

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1965-1970 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET,
BEDENSELLİK VE DANS TEMSİLİYETLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Beste AKYÜZ
(415081002)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 05 Mayıs 2011
Tezin Savunulduğu Tarih : 09 Haziran 2011

Tez Danışmanı : Doç. Serpil MURTEZAOĞLU (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Songül KARAHASANOĞLU (İTÜ)
Prof. Dr. Arzu ÖZTÜRKMEN (BÜ)

Haziran 2011

ÖNSÖZ

“1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik ve Dans Temsiliyetleri” adlı bu çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü - Türk Müziği programına Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Türk Sineması’na olan ilgim, bu çalışmanın istek ve özveriyle hazırlanmasına neden olmuştur. Çalışmanın yoğun süreci, her aşamasında beni yeni bir bilgiye ve bakış açısına iten bu derin konunun içerisinde keyifli bir süreç olarak ilerlemiştir.

Öncelikle, ilgim ve çalışma isteğim doğrultusunda, konunun seçim aşamasında değerli fikirlerini, çalışmanın ilerleyen süreçlerinde de her türlü destek ve yardımlarını benden esirgemeyen, sevgili hocam Doç. Serpil MURTEZAOĞLU’NA teşekkürlerimi ve minnetimi bir borç bilirim. Filmlerin elde edilmesinde bana yardımcı olan Ali KARLIOĞLU’NA, birçok kaynağı gözden geçirmemi sağlayarak ve bizlere rahat bir çalışma ortamı sunan Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Vakfı’na, tezimin hazırlık ve yazım sürecinde yanımda olan ve manevi desteklerini benden esirgemeyen sevgili arkadaşlarım ve anneme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	ix
SUMMARY	xi
1.GİRİŞ	1
2.TOPLUMSAL CİNSİYET, BEDEN VE DANS KAVRAMLARI ÜZERİNE ..	7
2.1 Toplumsal Cinsiyet Nedir?.....	7
2.2 Türkiye’ de Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etki Eden Faktörler..	11
2.3 Sosyo-Kültürel Bağlamda Beden	13
2.4 Dansın Bedeni ve Toplumsal Cinsiyet	18
3. 1965-1970 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMSAL OLAYLAR	21
3.1 1965 Öncesi Dönem	21
3.1.1 Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik	23
3.2 1965-1970 Dönemi Neden Önemli?.....	25
3.2.1 Halk sineması ve ulusal sinema kavramları.....	26
3.2.2 1965-1970 döneminde, Türkiye’de siyasal ve toplumsal alandaki diğer gelişmeler.....	29
4. TOPLUMSAL ETKİLEŞİM, SİNEMA VE CİNSİYETÇİ BAKIŞ AÇISI... 35	
4.1. Sinema Kadına Nasıl Bakıyor?	35
4.2 Eril Sinemaya Tepki Olarak Ortaya Çıkan Feminist Film Kuramı	38
4.3 Türk Sinemasında Erkek Bakışıyla Kadın Kimliği	39
4.4 Kadınla Özdeşleşen Bir Tür Olarak “Melodram”	45
5. 60’LI YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA BEDENSELLİK VE DANS TEMSİLLERİ	47
5.1 Türk Sinemasında Beden Kavramının Yansıtılışı	47
5.2 1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında En Etkili Dans Sunumları	48
6. FİLM ÖRNEKLEMELERİ ÜZERİNDEN 1965-1970 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE BEDEN TEMSİLİYETLERİ.....	57
6.1 Keşfedilmiş Mükemmel Aşk Kadınları.....	58
6.1.1 Aşk Mabudesi	58

6.1.2 Tapılacak Kadın.....	63
6.1.3. Sürtük.....	65
6.2 Kaderi Değişmeyen “Düşmüş Kadın”.....	67
6.2.1 Vesikalı Yarım.....	67
6.2.2 Bir Şoförün Gizli Defteri.....	70
6.3 Sadık Ev Kadınları ve Fedakar Anneler.....	73
6.3.1 Kırık Hayatlar.....	73
6.3.2 Kara Duvaklı Gelin.....	76
6.4 Erkek Tavrılı “Maço Kadınlar”.....	78
6.4.1 Şoför Nebahat.....	78
6.4.2 Bana Derler Fosforlu.....	80
6.4.3 At Avrat Silah.....	83
6.5 Dansla Bütünleşen Çingene Kadın Erotizmi.....	84
6.5.1 Ateşli Çingene.....	84
6.5.2 Altın Küpeler.....	86
6.6 Göbek Dansı, Striptiz ve Öteki Kadın.....	87
6.6.1. Ben Bir Sokak Kadınıyım.....	87
6.6.2 Ben Öldükçe Yaşarım.....	90
6.6.3 Güneşe Giden Yol.....	91
6.7 Fantastik Türk Sinemasında “Kötü Kadın Erotizmi”.....	93
6.7.1 Tarkan Gümüş Eyer.....	93
6.7.2. Kilink Uçan Adama Karşı.....	95
6.7.3 Malkoçoğlu - Kara Korsan.....	96
6.8 Kaderine Boyun Eğmeyen Bir Köy Kadını: Fatma.....	97
6.9 Dul Bir Kadın Olmak.....	99
6.9.1 Artık Düşman Değiliz.....	100
6.10. 1970’ den Sonra Ne Değişti?.....	102
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	105
KAYNAKLAR.....	111
EKLER.....	115
ÖZGEÇMİŞ.....	139

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 5.1: Ben Öldükçe Yaşarım - Zeyno.....	50
Şekil 5.2: Ben Öldükçe Yaşarım - Oryantal sahnesi	50
Şekil 5.3: Aşk Mabudesi -İspanyol dansı sahnesi	52
Şekil 5.4: Türkan Şoray, Mısır Prensesi Görüntüsü ve Dans Sahnesi.....	52
Şekil 5.5: Ağlayan Melek - Horon Sahnesi	53
Şekil 5.6: Fatma Girik Striptiz Sahnesi	54

1965-1970 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET, BEDENSELLİK VE DANS TEMSİLİYETLERİ

ÖZET

Bu çalışmada, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyet rolleriyle bağlantılı olarak sunulan beden ve dans temsiliyetleri 1965-1970 döneminde çekilen film örneklemeleri üzerinden sunulmuştur. Türk toplumundaki kadına olan eril bakış açısı, kadın cinselliğine yaklaşım, kadının ve erkeğin toplumsal yaşamdaki rollerinin bu döneme ne şekilde yansıdığı incelenmiştir. Türk Sineması'nın toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmesi açısından gösterdiği etki ve üretildiği toplumun özelliklerini ne kadar yansıttığı çalışmanın temel problemi olmakla birlikte, dönemsel bir inceleme ve seçilen yirmi film üzerinden ortaya konulan problem açıklanmıştır. 1965-1970 dönemi, özellikle kadın seyirciyi en çok etkileyen, toplumsal cinsiyet rollerini klişe karakterler aracılığıyla pekiştiren bir tür olan melodramların artış gösterdiği bir dönem olması nedeniyle incelenmiştir. Örneklendirilen yirmi film ise toplumsal cinsiyet rollerinin ve beden temsiliyetlerinin sunumu açısından belirgin özellikler taşıması nedeniyle seçilmiştir.

Bu dönemde Türk sinemasında yaşanan gelişmeler, dönemin toplumsal olaylarıyla birlikte ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyet rollerinin ve bedenin sosyo-kültürel anlamda içerdiği anlamlar açıklanarak, Türk Sineması'nın bütününe nasıl yansıdığı hakkında bilgi verilmiş, incelenen dönemdeki yirmi film ise konu ve karakterler çerçevesinde analiz edilmiştir. Toplumsal cinsiyet rollerin, ataerkil Türk toplumunda kadın aleyhine işlemesi, Türk sinemasındaki kadın imajının da çizilmesine yardımcı olmuş, kadın ve erkek karakterlerin toplumsal statüsü net çizgilerle ayrılmıştır. Türk sinemasının 1965-1970 yıllarını kapsayan döneminde toplam 1289 film çekilmiştir. Çalışmamızın konusu çerçevesinde ise 100 film izlenerek, toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtılış biçimi, film isimlerinin içerdiği anlam, toplumsal cinsiyet rollerinin beden üzerindeki etkileri bakımından örnek teşkil edebilecek 20 film analiz edilmiştir. İncelen filmlerde, kadının konumunun, mesleki başarısının, çektiği acıların veya mutlulukların erkeğe bağlı bir seyir izlediği görülmüştür. Ayrıca her film, kadın seyirciyi dramatik öğelerle etkileyen, bedenin sunumu ya da kadının konumuyla mesaj verir nitelikte olmuştur. Genel olarak bedenin herhangi bir şekilde teşhir edilmesinin toplumsal olarak onaylanmadığı görüşü desteklenmiştir.

Anahtar kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, Sinema, Beden, Kadın, Eril

TURKISH CINEMA IN THE PERIOD 1965- 1970, GENDER, CORPOREALITY AND REPRESENTATIONS IN DANCE

SUMMARY

In this study, gender roles and body and dance representations presented in connection with the gender roles were presented with the examples of movies taken in the period 1965-1970. The masculine aspect to women in Turkish society, approach to female sexuality and in what way the roles of women and men in social life reflect to this period were examined. The impact Turkish Cinema showed to reinforce in terms of social gender roles and how it reflects the properties of the society it was produced are the basic problem of the study and also a periodic review and the introduced problem over selected twenty movies was described. The period 1965-1970 was examined due to a period of increased melodramas which influence audiences, especially women the most and reinforce a kind of cliché characters through social gender roles,. Illustrated twenty films were chosen because of including significant features in terms of social gender roles and body representations' presentation.

During this period, the developments in Turkish cinema are discussed in conjunction with the social events of the period. By being explained the meanings of which contain social gender roles and the body of socio - cultural context, the information about how it reflects the whole of Turkish cinema was given, the twenty films in examined period were analyzed within the framework of characters and subject. Functioning of social gender roles against women in patriarchal Turkish society has helped to redraw the image of women in Turkish cinema and the social status of female and male characters are clearly divided. 1289 movies were taken in the period of Turkish cinema covering the years 1965-1970. By being watched 100 films in the framework of our study subject, the reflection type of social gender roles, meaning the movie names contain and the 20 films that social gender roles will be able to set an example in terms of their effects on the body have been analyzed. In explored films, women's status, professional success, suffering or happiness were seen to be followed by a cruise on a man. In addition, every movie has been in quality of giving message with women's location or the presentation of the body that affect female audiences with dramatic elements. In general, the opinion being exposed the body in any way was supported by socially disapproved.

Key words: Gender, Cinema, Body, Women, Masculine

1.GİRİŞ

Kadın ve erkek cinsi arasındaki eşitsizlikler ve çatışmalar belki de insanlığın var olduğu ilk günden itibaren ortaya çıkmış, bilimin doğuşundan itibaren de bu eşitsizliklerin nedenleri, toplumsal boyutları tartışılmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Biyolojik olarak farklı yaratılmış kadın ve erkek, doğal özelliklerinin yanı sıra, yaşamın süregelmesiyle, insani bazı görevler ve sorumluluklar da edinmişlerdir. Bu görev ve sorumluluklar, yine doğal yaşam şartlarının gerektirdiği gibi şekillenmiş, ancak erkeğin kadına oranla üstün haklara sahip olmasının, biyolojik yapıyla çok da alakalı olmadığı görüşü ortaya çıkmıştır. Bu eşitsizlikler, sosyal yaşamdan, çalışma hayatına, hatta kadınla özdeşleşen ev içi yaşamda dahi erkek lehine bir üstünlük oluşturmuştur. Toplum kadına ve erkeğe bazı görev ve sorumluluklar yüklemiş, bu iki ayrı cins, görev ve sorumluluklarını kavramış ve bunu yaşam şekillerine adapte etmişlerdir. Bu şekilde yıllar boyu kendi kendini yenilemiş ve pekiştirmiştir. Ancak asıl tartışılan ve önem arz eden, tüm yükün neden kadınların omuzlarına bindirildiği ve kadının bunları neden kabullenmesi gerektiği idi.

Aile içi yaşamda kadın üzerinde birçok sorumluluk taşımaktayken, her zaman erkeğin sorumluluklarına göre daha değersiz bir konumda kalmıştır. Erkek çalışan para kazanması gereken güç sahibi, iktidar sahibi olarak görülmüş, kadın ise çocuk bakan, temizlik yapan ve bunun dışında hiçbir şey yapması gerekmeyen taraf olarak kalmıştır. Bu durumda kadının görevi mi erkeğin görevi mi daha zor tartışılır ancak, önemli olan hangisinin zor olduğu değil, kadının kapasitesinin bu yaşamla sınırlandırılmış olmasıdır. Eril toplumlar, her zaman kadının ve erkeğin rollerinin net çizgilerle belirlendiği ve kadının erkekten her zaman bir adım sonra gelmesi gerektiğini savunan toplumlardır.

Kız ve erkek çocukların sorumlulukları, rolleri belli kurallar ve inanışlar çerçevesinde oluşturulmuştur. Bu sorumlulukların ve görevlerin ihlal edilmesi, kişilerin birbirlerinin canlarına almalarına bile neden olmuştur. Özellikle kadın cinayetleri ne yazık ki ülkemizin en kara yüzlerinden biri olarak halen önemini korumaktadır. Elbette ki tüm bunlar, ülkenin sanatına, sanatçısına da yansımıştır ve

tüm bunlardan bağımsız bir sanat mümkün olmamıştır. Özellikle sinema, tüm sanatlar içerisinde, yaşamı kurgu da olsa yansıtmayı nedeniyle toplumu daha farklı bir şekilde etkilemiştir. Ve tabi ki her zaman toplumdan etkilenerek var olmuştur.

Teknolojinin ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla, toplumdaki ilişkiler yeni bir boyut kazanmış, insanlar başkalarının yaşamlarından da haberdar olmaya başlamışlardır. Ancak tüm kitle iletişim araçları, egemen düzeni yansıtmakta ve pekiştirmekte büyük rol oynamıştır. Kadının edilgen konumunu destekleyerek, kadının kendine ve çevresine yabancılaşmasına neden olmuştur. Elektriğin gelişimine paralel olarak önce sinema salonlarının yaygınlaşması sonra televizyonun evlere girmesiyle, toplum, hem kendi hayatlarının yansımalarını, hem de başkalarının yaşamlarını bir camın içerisinde seyredebilir hale gelmiştir.

Filmler ise hiç kuşku yok ki, her zaman televizyonun vazgeçilmez ve önemli bir parçası olmuştur. Televizyonun hemen hemen her eve girmeye başladığı dönemlerde, Türk toplumu beyazperdede izlediği yıldızları evlerinden çıkmadan seyredebilme imkanı bulmuş, dolayısıyla film seyretme olgusu yerleşmiş, ve sinema toplumu daha fazla etkiler hale gelmiştir. Özellikle ev içerisinde aile üyelerinin hep birlikte film seyredebiliyor olması, aile ilişkilerinin sorgulanmasında, iyi ya da kötü örnekler alınmasında büyük etki sahibi olmuştur. Türk sineması, ataerkil Türk toplumundan çok şey edinmiş, sinema sektörümüzün de erkek egemen oluşuyla filmlerdeki kurgulanan ilişkiler hep bu doğrultuda oluşturulmuştur. Elbette Türk sinemasındaki roller ve yaratılan karakterler, toplumsal olaylardan ve dönemseller gerçeklerden de etkilenerek oluşturulmuştur. Örneğin büyük kentlere yapılan göçler, kadınların büyük kentlerde fabrika işçisi ya da temizlikçi olarak çalışmaları, buna rağmen maddi açıdan yine eşlerine tabi olmaları gibi birbirlerine bağlantılı yaşam şekilleri, sinemamıza da içerik anlamında yansımıştır. Ya da sanayileşme ve kapitalist gelişmelerin hızlandığı bir dönemde, fabrikatör babanın zengin oğluyla (ya da kızıyla), fakir bir ailenin çocuğunun istenmeyen aşkları konu edilmiştir. Burjuvazi çeşitli şekillerde film anlatılarına dahil edilmiştir.

Türk sinemasında beden kavramı ve özellikle de kadın bedeni, toplumsal cinsiyet rollerinin sunumundan bağımsız olarak yansıtılmamıştır. Bedensellik ve bedenseller gerçekler cinsiyetçi bakış açısına paralel olarak sunulmuştur. Bedenseller bir sunum olan dans ise daha çok kadın bedeniyle özdeşleştirilmiş ve anlam kazanmıştır. Dansın Türk sinemasındaki etkili sunumları, kadının cinsel bir obje olarak sunulması

ile ilgili olmuştur. Dans, sanatsal bir üretim olarak gerçekçi bir biçimde yansıtılmamıştır. Elbette ki dansın Türk sinema tarihindeki sunumu sadece kadını ya da cinselliği temsil etmemiştir. Bir grubun kutlama yapmak için bir araya gelip dans ettiği sahneler, sokaklarda dans edip şarkı söyleyip para toplayan sokak şarkıcıları dansın, kadın bedeni dışındaki sunumunu temsil etmişlerdir. 1965-1970 dönemi arasındaki, toplumsal cinsiyet rolleri ile bağlantılı olarak sunulan oryantaller ve striptizciler, dans eden kadının erotizmini ve cinselliğini temsil etmişlerdir.

Sinema, toplumsal ilişkilerin, cinsiyet rollerinin, toplumdaki egemen kanaatin yansıtıldığı en önemli üretim alanlarından biridir. İlişkiler her ne kadar düzenlenmiş ve kurmaca bir şekilde ele alınsa da, sinemanın toplumu toplumun da sinemayı doğrudan etkilediği gerçeği yadsınamaz. Sinemayı bir dil, bir anlatım tarzı olarak düşünürsek, konumuzun temelini oluşturan sorunun yaratım sürecinde ortaya çıktığını ve bu yaratımın kim tarafından ortaya çıkarıldığı büyük önem taşır. Yani atıf yapılan şey “erkek bakış açısı” ise ve bu dil o bakış açısıyla üretiliyorsa, cinsiyetçi bakış açısı filmlerin üretim sürecinde, kadın ya da erkeğin o filmde nasıl konumlandırılacağına bir göstergesidir.

Cinsiyetçi bakış açısı, toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklanır. Toplumsal cinsiyet ise biyolojik olarak farklı dünyaya gelmiş iki cinse yapılan kültürel bir inşadır. Filmler, toplumsal cinsiyet rolleri ile bağlantılı olarak her iki cinsin toplumdaki konumu ve birbirlerine bakış açısına göre üretilir. O bakış açısı da “dil” in ta kendisidir. Eğer erkek bir yönetmen ya da senarist ataerkil bir toplumda doğup büyümüşse, anlatılar ve temsiller de o toplumun özelliklerini taşır. Kadına olan bakış açısı ya da kadını nasıl görmek istedikleri onların ürettiği şekilde filmlere yansır. Çünkü film kültürel bir üretilimdir ve mevcut kültürün özelliklerini taşır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin sinema ile olan bağlantısını çoğunlukla kadının konumu üzerinden ele almamızın nedeni de, toplumumuzdaki çifte standartlı yaşam şekillerinin kadın aleyhine düzenlenmiş ve sinemaya da bu şekilde yansıtılmış olmasıdır. Erkek profilleri ne yaparsa yapsın gurur duyulacak, övünülecek ya da haklı şekilde yansıtılırken, kadının rolleri, sorgusuz sualsiz iyi ya da kötü olarak net çizgilerle ayrılmıştır.

Türk sineması, doğuşundan itibaren erkek hakimiyetinde olan bir sektör olarak, temsiller ve kurgular da bu doğrultuda oluşmuştur. İlk yıllarda Müslüman ve Türk oyuncuların Darül Bedayi’ye alınmamaları, sahneye çıkmalarının yasak olması, Türk

sinema geleneğinde kadına olan bakış açısını büyük ölçüde özetler niteliktedir ancak ilerleyen yıllarda kadın oyuncuların sinemada var olmaya başlamalarıyla durum daha da çarpıcı boyutlara ulaşmıştır. Bunun nedeni de, kadının ve erkeğin kendi gerçeğini bir aynada görmeye başlamış olmasıdır. Konumundan haberdar olmayan kadın bulunduğu konumunu filmler sayesinde fark etmeye başlamıştır. Çünkü filmlerdeki anlatılar genellikle, kadın erkek ilişkilerini odak noktasına almaktadır. Özellikle 1950’li yıllarla birlikte, sinemamızda yaklaşık otuz yıl kadar hakimiyetini sürdürecektir kadın ve erkek prototipleri oluşmaya başlamıştır. Bu karakterler uzun yıllar özellikle kadın seyirciyi etkileyerek, verilmek istenen mesajların yerine ulaşmasını sağlamıştır. Aşk, Türk sinemasında çoğunlukla ana tema olmasına rağmen, iki sevgilinin cinselliklerini özgürce yaşadığı sahneler çok sık rastlanmamaktadır. Namus kavramı, iyilikle kötülüğün belirleyicisi olmakla beraber yine ataerkil düzenin lehine işleyen bir kavram olarak yansıtılmıştır. Beden ise, ruhu ayakta tutan bir varlıktan öteye geçmemiş, özellikle kadın bedeni erkeğin baktığı seyirlik bir nesne olarak sunulmuştur.

1965-1970 Türk sineması, gerçekçi sinema yapma çalışmalarının Yeşilçam’ın ticari beklentisine yenildiği bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla, toplumun çoğunluğunu sinemaya çeken bir dönemdir ve bunun en önemli sebebi de melodramlardır. Yeşilçam toplumu sinemaya çekmiş, bu oranda da toplumu etkilemiştir. Kadın ve erkek rolleri, olması gerekenle olmaması gerekenler çerçevesinde net çizgilerle şekillenmiştir. En önemlisi de toplumsal roller doğru ve yanlış çerçevesinde ders verilerek anlatılmıştır ve bir bakıma da bir geçiş dönemidir. Çünkü 1970 ve sonrasında, Türk sinemasında bu kalıpların biraz daha dışına çıkılmaya başlanmıştır. Özellikle 70’li yıllardaki “erotizm” adı altındaki seks furyası Türk sinemasında çok tartışılan bir dönem olmuştur. Dolayısıyla 1965-1970 dönemi Türk sineması bir furyanın da yerini başka bir furyaya bırakması açısından da önem taşımaktadır. Özetlemek gerekirse, 1965-1970 dönemine melodramlar, 1970 ve sonlarına kadar olan döneme ise seks filmleri damgasını vurmuştur denilebilir.

Bu çalışmada, 1965-1970 dönemi Türk sineması, toplumsal cinsiyet rolleri ve bedensel temsiller çerçevesinde en belirgin özellikler taşıyan 20 örnek film analiziyle sunulacaktır. Öncesinde ise Türk sinemasının bu dönemdeki en etkili dans sunumları film örneklemeleri ile birlikte örneklendirilecektir. İncelenen filmler, bu dönemde çekilen 1289 filminden, isimleri, türleri ve en önemlisi toplumsal özellikleri

yansıması bakımından izlenen yüz film içerisinde seçilerek, toplumsal cinsiyet rollerinin en belirgin olduğu başlıklar altında analiz edilmiştir. Film seçiminde önem verilen unsurlar ise, filmlerin hem bu başlıklar altında analiz edilebilecek özellikleri taşıması hem de aynı türde filmlerin dahi kendi içinde değinilmesi gereken farklı noktalarının olmasıdır. Yani aynı başlık altında analiz edilen iki ya da üç filmin hem konunun özelliklerini taşıması hem de aynı konu içerisinde farklı özelliklere sahip olması, çalışmada aynı anda değişik noktalara değinilmesi bakımından önemlidir. Analizi yapılan karakterler ise filmin konusu üzerinde etkisi olan, beden unsuru ve toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde özellikler taşıyan karakterlerdir.

Film örneklemelerinin öncesinde, toplumsal cinsiyet beden kavramlarına değinilerek, Türk sineması tarihine genel bir bakış yapılacaktır, beden üzerinden ve bedenle bağlantılı olarak pekişen toplumsal cinsiyet rolleri ve sinema ilişkisi 1965 öncesi dönemden örneklemelerle, toplumsal olaylar ve etkileşim çerçevesinde incelenecektir.

2.TOPLUMSAL CİNSİYET, BEDEN VE DANS KAVRAMLARI ÜZERİNE

2.1 Toplumsal Cinsiyet Nedir?

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramının yorumlanması, hangi koşullarda belirgin bir şekilde karşımıza çıktığı, içinde bulunulan kültürden ve toplumsal koşullardan nasıl etkilendiğini ve bu koşulları nasıl etkilediği hakkında çeşitli görüşler ortaya koymadan önce, bu kavramın var oluşundaki temel ve belki de en büyük sorunu oluşturan “cinsiyet” kelimesinin ne anlama geldiğiyle ilgili bir başlangıç yapmak konunun anlamını daha derinden düşünebilmek ve ortaya çıkış noktasını anlayabilmek açısından önemlidir.

Cinsiyet kelimesini ilk olarak sözlük anlamıyla ifade etmek gerekirse “insan, hayvan ve bitkilerde erkek, dişi bireylere ayrı ayrı bir rol veren ve erkekle dişiye ayırt ettiren özel yaratılış, eşey, cinsilik, seks” olarak tanımlayabiliriz. (<http://nedir.dictionarist.com/cinsiyet>). Tanımda da belirtildiği gibi, cinsiyetin, bitkilerde, hayvanlarda ve insanlarda doğuştan var olan ve sadece biyolojik olarak farklılık içeren, dış görünüşü ve üreme sistemini farklı kılan bir kavram olduğu anlaşılabilir. Oysa toplumsal cinsiyet kavramı, bu ayırmadan öte her toplumda kadın ve erkeği yaşayış, inanış ve davranış olarak farklı olmaya zorlayan ya da diğer bir ifadeyle buna alıştıran ve kadına ya da erkeğe kültürel ve toplumsal özelliklere ait roller ve sorumluluklar yükleyen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında biyolojik ayırmadan çok daha derin ve farklı ayrımlar barındırmaktadır. Doğumdan itibaren yaşanan süreçte kişiliğin gelişimini etkilemesinden, kişiler arası etkileşime ve bakış açısına kadar birçok konuda söz sahibidir. Kadın ve erkek arasındaki üstünlük çatışmaları, biyolojik üstünlükten öte toplumsal ve kişisel üstünlük merkezinde toplanmış, yaşayış ve davranış hakları bu çerçevede belirlenmiştir.

Bu ayrımın doğuştan mı yoksa sonradan mı ortaya çıktığı yani kadın ve erkeği evrensel olarak ayırt edebilen herhangi bir psikolojik ya da kişisel özellik olup

olmadığı araştırmacılar arasında tartışma konusu olmuştur. Kimine göre cinsiyetlere bağlı kişilik farklılıkları o kadar doğaldır ki, biyolojik temelli oldukları düşünülür; yani köklü, değişmez ve evrenseldir. Oysa Margaret Mead'ın ortaya koyduğu ve karşılıklı kültürel çözümlemelerin doğruladığı verilere göre ise, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıklara rağmen, aralarında hiçbir kişilik farkı yoktur (Haviland ve diğ., 2008, s. 277-278).

Feminist söylemler, toplumsal cinsiyet kavramını açıklarken, biyolojik cinsiyet ile tarihsel, toplumsal ve kültürel olan toplumsal cinsiyet arasında zorunlu bir bağ olduğunu yadsımışlardır. Bu görüş sonrasında, biyolojik cinsiyetin dişi ve eril olarak ikiye sınırlanmasının doğal olarak verili olduğu, ancak toplumsal cinsiyetin iki ile sınırlandırılmayacağı yönüne dönecektir. O halde cinsiyet iki ile sınırlı olduğu halde, toplumsal cinsiyet sonlu bir sayıyla sınırlandırılabilir değildir (Direk, 2007).

Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyetin kadın ya da erkek bedenine toplumsal yaşayış koşullarının getirdiği bir zorunluluk olarak sonradan inşa edildiği görüşünü savunurken bir diğer görüş ise toplumsal cinsiyet denen kavramın aslına cinsiyetin ta kendisi olduğunu savunmaktadır. Bu görüş Judith Butler'in Cinsiyet Belası adlı çalışmasında oldukça geniş bir çerçevede tartışılıp ele alınmıştır. Butler'e (2008) göre, beden ve biyolojik cinsiyet toplumsal cinsiyetten ayrı düşünülemez. Beden toplumsal cinsiyetle birlikte var olur. Yani cinsiyetten apayrı bir inşa söz konusu değildir.

Eğer toplumsal cinsiyet cinsiyetli bedenin üstlendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez. Yani toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyetten tümüyle bağımsız olarak düşünüldüğünde yüzergezer bir yapıntı haline gelir böylece “eril ve erkek” erkek bedeni imlediği gibi dişi bedeni, “dişil ve kadın” ise kolaylıkla erkek bedenini imleyebilir (Butler, 2008, s.50-51).

Aynı çalışmada, Simone de Beauvoir'in, *İkinci Cins*'te yer alan “kişi kadın doğmaz, kadın olur” söylemine yer verilmiştir. Beauvoir'e göre, kişinin kadın olduğu açıktır, fakat bu her zaman kültürel bir mecburiyet icabıdır (aktaran: Butler, 2008, s.54). Bu ifadeden, koşullar değiştiği takdirde, kadının konumunun da değişebileceği yargısına varılabilir. Aynı zamanda kadının hangi toplumda nasıl konumlandırıldığının da değişkenlik gösterdiğini düşünebiliriz. Ancak, Fatmagül

Berktaş (2010, s.25-26) “*Felsefenin Kadına Bakışı*” adlı makalesinde, Beauvoir’ın, kadının, tarihin başlangıcından itibaren, doğurgan bedeni ve bunun getirdiği yükler nedeniyle kültür ve uygarlık üretimine katılamadığı, gerçek anlamda özne olamadığı, ve bu durumun onu erkeğin “öteki”si olmaya mahkum ettiği görüşüne yer vererek, Beauvoir’ın, kadının, toplumsal, kültürel ve psikolojik kurgulanışına ilişkin çözümlemesinin sonunda, anatominin kader olduğunu, yani kadının biyolojisi nedeniyle hep ikincil konumda kalacağını öne süren Freud ile benzer bir noktaya geldiğini ifade etmiştir.

Elbette toplumsal cinsiyeti, biyolojik cinsiyetten çok ayrı bir yapı olarak düşünmek doğru olmaz. Bedenin var olmasıyla birlikte, kişinin biyolojik cinsiyetine doğru olanla var olur ve dolayısıyla bir kimliği var eder. Görev ve sorumluluklar bakımından topluma ve kültüre göre farklılık göstermekle birlikte, her toplumda kadın ve erkeği doğumundan itibaren farklı kılan toplumsal ve kültürel değerler vardır. Bu da kişinin biyolojik cinsiyetine bağlı olarak şekillenir. Kız bebeğe pembe, erkek bebeğe mavi odaların ve kıyafetlerin hazırlanması, kız çocuklarının bebeklerle, erkek çocuklarının arabalarla ya da oyuncak tabancalarla oynaması, toplumun cinsiyetçi bakış açısını yansıtan ve genel olarak toplumun yaşayış düzeninin bebeklikten itibaren kişiye aşıldığı ve öğretilindiğini gösteren örneklerdendir. Buradan da, kişinin ruhsal ve bedensel yapısının zorunlu bir düzen içerisinde toplumsal cinsiyet kavramıyla birlikte var olduğu sonucuna varabiliyoruz. Aynı zamanda, kadının ve erkeğin seçebilecekleri meslekler de zorunlu bir düzen içerisinde şekillenir. Örnek olarak, bir kadından marangoz ya da inşaat işçisi olması beklenmez. Bunun nedeni ise tamamen kadının doğası gereği bu işlere elverişli olamayışı ile açıklanmaktadır.

R.W.Connell (1998, s.321), toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, toplumsal pratiğin cinsiyet ve cinsellik etrafında yapılanmasını içerdiğini belirtmiş ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin doğal olgular olarak yorumlandığına dikkat çekerek bu noktaya temas etmiştir.

Cinsel kimliklerin oluşumunun, biyolojik yapıyla ayrı düşünülemezliğiyle ilgili olarak, tek yumurta ikizleri üzerinde yapılan bir araştırmayı örnek olarak gösterebiliriz. Erkek tek yumurta ikizlerinden birinin küçükken olduğu sünnet sırasında cinsel organının hasar görmesi sonucu, cinsel organının kadın organı olarak yeniden yapılandırılmasına karar verilmiştir. Bu süreçten sonra çocuk bundan

habersiz olarak bir kız çocuk gibi yetiştirilmeye başlanmıştır. Büyüdüğünde ev işlerine yardım edip evlenmeyi isterken diğer kardeş ise, erkeklerle oynamayı ve itfaiyeci olmayı tercih etmiştir. Ancak tüm toplumsal ve kültürel baskı ve yetiştirilme tarzına rağmen, ergenlik çağındayken çocukla yapılan bir görüşme sırasında, çocuğun cinsel kimliği ile ilgili problemleri olduğu ve kendisini erkek gibi hissettiği ortaya çıkmıştır (<http://www.frmtr.com>). Bu örnekte, ailenin ve toplumun cinsel kimlik oluşumundaki etkisinin yadsınamaz derecede önemli olduğu görülebilmektedir. Ancak cinsel kimlik gelişim sürecinde ortaya çıkan problem ile birlikte, kimliğin tam anlamıyla oluşumunun biyolojik yapıdan bağımsız olamayacağı sonucuna varılmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramının içeriği iki bağlamda incelenirse, ilki cinsel kimliğin toplum ve kültür koşullarına göre oluşturulma süreci, ikincisi ise bu kimlik oluştuktan sonra toplumun ve kültürün bu kimliğe yüklediği görev ve sorumluluklar olarak değerlendirilebilir. Kadın ve erkeğin biyolojik yapılarından kaynaklanan davranış özelliklerinin dışında (yapılan araştırmalarda erkeklerin kadınlardan farklı olarak daha saldırgan olmalarının salgıladıkları testosteron hormonuna bağlı olduğunun düşünülmesi gibi) ilerleyen yaşlarda bu iki cinse birbirlerine olan sorumlulukları ve bu iki cinsin toplum içinde nasıl yaşaması ve davranması gerektiği gibi öğretilen ve zamanla yaşam şekli haline gelen davranışlar bütünü, toplumsal cinsiyetin oluşum sürecinde birbiriyle iç içe geçmiş faktörlerdir. Bu çerçeveden bakıldığında toplumsal cinsiyetin ne tam anlamıyla biyolojik cinsiyetten bağımsız bir kültürel inşa ne de tamamen cinsiyetin zaten toplumsal cinsiyet denen kavramın ta kendisi olduğu düşünülmelidir.

Toplumsal cinsiyet, kadını ve erkeği biyolojik olandan çok daha fazla farklı kılan bir olgudur. Ve tamamen kişinin bedensel olarak hangi cinse ait olduğuyla alakalıdır. İnsanlar dişi ya da erkek cinsiyeti ile doğarlar ancak yetiştirilirken toplumun cinsiyetlerine özgü beklediği roller çerçevesinde kız ya da erkek çocuk olmayı öğrenerek büyürler. Bu yüzden toplumsal cinsiyet zaman içerisinde değişiklik gösterebildiği gibi kültürden kültüre de farklılık göstermektedir (Aktaran: Taşkın ve Terzioğlu, 2008, s.63).

Biyolojik olarak erkek olan bir bedenden, kadın gibi davranması beklenmez. Davrandığı zaman kabul görmez. Toplum bir erkek bedeninden erkek, kadın bedeninden ise kadın davranışları sergilemesini bekler. Dünyada bir çok insan kadın

gibi yaşamak ve öyle görünmek istedikleri için cinsiyetlerini ve görünümlerini değiştirirler. Bu şekilde yaşarlar. Elbette aynı durumun tersi de söz konusudur. Ancak bir erkeğin ya da kadının toplumun beklentilerinin dışında tam tersi davranışlar sergilemesi, o kişinin eşcinsel olduğu anlamına gelmemelidir. Bebekliğinden itibaren çok fazla kadınla iç içe yaşayan erkek çocuklarının diğerlerine göre daha dişil davranışlar sergilemesi, beklenilenin tersine karşı cinse karşı daha anlayışlı ve ılımlı bir karaktere sahip olması karşılaşılan durumlardandır.

Bu, o kişinin cinsel tercihini erkeklerden yana kullandığı anlamına gelemez. Bu durum kadın için de geçerlidir elbette. Anlaşıldığı gibi toplumsal cinsiyetin oluşumunda bedenin ya da biyolojik cinsiyetin ne derece etkili olduğu gerçeği asla göz ardı edilemez. Ancak kültüre ve toplum yapısına göre değişen yani “olması gereken” kavramının değişkenlik gösterdiği durumlar da mevcuttur kadına ve erkeğe atfedilen roller anlamında. Örneğin bazı toplumlarda eve para getirmesi, ailenin tüm sorumluluğunu alması gereken kişi sadece erkek iken ve kadının kamusal alanda çalışmaya kabul görmezken, bazı toplumlarda da kadın ve erkek bu görevi eşit şekilde üstlenebilmiştir. Hatta kadının çalışıp, başarılı olması kendi ayakları üzerinde durabilmesi öğütlenmiştir.

Cumhuriyetin ilanından önce Türk toplumunda her anlamda daha pasif, kendini ifade edemeyen, kendisinden doğurgan olmasından başka hiçbir şey beklenmeyen kadın profili, 1923 yılından sonra yapılan devrimlerle hızla değişmiş, siyaset, eğitim ve çalışma alanlarında kendini gösterebilen bir kadın portresi oluşmaya başlamıştır. Öyleyse toplumsal cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin oluşumunda kültürün ve toplumun hatta içinde bulunulan dönemin sosyal ve siyasal koşullarının etkisi de göz ardı edilemeyecek bir öneme sahiptir.

2.2 Türkiye’ de Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etki Eden Faktörler

İnsanlık tarihi boyunca kadınlar ve erkekler dünyayı eşit olarak paylaşamamışlar ve bu eşitsizliğin olumsuz sonuçları en çok kadınları etkilemiştir. Kadın çağlar boyunca cinsiyeti nedeniyle, ülkenin yönetiliş biçimine, dini inanışlarına ve geleneksel kültürüne bağlı olarak değişen rollere sahip olmuştur. Eski çağlarda kadın toplum içerisinde: erkeğin yanında savaşa katılan ata binen, silah kullanan avlanan aile içerisinde de; otorite sahibi, aileyi bir arada tutan annelik rolüyle güçlü toplumsal

statüye sahipti. Orta çağın başlarında kurnazlığı, güzelliği ve cilvesiyle sanata konu olan kadının statüsü orta çağın sonlarına doğru dinlerin etkisinde kalarak olumsuz yönde etkilenmiş ve kadın cinselliği ile erkeği baştan çıkartıcı, günahkar bir varlık olarak görülmüş ve şeytani-yılan gibi benzetmelere maruz kalmıştır (Terzioğlu ve Taşkın, 2008, s.63).

Türk toplumu da dünya üzerinde çoğu toplum gibi ataerkil bir düzene sahiptir. Türk kadını, her daim erkeğine destek, omuz omuza savaşa katılan, o savaşlarda kan döken “yiğit”leri doğuran güçlü bir varlık olmasına rağmen, toplumda her zaman yerilen, küçümsenen, sınırlara hapsedilen ve hep erkekten sonra gelen bir konumda olmuştur. Kadınlık ve erkeklik kavramları çok önemli bir yere sahip olmakla birlikte, Türk örf, adet ve gelenekleri de bu kavramların oluşumunda ve pekiştirilmesinde etkin bir rol oynamaktadır. Ritüeller, mitler, atasözü ve deyimler, her zaman kadın ve erkeğin toplumsal konumunu belirleyici nitelikte olmuş ve bu kültür kuşaktan kuşağa bu yolla aktarılmıştır. Erkek her zaman kadından üstün ve kadının itaat etmesi gereken bir varlık olarak görülmüştür. *“Erine göre bağla başını tencerene göre kaynat aşını, erkeğin kalbine giden yol midesinden geçer, erkek adam ekmeğini taştan çıkarır, erim er olsun da yerim çalı gibi dar olsun”* gibi atasözü ve deyişler bunun kanıtı olmakla birlikte aynı durum kadının ikinci varlık olarak görülmesi, erkeğe bağımlı yaşaması ve sözünden çıkmaması ile ilgili söylemler için de geçerlidir. *“Dişi köpek kuyruk sallamazsa erkek köpek ısırmaz, kadın erkeği vezir eder rezil de, itte vefa olur avratta vefa olmaz”* şeklindeki atasözleri kadının toplumsal konumunu ve ona olan bakış açısını yeteri derecede ifade etmektedir.

İslam dini, kadının ve erkeğin toplumsal konumunun oluşmasında ve bu konumun meşrulaşmasında büyük etkiye sahiptir. Dinlerin, kişilerin dünya görüşlerinin şekillenmesinde çok önemli bir rol oynadığını düşünülürse, toplumsal ilişkilerin ve görüşlerin de bu doğrultu da şekillendiğini söylemek yanlış olmaz.

İslam, bir insan olarak erkeğe tanınan temel insan haklarını kadına da tanımıştır. Buna göre; hayat hakkı, mülkiyet ve tasarruf hakkı, kanun önünde eşitlik, ve adaletle muamele görme hakkı, mesken dokunulmazlığı, şeref ve onurun korunması, inanç ve düşünce hürriyeti, evlenme ve aile kurma hakkı, özel hayatının gizliliği ve dokunulmazlığı, geçim teminatı, siyasi haklar gibi temel haklar bakımından kadınıla erkek arasında hiçbir fark bulunmamaktadır (Gürhan, 2010, s.72). Ayrıca, Hz.

Muhammed “Cennet anaların ayakları altındadır” diye buyurarak kadını dini anlamda çok önemli bir mevkiye yükseltmiştir.

Altındal’ a (2004, s.35) göre ise, kadının yararına olan noktalar varsa da Kuran bir bütün olarak erkeği kadından üstün kabul eder. Bu üstün tutuşunun gerekçesi de iktisadidir. Erkek, kadından üstündür, çünkü onu beslemekte ve ona kendi malından sarf etmektedir. Kuran işte bu gerekçeyle erkeği kadından üstün görmektedir. Örneğin, Hz Muhammed, *“kocanın eşinin boynundaki hakkından birisi; kocası onun nefisini istediği zaman, o devenin sırtında ise dahi, nefisini kocasından men etmemelidir”* şeklinde buyurmuştur. Bu hadisten de anlaşılabacağı gibi, kadının cinsel özgürlüğü bile erkeğin tekeli altındadır ve erkek istediği zaman kadın buna mecburdur.

Kuran’a göre kadın Cahiliyye devrinde içinde bulunduğu başıbozukluktan kurtarılmış, fakat yasal olarak erkeğin kesin denetimi ve iradesi altına sokulmuş; evinde oturması istenmiştir (Altındal, 2004, s.37).

İnanışlar, örf, adet ve ritüelleri şekillendirmiş, tüm bunlar ise toplumsal cinsiyet rollerinin benimsenmesini sağlamıştır. Öyle ki toplumumuz da birçok kadın dahi bulunduğu konumu kabullenmekte ve inanışları doğrultusunda bu duruma itiraz etmemektedirler. Elbette ki inanışlar herkesi aynı oranda etkilememekte ve bakış açıları farklı olabilmektedir. Bazıları içinde bulunduğu düzeni sorgulamayarak hatta bu davranışları dine ve geleneklere bağlayarak meşrulaştırmaktadırlar. Buna karşın aynı toplum içinde değişik kültürler ve statülerdeki kadınlar inançlarına ve kültürel değerlerine rağmen, kendilerine tanınmayan haklara ve ataerkil düzenin gerekliliklerine tepki göstermektedirler. Türk toplumu da bu konuda Batı’ya göre daha geç ilerleme kaydetse de, çeşitli çalışmalar ve kadın hareketleri, toplum bilincini sağlamaya yardımcı olmaktadır.

2.3 Sosyo-Kültürel Bağlamda Beden

Zamana, kültüre ve inançlara göre, üzerine farklı anlamlar yüklenen beden, 80’li yıllardan sonra sosyal bilimciler tarafından her yönüyle ele alınan ve tartışılan bilimsel bir uzmanlık alanı haline gelmiştir. Beden sosyolojisi olarak adlandırılan bu uzmanlık alanı bedeni, eylemleri, etkileşimleri, kültürel yapılanması ve kültüre göre yorumlanması ile ele almaktadır.

Feminizmin gelişmesi, bedenin sosyal ve kültürel sürecinin çok yönlü ele alınmasının ve incelenmesinin önemli bir nedeni olmuştur. 1960'lerden başlayarak günümüze kadar etkisini sürdüren feminist hareket, bedene ilişkin bir bakış açısı olarak yerini hala korumaktadır. Toplumsal kurumlarda ve sosyal alanlarda görülen cinsiyet ayrımcılığı, sendika ve çalışma haklarının boyutu, cinsiyetler arası ilişkiler ve rollerin yeni tanımlamalarından başlayıp, patriarşiye kadar uzanan bir doğrultuda kadınların kendi bedenlerine ilişkin önemli bir bilinçlenme sağlayan feminist hareket, bedenin akademik bir kavram niteliği kazanmasına ve ön plana çıkmasına yol açmıştır (Nazlı, 2009, s.64). Feministler bedenin sosyal ve kültürel bir inşa sonucunda kadın ve erkek kimliğine büründüğünü, kadınsılık ve erkeksilik kavramlarının bu inşa sonucu oluştuğunu savunmaktadırlar. Toplumsal cinsiyet kavramı da bu düşünce üzerinden hareketle feministlerin cinsiyet sözcüğü yerine savundukları bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.

Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluştururken, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği ve sorgulandığı yapıdır (Kara, 2011, s.23). Bedenin sosyo-kültürel yanına vurgu yapan araştırmacılar göre, bedenin sadece biyolojik varlığı tek başına, tüm kültürler ve ırklar için aynı anlamı taşıırken, cinsiyet, sınırlama ve belli sıfatlarla tanımlanan beden toplumlara göre değişiklik göstermektedir. Zenginlik, yoksulluk gibi toplumsal, hastalık ya da sağlıklı olmak gibi biyolojik etkenler bedeni çok yönlü olarak etkilemekle birlikte, bedenin tanımlandığı sıfatlar da toplumun kriterlerine göre değişmektedir. Toplum ise dönemsel ve içinde bulunduğu ekonomik, siyasal ya da dini sınırlamalara ve koşullara bağlı olarak kriterlerini yaratmaktadır.

Bedene ait en önemli tanımlamalar olan güzellik ve çirkinlik kavramları, her dönemde, her toplumda ideallerini yaratmıştır. İdeal bedene ulaşmanın ölçüsü olan sayısal oran kavramı hem Ortaçağ hem de Rönesans döneminin estetik düşüncesinde desteklenmiştir (İnceoğlu ve Kar, 2010, s.180).

18. yüzyıldan itibaren akıllı merkeze alan aydınlanma düşüncesi, bilim ve teknolojiye gelişmeleri hedeflemekle birlikte, özgürleşmeyi amaçlayan bir dönemi içine almaktadır. Dönemin düşünürleri bu gelişmelerin insanlık adına olumlu gibi gördüğüne ancak insanlık için çok daha vahim sonuçlar doğurduğuna değinmişlerdir. Dönemin düşünürü Max Weber'e göre aydınlanma düşünürlerinin

umut ve beklentileri acı ve ironik yanılsamalardır. Aydınlanmanın, amaçlı araçlı akılcılığının maskesinin altında bütün toplumsal ve kültürel hayatı etkileyecek bir zehir gizliyordu (Aktaran: Kılınç, 2007, s.9).

Elbette ki kültürel ve toplumsal hayatı etkileyecek olumsuz gelişmelerin insan bedeni üzerinde de çeşitli sınırlamalar ve kısıtlamalara yol açmaması olanaksızdı. Örneğin, 18. Yüzyılın Aydınlanma düşüncesi, ortaçağ döneminde Batı Avrupa’da erkek çıplaklığının gündelik hayatta normal kabul edildiği düşünceye, bunun cinsel bir zevk sağlayabileceği ve kendi başına bir amaç oluşturabileceği nedeniyle karşı çıkıyordu (Çubuklu, 2006, s.158-159).

Dönemin düşünürlerinden M. Foucault’ ya göre beden, biyolojik var oluşunun ötesinde güç/iktidar ilişkilerinin merkezinde bir konuma sahiptir (Nazlı, 2009, s.63). Sosyal hayattaki yaptırımlar ve kısıtlamalar bu gücün ve iktidarın kendisi olabilir. Çünkü, bedenin soysal bir inşa olduğunu savunan yaklaşımda, beden sosyal güçler tarafından biçimlenmektedir. İktidar bedeni disipline eden, üzerinde yaptırım uygulayan bir güçtür.

18.yüzyıldan 20.Yüzyılın başına kadar iktidarın bedeni ağır, etkili, sabit, titiz bir şekilde kuşatması gerektiğine inanılmıştır. Okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda, ailelerde rastlanan korkunç disipline edici rejimlerin kaynağı budur (Aktaran: Kılınç, 2007, s.10).

18. yüzyılda kapitalizmin hız kazanması ve yayılması, güzellik ve estetik kavramlarının tek bir tip halinde açıklanmasına olanak sağlamış, beden, üzerine çeşitli tıbbi müdahaleler, kimyasal ürünlerle belli kalıplara sokulan bir nesne haline dönüştürülmeye başlamıştır. Küresel kapitalizm olarak adlandırılan dönemde ise üretimden çok tüketim ön plana çıkmış, dolayısıyla beden tüketilmek üzere tüketen bir konuma gelmiştir. Elbette ki tüketim kültürünün en önemli parçası kadındır. Bocoock’a göre, modern ve post modern kapitalizmde bir insan kendiliğinden “cazip bir kadın” veya “yakışıklı bir erkek” olamaz. İnsanlar, kendi kimliklerini yaratmalarına yardımcı olacağını düşündükleri malları tüketerek, olmayı arzu ettikleri bir varlık gibi olmaya ve kendileriyle ilgili bu imajı, bu kimliği sürdürmeye çalışırlar (Timurturkan, 2009, s.107). Bedenin güzel ve estetik yönlerine vurgu yapmak ise, bedeni kadınla özdeşleştiren bir konuma getirmiştir. Dünyada sağlık olmak ve güzel olmak, zayıf olmakla eşdeğer tutulmaya başlanmıştır. Hatta insanlar

bu uğurda sağlıklarını kaybetmeye başlamışlardır. Buna karşın çeşitliliğı artan gıda ürünleri, iletişim araçları aracılığıyla topluma özendirilmiş, şişmanlık küresel bir sorun haline gelmiştir. Oysa geleneksel toplumsal şişmanlığı bedenleriyle çalışmayan ve iyi beslenen üst sınıf mensuplarının bir özelliğı, dolayısıyla erişilmek istenen bir güzellik normu olarak kabul etmişlerdir. Modern toplum ise zayıflığı normlaştırmakta, kilolarını koruyabilen, spora zaman ayırabilen insanları idealize etmektedir. Artık şişmanlık hazır gıdalarla, özensizce ve bilinçsizce beslenen alt sınıfların bir özelliğı olarak görülmektedir (İnceoğlu ve Kar, 2010, s.135).

Beden, kişinin toplum içinde nasıl muamele göreceğinden, bazı kurumlarda öncelik sırasının belirlenmesinde bile etkili bir rol oynamaktadır. Karşı cinsi etkileme konusunda güzelliğın ilk sırada değerlendirilmesinin yanında, resmi kurumlarda veya özel sektörde işe alımlarda dahi dış görünüm ilk sırada yer almaktadır. İş görüşmelerine giderken kıyafete ve dış görünüme önem verilmesi kuruma olan saygının haricinde, bedenın de bilginin yanında değerlendirmeye açık olduğunu göstermektedir. Üstelik “ilk izlenim” olarak değerlendirilen kavram da tamamen bedensel görünümle alakalıdır. Kapitalizmin, ideal güzellik ölçüleri toplumun her kademesinde bireyin kimliğı haline gelmiştir. Üstelik, güzel ya da yakışıklı olmak, sadece doğal verilerle sınırlandırılmamakta ve bu yeterli olmamaktadır. Kıyafet, makyaj ve diğer tamamlayıcı unsurlar bu güzellik anlayışının en önemli unsurları olmaktadır. Bu sebeple bedeni hep daha fazla güzelleştirebilmek adına her geçen gün yeni giyim modelleri, kozmetik ürünleri, zayıflama ilaçları tüketim toplumunun beğenisine sunulmaktadır. Özellikle kılık kıyafet, bireyin kimliğinin belli olmasında önemli bir ölçüdür. Çünkü giyim tarzı, bir insanın siyasi görüşünü, yaşam tarzını, hayata bakış açısını ifade etmektedir.

Baudrillard, post endüstriyel kapitalizmin tüketim kültüründe “beden dışıl midir” sorusuna hem evet hem hayır cevabını vermiştir. Hayır, çünkü tüketim kültürünün hedef alanı içinde erkek bedeni de vardır. Evet, çünkü bu tüketim kültüründe bedenın estetik/erotik değişim değerine indirgenmesi sonucu beden daha bir dışıldır (aktaran: Nazlı, 2009, s.65). Örneğın günümüzün en tercih edilen mesleklerinden olan reklam ve halkla ilişkiler sektöründe veya müşterilerle birebir ilişkide olan müşteri temsilciliğinde bayanlar daha fazla tercih sebebi olmaktadır. Bunun sebebi de tüketim kültürünün kadın bedenini de tüketilmeye açık bir nesne konumuna

getirmesidir. Kadın bedeninin etkileyciliği, iş performansının ve satışın artırılması için kullanılmaktadır.

Günümüzde kadın bedeni her açıdan özgürleşmeye başlamıştır ancak tarihsel süreçte kadın bedenine ilişkin çeşitli toplumsal denetimler de söz konusu olmaktadır. Örneğin, Çin toplumunda 20. yüzyıla dek üst sınıftan kız çocuklarının ayakları küçük yaştan birbirine bağlanarak deforme edilmiştir. Bu da onların ilerleyen yaşlarda sakat kalmalarına sebep olmuştur. Bu uygulamanın sebebi sakat ayakları üstünde durabilen kadınların Çin toplumu tarafında güzel ve soylu olarak kabul edilmesidir. Afrika kültüründe kadınların cinsel denetiminin sağlanması için kız çocuklarının cinsel organlarının geri dönüşsüz bir biçimde sakatlanması da örneklerden bir diğeridir (İnceoğlu ve Kar, 2010, s.137). Kadın sünnetinin temel fikri, kadın bedeninin ve cinselliğinin denetlenmesi olmakla birlikte bu uygulamanın estetik (bedeni güzelleştirme anlayışı) ve sosyo-kültürel (geçiş ritüeli) gerekçelerle haklı kılınmak istendiği de bir gerçektir (Canatan, 2011, s.262).

İçinde bulunduğumuz post modern toplumda beden, özellikle de kadın bedeni özgürlüğünü ilan etmiş gibi görünse de, bu özgürleşme kadını daha fazla cinsel nesne konumuna getirmiştir. Sürekli genç ve güzel görünmeye çalışan bedenler, erkek bakışının odağında olmayı amaçlamaktadır. Cinsellik de tüketilenler listesinde yer almaya başlamıştır. Ancak buna karşın, kadın bedeninin her zaman erkek bedeninden daha fazla denetim altında tutulmaya çalışıldığı bir gerçektir. Tüketim araçları bedenin en mükemmel sunumunu desteklerken, bekaret tabusu hala aşılamamıştır. Ülkemizde kadın bedenleri bu yüzden işkence boyutunda şiddete maruz kalmakta hatta yaşamlarına son verilmektedir.

Bedensel tüm engellemeler, müdahaleler, özgürlükler, toplumsal cinsiyet kavramıyla bütünleşmektedir. Çünkü toplumsal cinsiyet bedeni biyolojik olandan öte şekillendiren ona kimliğini veren bir kavramdır. Beden, toplumsal cinsiyeti üzerine bir giysi gibi giyer ve onun normlarına göre hareket etmeye başlar. Hayata etki eden de bu davranışların biçimidir. Bir bireyin kız ya da erkek olarak doğması, onun hayata bakış açısına, kişiliğine ve davranışlarına yön veremez. Yaşadığı tarihsel koşullar, toplumsal ilişkiler, dini inançları ya da siyasi görüşleri onun bedenine yön vererek nasıl giyinmesi, nasıl konuşması ne işi yapması ya da yapmaması gerektiğini belirler. Kişi istemli ya da istemsiz bu düzenin içine girer ve öyle davranır.

2.4 Dansın Bedeni ve Toplumsal Cinsiyet

Dans, bilinen en eski sanat dallarından biri olarak insanın bedensel hareketlerinden doğan bir sanattır. İlk insanların, duygu, düşünce ve isteklerini ifade edebilmek adına, içgüdüsel olarak geliştirdikleri birtakım ritmik hareketler dansın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Uygarlıkların gelişimiyle, insanlar, inanışları doğrultusunda yapılan törenlerde, ayinlerde, kutlamalarda dansa ihtiyaç duymuşlardır.

Antropolojik anlamda dans, insanın gövdesini belirli zaman ve mekan da kültürel olarak belirlenmiş özel hareket yapı ve anlam sistemi içinde kullanması olarak tanımlanmaktadır (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s.204-205). Dansın bu tanımı, kültürel bir noktaya vurgu yapmaktadır ki, bedenin var oluşu ve anlamlandırılması da kültürel bir inşa olarak yorumlanmaktadır. Bedenin kadına özgü bir cinsellik sembolü olarak yorumlanması, kültürel bir noktaya işaret etmez. Tam tersi, kapitalizmin bedeni tüketim nesnesi yapması ve tüm güzellik kavramlarının kadınla özdeşleştirilmesiyle ilgilidir. Oysaki beden anatomik ve biyolojik olan bir yaratılıştan öte, kültürel alışkanlıklar ve pratiklerle disipline edilebilen ve “tek tip” olmayan bir oluşumdur.

Dansın bir sanat olarak var olabilmesi için bir ahenk ve disiplin gerekir. Bu disiplinin odak noktası bedendir. Dansın beden üzerindeki oluşum sürecinde beden disiplinini ve fizikselliğin dansın yaratımındaki önemini en belirgin biçimde ortaya koyan teknik bale tekniğidir. Çocukların çok küçük yaşlarda bale eğitimi alma gerekliliği, bedenin bu disiplinle gelişimini ve oluşumunu sağlamayı amaçlar. Ancak klasik balenin bedeni, doğal olmayan beden olarak tanımlanır ve balenin katı kurallarına karşı “modern dans” doğal bedeni yaratmayı amaçlar. Üstelik bu iki disiplin arasında, cinsiyetçi bir ayrım söz konusudur. Klasik bale erkeklerin hakimiyetinde olan ve kadınları kuğu ya da peri olarak imgeleştiren bir disiplindir. Oysa ki modern dans klasik baleye bir tepki olarak kadın koreografların öncülüğünde doğmuş ve koreografiler kadınların bakış açılarının ürünü olmuştur.

Dans, bedenin sanatsal bir formudur; toplumsal cinsiyet farklılıklarıysa temelde bedenden doğar (Daly, 1991). 19. Yüzyıldan itibaren erkek bedeni üzerindeki denetimler ve baskılar artmıştı. Bunun nedeni çıplak erkek bedeninin, erkekler üzerinde cinsel bir etki yaratması ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı bir tehdit unsuru teşkil etmesiydi. Ancak kadın çıplaklığı ve cinselliği doğal kabul edilip,

bakılması gereken bir obje halini almıştı. 1920'lerin psikanalistleri, kadınların bedenlerini gösterebildikleri "kabul edilmiş sosyal kanallara" sahip olduklarını ve bu şekilde teşhirci dürtülerini tatmin ettiklerini düşünüyorlardı. Dolayısıyla kadın çıplaklığı eril toplumsal cinsiyet normları açısından bir tehlike oluşturmuyordu (Çubuklu, 2006, s.164).

Aynı tehlike, sahnedeki erkek bedeni için de geçerliydi. Erkek bedenin sahnede seyirlik olarak yer alması da eril toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir risk oluşturabilirdi. Bu düşünce on dokuzuncu yüzyılda romantik bale döneminde net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Batı Avrupa' da erkek dansçı yavaş yavaş sahnelerden uzaklaşmıştır. Bale sanatında erkek bedenine talep azalırken, kadın bedeni ideal bir figür olarak sunulmuştur. Erkek dansçıların eşcinsel olduklarına dair duyulan ön yargı, erkeğin gücü ve iktidarı temsil etmesi ve dansın duygusal iç dünyasına uygun olmayan bir yaratılışa sahip olduğu düşüncesiyle alakalıdır.

Ataerkil toplumsal cinsiyet kalıpları içerisinde, kadının bedeninin, erkeğin ihtiyaç duyduğu ve baktığı seyirlik bir nesne olması, bale sanatında kadın dansçıyı erkek dansçıya nazaran daha olumlu kılar. Ancak sosyal danslarda böyle bir durum söz konusu değildir. Vals, tango, Latin Amerika dansları gibi salon dansları olarak da adlandırılan sosyal danslar kadın cinselliğini daha çok vurguladığı için erkek için bir tehlike oluşturmaz. Bir kadın ve bir erkek tarafından yapılan bu danslar, genelde erkeğin idaresinde devam eder ve kadın bedeni erkeğin hakimiyeti altındadır. Örneğin, vals ilk defa 19. Yüzyılda ortaya çıktığı zaman, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki kadınlar için tehlikeli bulunmuştur. Bunun sebebi de, baş döndürücü hızlı dönüş ve yakın kucaklamanın kadınları kendilerinden geçireceği düşüncesi idi. Kadınlar için tavsiye veren bazı kitaplar vals yapmanın insanı fahişeliğe kadar götürebileceğini söylüyordu (Desmond, 2007, s.249).

Dans, hareketin stilize edilmiş halidir ve hareket içinde bulunduğu kültürün anlamlarını içerir. Deidre Sklar (2007, s.240), hareket etnografisi üzerine sunduğu çalışmada, hareket bilgisini kültürel bilginin bir parçası olduğu şeklinde bir önermede bulunmuştur. Ayrıca hareket bilgisinin duygusal ve kavramsal boyutuna da dikkat çekmiştir. Yani dansın bir toplum içerisinde anlamlandırılması, yorumlanması ve o toplum üzerindeki bıraktığı etki, o toplumun kültürel alışkanlıkları ve bilgisiyle alakalıdır. Örneğin geleneksel Türk halk oyunları figürleri, Türk geleneği, örf ve adetlerinin izlerini taşır. Dolayısıyla Türk topraklarında yaşayan

biri üzerinde bıraktığı duygusal etkiyle, bir İngiliz vatandaşı üzerinde bıraktığı duygusal etki aynı olamaz. Hareketin, kişinin bilincindeki duygusal boyutu, stilize edilip bir forma sokularak diğer yardımcı unsurlarla da birleşir ve dans sunumu haline gelir.

3. 1965-1970 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMSAL OLAYLAR

3.1 1965 Öncesi Dönem

Türk sineması ilk yıllarından, 1950 ile başlayan döneme kadar kendine ait bir sinema dili ve kimliği yaratma konusunda yetersiz kalmıştır. Sinemanın ülkemizdeki ilk gösteriminden 1922'ye kadar çekilen filmler, Batı tiyatrosundan uyarlamalarla izleyiciye sunulmuştur. Muhsin Ertuğrul'un 1921 yılında sinemaya girişiyle sinemadaki Batı sorunu devam etmiş ve netlik kazanmıştır. Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kökenli olması ve filmlerde Dar-ül Bedayi oyuncularının yer alması, sinemanın tiyatrocuların etkisinde kalmasına neden olmuştur. Muhsin Ertuğrul bir sinema dili yaratmamış, sinemayı tiyatro geleneğiyle şekillendirmiştir.

Daha sonraki yıllarda sinema eğitimi almış kişilerin sinemada kendilerini göstermeye başlamalarıyla, Türk sineması hem konu hem de film sayısının artışı bağlamında ilerleme kaydetmiştir. 1950'li yıllarla birlikte, elektriğin yurt çapında yayılması, sinemanın da yaygınlaşmasına neden olmuştur. Sinema, iş adamlarının yatırım yaptıkları bir sanat haline gelmiştir. 1938-1944 yılları arasında ülkemizde etkili olan Mısır filmleri furyası, 1950'li yıllarla birlikte etkisini kaybetmiştir. Dolayısıyla Türk halkı, kendi sinemasına ilgi göstermeye başlamıştır. 1950 ile başlayan ve 60'lı yıllara kadar ilerleyen süreçte sinemacılar, Türk sinemasının en büyük sorunlarından biri olan sinema dili yaratma çabası içinde olmuşlardır. Film yapımındaki artış bir istismara yol açsa da, farklı türler de yapılan filmler ilerleyen dönemler için bir kaynak oluşturmuştur. Seyircide de sinemaya gitme olgusu yerleşmeye başlamış ve seyirciyi doyuran filmler yapılmıştır. Aynı zamanda sinemayla ilgili kurulan dernekler ve yayın organları, aydınların ve basınının sinemayla aralarında ciddi bir bağ kurulmasını sağlamış ve sinemaya olan ilgiyi arttırmıştır. Bunun sonucunda da 1952 yılına kadar sadece bir eğlence aracı olan sinema, artık eleştirel bir gözle yaklaşılacak, entelektüel kesimin ilgi odağı olan bir sanat haline gelmeye başlamıştır. 1956'da yayınlanmaya başlayan sinema dergisi, sinemanın geniş kitlelere tanıtılması ve Türk sinema eleştirisi anlamında çok önemli bir adımdır.

60'lı yıllar ise Türk sineması için birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Bu dönemin toplumsal koşulları, her şeyden önce tabu sayılan birçok toplumsal gerçeğin kamera önüne yansıtılmasına, yönetmenlerin kamerayı kendi fikirleri doğrultusunda özgürce kullanmalarına olanak sağlamıştır.

60'lı yıllarda iç göçün hızlanması, bunun sonucu oluşan kentleşme ve sanayileşme olguları, filmlerimize de yansımıştır. Özellikle aile olgusunu içeren filmler, sanayileşmenin etkilerini yansıtan işçi ve burjuva sınıfını temsil eden filmler sinemamızda yerini almıştır. Büyük kente göç etmiş ailelerin hayatta kalma mücadeleleri, toplumsal yabancılaşma, aileyi ayakta tutmaya çalışan kadın profilleri bu dönemde gerçekçi bir biçimde yansıtılmıştır. Bu dönem filmlerinde popüler Yeşilçam filmlerinin aksine, aile içinde kadının konumu bile sorgulayan ve kadınların büyük kentte ayakta kalabilmek adına verdikleri mücadeleler de konu edilmiştir.

60'lı yıllar sinemada birçok furyanın koptuğu, farklı türlerdeki pek çok filmin art arda denendiği bir dönem olmuştur. 1959' da Aydın Arakon'un, Fosforlu Cevriye ve Kitipiyoz'a Tuzak filmlerinin ardından, 1960 yılında Metin Erksan'ın Şöför Nebahat'i ile erkeksi kadın karakterler serisi ilerleyen yıllarda da sinemada yerini almıştır. Ayşecik ile başlayan çocuk kahramanlı filmler serisi bu döneme damgasını vuran türlerden biri olmuş ve bu furya uzun yıllar devam etmiştir. Belgin Doruk'la başlayan ve birkaç filmle devamı gelen Küçük Hanımefendi serisi de bu dönemde izleyicinin beğendiği bir tür olmuştur.

1963 yılında sinemamız adına çok önemli bir gelişme yaşanmıştır. Metin Erksan Susuz Yaz ile Berlin Film Festivali'nde Türk sinemasının ilk uluslararası ödülünü alma başarısını göstermiştir

60'lı yıllarda Amerikan müzikallerinin yansımalarını gördüğümüz filmlerde yapılmış dans sahneleri erotizmden çok eğlenceli biçimlerde yansıtılmıştır. Örneğin 1962 yılında çekilen "*Bir Çiçek Üç Böcek*" teki dans sahneleri Amerikan müzikallerinin bir kopyası gibidir. Değişen sadece oyunculardır. Fenerli bir sokak dekorunun önünde arkası fiyonklu baby doll benzeri bir giysiyle Leyla Sayar ve papyonlu, silindir şapkalı bir Orhan Günşiray, Osman F. Seden'in Beş Şeker Kız'ında dans eden oyuncular puanlı, firfırlı baby dolleriyle ve aynı model şemsiyeleriyle

Broadway müzikallerinden fırlamış gibi bir görüntü sergilemişlerdir (Özgüç, 2005, s.99).

1960 ile başlayan dönem, yine toplumsal gelişmelerle paralel olarak bazı yönetmenlerin önderliğinde yeni akımların, yeni arayışların ortaya çıktığı bir dönemdir.

3.1.1 Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik

27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'nin ardından, Türkiye her anlamda yeni bir yapılanma süreci yaşamıştır. Darbeyi, Türkiye için bir modernleşme ve batıyı yakalama konusunda önemli bir adım olarak düşünen ve “ilerici” niteliğini benimseyen ilerici kentsoylu bir koalisyon olarak karşımıza çıkan bazı kesimler, ilericiliğin boyutları ve şekli hakkında değişik fikirler ortaya atmışlardır. Bir grup kesim, darbeyi global kapitalist gelişmenin bir adımı olarak görürken, diğer bir kesim de darbeyi küresel kapitalizme karşı kolektif bir başkaldırı olarak yorumlar ve darbenin asıl amacını açıklarken anti-emperyalist ve anti-kapitalist vurgular yapar (Daldal, 2005, s. 74-75).

Darbeye karşı ortak bir taraf oluşturan bu ilerici koalisyonu, “yeni orta sınıf” olarak adlandırılan ordu, anti-emperyalist tarafta duran daha sonra da “yön” hareketini başlatan entelektüeller ile Türkiye’de ileri bir kapitalist evreyi destekleyen sanayi burjuvazisi oluşturmuştur.

Bu dönemde Türkiye’de esen ilerici hava, 1961’de yürürlüğe giren özgürlükçü anayasanın yarattığı özgür ortam, toplumun aynası olan sinemayı da etkilemiş ve Türk sinemasında “toplumsal gerçekçilik” akımı adı altında bir akım ortaya çıkmıştır. Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç’in önderlik ettiği, darbenin oluşumuna destek veren yönetmenler bu dönemde sinemada gerçekçi bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Toplumsal gerçekçi filmlerin ortaya çıkarılmasındaki ortak düşünce, Türk sinemasının alışlageldik, tamamen seyirciyi doyurmak için yapılmış film pratiklerine karşı tepki ve gerçekçi bir sinema dili yaratma çabasıydı. Ve bu anlamda yönetmenler oldukça önemli çalışmalara imza atmışlardır. Bunlardan bazıları, Metin Erksan’ın Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1961), Acı Hayat (1963), Susuz Yaz (1963), Suçlular Aramızda (1964), Ertem Göreç’in Otobüs Yolcuları (1961), Karanlıkta Uyananlar (1965), Duygu Sağıroğlu’nun Bitmeyen Yol (1965), Halit Refiğ’den Şafak Bekçileri (1963), Gurbet Kuşları (1964), Harem’de Dört Kadın (1965) olarak gösterilebilir. Ancak bu dönem

içerisinde yönetmenler piyasada var olabilmek adına, ticari anlamda daha fazla getiri sağlayabilecek, halka hitap eden filmler de çekmişlerdir.

Daldal (2005, s.138), Türk Toplumsal Gerçekçiliğinin belli başlı özelliklerini şu şekilde sıralamıştır;

- a. “Akımın merkezindeki yönetmenlerin hepsi siyasete duyarlı, “angaje” tipte sanatçılardır.
- b. Bütün toplumsal gerçekçi filmler sıradan insan hikayesini, abartısız bir sinema diliyle anlatmaya çalışır.
- c. Bütün yönetmenlerin temelde, anti-kapitalist ve anti-burjuva bir tutumu vardır.
- d. Filmlerde çeşitli estetik yenilikler denenir: Değişik kamera açıları, alan derinliği, dış çekimler gibi.
- e. Filmlerin çoğunun dramatik gerilim noktalarını toplumsal ya da siyasi bir olay belirler. Hiçbir karakter kendisini çevreleyen sosyal ilişkiler açısından bağımsız ele alınamaz.
- f. Akımın merkezinde yer alan bütün yönetmenler, eleştirmenler ve senaryo yazarları erkektir ve filmler, Halit Refiğ’in kadın sorunlarına eğilmeye çalışan bir iki denemesi hariç, ataerkil sol söylemin anlamlandırma kalıplarını yansıtır. Kadın kahramanların kendilerine özgü bir kişilikleri yoktur; yönetmenin amacına ve bakış açısına göre genelde baştan çıkarıcı “kötü kadın” imgesini ya da erkeğe tabi, edilgen “yan öğeleri” canlandırırlar.”

İtalyan yeni gerçekçi akımıyla benzer özellikler taşıyan ve onun etkilerini de taşıyan Türk Toplumsal Gerçekçiliği, varlığını uzun süre devam ettirememiştir. Özellikle 60’lı yılların ikinci yarısından sonra, bu akımı başlatan yönetmenlerin görüş değiştirmeleri ve ortaya atılan yeni kavramlar, sinema eleştirmenleri ve yönetmenlerin arasını açmıştır. Bu görüş ayrılıkları, karşılıklı suçlamalar ve eleştirilerle önemli boyutlara ulaşmış, toplumsal gerçekçilik akımı ciddi bir darbe almıştır.

3.2 1965-1970 Dönemi Neden Önemli?

Türk sinemasının bu beş yıllık süreci, tek başına değil, öncesiyle ilişkilendirilerek değerlendirilmelidir. Çünkü belirtildiği gibi 1950'li yıllarla birlikte sinemada film üretimi hızlanmıştır. Yapım evlerinin artışı ve film yapımının artması sinema ile toplum arasında doğrudan doğruya bir etkileşime neden olmuştur. Toplum sinemadan etkilenmeye başlamış, sinema da toplumsal koşullar doğrultusunda şekillenmiştir. Örneğin, arabesk yaşam 1965-70 arası göçle birlikte kente atlamış ve kısa zamanda yerleşerek yaygınlaşmıştır. Doğudan, güneyden gelen gurbetçiler, taşra kültürünü, ezgilerini, özlemlerini, feryatlarını da kente taşımışlar, arabalarına yazdıkları deyişlerle, işportalarıyla ve kasetleriyle gecekondu ve kenar mahallelere yayılmışlardır (Soykan, 1993, s.95). Bu durum elbette sinemada da kendini göstermiş, 60'lı yıllarda şarkılı ve arabesk tarzı filmler, 70'li yıllardaki arabesk furçasının öncüsü olmuştur.

1965-1970 döneminin en önemli özelliği, Türk toplumunun ne istediğinin netlik kazandığı bir dönem olmasıdır. Toplumsal gerçekçi filmlerinin ticari başarısızlıkla sonuçlanması, toplumun klişe konu ve karakterlere olan ilgisinin bir göstergesi olmuştur. 1965 ile başlayan dönem siyasi alandaki gelişmelerin de etkisiyle yapımcılar yeni bir döneme adım atmışlardır. Halkın siyasi görüşleri, hangi tarz filmleri sinemada görmek istemediklerinin de bir göstergesi olmuştur. Dolayısıyla yönetmenler toplum odaklı ve ticari başarı sağlayacak filmlere daha kararlı bir biçimde yönelmişlerdir. Melodram türünde çekilen filmler halk tarafından ilgi gören filmler olmuştur. Bu nedenle melodram yapımı oldukça artmıştır.

Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın gibi kadın yıldızların 60'lı yıllarla başlayan şöhreti, bu dönemde pekişmiştir. Dolayısıyla Türk sinemasına damgasını vuran bu yıldızlarımızın özellikle kadın seyirci üzerindeki etkisi bu dönemde daha fazla olmuştur. Kadın yıldızlarımız kimi zaman bir anne, kimi zaman kötü yola düşmüş bir kadın, kimi zamanda sahnede dans eden şarkı söyleyen bir yıldız olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır. Bu karakterlerin filmlerde yaşadığı aşklardan, giydikleri kıyafetlere kadar seyirciyi etkilemiş olmaları, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde etkili olmuştur. Bunun nedeni, toplumun bu karakterleri benimsemiş

olmaları ve dolayısıyla karakter-seyirci bağlamında duygusal bir bağ kurulmuş olmasındır.

Bu dönem Türk sinemasına özellikle kadın bedenselliği ön plana çıkmaya başlamıştır. Çıplaklık ve cinsellik anlamında tam anlamıyla bir özgürlük olmasa da, kadın bedenini vurgulayan sunumlar yoğunluktadır. Bu dönem filmlerinde ana kadın karakterin şarkıcı olduğu ve sahneye çıktığı filmler oldukça fazladır. Dolayısıyla beden ve çekicilik bu sunumlarda ön plandadır. İyi ve kötü karakterlerin kadın üzerinden yorumlanması da bu dönemde netlik kazandığından bedenselliğini çıplaklık ve cinsel anlamda ön planda yaşayan karakterler ya kötü ya da kötü yola düşmüş olarak yorumlanmaktadır.

Dönemin önemli özelliklerinden bir tanesi de sinemada renkli filmler döneminin başlamış olmasıdır. 1968'den sonra film endüstrimizdeki en önemli etki renk olmuştur ve sinemacılar renklerle hesaplaşıp onları kullanmak zorunluluğuyla karşılaşmışlardır (Scognamillo, 2003, s.160). Renkli filme geçiş, avans-maliyet dengesiyle işleyen Türk sinemasında film yapım maliyetlerini de yükseltmiş ve dolayısıyla, yapımcılar filmlerin kalitesinden ödün vermeye başlamışlardı. Renkli filmin yükselttiği maliyetleri, kaliteden taviz vererek avanslarla dengelemeye çalışan yapımcıların bu tavrı, renkli filmlerin siyah/beyazlardan daha niteliksiz olmasına yol açıyordu (Abisel, 2005, s.110).

1960'ların sonuna doğru artan film sayısı, sinema ve seyirci birikimi olmadığından, alt yapı eksikliği, imalat usulü seri halinde filmlerin yapımı, bu yılların başındaki yenilikçi, deneyci yönetmenlerin geri adım atışları bir bunalıma sebep olmuştur. Bu da, 1970'lerin yozlaşmış Türk Sineması'na sebep olmuştur (Akt. Ataman, 2002, s. 69)

3.2.1 Halk sineması ve ulusal sinema kavramları

60'lı yılların ilk yılından itibaren, değişen siyasal ortamın da getirdiği özgür yapıyla beraber, sinemacıların toplumsal gerçeklerle ilgilenmeye başlamaları ve düşündüklerini baskısız bir ortamda özgürce sinemaya aktarmaları Türk sinemasındaki "Toplumsal Gerçekçilik Akımı"nı başlatmıştır. Nitekim bu akım çerçevesinde oldukça başarılı filmlere imza atılmıştır. Ancak yönetmenlerin kendi inançları ve siyasi fikirleri doğrultusunda ortaya koydukları filmler zaman zaman ticari başarısızlıklarla sonuçlanmış ve hatta halkın tepkisiyle

karşılaşmıştır. Özellikle 27 Ekim 1965 yılında yapılan seçimler sonucunda Adalet Partisi'nin iktidara gelmesi, halkın 27 Mayıs darbesine karşı bir tepki gösterdiği açıkça ortadaydı. Dolayısıyla halk, darbeyi olumlu bulan ve siyasi anlamda da “sol” kesimde duran yönetmenlerin filmlerine karşı olumsuz bir tepki içerisindeydi. En önemli toplumsal gerçekçi filmlerden bazılarında imza atan Halit Refiğ, bu dönemi İbrahim Türk ile yaptığı röportaja şöyle özetlemiştir: *“1965 yılı pek çok bakımlardan bir dönüm noktasıdır. Bir defa 1965 seçimleri 27 Mayıs ortamına son verdi. Bu seçimler, halkın çoğunluğunun, büyük bir kesiminin, 27 Mayıs'a karşı sırt çevirdiğinin bir siyasi işaretiydi. Dolayısıyla o atmosfer paralelindeki görüşlerin de sinemada seyirci çoğunluğunu kaybetmesinin işaretiydi. Nitekim 1965 ve 66 yıllarının hepsi özenle yapılmış, yönetmenlerin kendi doğrultularında en iddialı bazı yapımları ticari bir başarısızlığa uğradılar”*(Türk, 2001, s.207).

Bu ticari başarısızlıklar, elbette sinemada var olma çabasında bulunan yönetmenlerin var oluşlarını tehlikeye sokmuş, yeni iktidar partisinin de etkisiyle yönetmenler, bu görüşler doğrultusunda hareket etmek zorunda kalmışlardır. Zorunda mı kalmışlar? yoksa gerçekten zaman içerisindeki görüşleri mi değişmiş? Bu konuda uzun yıllar tartışılma konusu olmuş, yönetmenler, sinema eleştirmenleri ve bazı aydın kesimler tarafından eleştiri yağmuruna tutulmuşlardır. Bütün bu tartışmaların sebebi ise, 1965 yılında Halit Refiğ tarafından ortaya atılan “Halk Sineması” kavramı olmuştur. 1965 yılından itibaren, ilk yıllardan beri toplumsal gerçekçi akımı savunan, hem siyasal ve toplumsal duruşlarını filmleriyle ifade etmeye çalışan yönetmen çevresi de Halk sineması hareketinde Halit Refiğ'e destek vermişlerdir. Halit Refiğ, *“Türk Sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir...Türk Sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir 'halk sineması'dır “* (Akt. Mutlu, 2001a, s.204). diyerek, halk sineması kavramının dayandığı fikri açıklamıştır. Halit Refiğ ve ona destek veren sinemacılar, Özellikle, 1965 yılında Türkiye'de faaliyete geçen “sinematek” bünyesindeki sinema eleştirmenleri tarafından tamamen Yeşilçam'ın ticari zihniyetine hizmet etmekle suçlanmışlardır.

Halit Refiğ daha sonraki yıllarda da ise halk sinemasının zamanla kalıplaştığı, yabancı filmlerden uyarlamaların yaygınlaşmasıyla giderek ulusal özelliklerini kaybettiği düşüncesine dayanarak, halk sinemasına ve batı sinemasına bir tepki niteliğinde olan “ulusal sinema” kavramını ortaya atmıştır (Mutlu, 2001a, s.204).

1965 yılından önce filmlerinde kadın sorunu, yabancılaşıma, modernleşme, maddeci bir tarih anlayışı, alan derinliği gibi “evrensel” ölçütlerde değerlendirilebilecek yaklaşımlara yer veren, hatta bu yaklaşımların en baş savunucusu olan Refiğ, 1965 sonrasında, eski eğilimlerini “kültür emperyalizmi” olarak betimlemiş, sanatta yerellik görüşünü savunmaya başlamış, hatta bu görüşleri Bir Türk’e Gönül Verdim filmiyle, yavaş yavaş milliyetçi, dinci ve hatta gerici toplumsal değerlerin savunusuna kaymıştır (Daldal, 2005, s.123).

Büyük çoğunluğunu sinematek çevresinin oluşturduğu eleştirmenler, Halit Refiğ’in ve ulusal sinema görüşünün ardında yatan sebebin, o dönemki iktidarın şartlarına paralel olarak geliştiğini ve tamamen maddi kaygılardan kaynaklanarak ortaya atıldığı görüşünü savunmuşlardır. Halit Refiğ de bazı söylemlerinde kalıcı olabilmek için şartların gerektirdiği gibi davranılması gerektiğini belirtmiş, ancak 1965 sonrasında görüşlerinde de değişiklikler meydana geldiğini vurgulamıştır.

Halit Refiğ, Türk sinema seyircisinin görüş açısının, en iddialı filmlerinden biri olan Harem’ de Dört Kadın’ın Adapazarı’ndaki ilk gösteriminde belli olduğunu söyleyen Refiğ filmin yaşadığı fiyaskoyu şöyle anlatmıştır; “Biz Nüzhet Birselle beraber ilk gösteriye gittik. Bizi tanıyan kimse yok. Arka koltukların birinde oturduk, büyük bir başarı beklentisi içindeyiz. Bir espri geçti. Gülen yok. Bir espri-daha geçti hareket yok. Homurtular başladı. Salonu terk edenler başladı. Şudur budur. Durum fena. En sonunda film bittiği zaman salonda pek az kimse kalmıştı. Böyle birkaç bıçkın yürüyorlardı. Bizi tanımıyorlar. Bize karşı söylenmiş bir şey değil yani. Aralarında konuşuyorlar. Biri, Bu filmi yapanların Allah belasını versin!” dedi. Evet, filmin Türkiye’ nin o günkü ortalama seyircisi karşısındaki kaderi belli olmuştu. Nitekim ticari bakımdan çok başarısız bir film oldu. Daha sonra 1966 Antalya Festivali’nde gösterildiğinde, film başladıktan on dakika sonra gericiler makine dairesini bastılar. Film bobinlerini parçaladılar. Jüri seyredemedi bile filmi” (Türk, 2001, s.199).

Film, bir Osmanlı konağında, Tanzimat paşası Sadık Paşa’ nın haremindedir geçen entrikaları konu alır. Konunun odağında, Sadık Paşa’nın haremindeki kadınlar ve

paşanın son kuması Ruşan'ın, Paşa'nın yeğeni tıbbiyeli Cemal ile olan aşk ilişkisi vardır. Paşa'nın kadınlarından biri olan Mihrengiz de Dr. Cemal'e aşiktir fakat Cemal'den karşılık göremeyecektir. Paşa'nın diğer yeğeni Rüştü paşa tarafından çok sevilmektedir ancak Rüştü Paşa' yı öldürerek tüm zenginliğe ve hareme kavuşmak ister. Bütün bunlar olurken de Mihrengiz ve Şevkidil arasında lezbiyen bir ilişki başlar. Film, bu karmaşık ilişkilerin sonunda aşkına karşılık bulamayan Mihrengiz'in, Dr. Cemal'i öldürmesiyle sonuçlanır.

Filmin senaryo yazarı Kemal Tahir'de altmışlı yılların ortalarına kadar sol görüşün en koyu savunucularından olmuş ancak 1965 yılından sonra onun da görüşlerinde çok katı değişiklikler meydana gelmiştir.

Halit Refiğ, Kemal Tahir'in, Türk toplumundaki sınıfsal ilişkilerin, toplumsal gerçeklerin Klasik Marksist anlayıştan çok farklı olduğu gerçeğini savunmaya başladığını ancak soldan vazgeçmiş ve Marx'ı reddetmiş durumuna düşmemek için bunu açıkça ifade etmekte zorluk çektiğini söylemiş ve Kemal Tahir'in, kendi düşüncelerinin değişmesinde de payı olduğunu belirtmiştir (Türk, 2001, s.227-228). Düşüncelerindeki bu değişim, senaryosunu yazdığı Harem'de Dört Kadın filmini daha sonra ulusal rezalet olarak nitelendirmesi ve filmin büyük bir hata olduğunu söylemesiyle su yüzüne çıkmıştır.

Bu dönem boyunca ortaya atılan kavramlar ve bu kavramların savunucuları, ağır eleştirilere maruz kalmışlardır ancak bu eleştiriler zaman içerisinde karşılıklı suçlamalara kadar varmıştır. Bu suçlamaların odağında yönetmenlerin iktidar karşısında mağlup oldukları ve halk sineması, ulusal sinema gibi kavramlarla ticari Yeşilçam sinemasına kuramsal kılıflar uydurulduğu görüşü ağır basıyordu.

3.2.2 1965-1970 döneminde, Türkiye'de siyasal ve toplumsal alandaki diğer gelişmeler

1965-1970 dönemi, iktidar değişiklikleri, siyasi mücadeleler, işçi grevleri ve öğrenci hareketleriyle geçen oldukça hareketli bir dönem olmuştur. Ancak, bu dönemde yaşanan olaylar, daha önceki dönemlerde oluşan şartlara ve dünyada yaşanan değişimlerin paralelinde şekillenmiştir. Dolayısıyla bu dönem oldukça derin ele alınması ve incelenmesi gereken bir dönemdir. Tüm koşulları ve değişimleri, tüm neden ve sonuçlarıyla irdeleyemeyeceğimizden, dönemin en belirgin olaylarına, 1960 yılı itibarıyla gelişen şartlarla bağlı olarak değinmek yerinde olacaktır.

1960 yılı Türkiye için önemli bir dönüm noktası olmuştur. 10 yıllık Demokrat Parti iktidarı, 27 Mayıs 1960 günü yapılan askeri darbeye son bulmuş ve Türkiye siyasi anlamda yeni bir sürece gitmiştir. 27 Mayıs 1960 sabahı saat 03.00 'da askeri bir darbe olduğunu radyodan, Albay Alparslan Türkeş okuduğu bir bildiriyle halka duyurmuştur. Bildiride; Türk Silahlı Kuvvetleri'nin kardeş kavgasına meydan vermemek ve demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak maksadıyla ülke yönetimine el koyduğu duyuruluyordu (Bodur, 2005, s.533). Yaşanan bu olay Türkiye'de daha çağdaş ve daha demokratik adımlar atılmasına neden olmuştur ve birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Bunlardan en önemlisi de 1961 yılında yürürlüğe giren yeni Anayasa'nın kabulü olmuştur. Yeni Anayasa, üniversite özerkliğinden, işçiye grev hakkı verilmesine kadar birçok konuda yeni alınan kararları içeriyordu.

Demokrat Parti'nin iktidar olduğu dönem boyunca büyük tarım ve ticaret burjuvazisinin çıkarları doğrultusunda izlediği yol, sanayi burjuvazisinin tepkilerini arttırmıştı. 1960 darbesinin ardından sanayi alanındaki gelişmeler, işçi sınıfının da gelişmesine yol açmıştı. Bu da işçilerin sesini duyurmasına ve sınıf mücadelelerine olanak sağlamıştı. İşçiler siyaset dışı sendikacılığa karşı bir anlayışla, sendikaların dışında seslerini daha iyi duyurabilmek amacıyla bir siyasi parti kurma düşüncelerini 13 Şubat 1961' de Türkiye İşçi Partisi'ni kurarak gerçekleştirmişlerdi. 1961 Anayasası'nda işçilere grev ve toplu sözleşme hakkı tanınmasına rağmen, bu haklara ilişkin yasaların çıkarılmamış olması işçiler arasında huzursuzluğun artmasına yol açmıştı (Yıldırım, 2004).

İşçiler bu ve diğer tüm haklarını savunabilmek, seslerini duyurabilmek adına çeşitli eylemler düzenliyorlardı.

Kemalist çevre, Marksistler ve sosyal demokratları içinde barındıran ve özellikle sol düşünceli kesim için bir platform olarak Yön Dergisi 1961 yılında Doğan Avcıoğlu editörlüğünde yayın hayatına başlamış ve ilk sayısında Yön Bildirisi yayımlanmıştır.

Ve bu bildiriye birçok subay, akademisyen, edebiyatçı imza atmış ve Atatürk devrimlerini savunmayı amaç edinen, Türkiye'yi çağdaş uygarlık seviyesine ulaştırmanın yollarını arayan, demokrasiyi ve adaleti sağlam temeller üzerine oturtmanın gerekliliğine inanan ilkeleri benimsemişlerdir.

1964’de uzun yıllardır ilk kez Nazım Hikmet’in bir şiiri, Doğan Avcıoğlu’nun Yön dergisinde yayımlanabilmişti (Akşin, 1997, s.141).1965 yılına geldiğimizde ise Türkiye için siyasi anlamda yeni bir dönem başlıyordu. Demokrat Parti’nin kapatılmasının ardından kurulan Adalet Partisi, 1965 yılında yapılan seçimlerde tek başına iktidara gelmişti. TİP ise 1965 seçimlerinde meclisteki yerini almıştı. Bu dönemde sanayi alanında gelişmeler yaşanıyordu. Buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrik süpürgesi gibi, bir zamanlar lüks sayılan dayanıklı tüketim malları, artık Türk ailelerinin sıradan gereksinim malları haline gelmişti. Karayolları ve enerji altyapısının o günkü koşullar içerisinde yeterli, üstelik enerji maliyetinin çok düşük olması, otomotiv sanayini de özendirmekte ve bu sanayinin ürünleri yurt düzeyini kaplamaktaydı (Çavdar, 1996, s.167-168).

13 Şubat 1967’de kurulan DİSK, işçi mücadelelerinde yeni bir adım olmuştu. 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ve hemen ardından gelen 1961 Anayasası’nın oluşturduğu görece özgürlük ortamında sol ve sosyalist düşünce zenginliği belirmiş, bunun etkisi DİSK’in hem kuruluşunda hem de sonraki yıllarında görülmüştür. Türk-İş’in “partiler üstü politika”sına karşı “sınıf ve kitle sendikacılığı” ilkesini benimseyen DİSK, Türk Sendikacılık ve İşçi Hareketine belli bir ivme kazandırmıştır. 1967-1980 yılları arası DİSK’in politikaları, grevleri, direnişleri ve eylemleri Türk sendikacılık tarihi açısından oldukça önem taşımaktadır. 12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen askeri müdahale ve bunu takip eden askeri yönetim sürecinde, DİSK kapatılmış ve ancak 12 yıl aradan sonra 1992 yılında yeniden faaliyete geçebilmiştir (Ulukan, 2005).

1965-1970 döneminin en önemli olaylarından biri hiç kuşkusuz ki yaşanan öğrenci hareketleridir. Öğrenci hareketlerini tek bir olaya bağlamak ve tek bir çerçevede değerlendirmek oldukça yanlış olur. Çünkü Türkiye’deki öğrenci olayları o dönem dünyada yaşanan diğer öğrenci eylemleriyle paralel olarak yaşanmış ve Türkiye’deki işçi sınıfının fa mücadeleleriyle etkileşim halinde olmuştur. 1961 Anayasasının “nispi özgürlükçü” ortamı ve yine bu ortama bağlı olarak parlamentoya girmeyi başarmış Türkiye İşçi Partisinin varlığı ve ağırlıklı olarak TİP’e yakın duran gençlik dernek/insiyatiflerinin giderek yaygınlaşması, (örneğin Fikir Kulüpleri Federasyonu’nun (FKF) kurulması, (bu federasyon adını daha sonra Dev-Genç olarak değiştirecekti), yine aynı dönemde Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu’nun (DİSK) kurulması ve kuruluşunun hemen ardından burjuvaziye

karşı çok hacimli ve örgütlü sendikal faaliyetlere girişebilmiş olması 68'e giden yolda deyim yerindeyse taşları döşemeyi epey kolaylaştırmıştı (Beşer, 2001).

Türkiye' de yaşanan gençlik olayları, özellikle Fransa'daki gençlik olaylarıyla aynı döneme denk gelmekteydi. Bunun yanı sıra ABD' de Vietnam'daki işgale karşı yapılan ayaklanmalar, İtalya'daki öğrenci boykotları Türkiye'yi etkilemişti. Sol eğilimli ve TİP yandaşı öğrencilerin kurduğu "Fikir Kulupleri Fedarasyonu (FKF)" ve daha sonra ortaya çıkan Milli Demokratik Devrim görüşü gençlerin mücadelelerini daha etkili hale getiriyordu. Bu arada öğrenciler işçi sınıfının mücadelelerine de destek veriyorlardı. Yapılan boykotlar, fabrika işgallerine kadar gitmişti. Öğrenciler, DİSK üyesi işçilerin, Türk-İş'e bağlı Kauçuk-İş sendikasını protesto amacıyla Derby Lastik Fabrikası'na yaptıkları işgalde işçilerin destekçisi olmuşlardır.

Gençlik olaylarının en çarpıcı örnekleri, üniversite olayları ve Kabataş'taki Amerikan Deniz Kuvvetleri'ne bağlı 6. Filo gemilerine karşı yapılan eylemlerdir. 17 Temmuz 1968 günü, sabaha karşı polis ve İstanbul Teknik Üniversitesi yurdunda toplanan öğrencilere arasında çıkan kavgada polisler öğrencilere sopalarla saldırmış, Vedat Demircioğlu adındaki öğrenci dövülerek camdan atılmış ve hayatını kaybetmiştir. Bunun üzerine 17 Temmuz sabah öğrenciler Kabataş'ta demirlemiş olan ABD gemisine eylem düzenlemiş, bazı denizciler dövülüp denize atılmıştır.

1969 yılında yine ABD Deniz Kuvvetleri'ne bağlı 6. Filo gemilerine karşı Taksim de bir eylem hazırlığı yapılmış, sağ görüşlüler, işçi ve gençlerle çatışmaya girmiş, polislerin de olaya karışmasıyla birçok işçi ve genç yaralanmış, iki işçi de hayatını kaybetmiştir. Tarihte bu olaya "Kanlı Pazar" adı verilmektedir.

1969 yılında yapılan seçimlerde Adalet Partisi oyların yüzde 47'sini alarak iktidarda kalmaya devam etmişti ancak iktisadi durum tıkanma noktasına gelmişti. 9 Ağustos 1970 tarihinde 1958'den sonraki ilk devüasyon yapıldı ve doların karşılığı 9 TL yerine 15 TL oldu. Ayrıca Demirel ve AP' nin sanayi burjuvazisini tarım burjuvazisine yeğlediği ortaya çıktığı için, AP bir parçalanma yaşamıştı. 40 kadar milletvekili AP'den koparak Demokratik Parti'yi kurmuşlardır (Akşin, 1997, s.143).

1970 devüasyonunun sonucu, alınan tüm önlemlere karşı, tüm sanayi malları ve yaşamsal gereksinin ürünleri pahalılaşmıştı. Diğer yandan petrol krizi de kendini göstermeye başlamıştı. Sanayi çevresini memnun eden politika, toplum içerisinde

huzursuzluğa yol açmıştı ve diğer yandan ÷lke içindeki silahlı eylemler giderek artmıştı. Bütün bunlar 1971 darbesine giden yolda önemli etkenler olmuştu. Bu arada da 15- 16 Haziran 1970'te T÷rk tarihinin en büyük işçi eylemi meydana gelmişti ve eylemin önc÷l÷ę÷n÷ DİSK yapmıştı. (Çavdar, 2000, s.174).

4. TOPLUMSAL ETKİLEŞİM, SİNEMA VE CİNSİYETÇİ BAKIŞ AÇISI

4.1. Sinema Kadına Nasıl Bakıyor?

Sanat, bir toplumun kültürel değerleri içinde ve o kültürün öğelerini taşıyarak var olur ve gelişir. Tüm sanat dallarının dışında görsel, yazılı medya ve tüm iletişim araçları da egemen kültürü destekler ve topluma bu bağlamda mesajlar verir. Yani toplum kendini dört bir yandan kuşatmış aynayla yüz yüzedir. Bu bakımdan, gerçek yaşamın bir kurgusu olan sinemanın cinsiyetçi bakış açısını yansıtmadan önce, kısa da olsa öncelikle yine bir ayna görevi gören medyanın bu görevi nasıl üstlendiğine değinmemizin faydası olacağını düşünüyorum.

İletişim araçları, yaygın kullanımıyla medya; düşüncelerin, davranışların, değer yargılarının oluşmasında, toplumun kültürel ve sosyal yapısını belirlemesinde en güçlü araçlardır (<http://www.ksgm.gov.tr>). Bu bağlamda düşünüldüğünde, kadının ve erkeğin medyadaki yansıması, toplumdaki eşitsizlikleri gösteren ve bunların devamlılığını sağlayan bir ayna görevi görmektedir. Televizyon programlarında yansıyan görüntüler, içinde bulunduğumuz kültürel sistemin kadın ve erkek öznesini tanımlamasına göre, yani kadını ‘öteki’ olan erkeğin bakış açısına, erkeği de kadının bakışına göre tanımlamaktadır (İmançer, 2001, s.162)

Dizilerde çizilen kadın profilleri, kadın programlarında kadınlara yönelik şiddetin ve eziyetin tekrar tekrar gözler önüne serilmesi, hem egemen ideolojiyi desteklemekte hem de toplumun bu ideolojiyi ne kadar benimsediğini kanıtlamaktadır. Kadınlar bir taraftan seyrettikleri programlar sayesinde kendi gerçekleriyle yüzleşmekte, bir taraftan da bu gerçeği tekrar tekrar benimsemekte ve kabullenmektedirler.

Sinema da görsel bir olgu olarak yüzyıllar boyunca toplum için bir ayna görevi görmüştür. Cinsiyet rollerinin ve toplum düzenindeki egemen kanaatin yansıtıldığı en önemli üretim araçlarından biri olan sinema, yarattığı modeller ve konuları her ne kadar kurmaca da olsa, toplumun kendi gerçekleriyle yüzleşmesini sağlayarak hem toplumu etkilemiş hem de toplumsal gerçeklerden etkilenmiştir. Öyleyse sinemada

yaratılan kadın ve erkek ilişkileri ve profilleri de bu doğrultuda işlenmiştir. Sinema eril bakış açısının ürünü olmuş ve kadın hem cinsel sunumu hem de toplumsal olarak konumlandırılması anlamında ataerkil düşünce biçimiyle şekillendirilmiştir. 1895 yılından itibaren yani sinemanın doğuşundan bu yana kadının sinemada var oluş biçimi erkek anlatılarıyla ve kurgularıyla gelişmiştir. Bu duruma çok yüzeysel bir yorum olarak, sinema kavramını ortaya çıkaran kişilerin erkek olmasının bile, eril bir sinema geleneğinin başlangıcında önemli bir etki olduğunu söylememiz yanlış olmaz.

Sinema endüstrisinin 19. Yüzyıl sonunda başlayan tarihinin ilk günlerinden bu yana kadınlar devamlılık, makyaj ya da yapım asistanlığı gibi teknik olmayan alanlarda çalışması bir gelenekse de, genel olarak film-yapım sürecinin dışında tutuldular. Ancak son dönemde yapılan araştırmalar, kadının sinemadaki rolünün bir zamanlar düşünüldüğü kadar edilgen olmadığını, kimi kadınların doğrudan ya da dolaylı olarak yönetmenler, yapımcılar, kurgucular ve senaristler kadar etkin olduklarını öne sürer gibidir (Nelmes, 1996).

Türk sineması, da yapılan ilk filmlerden bu yana erkek hakimiyetindeki bir endüstri olmuş, yaratılan karakterler, Türk toplum yapısına doğru oranla ataerkil bir bakış açısıyla konumlandırılmıştır. Sinemamızdaki kadın ve erkek modelleri, toplumumuzun kadına ve erkeğe yüklediği roller doğrultusunda şekillenmiş, kadının konumu ise doğrudan doğruya eril bakış açısının ürünü olmuştur. Sinemanın dünyadaki gelişimine baktığımızda eril sinema geleneklerine ve feministlerin bu konuda verdikleri mücadelelere tanık oluyoruz. Örneğin, dünya sinema tarihinde çok önemli bir yere sahip olan Klasik Hollywood sinemasının da, kadını tamamen erkeğin bakış açısıyla şekillendirmesi, kadını erkeğin bakış odağındaki bir nesne olarak yaratması yıllarca feministlerin tartıştığı ve yıkmaya çalıştıkları tabular arasında yer almıştır.

Klasik Hollywood filminin, kadınları zaptetmek için geleneksel biçimde temsili bir sistemi kullanmak isteyen ataerkil bir tarza sahip olduğu kesindir. Tecimsel film eleştirisi, kameranın, kadını kurban konumuna indirgeyen, bakışın nesnesi yapan, seyirlik hale getiren bir araç olduğunun ortaya çıktığını ima eder (aktaran: Öztürk, 2000, s.71).

İngiliz akademisyen ve feminist film kuramcısı Laura Mulvey, klasik sinemada kameranın kadına bakışını, erkeğin kadına bakışı olarak yorumlar ve bu bakışın röntgenci bir bakış açısı olduğunu söyler. İzleyici de bu röntgenci bakış açısıyla kadına bakar. Yani kadın bakılması gereken bir nesne görevi görür.

Bunun yanı sıra, filmlerde kadın varlığının ne denli önemli olduğu da tartışılmaz. Aşık olunan güzel bir kadın, dans eden ya da vücudunu sergileyen bir kadın, dramatik konuya da dahil olsa her anlamda güzel bir kadının varlığının önemi filmler için göz ardı edilemez. 1961 yılı Hayat Mecmuası'nda bu konuya değinilmiş ve dünyaca ünlü yönetmen Carlo Ponti'nin konuyla ilgili şu cümlesine yer verilmiştir; *“Dünyanın neresinde çevrilirse çevrilsin bir filmde güzel bir kadın bulunmadı mı, o film film olmaktan çıkar”* (Hayat Mecmuası, 1961, s.11).

Ayrıca sinema endüstrisinin güzel kadına olan ihtiyacının her gün biraz daha arttığını, buna mukabil sırf karakter rolleriyle meşhur olmuş kadın yıldızların parmakla gösterilecek kadar az sayıda olduğu belirtilmiştir (Hayat Mecmuası, 1961, s.11).

Sinemadaki cinsiyetçi ayırım sadece filmlerde temsil edilen karakterlerle sınırlı değildir. Uzun yıllardır feministler tarafından tartışılan ve hala çözüme kavuşturulamamış bir sorun olan özel alan-kamusal alan ayrımı, kadının, bir kamusal üretim alanı olan sinema sektöründe, kendine yer bulamamış olmasıdır. 1970'lerde ortaya çıkan feminist film hareketiyle birlikte bu kalıpların dışına biraz çıkmış olsa da, klasik sinemada eril egemenlik kendini fazlasıyla belli etmiştir. Yani sektörün de erkeklerin-hakimiyetinde olması, sinemada tek taraflı bir bakış açısının oluşmasına neden olmuştur. Amerika' da yapılan bir araştırmada 1949'dan 1979'a kadar yapılan 7.332 konulu filmin yalnızca 14'ünün kadınlar tarafından yönetildiği ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2000, s.70).

Ülkemiz sineması sektörü de erkeklerin hakimiyetindedir ve ülkemizde tam anlamıyla bir feminist sinema geleneğinden mümkün değildir. Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi öğretim üyesi, Gençlik Eğitim ve Kadın Projeleri Koordinatörü Doç.Dr.Hülya Uğur Tanrıöver 2009 yılında Strasbourg'daki sinema günleri etkinliğinde yaptığı konuşmada, Türkiye'de yapılan bir araştırmada Sinema Eserleri Sahipleri Derneği'nin 20 genel yöneticisi ve karar organları içinde sadece 5'nin kadın olduğunu ve sinema yapımcıları içinde 151 yapımcıdan 20 sinin kadın,

521 yönetmenden sadece 39 kadın yönetmen bulunduğunu açıklamıştır (<http://www.dha.com.tr>).

Cinsiyetçi bakış açılarının iş bölümü anlamında temelini oluşturan ve kadının toplumsal konumunu şekillendiren özel alan-kamusal alan ayrımı, sinemada da kadını özel alana yani ev içine hapsetmiş ve sonucunda sinemada “ideal kadın” modelini yaratmıştır. Yani kadının toplumsal hayatta yapabileceklerinin sadece ev içi alanla sınırlandırılması, sinema perdesinde de fedakar bir anne, eşine her daim, her şartta sadık kalması gereken, edilgen bir kadın profili oluşturmuştur. Bu profil, klasik Hollywood sineması ve ondan oldukça etkilenmiş olan Türk sineması melodramlarında bolca karşımıza çıkmıştır.

4.2 Eril Sinemaya Tepki Olarak Ortaya Çıkan Feminist Film Kuramı

Kadının sosyal ve siyasal anlamda kendi kimliğini yaratma mücadelesi, 1960’ yıllarla gelişen ve ikinci dalga feminizm olarak adlandırılan dönemde sinemaya da yansımıştır. Feministler, kadının beyaz perdedeki yerine, ona atfedilen rollere ve kadının sadece erkek egemen bakışın nesnesi olarak konumlanmasına bir tepki olarak sinemada kendi dillerini ve varlıklarını yaratma çabasına girmişlerdir. Bu süreçte kadınların filmlerini yaratma çabaları erkeklerinki kadar kolay olmamıştır. Yarattıkları senaryolar ve bakış açısı, karar mekanizması olan eril görüşün çoğu zaman engeline takılmıştır. Bunun yanı sıra film yapım aşamasında kadınlara daha küçük bütçeler tanınması ve kadına olan güvensizlik kadınların yol almasını engellemiştir. Bütün bu zorluklara rağmen kadınlar kamera arkasına geçerek, filmlere kendi deneyimlerini ve bakış açılarını aktarmaya çalışmışlardır. Bu dönemde sadece kadın yönetmenlerin filmlerine yer veren feminist festivallerin ve çekilen filmlere kuramsal destek sağlayan feminist kitapların çoğalması bu mücadelede kadınlara önemli ölçüde güç vermiştir.

Ancak Türkiye’de tam anlamıyla bir kadın sinema geleneğinden bahsetmek olanaksızdır. Türk sineması başlangıcından bu yana erkeğin kadından üstün olduğu görüşünü desteklemiştir. Tam anlamıyla erkeklerin hakim olduğu Türk sinema sektöründe var olmaya çalışan kadın sanatçılar kendilerine ait bir dil ve anlatım tarzı geliştiremedikleri için kendilerini erkeksi bir anlatım geleneğini sürdürmek zorunda bulmuşlardır.

4.3 Türk Sinemasında Erkek Bakışıyla Kadın Kimliği

Sinema, ortaya çıktığı ilk günden beri toplumla yakın etkileşim halinde olarak hem toplumu etkilemiş hem de toplumdan beslenmiştir. Şüphesiz ki bu etkileşimin içinde en çok bulunanlarda kadınlar olmuştur. Sinemada yaratılan karakterlerden, parlayan yıldızlara kadar her türlü ayrıntı kadının değişimini ve gelişimini etkilemiştir, bakış açılarını yönlendirmiştir. Aytunç Altındal (2004, s.153), bazı Türk kadınlarının kötü yola sürüklenmelerinde en büyük etkenlerden birinin de sinema olduğunu ve eğitimsiz kadınların Yeşilçam'ın görkemli yaşantısından etkilenip Yeşilçam yıldızı olmak uğruna evlerinden kaçtıklarını belirterek bu etkileşimin ciddiyetine değinmiştir.

Türk sinemasının tarihi boyunca kadını yansıtır biçimi, bir erkeğin kadını nasıl görmek istediğiyle ve ataerkil toplumumuzun kadından neler beklediğiyle birebir alakalı olmuştur. Şöyle ki, sinemamızın çekilmeye başlanan ilk filmlerinde Türk - Müslüman kadın oyunculara yer verilmemesi ve bunun günah sayılması aslında sinemanın kadına bakışından önce, toplumun ve kültürümüzün kadını nasıl konumlandığına en açık kanıtı olmuştur. Elbette kadın oyuncularımız sinemada var olmaya başladıktan sonra da namus kavramı filmlerde kadınlarımız için en önemli unsur olmuş ve bunun sonucunda namusu için her şeyi göze alabilecek, fedakar, sadık, iffetli kadınlar sinemamızın vazgeçilmez karakterleri olmuştur ve mutlaka mutlu sona kavuşturulmuşlardır. Ancak kadın namusuna bu kadar önem veren sinemamızda, bazı filmlerde kadınlar amaçsızca vücutlarını sergilemiş, cinsel yaşamları utanılacak bir olgu olarak topluma yansıtılmış bazı dönemlerde kadın çıplaklığı bir sömürü haline gelmiştir. Kadın olgusuna bu kadar önem veren sinemamızın bu çelişkili iniş-çıkışları birçok şekilde ele alınıp tartışılabilir ancak genel bir şekilde yorumlamak gerekirse de “olması gereken kadın tipi” bu iki uç nokta sayesinde topluma açıklanmıştır. İyi olan kadınlar cinselliklerini bile erkek şiddetine maruz kalarak yaşamış ve bu da kadın üzerindeki erkek hakimiyetinin cinsellikte bile bu şekilde olduğu imajını yansıtmıştır.

Türk sinemasının kadınları ve erkekleri nasıl yansıttığına baktığımızda “erkeklik” kavramının Türk toplumunda ne denli önem taşıdığını kolayca görebiliriz. Şöyle ki

Türk sineması için bir cinsel rol vermek mümkün olsaydı, onun “katkısız erkek” olduğunu söylemek yanlış olmazdı (Güçhan, 1996, s.32).

Türk sinemasında, kadına ait bir oluşumun filmlerde ne şekilde karşımıza çıktığı ve kadının nasıl işlendiğine geçmeden önce kısaca kadın oyuncuların sinemamızda ne zaman var olmaya başladıklarına kısaca değinmek istiyorum.

Türk sinemasında çekilen ilk filmlerden, Cumhuriyet dönemine kadar olan dönemde, Türk ve Müslüman kadın oyuncular, sahneye çıkmanın ayıp ve günah sayılması nedeniyle Dar-ül Bedayi sahnesinde ve çekilen ilk filmlerde rol alamamışlardır. Oyuncular ülkemizde yaşayan Beyaz Ruslardan ve Ermenilerden seçilmekteydi. Örneğin, 1919 yılında Ahmet Fehim tarafından çekilen Mürebbiye’de Rum asıllı Madam Kalitea oynamış ve sinemamızdaki ilk kadın oyuncularından biri olmuştur.

1923 yılında çekilen ve Halide Edip’in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan Ateşten Gömlek’te Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir oynamış, ve Ateşten Gömlek sinema tarihimizde ilk kez Türk kadın oyuncuların yer aldığı film olma özelliğini kazanmıştır.

Sinema tarihçileri, sinemada yaratılan karakterler ve yaratılan türlerin çeşitliliği bakımından bir sanat olarak Türkiye’de sinema kavramının 1947-1953 yılları arasında ortaya çıktığını belirtirler. Ancak sinemamızın bu dönemine kadar çekilen bazı filmlerde de, daha sonraki yıllarda sıkça karşımıza çıkacak olan bazı kadın karakterlerin ilk örneklerine rastlamak mümkündür. Örneğin ilerleyen yıllarda kopacak olan melodram furyasında en çok karşımıza çıkacak olan “kötü yola düşmüş kötü kadın” profilinin sıkça işleneceği Türk sinemasının ilk düşmüş kadınları, 1917 yılında Sedat Simavi tarafından çekilen Pençe’nin iki kahramanında karşımıza çıkmıştır. Leman erkeklere olan arzusu doymak bilmeyen, Feride ise kocasını aldatan bir kadın olarak kötü kadın profillerini ortaya koymuşlardır (Dönmez, 2004, s.2-3). Kötü kadın profili furyası Yeşilçam’ın vazgeçilmezleri arasında yer almış ve her melodramda mutlu sona ulaşan iyilerin karşısında, mutlaka cezalandırılan bir kötü kadın karşımıza çıkmıştır.

Türk sinemasında erkekler, fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlandılar; yuvayı koruyan baba, çapkın sevgili, zalim koca, cesur delikanlı oldular. Erkeğin ve erkekliğin bu ve benzeri klişelerle tanımlandığı pek çok film yapıldı, erkekler

toplumsal yaşamda olduğu gibi “önemli” olmaya devam ettiler. Kadınların rolü cinsellikleriyle sınırlıydı, erkeklerin yanında değil, çoğu kez arkasındaydılar, erkekler için var oldular (Güçhan, 1996, s.32).

Türk sinemasında, Türk toplumunun ataerkil yapısına paralel olarak işlenen en belirgin unsurlardan bir tanesi de kadına yönelik uygulanan şiddet olmuştur. Kadının, kocasından, babasından, sevgilisinden ya da bir yabancı tarafından şiddete maruz kalması, onun erkek karşısındaki çaresizliğinin ve sebebi ne olursa olsun maruz kaldığı muamelenin göstergesi olmuştur.

Abisel (2005 s.313-315), 1998 yılı yaz ayları boyunca televizyon kanallarında yayınlanan Türk filmleri üzerinde yapılan bir araştırmada, incelenen yüz üç filmin yalnızca yedi tanesinde hiçbir kadın karaktere fiziksel şiddet uygulanmadığını, on filmde ise yalnızca esas kadın karakterin ya da iki esas karakterden birinin şiddete maruz kalmadığını saptandığını söylemiştir. Şiddet eylemlerinin ilk sırasında tokat ve dayanın geldiğini (%30.4), ve bunu her türlü cinsel taciz (%12.5), tecavüz (%9.7), iğfal (%8.2), tecavüz girişimi (%8.2), öldürme (%6.2), kaçırma (%5.5) eyleminin izlediğini belirtmiştir.

Kadının Türk sineması tarihi boyunca cinselliği şiddete maruz kalarak yaşadığı sahneler, erkek olmanın bir simgesi halinde yansıtılmıştır. Özellikle tecavüz, filmlerimizdeki kadın mağduriyetini vurgulayan en önemli konular arasına girmiştir. Türk sinemasında kadın belirli durumlarda bir av, erkeğe bir avcı konumunda seyirciye sunulmuştur (Scognamillo ve Demirhan, 2002, ss.97).

Tecavüzü ve kadına yönelik şiddeti işleyen filmlerin sayısı daha çok 50li yıllardan sonra artış göstermiştir. Ancak geçiş dönemine kadar da, ileriki yıllara emsal teşkil edebilecek nitelikte olan filmler çekilmiştir. *Aysel, Bataklı Damın Kızı*’nda (1934) daha sonraki yıllarda çokça işlenecek olan tecavüz olgusu ve kadının bunun sonucundaki mağduriyeti işlenmiştir. Bu film, sinema tarihimizde ilk köy filmi olarak yer almış ve Muhsin Ertuğrul’un önemli filmlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Filmde, Satılmışzade tarafından tecavüze uğrayan ve bunun sonucunda hamile kalan Aysel’in hikayesi anlatılmıştır. Aysel hamile kaldıktan sonra tecavüzçüsü onu ve çocuğu kabul etmemiştir. Elbette bu olayda da sebebi ne olursa olsun iğfal edilen kadın hiç suçu olmadığı halde köy halkı tarafından karalanmıştır. Olay mahkemeye intikal etmiştir. Mahkemede Aysel, yeminlerle kendisini reddeden

Satılmışzade'den "çocuğumun babasıdır yalan yere yemin etmesini istemem" diyerek şikayetçi olmadığını söylemiştir. Yardıma muhtaç bir şekilde kalan Aysel'i mahkemeye giderken tanıştığı Ali isimli bir köylü annesine bakmak üzere yanına almış ve film Ali ile Aysel'in evlenmesiyle noktalanmıştır. Aysel karakteri bu filmde tecavüzcüsünden, çocuğunun babasıdır diyerek şikayetçi olmayan gururlu bir kadın imajı çizmiştir. Ve bu noktada yine annelik duygusunun bir kadın için kendi namusundan bile önemli olduğu vurgulanmıştır. Filmin sonunda Aysel'in, Ali ile evlenerek mutlu sona ulaşması da, onun yaşadığı tüm olumsuzluklara karşı fedakar ve gururlu kalabilmesinin mükafatı olmuştur.

Annelik ve aile kurumuna bağlılık olgusu, Türk sineması tarihinde, kadına atfedilen ve onun toplumda var olmasını sağlayan temel konular olarak işlenmiştir. Dramatik kurgular etrafında dönen olaylar, hem kadın karakterlerin kadın seyirciyle aralarındaki bağı kuvvetlendirmiş, hem de toplumdaki cinsiyet rollerine uyum sağlayarak yaşayan kadın karakterlerin mutlu sona ulaşmalarıyla, kadınların bu rolleri benimsemesi sağlanmış ve onlara olması gerekenin bu olduğu mesajı verilmiştir.

Türk sinemasında kadın karakterlerin, özellikle 1950'lilerden sonra daha belirginleşmeye başladığını görüyoruz. Bu dönemde, iş adamlarının sinemaya yaptığı yatırımlar, ulaşım ve elektrik gibi imkanların kolaylaşması, en önemlisi de seyircide film seyretme olgusunun yerleşmesi, film üretiminde bir bolluk yaşanmasında neden olmuştur. Bu filmler ucuz maliyetli ancak maddi getirisi yüksek filmler olmuştur. Melodram başlığı adı altında toplanan bu filmlere 50'li yıllardan sonra halk, özellikle de kadın izleyici yoğun ilgi göstermiş, bu da yapım evlerinin çoğalmasını ve dolayısıyla film çekiminin artışı sağlamıştır. Bu dönemden sonra da sinema perdesinde uzun yıllar seyircinin izleyeceği, klişeleşen kadın ve erkek karakterler yaratılmıştır.

50'li yıllarda karşımıza iki farklı kadın tipi çıkmaktadır. Biri namuslu ama ezik, gururlu ama fedakar kadın ya da gözü yaşlı genç kızlar, diğeri de, iyi kadının sevdiği adamı yoldan çıkarmaya çalışan ve genellikle sarışın olan vamp, kötü kadınlardır. Bu filmlerde iyi olan kadının cinselliğinden ya da erotizminden en ufak bir ipucu verilmez.

60'lı yıllara gelindiğinde de bu ayrım vamp kadınların soyunmalarıyla, striptiz gösterileri yapan kötü kadınlarla daha fazla belirginleşmiştir. Soyunan kadın her zaman kötüdür. İyi olanın ise vücudunun herhangi bir bölgesini sergilemesi, soyunması imkansızdır. Bu görev vamp kadına aittir ve bu ayrım sayesinde seyirciye doğru olan taraf vurgulanmak istenir.

Türk köy melodramları da kadını masum, iffetli, sadık ve her şeyden önce ailenin bütün erkek fertleri tarafından ezilen, kaynanası tarafından sömürülen suskun bir varlık olarak yansıtmıştır. Kırsal kesimde yaşayan gözü yaşlı, acıların kadını, 'ezik kadın' prototipi, Baha Gelenbevi'nin geleneklerine çok bağlı ve erkek çocuk saplantılı göçebe bir aşireti konu alan melodramı *Boş Beşik*'le (1952) başlamıştır (Dönmez, 2004, s.9-10).

Toplumumuzun en önem verdiği olgulardan biri olan bekaret de, Yeşilçam'ın vazgeçilmez ama en çelişkili konularından biri olmuştur. Esas kadınların, yaşantıları, tarzları ne olursa olsun bakire olma zorunlulukları ve her ne olursa olsun masum oldukları daima vurgulanmak istenmiştir. Özellikle erkekleri kışkırtan, güzellikleriyle baş döndüren esas kadınların mutlaka bakire olma zorunluluklarındaki çelişkiyi başrolünde Türkan Şoray'ın oynadığı *Sürtük* filminden yola çıkarak açıklayan Dorsay (1997, S.59) durumu şöyle özetlemiştir; "*Bu durum yalnızca Sürtük'ün değil, en azından tüm 60 lar, hatta 70'ler boyunca Türkan Şoray'ın, onun gibi daha birçok kadın starımızın ve Türk sinemasının temel olgularından ve çelişkilerinden biri... Hem bir yosma gibi davranmak, hem de erdemli ve masum kalabilmek... Bir erkeğin hem bir dişi, hem de temiz bir aile kadını olarak hayal edebileceği bir kadın olmak ve böylece aslında iki farklı kadın kimliğini tek bir bedende toplamak.*"

1961 yılında çekilen ve üç filmle devamı gelen *Küçük Hanımefendi* serisinde, Yeşilçam'ın ideal kadın kimliğine rastlarız. Belgin Doruk'un canlandığı Neriman karakteri, kentsoylu bir genç kızın öyküsünü anlatmaktadır. Neriman, babası öldükten sonra kendisini delirtirerek servetini elinden almak isteyen üvey annesinden kurtarılıp, iflas eden bir ailenin oğluyla evlendirilmiştir. Ve bütün olaylar bundan sonra başlar. Neriman bu filmde, ve bu ilk filmi takip eden tüm Küçük Hanımefendi filmlerinde, ideal bir kadın olarak sunulmuştur. Bir kadın olarak cinsel kimliğine dair en ufak bir ipucu verilmeyen bu karakter, burjuva, hanımefendi, kentsoylu ve erkeklerin evlenmek istediği bir karakterdir. İlk filmde üvey annesi tarafından

delirtilmek istenen ve hem kıyafetleriyle hem de fiziksel görünümüyle bakımsız ve ucube bir görüntü sergileyen Neriman, evlendirildiği adam tarafından bu görüntüsü sebebiyle hor görülür, hakarete maruz kalır. Kocasını evi terk eder. Ancak kayınvalidesinin de desteğiyle Neriman, hem yeni bir görünüm kazanarak kocasından intikam almak hem de onu kazanmak için kendini bu durumdan kurtarmaya kararlıdır. Nitekim öyle de olmuştur. Neriman artık, erkeklerin başını döndüren ancak hiçbir cinsel öge barındırmayan küçük bir hanımefendidir. Filmde dikkati çeken en önemli nokta, toplumsal olarak da kadının çoğu zaman dış görünümü yüzünden maruz kaldığı dışlanma ve hakaret öğelerinin en açık şekilde ortaya konulmasıdır. Ancak fiziki görünümüyle çekici olan bir kadın arzu edilir ve saygı görür. Hatta kocası tarafından bile...

Memduh Ün, *Kırık Çanaklar* (1960) filminde, kadınları hem kötü kadın stereotipi ile hem de anne rolüyle pasif kalmayan, mücadelesini salt kendi gücüyle sürdüren ve direnen bir kadın portresi içinde vermiş, basit ama sağlam duygulu ama gerçekçi bir kadın sunarak kadın rolüne daha nesnel ve çağdaş bir kişilik kazandırmıştır (Aktaran: Ataman, 2002, s.71).

Türkiye’de özellikle 1946 yılında çok partili düzene geçmesiyle, değişen toplumsal yapı kentleşme ve sanayileşme olguları, köylerden kente yapılan iç göçler hem göçmen kadınların hem de kentlerde yaşayan kadınların toplumdaki mesleki statülerini de etkilemiştir. Bu değişimlerin yansımaları elbette ki sinemaya da yansımıştır. Bunun en belirgin örneğine 1960 yılında çekilen *Şoför Nebahat*’ de rastlarız. Nebahat taksici babasının ölümünden sonra evin geçimini sağlamak amacıyla şoför koltuğuna oturur. Onu bu durumdan ötürü ilk kınayan ve terk eden nişanlısı olur. Nebahat şoför olmanın getirdiği zorluklar sonucu erkek gibi davranmaya ve giyinmeye başlar. Ta ki karşısına hayatının erkeği çıkana kadar...

Film, her zaman aile içinde konumlandırılan ve sorumluluğu sadece ailesine yemek yapmak ve diğer ev işlerine bakmak olan kadının, mesleki anlamda da sorumluluklar alabildiğinin gösterilmesi anlamında olumludur. Ancak, bütün bunları yapabilse bile eril bir kapasiteye sahip olması gerekliliğinin vurgulanması anlamında da yine toplumdaki erkek hakimiyetinin bir göstergesidir. Nebahat ancak erkek gibi olursa, bu işin üstesinden gelebilecektir. Nebahat mesleki statü ve bu mesleğin bir getirisi olarak, Yeşilçam’ın bilindik kadın tiplerinden farklı bir karakter olsa da, duygusal anlamda aynı karakteri yansıtmaktadır. Fedakar, namuslu ve aşkı için ideal

bir eş olmak isteyen ve sonunda da hayatının aşkını bulup yuvasının kadını olan bir karakterdir Neriman. Bu anlamda da öz, karakter bakımından, Yeşilçam'ın bilindik kadınlarıyla aynı özellikleri taşımaktadır.

4.4 Kadımla Özdeşleşen Bir Tür Olarak “Melodram”

Türk Dil Kurumu'na göre melodram;

- *Çağdaş tiyatrodan, duygusal ve acıklı olaylara dayalı bir oyun türü,
- *Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatıcı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür olarak açıklanmıştır.

Kadını merkez alan melodram filmleri, cinsiyetin tanımlanmasına dikkat çekerek “kadın ve erkek olmak ne demektir” diye sorarlar. Gledhill, *Women Reading Men* başlıklı yazısında, melodramın toplumsal cinsiyetin merkezde olduğu bir estetik, duygusal ve ahlaki kimliği canlandırdığını belirterek bu olguyu destekler. Melodramlarda toplumsal olarak onaylanan kadınlık, anneliktir (Aktaran: Akbulut, 2008, s.79).

Ayrıca Akbulut (2008) melodramların neden kadına odaklandığını şöyle özetlemiştir; “*Melodram tiyatral bir tür olarak ortaya çıktığında Avrupa, feodalizme karşı burjuva devrimini yaşıyordu. Burjuva sınıfı aracılığıyla ortaya çıkan melodramatik biçim, dönemin toplumsal, siyasi ve ahlaki karmaşalarını yansıtıyordu. Ancak melodram, devrimle birlikte yitirildiği düşünülen ahlak, erdem, namus gibi değerleri kadın aracılığıyla dile getiriyor ve böylece kutsal olanı arıyordu. Kadına odaklanmanın bir diğer nedeni ise, endüstrileşme sonucu ortaya çıkan iş-ev (kamusal-özel) ayrılığının aile üzerinde yarattığı toplumsal ve simgesel baskıydı. Toplumu ayakta tutan değerlerin yeniden üretildiği birim olan ailede kadın, geleneksel kültürün taşıyıcısı olmakla görevlendirilmişti.*”Türk sineması melodramları sinemanın yaygınlaşmasıyla birlikte kendini göstermeye başlarken, 60'lı yıllarda etkisini iyicene artırmıştır. Ticari anlamda yüksek getirisi olması nedeniyle de, yapımcılar tarafından tercih edilen bir tür olmuştur. Seyircide sinemaya gitme olgusunu yerleştirdiğini de söylemek mümkün olmakla beraber özellikle kadın seyirciyi doğrudan etkileyerek, kadının toplumdaki ve erkeğin gözündeki konumunu sorgulamıştır. Kadın ve erkek ilişkilerinin boyutları, erkeğin toplumsal rolleri, kadına biçilen roller tüm abartısıyla gözler önüne serilmiştir. Türk

sineması melodramlarının en büyük özelliği seyircinin mantığından çok, duygularına hitap ediyor olmasıdır. Olaylar biri kadın biri erkek iki ana karakter ve öyküye göre konumlandırılmış yan karakterler etrafında gelişmektedir. Karakter profilleri filmin başında seyirciye mutlaka belli edilir. Yani seyirci bir karakterin iyi mi, kötü mü olduğunu filmin en başında anlayabilmektedir. Bu karakterin saç rengi, giyim tarzı ya da bıyık şekliyle belli edilmektedir. Çoğunlukla sarışın ve esmer kadın ayrımını çok fazla gösteren sinemamızda, sarışın kadınlar kötü, içki içen ve zengin erkekleri tavlamanın hatta onların arkasından da iş çeviren toplumsal değerleri olmayan kadınlardır. Esmer kadın ise genellikle filmin namuslu, sadık, fedakar kadın karakteridir.

Töreler, kötü kader ya da kötüler yüzünden mutsuz olan kadın tiplerini ön plandadır ve bu şekilde kadın seyirciyle melodramlar arasında çok önemli bir bağ kurulmuştur ki bu da kadının toplumdaki konumunu şekillendirmesinde çok önemli bir etkiye sahiptir. Kadın acındırılmıştır buna karşılık kadının erkeğe karşı sevgisinin azalması, aldatması, ruhsal bunalımlar yaşaması, boşanması gibi olaylar göz ardı edilmiştir. Çünkü kadın tüm zorluklara dayanabildiği, erkeğini sabırla beklediği ve namusunu koruduğu zaman “kadın”dır. Dolayısıyla melodramların gerçek yaşamları yansıtmaktan çok, masalsi karakterler yarattığı söylenebilir. Melodramlarda aile hayatı ve aşk temel öğedir çünkü egemen sınıfçı ve cinsiyetçi ideolojinin en doğal yansıtılacağı yer aile kurumu ve duygusal ilişkilerdir. Filmlerde yaşananlar seyirciyi doğal ve olması gerekenmiş gibi aktarılmış, bu da tüm toplumsal ilişkilerin değerlendirilip yeniden şekillendirilmesinde ve alışık olunan erkek egemen dünyanın normlarının onaylanmasında etkili olmuştur.

5. 60'LI YILLARDA TÜRK SİNEMASINDA BEDENSELLİK VE DANS TEMSİLLERİ

5.1 Türk Sinemasında Beden Kavramının Yansıtılışı

Filmler, toplumsal söylemleri, inanışları ve davranışları belirli bir anlatı kuralı çerçevesinde yansıtan kültürel temsillerdir. Karakterler ve bu karakterlerin bedensel işlevleri, dış görünüşleri, kıyafetleri, makyajları içinde bulundukları toplumsal değerlerin izlerini taşır. Öyle ki Türk sinemasında kadının ve erkeğin toplumsal anlamadaki görevleri gibi bedensel işlevleri de bu bilinçle şekillenmiştir. İslami değerleri kabul eden ve benimseyen bir toplum olarak, yaratılan karakterler de bu değerlere ve kurallara göre oluşturulmuştur.

Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türk toplumunu çağdaş ve uygar milletler seviyesine yükselten, kadını ve erkeği her alanda eşit kılan devrimlerinden önce, kadınların kıyafet konusunda örtünmekten başka seçenekleri yoktu. Dinimizin de bu şekilde emrettiği görüşüyle, kadınların vücutlarının herhangi bir bölgesini açıkta bırakacak şekilde giyinmeleri mümkün değildi. Bu inanç ve görüş devrimlerden sonra da hatta günümüzde dahi devam etmekteyken, sinemada, özellikle de Yeşilçam sinemasında elbette bu kadar katı olmamakla birlikte, farklı bir anlayıştan söz etmek mümkün değildir. Bedenin, eşinden başkasına haram kılındığı dinimizde ve toplumumuzda, bedensel gerçekleri ya da yaşayışları tüm çıplaklığıyla gösteren bir sinema geleneği de toplum tarafından dışlanır ve kabul edilemezdi. Özellikle kadının oluşturduğu her türlü beden temsiliyeti 80'li yıllara kadar sınırlandırılmış ya da çeşitli şekillerde anlamlandırılmıştı. Sinema, kültürel bir temsil ve toplumu yansıtan bir aynaysa, Yeşilçam sineması bu gerçeklere çifte standartlı bir şekilde yaklaşmıştır. Özellikle kadınsı gerçeklere yüz çevirmiş, beden adeta bir tabu olarak işlenmiştir. Örneğin, melodramlardaki ana erkek ve kadın karakterlerin yaşadıkları aşk, sadece sözselsel ve

şiiirsel bir anlatımla ifade edilmektedir. Bedenden çok, sözlere önem verilmektedir ve aşkın büyüklüğü sadece karakterlerin başlarına gelen korkunç olaylara karşı gösterdikleri fedakarlıklarla ölçülmüştür. Vücut dili, mekan olgusu ve diğer tamamlayıcı unsurlar yerine sözsel bir anlatım tarzı hakim olmuştur. Türk sineması, beden temsilini çok karmaşık bir eklemlemeler dizisi içinde oluşturmakta; sözgelimi düz aydınlatma ve cephe çekimleriyle minyatürleri andıran bir estetik düzenleme içinde bedeni imgeleştirmektedir (Sözen, 2010, s.119-120).

Yeşilçam sinemasındaki kadın imgeleri, dış görünümünden tasvir edilmektedirler. Dini inançların ve kültürel öğelerin topluma ve toplumun sanatına yansımadaki en önemli örneklerini Yeşilçam Sineması'nda görmek mümkündür. Beden mahremiyeti, kombinezon veya şuh bir şekilde giyinmeyi tercih eden kadınların kötü kadın olarak nitelendirildiği bir sinema anlayışını doğurmuştur. Sarı saçlı olanlar da, yuva yıkan, kötülük yapan kadınlar olarak tasvir edilmişlerdir. Dış görünümün, kişiliği yansıttığı görüşü, Yeşilçam Sineması'ndaki kadın imajlarıyla desteklenmiştir. Örneğin Küçük Hanımefendi'de ki (1961) ana kadın karakter, bakımsızlığı ve özensizliği nedeniyle eşi tarafından bir maymuna benzetilmektedir. Ancak aynı kadın ondan intikam almak için kıyafetlerini, saçını ve makyajını değiştirdiğinde, aynı erkeğin gözünde aşık olunması gereken bir kadın konumuna gelmektedir. Kapitalizmin tek tip güzellik anlayışını yansıtan bu film, bedenin doğal halinin, kıyafetle, kuaförle, kozmetikle ne denli değişebileceğinin bir göstergesidir. Ayrıca toplumda kendine bakan kadınların daha çok saygı gördükleri düşüncesi de burada desteklenmektedir.

5.2-1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında En Etkili Dans Sunumları

1950'li yılların tümü ve 60'lı yılların bir kısmında filmlerde yer alan en önemli dans ve eğlence unsuru olarak sayılabilecek dansözler, kimi zaman filmlerin ana kahramanı kimi zaman da konudan bağımsız bir şekilde eğlence mekanlarının süsü olarak karşımıza çıkmışlardır. Soyunan kötü kadınlar ve striptiz furyasından önce sinemada var olan en belirgin kadın sunumu olan göbek dansı, yalnızca dans figürleri ile değil, bu dansı yapan kadın oyuncu ve kostüm bağlamında da farklı çağrışımlar yapmaktadır.

Göbek dansı ve "dansöz", Türk toplumunun geleneklerini ve eğlence yaşamını yansıtan önemli bir unsur olması nedeniyle, Türk sinemasında da hemen hemen her

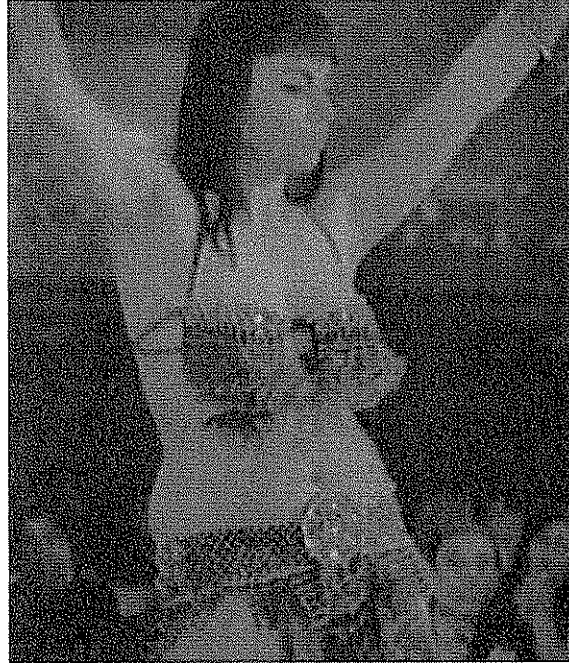
tarz filmde karşımıza çıkmaktadır. Özcan Tekgöl, İnci Birol, Ayşe Nana Aslanoglu, Nimet Alp, Aysel Tanju gibi profesyonel dansçılar, hem bu furyanın vazgeçilmez oyuncularını olmuş hem de devamı gelecek bir furyanın da öncüleri olmuşlardır.

Göbek dansı bir gelenek bir sanat ve bir eğlence aracı olmasının yanı sıra, cinsel çağrışımı uyandıran ve bunu koreografik öğelerle canlandıran bir gösteridir. Göbek dansının Yeşilçam'ın bir dönemi boyunca furya halinde filmlerde yer almasının en büyük nedenlerinden biri de, bir halk eğlencesi, bir gelenek olmasının yanı sıra erotik çağrışımlar yapan bir sunuş olmasıdır. Kadın profillerinin yeni yeni oluşmaya başladığı cinselliğin tüm gerçekliğiyle yaşanmadığı ve beden çıplaklığının kötü olmakla örtüştüğü bir dönemde göbek dansı sahnelerinin bu kadar yoğun olması elbette bu düşünceyi destekler. Yeşilçam'da göbek dansı sahneleri neyi ifade eder sorusunun cevabı ise, ister tahrik edici olsun, ister eğlence kapsamında kalsın doğal erotik bir sunuştur (Scognomillo ve Demirhan, 2000, s.61).

Sinemada dans eden bir kadın ya dramatik bir aşk hikayesinin kahramanı, ya bu işi zorla yapmak zorunda olan mutsuz bir karakter veya bir erkeği baştan çıkarma aracı olarak kullanılmıştır. Selma Güneri'nin ana kadın karakter olarak dans ettiği *Ben Öldükçe Yaşarım* (1965) Zeyno'nun mutsuzluk üzerine kurulan yaşamını konu alır. Zeyno, son derece ihtişamlı dansöz kostümü ve takılarıyla dans ederken bu işi zorla yaptığını, yapılan işin "dans" olmadığını vurgulamaktadır. Bu vurgu da karakterin kullandığı mimikler aralığıyla seyirciye aktarılmaktadır. Ana kadın karakter dans ederken, ona aşık olan adamın koltukta oturup onu seyrederken elleriyle yüzünü kapaması da bu işin bir utanç kaynağı olarak vurgulamaktadır (Bkz. Şekil 5.1). Aynı filmde ana kadın karakter dışında da dans eden bir dansöz vardır. Ancak onun görevi konudan bağımsız olarak bir mekanın eğlence unsuru olmasıdır. Üstelik günümüz dansçılarının özdeşleştiği zayıf ve düzgün vücut kavramlarından oldukça uzaktır (Bkz. Şekil 5.2).



Şekil 5.1: Ben Öldükçe Yaşarım - Zeyno



Şekil 5.2: Ben Öldükçe Yaşarım - Oryantal sahnesi

Toplumun çalışan kadın olgusuna bile alışılmamış olduğu bir dönemde, bir pavyonda ya da erkeklerin gözü önünde dans eden bir kadının halk tarafından kabul görmesi pek mümkün değildir. Günümüzde dahi bazı görüşler kadının sahnede olmasını yadırgamaktadır. Özellikle bu kadın bir gece kulübünde şarkı söylüyor ya da dans ediyorsa ön yargılı bir biçimde yaklaşılmaktadır. Türk sinemasında da bir

kadın pavyona düşmüşse, ya ikinci sınıf barlarda şarkı söyleyen bir şarkıcı ya da dansöz olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnedeki kadın, her iki durumda erkeğin bakış odağıdır ve tacize uğrayabilir. Ancak dans eden, üstelik yarı çıplak dans eden bir oryantal kadın daha farklıdır. Çünkü o sesini değil vücudunu sergilemektedir. Ve kadın vücudu karşı cinsi tahrik edici bir unsurdur. Çünkü erkekler karşısında bedenini pazarlayan bir kadın vardır.

1965-1970 döneminde oryantaller dışında da dans her tür filmde farklı şekillerde sergilenebilmektedir. Sahnede şarkı söyleyen kadın karakterimiz, çalan müziğin ritmine uygun kendine has dansını sergileyebilmektedir. *Aşk Mabudesi' nde* (1969) Türkan Şoray, İspanyol ezgileri eşliğinde, fırfırlı uzun eteği, halka küpeleri ve saçındaki çiçeğiyle, İspanyol dansçıları çağrıştırmaktadır. Gitar çalan partneriyle Flamenko'yu çağrıştıran figürler sergilerken, kendine has kıvraklığını da kullanmaktadır (Bkz. Şekil 5.3). Benzer olarak bir diğer sahnede, "sen uzaklarda değil damarımda kanımsın" adlı şarkıyı seslendirirken, uzun, siyah kahküllü saçlarıyla, Mısır prenseslerini anımsatan görüntüsüyle, Arap dansı figürleri sergilemektedir. Bu sahnelerde sergilenen danslar kadın karakterin kendine has figürleriyle zenginleşmektedir. Dans figürlerinin bu sahnelerde yer alış şekli sahnede şarkı söyleyen kadın karakterimizin, şarkısını kendine özgü dansıyla süslemesinden ibarettir (Bkz. Şekil 5.4).

Ana kadın karakterimizin sahneye çıktığı, şarkı söylediği filmler bu dönemde oldukça fazladır. Ve her karakterimiz sahne gösterisini tamamlayıcı bir unsur olarak dansa ihtiyaç duymaktadır (*Hayatım Sana Feda-1970, Dünyanın En Güzel Kadını-1968, Bana Derler Fosforlu-1969*). Bu danslar özel bir teknik gerektirmez ve çoğunlukla karakterin kimliğiyle bütünleşir. Örneğin, Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray gibi bu döneme damgasını vuran kadın yıldızların kendilerine özgü bedensel sunumları vardır ve genelde her filmde aynı şekilde dans edip, aynı şekilde yürüyüp aynı şekilde koşarlar. Dans ise, bu sahnelerde şarkının ritmine ve duygusuna uygun olarak özellikle el, kol hareketleriyle ve yüz ifadeleriyle sunulmaktadır.



Şekil 5.3: Aşk Mabudesi - İspanyol dansı sahnesi

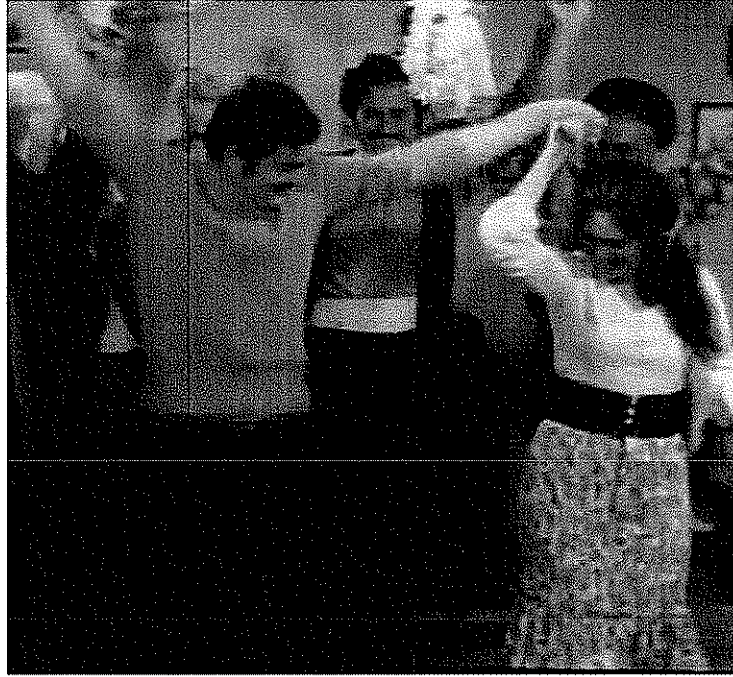


Şekil 5.4: Türkan Şoray, Mısır prensesi görüntüsü ve dans sahnesi

Dans eden kadının çekiciliği ve erotik çağrışımlar yapıyor olması, vücudunun herhangi bir yerini açıkça sergilemesiyle ilgili değildir. *Ateşli Çingene*'de (1969), Türkan Şoray göbek atar üstelik göbek atmak filmin konusu gereği onun doğal yaşamının bir parçasıdır. Çünkü o bir çingenedir. Ancak sergilediği dans bir çingene dansı değildir. Göbek atar, kalça sallar, yarı çıplak değildir ancak dansındaki erotizm duygusu seyirciye tamamıyla geçmektedir. Uzun eteği, omzuna kadar indirdiği

bluzu, uzun, gür, siyah saçları ve kalın halka küpeleriyle ona aşık olan erkeklerin başını döndürmektedir.

Dans sanatsal bir sunumdur. Bir gösteridir. Ancak her zaman meslek icabı ya da bir topluluğu eğlendirmek için icra edilmez. Bir şeyleri kutlamak, deşarj olmak için de dans edilebilir. Özellikle geleneksel Türk halk oyunları figürleri ve müzikleri Türk sinemasında köy düğünlerinde, toplu yapılan kutlamalarda bolca kullanılmıştır. *Ağlayan Melek*'de (1970), kör Sabiha'nın gözlerinin açılmasını kutlayan bir topluluğun kemençe eşliğinde oynadığı sahnede, Türkan Şoray ve ekibi sembolik horon figürleri sergilemektedir. Toplu bir uyum, figür bütünlüğü mevcut değildir. Zaten buradaki amaç bir gösteri değil, dansın bir eğlence ve deşarj unsuru olarak icra edilmesidir. (Bkz. Şekil 5.5)

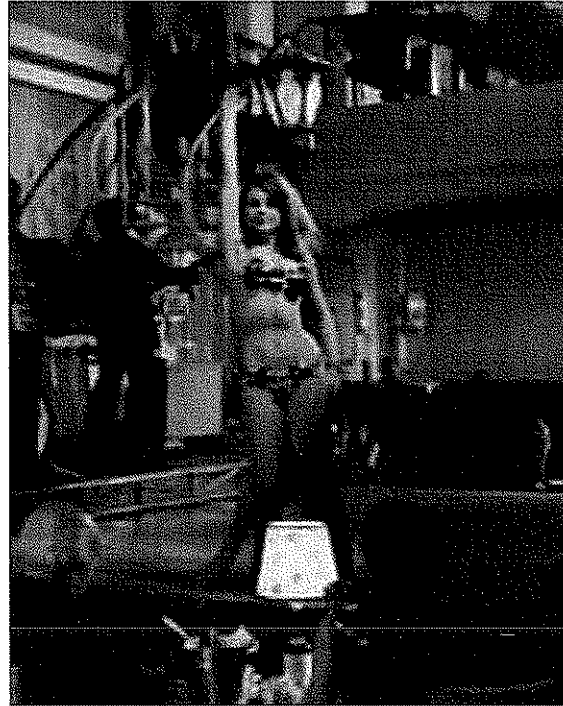


Şekil 5.5: Ağlayan Melek - Horon Sahnesi

60'lı yıllarla birlikte Türk sinemasında en çok kullanılan dans temsillerinden biri de striptizdir. Oryantalın “masum” çıplaklığı ile striptiz gösterileri farklı anlamlar içerse de, ikisi de bakışı kadın bedenine odaklar ve cinsel çağrışımlar yapar. Ancak striptiz tamamıyla cinsel bir sunumdur. 1965-1970 dönemi filmlerinde striptiz sahnelerine sıkça rastlarız. Ancak sinema tarihinin en önemli ve öncü striptiz sahnelerinden biri olarak Leyla Sayar'ın, 1960 yılında çekilen *Ölüm Perdesi*'ndeki striptiz sahnesi

gösterilebilir. Leyla Sayar bir gece kulübü sahnesinde karyola üzerinde ağır ağır soyunur. Daha sonraki sahnede ise, karşısında hareketsiz duran fötr şapkalı, siyah elbiseli ve eli tabancalı erkek mankene yaklaşır. Sayar'ın gözleri bu noktada erotik bir şarjı doğurur. Ardından da uzanıp tabancanın namlusunu ağzına alır. Görüldüğü gibi bu mankenli ve tabancalı striptiz, son figürle iç gıcıklayıcı bir oral seks gösterisine dönüşür (Özgüç, 2000, s.115).

Striptiz, daha çok lüks gece kulüpleri ve elit bir çevrenin bulunduğu ortamlarda sergilenmektedir. Modernleşmenin ve batılılaşmanın filmleri yansıması olarak da kabul edilebilir. *Ben Bir Sokak Kadınıym'da* (1966), Fatma Girik sıradan bir dansözken, çadırlarda sahne almaktadır. Şöhrete kavuşunca ise striptiz yapmaya başlar. Sahne aldığı yerler zengin çevrenin bulunduğu lüks mekanlardır. Striptiz ana kadın karakter için belli bir noktaya kadar devam etmektedir. Fatma Girik, iç çamaşırıyla kaldığı noktada striptiz gösterisini sonlandırmaktadır. (Bkz. Şekil 5.6)



Şekil 5.6: Fatma Girik striptiz sahnesi

Striptiz gösterileri sadece, gece kulübü ve barlarda değil, zengin ve iffetsiz gençlerin bir arada olduğu ev toplantılarında da sunulmaktadır. Üstelik, sadece kadınların olduğu bir mekanda da bir kadının striptiz yapması mümkündür. *Bir Şoförün Gizli Defteri'nde* (1967), zengin ve iffetsiz ana kadın karakterin evdeki arkadaş

toplantısında kendi kendine müzik eşliğinde ağzında sigarayla soyunan bir kadın karakter vardır. Striptiz orada sanatsal bir gösteri olarak değil, ahlaki boyutlarıyla seyirciye yansıtılmaktadır. Üstelik ortamda sadece kadınlar vardır. Ancak bu kadınlar yoldan çıkmış bir grup genci temsil etmektedir.

Dans eden bir kadın, çoğu zaman “alem” yapan bir topluluğun gereksinimidir. Mine Soley *Kilink Uçan Adama Karşı (1967)* filminin bir sahnesinde, arka fonda kadınların ve erkeklerin bir arada uygunsuz tavırlar sergiledikleri bir ortamda, kendini sahneye atar ve dans etmeye başlar. Dansının bazı bölümlerinde de Kilink’i dudaklarından öper. Bu dansın anlamı elbette ki tamamıyla erotizmdir. Zaten böyle bir ortamda yapılan dans da ister istemez cinselliği çağrıştırmaktadır.

Kadın bedeni üzerinden sunulan striptiz gösterileri ve göbek dansları dışındaki dans temsilleri genel olarak birinci sınıf gece kulüplerinde ya da ev partilerinde burjuva sınıfını temsil eden parti dansları ya da sahnede şarkı söyleyen kadın yıldızın gösterisini tamamlayan yardımcı bir unsur olarak sunulmuştur. Gece kulüplerinde yapılan danslar, elit bir kesimi temsil eder. *Aşka Tövbe’ de (1968)* bir grup gencin ev partisindeki dansı oldukça dikkat çekicidir. Parti dansları bu dönem filmlerinde birbiriyle çok benzerdir. Bu da özellikle sosyal ortamlarda yapılan dansların, o dönemin dans modasını ve karakterini yansıtmasıyla alakalıdır. Bu filmde de, vücudunu bütün olarak sağa sola döndüren ve özellikle büyük kol hareketleriyle dans eden genç bir grup vardır. Özellikle dans eden grubun dışında elleriyle ritm tutan kişilerin müziğin temposu dışında bir ritm tutmaları diğer bir ayrıntıdır.

Dansın 1965-1970 dönemi içerisindeki en belirgin ve en etkili sunumları bu kategorilerle sınıflandırılabilir. Elbette ki, bu dönem içerisinde tüm dans sunumları bu örneklerle sınırlı değildir. Ancak genel bir sınıflandırma yapmak gerekirse, bu örneklerin, bu dönem sineması içerisinde etkili olduğu söylenebilir.

6. FİLM ÖRNEKLEMELERİ ÜZERİNDEN 1965-1970 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE BEDEN TEMSİLİYETLERİ

1965-1970 Türk sineması, toplumsal gelişmelerin ve yapımevlerinin çoğalmasının da etkisiyle, film üretiminin ve çeşitliliğinin çoğaldığı bir dönemdir. 60'lı yıllarla birlikte hızlanan sinema sektörü 1965 yılından itibaren daha da hareketlenmiştir. Türk sinemasının bu dönemi bir kanıya göre Yeşilçam'ın altın çağını yaşadığı dönemdir. Çünkü bu dönem yıllık film üretim sayısının, yapımevi ve sinema salonu sayısının günden güne artış izlediği bir dönemdir (Mutlu, 2001b, s.111). Ayrıca sinemada yıldız olgusunun artışı, bu yıldızların halk tarafından benimsenmesi, filmlerin de izleyiciyi doğrudan etkilemesinde büyük rol oynamıştır.

Film örneklemelerinde yapılan sınıflandırma, filmi izledikten sonra kadın ve erkeğin rolleri çerçevesinde bıraktığı etkiyle ilgilidir. Özellikle bu dönemde Türk sinemasında melodram türündeki filmlerin çoğunlukta olması nedeniyle, belirli konular standart karakterler üzerinden işlenmiştir. Ancak her standart karakter ya da konusu benzer olan her film farklı bir noktaya vurgu yapmaktadır. Bazı karakterlerin analizlerinin çok detaylı, bazılarının ise kısa olarak ifade edilişindeki sebep, o karakterin vurguladığı detaylarla ilgilidir.

Filmin genel konusu içinde toplandığı başlıkla birebir örtüşmemektedir. Çünkü sadece konunun geneline bakılarak yapılan bir sınıflandırma, analizlerin çeşitliliğini ve değinilmek istenen noktaları kısıtlayacaktır. Analizin çeşitliliğini sağlamak ve özellikle kadın karakterler ve bedenleri aracılığıyla cinsiyet rollerine yapılan atıfları gözden kaçırmamak çalışmanın temel amacı olduğundan sınıflandırma bu atıflar doğrultusunda yapılmıştır.

Konuların geneline bakıldığında, toplumsal cinsiyet rollerinin kadın aleyhine işlediği görülmektedir. Elbette ki bu dönemde yapılan sayısız filmi ve türü incelemek olanaksız olacağından, kadının ve erkeğin toplumsal konumunu abartılı da olsa

gözler önüne sermesi, bedensel icraları içinde barındırması, kadın seyirciyi etkilemesi ve ataerkil yapıyı pekiştirmesi çerçevesinde en belirgin özellikleri içine alan filmlerden örneklemeler sunulacaktır.

6.1 Keşfedilmiş Mükemmel Aşk Kadınları

Kadın ve erkek ilişkilerinin sorgulandığı, kadının konumunun doğru ve yanlışlarla izleyiciye aktarıldığı melodramlar içerisinde kuşkusuz ki fakir ya da cahil kızın ona aşık olan bir erkek tarafından keşfedilip büyük bir yıldız olduğu filmler önemli bir yer tutmaktadır. Bu filmlerin örneklerine 60' lı yıllardan sonra sıkça rastlamışızdır. *Aşk Mabudesi* ve *Tapılacak Kadın* bunlardan yalnızca ikisidir. *Sürtük* ise yine keşfedilen, aşık olunan bir kadının hikayesidir. Ama bu sefer yüceltmek yerine aşağılanmıştır. Ancak bu filmlerde dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan bir tanesi de film isimleridir. Direkt olarak kadını simgelemesi ya da kadının mükemmelliğini vurgulaması açısından seçilmiş olan bu isimler, erkek bakış açısıyla kadının konumlandırılması anlamını taşımaktadır. Kadın, erkeğin gözünde tapılacak, mükemmel bir aşk kadınıdır. Ya da her şeye rağmen yerilmesi gereken bir varlık. Şöhreti ya da maddi anlamdaki özgürlüğü bunun yanında ikinci plandadır ve zaten bu şöhret de bir erkeğe bağlı olarak meydana gelmiştir.

6.1.1 Aşk Mabudesi

Çekim Yılı: 1969

Yönetmen: Nejat Saydam

Oyuncular: Türkan Şoray, Cüneyt Arkın, Reha Yurdakul, Feri Cansel, Suzan Avcı

Karakter analizleri:

Leyla: Toplumsal yapı ve ideal kadın profiliyle birebir uyuşan bir karakter olarak seyirciye sunulmuştur. Hem güzel, hem çekici ancak kendini korumak için erkeksi tavırlara ve davranışlara başvuran hatta erkeklerin üzerine yürüyebilen, gazinolarda kuruyemiş satarak ekmeğini kazanmaya çalışan dürtüst bir kadın. İçinde bulunduğu maddi ve manevi konumu, onu kaybetmek pahasına aşık olduğu erkekten saklamayan ve bu konumu yüzünden karşısındaki erkeğin kendisiyle dalga geçebileceğini düşünüp duygularını gizlemeye çalışan gururlu bir karakter.

Leyla karakteri filmde, hayatını aşık olduğu erkeğe sonsuza dek adayabilecek, hatta bu uğurda her şeyinden vazgeçebilecek bir karakter olarak sunulmuştur. Hayatının aşkını bulana kadar, kendini dışarıdaki tüm tehlikelere karşı korumak için erkeksi tavırlara başvurmuş, hatta sevdiği adama da bir savunma mekanizması olarak bunu hissettirmiş, ancak onu tanıyınca kendini tamamiyle onun koruyucu ve sahiplenici benliğine emanet etmiştir. Seyirciye Leyla'nın edilgen, fedakar ve dürtüst kişiliği fazlasıyla yansıtılmıştır. Ancak tüm bunların altında Leyla'nın dişi kimliği de oldukça ön plandadır. Gözleri ve dudakları ön plana çıkaran makyaj ve bunların sıkça seyirciye vurgulanması, dişi kimliğin hakim olduğu dans figürleri, tüm bu kırılgan, incinmekten korkan, duygusal ve fedakar aşk kadını, son derece dişi ve güçlü bir kimliğe bürünmüştür.

Ekrem: Çevresinde güzel ve zengin kadınlar olmasına rağmen aradığı mutluluğu hiç birisinde bulamayan, zengin nişanlısını bile istemeyen, gerçek aşkı arayan duygusal bir karakterdir. Ekrem tüm yakışıklılığı ve elit çevresine rağmen gerçek mutluluğu ve aşkı çok farklı bir çevrede bulmuştur. Kör olduktan sonra, sevdiği kadını kendine mahkum etmemek için ondan vazgeçmeyi göze alabilecek kadar fedakar ve koruyucu bir şekilde yansıtılmıştır. Sevdiği kadını kaybetmesine rağmen, ona olan sadakatini yitirmeyen ve ondan sonra hayatının bir öneminin kalmadığını düşünerek bir berduş gibi yaşamaya başlayan, sahip olduklarına rağmen aşk karşısında her şeyden vazgeçebilecek bir erkek olarak yansıtılmıştır.

Jale: Parası sayesinde Ekrem ile nişanlanan, tüm çekiciliğine ve parasına rağmen nişanlısı tarafından istenmeyen, 'sarışın' ve kötü bir karakter olarak sunulmuştur. Filmin bazı sahnelerinde tüm şuh haliyle Ekrem'i etkilemeye çalışsa da başarılı olamamıştır. Nişanlısını, sevdiği kadından ayırmak için plan kuran ancak nişanlısına karşı sevgi dolu ve bağlı olmayan bir karakterdir. Nitekim onu kör olduğunda terk etmiştir. Bencil ve yaşantısı maddiyat üzerine kurulu bir kadın profili çizmiştir. Gurursuzdur, çünkü Ekrem'in kendisiyle, kardeşinin maddi çıkarları yüzünden zorla birlikte olduğunu bile bile onunla birlikte olmuştur, onu sevdiği kadından ayırmıştır ve en zor zamanında terk ederek birlikteliğinin gerçek bir sevgi üzerine kurulmadığını ispatlamıştır.

Suzan: Filmin genelinde iyi bir profil çizmiştir. Olayların akışı üzerinde çok fazla etkisi olmayan bir karakterdir. Ancak Leyla'nın çalıştığı gazonoda çalışmasını sağlayarak onun Ekrem'le tanışmasına vesile olmuştur. Erkeklerin yoğunlukla

bulunduğu gece kulüplerinde şarkı söyleyerek parasını kazanan mert bir kadındır. Erkeklerin bakışının odağındaki bir şarkıcı olarak sunulmuştur.

Murat: Leyla'nın büyük bir yıldız olmasının sebebi ve bunun karşılığında onun aşkına sahip olmak isteyen olumlu bir karakterdir. Leyla'yı sahiplenen, hayatının genelinde denetim kurmak isteyen bir profil çizmiştir.

Filmin Konusu: Ekrem başarılı bir roman yazarıdır ve yeni romanını yazmaya hazırlanmaktadır. Ağabeyinin ticari çıkarları yüzünden Jale ile nişanlanmak zorunda kalmıştır. Jale'nin babası bir iş adamıdır ağabeyine maddi olarak destek olmaktadır. Leyla ise, gece kulüplerinde fındık, fıstık satarak hayatını kazanmaya çalışmaktadır. Ekrem yeni romanına bir karakter yaratmak için gittiği gece kulübünde, Leyla ile tanışır ve onunla görüşmeye başlar. Leyla ise Ekrem'in kendisiyle dalga geçtiğini düşünmektedir ve ona aşık olmaktan korkmaktadır. Ekrem'in ağabeyi ticari çıkarlarının tehlikeye girdiğini düşünmektedir ve bu durumu Jale'nin öğrenmesinden korkmaktadır. Leyla ve Ekrem birbirlerine aşık olmuşlardır ve sonunda Jale bu durumu öğrenmiştir. Ekrem'in ağabeyi intihar etmiştir. Bu durumdan faydalanmak isteyen Jale onun adına bir vasiyet hazırlamıştır. Vasiyette Leyla ve Ekrem'in ayrılmasının kendisinin son isteği olduğu yazmaktadır. Bunu okuyan Leyla Ekrem'i kendini kötü biri olarak tanıtır ve iki sevgili ayrılırlar. Ekrem tüm bunların bir oyun olduğunu öğrenir ancak Leyla'nın yanına giderken bir kaza geçirir ve gözlerini kaybeder. Leyla'da bu sırada Murat tarafından keşfedilmiş ünlü bir yıldız olma yolundadır. Ancak Ekrem'i unutamamıştır. Ekrem Gözlerini kaybettikten sonra Leyla'nın karşısına çıkmak istemez çünkü sevdiği kadının kendisinin yanında hayatının mahvolacağını düşünmektedir. Murat ise Leyla'yı sevmektedir ve Leyla'nın sahip olduğu her şey kendisinin eseridir. Ekrem onların evleneceğini öğrenir ve tüm mal varlığını bağışlar ve gözlerini açtırmak için ameliyat olmak istemez ve şöyle bir cümle kurar; "görmek istediğim tek şey başkasının olduktan sonra görmemin bir anlamı yok" der. Leyla'yı seven Murat ise onun Ekrem'e olan aşkının farkındadır filmin sonunda çok önemli bir fedakarlık yaparak iki sevgili kavuşturur. Ekrem'in gözleri açılır ve iki sevgili mutlu olur.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Aşk Mabudesi, melodram türünün en iyi örneklerinden biri olarak, toplumsal anlamda onaylanan ve onaylanmayan karakterlerin ya da davranış biçimlerinin bir arada yansıtılması anlamda iyi bir örnektir. Ana kadın karakter Leyla'nın bir kadın olarak toplumun ahlaki değerlerine aykırı bir durumu olmamasına karşın (tecavüze uğramak, vamp olmak, aldatmak) yansıtılış biçiminde diğer melodramlardan aykırı bir durum söz konusu değildir. Filmde ana kadın karakterin seyirciye yansımaları ve özellikle kadın seyirci üzerindeki etkileri birçok anlamda değerlendirilebilir;

- Leyla'nın çok güzel ve çekici bir kadın olmasına ve çalıştığı yerlerin erkeklerin yoğun olduğu mekanlar olmasına karşılık namusundan asla ödün vermemesi ve kendini koruyabilmesi güçlü bir kadın modelinin yansımalarıdır.
- Popüler Türk filmlerinde kadınların hizmetçilik, sekreterlik ya da evinin kadını olarak yansıtılmasının karşısında Aşk Mabudesi, şarkı söyleyerek ya da sahnede dans ederek de çok başarılı olan ve asla 'kötü' gözüyle bakılmayan bir kadının hikayesini anlatmıştır. Bu sebeple, sahnede olmanın hoş karşılanmadığı bir toplumun izleyici kitlesinin bu durumdan olumlu yönde bir ders çıkaracağını söylememiz yanlış olmaz.
- Ana kadın karakterinin kariyerini elde etme sürecinde 'erkek hakimiyetinin' yadsınamaz rolü tüm çıplaklığıyla yansıtılmıştır. Leyla'nın sıradan bir gece kulübünde şarkı söylerken tesadüfen keşfedilmesi ve kariyer sürecindeki yükselişinin bir erkeğin kanatları altında ve onun kontrolü altında olarak yansıtılması, yine kadının güçlü bir erkeğe olan ihtiyacını vurgulamıştır.
- Leyla'nın tüm güzelliğinin ve yeteneğinin altında, erkeği için her şeyi yapabilecek ve bu uğurda her şeyinden hatta sahip olduğu kariyerinden ve parasından bile vazgeçebilecek bir kadının olduğu duygusu yoğunluklu olarak yansıtılmıştır. Leyla, Jale ile olan konuşmasında "erkeğimin hem kadını, hem hizmetçisi, hem kölesi olabilirim" sözleriyle, parasıyla her şeyi elde edebileceğini düşünen Jale'ye hem bir ders vermiş, hem de kişiliğini

ortaya koymuştur. Bu cümleyle izleyiciye doğru kadının böyle olması gerektiği imajı verilmiştir.

- Filmin, Leyla'nın büyücü bir kadın görünümünde ve dekorunda dans ettiği bir sahneyle başlaması ve ilerleyen kariyer sürecinde sesinin yanı sıra dansını da kullanması onun bir kadın olarak çekiciliğini ve seyirlik bir kadın olduğunu vurgulamıştır. Özellikle ilk sahnede izleyici kitlesinin erkekler olması, Leyla'nın bir müzik eşliğinde salınarak erkeklerin arasında dolaşması ve bu esnada erkeklerin bakışları, dansı ve kadını sadece erkek bakışıyla özdeşleşmiştir. Dans eden kadının yalnızca erkeği eğlendirdiği ya da erkek eğlencesinin dans eden bir kadın olmadan eksik olacağı genellemesi bu sahnelerde de karşımıza çıkmıştır. İlk sahnedeki dans figürlerinde ellerin ön planda olması, içinde bulunduğu büyücü dekoruyla özdeşleşmiştir. Takma uzun tırnaklarıyla ellerin vurgulandığı bu sahne adeta fanusu başındaki bir büyücünün geleceği görmek için yaptığı el figürleriyle benzerlik göstermektedir. İlerleyen sahnelerde ise Leyla'nın söylediği bütün şarkılarda farklı danslar sergilemesi ve her şarkısını dansla bütünleştirmesi hem bir ses yıldızı olarak dansa gereksinim duyduğunu hem de bu başarısının onun çok yönlü bir yetenek olmasından kaynaklandığını hem göze hem kulağa hitap ettiği duygusunu yansıtmıştır.
- Ana erkek karakter, toplumdaki erkek imajıyla pek uyuşmayan ama örnek ve olması gereken bir profil çizmiştir. Aşık olduğu kadına her zaman sadık ve onu taparcasına sevmesi, ona karşı sevgi dolu sözler sarf etmesi, kadını yüceltmesi, toplumsal anlamda örnek ilişki biçimidir. Ona Aşk Mabudesi adını vererek de, hayatındaki önemini vurgulamaktadır.
- Abartılı olmasına karşın, her iki tarafın da birbirlerine karşı büyük fedakarlıklarda bulunması, toplumsal gerçekleri pek yansıtmamasına karşın, olumlu bir aşk ilişkisini yansıtmaktadır. Filmde aşkı için fedakarlık yapanlar sadece ana karakterler değil, yan karakter Murat da filmin sonunda yaptığı fedakarlıkla örnek bir erkek modeli çizmiştir.
- Leyla'nın, Ekrem'in ölen ağabeyinin vasiyetini yerine getirmek için(bu vasiyet Jale'nin onları ayırmak için kurduğu bir oyundur) Ekrem' e kendini kötü tanıtmaması, bir kadının sadece aşkı uğruna değil ölen bir insanın vasiyetini

- yerine getirebilmek uğruna sevdiği insandan vazgeçebileceği izlenimini yaratmıştır. Yani Leyla her anlamda tapılacak bir kadın olarak sunulmuştur. O bütün yönleriyle mutluluğu hak eden bir kadındır, çektiği bütün ızdırapların sonu mutluluk olmalıdır.
- Jale ise bir kadın olarak Leyla'nın tam tersi bir karaktere sahiptir. Yalnızca kendini düşünen gerçek bir sevgiye asla sahip olamayacak bir kadın olarak sunulmuştur. Kombinezonla dolaşarak erkeğini etkilemeye çalışan, namus kavramından yoksun, yalancı bir kadındır. Ve böyle bir kadının bir yuva kurması pek mümkün değildir. Nitekim, Jale'nin filmin sonundaki akıbetini bilemiyoruz.
- Filmde, kadın ve erkeğin birbirlerine olan aşkları abartılı bir biçimde yansıtılmıştır. Ekrem'in Leyla'ya attığı tokat dışında (Leyla bu tokadı hak ettiğini düşünmektedir) filmde kadına yönelik şiddet sahnelerine başvurulmamıştır. Ana karakter tam bir aşk kadını olarak sunulmuştur. Dikkat çekilmesi gereken nokta, kadın ve erkek arasında yaşanan aşk ilişkisinin fazla olumlu bir şekilde ve abartılı bir biçimde yansıtılmış olmasıdır. Kadının fedakarlıkları dışında, erkek karakterlerin de fedakar profil çizimleri şaşırtıcıdır.

6.1.2 Tapılacak Kadın

Çekim Yılı: 1967

Yönetmen: Nejat Saydam

Oyuncular: Türkan Şoray, Murat Soydan, Muzaffer Tema, Ergun Köknar, Ali Şen

Karakter analizleri:

Türkan: Kendi ayakları üzerinde durabilen, maddi anlamda güçlü bir kadındır. Şöhretinin ve gücünün altında ise Yeşilçam'ın klasik fedakar aşk kadını profili kendini göstermektedir.

Ömer: Maddi olarak sevdiği kadından daha aşağıda olmasının ezikliğini yaşayabilen, dürüst, sevdiği kadına bağlı bir karakterdir. İdeal bir aile erkeği profili çizmiştir.

Ahmet: Gazinocular kralı ve Türkan'ın şöhret olmasının tek nedeni olarak sunulmuştur. Bu sebeple de onun hayatında her türlü hak sahibi olduğunu düşünen bencil bir karakterdir.

Filmin Konusu: Ünlü bir şarkıcı olan, “tapılacak kadın” lakaplı Türkan, aynı gazinoda 2. Sınıf bir türkücü olarak çalışan Ömer’e aşık olur. Ömer onunla ilgilenen Türkan'ın ilk önce kendine acıdığını sansa da, Türkan onu aşkına inandırır ve evlenirler. Türkan tüm şöhretinden vazgeçerek evinin kadını olur. Bu sırada gazinocular kralı Ahmet Türkan'a olan aşkıdan dolayı kıskançlıktan deliye dönmüştür. Türkan hiçbir 1. Sınıf gazinoda iş bulamaz, Ahmet ise basit gazinolarda türkü söylemeye başlamıştır. Ancak bundan Türkan'ın haberi yoktur. Bu sırada da bir kızları olmuştur. Ömer'in babası köyden İstanbul'a gelir. Nice zorluklarla büyüttüğü Oğlunun okumasını istediğini ve bu yüzden onun oğlunu bırakmasını istemektedir. Gerçeği öğrenen Türkan, büyük bir fedakarlık yapar Ömer'i terk eder ve gazinolara döner. Kızını da babası ve dedesi götürmüştür. Bu sırada Ömer Avrupa'ya okumaya gider. Yıllarca kızından haber alamayan Türkan bir gün Ömer ile karşılaşır. Ömer okumuş ve iyi bir iş sahibi olmuştur. Ancak Türkan affetmez. Kızıyla Ömer'in arkadaşı Ali sayesinde tekrar karşılaşan Türkan, Ömer'in onu affetmeyeceğini bildiği için kendini öldürmeye karar verir. Ancak yıllar önce oğlunun ve gelininin mutluluğunu bozan Hasan Dayı, bundan pişman olur ve gelininin gerçekten “tapılacak bir kadın” olduğunu düşünerek onları kavuşturmaya karar verir. Bu kavuşmada gazinocular kralı Ahmet'in de rolü büyüktür.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“*Tapılacak Kadın*” isminden de anlaşılacağı gibi tapılacak kadar mükemmel bir kadının hikayesini anlatmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin bu filmde de abartılı yansımaları karşımıza çıkmış ve özellikle ana kadın karakter aracılığıyla yeniden üretilip izleyiciye sunulmuştur. Bu filmde ana kadın karakter, kusursuz bir kadın olarak yansıtılmıştır.

Türkan'ın ünlü bir şarkıcı ve lüks bir hayata sahip olmasına rağmen, tüm bunlardan bir anda vazgeçebilecek kadar aşık olabilmesi ya da kendini aşık olmakla işi arasında bir tercih yapar durumda hissetmesi gerçekte pek bağdaşmayan bir durumdur. Türkan “Ömer isterse tapılacak kadın değil evimin kadını olurum” diyerek sahip olduğu her şeyden vazgeçebileceği izlenimini vermiştir. Toplumsal olarak kadının

öncelikle iyi bir ev kadını ve anne olması beklense de, Türkan kadar şöhretli bir kadının tüm bunlardan vazgeçebilmesi gerçekte pek mümkün olmamaktadır. Türkan'ın ayakları üstünde durabilen ve güçlü bir kadın karakter olarak yansıtılmasının yanında, tüm bunlara sahip olmasının nedeninin yine bir erkek olduğu da belirgin bir şekilde vurgulanmıştır. Nitekim Ahmet karakteri istediği zaman, Türkan'ın tüm şöhretine rağmen onu çalışabileceği her yerden men edebilecek kadar da güçlü bir rol oynamaktadır. Bu da kadının her ne sektörde olursa olsun yine bir erkeğin gücüne ihtiyacı olduğu düşüncesinin yansıtılması açısından önemli bir noktadır.

Filmdeki abartılı kadın fedakarlıklarından bir tanesi de, Türkan'ın, Ömer'in babasının isteği üzerine onu terk etmesidir. Ömer'in babası oğlunun bir şarkıcı kadına tutulmasından ve bu yüzden okumadığından yakınmaktadır. Aşkı için her şeyinden vazgeçmiş bir kadının bu derece fedakarlık yapabilmesi de oldukça olağanüstü bir durumdur.

"*Tapılacak Kadın*" gerçekten de Türk sinemasının yarattığı en ideal kadın prototiplerinden bir tanesidir. Genel anlamda toplumumuzda konumlandırılan kadının kusursuz olması beklense de, bu filmde gerçekte çok bağdaşamayacak bir karakter yaratılmıştır. Amaç topluma doğru mesajı vermek olsa da bu tarz filmlerde bu kadar mükemmel yaratılan kadınların neden mutlaka acı çekmek zorunda kaldıkları sorusu akla gelmektedir. Bunun sebebini şöyle açıklayabiliriz. Bu kadınlar çektikleri acılara rağmen namuslarını koruyup aşklarına sadık kalabiliyorlarsa mükemmeldirler. Acı çekmezlerse onları sinayamayız, önemli olan bunların karşısında nasıl durabildikleridir. İşte Tapılacak Kadın ve diğer kusursuz kadın profillerini yansıtan filmlerde mükemmel kadın eşittir acı çekmek ve mutlu son olmuştur.

6.1.3. Sürtük

Çekim Yılı: 1970

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Göksel Arsoy

Karakter analizleri:

Naciye: Eğitimsiz, cahil, ancak cilveli ve çok çekici bir kadındır. Naciye, Türk sinemasında tüm kadınlığını gösteren, erkeklere cilve yapan ancak namusundan ödün vermeyen ana kadın karakterlerimizden bir tanesidir.

Kemal: Zengin ve güçlü bir erkek olarak, bir kadının üzerinde her türlü hakka sahip olacağını düşünen hırslı ancak iyi kalpli bir erkek.

Ferdi: Temiz bir aile genci profili çizmektedir. Piyano öğretmeni olan Ferdi, duygusal ancak çekingen bir aşk erkeği profili çizmektedir.

Filmin Konusu: Sürtük, yine bir keşfedilme hikayesini anlatır. Ancak bu sefer kadını öven ve yücelten değil, aşağılayan bir isim taşımaktadır. Sürtük'ün, incelediğimiz dönemler içerisinde, 1965 ve 1970 olmak üzere farklı iki versiyonu vardır. İkinci sınıf gazinolarda şarkı söyleyip göbek atan, ağzı bozuk, kaba ve cahil Naciye, gazinocular kralı tarafından keşfedilir. Eğitilir, pahalı hediyelere boğulur. Ve ortaya bir hanımefendi çıkar. Canan adıyla lüks gazinolarda sahne almaya başlayan Naciye piyano hocasına aşık olur, Ancak Kemal, bu aşkın arasındaki bir engeldir. Çünkü Naciye onun sayesinde Canan olmuştur, onun malı, onun yarattığı bir kadındır. O olmazsa bir hiçtir. Ancak elbette film, Kemal'in öfkesinden vazgeçip, iki sevgilinin mutlu olmasıyla biter.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Filmde, göbek dansı, sahne olgusu elbette ki ön plandadır. Zaten Yeşilçam'da keşfedilen neredeyse tüm kadınlar şarkıcıdırlar, Fakirken göbek de atan kadın yıldızlarımız, şöhret olduktan sonra sahnede daha hareketsiz ve ağır olmaktadır. Dans ettiği ikinci sınıf gazinoda, gazinocular kralının sarışın vamp şarkıcısı tarafından "sürtük" damgası yemiştir. Bu sıfat filmin sonuna kadar ona eşlik etmiştir. Bu damgayı yemesinin sebebi, kötü kadın olması değildir elbette. Yan karakter Suzan'ın ona olan kıskançlığıdır. Nitekim Kemal de sevdiği kadın olarak onu kıskanmış, ona tokat atmış, sürtük, kaltak gibi ağır hakaretlerde bulunmuştur. Toplumda kadına bu tarz hakaretlerde bulunulması tıpkı filmde olduğu gibi kadının gerçekte bir fahişe olmasını gerektirmemektedir. Aile içi şiddete başvuran erkekler, hatta özellikle kadınlar hemcinslerine öfke anlarında bu tarz hakaretlerde bulunmakta, kadınlık sıfatını aşağılamaktadırlar. Ancak burada dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta da, ana kadın karakterin tüm cazibeli ve adeta bir yosma gibi davranmasına karşılık namusundan yana asla bir şüphe duyulmamasıdır. Naciye, aşık

olduğu erkeğe hislerini belli etmekte çekinmemiştir. Naciye, piyano başında şarkı söylerken, piyanoyu çalan Ferdi'nin gözlerinin içine bakarak adeta onu bakışlarıyla çağırılmaktadır. Ancak bedensel bu ifade sadece masum bir aşkın göstergesidir. Burada aşk şarkı sözleri ve bakışlarıyla anlatılmaktadır. Ana kadın karakterimiz bedenini ne şekilde kullanırsa kullansın bu asla bir cinsellik ya da erotizm içermez. Melodramlarımızın tüm ana kadın karakterlerinde olduğu gibi, yüz ifadeleri, bakışlar tüm duyguları içermektedir. Dansöz olgusu ise bu filmde de sadece bir fon olarak yerini almıştır. Konunun bütünlüğünde herhangi bir işlevi yoktur.

6.2 Kaderi Değişmeyen “Düşmüş Kadın”

Fahişeler tüm toplumlarda ve özellikle Türk toplumunda her zaman yerilen, sorgusuz sualsiz mutsuzluğa mahkum edilen kadınlar olmuştur. Onlarla birlikte olan erkeklerin konumu sorgulanmazken, fahişe kadınlar hep kadın olmanın zorluklarını hem de fahişe olmanın toplumsal ezilmişliğini bir arada yaşamışlardır. Toplumun “fahişe” olgusu elbette sinemamızda da bir çok kez yerini almıştır (*Şehvet Kurbanı* 1940, *Bir Şoförün Gizli Defteri* 1958) Özellikle ana karakterlerin cinsiyetsizmiş gibi sunulduğu ve iyi kadın olmanın cinsellikle ya da bekaret olgusuyla bağdaştırıldığı ve kötü olanların asla mutlu sona ulaşamadığı sinemamızda, bir fahişenin de mutlu olması beklenemezdi.

60' lı yıllarda sinemaya toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle gerçekçi öyküler girmiş, fahişeler de bu etkiden nasibini almaya başlamışlardır. *Vesikalı Yarım*' deki konsomatris Sabiha, insani yönleriyle, gerçeğe yaklaşan karakter ve öyküleri ile yeni fahişenin ilk örneği olmuştur (Evirgen, 2006, s.314)

6.2.1 Vesikalı Yarım

Çekim Yılı: 1968

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Oyuncular: Türkan Şoray, İzzet Günay, Aydemir Akbaş, Hakkı Kıvanç, Behçet Nacar, Zeki Sezer, Ayfer Feray, Aynur Akarsu, Selahattin İçsel, Yaşar Şener, Hakkı Haktan, Necip Tekçe, Orhan Çoban, Semiz Sezerli.

Karakter analizleri:

Sabiha: Yaşantısı itibariyle Türk aile yapısına tamamen aykırı bir kadın olarak sunulmuştur. Pavyonda çalışan, birçok erkek müşteriyle sabahlara kadar sohbetler eden bir kadın olmasına rağmen, bunun altında çok duygusal, erkeğine bağlı ve namusuyla yaşamak isteyen bir kadındır. Fedakar ancak kendi ayakları üzerinde bir erkek olmadan da durabilecek bir kadın izlenimi vermektedir. Aradığı erkeği bulduktan sonra her şeyden vazgeçebilecek ve kendini tamamıyla ona adayabilecek bir profil çizmektedir.

Halil: Dış görünümü, arkadaş çevresi ve karakteri itibariyle Türk toplumunun tipik erkek profilini yansıtmaktadır. Gündüz çalışan, gece arkadaşlarıyla pavyona gidebilen ve evli olmasına rağmen, izleyicinin bile bundan ancak filmin sonunda emin olabildiği maço bir karakterdir. Evli olduğu kadını sadece çocuklarının annesi ve evinin kadını olarak konumlandırmış ancak aşkı pavyonda çalışan bir kadında bulmuştur. Bu anlamda örnek teşkil etmeyen, ancak erkeklik sembollerini üzerinde barındıran bir karakterdir.

Halil'in Karısı: Olayların gidişatında hiçbir etkisi yokmuş gibi görünse de, hatta filmde sadece bir cümle kursa da, filmin ana temasının baş kahramanıdır. O bir ev kadınıdır ve annedir. Erkeğini günlerce eve gelmemesine rağmen sabırla beklemiş, eve döndüğünde tek kelime soru sormamış ve kazanan sonunda o olmuştur. Olması gereken "Türk kadını" mesajı çok başarılı bir şekilde verilmiştir.

Filmin Konusu: Manavlık yaparak geçimini sağlayan Halil bir gece arkadaşlarıyla gittiği pavyonda Sabiha'yı görür ve ondan hoşlanır. Geceyi beraber geçirirler. Ertesi gece yine Sabiha'nın çalıştığı pavyona gider ve ondan hoşlandığını söyler. Bu geceden sonra Sabiha ve Halil artık iki sevgili olmuştur. Halil Sabiha'nın evine taşınır. Sabiha'da artık pavyonda çalışmayacağını söyleyerek, sevdiği erkekle evinin kadını olarak yaşamaya karar verir. Birbirlerini çok severlerken, Halil'in arkadaşlarından birinin Müjgan'a Halil'in evli olduğunu söylemesiyle herşey değişir. Müjgan Sabiha'ya bunu söyler ancak Sabiha buna inanmaz. Ancak saha sonra bu gerçekten emin olur ve kendini Halil'den uzaklaştırmak için tekrar pavyona döner. Ertesi gün yazdığı bir mektupla da Halil'e ayrılmak istediğini söyler. Halil Sabiha'nın peşine düşer ve bu sırada Sabiha için bir adamı bıçaklar ve hapse girer. Hapiste Sabiha'yı beklese de Sabiha onu görmeye gitmez. Hapisten çıkınca Sabiha'yı yine pavyonda bulur ve onu bıçaklar ancak Sabiha onun yapmadığını söyleyerek Halil'i bu durumdan kurtarır. Sabiha hastanede artık Halil olmadan

yapamayacağını anlar ve çıkar çıkmaz onun yanına gitmek ister. Ancak Halil'i kendisi için bıraktığı babasının manav dükkanında ve çocuklarıyla birlikte görür. Artık birlikte olmaları imkansızdır. Çünkü Halil evine dönmüştür.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“*Vesikalı Yarım*” konusu ve karakterleri itibariyle, abartıdan uzak gerçekçi bir anlatım tarzıyla izleyiciye sunulmuştur. Türk toplumsal yapısının aykırı yaşantısının içinde bulunan bir kadını ele almış ve aile gerçeğinin önemini vurgulamıştır. Bu anlamda kadını, konumunu ve bu konumun önemini, hayatları birbirlerinden tamamen zıt iki farklı kadın ile özetleyebilmiştir. Bunun yanı sıra, düşmüş kadının kaderinin asla değişmeyeceği de vurgulanmıştır. Çünkü sebebi ne olursa olsun düşmek kötüdür. Bu durum, Türk toplumu için asla kabul görmeyen bir durum olduğundan Türk sinemasında da asla affedilemeyen konular içerisine girmiştir. Yani sebebi ne olursa olsun düşen bir kadının sonu asla mutluluk olmaz yargısı sinemamızda sıkça vurgulanmıştır.

Vesikalı Yarım pavyonda çalışan bir kadının hikayesini anlatmaktadır ancak ana karakter Sabiha'nın bir erkeğe aşık olduğunda pavyondaki kadın karakterinden tamamıyla sıyrılıp bir ev kadını imajına rahatlıkla bürünebildiğini görebiliyoruz. Bu durumu kadının toplumsal konumuyla bağlantılı olarak tek bir şekilde yorumlayabiliriz; Sabiha çalışmak zorunda kaldığı için bu işi yapmaktadır ve aslında bütün kadınlar gibi o da bir “ev kadını”dır ve tercihi aslında hep bu olmuştur. Ancak, Sabiha'nın Halil ile aynı evde yaşamaya başlamasından sonra dikiş diken, yemek ve temizlik yapabilen kusursuz bir ev kadını olabilmesi, neden bu işleri yapıp para kazanmak yerine, pavyonda çalışmayı tercih ettiği sorusunu akıllara getirmektedir. Ancak yine de Sabiha güçlü ve iyi bir karakterdir. Çünkü sevdiği erkekten evli olduğunu öğrenince vazgeçmeyi bilmiştir. Bu pavyonda çalıştığı için kötü sayılan bir kadının göstermiş olduğu onurlu bir davranıştır. Ayrıca aile kurumun duyulması gereken saygı filmde bu şekilde vurgulanmıştır.

Filmde geçen çeşitli konuşmalarda, kadının ve erkeğin toplumsal rollerinin vurgulandığını görebiliyoruz. Örneğin, Sabiha'nın, Halil'e çalışmadığı için maddi anlamda destek olmaya çalışması “dert etme Allah'a şükür paramız var” deyip “senin parandan bize ne” şeklinde bir karşılık alması, Türk toplumunun kadını çalıştırmayan ve asla onun kazandığı paraya ihtiyacı olmayan erkek modelini çizmektedir. Erkek,

evli olmasına rağmen yaşadığı ilişkide dahi toplumsal rolünü korumakta ve kadını sahiplenmektedir. Ömer, ataerkil toplumlardaki erkek portresini yansıtan bir karakterdir.

Sabiha ve Halil'in, toplum yapısına aykırı bir biçimde nikahsız aynı evde yaşamalarına ve Sabiha'nın düşmüş bir kadının oluşunun vurgulanmasına rağmen, hiçbir şekilde kadın cinselliğinin ön plana çıkarılmadığını görüyoruz. Dolayısıyla filmde kadın çerçevesinde kötü olan tek şeyin, Sabiha'nın pavyonda çalışması olduğunu söyleyebiliriz. Pavyonda çalışan tüm kadınların "kötü" olarak vurgulandığı toplumumuz kanaatinin aksine, bu filmde yansıtılan Sabiha karakterinin, sıradan işlerle uğraşan birçok kadından daha gururlu ve onurlu bir profil çizdiğini söylemek mümkündür. Yani filmde kendi içinde bir çelişki vardır ancak Sabiha'nın kaderinin değişebilmesi imkansızdır. Elbette ki mutlu sona ulaşan taraf, kocasını evde çocuklarıyla bekleyen ve günlerce eve gelmeyen kocasına tek bir cümle kurmayan, "nerdeydin" bile demeden kocasına çay ikram edebilen Halil'in karısı olacaktır. Kurgulanan bu sonla izleyiciye, erkek egemen toplumumuzun şartları, erkek ne yapsın elinin kiridir, kadın onu beklemek, susmak zorundadır, bekleyen ve sabreden kadın kazanır yargıları bir kez daha sunulmuş ve vurgulanmıştır.

6.2.2 Bir Şoförün Gizli Defteri

Çekim Yılı: 1967

Yönetmen: Remzi Cöntürk

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Sema Özcan

Karakter analizleri:

Ali: Dürüst, namuslu, sevgiye önem veren, sevdiği kadına sahip çıkan filmin ana erkek karakteridir.

Çiler: Toplum tarafından onaylanmayan davranışlar içinde bulunan, zevk ve para düşkünü bir kadındır. Filmin ana kadın karakteridir.

Filmin Konusu: Şoförlük yapan Ali aynı mahallede oturduğu Paşa kızı Çiler'e kadındır. Ali'yi kendisine olan duyguları yüzünden aşağılamış, onu şoför olduğu için küçümsemiştir. Ali, Çiler'i defalarca sonunun kötü olacağı yönünde uyarmıştır ancak

Çiler onu dinlememiştir. Nitekim Çiler babası öldükten sonra her şeyini satmak zorunda kalmış, sonunda bir genelevde çalışmaya başlamıştır. Ali yılmadan onu bulmaya, onu düştüğü hayattan kurtarmaya çalışmıştır. Çiler bir süre sonra yaşadığı hayattan pişman olmuştur ve artık namusuyla çalışmak istemiştir. Ali ile karşılaştıktan sonra, onu sevdiğini ve artık onunla olmak istediğini söylemiştir. Ancak düştüğü çamur onun peşini bırakmamış, evlenecekleri gün çalıştığı bataktaki adamlar tarafından kaçırılmıştır. Ali, onu kurtarmaya geldiğinde ise ikisi de adamlar tarafında vurulmuşlardır. Ancak, Çiler Ali ile evlenmeden pes etmemeye kararlıdır. Nikah salonunda, memura evet dedikten sonra masaya yığılır kalır. Ardından da Ali onun üzerinde düşer ve ölürlür.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Bir Şoförün Gizli Defteri, iki kez çekilen filmlerden biridir. İlk çekim yılı 1958 ikincisi de 1967'dir. Film, toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yüklediği anlamlar, görev ve sorumluluklar açısından incelendiğinde, toplumsal olarak asla onaylanmayan ve mutlu olmayı hak etmeyen bir kadın karakter karşımıza çıkmaktadır. Çiler, sevgiye önem vermeyen, sadece maddi değerlere önem veren, içki içen, kumar oynayan bir kadındır. Filmlerdeki kötü yola düşen ana kadın karakterlerimiz mecbur kaldıkları için bunu tercih ettikleri görüşü bu filmde geçersizdir. Çünkü Çiler, filmin en başından itibaren karşımıza kötü bir profille çıkmıştır. Geneleve düşmesi de yaşadığı kötü hayatın bir sonucu olmuştur. Halbuki Çiler bir paşa kızıdır. Onu bu yola iten hiçbir sebep yansıtılmamıştır. Dolayısıyla seyircide öfke uyandırmaktadır. Üstelik onu çok seven, sahiplenmek isteyen de bir erkek vardır. Ali, kendi halinde namusuyla çalışan bir erkektir ancak Çiler'in istediği hayata sahip değildir. Buna rağmen onunla birlikte olabilmek için her şeyi yapmış, onun tüm aşağılamalarına rağmen onu sevmeye devam etmiştir. Burada şöyle bir yargıya varabiliriz ki, filmlerdeki toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtılışında sabırla bekleyen, hep ezilen taraf kadinken, burada aynı durumda erkek karakter yer almaktadır. Ancak, yine şunu söyleyebiliriz ki, erkek burada yüceltilmektedir ve aslında toplumsal yapıdaki erkek modeliyle çok da örtüşmemektedir. Çünkü toplumdaki erkek bakış açısı, bu tarz kadınları asla yeğlememektedir. Bu kadınlar erkeklerin hayatlarında sadece cinsel bir görev itibarıyla yer almaktadır. Peki bu filmde Çile kötü olmasına rağmen, neden bir aşkın kahramanıdır? Bunun sebebi ana kadın karakter olmasıdır diyebiliriz. İkinci kadın karakter olsaydı, bu tarz bir kadın

yuva yıkan, sevenlerin arasına giren bir kadın konumunda olurdu ve asla ana erkek karakter tarafından istenmezdi. Ama o ana kadın karakter olduğu için dramatik bir aşk hikayesinin ana kahramanı, her şeye rağmen tapılan bir kadın olarak karşımıza çıkmıştır. Ve kötü yola düşen, kötü olan tüm ana kadın karakterlerimiz gibi, o da bundan pişmanlık duyup onu seven erkeğin koruyucu kanatları altına girmeyi istemiştir.

Çiler, mecbur kaldığı için bunları yaşamış olarak yansıtılmamıştır, tercihleri onu bu yola itmiştir. Dolayısıyla bu toplumsal olarak daha büyük bir suçtur. Bir kadından, kumar oynaması, içki içmesi, onu seven bir erkekle dalga geçmesi beklenemez. Örnek ana kadın karakterlerimiz hep bu şekilde yansıtılmıştır. O anlamda Çiler zıt bir örnek teşkil etmiştir. Ancak pişman olduktan sonra, zamanında “şöför” diye aşağıladığı erkeğe, “*seninle yaşamak istiyorum, seninle ölmek istiyorum, zincire vur beni, metresin et beni, kul et, kölen et beni*” diye haykırmıştır. Ve tabi ki bu, beklenen bir durumdur. Çünkü verilemek istenen mesaj burada gizlidir.

Kadın bedeni ise cinsel bir işleve hizmet eden bir nesneden farklı bir şekilde yansıtılmamıştır. Çiler para kazanmanın tek yolu olarak bedenini erkeklere pazarlamayı seçmiştir. Ayrıca filmdeki erkeksi söylemler yine dikkat çekmektedir. Şöförler birbirleriyle sohbet ederken aralarında şöyle bir cümle geçmektedir; “*aşamları masanda soğuk bir rakı, kucagında sosyete Hasan’dan aynalı bir kari*”. Burada kadın, erkeklerin eğlencesi, hayatını onları mutlu etmek, eğlendirmek için geçiren bir varlık olarak yansıtılmaktadır. Rakı sofralarının tamamlayıcı unsuru gibi düşünülmektedir. Bu da filmin erkeksi bir bakış açısının ürünü olduğunun apaçık bir göstergesidir.

Çiler’in zührevi hastalıklar hastanesinde tedavi olduktan sonra bir hastane görevlisi kadının ona söylediği şu cümle dikkat çekmektedir; “*kadın olarak sizden utanıyoruz ama genede bir sütü temiz çıkarda sizi kurtarır diye dua ediyoruz*”. Burada da bir kadının dahi, erkeğin koruyucu ve egemen yönünü kabullendiği anlaşılmaktadır. Halbuki kadının da bir aklı, bir gücü vardır. Ama kimsenin aklına bir kadının kendi kendini kurtarabileceği gelmemektedir. Ya da kabul ettirilmek istenen bu değildir.

6.3 Sadık Ev Kadınları ve Fedakar Anneler

Türk toplumun ataerkil düzeninde hiç kuşkusuz ki ev kadınlarının yeri ve önemi çok büyüktür. Ev kadınları, erkeklerinin vazgeçilmezidir, çocuklarının analarıdır. Ancak dayaktan aldatmaya her türlü kötülüğe maruz bırakılmaktadırlar. Tüm bunların sonunda onlardan beklenen yine sadakat ve bağlılıktır. İyi bir ev kadını, iyi bir anne olmanın her şeyin üstünde görüldüğü toplumumuzda aslında kadının da kendinden beklediği bu dur. O da kendini istemli ya da istemsiz sadece evine ve ailesine adar. Günümüzde çalışan ve maddi özgürlükleri artan kadınlar şiddete ve aldatılmaya boyun eğmeseler de, Türk toplumunun kadından beklediği hiçbir zaman bu olmamıştır. Sinemamızda da kadın her zaman ev ve aile hayatıyla özdeşleştirilmiş, kadın nerede yaşarsa yaşasın, ne iş yaparsa yapsın tek amacının aile kurmak olduğu kanısı yansıtılmıştır. “*Kırık Hayatlar*” da ise ideal bir Türk kadını tiplmesi görmekteyiz. İyi bir anne ve mükemmel bir eş..

Türk kadının her şeyden önce çocuklarına iyi bir anne olması gerektiğini söylemiştik. Kadın fedakarlık yapabildiği ölçüde mutluluğu hak eder. Sinemamızda bunun örnekleri çok fazladır. *Kara Duvaklı Gelin* ‘de yıllarca görmediği kızları için, onları bulduktan sonra birçok fedakarlığa katlanan namuslu ve fedakar bir annenin hikayesi anlatılmaktadır.

6.3.1 Kırık Hayatlar

Çekim Yılı: 1965

Yönetmen: Halit Refiğ

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Belgin Doruk, Nebahat Çehre, Önder Somer

Karakter analizleri:

Perihan: Türk toplumsal yapısının ideal ev kadını ve ideal eş tiplmesini birebir olarak yansıtan bir karakterdir. Eşine ve çocuklarına olan bağlılığı ve sevdiği erkeği kıskanması bakımından bir erkek için kusursuz bir eş ve annedir.

Ömer: Karısına ve ailesine bağlı iyi bir aile erkeği profili çizmiş olsa da, bu profilde bir erkeğin dahi, sadakatsiz olabileceğini gösteren iyi bir örnektir.

Gülşen: Ana karakter Perihan’ın karşısında, kıyaslama bakımından çizilebilecek en zıt kadın karakter örneğidir. Sosyetik, manevi duygulardan çok cinsel temalara önem

veren ve yaşadığı ilişkilerde seçtiği kişiler bakımından asla sınır tanımayan bir karakter olarak sunulmuştur.

Bekir: Hovarda, düzensiz ilişkiler yaşayan, birlikte olduğu kişiler konusunda sınırları olmayan bir karakterdir.

Filmin Konusu: Yeni bir muhitte yeni bir eve taşınan Dr. Ömer ve Perihan iki kızıyla birlikte çok mutlu bir ailedirler. Komşuları sayesinde gittikleri bir davette, eski bir arkadaşı olan Bekir’le karşılaşan Ömer ve eşi en başta onun yaşadığı çarpık ilişkiler ve o çevrede yaşanan diğer ilişkilere kendilerini yabancı hissetseler de bir süre sonra bu ilişkiler onların evliliğini de mutsuz etmeye başlayacaktır.

Perihan Ömer’ e bu yöndeki korkularını sürekli dile getirirse de, Ömer bunu “ siz kadınlar kendinize hep bir dert ararsınız” şeklindeki sözleriyle geçiştirmiş ve eşine kendisinin onu asla başka bir kadında aldatmayacağı güvenini vermiştir. Ancak Ömer, arkadaşı Bekir sayesinde tanıştığı Gülşen’den bir süre sonra hoşlanmaya başlamış ve onunla yasak bir ilişki yaşamaya başlamıştır. Bekir’i yaşadığı çarpık ilişkilerle sürekli eleştiren Ömer, evli bir erkek olmasına rağmen eşini, aynı çarpık ilişkileri yaşayan ve bunu kendisinden saklamayan Gülşen’le aldatmaya başlamıştır. Perihan bunu hissetmeye başlamış ve yavaş yavaş Ömer’e olan güvenini yitirmiştir. Gülşen başka bir erkekle evlenip Amerika’ya gitme kararı aldıktan sonra ilişkisini noktalamak zorunda kalan Ömer, Gülşen’le evden yaptığı bir telefon konuşmasında eşi Perihan dinlenmiş ve yaşadığı yasak ilişki su yüzüne çıkmıştır. Küçük kızı Ayla’yı kaybetmenin de acısını yaşayan Perihan evi terk etmiş bu sırada Ömer’de yaşadığı pişmanlıkla ölmek istemiştir. Bu sırada babasının da isteğiyle Perihan evine dönmüş ve film Ömer’in Perihan’a büyük bir pişmanlıkla sarıldığı sahneyle sona ermiştir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“Kırık Hayatlar”, öncelikle toplumsal anlamda var olan değerlerin yansıtılış biçimi bakımından önemli bir örnektir. Türk toplumsal yapısının temel değerlerinden biri olan aile kurumunun ve kurumu ayakta tutan kadın imgesinin örnek bir biçimde yansıtılmasına karşın, “kötü” olarak adlandırılacak bir kadın yüzünden bu kurumun zarar görüyor olabilmesi de hem üzücü hem de ders verir niteliktedir. Filmde toplumsal anlamda ‘onaylanmayan’ kadın ve erkek karakterler çoğunlukta

olmasına karşın, iyi örnek oluşturanlar azınlıktadır. Bu örnekleri ana hatlarıyla şu şekilde özetleyebiliriz;

- Ana kadın karakter Perihan, aile hayatı dışında hiçbir çevresi ve görevi olmayan bir kadın olarak sunulmuştur. Bu da onun aldatılsa dahi erkeğe boyun eğmek zorunda kalmasının en önemli sebeplerinden biridir.

- Filmin ana kadın karakteri Perihan dışında, onların evinde temizlik işlerine bakan Şükriye ve Hatice’de, eşleri tarafından ezilmiş ve erkek ne yaparsa yapsın haklıdır diyebilen iki kadın karakterdir. Hatice, Şükriye’ye “kocam beni dövüyor, içki içiyor eve para getirmiyor” demesine karşın Şükriye’den “erkektir yapar” cevabını almıştır. Yani Şükriye, Hatice’ye bu sebeplerden dolayı kocasından şikayet etmemesi gerektiği öğüdünü vermiştir. Kocasının kendisi üstüne başka bir kadın getirmesi yüzünden onu bırakan Şükriye’ye Hatice bu durumu hatırlatmış, Şükriye de “keşke beni dövseydi, içseydi de üstüme kadın getirmeseydi” demiştir. İki kadının aralarında geçen konuşmaya bakıldığında, erkeğin dövüp, içmesine boyun eğilmesi gerektiğini savunan Şükriye’nin sadakatsizliğe tahammülü olmadığı görülmektedir. Yani filmde verilen tüm mesajlar aslında “sadakatsizlik” üzerinedir. Ancak kadın toplumdaki yeri ve konumu gereği mutlu olabilmek için, sadakatsizliğe dahi boyun eğmek, bunu görmezden gelmek zorundadır.

- Filmde “kadınsı” duygular ana karakter aracılığıyla seyirciye yansıtılmıştır. Çevresindeki olaylardan etkilenip bunları kendine kuruntu yapması, kocasını kıskanması, atlatıldığı ortaya çıkmadan önce bunu kocasının hareketlerinden hissedebilmesi, aldatıldıktan sonra çok sevdiği kocasını terk etmesi ve sonunda her şeye rağmen ona geri dönmesi, Perihan’ın bütün kadınsı duygularını yansıtmıştır.

- Türk sinemasında kadın ve erkeğin konumlandırılışı ve olayların akışı bakımında bu filmde de bir değişiklik olmamıştır. Filmin sonunda kazanan ve mutluluğu hak eden yine en baştan beri iyi ve namuslu bir karakter olan her şeye rağmen kocasına sahip çıkan ana kadın karakter Perihan olmuştur.

- Filmin kötü ve yuva yıkan kadın karakteri Gülşen’in de tüm çarpık ilişkilerine ve namustan yoksun karakterine karşı filmin sonunda, ağlayarak Ömer’i sevdiğini söylemesi de yine bu tarz bir kadının dahi, sevgi ve aşk gibi duyguları barındırabileceği izlenimini vermiştir. Toplumsal olarak erkek sadakatsizliğinin erkeksi bir tavır olarak görülüp kadının aynı şeyi yapmasının başka şekillerde adlandırıldığı toplumumuzda, kadının yuva yıkan olması dışında birlikte olduğu

erkekleri de aldatması özellikle kadın izleyici tarafından da asla hoş karşılanmayacak ve yerilecek bir davranış biçimidir. Bu anlamda Gülşen asla iyi örnek teşkil etmeyen bir kadın karakterdir.

- İyi bir örnek olmayan Bekir karakterinin evlenmek istemeyen ve düzensiz ilişkiler yaşayan bir erkek olmasına rağmen bir anda evlilik kararı alıp evlendikten sonra eşini asla aldatmayacağını söylemesi de yine aile kurumuna verilen önemi vurgulamıştır.

- Ana erkek karakter Ömer'in üniversite yıllarından beri örnek teşkil eden bir erkek olmasına rağmen evlendikten sonra karısını aldatması ve bunu gençlik yıllarında her şeyi yeterince yaşayıp görmeden evlenmesine bağlaması da toplumdaki erkek modelleri açısından önemli bir noktadır. Çünkü toplumumuzda da zaman zaman, erkeklere "oğlum gençliğini yaşamadan evlenme" gibi öğütler verildiğine tanık olmuşuzdur. Ancak görücü usulü evliliklerin hala sıkça yaşandığı toplumumuzda bu öğütlerin hiçbirisi bir genç kız için asla geçerli olmamaktadır. Hatta genç kızların "gözleri açılmadan" evlenmeleri yönünde toplumsal bir baskı da yapılmaktadır.

6.3.2 Kara Duvaklı Gelin

Çekim Yılı: 1967

Yönetmen: Mehmet Dinler

Oyuncular: Türkan Şoray, Muzaffer Tema, Efkan Efekan, Sezer Güvenirgil

Karakter analizleri:

Nevin: Türk sinemasındaki acı çeken ve mutluluğu bu şekilde hak eden kadınların en iyi örneklerinden birisidir. Anne olmanın gücünü, yaptığı fedakarlıklarla ve acılara boyun eğmesiyle gösteren, toplumsal olarak bir kadından beklendiği şekilde davranan, kendini çocuklarının mutluluğuna adanmış olan bir annedir.

Kenan: Erkeksi güçlerini, kadınları kandırmak ve onlarla sadece cinsel birliktelikler yaşamak için kullanan bir erkek olarak yansıtılmıştır.

Nihal: Genç kızlarımızın, filmlerimizdeki kötü kaderi olan "kullanılma" durumuna maruz kalmış, ancak bunun farkında olamayacak kadar aşktan gözü kör olmuş bir karakter olarak yansıtılmıştır.

Perihan: O da tıpkı annesi gibi, fedakar bir karakterdir. Yıllarca çalışıp kardeşini okutmuş, kardeşiyle aynı adama aşık olmuş ancak aşık olduğu adamın gerçek yüzünü görebilmiş olan daha güçlü bir karakterdir.

Sedat: Sevdiği kadını içinde bulunduğu yanlıştan kurtarmak için her türlü yolu deneyen.

Filmin Konusu: Sedat yanında çalışan Mehmet Ali'yi öldürtmüş ancak olayın üstünü kapamaya çalışmıştır. Nevin ise kocasını onun öldürttüğünden emindir. Tabancasıyla Kenan'ı ve adamlarını vurur ve hapis cezasına mahkum edilir. İki küçük kızını tek dostu Kadir'e emanet eder ve çocuklarının kendisinden utanmamaları için kendinin ölmüş bilinmesini ister. Yıllar sonra hapis hanede görev yapan doktorun, kızını sevdiğini bir fotoğraftan öğrenir ve doktorla kızlarının yaşadığı eve gelir. Onların yanında çalışmaya başlar. Bu sırada büyük kız Perihan, Kenan'ın yanında çalışmakta ve onunla yasak bir ilişki yaşamaktadır. Ancak Kenan aynı anda Perihan'ın kardeşi Nihal ile birlikte dir. Perihan bu durumu öğrendikten sonra Kenan'ın kardeşine kötülük yapacağını düşünür ve onu öldürmeye karar verir. Ancak Perihan tetiği çektiği sırada, Nevin tabancayı onun elinden alır ve suç u üstlenir. Mahkemede Perihan'ın suçsuz olduğunu herkese inandırmak ister ve herkes bu fedakarlığı neden yaptığını merak etmektedir. Nihal ise Kenan'ın avukatlığını yapmakta, ablasını ve Nevin'i en ağır şekilde suçlamaktadır. Ancak son mahkemede tüm gerçekler ortaya çıkar ve Kenan'ın işlediği günahlar şahitler tarafından ortaya çıkartılır. Elbette Nevin'de çektiği acıların sonunda kızlarına kavuşur.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Toplumsal cinsiyet rolleri, hep söylediğimiz gibi erkeğin kadın üzerindeki olumsuz yöndeki egemenliklerine destek olur nitelikte oluşmuştur. Türk sinemasında ise kadının, annelik ya da eş olma gibi görevlerinin yüceleştirilerek sunulduğunu daha önce de belirtmiştik. *Kara Duvaklı Gelin*, hem annelik duygusunun yansıtılışı, hem de kötü bir erkeğin genç kızları tuzağa düşürme konusunun işlenişi anlamında, kadının ve erkeğin toplumsal konumunu abartılarak da olsa gözler önüne sermiştir.

Genç kızların, bir erkek tarafından kullanılması, iffal edilmesi toplumsal bir sorun olmakla beraber Türk sinemasında çok fazla işlenen konular arasında olmuştur. Bu filmde de iki kız kardeş, bir erkeğin kötü niyetine maruz kalmıştır. İffal edilen büyük kız Perihan, kendi gençliğinin mahvolduğunu söyleyerek kız kardeşini aynı

kötülükten korumaya çalışmıştır. Filmlerde tuzığa düşürülen kadınların çok olması, kadınların, sadece duygularıyla hareket eden varlıklar olduğu iddiasıyla alakalıdır. Burada da Nihal, ablasının ve onu seven erkeğin tüm uyarılarına rağmen gerçekleri görememiş kendisine kötülük eden bir erkekle birlikte olmaya devam etmiştir.

Nevin ise önce kocasının intikamı için kendini feda etmiş sonra kızını kurtarmak için hapse girmeyi göze almıştır. Ayrıca çocuklarının kendisinden utanmamaları için öldü bilinmeyi tercih etmiştir. Nevin, sinemamızda yüceleştirilen ve sonunda mutlaka mutlu sona kavuşması gereken bir kadındır. Çünkü o yeterince acı çekmiştir. Topluma verilen mesaj bir kadının bu denli güçlü, fedakar olması gerektiğidir. “Kara Duvaklı Gelin” kadınların başlarına gelebilecek en dramatik olayları yansıtmıştır. Adeta bir zavallı gibi oradan oraya savrulan üç kadının hikayesini anlatmıştır. İzleyici gözüyle bakıldığı zaman, kadına önce acınmış sonra takdir edilmiştir. Eleştirel bir gözle bakıldığında ise bu durum, kadının konumunu acındırmak, küçük düşürmekten başka bir anlam taşımamaktadır. Kadın olgusu, bir erkeğin gözünde duygularıyla değil bedeni ve cinsel kimliğiyle var olmuştur. Üstelik bu erkek genç kızlardan oldukça yaşlıdır. Bu da bir erkeğin kaç yaşında olursa olsun, bir kadın üzerine istediği egemenliği kuracağı anlamına gelmektedir. Yani sadece erkek olması yeterlidir.

6.4 Erkek Tavrılı “Maço Kadınlar”

Kişinin yaşam şartlarına ya da yetiştirilme tarzı, karşı cinsle olan ilişkileri, “kadın” olma ve “erkek” olma durumlarına etki edebilmektedir. Bu demektir ki, kişi biyolojik olarak kız ya da erkek olarak doğabilir ancak zaman içerisinde, içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak istemli ya da istemsiz kendisini karşı cinse mensup gibi hissedebilir. Eşcinsel diye adlandırılan kimseler bunu tercih ederler. Ancak mecbur kalma durumu biraz daha farklıdır. Hiçbir erkek, tiyatro ya da sinema sahnesinde değilse, genellikle kadın gibi davranmaya mecbur kalmaz, hatta bundan kaçır. Ancak bir kadın erkek gibi davranarak ya da giyinerek kendini koruyabilir. Bunun da ötesinde, söz sahibi olamadıkları ve eril kapasite gerektiren kamusal alanda kendilerini var etmeye çalışabilirler.

6.4.1 Şoför Nebahat

Çekim Yılı: 1970

Yönetmen: Süreyya Duru

Oyuncular: Türkan Şoray, İzzet Günay

Karakter analizleri:

Nebahat: Dürüst, çalışkan, hanım hanımcık ancak gerektiği yerde bütün erkeklere taş çıkaracak kadar daha mert ve erkeksi bir karakterdir. Nebahat'ın en önemli özelliği de kadın olmanın ve erkek gibi davranmanın tüm gerekliliklerini bir arada barındırabiliyor olmasıdır.

Kenan: Aradığı kadında güzelliğe değil, dürüstlüğe önem veren bir karakter olarak sunulmuştur.

Dicle: Dönem sinemasının, ana kadın karakter karşısında duran klasik kötü kadın profili çizmektedir.

Filmin Konusu: Taksicilik yapan babası öldükten sonra, evin geçimini sağlamak için taksicilik yapmaya mecbur kalan Nebahat, bir süre sonra yaptığı için zorluklarıyla yüz yüze kalır. Mahalle baskısı, atılan iftiralar ve nişanlısının çalışmasına karşı Nebahat büyük bir kararlılıkla ekmek parasını kazanmak için erkek kılığıyla ve erkeksi tavırlarla şoförlük yapmaya devam eder. Bir gün avukat Kenan'la tanışır ve ona aşık olur. Bu sırada Kenan'ın sevgilisi Dicle, gececi Neşet ve Ateşoğlu Nebahat üzerinde hain bir plan kurarlar. Kenan ve taksici Salim Nebahat'e ulaşırlar ancak bu sırada Nebahat Dicle tarafından vurulur. Bu olay gececi Neşet'in de yaptıklarından utanmasına ve töğbe etmesine neden olur ve Nebahat, Neşet'in kanıyla hayata döner. Kenan ve Nebahat evlenirler..

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“Şoför Nebahat”, Türk toplumsal yapısında kadına ve kadının çalışmasına nasıl bakıldığını, bir kadının özellikle erkeklerin hakim olduğu bir iş sektöründe ne çeşit zorluklarla karşılaşabileceği ve toplumsal baskının tüm bunların üzerinde ne derece etkili olduğunun gösterilmesi açısından çok iyi bir örnektir. Erkeksi kadın tiplerinin en önemli örneklerinden biridir.

Nebahat, filmin ilk sahnesinde ütü yapan bir genç kız olarak karşımıza çıkmaktadır. Son derece hanım hanımcık giyinen ve bu tarzda davranışlar sergileyen bir profil çizmektedir. Türk toplumundaki kadından beklenen davranış ve yaşantı biçimi de budur. Nebahat'ın erkeklerin hakim olduğu bir meslek olan şoförlüğe başlaması,

nişanlısı, komşuları tarafından hiç hoş karşılanmamış hatta evleneceği arabasında ilk tanıştığı gün, onun bile “elinizin hamuruyla ne diye erkek işine karışsınız şeklindeki” eleştirisiyle karşılaşmıştır. Elbette komşu baskısı çok daha acımasız olmuştur. Nebahat’ın çalışıyor olması, namusunu kaybetmesiyle eş anlamda olmuştur. Bunun sebebi;

- Çalışan kadına duyulan ön yargı,
- Erkeklerin çoğunlukta olduğu ve erkekle özdeşleşen bir mesleği yapıyor olmasıdır.

Nebahat kadınsı haliyle bu işi yapamamıştır. Nebahat sinemamızda cinsiyetsizmiş gibi sunulan karakterlerden bir tanesidir. Ancak buna rağmen, arabasına binen erkekler onu cinsel bir obje olarak görmüş ve rahatsızlık vermişlerdir. O da, bu işi erkek gibi giyinerek ve erkek gibi konuşarak yapmak zorunda kalmıştır. Nebahat büyük bir değişime uğramış, evinde ütü yapan, etek giyen hanım hanımcık genç kız, erkek gibi giyinen, erkek gibi konuşan hatta bilek güreşi yapabilecek kadar erkeksi bir kadın haline gelmiştir. Kadınların kamusal alanda söz sahibi olmadıkları ve olsalar bile bunları ancak eril bir kapasiteyle gerçekleştirmek zorunda oldukları görüşü “Şoför Nebahat” ile vurgulanmış olmaktadır.

Filmde çizilen kötü kadın imajı burada da aynıdır. Birlikte olduğu ana erkek karakteri aldatan, onu sevmese bile, onun sevdiği ana kadın karaktere tuzaklar kuran ve sosyetik bir çevreden gelen sonu asla mutluluk olamayacak bir kadın karakterdir.

6.4.2 Bana Derler Fosforlu

Çekim Yılı: 1969

Yönetmen: Ertem Göreç

Oyuncular: Türkan Şoray, Engin Çağlar, Münir Özkul, Mine Soley

Karakter analizleri:

Fosforlu: Erkeksi tavırlarla “maço” bir kadın görünümü çizen, ancak bu tavırlarını sadece bir koruma kalkmanı olarak kullanan oldukça çekici ve kadınsı, son derece iyi kalpli, fedakar ana kadın karakterdir.

Kemal (Ömer): Başarılı, yakışıklı ve aşkı için sahip olduğu her şeyden vazgeçebilecek kadar sahiplenici bir şekilde yansıtılmış ana erkek karakterdir.

Neriman: Ana kadın karakterle zıt bir profil çizen, filmin kötü kadın karakteridir

Zurna Kazım: Koruyuculuğu ve iyi yürekliliği ön plana çıkarılmış son derece olumlu bir yan erkek karakterdir.

Filmin Konusu: Küçük yaşta annesini ve babasını kaybeden küçük kız Zurna Kazım tarafından sahiplenir ve Fosforlu adıyla büyütülür. Fosforlu ve Zurna Kazım sokaklarda şarkı söyleyerek dans ederek geçimlerini sağlamaktadırlar. Bir gün, kaza geçirip hafızasını kaybeden ünlü şarkıcı Kemal’le karşılaşır ancak onun Kemal olduğunu anlayamazlar ve ona Ömer adını takarlar. Ömer geçirdiği kaza sonucu kör olmuştur. Bir süre sonra Fosforlu ve Ömer birbirlerine aşık olurlar. Fosforlu, Zurna Kemal ve küçük Hüdaverdi onun gözlerini açtırmak için para bulmaya çalışırlar.

Sonunda Fosforlu’nun çalıştığı evdeki değerli yüzüğü çalmasıyla para tamamlanır ve gözleri açılır. Ancak karısı Neriman onu hastanede bulur, oynadığı oyunla Ömer’i Fosforlu ve arkadaşlarından uzaklaştırır. Ancak Ömer kendisini aldatan karısından boşanmak üzeredir ve her yerde Fosforlu’yu aramaktadır. Fosforlu hırsızlık yüzünden 2 sene yattığı cezaevinden çıkar ve arkadaşlarıyla Ömer’in çalıştığı gazinoya giderler. İki sevgili burada karşılaşır ve mutlu sonla film biter.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“*Bana Derler Fosforlu*” 50’li yılların sonunda ortaya çıkan, erkeksi kadın imajlı filmlerdeki kadın karakterlerle benzerlik gösteren, ancak bu karakterlere göre kadınsılığı daha ön planda olan Fosforlu adında, sokaklarda şarkı söyleyerek ve dans ederek geçimini sağlayan bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Fosforlu küçük yaşta annesini, babasını kaybetmiş ve bir başkası tarafından sahiplenilmiş bir kadındır.

Filmin ana kadın karakter üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde analizini yaptığımızda, fosforlu karakterinin, toplumsal olarak bir kadından beklenen her türlü erdeme sahip olabildiğini görüyoruz. Yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen namusundan ödün vermeyen bir karakter olarak, izleyici tarafından olumlu bir örnektir. Maço ve erkeksi tavırlarını bir koruma kalkanı olarak kullanmıştır çünkü izleyiciye tüm zorluklara rağmen namusundan ödün vermediği ve bunu başarabilmesi için de kendine “erkeksi” bir tavır edinmesi gerektiği vurgulanmıştır. Hatta sevdiği adamın gözlerini açtırmak için paraya ihtiyacı olmasına rağmen, evinde çalıştığı adama değerli bir yüzük karşılığında teslim olmamış, yüzüğü hırsızlık yaparak almayı yeğlemiştir. Bu durumda bile sırf namusunu koruduğu için

izleyicinin takdirini kazanmıştır. Yaşamış olduğu zorluklar nedeniyle bir kadın narinliği ve kırılganlığını taşımasa da, aşık olduğu erkeği bulunca o da sinemamızdaki tüm iyi kadın karakterler gibi onun kanatları altında tekrar bir kadın narinliğine ve hanımefendiliğine bürünecektir. Ancak görsel olarak asla bir erkeksilik söz konusu değildir. Giyimi ve dansları son derece çekici ve kadınsıdır. Ancak cinselliğinden ya da cinsel duygularından herhangi bir ipucu vermemektedir. Zaten filmlerimizde yansıtılan kadın karakterlerin doğru kadın olmasının en önemli şartlarından bir tanesi de budur. Filmin ana erkek karakteri Kemal'in (diğer adıyla Ömer) hafızası yerine geldikten sonra sevdiği kadın için şöhretinden dahi vazgeçmeyi düşünebilmesi bir erkekten beklenemeyecek kadar fedakar bir davranıştır. Bu durum toplumumuzda ve dolayısıyla filmlerimizde daha çok kadın karakterlerden beklenen bir davranıştır.

Filmin kötü kadın karakteri Neriman ise, her kötü kadından beklenen bir görüntüyle karşımıza çıkmaktadır. Askılı, kombinezon tarzında bir gecelik ve yerde uzanarak cinsel çağrışımlar içeren figürler. İçki içen, kocasını aldatan ve toplumsal olarak asla kabul göremeyecek bir kadın karakterdir. İyi kadın karakterimiz mutlu sona ulaştığı gibi onun da sonu elbette ki felaket olmuştur. Ancak kocasını aldattığı adamı, kendisini aldatırken yakalaması ve onu bu yüzden öldürmesi, toplumun onaylamadığı bir karakter olsa da, bu tarz bir kadının da aldatılmaya tahammülü olmadığını göstermektedir.

Fosforlu, filmin çeşitli bölümlerinde sokakta ya da sahneden dans ederken karşımıza çıkmaktadır. Tüm cilvesi ve edasıyla dans ederken kimi zaman erkeklerin kimi zaman da sokaktaki halkın ilgi odağıdır. Dans ederken yarı çıplak bir dansöz gibi erotizm içermese de, dans ettiği mekanda erkekler tarafından aynı istismara maruz kalabilmektedir. Zurnacı Kazım'ın Fosforlu'yu koruma çabalarına karşın, erkek izleyicilerden bir tanesinin "dansöz oynatıyorsun biraz geniş ol" diye bağırması, dans eden kadına olan bakış açısını ortaya koymuştur. Fosforlu yarı çıplak dans eden bir kadın değildir, ancak uzun ve göğsü açık elbisesi, saçları onu yarı çıplak bir dansözden daha çekici yapabilmektedir. Konusal anlamda herhangi cinsel bir tema söz konusu olmasa da, mekanda bulunan erkeklerin yanlarına giderek figürler sergilemesi ve vücudunun her bölgesini kullanarak ettiği dans onu erkeğinin bakışının odağı haline getirmektedir.

6.4.3 At Avrat Silah

Çekim Yılı: 1966

Yönetmen: Yılmaz Güney

Oyuncular: Yılmaz Güney, Nebahat Çehre

Karakter analizleri:

Yusufçuk: Saf, dürüst ve mert bir köy delikanlısı. Filmin ana erkek karakteri.

Alicik: Filmin ana kadın karakteri. Erkek gibi büyütülmüş, erkek gibi giyinen, ağırbaşlı erkeksi bir karakter.

Filmin Konusu: Yusufçuk ailesinin “iyi bir avrat bul” öğütü üzerine şehre iner. Kendine uygun bir avrat arar ancak bulamaz. Çünkü gördüğü tüm kadınlar onu kültür ve yaşayış tarzından çok farklıdır. Karşısına Alicik çıkar ve birbirlerini severler.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Toplumsal Cinsiyet Biyolojik midir yoksa kültürel temellimidir sorusuna ana kadın karakter Alicik az da olsa cevap verebilmektedir. Şöyle ki, önceki film örneklerimizde incelediğimiz erkeksi ya da maço tavırlı kadın karakterlerimiz gibi burada da erkeksi bir kadın vardır. Ancak Alicik’in onlardan çok büyük bir farkı vardır O diğerleri gibi bunu kendine mesleği gereği ya da kadınsı özellikleri gereği bir savunma kalkanı olarak geliştirmemiştir. Bu şekilde büyütülmüş, bu şekilde yaşamış ve buna alışmıştır. Bir erkek gibi silah kullanabilmesi, bir erkeğin karşısında erkek gibi davranması ve bu şekilde giyinmesi onun biyolojik olarak kadın olmasına rağmen, erkeksi alışkanlıklarla ve davranış şekilleriyle büyütülmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Ancak tüm bunlara rağmen o da bir erkeğe aşık olabilmektedir. Bu da onun biyolojik varlığının kanıtıdır. Nitekim erkeğine güzel görünmek için, kuaföre gidip, üstünü başını değiştirmesi ve güzel bir kadın olarak kendini beğendirmek istemesi onun kadınsı duygularını yansıtmaktadır.

“*At Avrat Silah*” Türk erkeğinin kahramanlığını ve olmazsa olmazını vurgulayan bir söylemdir. Filmde de bu sıkça vurgulanmıştır. Bir erkeğin bu üç şeyi mutlaka tamam olmalı diye öğüt vermiştir babası Yusufçuk’a. At ve silah, Türk erkeğinin simgesidir. Özellikle nice savaşlarda ve yazılan kahramanlık destanlarında at ve silah atalarımızın yanında olmuştur. Avrat, yani kadın da bir erkeğin bir bakıma

gereksinimi olarak nitelendirilmiştir. Erkeğin atı ve silahı gibi bir malı ya da ihtiyaç duyduğu bir nesne görevi görmektedir.

Filmde evlenilecek kadın olarak Alicik seçilmiştir. Buna karşın avrat aramaya çıkan Yusufçuk gece kuluplerinde gördüğü kadınların hepsi için bunlardan avrat olmaz diyerek, olması gereken kadın modelini belirlemiştir. Filmde çıplak kadın bedenleri bol miktarda gösterilmiştir. Hamamda yıkanan, ikinci sınıf bir kulupte soyunan, bedensel hareketler ve yüz ifadeleriyle tamamıyla cinsellik çağrıştıran kadınlar bir cinsel obje olarak kadın bedenini temsil etmiştir. Çıplak bir kadının yatakta yatarak Yusufçuk'u yanına çekmesi onunda bir erkekten beklenmeyecek şekilde utangaçlık ifadesi göstermesi, bir kadının iffetsizliğini vurgulamıştır. Yusufçuk'un o kadar kadın gördükten sonra, erkeksi bir kadınla evlenmek isteyebilmesi de, iffetsiz ve namus yoksunu kadınlardansa, erkeksi bir ve hiçbir cinsel çekiciliği olmayan namuslu kadının toplumsal olarak tercih edildiğinin göstergesidir. Seyirci bu şekilde iffete davet edilmektedir.

6.5 Dansla Bütünleşen Çingene Kadın Erotizmi

Kadın bedeni üzerinden gerçekleşen dans her zaman erotik bir çağrışım yapar. Erotizmin ölçüsü konuyla ve dans eden kadının filmdeki konumuna bağlı olarak değişebilir. Dans, bir yaşam şekli, bir deşarj unsuru da olabilir. Ve yarı çıplak dans etmek şart değildir. *Ateşli Çingene* ve *Altın Küpeler* filmlerinde bir eğlence mekanında, yarı çıplak dans eden kadın örnekleri yoktur. Ancak bedenin kullanımı, erkeklere kur yaparcasına edilen dans her zaman bir cinsel çağrışım yapmaktadır.

6.5.1 Ateşli Çingene

Çekim Yılı: 1969

Yönetmen: Metin Erksan

Oyuncular: Türkan Şoray, Ediz Hun, Hulusi Kentmen, Altan Günbay, Oya Peri

Karakter analizleri:

Gelincik: Türk sinemasındaki klasik ana kadın karakter profili olan edilgen, fedakar, erkeğe boyun eğen kadın karakterlerin tersine, inatçı, erkeğe baş kaldıran ve teslim olmayan bir profil çizmektedir.

Derbeder Ali: Ana kadın karakterin karşısında, daha fedakar, daha edilgen bir ana erkek karakter profilidir.

Filmin Konusu: Birbirlerini sevdikleri halde, bunu itiraf edemeyen Derbeder Ali ve Gelincik iki Çingene gençtir. Gelincik, güzelliğiyle ve çekiciliğiyle etrafındaki tüm erkekleri büyülemektedir. Derbeder Ali'ye aşık olsa da ona tamtersi tavırlarla davranır. Ali kendisine atılan bir iftira sonucu hapse girer ancak Gelincik'ten uzak durmak istediği için de kendini savunmaz. Hapisten çıktıktan sonra İstanbul'da ünlü bir şarkıcının kemancısı olarak çalışmaya başlar. Gelincik de onu bulmak için yollara düşer. Ali'yi bulur ancak onun şarkıcı Sevda ile evleneceğini duyunca geri döner. Ancak Ali evlenmez ve Gelincik'e geri döner. Gelincik gerçek babasını bulur. Eşref adında bir zenginle evlenmek üzereyken, Eşref'in ona kötü davrandığını gören Ali, Gelincik'i kurtarır. Film iki sevgilinin kavuşmasıyla sona erer.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Ateşli Çingene, Çingenelerle büyümüş bir kadın ve erkeğin hikayesini anlatmaktadır. Ancak konusal anlamda Çingene kültürünü çok fazla anlatan ve yansıtan bir film değildir. Çünkü filmin ana teması iki gencin birbirlerine olan aşkıdır.

Filmde ana kadın karakter Gelincik'i hem bedensel olarak, hem de tavırsal anlamda, toplumumuzdaki Türk kadını ve ona olan bakış çevresinde bazı önemli noktalarla değerlendirebiliriz; Ateşli Çingene isminden de anlaşılacağı gibi bir kadını temsil eden ve onu simgeleyen bir özellik taşımaktadır. Filmin ismi bir kadını nitellemektedir. Ancak ateşli ve şehvetli gibi özellikler, sinemamızda genellikle ana kadın karakter karşısında duran kötü kadın karaktere aittir ve bu karakterler izleyicinin onaylamadığı karakterlerdir. Bu filmde ise ana kadın karakter bir çingenedir. Üstelik vücudunun hatlarını sergilemekten kaçınmayan, sevdiği erkeği kıskandırmak için de olsa erkeklerle oynaşmaktan kaçınmayan ve aşkı için çok hiçbir fedakarlıkta bulunmayan tam tersi ona sürekli inat yapan bir karakterdir. Peki bu tarz bir karakter izleyici tarafından onaylanmayan ya da filmlerimizde hep mutsuzluğa uğrayan tarafken, Gelincik neden mutlu sona ulaşan ve izleyicinin mutlu olmasını istediği bir karakterdir? Bunu nedeni olabilir;

- Ateşli olanın ana kadın karakter olması,
- Ana kadın karakteri oynayan sinema sanatçısının halk tarafından benimsenmiş olması,(ne yaparsa yapsın izleyici onun tarafını tutuyor)

- Tüm çekiciliği ve şehvetli görünümüne karşı, ana erkek karaktere olan sevgisinin ve aşkının izleyiciye tam anlamıyla yansıtılmış olması,
- Birbirini seven iki insanı ayırmaya çalışan bir karakter olmaması,
- Ne olursa olsun kimseyle cinsel anlamda bir münasebete girmemesi.

Filmdeki kadın teması içinde, en önemlisi de, Gelincik'in yaptığı danslardır. O bir çingenedir ve içinde bulunduğu kültür gereği dans etmek ya da göbek atmak onu için bir deşarj bir eğlence aracıdır. Ancak Gelinciğin figürlerinde bir cinsel çağrışım ya da erotizm duygusunun olmadığını söyleyemeyiz. Dans ederken bir oryantal gibi yarı çıplak değildir, ama dekolteli bluzu ve kıvrak kaça hareketleriyle yarı çıplak bir oryantalden daha çekici ve etkileyici görünebilmektedir. Dansı açıkça bir cinsellik içermemektedir, ancak dans ederken kur yaparcasına etrafındaki erkeklere odaklanması, dansın içindeki gizli cinselliği ortaya çıkarmakta ve “ateşli” sözcüğünün içini doldurmaktadır.

6.5.2 Altın Küpeler

Çekim Yılı: 1966

Yönetmen: Orhan Aksoy

Oyuncular: Türkan Şoray, Ediz Hun, Süleyman Turan

Karakter analizleri:

Aylin: Ana kadın karakter Aylin, akıllı, çekici ve erkeği koruyup kollayan bir kadın karakter olarak sunulmuştur.

Turgut: Turgut ise, vatanı için savaşı, cesur ama çok özellikli bir karakter değildir.

Filmin Konusu: Turgut, 1.Dünya Savaşı'nda görevli ve bu görev için Bulgaristan'a giden bir Türk subayıdır. Aylin ise bir  ingene kızıdır. Turgut görev sırasında Aylin' rastlar. Aylin onu Bulgar askerlerinden koruyabilmek için her türlü şeyi yapar hatta Turgut'u  ingene kılığına bile sokar. Birbirlerine aşı  olurlar ve film Aylin'in Turgut'u korumak uğruna vurulup ölmesiyle sona erer.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Filmde konusal anlamda olmasa bile, görsel anlamda etkili bir kadın portresi çizilmiştir. Aylin, filmin başından sonuna kadar fiziki görünümüyle oldukça etkileyicidir. Sinemamızda aşkı yaşıyan ancak cinselliği asla yaşayamayan kadın

tiplmesi bu filmde de değişiklik göstermemiştir. 60'lı yıllarda çıplaklık kötü kadınlara mahsustur ancak, Türkan Şoray uzun elbiseli fakat oldukça çekici göğüs dekoltesiyle tam anlamıyla çıplak olmasa da, çıplak bir kadından daha fazla etkileyicidir. Bir kadının bedenini sergilemesi ya da cinselliğini yaşaması 80'li yıllara kadar kötü olmakla eş anlamlıydı ancak bu tarz gizli kadın erotizmi özellikle ana kadın karakterler için çok olası bir durumdur. Elbette ki o ana kadın karakterdir ve bu yüzden sevdiği erkek ona herhangi bir cinsel iç güdüyle yaklaşamaz. Fakat izleyicide uyandırdığı etki tam anlamıyla seyirlik bir kadının çağrıştırdığı cinsel duygulardır. Elbette bir Çingene kadının konu edildiği bir filmin danssız olması imkansızdır. Aylin tüm erotizmiyle yine dans eder. Önce bir Çingene eğlencesinde daha sonra Bulgar askerleri oyalamak için bedeninin tüm hatlarını kullanır. Yine erkeği etkilemek için dans sanat değil araç olarak kullanılmıştır. Amaç askerleri oyalayıp Türk subayı Turgut'a yardım etmektir. Nitekim başarılı da olmuştur. Ateşli Çingene ve Altın Kúpeler bir Çingene kadının hikayesidir ancak ikisinde de akılda kalan erkek bakışı odağındaki çekici kadın bedeni ve cinsel içerikli dans figürleridir.

6.6 Göbek Dansı, Striptiz ve Öteki Kadın

Bir kadının vücudunu sergilemesi, erotik çağrışımlar yapan danslar yapması özellikle 60'lı yıllarda kadının "öteki" olarak adlandırılması anlamına gelmekteydi. Yani, iyi aile kadını, saf bir genç kız değildi. Vücudunu pazarlayan, hatta cinselliğini özgürce yaşayan bir kadın asla doğru bir kadın olamazdı. Bu durum, filmlerdeki anlatılarda da bu şekilde yansıtılmış ve izleyici gereken mesajı almıştır. "*Ben Bir Sokak Kadınıyım*" hem toplumun bekarete verdiği önemin, hem dans eden yarı çıplak bir kadının daima "kötü" olmasının, hem de aşkın bir arada işlendiği filmlere örnek teşkil etmesi bakımından incelenecektir.

6.6.1. Ben Bir Sokak Kadınıyım

Çekim Yılı: 1966

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Oyuncular: Fatma Girik, Kartal Tibet, Münir Özkul

Karakter analizleri:

Funda (Feride): Filmin başında saf, temiz bir genç kız olarak karşımıza çıkmıştır. Bekaretini kaybettikten sonra da, önce dansözlük sonra lüks mekanlarda striptiz yapan, zengin erkeklerle paraları için birlikte olan, toplum tarafından asla onaylanmayan bir kadın profili çizmiştir. Ancak Funda burada dramatik bir olay örgüsünün kahramanıdır. Ailesi tarafından reddedildikten sonra sokaklara düşmüş ve bu hayata mecbur olmuştur. Dolayısıyla seyirci de kızgınlık değil, acıma duygusu uyandırmıştır. Yaşadığı hayat nasıl olursa olsun, o da yine sevdiği erkeği bulunca yaşadığı hayattan, paradan ve lüksten vazgeçebilecek kadar olumlu ve fedakar bir kadın profili çizmiştir.

Ferdi: Yakışıklı ve orta halli bir hayat yaşayan, erkeksi kıskançlıklarından ve sahiplenme duygusundan sevdiği kadınla birlikte olabilmek uğruna vazgeçmek zorunda kalmış bir gençtir. Türk sinemasında, bir fahişenin ya da vamp kötü kadınların pençesine düşüp onlara aşık olan erkekler sıkça işlenmiştir. Ferdi’de böyle bir kadına aşık olmuş ve sırf onunla olabilmek için, sevdiği kadının metres olduğu bir yaşam tarzını kabul etmek zorunda kalmıştır.

Filmin Konusu: Feride tutucu bir ailenin “temiz” kızıdır. Bir genci sever ve onunla birlikte olur, bekaretini kaybeder. Ailesi bu yüzden onu reddeder ve evden kovar. Feride bir çadır dansözü olur ve adı artık Funda’dır. Bir gün karşısına Ferdi adında bir genç çıkar, birbirlerine aşık olurlar. Ancak Funda yaptığı işten ve kendisinden utanmaktadır. Bu yüzden ona kim olduğunu anlatmaz. Kendisini eski haliyle tanıtır. Funda çok ünlü olur ve lüks mekanlarda striptiz yapmaya başlar. Bir gün Ferdi ile tekrar karşılaşırlar. Ancak bu sefer Ferdi onun gerçek kimliğini görmüştür. Funda zengin bir adamın metresidir. Yine de ondan vazgeçmez. Ta ki annesi, Funda’ya oğlunu bırakmasını ona layık olmadığını söyleyene kadar. Ferdi’yi kendisinden nefret ettirmeye çalışan Funda amansız bir hastalığa yakalandığını öğrenir. Son nefesini de sevdiği adamın kollarında verir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Ben Bir Sokak Kadınıyım, birçok temayı ve özelliği içinde barındıran bir filmidir. Sahne olgusu, Türk sinemasındaki kadın starlar tarafından çokça kullanılmış, teması aşk olan birçok melodramda karşımıza çıkmıştır. Ana kadın karakterimiz bazen başarılı bir şarkıcı, bir çadır dansçısı, bazen de sokaklar da dans edip şarkı söyleyen fakir bir genç kız olarak karşımıza çıkmıştır.

Ele aldığımız konu ve tema ise yine aşk üzerinedir. Feride (Funda), yaşadığı bazı talihsizlikler yüzünden bir çadır dansözü olmak zorunda kalmıştır. Kendisini bekaretini kaybettiği için reddeden ailesini yaşadıklarından sorumlu tutarak affetmemiştir. Konuyu, toplumsal bağlamda belli başı yönleriyle ele alırsak şu şekilde özetleyebiliriz;

- Bekaret kavramı, toplumun bir genç kız üzerinde kurduğu en önemli tabu olarak bu filmde işlenmiştir. Ayrıca genç kızın, hiç istemediği halde başına böyle bir olayın gelmesi de, filmlerde cinsiyetsizmiş gibi sunulan saf genç kızlarımızın cinsel anlamda ki tek yansıtılışıdır. Bu filmdeki tüm olaylara, Feride'nin bekaretini kaybetmesi neden olmuş ve ailesi de kızlarını kaybetmek uğruna onu sokağa atmıştır.
- Funda'nın çadırlarda dansözlük yapması "kötü" bir şey gibi vurgulanmıştır. Çünkü Funda yaptığı işten utandığını bu hale ailesi yüzünden geldiğini sürekli dile getirmiştir. Kendisini "gezici çadırların çıplak dansözü" olarak adlandırmıştır. Dansözlük mesleğini küçümsemiş ve bundan utanmıştır. Dans burada bir sanat olarak değil, mecbur kaldığı için yapılan ve utanılacak bir iş gibi yansıtılmıştır.
- Filmde Funda'nın önce fakir kesime hitap eden çadırlarda göbek dansı yapması, ünlü olduktan sonra da lüks mekanlarda striptiz yapmaya başlaması, göbek dansını düşük tabaka, striptizi ise burjuva kesim ile özdeşleştirmiştir.
- Striptiz sahneleri hiç kuşkusuz erotizm içermektedir. Vücudunu okşayarak merdivenlerden inmesi, gözleri kapalı ve ağır bir ifadeyle soyunmaya başlaması tam anlamıyla cinsel ve erotik bir temayı yansıtmaktadır.
- Funda, zengin adamların metresi olan, birkaç kişiyle aynı anda birlikte olabilen, ve toplum tarafından asla onaylanmayacak bir kadın profili çizmiştir. Ancak bunu gerçekten isteyen ya da bunu kendi isteğiyle tercih etmiş bir kadın değildir. Dolayısıyla öfke ve nefret değil, acıma ve merhamet duygusu uyandırmaktadır. Çünkü o ana kadın karakterdir. Ve kendi isteğiyle kötü yola düşmesi çok olası değildir. Bu daima ana kadın karakterin karşısında olan yan kadın karaktere ait bir durumdur ve genellikle bu kadınlar seyircide öfke duygusu uyandırmaktadır.

- Funda, sevdiği erkekle karşılaşınca tüm benliğiyle sevdiği erkeğe ait olmak isteyen ve yaşadığı her şeyi bırakıp onun himayesine girebilecek kadar da “aile kadını”dır. Bu durum sinemamızda kadın karakterlerin olmazsa olmazıdır. Ne yaşamış olurlarsa olsun seyirciyle aralarındaki bağ en çok bu sayede kurulmaktadır.

6.6.2 Ben Öldükçe Yaşarım

Çekim Yılı: 1965

Yönetmen: Duygu Sağıroğlu

Oyuncular: Yılmaz Güney, Selma Güneri

Karakter analizleri:

Ahmet: Sevdiği kadına sahip çıkmak isteyen, onu kendi canı pahasına sahiplenene ve koruyan, yiğit bir taşra delikanlısı. Toplumun erkeğe yüklediği ve özdeşleştirdiği, yiğitlik ve namus gibi kavramları üzerinde barındıran filmin ana erkek karakteri.

Zeyno: Çalışmak zorunda kaldığı için pavyonda dansözlük yapan ve kurtarılmayı bekleyen filmin ana kadın karakteri.

Filmin Konusu: Annesinin, babasının intikamını almak için kan davasına zorladığı Ahmet buna karşı çıkar ve İstanbul’a gelir. Gittiği bir pavyonda dansözlük yapan kıza aşık olur ve o pavyonda fedai olarak çalışmaya başlar. Ancak bu kız pavyonun sahipleri tarafından başka erkeklere sunulmaktadır. Dansöz Zeyno hiç istemediği halde bu işi yapmaktadır. Ahmet ise her şeye rağmen onu kurtarmak ve kadını yapmak istemektedir. Zengin yaşlı bir erkeğe sunulan ve Zeyno kaçır ve Ahmet’e sığınır. Ancak Ahmet tüm bunları canıyla ödeyecektir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“Ben Öldükçe Yaşarım” dansöz bir kızla bir taşla delikanlısının umutsuz aşkını anlatmaktadır. Dansözlük kavramı bu filmde de batağa düşmüş bir kadının mesleği olarak sunulmuştur. Kadın hiç istemediği halde bu işi yapmaktadır. Utandığı dans etmek değil, yarı çıplak olmasıdır. Ve her yarı çıplak kadın erkeklere sunulabilecek bir obje görevi görmektedir. Burada yine toplumumuzun en önemli namus kavramlarından biri olan bekaret olgusu vurgulanmaktadır. Erkeklere sunulan Dansöz Zeyno “ben daha kıyım” diyerek bunu reddeder. Aşık olduğu erkeğe ise

“kendimi sana sakladım” der ve onunla birlikte olur. Ana karakterlerimizin cinsiyetsizmiş gibi sunulduğu filmlerin aksine bu filmin sıra dışı bir çizgisi vardır. Ancak bir barda dansözlük yapan kadının mutlak düşmüş olduğu kanısı burada da hakimdir. Dans, bir sanat olarak değil, mecbur kalındığı için yapılan bir şeydir ve beden bu şekilde sergilenmesi hiçbir sanatsal değer taşımamaktadır.

Buna karşın erkeğin sahiplenme duygusu, “seni artık kapının önüne bile çıkarmam” deyişi, kadının bir erkek himayesinde ve onun kararlarıyla yaşamak zorunda olan bir varlık olduğunu vurgulamıştır. Kadının bundan bir şikayeti yoktur, sevdiği erkeğe asla karşı gelemez. Kadın korunmaya kurtarılmaya muhtaç bir varlıktır. Mutlak onu sahiplenene ve koruması gereken bir erkeğe ihtiyacı vardır. Aksi halde düştüğü bataktan asla çıkamaz gerçeği bu filmde de oldukça net bir biçimde vurgulanmıştır.

6.6.3 Güneşe Giden Yol

Çekim Yılı: 1965

Yönetmen: Halit Refiğ

Oyuncular: Ayhan Işık, Selda Alkor, Muzaffer Tema, Feridun Çölgeçen, Necdet Çağlar, Luisi Vial.

Karakter analizleri:

Handan: Filmin ana kadın karakteridir. Zengin bir ailenin, asil ve güzel kızı olan Handan, dik başlı, ailesine dahi boyun eğmeyen, zenginliğine rağmen paraya değil sevgiye önem veren bir kadındır. Olumlu bir profil çizmektedir. Yalnızca evlilik dışı bir beraberlikle çocuk sahibi olması, kadının toplumsal rolleri için onaylanmayan bir durumdur.

Nazmi: Filmin ana erkek karakteridir. Dürüst ve çalışkan bir gençtir. Mühendis olmasına rağmen geçimini tamircilik yaparak kazanmaktadır. Güçlü, akıllı ve sevdiği kadına sahip çıkan bir erkek olarak olumlu bir profil çizmektedir.

Rauf: Toplumsal değerlerden yoksun olan ve önem verdiği tek şey para olan filmin kötü erkek karakteridir.

Sıtkı: Kızını, ticari çıkarları için istemediği bir adamla evlendirebilecek kadar duygusuz ve bencil bir karakterdir.

Jülyet Von Borjin: Filmin konusu üzerinde çok etkili olmayan bir karakter olmasına rağmen, kadın güzelliğinin ve çekiciliğinin adete bir mal gibi kullanılması açısından iyi bir örnektir.

Filmin Konusu: Sıtkı bey evinde verilen partinin sonunda misafirlerini tekneyle gezdirmek ister. Teknenin çalışmadığını fark ederle ve tekneyi tamir etmek için Nazmi gelir. Handan ilk görüşte Nazmi'den hoşlanır ve görüşmeye başlarlar. Rauf ise Handan ile evlenmek istemekte ancak Handan babasının zorlamalarına rağmen Rauf ile evlenmeyi kabul etmemektedir. Handan'ın Nazmi'yi sevdiğini öğrenen Rauf, Nazmi'nin babasını öldürmüştür ancak buna kaza süsü verir. Handan'ın erkek kardeşi, Nazmi ve Handan'ın ilişkilerini duyduktan sonra buna tepki gösterir. Bunu fırsat bilen Rauf bir plan kurarak Handan'ın kardeşini öldürür ve suçu Nazmi'nin üzerine atar. Bu sırada Handan hamiledir ve çocuğunu dünyaya getirmek için Rauf ile evlenmeyi kabul eder. Nazmi ise hapiste arkadaş olduğu Arif'in kaçış planıyla maden ocağına ulaşarak Rauf'dan intikam almaya kararlıdır. Hapisten çıkan Nazmi zengin bir işadamı olarak Rauf'dan ve Sıtkı'dan Çolakoglu ismiyle intikamını alır. Rauf hapse girer, Sıtkı ise tüm mal varlığını kaybederek intihar eder. Nazmi ve Handan oğullarıyla birlikte mutlu sona ulaşırlar.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Filmde, striptiz sahnesi ana karakterle ve konuyla bağlantısız bir şekilde yer almıştır. Striptizci kadın, bedenini zengin erkekleri tuzağa düşürüp onlardan kötü erkek karakter Rauf'a bilgi sızdırmak için kullanmaktadır. Hem striptizci hem kötü olması, izleyici de hiçbir şekilde iyi duygular uyandırmamaktadır. Çıplaklık ve beden sadece bir araçtır. Çünkü dramatik bir temanın içinde sadece bir yan unsurdur. Kadının neden striptizci olduğu seyirciyi ilgilendirmeyen bir konudur. Dolayısıyla izleyiciyle, striptizci arasında bir bağ kurulamamaktadır. Bir önceki filmde ana kadın karakterin neden ve nasıl bu mesleği seçtiği ana temayken, burada sadece filmin bir bölümünde kendini gösteren bir kadın olarak kalmıştır. Kadın bedeni kötülük unsuru ve erkeği baştan çıkarma aracı olarak kullanılmıştır.

Film, kötülerin cezasını bulduğu, iyilerin kavuşup mutlu olduğu bir aşk melodramıdır. Ana kadın karakter Handan zengin bir ailenin genç ve güzel kızıdır. Nazmi ise fakir bir balıkçının mühendis oğludur. Ortada klasik bir zengin kız fakir erkek aşk hikayesi vardır. Alışılanın aksine ana kadın karakterimiz, filmin ilk

sahnelerinden itibaren bikiniyle boy göstermekte, sevdiği erkeği öpmekte bir kusur görmemekte ve kadınlığını yaşamaktadır. Hatta sevdiği erkekten evlenmeden hamile kalıp bunu ailesine söyleyecek kadar da cesur bir kızdır. Bunun sebebi, mensubu olduğu ailenin zengin ve dönem standartlarına göre daha çağdaş bir hayata sahip olması olabilir. Toplumun düşük tabakasını konu alan filmlerde bekaret ya da cinsel konular bir tabu olarak konuşulamazken, elit kesimi konu alan filmlerde cinsel duyguların daha özgürce yaşandığını söylemek yanlış olmaz. Ancak aile ne kadar zengin olursa olsun kızlarını maddi ve ticari çıkarlar doğrultusunda istemediği bir erkekle evlendirmek istemişlerdir. Bu da hangi tabakaya ait olursa olsun Türk sinemasında genç kızlarımızın başına çok sık gelen bir durumdur. Elit kesimin de, tıpkı köylerde başlık parası karşılığı satılan kızlarımız gibi kendi kızlarını satışa çıkarmaları, tabaka ne olursa olsun iplerin yine bir kadının elinde olmadığı düşüncesini vurgulamaktadır.

6.7 Fantastik Türk Sinemasında “Kötü Kadın Erotizmi”

Türk sinemasındaki fantastik film örneklerinde, erkekle özdeşleşen kavramlar olan kahramanlık, yiğitlik gibi unsurlar abartılarak yansıtılmıştır. Bunun yanında güçlü kötü kadınlara en çok bu filmlerde rastlanılmaktadır. Buradaki güç kavramı elbette fiziki güç değildir. Kahramanı tuzağa düşürmek için bu uğurda her şeyi yapan doğaüstü güçlere sahip kötü kadınlar, kahramana karşı gelen kötü prensesler, kimliği belirsiz iskelet kostümlü kötü kahramanın şehvetli seks köleleri, bedenlerini ve kadınsı özelliklerini kötülük unsuru olarak kullanmaktadırlar.

6.7.1 Tarkan Gümüş Eyer

Çekim Yılı:1970

Yönetmen: Mehmet Aslan

Oyuncular: Kartal Tibet, Eva Bender, Bilal İnci, Reha Yurdakul

Karakter analizleri: Film fantastik bir kahramanlık filmi olduğu için elbette ki erkek karakterler ana rolü üstlenmiştir. Tarkan, kötülerin karşısında intikam almaya çalışan yiğit, güçlü ana erkek karakter, Kostok ise Hun düşmanı, kadın düşkünü, kötü erkek karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmin Konusu: Altar, Hun kalesi komutanıdır. Atilla'nın ona hediye ettiği gümüş eyer, Alan Bey'i Kostok'un eline geçmiştir. Bu sırada oğlu Tan da büyücü Goşha'nın eline geçmiştir. Kostok Hun komutanı Altar'dan kurtulmak ister ve soyunu kurutmaya kararlıdır. Altar'ı öldürmüştür ancak aynı günlerde doğan Tarkan sütannesi tarafından korunmuş ve sütanne ölmek üzereyken bir kurtun yanına bırakılmıştır. Tarkan kurt tarafından büyütülür. Yıllar sonra sakat Tulga onları kafesten çıkararak Tarkan'a her şeyi anlatır ve Tarkan bundan sonra hem gümüş eyeri ele geçirmek hem de soyunun intikamını almak için düşmanlarıyla savaşır ve intikamını alır.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“Tarkan Gümüş Eyer” Hun Türklerinin kahramanlık savaşını konu alan bir filmidir. Türk toplumunda “erkek” figürü söz konusu olunca akla gelen ilk şey, kahramanlık, yiğitlik, mertlik gibi erdemlerdir. Dolayısıyla Tarkan, Türk toplumunun ideal erkek profiline birebir uymaktadır. Bununla beraber Tarkan Gümüş Eyer tam anlamıyla tarihi bir film değildir.

Türk kadının, toplumumuzun kahramanlık tarihinde çok önemli bir yere sahip olmasına karşın, yaşam alanının ve yapabileceklerinin genel olarak “özel” alanla sınırlandırılması bir tezat oluşturmaktadır. Nitekim bu filmde de önemli bir kadın karakter bulunmamaktadır. Filmde yer alan kadınlar ya masaj yaparken, ya da sevişirken karşımıza çıkmışlardır. Tek etkili kadın karakter Goşha ise büyü yapan, kötü bir karakterdir. Goşha'nın bedensel hareketler sergileyerek yaptığı hareketler büyüü ifade etmektedir. Goşha'nın neredeyse tüm büyü sahnelerinde çıplak olması, kötülükle özdeşleşen büyüün, çıplak kadın bedeni ve vücutla yapılan bir takım hareketler üzerinden gerçekleştiğini ifade

Büyünün insanlar üzerinde kötü etkiler yarattığı bilinmektedir. Dini bakımdan da günah olan büyü, Türk masallarında, masal uyarlaması olan filmlerde, kötü kadınlar aracılığıyla aktarılmıştır. Toplumda, büyü yapan erkeklere rastlanmakla birlikte, Türk sinemasında büyü genel olarak kadınlar üzerinden yansıtılmaktadır. Büyücüler çirkin, kulağa hoş gelmeyen sesleri olan, uzun tırnaklarına dikkat çekilen ve genel olarak insanda korku etkisi yaratan şekillerde sunulmuşlardır. Türk sinemasının genelinde ise büyücü kadınlar yine bedensel özellikleriyle dikkat çekmişlerdir. Burada ise büyücü Goşha çok çekici ve güzel bir kadındır. Ancak kötü bir karakterdir. Ve çıplak bedeni onun kötülük sembolüdür. Günah kavramıyla

açıklanabilecek iki öge olan çıplak kadın bedeni ve büyüünün bir arada kullanılması hem çıplaklığın kötü kabul edilmesine hem de büyüünün kötülüğüne burgu yapmaktadır. Goşha sadece çıplak değildir. Çıplak bedeniyle sergilediği hareketler büyüüyü tamamlayan unsurlardır. Mutlaka cezalandırılması gereken bir karakterdir. Nitekim filmin sonunda, Tarkan'a yaptığı ayin sırasında kötülüğü temsil eden bir takım beden hareketleri sergilemiş ve sonu ölüm olmuştur.

6.7.2. Kilink Uçan Adama Karşı

Çekim Yılı: 1967

Yönetmen: Yılmaz Atadeniz

Oyuncular: Suzan Avcı, Hüseyin Peyda, Mine Soley, Pervin Par, İrfan Atasoy, Feridun Çölgeçen, Muzaffer Tema

Karakter analizleri:

Kilink: Cani, sadist ruhlu, iskelet kıyafetiyle düşmanlarına karşı savaş adan kötü bir kahramandır.

Dina: Kilink'in sevgilisi, sarışın, şuh bir kadın.

Filmin Konusu: Dünyayı ele geçirmesi için gerekli olan iksiri vermek istemeyen profesör Hulusi Kilink tarafından öldürülür. Profesörün oğlu babasının mezarı başında dua ederken, sakallı bir dede çıkıp, ona babasının intikamını almasını söyler. Ve oğul “şadem” diyerek uçan adama dönüşür. Film iki kahramanın birbirlerine olan savaşını anlatmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

1965-1970 döneminde *Kilink Soy ve Öldür* (1967), *Mandrak'e Kilinke Karşı* (1967), *Şaşkın Haftıye Kilink'e karşı* (1967), *Kilink Frankeştayn'a Karşı* (1967), *Kilink Caniler Kralı* (1967), *Kilink Ölüler Konuşmaz* (1967), *Kilink İstanbul'da* (1967) ve *Dişi Kilink* (1967) olmak üzere Kilink serisi filmleri çekilmiştir. Klink kötüdür ancak buna rağmen yüceleştirilmiş, kahramanlaştırılmıştır. Elbette bir kahramanın, bu kahraman kötü de olsa, çekici kadınlara ihtiyacı vardır. Bu birden fazla da olabilir. Hepsi şuhur ve en az Kilink kadar tehlikelidir. Kilink bir sevgilisiyle öpüşürken diğer sevgilisi de karşısında erotik bir şekilde dans edebilir. Fonda başka erkeklerle

sevişen kadınlar, çıplaklık ve kadın bedeni kötülüğün esiri olan objeler gibi yansıtılmıştır.

Sahnelerdeki bedensel yakınlaşmaların duygusal anlamda bir boyutu olmadığı için herhangi bir çekiciliği de yoktur aslında. Çünkü erotizm de duygu ve konuyla bütünlük gerektiren bir olgudur. Bunun dışındaki unsurları “teşhir” olarak nitelendirebiliriz. Örneğin kırbaçlanan yarı çıplak kadının zevkle çılgılık atması mazoşist bir duyguyu çağrıştırmaktadır. Kilink’in seviştiği kadınlar, iskelet görünümlü bir erkeği öpmekten zevk almaktadırlar. Bir kadın olarak, seks objesi ya da kimliği belirsiz bir varlığın seks kölesi konumundadırlar.

6.7.3 Malkoçoğlu - Kara Korsan

Çekim Yılı: 1968

Yönetmen: Süreyya Duru, Remzi Jöntürk

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Tanju Gürsu, Birsen Ayda, Kayhan Yıldızoğlu

Karakter analizleri:

Malkoçoğlu: Filmin ana erkek kahramanıdır. Cesur ve güçlü bir karakterdir.

Prenses Elena: Genel olarak olumlu ve güçlü bir kadın profili çizmektedir.

Prenses Anna: Elena’nın karşısında, filmin kötü kadın karakteridir.

Filmin Konusu: Film, Osmanlı akıncısı Malkoçoğlu’nun, kaçırılan Şehzadeyi, Hristiyanlardan korumak için verdiği mücadeleyi anlatmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Tarihi olaylardan esinlenerek kurgulanan filmde, erkeklik ve kahramanlık emsali Malkoçoğlu’dur. Kahramanlığın erkeklikle özdeşleşen bir sıfat olarak, özellikle fantastik filmlerde yaratılan kahramanlar aracılığıyla abartılı bir şekilde sunulmuştur. Filmdeki kadın karakterler, Prenses Anna ve Prenses Elena’dır. Anna, kötü bir prenestir. Malkoçoğlu’nu etkileyebilmek ve tuzak kurabilmek için yarı çıplak vaziyette ve çeşitli figürler sergileyerek, kadınlığını kullanmaktadır. Burada yine çıplaklık ve kadınlık kötülüğe yardımcı olmak için silah olarak kullanılmaktadır. Çeşitli bedensel hareketler de bu silahın parçasıdır. Çünkü beden hareketleri, kadın

çıplaklığına daha erotik bir açı getirmektedir. Bu da erkeği etkileyebilecek önemli bir silah olarak bu filmde de kullanılmıştır.

Diğer prenses Elena ise olumlu bir şekilde sunulmuştur. Hristiyan olmasına rağmen, Prens Lucio ve Elena'nın karşısında olmuştur. O da kadınlığını Malkoçoğlu'na aşık olarak göstermiştir. Çizdiği olumlu profilin sonucunda, Müslümanlarla birlikte yanmak üzereyken kelime-i şahadet getirerek Müslüman olmuştur ve Malkoçoğlu ile mutluluğa doğru yol almıştır. Burada Türk sinemasındaki klasik iyi kadın kötü kadın tiplemesi yokmuş gibi görünse de, filmin vamp kadını Anna, aşk kadını da Elena diyebiliriz. Doğru kadın olmanın üzerinden Müslümanlığa da vurgu yapıldığını söyleyebiliriz. Filmde Müslümanlar, Hristiyanlar tarafından esir alınmış ve işkencelere maruz kalmışlardır. Prens Lucio kendi çocuğunu öldürebilecek kadar zilimdir. Oysa Müslümanlar tüm açlık ve eziyetlere rağmen inançlarından ve iyiliklerinden ödün vermemişlerdir. Nitekim sonunda kazanan onlar olmuştur. Elena da vamp ya da kötü bir profil çizmediği için Müslüman olmaya layık olmuştur.

6.8 Kaderine Boyun Eğmeyen Bir Köy Kadını: Fatma

Özellikle kırsal kesimde, kadınların edilgen konumuna karşı koyamaması ve erkeğin her türlü zulmüne boyun eğmek zorunda kalması günümüzde dahi önüne geçilemeyen bir gerçektir. Zorla evlendirilen genç kızlar, eşlerinin her türlü şiddetine boyun eğmek zorunda kalan kadınlar, tecavüze uğrayan kızlar toplumun her kesiminde kara bir leke olarak yerini korumaktadır. Namus cinayetleriyle hayatını kaybeden ve yaşadıklarının altında ezilip intihar eden kadınlar toplumsal gerçeklerin en üzücü taraflarıdır.

Kuyu filminde, istemediği bir erkek tarafından kaçırılan ve işkence edilen ancak daima direnen bir köy kızının hikayesi anlatılmaktadır.

6.8.1 Kuyu

Çekim Yılı: 1968

Yönetmen: Metin Erksan

Oyuncular: Nil Göncü, Hayati Hamzaoğlu, Aliye Rona

Karakter analizleri:

Fatma: Filmin çok konuşmayan ana kadın karakteri. Kişiliği itibariyle, erkeğe karşı direnebilen, canı pahasına boyun eğmeyen güçlü bir köy kadınıdır. Kadın seyirciyi psikolojik anlamda olumlu etkileyebilecek bir profil çizilmiştir.

Osman: Erkek olmanın tüm getirilerini kadın üzerinde kullanan, takıntılı ve tehlikeli ana erkek karakterdir.

Filmin Konusu: Fatma, kendisiyle evlenmek isteyen Osman'ı reddetmiştir. Ancak Osman Fatma'dan vazgeçmek istememektedir. Fatma'yı kaçıır ve ona kendisiyle evlenmesi için baskı yapar. Fatma'da canı pahasına dahi onunla asla evlenmeyeceğini söyler. Osman, Fatma'yı beline ip bağlayarak günlerce sürükler ve onunla zorla birlikte olur. Ancak jandarmalar tarafından yakalanır. Hapiste bir süre yatar. Çıktıktan sonra Fatma'yı yine kaçıır ancak yine jandarmalar tarafından yakalanır. Bu arada Fatma'nın annesi de onu isteyen başka bir adamla evlenmesi konusunda ikna etmeye çalışır. Fatma ikna olur ancak nikah günü nikahtan kaçır. Bir ağaca ip bağlayıp kendini öldürmek isterken, idam mahkumu Mehmet tarafından kurtarılır. Onunla dağda kendi isteğiyle yaşar ve birlikte olur. Mehmet jandarma tarafından yakalanır. Fatma evine döner ancak bu sefer annesi ve babası onu istemez. Fatma yine hapisten çıkan Osman tarafından kaçıdırılır. Osman elini yüzünü yıkamak için bir kuyuya indiği esnada, Fatma üstüne taşları atarak Osman'ı öldürür ve kuyuyu taşlarla kapatır. Kendini de asar.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

“Kuyu” bir kadının toplumsal kaderini gözler önünü seren ve bunu bir köy kadının başına gelenler çerçevesinde anlatan bir kadın filmidir. Günümüzde dahi, özellikle kırsal kesimde, genç kızlar istemedikleri kişilerle zorla evlendirilmekte ve bu kadere boyun eğmek zorunda kalmaktadırlar. Birçoğu kaçırılmakta, fiziksel ya da cinsel şiddete maruz kalmaktadırlar. Şiddet sadece kırsal kesimde değil, toplumun her kesiminde kadınların maruz kaldıkları bir eylemdir.

Fatma eğitimsiz, cahil bir köylü kızıdır. Ancak buna rağmen kadınlığını ve onurunu istemediği bir adama teslim etmemek için her şeyi göze almaktadır. Osman ise erkek olmanın tüm farklılıklarını kadın üzerinde iğrenç bir şekilde kullanan ve konuşmalarının geneline “kadın kısmı” diye başlayan, şiddetten başka dayanabileceği hiçbir gücü olmayan bir erkektir. Türk toplumda erkek olmanın en

önemli özelliklerinden biri olan şiddet kullanma unsuru, “Kuyu” da tüm boyutlarıyla ele alınmıştır.

Osman, kendisini istemeyen bir kadına tecavüz ederek ve onu belinden bağlayıp sürükleyerek, cinsel ve fiziksel şiddeti kadın üzerinde uygulamıştır. Bununla birlikte, kadının iple bağlanıp sürüklenmesi, aslında erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetinin bir sembolü gibi yansıtılmaktadır. Filmde, Türk sinemasının klasik kadın modellerinin aksine, boyun eğmeyen, direnen bir kadın portresi çizilmiştir. Çünkü, kadının bir erkeğe boyun eğmesini gerektirecek “aşk ve sevgi” unsuru bu filmdeki ana erkek karaktere karşı duyulmamaktadır. Buna karşın Fatma kendisini kurtaran Mehmet’e duygusal bir yakınlık hissetmiş ve kendi isteğiyle onunla birlikte olup, dağlarda yaşamaya razı olmuştur.

Üstü başı örtülü köylü bir kadının da bedensel anlamda cinsel çekiciliğinin yansıtılması, kadını kadın yapan bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin ilk sahnesinde Fatma suyun içindeyken, onu izleyen Osman’a cinsel bir çağrışım yapmaktadır. Tahrik edicilik, erkeğin ona göz dikmesinin bir sebebi olarak yansıtılmıştır. Filmin genelinde vücudunun tümü kapalı olan Fatma, filmin bir sahnesinde giyinirken yarı çıplak olarak görülmektedir. Zorla ve şiddetle istemediği bir erkekle birlikte olan Fatma bu sahnede istediği erkeğin onu omuzlarından öpmesiyle cinselliğini kendi isteğiyle yaşayabilen bir kadın olarak karşımıza çıkmıştır.

Filmdeki bazı söylemler, yine erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetini ortaya koymaktadır. “Kızını dövmeyen dizini döver, kadın erkeğin minicik bir kemiğinden yaratılmıştır, itin kokladığı et yenmez” cinsiyetçi Türk toplumunun perspektifini yansıtmaktadır. Buna karşın, film Kuran’dan alınan ve kadınlara iyiliklere davranılmasını öğütleyen bir ayetle başlamıştır ve Tezin ekler bölümünde yer alan kuyu filminin afişinde de bu öğüt vurgulanmıştır.

6.9 Dul Bir Kadın Olmak

Türk toplumunda kadına ve kadın bedenine her daim müdahale edilmesi, kadını toplumsal baskı altında ve toplumun isteklerine göre yaşamaya zorlamıştır. Hiç evlenmemiş bir genç kızın evlilik dışı yaşadığı birliktelik ne kadar onaylanmıyorsa, eşinden boşanan ve özellikle eşi ölen kadınların hayatları aynı ölçüde

kısıtlanmaktadır. Dul bir kadının, evlenmeden bir erkekle birliktelik yaşıyor olması yine toplumsal baskılara ve müdahalelere sebebiyet vermektedir. Toplumun tabusu olan bekaret olgusu, dul kadının tabusu değildir ancak, Türk toplumu evlenmeden yaşanan birliktelikleri kadın tarafından onaylamamaktadır. Hatta eşi ölen kadınların yeniden evlenmesi bile kimi zaman hoş karşılanmamaktadır. Ancak erkek için hiçbir durumda böyle baskı ve müdahale söz konusu olmamaktadır.

6.9.1 Artık Düşman Değiliz

Çekim Yılı: 1965

Yönetmen: İlhan Engin

Oyuncular: Ekrem Bora, Turgut Özatay, Neriman Köksal, Ajda Pekkan

Karakter analizleri:

Handan: Filmin ana kadın karakteridir ancak, film bir aşk hikayesinden çok siyasi bir çekişmeyi konu aldığı için ana kadın karakter bile olsa varlığını çok hissettirememiştir. Handan karakteri, olumlu, karakter olarak Türk aile yapısına aykırı bir imaj çizmemekle birlikte, nikahsız bir birliktelik yaşadığı için toplum tarafından baskı altında kalan bir karakterdir. Sunum olarak, vamp ya da yuva yıkan bir kötü kadın değildir ancak toplumun onaylamadığı bir hayat yaşadığı için adı yine kötü kadına çıkmıştır.

Lale: Handan'ın kızı ve filmde toplumun onayladığı kadın karakterdir. Annesinin yaşadığı nikahsız birlikteliğe karşı çıkmaktadır. Bu açıdan izleyiciden “aferini” hak etmiştir. Genel olarak doğru olanın ve dürüstlüğün yanında olan bir şekilde sunulmuştur.

Zafer: Filmin dürüst olmayan, kötü sayılabilecek ana erkek karakteridir. Erkeksi güçleri üzerinde barındıran, bu güçleri kadın üzerinde de siyasi rakipleri üzerinde kötü yönde kullanan bir karakter olarak sunulmuştur.

Ayhan: Zafer'in siyasi rakibi ancak ondan daha dürüst ve olumlu bir erkek karakterdir.

Filmin Konusu: Handan, kendisinden yaşça büyük olan kocası ölünce, onun yardımcısı Zafer ile aşk yaşamaya başlamıştır. Zafer ise sadece siyasi başarısını düşünen, önündeki seçimleri kazanabilmek için etrafındakilere iftira atmaktan, hak

yemekten kaçınmayan bir adaydır. Ayhan ise karşı partiden aday olduktan sonra Zafer ile siyasi bir çekişme içine girmiştir. Zafer, siyasi kurnazlıklarına daha çok kardeşini de alet ederek seçimleri kazanmayı planlamaktadır. Handan'ın kızı Lale ise, Zafer'den ve annesinden nefret etmektedir. Halbuki Handan, onun için birçok fedakarlığa katlanmış, onu doğru bir şekilde yetiştirip büyüttüştür. Ancak Lale Zafer ve annesinin ilişkisini hiçbir zaman onaylamaz. Lale, karşı partinin adayı Ayhan'a aşık olur ve Zafer'in ona attığı iftiralara karşılık, onun da Zafer'i ve annesini rezil etmesini ister. Çünkü annesi nikahsız bir şekilde yaşıyordur ve Lale onları babasının ölümünden sorumlu tutmaktadır. Handan ise hamiledir ancak Zafer onunla ilgilenmediği için onun hamile olduğunu fark etmez. Fark ettiğinde ise onlardan kurtulmak için yardımcısına para verir. Handan bir erkek çocuk doğurur. Çocuğunu hastanede gören Zafer yaptığı tüm kötülüklerden pişman olur ve artık oğluna layık bir baba olmak için söz verir. Handan'a hastaneden çıkar çıkmaz nikah kıyar. Bu sırada iftiralarıyla kardeşi ve kardeşinin sevdiği kızın hayatını mahvetmiştir. Kız intihar etmiş ve ölmüştür. Kardeşi ağabeyine alet olduğu için pişmandır. Ve bunu ağabeyine silahından çıkan kurşunla ödetir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde filmin analizi:

Artık Düşman Değiliz, toplumsal cinsiyet rollerinin kadını ve erkeği sınırlandırdığı alanlara ilgili çok önemli bir örnektir. Toplumsal hayattaki birçok statüyü aynı anda işlemiştir. Ana konu iki erkeğin siyasi çekişmesi olsa da, bunun altından kadının toplumsal statüsüyle ilgili birçok ayrıntı ortaya çıkmaktadır. Bir çok kötülükle insanların hayatını alt üst eden bir erkeğin de, baba olma duygusuyla tüm bunlardan pişmanlık duyması da yine aile yaşamının önemine vurgu yapmaktadır.

Handan, resmi olarak denetlenmeyen cinselliği yüzünden toplum tarafından hatta kızı tarafından bile günahkar olarak ilan edilmektedir. Nitekim Handan iyi ve fedakar bir anne profili çizmektedir. Kızı için yaptığı fedakarlıkları anlatırken oldukça samimi ve içtendir. Ancak o da kadınsı duygularla bir erkeği gerçekten çok sevdiğini söylemektedir. Sevdiği erkeğin yaptığı kötülükleri bilse de, kol kırılır yen içinde kalır misali daima ona olan sevgisini vurgulamaktadır. Hatta onun çocuğunu doğurmak istediğini ve onu baba yapmak istediğini söyleyerek tüm kadınsı duyguları hissettirmektedir. 7 aylık hamileyken Zafer'in bunu hala fark etmemiş olması da, Zafer'in onunla aslında ne kadar ilgisiz olduğunu göstermektedir. Dul da olsa, bekar

bir kadın olması ve bir erkekle metresi olarak yaşaması insanların onun hakkında kötü yorumlar yapmasına neden olmuştur. Yıllarca, herkesin kendi için söylediği kötü şeyleri sevdiği adam için duymazlıktan gelmiştir. Onu kendinden uzaklaştırmamak için bu konuda baskı yapmamıştır. Bu da, yine evlilik ya da bir kadının ve bir erkeğin hayatını ilgilendiren konulardaki karar mekanizmasının erkek olduğunun bir göstergesidir.

Kadına biçilen rollerin ev içi alanla sınırlandırılması, erkeğin ise daima gücün ve kudretin emsali olması durumu, Handan'ın tüm film boyunca ev dışı bir alanda gösterilmemesi, sevdiği erkek Zafer'in de sürekli kamusal alanın içinde yansıtılması şeklinde karşımıza çıkmıştır. Dikkat çekebileceğimiz bir başka nokta da, seçim konuşmalarını dinleyen topluluğum sadece erkeklerden ibaret olmasıdır. Sadece Lale, sevdiği erkek Ayhan olduğu için onun konuşmasında bulunmuştur.

6.10. 1970' den Sonra Ne Değişti?

Türk sineması, 80'li yıllara kadar, Yeşilçam'ın etkisi altında kalmaya devam etmiştir. Melodram kalıpları, bilindik portreler 1970 ortalarına kadar varlığını sürdürmüş, 1975'den itibaren de arabesk yıldızların ve şarkıların bolca kullanıldığı melodramlar ilgi görmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra toplumsal gerçekleri sorgulayan ve konu alan filmler de sinemadaki yerini almıştır. Ve elbette sömürü haline gelen seks ve avantür filmleri bu dönemin en çok konuşulan ve tartışılan furyası olmuştur. Seks furyası, toplumsal cinsiyet rollerinin değerlendirilmesi ve kadının sinemada nasıl bir konuma geldiğiyle ilgili çok önemli bir dönemin göstergesidir. Çünkü kadın ve kadın bedeni tamamıyla bir seks objesi olarak yansıtılmıştır. Aşkın bir gereksinimi olan cinsellik duygusundan çok uzak yaşanan bu erotizm, bir sömürüye neden olmuştur. Türk sinemasında 70'li yıllarda kopan seks fırtınası kadına en çok ve en açık şekilde önem veren, sergileyen sömüren dönemdir (Scognamillo ve Demirhan, s.108)

1970'li yıllarda seks filmlerinde kadına bakış açısı seyir nesnesi olmakla birlikte, yine bu yıllarda yer alan gerçekçi, toplumsal içerikli filmlerin kadına bakışı ise farklı olmuştur. Gerçekçi ya da gerçekçi olma amacını taşıyan bu dönem film ve yönetmenleri; Gelin (1973), Düğün (1973) ve Diyet (1974) filmleri ile Ömer L. Akad, Yatık Emine (1974) filmi ile Ömer Kavur, Arkadaş (1974) filmi ile Yılmaz Güney, Bedrana (1974) ve Kara Çarşafli Gelin (1975) ile Süreyya Duru, Dönüş

(1972) filmiyle Türkan Şoray, Selvi Boylum Al Yazmalım (1977) ile Atıf Yılmaz, Fırat'ın Cinleri (1977) ile Korhan Yurtsever, Hazal (1979) ile Ali Özgentürk, Askerin Dönuşü (1974) ve Sürü (1978) ile Zeki Ökten olarak özetlenebilir (Akt. Ataman, 2002, s. 77).

Toplumsal cinsiyet rollerinin 70'li yıllardan sonra nasıl yansıtıldığı ayrı bir araştırma konusudur. Ancak şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki 80'li yıllara kadar film sayısındaki artışa paralel olarak farklı türlerin ortaya çıkmasıyla kadın da farklı kalıplara sokulmuş fakat yine "iyi" kadın "kötü" kadın kalıbının dışına çıkılamamıştır.

80'li yıllar ve sonrasında, darbe ve değişen siyasi ortamla birlikte sinemada da yeni bir dönem olmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtılışı, az da olsa kadının lehine bir ilerleme kaydetmiştir. Çünkü, kadın cinselliğini ya da çıplaklığını kendi özgürlükleriyle yaşayabilen, "kadın" olduğunu hissettiren bir şekilde sunulmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra kadının toplumsal konumu ve sorunları buna karşın erkeğin sunumu yine daha gerçekçi bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Türk sineması, Türkiye'nin gerçeğinde yoğrulmuş, toplumu şekillendirmiş ve toplumdan etkilenecek gelişimini sürdürmüştür. İlk yıllardan beri, Türk toplumun toplumsal gelişimine paralel olarak bir değişim kaydettiğini görüyoruz. Elbette ki bu değişim ya da toplumsal koşullara bağlı olan yansıtılış biçimi, bir kurgu ve senaryoya bağlı olarak sunulmuştur. Kadın ve erkek ise toplumu yönlendiren, insanlığın devamını sağlayan iki cins olduğundan, sinemanın odak noktası olmuştur. Bu sadece Türk sineması için değil, dünyadaki tüm sinema gelenekleri için geçerli bir durumdur. Çünkü sanatı ortaya çıkaran insandır ve dolayısıyla sanatın odak noktası yine insan olmalıdır.

Ataerkil bir kültüre sahip olan Türk toplumunun, bu kültürü sanatının tüm alanlarına yansıttığı gibi, görsel bir sanat olan sinemaya da bütünüyle yansıttığını görüyoruz. Kadının toplumsal her konu ve alanda erkekten sonra söz hakkına sahip olduğu görüşü, sinema sektöründe de söz sahibi olamayan kadın gerçeğini doğurmuştur. Türk sineması konularını ve karakterlerini eril bakış açısıyla yaratmıştır. Ancak bu sadece Türk sineması için geçerli olan bir durum değildir. Avrupa ve Amerikan sineması da kadını ve erkeği, eril bakış açısına göre yansıtmış, karakterlerini bu bakış açısına göre yaratmıştır. İdeal kadın ve erkek modelleri Klasik Hollywood sinemasında da belli kalıplara sokulmuş, ideal kadın evine bağlı, fedakar ve duygusal, erkek ise gücün ve aklın timsali olarak yansıtılmıştır. Kötü kadınlar ise kumarbaz, zevk düşkünü, tehlikeli varlıklar olarak sunulmuşlardır.

Beden ise erkeğe haz veren seyirlik bir konumda olmuştur. Erkeğin cinsel güdülerini, kadını toplumsal hayatta olduğu gibi, sinemada da bu doğrultuda şekillendirmiştir. Sektörün erkek hakimiyetinde olmasından dolayı, kadın bedeni, cinsel ve erotik hazlar içeren ancak daima erkek için gerekli olan bir nesne olarak şekillendirmiştir.

Bunun yanı sıra Amerikan sineması ve Türk sineması arasında konusal anlamda da benzerliklerden söz etmek mümkündür. Örneğin, Türk sinemasında güçlü erkekler tarafından keşfedilen, sahip çıkılan, eğitilen cahil ya da düşmüş kadın, *Özel Bir Kadın*'da (Pretty Woman-1990) bir fahişenin, karşısına çıkan erkek tarafından mükemmel bir kadın olması için eğitilmesi örneğinde karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmadaki film örneklemeleri 1965-1970 dönemi üzerinden yapılmış olsa da, Türk sinemasındaki erkek egemen söylemlerin ve edilgen kadın modellerinin sinemanın ilk yıllarından itibaren egemen olduğunu söyleyebiliriz. Bunun birinci nedeni Türk toplumunun, erkek ve kadının yaşam alanlarını belli çizgilerle ayırmış ve sınırlandırmış olmasıdır. Çünkü Türk kadını, gelenekleri, örf ve adetleri gereği hep erkeğin bir adım arkasından gelmiştir. Çalışması, üretmesi, evi dışında herhangi bir alanda söz sahibi olması pek tercih edilen bir durum olmamıştır. Dolayısıyla, sinemada da varlığını gösterememiş, erkeğin görmek istediği gibi konumlandırılmıştır. Bir diğer nedeni ise, ortaya çıkışından itibaren erkeklerin çoğunlukta olduğu sinema sektörünün, kadını ve erkeği objektif olarak yansıtamamasıdır. Yaratıcılık sınırları erkeğin belirlediği çizgilerde kaldığı için, erkek ve kadın ilişkileri, kadının toplum içindeki konumu ve buna bağlı olarak yaşadığı sıkıntılar, gerçekçi bir anlatım şekliyle değil, tek taraflı ve erkek lehine olarak sunulmuştur.

Türk sinemasında oluşturulan kadın ve erkek modelleri 1950'li yıllarla itibaren oluşturulmaya başlanmış ve 80'li yıllara kadar da hemen hemen aynı çizgide devam etmiştir. İyi karakter olmanın "kusursuz ve mükemmellik" eş anlamda olması, kötü olanın ise mutlaka cezasını bulması, gerçekte olması istenen ancak gerçekliği ters düşen bir anlatım şeklini ortaya çıkarmıştır. Yani bu karakterler hem gerçek hem de gerçek değildirler. Çünkü, kadın ve erkek tek tip altında modellenmiştir. İyi ve kötü olanlar, toplumun kafasında öyle yer etmiştir ki, kimin mutlu olacağı, kimin cezalandırılacağı, filmin başından itibaren bilinmektedir. Bu da, filmlerin toplum bilincine nasıl etki ettiğini, verilmek istenen mesajların direkt yerine ulaştığının bir göstergesidir.

Beden ise, sinema tarihi boyunca toplumsal cinsiyet rollerinin anlam kazanmasında ve değerlendirilmesinde önemli bir unsur olmuştur. Kötülük ve iyilik gibi

nitelendirmeler beden üzerinden anlam bulmuştur. Örneğin fantastik Türk sinemasından verdiğimiz film örneklemelerinde, kimliği belirsiz maskeli kötü bir kahramanın bedenini kırbaçlatmaktan zevk alan mazoşist sevgilisi, bedenini kullanarak büyü yapan kadın, kötülüğün temsilcisi olmuştur.

Toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyetten ayrı düşünölemeyeceğı yargısı, Türk sinemasındaki beden kurgulanışlarında daha belirgin olarak ispatlanmıştır. Çünkü, sinemamızda beden sadece cinsiyeti ifade eden bir olgu olarak kurgulanmıştır. Sanatsal anlamdaki beden ifadeleri, duyguların beden diliyle yansıtılışı çok fazla öne çıkmazken, çıplak kadınlar, sevişme sahneleri, dansözler hep konuşulan ve ilgi çeken unsurlar olmuşlardır. Türk sinemasında erkek bedeni tartışma konusu olmamış ancak kadın bedeninin ne anlama geldiğı hakkında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Görüşler en çok da kadın bedeninin erkeğın seyir nesnesi olarak yorumlanması etrafında toplanmıştır. Bu da yine toplumsal cinsiyet rollerinin erkek lehine oluşundan kaynaklanan bir durumdur.

1965-1970 döneminde çekilmiş olan ve çalışmamızda detaylı olarak incelediğimiz 20 film, bu dönemde toplumsal cinsiyet rolleri anlamında en belirgin özellikler taşıması ve dönemin genel özelliklerini kapsaması bakımından seçilmiş ve örneklenmiştir. 1965-1970 dönemi Türk sineması özellikle toplum tarafından çok ilgi gören melodram türündeki filmlerin yapımında artış olduğu ve seyircinin Yeşilçam'a ilgisinin yoğun olduğu bir dönemdir. Dolayısıyla toplum üzerinde yarattığı etki de aynı oranda yoğun olmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri çerçevesinde bölümlere ayrılan film örneklemelerinde, bu bağlamda genel olarak varılabilen en önemli sonuç, toplumun örnek aldığı ana kadın karakterlerin, izleyici tarafından kötü olarak nitelendirilmemesidir. Çünkü ana kadın karakterimiz bir sokak kadını ya da hayat kadını da olsa bu onun seçimi değildir. Kaderin tokadını yiyip bu yola düşmek zorunda kalmıştır. Tersı dahi olsa, mutlaka sonunda pişman olup doğru yolu bulacaktır. Bir yosma gibi davransa da asla namussuz değildir. Seyirci daima onun mutlu olmasını ister. Düşmüş kadın filmin sonunda mutlu olamasa da, seyirci bundan mutluluk duymayacaktır. Hatta belki onun için gözyaşı da dökülecektir. Ama ne olursa olsun her zaman iffetini korumuş, cinselliğini ulu orta yaşamayan kadın mutluluğa ulaşacaktır.

İncelediğimiz filmlerdeki namuslu kadın, iyi kadın, kötü yola düşmüş kadın, fedakar eşler gibi sınıflandırılmaların, filmdeki ana karakterlerin starlık olgusuyla da ilgili olduğunu görüyoruz. Kadın starların toplumsal cinsiyet rollerinin topluma benimsetilmesinde çok önemli bir etken olduğunu söyleyebiliriz. Ana kadın karakterlerimiz asla sevilmeyen, istenmeyen kişi olmamaktadır. Yaptıkları kötü, davranışları onaylanmıyor da olsa onun bir seveni vardır. Ve uğrunda mücadele edilmektedir. Yani toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu, ana kadın karakterler üzerinden yansıtılmakla birlikte, yan kadın karakter de mutlaka zıt bir görünüm çizerek bu rollerin toplum tarafından ayırt edilmesini sağlamaktadır. Böylelikle toplum, doğru ve yanlış olanı net çizgilerle görmüş olmaktadır. Ayrıca toplumun sevdiği starları (Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik vs..) kötü kadın olarak konumlandırması da pek mümkün olmamaktadır. Bu yıldızların çok cilveli, edalı davrandıkları sahneler olmakla birlikte, aynı senaryoda kendilerine sarkıntılık yapan erkeklere karşı çok tepkili olmaktadır. Bu da namus kavramının, cinsellik aktivitesiyle ilgili olduğunun göstergesidir. Diğer hareketler baş döndürücü olmakla sınırlandırılmaktadır. Ancak aynı hareketler ikinci kadın karakter tarafından yapıldığında bu nefretle karşılanmaktadır. Çünkü onun kötü olduğu zaten filmin en başından itibaren seyirciye yansıtılmıştır. Görüyoruz ki namus, ya da erkek ve kadının cinsel birlikteliği bir tabu olarak görülmektedir. Erkek karakterlerin kadına tecavüz ettiği, zorla beraber olmak istediği zamanlarda da buna sebep olan kadın olarak gösterilmektedir. Bu da kameranın kadının o anda yaptığı aktiviteye odaklanmasından anlaşılmaktadır. Örneğin, Kuyu'da ilk sahnede kadının derede yıkanırken kameranın kadının bacaklarına odaklanması, erkeğin yaptığı işkenceyi meşrulaştırmaktadır. Yani kadın erkeği tahrik etmiştir ve başına gelen her şeyi hak etmiştir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve beden temsiliyetleri 1965-1970 dönemi Türk sinemasında belirli kalıplar içerisinde sınırlandırılmıştır. Kadın ve erkeğin aile içindeki konumu, toplumdaki konumu belirlenmiş olmakla birlikte, eğlence mekanlarının vazgeçilmez süsü dansözler ve striptizciler, patronunun aşık olduğu sahne yıldızları, genellikle benzer konuların içinde benzer konumlarda yer almaktadırlar. Bu durum elbette ki sinemayı ortaya çıkaran kişilerin bakış açısıyla alakalıdır ancak onlar da toplumun taleplerine ve beklentilerine göre film yapmışlardır. Nitekim bu filmler ticari getirisi yüksek filmler arasında yer almıştır.

Toplumsal hayat ve toplumsal roller yaşam şekillerine göre değişiklik göstermektedir. Bireyler birbirlerinden farklı özelliklere sahiptirler ve yaşadıkları her şey belli nedenlere bağlıdır. Ancak incelediğimiz dönemdeki filmlerde, tüm bireyler aynı olaylara aynı tepkiler vermekle birlikte yaşadıkları şeylerin nedenleri yüzeysel olarak gösterilmiştir ya da seyirci karakterin konumundan bunu tahmin etmiştir. Dolayısıyla gerçek hayattaki toplumsal cinsiyet rollerinin “olması gereken” küçük bir parçasını alınıp tüm filmlere sadece bu kısmının monte edildiğini söylemek mümkündür. Örneğin cinsellik insana özgü bir olguyken ancak ulu orta yaşanması tüm toplumlarda ayıp karşılanan bir durumken, filmlerde sadece “ayıp” sayılan kısmı değerlendirilip, bunu yaşayan kadınlar mutsuzluğa mahkum olmuşlardır. Öyleyse filmler tam anlamıyla kadını ve erkeği yansıtmamaktadır. Aşkı yaşayan iki insan birbirlerini öperken kameranın yanan şömineyi ya da boğaz manzarasını göstermesi, bu konuda ne kadar tutucu olunduğunun da bir göstergesidir. Ancak bir erkeğin kadına şiddet uyguladığı sahneler, iple sürüklediği sahneler çok açık bir şekilde yansıtılmaktadır. Yani kadının acı çektiği sahneler yansıtılırken aynı özveri gösterilmemektedir.

1965 ve 1970 dönemi Türk sineması, sinemanın prototiplerinin halk tarafından çok fazla ilgi gördüğü bir dönemdir. Bu yüzdendir ki bu roller bu kadar benimsenmiş ve kabul görmüştür. Erkeksi bakış açısının ürünü olan Türk sineması, incelenen film örneklemeleriyle ortaya konulmuş, ve bu bakış açısının 1965-1970 döneminde en çok hangi filmlerde belirginlik kazandığı açıklanmaya çalışılmıştır. Bu filmler üzerinden belli başlı sorular ve sorunlar üretilebiliriz tüm soruların cevabı tek bir noktada toplanmaktadır. Örneğin neden başarılı olan tüm kadınların arkasında hep bir erkeğin desteği olduğu hissettirilmiş ve neden bu kadınlar kendilerini sevdikleri adamla, işleri arasında bir tercih yapmak zorunda hissetmişlerdir? Ya çalışacaklar ya da evlerinin kadını olacaklardır. İkisinin aynı anda olmaması gerektiği kanısı neden bu kadar vurgulanmaya çalışılmıştır? Elbette ki tüm bunlar kadına biçilen rollerle alakalıdır. Ancak kadınlar da tüm bunları kabul etmiş ve bundan mutluluk duyuyormuş gibi yansıtılmıştır. Bunun nedeni de “ideal” kadını böyle olması gerektiği mesajıdır. Onlar bu şekilde oldukları için mutluluğu hak etmektedirler.

Erkek karakterler ise, ya kör aşık, ya kadınları tuzağa düşüren kötü adam, olarak karşımıza çıkmışlardır. Onlar aldatabilirler, hata yapabilirler ama ne olursa olsun

hataları bir kadın tarafından görmezden gelinmelidir. *Vesikalı Yarım*'deki, Halil'in karısı bunun en güzel örneği olmuştur.

80'li yıllardan sonra, sinemadaki toplumsal cinsiyet rollerinin değişmeye başladığı aşıkardır ancak genel olarak ataerkil sinema anlayışı devam etmektedir. Elbette feminist hareketlerin ülkemizde yaygınlaşması sinemayı da etkilemiştir. Özellikle kadınların eğitim seviyesinin artışına bağlantılı olarak, kadınlar kamusal alanda da söz sahibi olmaya başlamışlardır. Ayrıca hukuksal alandaki kadını koruyan ve kadın haklarını kollayan yasalar, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde etki sahibi olmuştur. Özellikle yazılı ve görsel medyada kadınlar seslerini duyurmaya başlamışlar, kendilerine biçilen rollere baş kaldırmışlardır. Kadınların eğitimden, sanata her alanda söz sahibi olmaları kendi gerçeklerini kabul ettirme yolundaki çabalarını desteklemiştir. Elbette ilk yıllarından beri çifte standartlı sinema anlayışı, çözülmesi gereken sorunlar arasında yer almıştır. Kadın senaristlerin ve yönetmenlerin sektöre girmeye başlamasıyla da erkek bakış açısıyla üretilen filmlerin yerini kadını kadın gözünden gören filmler yapılmaya başlanmıştır. Sinemada toplumsal cinsiyet rollerinin öngördüğü sınırlar ve çifte standart ancak kadınların eğitim seviyelerinin yükselmesine bağlı olarak, toplumu ilgilendiren her konuda söz sahibi olmalarıyla mümkün olacaktır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N.**, 2005: "Türk Sineması Üzerine Yazılar", Phoenix Yayınevi, Ankara
- Akbulut, H.**, 2008: "Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri", Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Akşin, S.**, 1997: "Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi", 2.Cilt, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş, İstanbul
- Altındal, A.**, 2004: "Türkiye'de Kadın", Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti, İstanbul
- Ataman, Ö.E.**, 2002: "Sinemada Toplumsal Cinsiyet Roller: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü", Doktora Tezi, Eskişehir
- Berktaş, F.**, 2010: "Felsefenin Kadına Bakışı, Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları", Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Beşer, M. Ö.**, 2001: "Türkiye'de öğrenci hareketi: dün ve bugün". Ürün sosyalist dergi, <http://www.urundergisi.com/makaleler.php?ID=132> , (Erişim Tarihi: 01.02.2011)
- Bodur, H.**, 2005: "Kronolojik 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1900-1999)", Çağlar Yayınları, Ankara
- Butler, J.**, 2008: "Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi", çev: Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul
- Canatan, K.**, 2011: Bedeni ve Cinselliği Düzenleme Aracı Olarak Afrika Toplumlarında "Kadın Sünneti", Beden Sosyolojisi, Açılım Kitap, İstanbul
- Connell, R.W.**, 1998: Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, "Kişi ve Cinsel Politika", çev: Cem Soydemir, İstanbul

- Corbin, A., Courtine, J.J., Vigarello, G., 2006: "Bedenin Tarihi 1. Rönesans'tan Aydınlanma'ya", çev: Saadet Özen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Çavdar, T., 2000: "Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995)", İmge Kitabevi, Ankara
- Çubuklu, Y., 2006: "Bedenin Farklı Halleri", Pusula Yayıncılık, İstanbul
- Daldal, A., 2005: "1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik", Homer Kitabevi ve Yayıncılık, İstanbul
- Daly, A., 1991: "Sınırsız Ortaklık: Dans ve Feminist Analiz", <http://feminisite.net/news.php?act=details&nid=311>, (Erişim Tarihi: 10.04.2011)
- Desmond, J.C., 2007: Farklılığı Bedenleştirmek: Dans ve Kültürel Çalışmalardaki Sorunlar, *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul
- Direk, Z., 2007: "Toplumsal Cinsiyet Ve Bedenin Maddeleşmesi" http://erilkent.blogspot.com/2007/11/toplumsal-cinsiyet-ve-bedenin_02.html, (Erişim Tarihi: 05.02.2011)
- Dorsay, A., 1997: "Sümbül Sokağın Tutsak Kadını", Remzi Kitabevi, İstanbul
- Dönmez-Colin, G., 2006: "Kadın, İslam ve Sinema", çev: Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Emiroğlu, K., Aydın, S., 2003 "Antropoloji Sözlüğü", Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara
- Evirgen, D., 2006: "Öteki Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5*, Bağlam Yayıncılık, Sinema Dizisi 6, İstanbul
- Güçhan, G., 1996: "Türk Sineması Kadınlar, Kalpler ve Erkekler", Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara
- Gürhan, N., 2010: "Toplumsal Cinsiyet Ve Din", E-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, Sayı:İv <http://www.e-sarkiyat.com/makaleler/4.sayi/4.pdf>, (Erişim Tarihi: 12.02.2011)
- Haviland, W.A., Prins, H.E., Walrath, D., McBride, B., 2008: "Kültürel Antropoloji", çev: İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, Kaknüs Yayınları, İstanbul
- Hayat Mecmuası., 1961: sayı 17, cilt 1, Tifdruk Matbaacılık,

- İmançer, D.**, 2001: "Medyada Kadın", Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1, Bağlam Yayıncılık, Sinema Dizisi 2, İstanbul
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A.**, 2010: "Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni", Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Kaplan, F. N.**, 2003: "Toplumsal Konumu Ve Bu Konunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın"
<http://www.iticu.edu.tr/kutuphane/dergi/d4/m00058.pdf>, (Erişim Tarihi: 22.02.2011) (İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi)
- Kara, Z.**, 2011: "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım", *Beden Sosyolojisi*, Açılım Kitap, İstanbul
- Kılınç G. M.**, 2007: "Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut Ve Performans Sanatı'nda Kullanılması Hatay, Yüksek Lisans Tezi,
<http://www.belgeler.com>, (Erişim Tarihi: 25.02.2011)
- Mutlu, D.K.**, 2001: "Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim?", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2*, Bağlam Yayıncılık, Sinema Dizisi 3, İstanbul
- Nazlı, A.**, 2009: "Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden", *Toplum bilim*, Bağlam Yayınları
- Nelmes, J.** 1996: "An Introduction To Film Studies" Çev: Ertan Yılmaz, "Sinemada Cinsiyet Ve Cinselliğin Sunumu"
<http://www.sinemasal.gen.tr/ertan.htm>, (Erişim Tarihi: 30.02.2011)
- Öngören, M.T.**, 1996: "Sinemamız ve Kurtuluşu", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayıncılık, Ankara
- Özgüç, A.**, 2000: "Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi", Parantez Yayınları, İstanbul
- Özgüç, A.**, 2005: "Türlerle Türk Sineması Dönemler/Modalar/Tipler", Dünya Yayıncılık, İstanbul
- Özön, N.**, 1962: "Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960", Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, İstanbul
- Öztürk, S.R.**, 2000: "Sinemada Kadın Olmak", Alan Yayıncılık, İstanbul
Politika Dökümanı, Kadın Ve Medya, 2008, Ankara
<http://www.ksgm.gov.tr/Pdf/media.pdf>, (Erişim Tarihi: 05.03.2011)
- Scognamillo, G., Demirhan, M.**, 2002: "Erotik Türk Sineması", Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Scognamillo, G.**, 2003: "Türk Sinema Tarihi", Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Sklar, D., 1997: "Dansa Kültürel Açından Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme", *Yirmi Yüzyıl Dans Sanatında Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

Soykan, F., 1993: "Türk Sinemasında Kadın 1992-1990", Altındağ Matbaacılık.

Sözen, M., 2010: "Türk Ve İran Kültüründe Bedenin Yeniden Sunumu Ve Bunun Sinemadaki Yansımaları", <http://edergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2251/2253>, (Erişim Tarihi: 10.03.2011)

Terzioğlu, F. ve Taşkın, L., 2008: "Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolünün Liderlik Davranışlarına Ve Hemşirelik Mesleğine Yansımaları", C.Ü Hemşirelik Yüksek Okulu Dergisi, 12 (2) <http://eskiweb.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/2100.pdf>, (Erişim Tarihi: 12.03.2011)

Timurturkan, M.G., 2009: "Güzellik İdeali Etrafında Biçimlenen ve Biçimlendirilen Bedenler", *Toplumbilim*, Bağlam Yayınları

Türk, İ., 2001: "Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler", Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Ulukan, U., 2005: "Türk Sendika Tarihinden Bir Örnek: Disk http://www.sendika.org/yazi.php?yazi_no=2442, (Erişim Tarihi: 17.02.2011)

Yıldırım, N., 2004: "68 Salt Bir Öğrenci Hareketimiydi?" <http://www.marksist.com/TRH/68.htm>, (Erişim Tarihi: 15.02.2011)

Url -1

<<http://www.kultur.gov.tr/TR/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFE5C29E16A7D38088999DEE6B259E049>>, alındığı tarih 09.03.2011

Url-2 <<http://www.yesilcam.gen.tr/category/roportaj/Halit/halitre>>, alındığı tarih 14.03.2011

Url-3 <<http://www.hafif.org/yazi/lutfi-omer-akad-sinemacilar-donemi>>, alındığı tarih 08.03.2011

Url-4 <<http://www.frmtr.com/felsefe-sosyoloji-psikoloji/836754-toplumsal-cinsiyet-sosyoloji.html>>, alındığı tarih 11.03.2011

Url-5 <<http://www.dha.com.tr/n.php?n=strasbourgdeki-etkinlikte-sinemada-kadin-erkek-esitsizligi-konusuldu-2009-12-08>>, alındığı tarih 05.02.1011

Url-6 <<http://nedir.dictionarist.com/cinsiyet>>, alındığı tarih 10.02.2011

EKLER

- EK A.1 : Artık Düşman Değiliz Film Afişi**
- EK A.2 : Altın Küpeler Film Afişi**
- EK A.3 : Aşk Mabudesi Film Afişi**
- EK A.4 : At Avrat Silah Film Afişi**
- EK A.5 : Ateşli Çingene Film Afişi**
- EK A.6 : Bana Derler Fosforlu Film Afişi**
- EK A.7 : Ben Bir Sokak Kadınıyım Film Afişi**
- EK A.8 : Ben Öldükçe Yaşarım Film Afişi**
- EK A.9 : Bir Şöförün Gizli Defteri Film Afişi**
- EK A.10 : Güneşe Giden Yol Film Afişi**
- EK A.11: Halıcı Kız Film Afişi**
- EK A.12 : Kara Duvaklı Gelin Film Afişi**
- EK A.13 : Kırık Hayatlar Film Afişi**
- EK A.14 : Klink Uçan Adama Karşı Film Afişi**
- EK A.15 : Kuyu Film Afişi**
- EK A.16 : Malkaçoğlu Kara Korsan Film Afişi**
- EK A.17 : Sürtük Film Arşivi**
- EK A.18 : Şoför Nebahat Film Afişi**
- EK A.19 : Tapılacak Kadın Film Afişi**
- EK A.20 : Tarkan Gümüş Eyer Film Afişi**
- EK A.21 : Vesikalı Yarım Film Afişi**

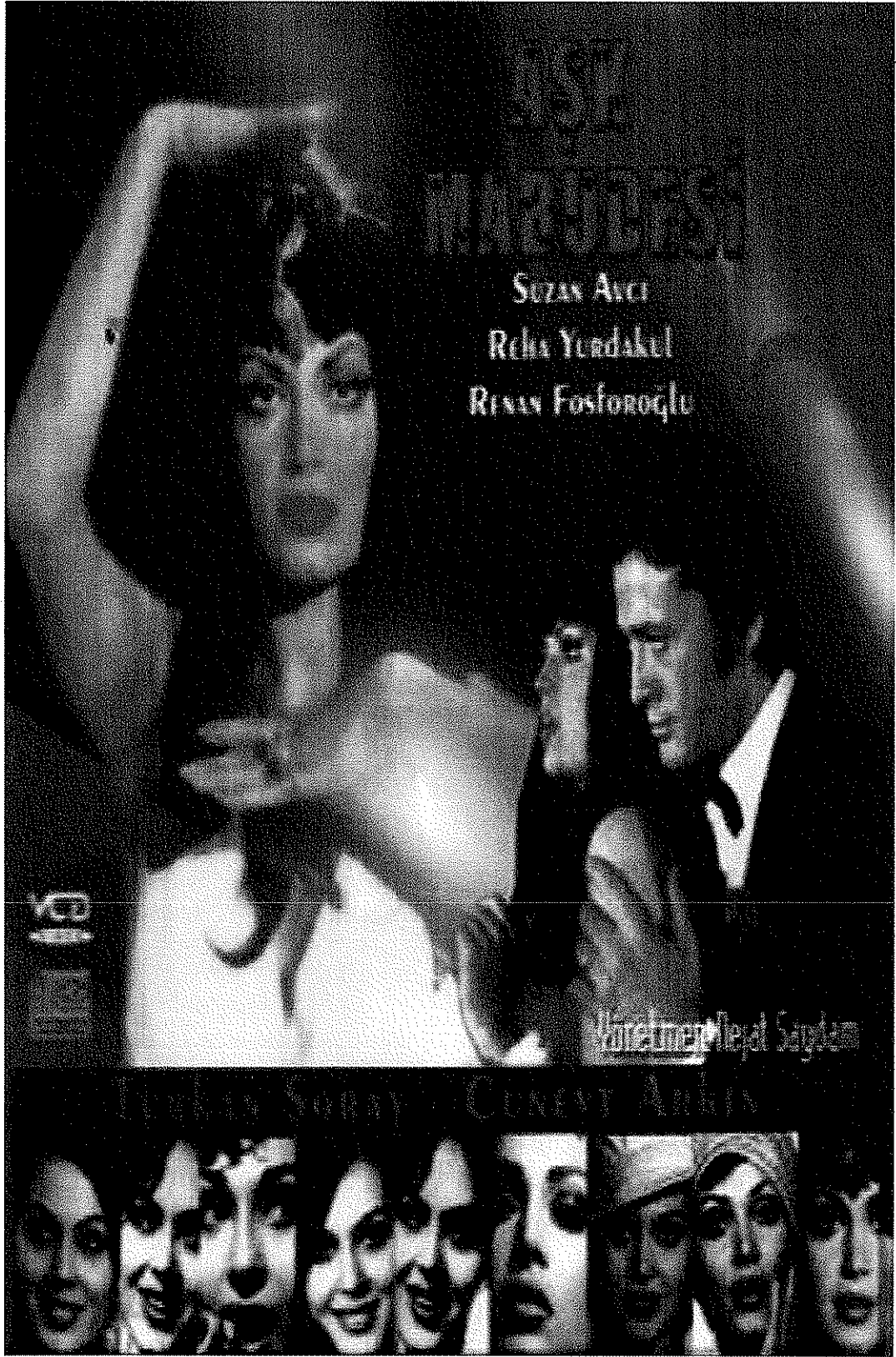
EK A.1



Şekil A.1: Artık Düşman Değiliz



Şekil A.2: Altın Küpeler



Şekil A.3: Aşk Mabudesi



Şekil A.4: At Avrat Silah

EK A.5



Şekil A.5: Ateşli Çingene



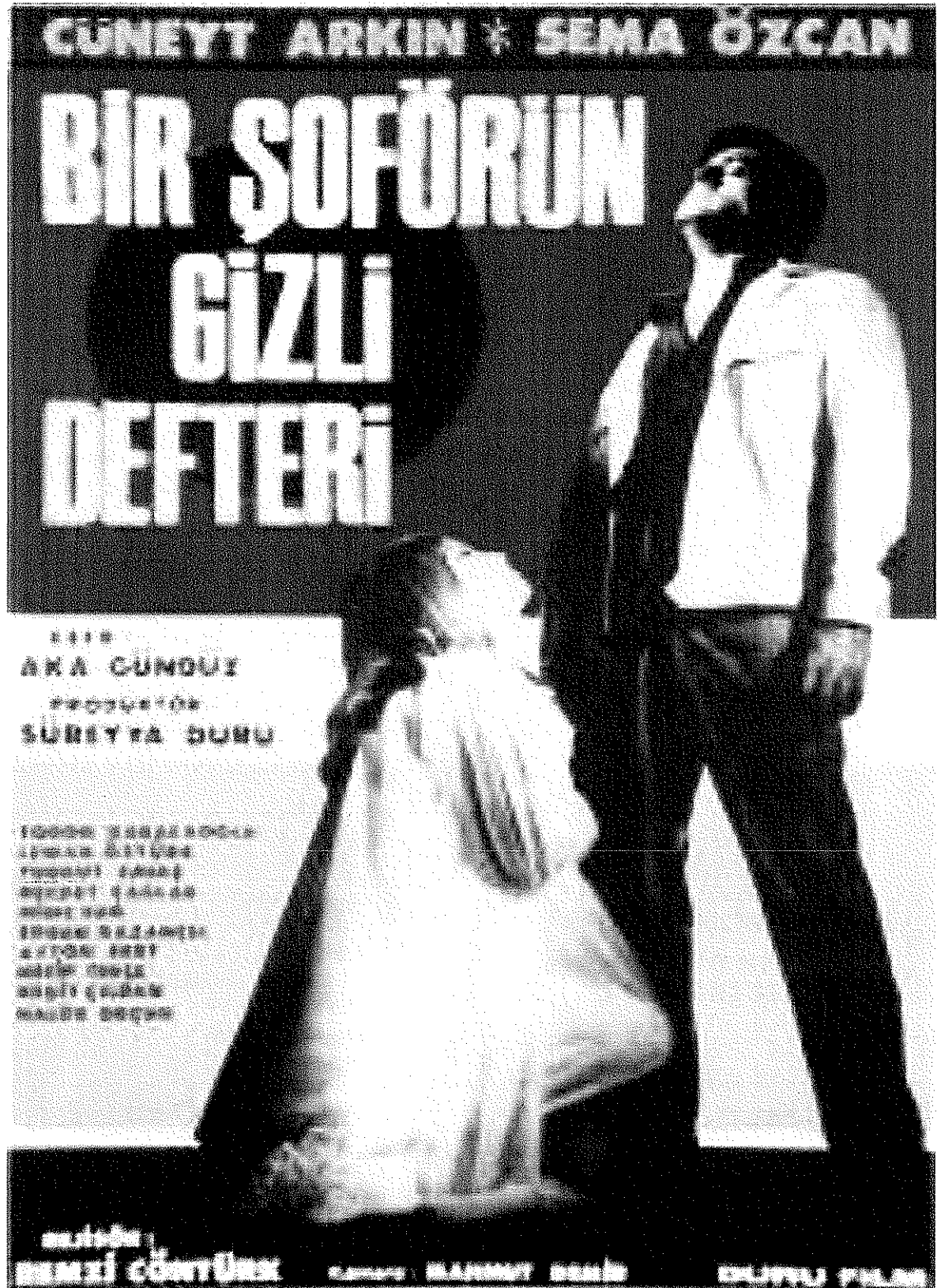
Şekil A.6: Bana Derler Fosforlu



Şekil A.7: Ben Bir Sokak Kadınıyım



Şekil A.8: Ben Öldükçe Yaşarım



Şekil A.9: Bir Şoförün Gizli Defteri



Şekil A.10: Güneşe Giden Yol



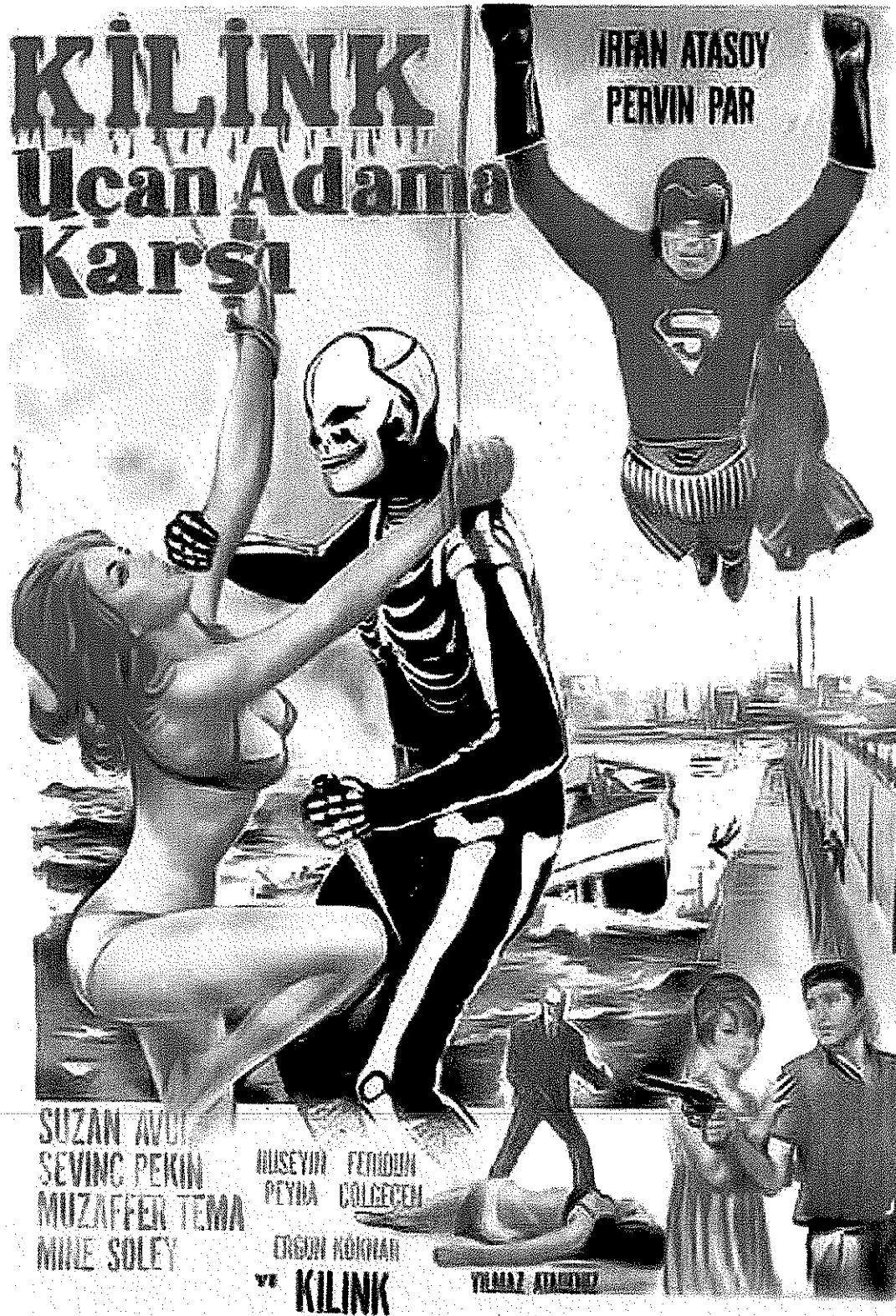
Şekil A.11:Halıcı Kız



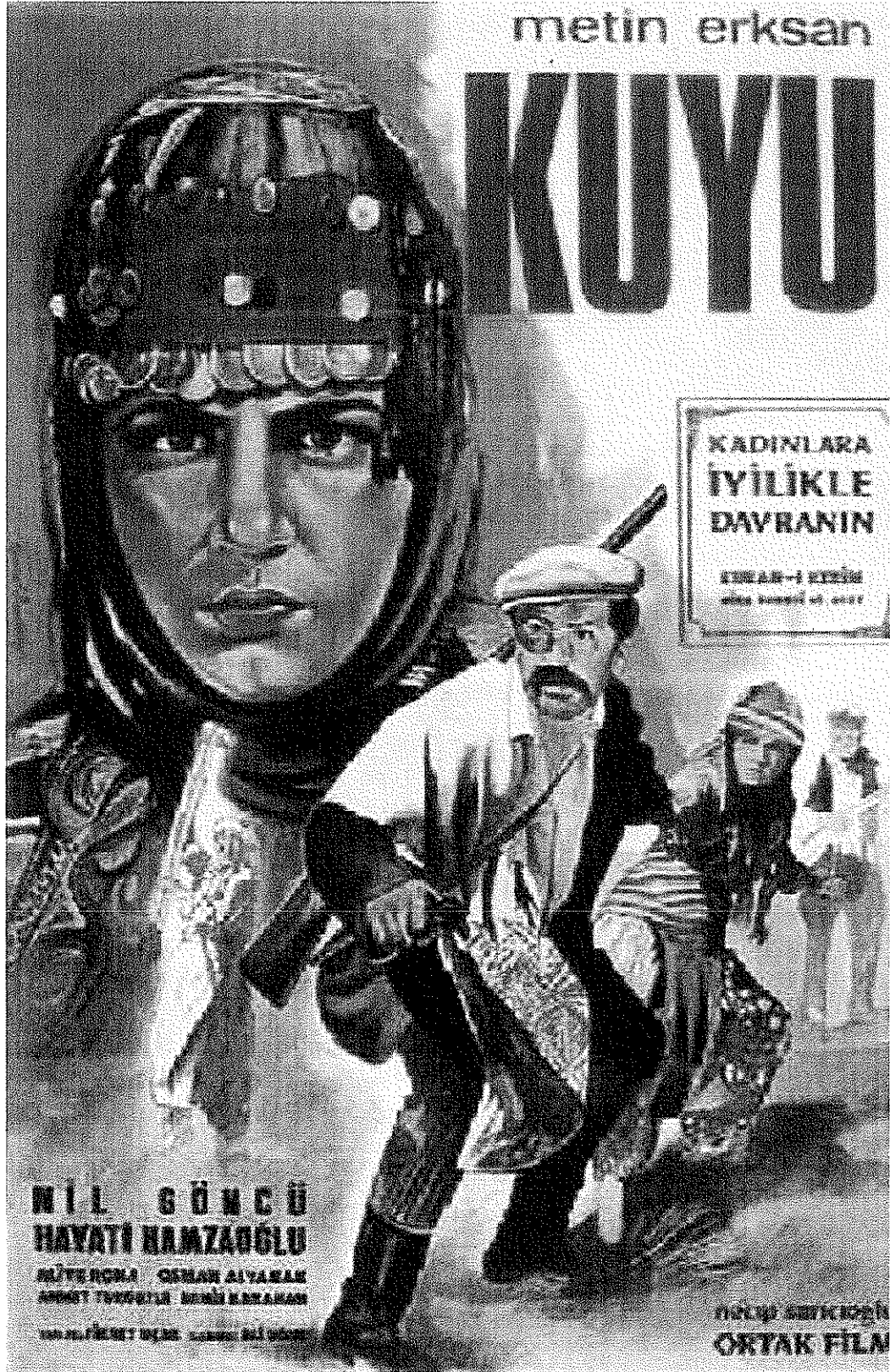
Şekil A.12: Kara Duvaklı Gelin



Şekil A.13: Kırık Hayatlar



Şekil A.14: Kilink Uçan Adama Karşı



Şekil A.15: Kuyu



Şekil A.16: Malkoçoğlu Kara Korsan



Şekil A.17: Sürtük



Şekil A.18: Şoför Nebahat

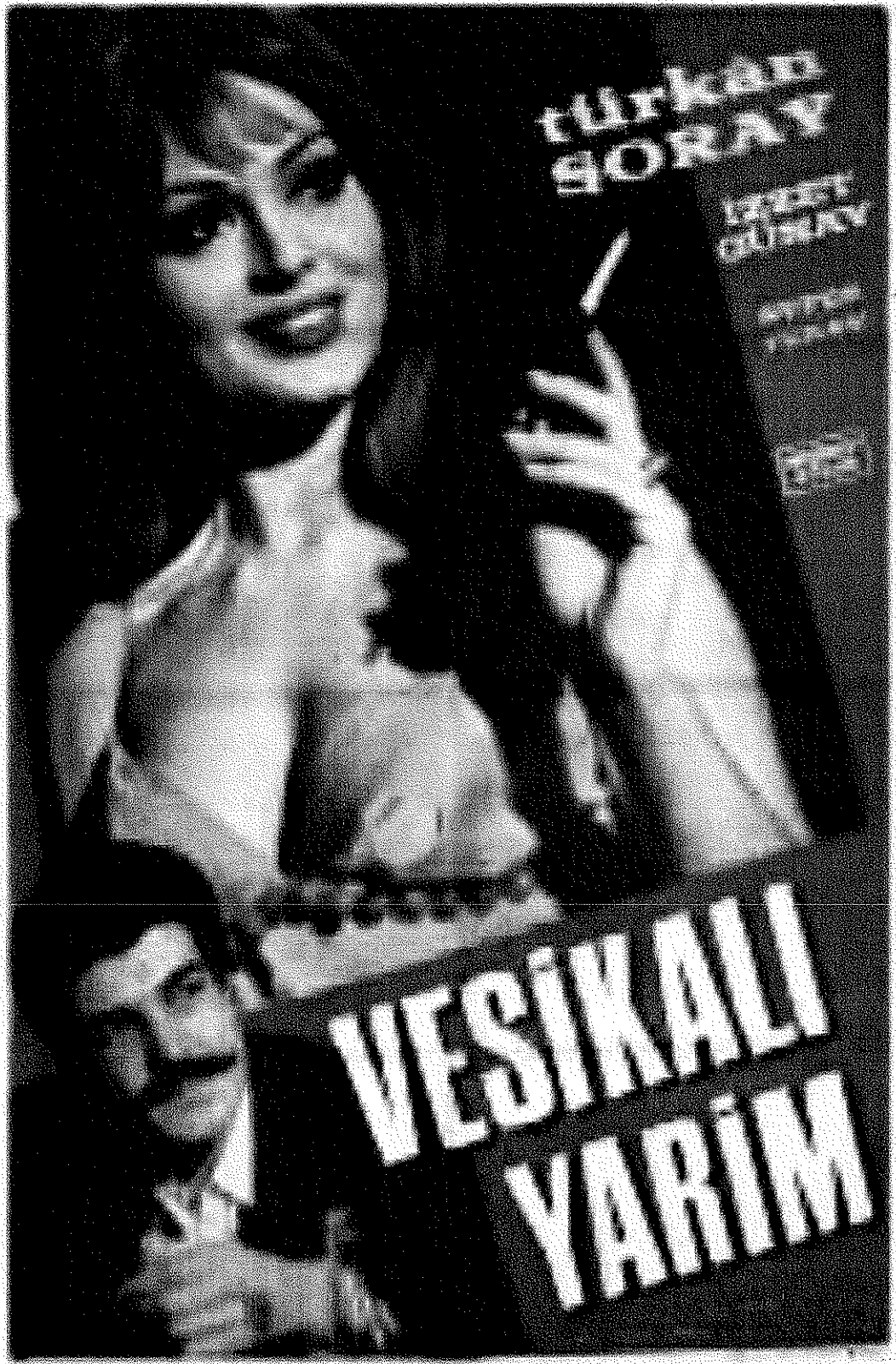


Şekil A.19: Tapılacak Kadın



Şekil A.20: Tarkan Gümüş Eyer

EK A.21



Şekil A.21: Vesikalı Yarım

.....

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad : Beste Akyüz

İletişim : Sultantepe Mah. Yeşilada Sok. Sultan Ap. No: 8/ 14 Üsküdar\ İSTANBUL
Cep: 0532 760 36 73 E-mail: thebest_e@hotmail.com

KİŞİSEL BİLGİLER

Doğum Tarihi: 09.09.1986

Doğum Yeri: İstanbul

Medeni Hali: Bekar

Uyruğu: T.C

EĞİTİM BİLGİLERİ :

2008-.. İTÜ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK MÜZİĞİ YÜKSEK
LİSANS

2004-2008 İTÜ TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARİ TÜRK HALK
OYUNLARI BÖLÜMÜ (mezuniyet derecesi:1'lik)

2000-2004 MAÇKA AKİF TUNCEL ANADOLU MESLEK LİSESİ PLASTİK
SANATLAR BÖLÜMÜ

1997-2000 İCADIYE İLKÖĞRETİM OKULU

1992-1997 PAŞAKAPISI İLKÖĞRETİM OKULU

YABANCI DİL : İNGİLİZCE (iyi seviye)

KULLANILAN BİLGİSAYAR PROGRAMLARI : Word, Excel, Power Point

YAPILAN İŞLER VE ETKİNLİKLER :

1993-2005 Üsküdar Belediyesi Folklor ve Turizm Derneği Lisanslı Oyuncusu

1997 Katibim Kültür ve Sanat Şenliği

2002 THO Federasyonu Halk Oyunları Yarışması Türkiye ikinciliği

2002 İstanbul Folklor Dernekleri Birliği 1. Uluslar arası Halk Oyunları Şenliği

2003 Bosna Hersek Zenica Festivali

2003 THO Federasyonu Halk Oyunları Yarışması İstanbul ve Türkiye Birinciliği

2003 Kültür ve Turizm Bakanlığı Halk Oyunları Yarışması İstanbul ve Bölge Birinciliği

2004 THO Federasyonu Halk Oyunları Yarışması İstanbul Birinciliği

2004 Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul ve Bölge Birinciliği, Türkiye üçüncülüğü

2004 Mısır İsmailia Festivali

2005 İzmir Üniversite Olimpiyatları

2006 İTÜ Dünya Dans Günü Etkinliği

2006 Şirinevler Hürriyet İlköğretim Okulu Halk oyunları Öğretmenliği

2007-2008 Simurg Anka Dans Müzik ve Ritm topluluğu

2007 Karadeniz Olimpiyatları Açılışı

2007 Türk Hava Yolları İstanbul- Cape Town Hattının İlk Uçuşu Sebebiyle Cape Town'da düzenlenen etkinlik

2008-2010 Küçük Çekmece Halk Eğitim Merkezi Halk Oyunları Öğretmenliği

2010 (6 ay) Pera Reklam ve Halkla İlişkiler Satış Temsilciliği

REFERANSLAR :

Doç. Serpil MURTEZAOĞLU İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Görevlisi

0542 217 25 58

Cenap GÜNGÖR, İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Görevlisi 0542 435 01 86

