşine ve Nurten'e karşı inandırıcılıktan uzak bir hoşgörü içindedir. Nurten ise olabildiğine rahat,kocasının çıkacağını duyduğu andan itibaren resmi ve gerçek evliliğini sorgulamaya başlayan,kocasının Fikret mi yoksa Tarık mı olduğuna karar veremeyen bir yaklaşım içerisindedir. Kayınvalide ise tüm bu ilişkileri bilmesine karşın,hoşgörü ile yaklaşıp aileyi birarada tutmaya çalışır. Bu ortamda en çok rahatsız olan,vicdan azabı çeken ise Fikret'tir. Bütün bu karmaşa içinde kocasını tanımaya başlayan Nurten,Tarık'ın kendisine verdiği "Ermiş","Doğmamış Çocuğa Mektup" gibi kitapları okuyarak aniden bilinçlenir ve kendini tanımak,kendi ayakları üzerinde durabileceği bir yaşam kurmak düşüncesiyel evden ayrılır. Bu ayrılıştta,ileride Tarık'la birbirlerini tanıyıp birlikte olabileceklerinin ipuçlarını da verir.

Film gerek tipler gerekse olayların gelişmesi açısından Türk toplumu için hayli gerçeklikten uzak bir yapıdadır.Altı yıl boyunca Fikret'le geliştirdiği duygusal yakınlaşmaya ve

kocasını gibi algılamasına karşın, Nurten'in Fikret'i neden reddettiği anlaşılabilir. Kadının bilinç kazanması ise, son derece hoşgörülü olan aldatılmış kocasıyla mektuplaşması ve onun iki kitabını okumasıyla oluyor. Bu ani bilinçlenme, filmin inandırıcılığını yitirmesinde önemli bir etkidir. Oysa Nurten finalde son derece tutarlı bir tavırla kocasını sevdiğini anlamasına rağmen, onun birlikte olma teklifini reddedecek ve kendi yaşamını kurmak üzere başka bir şehre yola çıkacaktır. Kaldı ki yaşamını nasıl kuracağı üzerine herhangi bir ipucu verilmiyor.

Sonuçta "Yarın Cumartesi", gerek Bilge Olgaç'ın filmografisi gerekse feminist yaklaşımlar içerisinde önemli yer tutmamacak bir filmidir.

7- 12 EYLÜL FİMLERİ VE KADIN

80'den sonra Türk sinemasında 12 Eylül ve öncesini sorgulayan filmler farklı bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. 80 sonrası Eylül filmleri, Eylül romanları vb. terimler ortaya çıktı. Bu terimler genellikle Eylül darbesinin ruh hali veya onun ideolojisinin etkisinde ortaya çıkan sanat ürünleri için kullanıldı. "Birkaç yıldır edebiyatımızda 1980 öncesi ve sonrasında yaşanan, yaşanagelen birtakım siyasal ve toplumsal dönüşüm süreçlerinin fon ve dekor olarak kullanıldığı yeni romanların olağanüstü ilgi görmesinden, mapushane koşullarını yada işkence olgusunu gündeme getiren inceleme, araştırma ve belgesel anı kitaplarının art arda yeni basımlar yapmasından sonra sorumluluğunu yerine getirme sırası şimdi de sinemamızda(98)". Eylül filmleri terimi ise politik mücadeleye girmiş kişilerin Eylül öncesini ve sonrasını anlatan filmler için kullanıldı. "Deyim önceleri filmin konusunu anlatmak için kullanılırken, ülkemiz sinemasında (-kültüründe) alışageldiğimiz gibi işin çığrından çıkması, bilen bilmeyen herkesin at oynattığı bir alan, "tür" e dönüşmesi ve her tür gibi klişelerini üretmesi sonucunda bir çeşit küfür haline geldi(99)".

"Sen Türkülerini Söyle" (1986) ile başlayan bu filmler "Ses", "Prenses", "Av Zamanı", "Sis" ile devam etti. Yakın geçmişi anlatması bakımından önem taşıyan bu filmlerden kimisi Eylül ideolojisinin savunuculuğunu yüklenirken, kimileri de daha gerçekçi bir anlatımı yeğledi. Konu edilen politik mücadeleye girişmiş insanların ise en azından kendileirini savunma şansları yoktu. Bu kişiler üzerinde söz söylemek, roman yazmak, film çekmek, Ertuğrul Özkök'ten Sinan Çetin'e kadar herkese nasip

(98) ÇAPAN, Sungu, "Ve "devrimci" Beyazperdede", Nokta, 14 Aralık 1986, yıl:4, sayı:49, syf:80

(99) KENAN, Murat, "12 Eylül Filmlerinin Hikayesi", Demokrat, Şubat-1991, sayı:9, syf:64

olurken,bir tek politik mücadelenin içinde yer alanlara "kısmet" olmadı.

Eylül filmlerinin bir başka özelliği de başından politik olaylar geçmiş kimseleri anlatırken,politik olmayan,Yeşilçam melodram kalıplarını kıramayan filmler olmalarıydı. "Çünkü filmler 12 Eylül'ün ister öncesini ister sonrasını anlatsın,12 Eylül sonrasının ürünüydü her anlamda. Bu oluş yalnız 12 Eylül ile ilintili filmlerde değil,Türkiye tarihinin diğer bunalım yıllarına değinen filmlerde de böyleydi. Sonuçta hepsi 12 Eylül filmleri oldu(100)".

12 Eylül filmleri diye adlandırdığımız bu filmlerde militan kadın tipleri karşımıza çıkar. İşte bu konuda tartışmaya açık bir örnek 1986'da Sinan Çetin'den "Prenses"le gelmiştir. Bizce bu filmin önemli bir özelliği 12 Eylül sonrasında,12 Eylül öncesine bir bakış olmasıdır. Çetin bu filmde 12 Eylül öncesi bir sol fraksiyon üyesi olan Tarık (Tunç Okan) ve İskenderun'dan örgüte kabul ettirmek için getirdiği sevgilisi Nevres (Serpil Çakmaklı) ile yuvalandıkları evin alt katında oturan fotoğrafçı Selim'in (Mahmut Hekimoğlu) ilişkilerini anlatmaktadır. Çetin'in çizdiği bu üç karakter etrafında belirginleşen filmde,Tarık sert,acımasız,kendi dogmaları için ölüp öldürebilecek,beyni yıkanmış,insanlıktan nasibini almamış bir örgüt üyesidir. Yönetmenin bir anlamda kendisiyle özdeşleştirdiği fotoğrafçı Selim ise,hayata tapan,uğruna ölünecek hiçbirşey olmadığına inanan,üstün umutlar,güzel gelecek için ölmeye değmeyeceğini savunan,filmdeki örgüt üyelerinin zıt karakteri olarak yerini almaktadır.

Konumuz gereği bizce önemli olan karakter Nevres'tir.

Nevres, sevgilisinin gölgesinde, birkaç basmakalıp laf ezberletilmiş, sevgilisinin zoruyla devrimci olan bir karakter olarak verilmeye çalışılsa da bunda başarılı olunduğu söylenemez. Çünkü Nevres, filmin başından sonuna kadar inançsız biri olarak görülüyor. Üstelik kendi ayakları üzerinde duramayan, bildiği her şeyi bir erkekten öğrenen ve yönlendirilen bir kadın ve arasına "kutsal birşey bilimsel olabilir mi?" gibisinden sorularla, kafasındaki soru işaretlerini açığa çıkartan parlak çıkışlar da yapmaktadır.

Sinan Çetin, tesadüfen bataklığa düşmüş, iyi saf ve masum kadınları kurtarmanın yolunu, kendisini gerçekten seven bir erkekle buluyor. "14 Numara" da geneleve düşmüş bir melek olan Yaprak'ı evlendirerek kurtarmayı deniyor. "Prenses" te ise duygusuz, her an öldürmeye hazır ve hepsi erkek olan örgüt üyeleri arasında saflığını, insancılığını korumaya çalışan Nevres'i parlak yaşam nutuklarıyla kurtarmaya çalışıyor ve kurtarıyor da. Örgüt üyesi Tarık ile fotoğrafçı Selim arasında tercih yapmak zorunda kalan Nevres, "güzel günleri gelecekte ve kafada değil yaşanan anda bulan(101)" Selim'i tercih ediyor. Nevres, bir erkek tarafından ölümün içine çekilmeye çalışılırken, diğer bir erkek tarafından yaşama döndürülüyor. Kişiliksiz Nevres'in karar vermesi ise, özellikle final sahnesinde hayli uzun sürüyor.

"Sinan Çetin , "Prenses" filminde çok yakın bir geçmişin gençlik olaylarını anlatmıyor, adeta bu eylemleri kökten yadsıyarak kendisine özgü teemelsiz ve asılsız düşünceleri yargılıyor. Hem de toplumsallığın karşısına inançsızlığı, umudun karşısına boşvermişliği önererek. Sık sık yaşamdan söz ediyor ama yaşamın en ufak bir kırpıntısını bile yakalayamıyor(102)". Çetin'in

(101) EVREN, Burçak, Türk Sinemasında Yeni Konular, agk., syf:172

(102) " " " " syf:173

kişisel sinemasında görüntü ve simge bolluğu içerisinde bir çırpıda çok şey anlatılmaya çalışılırken, kişiler, durumlar, dramatik gelişim, hemen yalnızca bir tezi, bir görüşü açıklamak, doğrulamak için yaratılmış kurgulardır. Ne varki bazı simgelemeleri oldukça düzeysiz kalıyor. Atilla Dorsay'ın dediği gibi: "Örnekse bildiri basmakla, Nevres'e basmanın özdeşleştirildiği sahne, en az benim bu cümle kadar düzeysiz ve bayağı(103)". Sinan Çetin'in bu filmini en güzel İbrahim Altınsay'ın şu cümlesi özetliyor: "Koskoca bir dönem, koskoca bir hayat dilimi ve deneyimi üç beş basmakalıp cümlenin şematizmine kurban ediliyor(104)".

Zülfü Livaneli'nin 1988'de gerçekleştirdiği hayli tartışmalı bir film olan "Sis", 27 Mayıs ihtilalinden 70'li yıllara uzanan bir zaman diliminde eski hakim, daha sonra avukatlık yapan Ali Fırat'ı (Rutkay Aziz) ve ailesini anlatır. Siyasal çalkantıların yoğun olduğu bu dönemde, iki ayrı sol fraksiyon üyesi olan oğullarından Murat, bilinmeyen kişilerce öldürülür. Kuşkular basının etkisiyle diğer kardeş Erol'un (Uğur Polat) üzerinedir. Murat'ı Erol mu öldürmüştür? Filmde bunun yanıtı verilmemekle birlikte, kuşkular Erol ile suççu eylemci üzerinedir. Ayrıca Erol'un Murat'ın kız arkadaşı İdil'e (Aslı Altan) olan eğilimi de bu kuşkuları arttırır. Filmin kadın kahramanı olan İdil'in filmdeki fonksiyonu cinayet sebebi olabileme ihtimalinden kaynaklanır. Filmde çoğunluğu oluşturan politik tiplerin aksine İdil, apolitik biri olarak çizilmiştir. Hatta ikiside politik olan kardeşlerin sevgilisidir. Filmde Erol'un Murat'ı öldürüp öldürmediği belli olmamakla birlikte, Murat'ın ölmesini istediği kesindir. Bunun sebebi de fraksiyon farklılığından öte İdil'dir. Bu da hem İdil'de hem de Erol'da kaçınılmaz olarak

(103) DORSAY, Atilla, "Prenses'i ve Çetin'i Yakmalı mı?", Cumhuriyet, 20 Şubat 1987

(104) ALTINSAY, İbrahim, "Üç Buçuk Nutukta Bir Dönemin Muhasebesi", Hürriyet, 19 Şubat 1987

bir suçluluk duygusuna yol açar. İdil'in filmdeki bu duygusunu Zülfü Livaneli şöyle açıklıyor: "Sevdiği adam öldürülmüş ve onun kardeşiyle sevişirken, onun tenine dokunurken aynı tene dokunuyorum duygusu; acaba onun anısına iyi bir şey mi yapıyor? Yaptığı "suç", aynı zamanda ölenin yüceltilmesi. Çünkü ölene en yakın iki insan, onun anısını en iyi paylaşabilecek iki insan biraraya geliyor(105)".

Filmin ana teması Ali Fırat'ın gözlemleri üzerine geliştiğinden, filmin ana kadın karakteri olan İdil'in rolünün önemi büyük olmakla birlikte, filmin geneli içerisinde önemsiz kalmıştır.

Tunç Başaran'ın 1989'da gerçekleştirdiği "Uçurtmayı Vurmasınlar", hapisane yaşamı içinde büyüyen küçük Ozan'ın (Ozan Bilen) öyküsünü anlatır. Ozan dışarıdaki yaşamı, düşünce suçlusu İnci'nin (Nur Sürer) gözüyle tanır. İnci ve Ozan arasındaki bu ilişki, Ozan açısından aynı zamanda bir sevgi ilişkisidir. Adli suçlularla siyasilerin aynı ortamı paylaştıkları filmde, küçük Ozan'a sevgiyle yaklaşan siyasi kadınlar arasından İnci ve Ozan'ın arasında özel bir sevgi ilişkisi gelişir. Film Feride Çiçekoğlu'nun yazdığı romanın aksine politik yönünü değil, bu sevgi ilişkisinin altını çizmiştir. Bu nedenle film, politik bir film değildir. "Film, kitabın belkide özü olan siyasal/politik yana da bilerek sırt çevirmiş. Suçları, kültürleri ve kişilikleri açısından farklı koşullar, iyimser bir kadınsı duyarlılığın içinde yoğrulmuş. Bu iyimserlik Barış'ın gözünden verildiği zaman yerini bulan, çocuksu duyarlılıkla bağdaşan, kısacası hoşgörülen ve görülmesi gereken bir iyimserlik olabiliyordu. Ama İnci'de aynı hoşgörü yerini, ne yazık ki aşırılığa bırakıver-

(105) HAKAN, Ali, "İmgeler ve Tatlar" (Zülfü Livaneli ile Sis üzerine tartışma), Beyazperde, Kasım-1989, sayı:1, syf:11

miş(106)". Filmde adli suç işlemiş kadın tipleriyle siyasi kadınlar,düşünce ve davranış bakımından birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış bir biçimde işlenmiştir. Bu da en çok Ozan'la olan ilişkilerinde belirginleşmiştir. Adli suçlular Ozan'a kaba davranırken ve onlardan küfür öğrenirken,siyasiler ise dış dünyayla ilişkisini sağlamaya çalışmıştır. Siyasiler genelde olumlu,tutarlı kişiliklerdir ve diğer kadınların da kendilerine mesafeli bir saygısı vardır. Siyasilerin adlilere davranışı ise, onlara yardımcı olmaya çalışan,belli konularda aydınlatan,adil davranan kişiliklerdir. Bunun en çarpıcı olduğu sahnelerden bir tanesi,siyasilerin yemek dağıttığı sahnedir. Bunların yanısıra fahişe tiplmeleri,kader kurbanları,kocası için hapiste yatan kadınlar gibi yan tiplmeleri izleriz. Filmin yönetmeni Tunç Başaran,hapishane backgroundunun kendisini ilgilendirmediğini ve filmde de böyle birşeyin olmadığını,asıl üzerinde durulanın kişilerin sevgiden yoksun olarak büyümeleri olduğunu belirtmektedir(107).

12 Eylül'ün ilk politik filmlerinden biri olan "Ses" te ise,12 Eylül döneminde altı yıl tutuklu kalmış ve işkence görmüş bir adamın,bir sahil kasabasına gelip kendisiyle hesaplaşması anlatılır. "Yakın geçmişte olan bir hesaplaşmayı bugüne, günümüze taşıyarak bir başka hesaplaşmanın içine sokmayı dener (108)". Sahil kasabasına annesiyle birlikte tatile gelen sıradan bir kişi olan Serap'ın (Nur Sürer),bu genç adam (filmde kahramanın adı yoktur) ilgisini çeker. Aralarındaki bu ilişki,içeriden yeni çıkmış bir adamın yaşama ayak uydurması,Serap'ın da bilinmeyen bir geçmişi bu genç adam özelinde öğrenmesi biçiminde bir sevgi ilişkisi olarak gelişir. Filmin kadın karakteri,

(106) EVREN,Burçak,Türk Sinemasında Yeni Konumlar,agk.,syf:144-145

(107) SONOK,Hakan,"Tunç Başaran: Hapishane Backgroundu Beni İlgilendirmiyordu"Beyazperde,Aralık-1989,sayı:2,syf:10

(108) EVREN,Burçak,Türk Sinemasında Yeni konumlar,agk.,syf:107

"Sen Türkülerini Söyle" de olduğu gibi geri planda apolitik fakat ondan bir derece daha öndedir. Birincisi acı çekmiş,işkence görmüş bir insanın yaşamla bağlarını tekrar kurmaya yardımcı olur. ikincisi ise genç adamın (Tarık Akan) kendisine işkence yapan polis zannettiği sesin sahibine öynelik şiddetin yoğunluğunun artmasını önlemesidir. Filmde mahkumun kendini arayışı, sevgiye,dostluğa,kuşkuya ve düşmanlığa olan tavrı,işkencecisi ve yitik gençliğiyle ödeşmesi dış gerçek ve reel mantıktan soyutlanmıştır. Çevresinden sıkılan ve dünyayı yeni yeni tanıyan Serap'ın ise mahkuma neden yaklaştığı önemini yitirip,bu yaklaşmanın sonuçları önem kazanmaktadır(109).

Ali Üzgentürk'ün 1986'da çektiği "Su da Yanar",Nazım Hikmet'in filmini çekmek isteyen bir yönetmenin,karısı,sevgilisi, çevresi ve kendisiyle iç hesaplaşmalarının filmidir. Filmimizin kahramanı olan yönetmen (Tarık Akan),gerek yaşadığı ülkenin politik ortamı gerekse çevre ve aile ilişkilerinden dolayı belli bir umutsuzluğa düşmüş,aydın biri olarak karşımıza çıkıyor. Yapmak istediği film ve karısı ile sevgilisi arasında gidip gelirken,68'lerde başlayan politik yaşamının sorgulamasını yapar. Şairin filmini çekerken düzeysizlik ve umutsuzluktan korkmaktadır. Son yıllarda Türk erkeğini sinemada canlandırma görevini tek başına üstlenmiş görünen Tarık Akan'ın bu filmde canlandığı aydın Türk erkeği tipi,entellektüel bunalımlardan maçoluğa kadar uzanan karmaşık bir davranış içerisindedir. Bir yandan çekmek istediği filmi,ülkenin içinde bulunduğu karmaşayı,geçmişini değerlendirmek gibi entellektüel kaygıları taşırken,diğer yandan karısını dövüp,tecavüz eder. Tüm bunlar aydın yönetmenimizin yaşadığı çelişkilerdir. "Çünkü "Su da Yanar" ın aydın kah-

(109) ALTINSAY,İbrahim,"Yeni Filmler",Hürriyet Gösteri,Aralık-1986,sayı:73,syf:84

ramanına - ve elbette filme - asıl rengini veren,- üstelik de senaryosu bir kadının elinden çıkmış olmasına karşın - yoğun bir erkek romantizmidir. Filmdeki yönetmen "iki kadın arasında kalmışlık" konumunu evrenselleştirerek yaşayan,hatta belki böyle bir konumun erkek cinsinden yaratıcılar için "olmazsa olmaz" gücünde bir koşul olduğunu düşündüren biri(110)".

Filmdeki kadın tipleri yönetmene göre konumlanmış tiplerdir. Doktor olan karısı,yönetmenin filmini yapabilmesi için ona güç vermeye çalışan,"inancın filmini yapmalısın" diyerek onu yüreklendiren,aydın bir kadındır. Ne varki eşini sevmesine rağmen ondan bir seçim yapmasını istese de,yönetmen ikisini de sevdiğini,bir gönülde iki sevdaya da yer olabileceğini savunur. Karısı bu durumu kabullenmezken,sevgilisi ise "filmlere ve başka şeylere inanmadığını,sadece yönetmeni sevmesinin kendisi için yeterli olduğunu" söyleyen bir kadındır. Filmde yönetmen,karısına karşı kaba davranırken,sevgiliye karşı daha müşfikdir. Her ikisi de aydın ve 68 kuşağından gelen bu kadınlar,yönetmenin bunalımlarını körüklemekten başka pek bir işe yaramayan,geri planda karakterlerdir. Yönetmen tüm entellektüel ve cinsel bunalımlarını bu iki kadına yansıtır. Filmde yönetmenin karısı kocasına karşı özverili davranan,anlayışlı bir kadın olarak çizilirken,sevgilisi yaşamla ilgili fazlaca kaygılar taşıyor ve "bu ülkede yaşamın bir Kafka hikayesine benzediği" gerekçesiyle kendi ülkesine geri dönüyor.

Filmde kadına yönelik şiddet açısından en ilginç sahne, yönetmenin karısını yere yatırıp eteklerini açarak tecavüze kalktığı sahnedir. İki aydın insan arasında geçen bu sahnede kadın,aşağılandığı için duyarsızlaşmış ve bunu tepkisiz kalarak

(110) ÖZGÜVEN,Fatih,"Yönetmenine Adanmış Destan",Yeni Gündem, Ekim-1987,yıl:4,sayı:82,syf:50

protesto etmiştir.

Yine 68 kuşağından gelen iki insanın öyküsünü anlatan "İkili Oyunlar" (1989-İrfan Tözüm),bu iki insanın günümüze kadar uzanan politik ve ekonomik değişimini anlatmaktadır. 68'de öğrenci olayları ile başlayan politik yaşamları,78'lerde ekonomik ve toplumsal sorunlar nedeniyle hissettikleri entellektüel bunalımlar Erol'da (Tarık Akan) kendini küçük burjuva aydın konformizmi olarak gösterirken,Nur'da (Zeliha Berksoy) daha çok birşeyler yapamama kaygısıdır. Tüm bu kaygılar evliliklerini tıkanma ve boşanma noktasına getirir. 80'lere gelindiğinde Erol bir YÖK profesörü olmuş,bir şirkette danışman görevini almış ve yılın barış ödülüne adaydır. Nur'un gelişimi de hemen hemen aynıdır. İkisi de kafalarındaki sorulardan vazgeçmiş,adeta geçmişi reddetmiş bir tavır içerisindedirler. Düzenle bağlarını sağlamlaştıran Nur ve Erol,işadama arkadaşlarının itkisiyle yeniden evlenirler. İşte bu davet sırasında eski arkadaşları olan Turgut'u hatırlarlar. Toplumsal mücadeleden kopmamış olduğu için sürekli hapse girip çıkan Turgut'a karşı içten içe vicdani bir hesaplaşma içindedirler. 68 kuşağının toplumsal akış içinde sorunlarını anlatan bu filmde,küçük burjuva aydınları olan Nur ve Erol'un kaygıları Erol'da "ben ne yapabilirim yahu,topum tüfeğim mi var? Bu halk koyun sürüsünden beter" şeklinde olurken Nur'da,"vicdanımız ve aklımız sağda olmamızı engelliyor,korku ve evhamlarımız ise solda" şeklinde kendisini göstermektedir. Nur,yaşadıkları süreçten rahatsızlık duyup kendilerini eleştirirken,dürüst bir tavır içerisindedir. Erol ise bu sorunlardan kaçmaya birtakım gerekçeler aramaktadır. Bu acıdan bakıldığında filmin sonunda ikisi de aynı noktada buluşmalarına karşın,Nur'un daha dürüstçe bir tavrı vardır. "İkili Oyunlar,onar yıllık zaman dilimleri içerisinde 1968 kuşağının sorun-

larını irdelerken bu kuşağı anlama çabasıdadır; kişilere asla umutsuz ve karamsar yaklaşmaz. Filmin yaşanan ve yaşanacak güzellikler adına tek amacı kıskırtmaktır(111).

12 Eylül filmleri içinde kadın karakter üzerine kurulu şimdilik tek film, Memduh Ün'ün 1989 yapımı "Bütün Kapılar Kapalıydı" sıdır. Film, altı yıllık bir tutukluluk döneminden sonra serbest bırakılan Nil'in (Aslı Altan) öyküsünü anlatır. Nil'in döndüğü kentte hiçbirşey eskisi gibi değildir. Ne ki toplumsal yaşamın politik dokusundaki köklü değişim, yaşadığına ilişkin bütün izleri silmeyi de başarmış görünmektedir(112). Tüm bu kaos içinde geçmişle bağlarını kurmak dışında bir çözüm göremeyen Nil, değişik bir yaşam serüveni geçirmiş Ateş'le (Uğur Polat) yaşama tutunmaya çalışır. Nil, içerideki işkencelere dayanabilmenin yolunu, dışarıda yarattığı hayali kızına mektuplar yazarak bulmuştur. Varolma çabasını, dışarıdayken de yine bu hayali kızla gerçekleştirmeye çalışır. Bu durum giderek bir saplantıya dönüşerek akıl hastanesinde noktalanacaktır. Nil'in tüm bu yaşama tutunma çabaları (resim yapmaya çalışması, iş bulması, eski politik arkadaşlar gibi) sonuçsuz kalır; yeni bir gelecek kurma umutları da gerçekler karşısında parçalanır. Yok edilmiş geçmişi, gasp edilmiş geleceği ile Nil tamamen umutsuzdur. Bu yalnızlık içerisinde onu anlayıp yardımcı olmaya çalışan Ateş'in çabaları da sonuç vermeyecektir.

Eylül filmlerinin kadın/erkek ilişkilerinde ortak olan yönlerinden bir tanesi, kadın veya erkeğin biri politikken diğerrinin olmaması ve politik olmayanın, olanı anlama çabasıyla yakınlaşmalarıdır. Örneğin "Sen Türkülerini Söyle", "Ses", "Prenses" de olduğu gibi. Bu filmdeki fark ise, bu kez politik olanın

(111) "Her Aşk Öyküsü Toplumsal Bir Öyküdür Yada İkili Oyunlar", Beyazperde, Ocak-1990, sayı:3, syf:21

(112) "Bütün Kapılar Kapalıydı", Beyazperde, Şubat-1990, sayı:4, syf:20

kadın olmasıdır. Ve bu kadının işkenceye direnmesinin ve yaşamla bağının hayali bir kız çocuğu ile gerçekleştirilmesi, kadınca bir tepkinin ürünüdür. Filmde cinselliğin ön plana çıktığı sahnelerde ise Nil, sevdiği adamla sevişirken de işkencede yaşadığı cinsel tacizin izlerini taşır. Sevgilisinin göğsüne dokunması, işkencecinin göğsüne dokunmasını ve kendisini cinsiyetinden ötürü aşağılamasını hatırlatır.

Atıf Yılmaz'ın 1990 yılında gerçekleştirdiği, Ümit Kıvanç'ın romanı, Barış Pirhasan'ın senaryosundan sinemaya uyarlanan "Bekle Dedim Gölgeye", diğer 12 Eylül filmlerinden ayırt edici özelliklere sahiptir. Atilla Dorsay'ın sinemamızda yapılagelmiş en ilginç siyasal sinema örneklerinden ve 12 Eylül filmlerinden biri olduğu ve bu alanda ancak "Sis" le kıyaslanabilecek bir düzeye eriştiğini söylediği(113) film, gerek öyküsünün çarpıcılığı gerekse kullandığı anlatım teknikleri ile, Türk sinemasının özellikle flash-back kurgusundaki en başarılı filmidir.

68 kuşağından bir grup arkadaşın öyküsünü konu alan "Bekle Dedim Gölgeye", gazeteci Erdinç'in eski arkadaşlarına bir gazete haberinde rastlayıp onları araması ile gelişen olayları anlatır. Ne varki darbe sonrası fiziksel işkencelerden geçen, ancak dışarı çıktıklarında da değiştirecek hiçbir şeyleri kalmayıp birbirlerine tutunarak varolma mücadelesi veren bu gençlerin her birinin sonu ölümle bitecektir. "Bekle Dedim Gölgeye" 68'li- lere, yenik düşmüş bir kuşağa ağıttır(114).

(113) DORSAY, Atilla, "İki 12 Arasındaki E'ler", Cumhuriyet, 19 Mart 1991

(114) ARSLAN, Tunca, "Yenilmiş Asilere Çiçek Verelim", İkibine Doğru, 14 Nisan 1991, yıl:5, sayı:7, syf:57

8- 80'Lİ YILLARDA ARABESK FİLMERDE KADIN

Arabeskin kitle kültürü açısından önemi sadece müzik ansiklopedisindeki tanımı "çevreye uyumsuzluğun,yabancılaşmanın müziği" olmasında değil,siyasal,kültürel,ekonomik boyutlarıyla toplumu önemli ölçüde etkilemesinde yatmaktadır.

Türkiye'de 1960'lardan sonra toplumsal ve ekonomik canlanışın,kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının ve gelişen kapitalizmin yarattığı çelişkilerin kentlerdeki yansımalarına ve bu yaşam tarzının müziğe,sinemaya,basına etkisi "arabesk" olarak adlandırılmıştır.

Arabesk sadece bir müzik türü olarak kalmamış,hayata bakış,bir yaşam felsefesi haline dönüşmüştür. Arabesk,Türkiye'nin yaşadığı özgün çelişkilerin ürünüdür. Doğululuk-batıllık,kentlilik-köylülük,islamlık-Türklük gibi çelişkilerin yanısıra Avrupa'daki gibi sınıfların tam ayrılmaya uğramaması,dolayısıyla sınıfların kendi özgün kültürlerini oluşturamayışı,arabeskin zemininin oluşmasının etkenleridir.

Her ne kadar arabeskin doğuşu ve yerleşmesi 1960'larda kırsal kesimden kente göç ve bunun yarattığı gecekondu gerçeği ile bu yaşam biçiminin getirdiği bir kültür olarak algılandığında ,arabeskin Türkiye'deki gelişimi çok öncelere dayanmaktadır. Cumhuriyetin batılılaşma ideolojisine paralel olarak Osmanlı'yla bağlarını topyekün koparma isteği sonucu,1934 yılında radyoda Türk müziği yasaklanmıştır. Bu yasak sonucunda halk,kendisine yakın bulduğu Arap radyolarını dinlemeye başlamış ve bu durum o yıllarda yaygınlık kazanmıştır.

Müzik alanında olduğu kadar sinema açısından da arabeskin Türkiye'de yaygınlık kazanması,yine aynı döneme rastlar. Nijat Özön'e göre; Türk sinemasının geçiş çağı içindeki 1938-44 dönemi II. Dünya Savaşı koşullarından etkilenmiş ve bu dö-

nemde yıllık film sayısının ortalama ikiye düşmesi, Amerikan filmlerinin ithalinin savaş nedeniyle açık pazar olan Mısır üzerinden gerçekleşmesi sonucu beraberinde Mısır filmlerinin de getirilmesi ile, bu filmler Türkiye'ye girmiştir(115).

1938'de "Aşkın Gözyaşları" adlı Mısır filminin gösterimine halkın yoğun ilgi göstermesinden sonra Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça söylenmesinin yasaklanması ile, bu müziklerin Türkçe olarak tanınmış şarkıcılar tarafından plağa okunması ve benzer yeni besteler yapılmasını getirmiştir. "Mısır filmlerinin etkisi, Türk sinemasında bu filmlerden esinlenen yerli filmlerin yapılmasını ve yine Mısır filmlerine adaptasyon yapan bestecilerin bu yerli filmlere de müzik yapmalarını getirdiği gibi, Münir Nurettin Selçuk'tan Müzeyyen Senar, Zeki Müren'e kadar ünlü şarkıcıların oynadığı şarkılı filmlerin yapımını da getirmiştir(116)".

Kısaca şarkılı türkölü melodramlar, Türk sinemasına Mısır filmleri aracılığıyla girmiş ve etkileriyle de yaygınlaşmıştır. 50'li-60'lı yıllarda Muharrem Gürses'in klasik melodram kalıplarının tüm özelliklerini taşıyan filmleri, bir ekol olarak sinemamızda yerini almıştır. Bu filmler ile arabesk filmler arasında benzer yanlar çokçadır. Bu süreç açısından bakıldığında arabesk filmler sinemamızda bir yenilik değil, eski türlerin tescimsel kaygılı bir uzantısıdır denilebilir. Arabeskin sinemada ortaya çıkışını sağlayan nedenler ise kentleşme, film sayısının artışı ile konu-oyuncu sıkıntısı, sinemanın yeni bir soluğa gereksinim duyması, Tv'nin yaygınlık kazanması gibi nedenlerdir. plak ve kaset sanayinin gelişmesi de aynı yıllara rastlar(117).

Plak-kaset piyasasında belirli rakamların üzerinde sa-

(115) Nijat Özön'den aktaran, ÜZBEK, Meral, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yay., İstanbul-1991, syf:153

(116) ÜZBEK, Meral, agk., syf:155

(117) EVREN, Burçak, "Arabesk Olayı ve Sinema", Gelişim Sinema, Ocak-1985, sayı:4, syf:13

tış yapan her şarkıcının sinema oyuncusu olması ile,müzik dünyası ile sinema arasında bir işbirliği de doğmuştur. (Özellikle magazin basınının öne çıkardığı arabesk şarkıcıların film-leri.) Bu durumu en iyi şekilde Erdoğan Tünaş ve Osman Seden'in sözleri açıklıyor:

"Oyuncuyu verdiklerinde ısmarlama elbise dikiyoruz,terzi gibi. Şu adama şu ölçülerde elbise dik diyorlar. Ölçü,beş şarkı söyleyecek adamımız şudur. Bizde ona göre elbise dikiyoruz".

"0 günlerde en çok kimin kasedi satıyorsa onun filmini çekiyoruz. Söylenecek şarkı ve şarkıcı belirleniyor. Filmin 20 dakikalık bölümünü şarkılar alıyor. Bize geriye 70 dakika kalıyor(118)".

Arabesk filmlerin genel özelliği zengin-yoksul çelişkisidir. Sinemamızın önceden beri kullandığı bu temayı, arabesk filmler umutsuzluk,karamsarlık,acı gibi unsurların dozunu daha da arttırarak kullanmıştır. Arabesk filmlerin ana teması ise bir sevgi ilişkisi üzerine kurulmasıdır. Ne varki sevenlerin sınıfsal farkından dolayı ve çevredeki kötü niyetli kişilerin bu ilişkiyi engellemesi,öktü kaderin etkisiyle "sevenler bir türlü mesut olmaz". Filmin tam bu anında şarkıcı artistimizin acısı,bir arabesk şarkı olarak çığlığa dönüşür. "Bu tür filmlerde karşılıksız sevginin önerdiği çözüm yolu daha ilginçtir. Kısa sürede şan,şöhret ve servete kavuşmak. Üstelik gerçek yaşamda bunların örneklerine rastlanmamış mıdır? Minibüslerin kimi yerlerine yapıştırılan "sabret gönül bir gün olur" özdeyişi de,bu önerinin sabırla yoğrulan (aldanma mutluluğunun) başka eş anlamlı karşılığı değil midir?(119)". Arabesk kahrama-

(118) ADANIR,Oğuz,"Popüler Sinema,Arabesk Film ve Bir Çözümleme",
Gelişim Sinema,Ocak-1985,sayı:4,syf:17-18

(119) EVREN,Burçak,"Arabesk Olayı ve Sinema",agk.,syf:15

nımız kötü kaderine isyan ederken, bu kötü kaderi değiştirmenin yolunu sınıf atlamakta bulur. (Genellikle şarkıcı olarak şöhret ve paraya kavuşur.) Kahramanımız sınıf atlasa bile çoğu kez yine sevdiğine kavuşamayarak bu kötü kaderini değiştiremez. Arabeskin aşk teması ise şöyle anlatılabilir: "Varolan aşk anlayışı, tabucu cinsel ilişkiler, baskıcı aile ilişkileri artık çürümüş ve zorlayıcı bir nitelik arz ediyordu ama toplumsal olguların ve yaşam anlayışının bir çarpıda terkedilmesi de mümkün değildi. Egemen namus anlayışı kendilerini de mutsuz ediyordu ama ondan vazgeçemiyorlardı da. Yüzyılların feodal aşk anlayışı kapitalist metalaşma ile çiftleşince, hepten şoke ve kızgın bir durum ve kişilik dışavurumları oluşturdu. Eğer sonunda acı, keder, ayrılık, hüsrân, intihar vb. gibi birşey yoksa bu aşk olamazdı. Arabesk buydu. Sistem içinde bulamadığı özgür-sevisel aşkları üretmediği oranda, bu yaşamcıl eksikliğini kurgulayıp tersyüz ederek, acısever kavramlarla yoğurup bir bilinmeyen geleceğe veya tanrının insafına ertelemektir(120)".

80'li yıllarda arabesk açısından da birtakım değişimler görmekteyiz. Arabesk bir gecekondu kültürü olmaktan öte, toplumsal sınıflar arasında yaygınlık kazandı ve yaygın bir kentsel popüler kültür oldu. "1968-1979 yılları arasında özellikle gecekonducular ve lumpen proleteryanın başkaldırısını ifade eden kültürel ürün olarak yorumlanan arabesk, 1983 sonrası yeni muhafazakar Anavatan Partisi ile özdeşleştirilmeye başlanmıştır(121).

80'li yıllar aynı zamanda arabesk müzikte de çeşitlemelerin başladığı yıllardır. Küçük Emrah ve küçük yıldızlar furçası, piyanist şantörler, devrimci arabesk ve Ahmet Kaya, folk arabesk ve İbrahim Tatlıses'in piyasaya egemenliği aynı zamanda

(120) CANERSEN, Atilla, "Bir Acı Tapınıcı Olarak Arabesk veya Mazohistik Aşk-ı Memnu'lara Dair", Yeni Olgular, Aralık-1984, yıl:4, sayı:12, syf:39

(121) ÜZBEK, Meral, agk., syf:122

şarkı sözlerinde gelişmeyi ve yeni taleplere yanıt vermeyi de getirdi. Neşeli ve iyimser melodiler şarkılardaki tema değişiminin önemli bir bölümünü oluşturdu. Meral Üzbek, şarkı sözlerindeki değişimi şöyle anlatıyor: "Gerek şarkı sözleri, müzik yapısı ve tüketici kesim gerekse toplumsal anlamı açısından arabeskte görülen bu değişimin sebepleri müzik endüstrisinin gelişimi, kent nüfusunun yoğunluğu ve niteliğinin değişimi, en önemlisi de toplumsal siyasal ortamın değişmesi ile ilgilidir (122)".

Arabesk filmler her ne kadar tema ve tipler açısından pek fazla değişime uğramasa da, arabesk filmlerin sinemamızda 80 sonrası en büyük orana ulaştığını görürüz. 1971 yılında bu oran sadece % 2.6 iken, 1980'de % 39.7'ye yükselmiş ve daha sonraki yıllarda da artarak devam etmiştir(123).

Arabesk filmlerin kadınları ise örneklerinden de anlaşılacağı gibi uğruna herşey göze alınabilecek, namuslu, klasik anlamdaki iyi kadın tipleridir. Fahişe bile olsa filmde başka hiç kimseye birlikteyken görülmeyen, son derece namuslu, idealize edilmiş kadın tipleri veya rızası dışında biriyle birlikte olmak zorunda bırakılmış, tecavüze uğramış ama baş erkek oyuncu tarafından çoğu kez intikamı alınan kadınlardır.

Arabesk filmlerde kadın uğruna türlü acılar çekilen, ulaşılamayan bir varlık olarak çizilir. Kadın tipleri klasik melodram kalıpları içinde iyi kadın-kötü kadın karakterleri çerçevesinden dışarıya çıkmaz. Sevilen kadın namuslu, düşürülmüş bir kader kurbanı bile olsa onuruna düşkün, onurunu koruyan kadındır. Bu filmlerin hemen çoğunda gönül verilen kadın zengin kızı yada ağa kızıdır. Bu da sevgilinin ulaşılmazlığının sınıfsal

(122) Ayrıntılı bilgi için bkz., ÜZBEK, Meral, agk., syf:123

(123) Sayılarıyla arabesk türündeki filmlerin sinemamızda görünümü için bkz., EVREN, Burçak, "Arabesk Olayı ve Sinema", agk., syf:14

bir zemine dayandırılmasıdır. Yine düşman yada kan davalı ailelerin çocuklarının birbirine aşık olması ile birlikteliklerinin daha başından imkansızlığı; üstelik bu ilişkiyi engellemek için elinden gelen kötülüğü esirgemeyecek ailelerin tepkileri de olayın örgüsüne katılarak, macera bölümü de hazırlanmış olur. Özellikle arabesk filmlerde karşımıza çıkan olayların gelişimiyle konunun maceraya dönüşmesi, ancak kahramanımızın dışında gelişen ve engel olamadığı olaylar yüzünden mutluluğu yakalayamaması kaçınılmazdır. Bu imkansız aşkın yanısıra en sık görülen motif de, bir başka kişinin sevilen kadına göz koyması ve iğfal etmesidir. Bu durum sonuçta yan intikamı yada sevilen kadını bir başkasına vermeyi getirecektir.

Sinemasal açıdan üzerinde durmayacağımız bu türün rastgele seçilmiş birkaç örneğini vermek, tema ve kadın tipleri açısından daha açıklayıcı olacaktır.

- YALAN (1982) Yönetmen: İbrahim Tatlıses
Oynayanlar: İbrahim Tatlıses, Perihan Savaş
Konusu: Fakir genç Yusuf ve zengin kızı Safiye'nin okul sıralarında başlayan aşkları mutsuz sonla biter. Yusuf elini kana bulayıp hapse düşer ve çıktıktan sonra da acılı yazgısı değişmeyecektir.
- KÖRDÜĞÜM (1982) Yönetmen: Osman Seden
Oynayanlar: Orhan Gencebay, Gülşen Bubikoğlu
Konusu: Marmaris'te süngercilik yaparak yaşamını kazanan fakir bir gençle, tatile gelen zengin bir kızın aşk öyküsü.
- GÜNAH (1983) Yönetmen: İbrahim Tatlıses
Oynayanlar: İbrahim Tatlıses, Derya Tuna
Konusu: Uzunyol şoförü Yaşar ile, kan davasından kaçıp pavyona düşen bir kızın dramatik aşk öyküsü.

YARANAMADIM (1985) Yönetmen: Mehmet Alemdar

Oynayanlar: Müslüm Gürses, Serdar Alemdar,
Nilgün Saraylı

Konusu: Yük taşıdığı atını yitiren, evlenmek istediği sevgilisini bir iffal sonucu başkasına kaptıran yoksul bir delikanlının öyküsü.

ACI LOKMA (1987) Yönetmen: Temel Gürsu

Oynayanlar: Küçük Emrah, Neslihan Acar, Meral Orhonsay

Konusu: Kan davası nedeniyle öldürmek için aradığı adamın kızına aşık olan bir gencin öyküsü.

1989 yılında Ertem Eğilmez'in vasiyet filmi "Arabesk", işte gerek klasik melodramın gerekse arabeskin bütün kalıplarını tersyüz ederek güldürüye dönüştürdü. "Türk sinemasını sorgulayan, bir tarihle dalgasını geçen, bu arada da kendi kendisiyle hesaplaşan Ertem Eğilmez, "Arabesk" le gişe rekorunu kırdı. Melodram sinemasını güldürüye dönüştüren antolojik filmi "Arabesk", bir milyarın üzerinde hasılat elde ediyordu(124).

"Arabesk" in bu ticari başarısı kuşkusuz sinemasal özelliklerinden değil, yıllardır Türk sinemasının şarkılı-türkülü melodramlarının kullanıla kullanıla ezberlenen, herkesçe bilinen kalıplarının güldürüsü olmasından kaynaklanıyordu. Filmin güldürü ögesi ise tamamen bu kalıplara öynelik anımsatmalar üzerine kurulmuştu. "Kimileri bir zamanlar gözyaşı döktüklerinin gülünç olabileceğini düşünemediklerinden, kimileri ise za-

(124) ÖZGÜÇ, Agah, Türk Sinemasında İlkler, agk., syf:101

ten bu türlerin oldum olası gülünç olduklarının kanıtlanmasından kaynaklanan bir keyifle Eğilmez'in anlattıklarına rahatlıkla gülebiliyorlar. Artık yerli filmleri izleme alışkanlığı edinen, melodramları tanımayan, arabesk ve sex türüne ilgi göstermemiş yeni kuşağın ise bu filmi benimsemeleri, kendi düşüncelerini doğrulaması açısından ilginç bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir(125)".

S O N U Ç

Sinemamızda konulu filmlerin 1920'lerde başlamasına rağmen,kadın hareketi çok daha eskilere dayansa da; sinemada kadınların anlatılmasına ancak 1960'larda başlanmıştır. 80'lerde ise kadınlar sinemamızın temel konularından birisi olmuştur.

1960'larda toplumsal gerçekçilik akımı ile başlayan toplumsal yaşantı ile sinema arasındaki paralellik,kadın filmleri açısından 80 sonrasında da devam etmiştir. Özellikle kadın hareketinin ivme kazandığı bu yıllarda,sinemamızın ana temalarından birisini de "kadın" oluşturmuştur.

60'lı yıllar aynı zamanda sinemamızda kadının konumunun değişmeye başladığı yıllardır.Bu yıllardan itibaren Yeşilçam'da varolan iyi kadın-kötü kadın klişesi,yerini kadın açısından daha gerçekçi tiplemelere bırakmıştır. Aynı zamanda bu yıllarda demokratikleşme sürecine paralel olarak o güne kadar el atılmayan konulara değinilmiş,toplumsal sorunlar veya toplumu ilgilendiren herhangi bir sorun tema olarak işlenmiştir. 60'lardan önceki reel yaşamla ilişkisi olmayan melodramatik kalıplar bu yıllardan itibaren kırılmaya başlanmış,kent kadınının sorunları,evlilik kurumu,kadın kimliği vb. konuları işleyen filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu yıllardaki sinemamızın kadına daha gerçekçi yaklaşmasında demokratikleşme sürecinin hız kazanmasının yanı sıra,kapitalizmin gelişmesiyle birlikte toplum yapısındaki değişiklikler ve hareketliliklerin belirli ölçüde etkisi vardır. Toplumdaki bu değişme ve gelişmeler 1970-80 yılları arasında hızla politizasyon sürecine girmiştir. Bu süreç Türk sinemasını da etkilemiş,işçi hakları,grevler,ağalık,sınıfsal gelişmeler gibi sorunları konu alan filmler çekilmiştir. 70'li yıllar aynı zamanda sinemamızın girdiği maddi krizden ötürü sex filmleri furçasının başladığı yıllar olmuştur.

1980'li yıllara gelindiğinde depolitizasyonun ve yasakların etkisiyle Türk sineması o güne kadar yönelmediği ve ana tema olarak görmediği konuları işlemiştir. 80'lerde sosyo-kültürel gelişmelerin Türk toplumunda ortaya çıkardığı yeni dinamikler sinemamızda da yeni alanlar açmıştır. "Bireycilik" ve "bireysellik" söyleminin önem kazandığı bu yıllarda psikolojik sorunlar, yalnızlık, iletişimsizlik, marjinallik sinemamızda en çok işlenen temalar olmuştur. Bu yıllarda gelişmeye başlayan kadın hareketi sinemamıza da yansımış ve ana teması kadın olan filmler görülmeye başlanmıştır. Türk sinemasında klişeleşen iyi ve kötü kadın tipleri, 80'lerde yerini her iki kadının özelliklerini kısmen taşıyan, cinselliği olan, iyi ve kötü yanlarıyla birlikte ayakları yere basan, gerçekçi tiplere bırakmıştır. Gelişen feminist hareket bu tür filmlere ilgiyi arttırmıştır. "Kadın filmleri" diye adlandırılan bu filmlerin nitelikçe bir gelişme göstermesinin yanısıra, "sosyal içerikli erotik filmler" olarak adlandırılan filmlerde yapılmıştır.

Yukarıda belirttiğimiz gibi, 80'lerde kadın filmlerinin Türk sinemasının en çok işlenen teması olması bir rastlantı değildir. Bunun en önemli nedeni 80'li yılların değişen toplumsal koşullarıdır. Türk sineması her zaman olduğu gibi bu yıllarda da "toplumun aynası olma" konumunu sürdürmektedir. 80'li yıllarda toplumda öne çıkan "birey" söyleminin sinemaya yansımalarının bir ucu birey psikolojisini irdeleyen filmler olurken, diğer bir ucunu kadın filmleri oluşturmuştur. Elbette 80'lerde yeni rejimin kısıtlamaları ve sansür, Türk sinemasının bilinçli olarak bu konuları ele almasında etkili olmuştur. Ancak nasıl ki sex filmlerinin yasaklanmasının ve Tv'deki yabancı dizilerin cinselliğin baş kadın oyunculara kaymasına ve "sosyal içerikli erotik filmler" in gündeme gelmesine etkisini yadsıyamazsak;

bu yıllarda gelişen feminist hareketin kadın filmlerine olan ilgi ve beklentiye etkisini de yadsıyamayız.

Türkiye'de başlangıcından bugüne feminist hareketlere baktığımızda,tarih boyunca batıdan oldukça geç ortaya çıkmakla birlikte,bu hareketlerle önemli ölçüde benzerlikler taşıdığını görmekteyiz.

Batıda toplumsal hareketliliklerle birlikte gelişen feminist hareket,Osmanlı'da Tanzimat hareketinin batılılaşmaya yönelik reformlarından sonra gündeme gelebilmiştir. Yine Cumhuriyet döneminde Kemalizm'in batılılaşma ideolojisi çerçevesinde kadınlara verilen haklardan sonra,bu dönemde de kadın hareketi,Kemalist devrimin sağladığı bu olanakları koruma ve savunma şeklinde gelişmiştir.

80'li yıllarda bir kadın hareketinin gündeme gelmesi Türkiye'nin özgün şartlarından kaynaklanıyor olsa da,yine batıdaki ikinci feminist dalga ile benzeştiğini görmekteyiz. Ne var ki batıda yine toplumsal bir hareket -1968- ile ivme kazanan feminizm,Türkiye'de ancak 20 yıl kadar sonra 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından gündeme gelebilmiştir. Kuşkusuz bu dönemde kadın hareketini bir "Eylül ideolojisi" olarak damgalamak yerine,feminizmin 1980'lerde gündeme gelebilmesinin nedenlerini gözönünde bulundurmamız gerekir.

1980 öncesi yoğun politizasyon ortamı,bağımsız bir kadın hareketinin gelişmesine olanak tanımamıştı. Bununla birlikte 80'lerde,batıdaki ikinci feminist dalgadan etkilenmiş ve yetişmiş bir kuşağın feminist hareket içinde yer almasının etkileri de yadsınamaz. Herşeyden önce 1980'le birlikte toplumda yaygınlık kazanan "bireysellik" söylemi,feminizmin kadınları toplumda birey olarak varkılmaya yönelik söylemine denk düşmüştür.

80'lerde politikanın pasif konulara çekildiği bir ortamda feminizm, toplumsal bir muhalefet olma konumuna gelmiş ve katkıları dar da olsa demokratik bir ortam oluşmasında etkili olmuştur. Feminizm 80'lerin ilk toplumsal muhalefeti olması açısından önemlidir. Ancak bu muhalefet hiçbir zaman baskı oluşturacak boyutlara gelmemiştir.

1980'li yıllarda Türk sinemasına damgasını vuran ve kadın filmleri açısından en verimli yönetmenimiz Atıf Yılmaz olmuştur. Atıf Yılmaz'ın çoğunlukla kentli burjuva kadının cinsel sorunlarını konu alan filmleri, tecimsel yönü ağır basan filmlerdir. Buna rağmen sinemamız için kadın filmlerinin öncüsü ve bu konuda en çok film gerçekleştiren yönetmen konumundadır. Bu filmlerinin yanısıra, toplumumuzda kadını yansıtan ve kadının yerini sorgulayan filmlere de imzasını atmıştır.

80'li yılların kadını anlatan filmlerine genel olarak baktığımızda -kadın yönetmenlerin filmleri de dahil olmak üzere- çok sayıda filmin Türk toplumunda kadının konumunu çeşitli açılardan yansıtmakla birlikte, çözüm önerilerinden uzak olduklarını da görmekteyiz. Bu konuda "feminist yaklaşımlar" başlığı altında incelediğimiz bölümde kadına sağlıklı bir biçimde çözüm üreten filmlere rastlayabilmemiz mümkün değildir. Genellikle kadının kendisini mutsuz eden koşullardan bir erkeğe dayanarak kurtulabilmesi sözkonusu edilirken, son yıllarda kendi ayakları üzerinde durabilen, bağımsız kadın tiplerine de rastlıyoruz.

Atıf Yılmaz filmlerinin baş kadın oyuncusu Müjde Ar, sinemamızın yerleşik kadın kalıplarını kıran, cinselliği ön plana çıkartan, fiziğiyle de Türk kadınına yakın tipler çizerek değişimin öncüsü ve klişeleri kıran kadın oyuncu olarak bu dönemde yerini almıştır. Ne var ki 90'lı yıllara geldiğimizde

artık Türk sinemasında Müjde Ar'ın yarattığı klişelerin kırılması gerektiği sözkonusu edilmeye başlanmıştır.

90'larda feminist hareketin Türkiye'de bir suskunluk dönemine girdiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte Türk sinemasının son dönem ürünlerinde -özellikle kadın filmlerinde- erkek karakterlerin daha geriye çekildiğini, konusu, oyuncularını ve bakış açısıyla tamamen kadın ağırlıklı filmler gerçekleştirildiğini de görmekteyiz.

90'ların Türk sinemasında kadın, hala en ilgi çeken konulardan biri olmayı sürdürmektedir.



K A Y N A K Ç A

A- KİTAPLAR

- ALTINDAL, Aytunç**, Türkiye'de Kadın, Anahtar Kitaplar Yayınları, 5. basım, İstanbul-1991
- ARAT, Necla**, Kadın Sorunu, Say Yayınları, İstanbul-1986
- ARAT, Yeşim**, "Feminizm ve İslam: Kadın ve Aile Dergisinin Düşündürdükleri", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, der: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul-1990
- ARDIÇ, Nimet**, "Cumhuriyetten Sonra Kurulan Kadın Dernekleri", Atatürk ve Kadın Hakları, der: Sevinç Karol, Türk Ticaret Bankası Yayınları, Ankara-1983
- ASIM, Salahaddin**, Osmanlı'da Kadınlığın Durumu, Arba Yayınları, İstanbul-1989
- BAYKAL, Bekir Sıtkı**, Milli Mücadelede Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Atatürk ve Atatürkçülük Dizisi:2
- BEBEL, August**, Kadın ve Sosyalizm, çev: Sabiha Zekeriya Sertel, Toplum Yayınları, Ankara-1976
- BENSADON, Ney**, Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları, çev: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul-1990
- BERKTAY, Fatmagül**, "Türkiye Solunun Kadına Bakışı, Değişen Birşey Var mı?", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, der: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul-1990
- CAPORAL, Bernard**, Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara-1982
- DOĞRAMACI, Emel**, Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara-1989
- ECEVİT, Yıldız**, "Kentsel Üretim Sürecinde Kadın Emeğinin Konumu ve Değişen Biçimleri", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, der: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul-1990

- EVREN, Burçak**, Türk Sinemasında Yeni Konumlar, Broy Yayınları, İstanbul-1990
- FIRESTONE, Shulamith**, Cinselliğin Diyalektiği, çev: Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul-1979
- FRIEDAN, Betty**, Kadınlığın Gizemi, çev: Tahire Mertoğlu, E Yayınları, İstanbul-1983
- GEORGE, George St.**, Sovyetler Birliğinde Kadın, çev: S. Üzbudun, O.Yener, El Yayınları, İstanbul-1987
- GIOVANNI, Scognamillo**, Türk Sinema Tarihi, cilt:2, Metis Yayınları, İstanbul-1987
- KALKAN, Faruk**, Türk Sineması Toplumbilimi, Ajans Tümer Yayınları, İzmir-1988
- KOZANOĞLU, Can**, Cilalı İmaj Devri, İletişim Yayınları, İstanbul-1992
- MICHEL, Andrée**, Feminizm, çev: Şirin Tekeli, Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul-1984
- MILLET, Kate**, Cinsel Politika, çev: Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul-1987
- MİNİBAŞ, Türkel**, "Basında Kadın", Türkiye'de Kadın Olgusu, der: Necila Arat, Say Yayınları, İstanbul-1992
- ORUZ, İffet Halim**, Türkiye'de Kadın Devrimi, Gül Matbaası, İstanbul-1986
- ÖZBAY, Ferhunde**, "Kadınların Ev İçi ve Ev Dışı Uğraşlarındaki Değişme", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, der: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul-1990
- ÖZBEK, Meral**, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, İstanbul-1991
- ÖZGÜÇ, Agah**, Türk Filmleri Sözlüğü, cilt:1-2, Sesam Yayınları, İstanbul
- ÖZGÜÇ, Agah**, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yayınları, İstanbul-1988

- ÖZGÜÇ, Agah**, Türk Sinemasında İlkler, Yılmaz Yayınları, İstanbul-1990
- ÖZGÜÇ, Agah**, Türk Sinemasında On Kadın, Broy Yayınları, İstanbul-1988
- SAKTANBER, Ayşe**, "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, der: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul-1990
- TAŞKIRAN, Tezer**, Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları, Başbakanlık Basımevi, Ankara-1973
- TEKELİ, Şirin**, "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar", Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın, İletişim Yayınları, İstanbul-1990
- TEKELİ, Şirin**, Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat, Birikim Yayınları, Ankara-1982
- TOPRAK, Binnaz**, "Türk Kadını ve Din", Türk Toplumunda Kadın, der: Nermin Abadan Unat, Araştırma ve Ekin Yayınları, İstanbul-1982
- _____**, Feminizm, 19. Yüzyıl Klasiklerinden Seçmeler, çev: Şirin Tekeli, Afa Yayınları, İstanbul-1987

B- MAKALELER

- ADANIR, Oğuz**, "Popüler Sinema, Arabesk Film ve Bir Çözümleme", Gelişim Sinema, Ocak-1985, sayı:4
- ALKAYA, Orhan**, "Metrekareyle Ölçülen Hayatlar", İkibine Doğru, 15-21 Mart 1987, yıl:1, sayı:11
- ALTINSAY, İbrahim**, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar I", Yeni Olgu, Eylül-1984, yıl:3, sayı:9
- ALTINSAY, İbrahim**, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar II", Yeni Olgu, Ekim-1984, yıl:3, sayı:10
- ALTINSAY, İbrahim**, "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar III", Yeni Olgu, Aralık-1984, yıl:4, sayı:12

- ALTINSAY, İbrahim, "1984/85 Sezonunda Yerli Sinema: Yokluklar İçinde Bir "Var Yılı", Milliyet Sanat, 15 Haziran 1985, sayı:122
- ALTINSAY, İbrahim, "Kadın Filmlerinin Sonu", Hürriyet Gösteri, Aralık-1985, sayı:61
- ALTINSAY, İbrahim, "Meraklısına Genelev Manzaraları", Hürriyet Gösteri, Ocak-1986, sayı:62
- ALTINSAY, İbrahim, "Yeni Filmler", Hürriyet Gösteri, Aralık-1986, sayı:73
- ALTINSAY, İbrahim, "Üç Buçuk Nutukta Bir Dönemin Muhasebesi", Hürriyet, 19 Şubat 1987
- ARAT, Yeşim, "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi; Liberal Kemalizmin Radikal Uzantısı", Toplum ve Bilim, 53 Bahar 1991
- ARMUTÇU Emel, "Türkiye'de Kadın Hareketi", İkibine Doğru, 5 Mart 1989, yıl:3, Sayı:10
- ARSLAN, Tunca, "Yenilmiş Asilere Çiçek Verelim", İkibine Doğru, 14 Nisan 1991, yıl:5, sayı:7
- AVCI, Zeynep, "Namuslu Kadından Özgür Kadına", Video Sinema, Haziran-1985, sayı:12
- AYÇA, Engin, "Fidan", Video Sinema, Mart-1985, sayı:9
- AYTER, Volkan, "Evden Kaçan Mizah Dergileri Kötü Yola Düştü", Özgür Gündem, 25 Eylül 1992
- BAŞER, Tefvik, "Beni İlgilendiren Bu Durumu Yaşayan Kadınlar", İkibine Doğru, 15-21 Mart 1987, yıl:1, sayı:11
- BERKTAY, Fatmagül, "Erkeğin Korkusu Var", İkibine Doğru, 27 Mart-2 Nisan 1988, yıl:2, sayı:11
- BİRİNCİ, Berk, "Türk Sinemasında Gençliğe İlişkin Şablonlar", Gelişim Sinema, Mart-1985, sayı:6
- CANERSEN, Atilla, "Bir Acı Tapınısı Olarak Arabesk veya Mazohistik Aşk-ı Memnu'lara Dair", Yeni Olgü, Aralık-1984, yıl:4, sayı:12

- COŞ,Nezih,"Kaşık Düşmanı",Video Sinema",Haziran-1985,sayı:12
- COŞ,Nezih,"Ve Recep ve Zehra ve Ayşe",Video Sinema,Haziran-1985,
sayı:12
- ÇAKIR,Serpil,"Bir Osmanlı Kadın Örgütü: Osmanlı Müdafaa-i Hu-
kuk-u Nisvan Cemiyeti",Tarih ve Toplum,Haziran-1989,Cilt:11,
sayı:66
- ÇAKIR,Serpil,"Osmanlı Kadın Dernekleri",Toplum ve Bilim,53 Ba-
har 1991
- ÇAPAN,Sungu,"Göl",Milliyet Sanat,15 Şubat 1983,sayı:66
- ÇAPAN,Sungu,"Güneşin Tutulduğu Gün",Milliyet Sanat,25 Mart 1984,
sayı:92
- ÇAPAN,Sungu,"Ve "devrimci" Beyazperdede",Nokta,14 Aralık 1986,
yıl:4,sayı:49
- ÇAPAN,Sungu,"Bez Bebek",Milliyet Sanat,1 Şubat 1988,sayı:185
- ÇOKYİĞİT,Çoşkun,"Toplum Kurbanı İpekçe",Iercüman,8 Ocak 1988
- DORSAY,Atilla,"Topluma Çarpıp Tuzla Buz Olan Aşklar",Cumhuriyet,
15 Ekim 1982
- DORSAY,Atilla,"Yol",Milliyet Sanat,15 Kasım 1982,sayı:60
- DORSAY,Atilla,"Hayli Dağınık Bir Aşk-Yatak Üyküsü",Cumhuriyet,
13 Ocak 1984
- DORSAY,Atilla,"Seni Seviyorum",Cumhuriyet,13 Ocak 1984
- DORSAY,Atilla,"Bir Olgunluk Çağı Ürünü",Cumhuriyet,26 Ekim 1984
- DORSAY,Atilla,"Sinemamız ve Şerif Gören Hesabına Çok Yazık",
Cumhuriyet,2 Kasım 1984
- DORSAY,Atilla,"Türk Sinemasının 1984 Sonundaki Önemli Çıkışları",
Cumhuriyet,12 Aralık 1984
- DORSAY,Atilla,"Sinema Günlerindeki Türk Filmlerine Toplu Bakış",
Cumhuriyet,10 Mayıs 1985
- DORSAY,Atilla,"Zevkli Ama İçi Boş Bir Film",Cumhuriyet,8 Kasım
1985

- DORSAY, Atilla, "Uslupçu Bir Genelev Öyküsü", Cumhuriyet, 29 Kasım 1985
- DORSAY, Atilla, "İstanbul-Mardin Arasında", Cumhuriyet, 27 Aralık 1985
- DORSAY, Atilla, "Belgesel Tadında Bir Köy Filmi", Cumhuriyet, 27 Aralık 1985
- DORSAY, Atilla, "Teyzem'in İğreti Giysisi", Cumhuriyet, 14 Kasım 1986
- DORSAY, Atilla, "Erkek Toplumunda Kadın", Cumhuriyet, 28 Kasım 1986
- DORSAY, Atilla, "Aslına İhanet Eden Kopya", Cumhuriyet, 19 Aralık 1986
- DORSAY, Atilla, "Prenseler'i ve Çetin'i Yakmalı mı?", Cumhuriyet, 20 Şubat 1987
- DORSAY, Atilla, "Eleştirel-Nostaljik Bir Bakış", Cumhuriyet, 13 Kasım-1987
- DORSAY, Atilla, "Kadının Pek Değişmeyen Yeri", Cumhuriyet, 4 Aralık 1987
- DORSAY, Atilla, "Kadının Adı Var Film Yok", Cumhuriyet, 19 Şubat 1988
- DORSAY, Atilla, "Bir Günlük Hesaplaşma", Cumhuriyet, 22 Nisan 1988
- DORSAY, Atilla, "Farklı Kişiler Yeni Çevreler", Cumhuriyet, 13 Nisan 1990
- DORSAY, Atilla, "Amatör İş Bir Film", Cumhuriyet, 18 Mayıs 1990
- DORSAY, Atilla, "Kör İnançın Kurbanları", Cumhuriyet, 30 Kasım 1990
- DORSAY, Atilla, "İki 12 Arasındaki E'ler", Cumhuriyet, 19 Mart 1991
- DURAKBAŞI, Ayşe, "Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu", Tarih ve Toplum, Mart-1988, sayı: 51
- ENER, Cemal, "Yeşilçam'a Uğramayan Melekler", Söz, 27 Kasım 1987
- ENER, Cemal, "Hani On Kadını Alçaklar", Söz, 5 Şubat 1988
- ENER, Cemal, "Kadından Birkaç Işık Yılı Uzakta", Söz, 19 Şubat 1988

- ERGUN, Mahinur, "Çok Sinematoğrafik Bir Evde Büyüdüm", Beyazperde, Nisan-1990, sayı:6
- ERKSAN, Metin, "Türk Sinemasını Umumhane Romantizmi Bürüdü", Sanat Olayı, Temmuz-1985, sayı:38
- ESEN, Şükran, "Uzun İnce Bir Yolda Türk Sineması", Sinema Yazıları, Yaz-1992
- EVREN, Burçak, "Yılanı Öldürseler", Hürriyet Gösteri, Nisan-1982, sayı:17
- EVREN, Burçak, "Kırık Bir Aşk Hikayesi", Hürriyet Gösteri, Kasım-1982, sayı:24
- EVREN, Burçak, "Seni Seviyorum", Milliyet Renk, 14 Ocak 1984
- EVREN, Burçak, "Güneş Doğarken", Gelişim Sinema, Aralık-1984, sayı:3
- EVREN, Burçak, "Arabesk Olayı ve Sinema", Gelişim Sinema, Ocak-1985, sayı:4
- EVREN, Burçak, "Tutku", Gelişim Sinema, Şubat-1985, sayı:5
- GÜZEL, Şehmus, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, cilt:3, İletişim Yayınları, İstanbul-1985
- HAKAN, Ali, "Kadının Nesi Var?", İkibine Doğru, 21-27 Şubat, 1988, yıl:2, sayı:9
- HAKAN, Ali, "İmgeler ve Tatlar", Beyazperde, Kasım-1989, sayı:1
- HAKAN, Ali, "Türk Sinemasının Hal-i Pür Melali Üzerine Notlar", Antrakt, Temmuz-1992, sayı:10
- KAVUR, Ömer, "Eleştiri Kurumu Türk Sinemasının Gerisinde Kalmıştır", Ve Sinema, Kitap:8, Hil Yayınları, Temmuz-1989
- KENAN, Murat, "12 Eylül Filmlerinin Hikayesi" Demokrat, Şubat-1991, sayı:9
- KILIÇASLAN, Z., "Kadın Sorununa Farklı Yaklaşımlar" Bizim Belde Toplum Düşün Sanat, Mart-1986, sayı:24
- KÖKER, Eser, "Meşrutiyet'ten Kurtuluş Savaşına Kadın Hareketi",

- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, cilt:6,
İletişim Yayınları, İstanbul-1988
- KÜR, Pınar**, "Bir Kadın Bir Hayat Üstüne", Video Sinema, Haziran-
1985, sayı:12
- MUTLU, Zafer**, "Ben Seni Yerim", Nokta, 29 Kasım-5 Aralık 1992,
yıl:10, sayı:49
- ORAL, Zeynep**, "Türk Sinemasında Bir Kaşık Düşmanı", Milliyet Sanat,
15 Nisan 1985, sayı:118
- ÖZBAY, Ferhunde**, "Türkiye'de Kadın ve Çocuk Emeği", Toplum ve Bilim,
53 Bahar 1991
- ÖZBUDUN, Sibel**, "Çıkılmaz Yol: Feminizm", Milliyet Sanat, 15 Aralık
1984, sayı:110
- ÖZGÜÇ, Agah**, "1992'ye Girerken Erotizm Cinsellik ve Kadın",
Antrakt, Aralık-1991, sayı:3
- ÖZGÜVEN, Fatih**, "Kenar Mahallenin Gündüz Güzeli", Yeni Gündem, Mart-
1986, yıl:2, sayı:2
- ÖZGÜVEN, Fatih**, "Yönetmenine Adanmış Destan", Yeni Gündem, Ekim-1987,
yıl:4, sayı:82
- ÖZTÜRK, Serhat**, "Teyzem yada Kapandaki Fare", Ve Sinema, Kitap:4,
Hil Yayınları, Nisan-1984
- S. Nur**, "Feminizm Kendisi İçin Var", Feminist, Mart-1988, sayı:4
- SONOK, Hakan**, "Tunç Başaran: Hapishane Backgroundu Beni İlgilen-
dirmiyordu", Beyazperde, Aralık-1989, sayı:2
- SONOK, Hakan**, "Gizli Yüz", Antrakt, Kasım-1991, sayı:2
- SOYSÜ, Hale**, "Medyada Kadın", İkibine Doğru, 8 Mart 1992, yıl:6,
sayı:10
- ŞAHİN, Haluk**, "Basın Konseyi Şikayet Bekliyor" Çağrışım, Kasım-1992,
yıl:1, sayı:4
- TEKELİ, Şirin**, "80'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareke-
tinin Gelişmesi", Birikim, Temmuz-1989, sayı:3

- ULUSAY, Nejat, "Seksenli Yıllarda Türk Sineması", Beyazperde, Ocak-1990 Eki, sayı:3
- UYANIK, Ali Ulvi, "Bir Kırık Bebek", Milliyet Sanat, 1 Aralık 1987, sayı:181
- , "1789 Devrimi ve Kadın Hareketleri", Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, cilt:1, İletişim Yayınları, İstanbul-1988
- , "Biz Sosyalist Feministiz", Kaktüs, 1 Mayıs 1988, sayı:1
- , "Çıplak Güzeldir", Tempo, 11-17 Eylül 1988, yıl:1, sayı:41
- , "Erotizm", Nokta, 25 Mart 1990, yıl:8, sayı:12
- , "Televizyon Patladı", Nokta, 9 Şubat 1992, yıl:10, sayı:6
- , "Kadın ve Sanat", Evrensel Kültür, dosya, Mart-1992, yıl:1, sayı:4
- , "Valentina'yla Körüklenen Cinsel Sömürü", Özgür Gündem, 25 Eylül 1992
- , "Basın Kadın Olgusuna Geleneksel Bakıyor", Özgür Gündem, 28 Eylül 1992
- , "Üç Yönetmen Üç Bakış", Yeni Olgu, Nisan-1984, yıl:3, sayı:4
- , "Asılacak Kadın'a Sansür Yüz Kızartacak Bir Olay" Cumhuriyet, 15 Ocak 1987
- , "Türk Sineması Nereye Gidiyor", Ve Sinema, Kitap:4, Hil Yayınları, Nisan-1987
- , "Atıf Yılmaz Ölü Bir Deniz'i Anlatıyor" Beyazperde, Kasım-1989, sayı:1
- , "Her Aşk Öyküsü Toplumsal Bir Öyküdür Yada İkili Oyunlar", Beyazperde, Ocak-1990, sayı:3
- , "Bütün Kapılar Kapalıydı", Beyazperde, Şubat-1990, sayı:4
- , "Yeni Sinema Yasa Tasarısı ve Getirdikleri", Antrakt, Ağustos-1992, sayı:11
- , "Işıl Özgentürk İle Yönetmenlik Serüveni ve Rosa Üzerine", Antrakt, Eylül-1992, sayı:12

-----, "Düş Gezginleri", Antrakt, Ekim-1992, sayı:13

C- DİĞER KAYNAKLAR

ÇAĞLI, Uğur-DURUKAN, Levent, "Sex Role Portrayals In Turkish Tv Advertising: Some Preliminary Findings", Middle East University, Ankara-1989

DEVLERİN ÖLÜMÜ, Yönetmen: İrfan Tözüm, Muhteşem Film, 1990

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**