

T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA  
KADIN TEMSİLLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Emel YALAMAÇ

DANIŞMANI: Prof. Dr. Dilek TAKIMCI İMANÇER

İZMİR-2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Ehnel YALAMAC  
İmza

## TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 15/07/2011 tarih ve 23/09 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi Emel Güreş Yalamaç'ın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 25/08/2011 günü saat 10:00'da 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

**BAŞKAN**  
**Prof. Dr. Dilek İmançer**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

**ÜYE**

**Doç. Dr. Nevin Yıldırım Koyuncu**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

**ÜYE**

**Yrd. Doç. Dr. Şerife Yalçınkaya**

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

**Tezin Türkçe Başlığı : 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri**

**Tezin İngilizce Başlığı :Female Characters in The Turkish Cinema Since 2000**

- 
- \* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.  
2. Tutanak ( jürinin karar ve imzaları haricinde ) bilgisayarda doldurulmalıdır.  
3. Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.  
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince anabilim dışından olması zorunludur.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle Kadın Çalışmaları yüksek lisans eğitimim süresince bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşmaktan keyif alan ve öğrenme isteğimi arttıran hocalarım Yrd. Doç. Dr. Gülgün Meşe, Doç. Dr. Solmaz Zelyut, Prof. Dr. Nuran Şahin, Prof. Dr. Günseli Sönmez İşçi, Prof. Dr. Nevzat Kaya, Yrd. Prof. Dr. Nevin Yıldırım Koyuncu, Prof. Dr. Dilek Direnç'e, tez sürecinde önemli eleştirilerini ve desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Dilek Takımcı İmançer'e ve Türk sinemasına emek vermiş tüm kadın oyunculara teşekkürü bir borç bilirim.

Yol arkadaşım Arda'ya herşeyi paylaşabildiğimiz için, annem Aysel Güreş'e dualarını esirgemediği için, babam Mehmet Güreş'e aniden ve veda etmeden gitse de hala yanımdan ayrılmadığı için, abim Yahya Erdem'e sınırsız sevgisi için, Hivda'ya sınırsız hoşgörüsü için, Nisa Melek'e bana da biraz benzediği için, annem-babam Sevim ve Ahmet Yalamaç'a her zaman gülen yüzleri ve destekleri için minnettarım.

Elbette, özellikle tez konusu ile ilgili kıvranırken aydınlandığım o an için Gaye'ye, ellerinde kitaplarla çıkıp gelen ve yazdıklarımı okuyup fikirlerini paylaşan Emre'ye ve Zeynep'e, film arşivlerini benimle paylaşan Bilgehan'a ve Gürol'a, yüksek lisans başvurum ve eğitimim süresince tavsiyeleri için Nihal'e teşekkür etmeliyim. Lütfiye, Loris, Eylül, Özden, Anıl, İbrahim Erdem, Kuzey Kaptan, Arzu, Cevdet Can, Ozan, Çağlar, Metin, Nazım, Kerem, Ali Çınar, Jülide, Behiye, Bilge, İbrahim, Evren, Güçlü, Yukari-Chan; paylaştığımız her an beni mutlu etti ve bana ilham verdi.

Son olarak, bu tez, başka bir dünyaya inanan herkes sayesinde mümkün oldu.

## İÇİNDEKİLER

<b>TEŞEKKÜR</b>	
<b>İÇİNDEKİLER</b>	
<b>GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>I.BÖLÜM:</b>	
<b>TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK KADINININ TOPLUMSAL KONUMU</b>	<b>4</b>
1.1. İslamiyet'ten Önce ve Eski Türklerde Kadın	5
1.2. İslamiyet'ten Sonra ve Osmanlı Toplumunda Kadın	7
1.3. Tanzimat Dönemi ve Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Kadını	12
1.4. Türkiye'de Toplumsal Değişimler ve Yeni Kuşak Kadınlar	28
1.5. 2000 Sonrası Türkiye'de Kadın	41
1.5.1. Yasal düzenlemeler	43
1.5.2. Kadının Toplumsal Konumu	44
1.5.2.1. Eğitimsizlik	46
1.5.2.2. İstihdam	51
1.5.2.3. Kadına Yönelik Şiddet	53
1.5.2.4. Türkiye'de Fuhuş Sektörü ve Seks İşçisi Kadınlar	57
<b>II. BÖLÜM:</b>	
<b>SİNEMA VE KADIN TEMSİLLERİ</b>	<b>62</b>
2.1. Türk Sineması Ve Kadın Temsilleri	67
2.1.1. Türk Sinemasının İlk Yılları ve Tiyatrocular Dönemi (1914-1939)	70
2.1.2. Geçiş Dönemi Sineması ve Cumhuriyet Kadını-Köylü Kadınlar İkiliği (1939-1950)	76
2.1.3. Sinemacılar Kuşağı Dönemi ve Yüzeysel Kadınlar (1952-1961)	80
2.1.4. Toplumsal Gerçekçi Sinema Dönemi ve Kadınlık kalıpları (1960-1970)	87
2.1.5. 1970'lerde ayrıışan Türk Sineması ve Pornografinin Gölgesinde Kadınlar	98
2.1.6. 1980 Sonrası Türk sineması ve Gerçek Kadınlar	102
2.1.7. 1990'lı Yıllar ve Unutulan Kadınlar	109
<b>III. BÖLÜM:</b>	
<b>2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ</b>	<b>115</b>
3.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış	115
3.2. Araştırmanın Çerçevesi	119
3.2.1. Araştırmanın Amacı	121
3.2.2. Araştırmanın Temel Varsayımları ve Hipotezi	121
3.2.3. Araştırmanın Evreni	122
3.2.4. Araştırmanın Örnekleme	125
3.3. Film Analizleri	127
3.3.1. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK (2001)	127
3.3.1.1. Filmin Künyesi	127
3.3.1.2. Filmin Öyküsü	128

3.3.1.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	129
3.3.1.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	130
3.3.1.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	132
3.3.1.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	132
3.3.2. İTİRAF (2002)	134
3.3.2.1. Filmin Künyesi	134
3.3.2.2. Filmin Öyküsü	134
3.3.2.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	135
3.3.2.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	135
3.3.2.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	138
3.3.2.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	139
3.3.3. İNŞAAT (2003)	141
3.3.3.1. Filmin Künyesi	141
3.3.3.2. Filmin Öyküsü	142
3.3.3.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	143
3.3.3.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	143
3.3.3.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	146
3.3.3.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	147
3.3.4. OKUL (2004)	149
3.3.4.1. Filmin Künyesi	149
3.3.4.2. Filmin Öyküsü	150
3.3.4.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	151
3.3.4.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	151
3.3.4.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	154
3.3.4.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	154
3.3.5. İKİ GENÇ KIZ (2005)	156
3.3.5.1. Filmin Künyesi	156
3.3.5.2. Filmin Öyküsü	157
3.3.5.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	158
3.3.5.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	158
3.3.5.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	161
3.3.5.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	163
3.3.6. GÖNÜL YARASI (2005)	165
3.3.6.1. Filmin Künyesi	165
3.3.6.2. Filmin Öyküsü	166
3.3.6.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	167
3.3.6.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	167

3.3.6.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	170
3.3.6.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	172
3.3.7. BEYZA'NIN KADINLARI (2006)	174
3.3.7.1. Filmin Künyesi	174
3.3.7.2. Filmin Öyküsü	175
3.3.7.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	176
3.3.7.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	176
3.3.7.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	178
3.3.7.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	179
3.3.8. MUTLULUK (2007)	181
3.3.8.1. Filmin Künyesi	181
3.3.8.2. Filmin Öyküsü	182
3.3.8.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	183
3.3.8.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	183
3.3.8.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	185
3.3.8.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	186
3.3.9. GÖKTEN ÜÇ ELMA DÜŞTÜ (2008)	188
3.3.9.1. Filmin Künyesi	188
3.3.9.2. Filmin Öyküsü	189
3.3.9.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	190
3.3.9.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	191
3.3.9.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	193
3.3.9.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	194
3.3.10. HAYAT VAR (2008)	196
3.3.10.1. Filmin Künyesi	196
3.3.10.2. Filmin Öyküsü	197
3.3.10.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	197
3.3.10.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	197
3.3.10.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	201
3.3.10.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	202
3.3.11. ACI AŞK (2009)	203
3.3.11.1. Filmin Künyesi	203
3.3.11.2. Filmin Öyküsü	204
3.3.11.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	204
3.3.11.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	204
3.3.11.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	205
3.3.11.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	206
3.3.12. BÜŞRA (2010)	207

3.3.12.1. Filmin Künyesi	207
3.3.12.2. Filmin Öyküsü	208
3.3.12.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri	208
3.3.12.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu	209
3.3.12.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu	211
3.3.12.6. Filmin Genel Değerlendirmesi	211
3.4. İncelenen Filmlerin Genel Değerlendirmesi	213
SONUÇ	220
RESİMLER LİSTESİ	228
TABLolar LİSTESİ	232
KAYNAKÇA	233
ÖZGEÇMİŞ	241
ÖZET	242
ABSTRACT	243



## GİRİŞ

Akademik dünyaya yeni bakış açıları taşıyan disiplinlerarası alanlardan biri olarak Kadın Çalışmaları; tarih, sosyoloji, hukuk, tıp, siyaset bilimi, iletişim vb. gibi konuları kapsarken, bilgiyi yeniden yoğurarak toplumsal cinsiyet kavramını ve kadının toplumsal konumunu sorgulamaktadır. Yüzyıllardır kadın üzerinde süregelen baskı, dinlerle, inanışlarla ve geleneklerle desteklenmiş, toplumsal yapının, bireysel davranışların ve eril iktidarın kontrol mekanizmalarına yayılmıştır.

Türkiye’de kadınının toplumsal konumuna bakıldığında, hukuki düzenlemeler ve gündelik hayat arasında önemli farklılıklar bulunduğu görülmektedir. Tarihsel süreçte Türk kadınının değişimi için henüz küçük adımlar atılmış olduğu, ataerkil düzenin oldukça katı bir biçimde korunduğu, eğitim, çalışma hayatına katılım, şiddet ve seks işçiliği sorunlarının sürdüğü ortaya çıkmaktadır.

Ataerkil düzenin idealize ettiği toplumsal cinsiyet rollerini modern toplum yapısında temsil eden başlıca kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir. Sinema, başlangıcından günümüze kadar çok geniş kitlelere ulaşırken eril söylemin egemen olduğu ve kadınların ikincil ve eviçi rollerde temsil edildiği bir alan olagelmıştır. Kadınların kamera arkasında yer bulmaları oldukça güç olurken, sinema-kadın ilişkisi kadının sinemasal sunumu etrafında şekillenmiş, kameranın önünde ataerkil ideolojinin onlara biçtiği rollere uygun olarak yer alabilmişlerdir. Sinema, dönemin tarihsel, sosyal ve ekonomik ortamından etkilenerek toplumsal gerçekliği yansıtırken, aynı zamanda kültür ve toplumsal yapıyı etkileyebilen bir araçtır. Bu etkileşim süreci Türk sineması için de geçerlidir. Türk sineması tarihine bakıldığında değişen ideolojilerin yansımalarını okumak mümkündür. Bu bağlamda, çalışmanın konusu, ‘2000 sonrası Türk sinemasında kadın temsilleri’ olarak belirlenmiş ve uzun-metraj ve güncel zamanlı filmlerde yer alan kadın temsillerinin ataerkil ideolojiye uygun inşa edilip edilmediğinin,

günümüz gerçekliği ile ne kadar örtüştüğünün ve kadın sorunlarına dair bir söylem geliştirip geliştirmediğinin sorgulanması amaçlanmıştır. Bunun yanında, Türk modernleşmesinin kadının toplumsal konumu üzerindeki etkilerini tartışmak, tüketim toplumu içerisinde kadın kimliklerinin dönüşümünü ve sinemanın bir araç olarak bu kimlikleri iletmede ne kadar etkili olduğunu araştırmak diğer amaçlardır.

Çalışmanın birinci bölümünde, kadının toplumsal konumunun tarihsel süreçte geçirdiği aşamalara bakılacak, toplumsal yapılaşma içinde kadının nasıl konumlandırıldığı, görev ve sorumluluğunun nasıl tanımlandığı incelenecektir. Gelenekler ve toplumsal alışkanlıklarda kendini gösteren eski inanışların izini sürebilmek adına Eski Türklerden itibaren Türk kadınının sosyal yaşamının izi sürülecektir. Türk toplumunda kadının yeri tarihsel süreç içerisinde ele alınırken, İslamiyet'in kabulü ile yaşanan toplumsal dönüşümler, Osmanlı kültürünün etkileri, Cumhuriyet'in ilanı ile yaşanan değişimin altında yatan dinamikler, Kemalizmin idealize ettiği kadın imajı ve günümüz toplumunda kadının konumu üzerinde durulacaktır. Türk kadınının konumu, toplumsal değişimlere paralel bir tarihsel perspektif içinde kadın hareketinin gelişimi ile birlikte incelenecektir. Birinci bölümde son olarak, 20.yy'da yapılan hukuki düzenlemeler ve 2000 sonrasında kadının toplumsal konumunu ortaya koyan araştırma sonuçları, özellikle eğitim, istihdam, kadına yönelik şiddet ve seks işçiliği başlıkları altında değerlendirilecektir.

Sinema ve kadın ilişkisinin ele alındığı ikinci bölümde Türk sinemasında kadın temsilleri tarihsel evreler ve türlere göre değerlendirilecektir. Feminist film eleştirisi kuramlarının ve dünya sinemasında kadın temsillerinin ışığında tarihsel süreçte Türk toplumunun modernleşme süreci ve Türk sinemasının yaşadığı dönüşümlerin nasıl olduğu açıklanmaya çalışılacak, kamusal ve özel alanda kadın temsillerinin üzerinde durulacaktır. Sinemada kadının ikincilliği ve bir nesne olarak nasıl sunulduğu Türk sinemasındaki farklı akımlar üzerinden değerlendirilecektir.

Üçüncü ve son bölümde modernite ve tüketim odaklı değişen toplumsal yapı göz önünde bulundurularak, Türk sinemasında mevcut farklı akımlar ve bu akımların ele aldıkları konular irdelenecek, 2000 sonrası toplumsal yapıyı yansıtan filmlerdeki kadın temsilleri seçilen oniki film üzerinden analiz edilecektir. 2000 sonrası Türk sinemasında kadın temsillerinin analizi için örneklem grubunun seçiminde öncelikle, farklı yıllarda gösterime giren, farklı türlerde çekilmiş, güncel konuları ele alan ve birbirlerinden farklı kadın temsillerini içeren filmler baz alınmıştır. Bu bağlamda, filmlerin öyküleri üzerinden bir okuma yapılarak, film analizi içinde kadın temsillerinin özelliklerine dair çeşitli sorular, feminist film eleştirisi çerçevesinde sosyolojik film analizi tekniği kullanılarak sorulacaktır. Filmlerde yer alan kadın temsilleri yaş, ekonomik sınıf, toplumsal statü, eğitim ve istihdam özellikleri; ruhsal, fiziksel ve toplumsal açıdan dışavurumları; kadına yönelik şiddet sahneleri ve seks işçiliği bakımından incelenerek, günümüzde öne çıkan eğitim, çalışma hayatına katılım, şiddet ve seks işçiliği sorunlarının Türk sinemasında ne kadar yer bulabildiği tartışılacaktır. Böylelikle 2000 sonrası Türk sineması örnekleminde, kadın temsilleri üzerinden sinema-toplum-kadın ilişkisi incelenecektir.

Çalışmanın amacı ve konusu doğrultusunda tezin sınırlılıkları belirlenmiştir. Çok geniş bir alanı kapsayan sinema sanatı sadece sinema-kadın ilişkisi ve kadın temsilleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Çalışmanın konusu doğrultusunda birinci ve ikinci bölümde literatür taraması yapılmış, üçüncü bölümde ise 2000 sonrası Türk sinemasında güncel oniki film analiz edilmiştir.

## I. BÖLÜM

### TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK KADINININ TOPLUMSAL KONUMU

İnsanlık tarihi, resmi tarih kayıtlarına bakıldığında erkek egemen ve kadınların entrikalar dışında çoklukla göz ardı edildiği bir alan olagelmıştır. Tarihe yön veren hükümdarlar, peygamberler, kaşifler, filozoflar, sanatçılar, vs. çoğunlukla erkekler olurken kadının rolü edilgen bir izleyici, bir figüran ya da eril ihtiyaçlara göre şekillenen bir nesne olmaktan öteye geçememiştir. Kadınların, toplumsal konumunun sorgulanması, ancak kadın hareketinin özellikle Amerika ve Avrupa’da 18.yy’dan itibaren ortaya çıkışı ve yükselişi ile mümkün olmuştur. Fransız Devrimiyle sorgulanmaya başlayan toplumsal yaşam normları beraberinde kadınların toplumsal hayattaki yeri ve kadın hakları da tartışılmaya başlanmıştır. 19.yy sonlarından itibaren ise, kadınlar ev içi rollerini terk etmeye, ev dışına çıkmaya, dolayısıyla toplumsal alanda birey olarak varolmaya başlamışlardır.<sup>1</sup> Ekonomik alanda yaşanan dönüşümler ve kapitalizmin ortaya çıkışı ile birlikte kadının ‘annelik’ kimliği sorgulanmaya başlanmıştır. Türk toplumunda ise kadın hareketinin ortaya çıkışı, dünyada yaşanan değişimlerle eşzamanlı olmamış, Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı’da yaşanan ilerlemeye ayak uydurma çabaları çerçevesinde değişen ekonomik dengeler ve toplumsal düzen içerisinde özellikle 20.yy başlarından itibaren kendine yer bulmuştur.

Araştırma konusu olan Türk toplumunda kadının konumu ve sinemada kadın temsilleri arasındaki ilişkiyi anlamak açısından, Türk kadınının toplumsal rolü üzerine toplumsal yaklaşımların tarihsel süreç içerisinde ele alınması gereklidir. Sinemanın ataerkil toplum düzeni ve bu düzenin tarihi geleneği üzerinden beslendiği düşünüldüğünde, kadın tarihi üzerinden yapılacak bir değerlendirme, günümüz Türk kadınının sinemasal yansımaları hakkında da çıkarımlar sağlayacaktır. Eski Türklerden itibaren farklı inanç ve

---

<sup>1</sup> Ayşegül Yaraman, *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2001, s:13.

yönetim sistemleri ile şekillenen toplumsal yapı içerisinde farklı kadın yaşam tarzları da sözkonusudur. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan dönüşüm sonucunda Türk toplumu yeni ve farklı 'Türk kadınları' olarak vurgulanan, örtünen kadından farklı olarak modern kadın modeli ile tanışır. İşte bu yeni kadınlar, medeni bir millet olarak Türk milletinin simgeleri haline gelmişlerdir.<sup>2</sup> Ancak, Cumhuriyetin ilanı sonrasında Kemalist reformlarla önlerinde açılan yolda ne kadar ilerledikleri ise tartışmalıdır. Bu bağlamda, Türk tarihi boyunca kadının toplumsal konumunu anlamak, günümüzde geçerliliğini korumakta olan ataerkil kodların anlaşılması ve toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümlerinin değerlendirilmesi açısından önemlidir.

### 1.1. İslamiyet'ten Önce Ve Eski Türklerde Kadın

Eski Türk toplumlarında kadının konumu üzerine pek çok yayında kadın erkek eşitliğinin vurgulandığını görüyoruz. Örneğin Ziya Gökalp'e göre eski Türkler göreceli olarak demokratik ve feminist sayılabilirler. Zira hem kadına hem de erkeğe kutsal güçler atfedilmekte, mülkiyet paylaşımında eşitlik tanınmaktaydı.<sup>3</sup> Eski Türk dini, içerdiği Şamanlığa dair unsurlar nedeniyle tartışmalı bir alan olsa da Türklerin tek tanrıya inanmış oldukları gerçeği herkesçe kabul görmektedir. Tengri ne erkek ne de dişidir. Eski Türklerin zihni mantalitelerinde ve dil mantıklarında Sami ve Hint-Avrupa dil ailesine mensup kavimler gibi erkek-dişi ayrımına rastlanmaz. Türkler kainatı bir bütün olarak kavrarlar. İşte bu yüzden Türklerde kadın-erkek ayrımı da yoktur.<sup>4</sup>

Eski Türklerde ataerkil döneme ait veriler doğrultusunda Orta Asya'da yaşayan Türk toplumlarında kadının İslamiyet sonrası konumuna göre daha ileri bir mevkide olduğu

---

<sup>2</sup> Ayşe Durakbaşı, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s:24

<sup>3</sup> Nermin Abadan Unat, *Toplumsal Değişme ve Türk Kadını / Türk Toplumunda Kadın*, Derleyen: Nermin Abadan Unat, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara, 1979, s:7.

<sup>4</sup> Harun Güngör, "Eski Türk Dininin İsimlendirilmesi Üzerine", *Folkloristik: Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*, Hazırlayanlar: Özkul Çobanoğlu-Metin Özarslan, Feryal Matbaası, Ankara 1996: s: 36.

söylenbilir.<sup>5</sup> Türk toplumlarının ‘ana-erkil’ dönemlerine ait bilgiye sahip olunmaması, Türklerin hiçbir zaman anaerkil toplumsal yapı göstermedikleri şeklinde yorumlanmaktadır. Ancak, Eski Türklerde ana soyu ile baba soyu değerce birbirine eşit olmuş, soyluluğun sadece babadan gelmeyip, anadan da geldiği kabul görmüştür.<sup>6</sup> Doğan Avcıoğlu’na göre ise “bir dişi kurt ataya sahip olan ve doğan çocukların analarının soyadıyla anıldığı” Orta Asya Türk boyları ana-erkil soy aşamasından geçmişlerdir ve önceleri her erkeğin her kadına ve her kadının her erkeğe ait olduğu ilkel bir durum yaşanmıştır.<sup>7</sup> Ayrıca, herkesin her işi yaptığı bir toplumsal yapı söz konusudur. Toprağın Tanrı’nın hediyesi olarak herkesin kullanımına açık sayıldığı göçebe yaşam tarzı özel mülkiyet kavramının önüne geçerek her iki cinsi de cinsel ve toplumsal sömürden uzak tutmuştur. Daha sonraki dönemlerde ise, özellikle tarımsal üretime geçilmesi ve hayvanların evcilleştirilmesiyle birlikte işbölümünün başlangıcına ve kadının bağımlı hale gelişine tanık oluruz. Erkeğin üremedeki rolünün fark edildiği bu dönemde kadının saygınlığı erkek evlat doğurmasına bağlanmaya başlar.<sup>8</sup> Hatta Kaşgarlı Mahmut’un XI.yy’da yazdığı ‘Divan-ü Lugati’t-Türk’ adlı eserinde kadınlara oyuncak anlamında ‘oxşagu’ dendiği, çünkü onlarla oynandığı ve oyalanıldığı anlatılır.<sup>9</sup>

Türklerin Anadolu’yu yurt edinmeleriyle sonlanan göçlerin önemli sonuçlarından biri de Türklerin İslam kültürüyle tanışmaları olmuştur. M.S. 10.yy’da İslam dinine geçmiş olsalar da Türklerin M.S. 14.yy’a kadar İslam öncesi değer ve törelerine uygun yaşadıklarını Dedem Korkut Hikayeleri’nde görebiliriz. Bu hikayelerde, ata binen ok atan, savaşan, bir haz objesi olmaktan uzak, kahraman olarak da nitelenen kadın tipleri anlatılır.<sup>10</sup> Bu dönemde kadınların oldukça dışadönük bir hayat yaşadıkları, yüzlerini örtmedikleri ve

---

<sup>5</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, Şubat 1988, s:13.

<sup>6</sup> Gülden Ertuğrul, “Atatürk ve Kadın Hakları”, *Atatürk Araştırmaları Merkezi Dergisi*, Sayı 22, Cilt VIII, 1991, s:56.

<sup>7</sup> Aktaran: Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:9-10.

<sup>8</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:13.

<sup>9</sup> Muharrem Kaya, “Divanü Lügati’t-Türk’ün Halkbilim Açısından Önemi”, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt: VIII SAYI: XXXI, 2002/3, s:41

<sup>10</sup> Nermin Abadan Unat, a.g.e., s:7.

eşlerini evlilik öncesinde tanıma fırsatı buldukları seyyah İbn Battuta'nın anlatılarında da yer alır.<sup>11</sup> Ancak, kadının toplumsal hayattaki yeri İslamiyet'e geçişle birlikte özellikle Osmanlı İmparatorluğu devrinde değişecektir.

## 1.2. İslamiyet'ten Sonra Ve Osmanlı Toplumunda Kadın

İslam ve kadın üzerine literatürü incelediğimizde İslam dininin kadın haklarını koruduğu ve kadının saygınlığını arttırdığı yönünde pek çok görüşle karşılaşırız. İslam'ın kadın için özgürlük sunduğu savunulurken, kadının namusuna, evlilik kurumuna ve kadının korunmasına önem verildiği, onun bütün haklarının güvenceye alındığı iddia edilmektedir.<sup>12</sup> Bu iddiada dikkat edilmesi gereken nokta referans alınan toplumun Araplar olmasıdır. Aytunç Altındal'a göre Cahiliyye devri olarak isimlendirilen İslamiyet öncesi dönemde Arap kadınları toplumdaki en alt değerdeki unsur olarak görülmekte ve yerleri hayvanlardan sonra gelmekteydi.<sup>13</sup> Buna göre kadınlara evlilikte mehir verilmesi ve mirastan pay düşmesi, nikahta kadınların rızasının sorulması gibi yeni düzenlemeler kadını bu konumundan kurtarır niteliktedir. Poligami, Nisa suresinin 3. Ayetinde kadının lehine olacak şekilde dört nikaha kadar sınırlanmıştır. Diğer yandan İslam'a göre kadın edilgendir ve erkek ona dilediği gibi davranabilecektir. Kur'an'da kadınla ilgili surelerin kadına itaati öğütlediği ve genel olarak erkeğin kadın üzerindeki üstünlüğünü vurguladığı da açıktır.<sup>14</sup> Örneğin Nisa suresinin 34. Ayetinde "Erkekler, kadınların koruyup kollayıcılarıdır. Çünkü Allah insanların kimini kiminden üstün kılmıştır. (...) İyi kadınlar, itaatkârdırlar.", Bakara Sûresinin 178. Ayetinde "... Hüre karşı hür, köleye karşı köle, kadına karşı kadın kısas edilir..." denmiştir. Dolayısıyla Arap toplumunda, İslamiyet kadın haklarında kısmen iyileştirme sağlamışsa da kadın bir birey olarak düşünülmez; hakları erkeğin keyfine göre sınırlanmıştır ve erkeğe tabidir. Sonuçta, Kur'an-ı Kerim ile kadın haklarında yapılan

---

<sup>11</sup> Gülden Ertuğrul, a.g.m., s:58

<sup>12</sup> İbrahim Agah Çubukçu, "İslam'da Kadın Hakları", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 21, s:37

<sup>13</sup> Aktaran: Fetay Soykan, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, Altındağ Matbaacılık, İzmir, Mart 1993 s:11.

<sup>14</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:36.

düzenlemeler kadınlar için adaletin teminini hedeflemekte ancak adaleti dağıtma görevini erkeğe vermektedir.

Türk toplumuna baktığımızda İslamiyet'e geçişin ilk yılları ile Osmanlı İmparatorluğu devrinde Şer'i hükümlerin uygulanışında farklar görülür. İlk dönemlerde özellikle kırsal kesimde Türk geleneklerinin uygulanmasına devam edilmiştir. Babanın ölümü halinde erkek evlat değil anne ailenin hakimi sayılmış, kadın ve erkeğin bir arada olabildiği törenler yapılmıştır.<sup>15</sup> Fakat zamanla Türk kadınının toplumsal hayattaki yerini yitirdiği gibi aile içinde de bağımlı kılındığı bir gerçektir. Ertuğrul'a göre, Türk geleneklerinin uygulanmasından zamanla vazgeçilişi Oğuz Türklerinin etkileşim içinde olduğu belirgin iki toplum olan Arap ve Bizans etkisiyle bağlantılıdır.<sup>16</sup> Arap toplumunda olduğu gibi Bizans'ta da kadın erkekten sonra gelendir. Dolayısıyla, Arap kültürü, İslamiyet ve Bizans toplumunun da etkisiyle Oğuz Türklerinin ve Osmanlının kadına bakışı olumsuz yönde değişmiştir. Nitekim Anadolu'da Osmanlı hakimiyetinin genişlemesiyle birlikte toplumda bir birey sayılan Türk kadından, sessizleşen ve ev içi alana hapsedilen Osmanlı Kadınına doğru bir değişim de başlar. Bu değişime zemin hazırlayan en önemli etkenlerden birisi Osmanlı İmparatorluğu devrinde Kur'an ve İslam felsefesi yorumlarının Türk kadınının aleyhine bir şekilde gelişmesi olmuş, böylelikle kadının hayatı eve dönük bir hale getirilmiştir. Beyza Bilgin, 'İslam'da ve Türkiye'de Kadınlar' başlıklı makalesinde, ataerkil söylemin yaratılış itibarıyla kadını, erkek için tehlikeli ve kontrol altında tutulması gereken bir yaratığa nasıl dönüştürdüğüne işaret eder: Adem'i yasak meyveyi yemesi için kandıran ve cennetten kovulmalarına sebep olan Havva'dır.<sup>17</sup> Feminist hareketin de ilk olarak ele aldığı ve değiştirmeye çalıştığı bu dinsel dogma, kadına 'insan ıstırabının kaynağı, baştan çıkarıcı lanetli Havva' imgesini ve rolünü yakıştırmaktadır.<sup>18</sup> Halbuki Ta-Ha suresinin 115-

---

<sup>15</sup> Mevlüt Özhan, "Kadınlar Arasında Oynanan Dramatik Seyirlik Oyunlarda İşlenen Konular", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, C.111, Ankara, 1992, s.188

<sup>16</sup> Gülden Ertuğrul, a.g.m., s:58

<sup>17</sup> Beyza Bilgin, "İslam'da ve Türkiye'de Kadınlar", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 36, 1996, s:31.

<sup>18</sup> Fatmagül Berktaş, "Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye", *Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları*, no 7, 2004, s:3.



122. ayetlerinde “Andolsun, bundan önce biz Adem’e (cennetteki ağacın meyvesinden yeme diye) emrettik. O ise bunu unutuverdi. Biz onda bir kararlılık bulmadık. Hani meleklere, ‘Adem için saygı ile eğilin’ demiştik de, İblis’ten başka melekler hemen saygı ile eğilmişler; İblis bundan kaçınmıştı. Biz de şöyle dedik: ‘Ey Adem! Şüphesiz bu (İblis) sen ve eşin için bir düşmandır. Sakın sizi cennetten çıkarmasın; sonra mutsuz olursun. Şüphesiz senin için orada aç kalmak, çıplak kalmak yoktur. Orada ne susuzluk çekersin, ne de güneş altında kalırsın.’ Nihayet şeytan ona vesvese verip şöyle dedi: ‘Ey Adem! Sana ebedilik ağacını ve yok olmayan bir saltanatı göstereyim mi?’ Bunun üzerine onlar (Adem ve eşi Havva) o ağacın meyvesinden yediler. Bu sebeple ayıp yerleri kendilerine göründü ve cennet yaprağından üzerlerine örtmeye başladılar. Adem Rabbine isyan etti ve yolunu şaşırdı. Sonra Rabbi onu seçti, tövbesini kabul etti ve ona doğru yolu gösterdi.” denir ve Havva’nın Adem’i kandırdığı değil, sadece Adem’le birlikte meyveyi yediği anlatılır. Buna rağmen, varolan ataerkil değerler dizisi doğrultusunda kadınlar için yeni bir toplumsal rol belirlenmiş ve Türk toplumundaki kadınlar da Havva’nın sözde suçunun taşıyıcıları olarak görülmeye başlanmıştır.

Şer’i hükümler ile korunan bireysel haklar, Osmanlı düzeninde yok sayılmıştır. Örneğin, Osmanlı Devletinde toprak devletin malı olmuştur, köylü bir kiracı olarak onu işler ve bizzat kendisi de devletin malıdır. Toplum, iktidar sahipleri olan saray ve çevresi ile sömürülen kesim olan reaya olmak üzere iki kutupludur. Bu iki farklı kutupta üst-yapı (kentsel) ve alt-yapı (kırsal) olmak üzere iki ayrı Türk-Osmanlı Kadını ortaya çıkar. Egemen sınıf ise kendi çıkarları doğrultusunda Saray ve çevresindeki kadınlar ile Köylü kadınları için farklı uygulamalar getirmiş ve iki farklı sınıfa dahil kadınları birbirinden uzaklaştırmıştır.<sup>19</sup> Kırsal kesimde, kadın üretken, itaatkar, sömürülen ve ‘Allah korkusu’, bekaret ve namus gibi toplumsal baskı unsurları ile şekillendirilen bir rolü üstlenmiştir. “Kocanın eşinin boynundaki hakkından birisi; kocası onun nefsinin istediği zaman, devenin sırtında ise dahi, nefsinin kocasından men’etmemelidir.” hadisinde olduğu gibi kadına

---

<sup>19</sup> Aytunç Altındal, *Türkiye’de Kadın*, Havas Yayınevi, İstanbul, 1980, s:80,81.

öğütlenmiş, zamanla, cinsellik kadın için tümüyle günah ve utanılacak bir kavrama dönüşürken, erkek için bir hak ve kadın üzerinde bir iktidar alanı haline gelmiştir.<sup>20</sup> Diğer yandan, kentsel kesimdeki kadın, tüketici, erkeğe bağımlı, eril bakışa hizmet eden görsel bir nesne olmuştur. İran ve Bizans saraylarının harem yaşamının Osmanlı sarayına girmesinin ardından, harem ve poligami (çok eşlilik) istisnaî şartlar altında ve belli bir sınıf içinde de olsa yayılmaya başlamış, böylece, özellikle şehirlerdeki Türk kadını yaşamını haremde gizliliği içinde geçiren bir kadına dönüşmüştür.<sup>21</sup> Üst-sınıfın haremlerini dolduran bu kadınlar, bir yandan süslenmeyi, bakımlı olmayı ve geceleri erkeklerinin gönüllerini eğlendirmeyi bir görev edinirken diğer yandan politik olarak etkili olabilmiş ancak iktidarı oğulları aracılığıyla kullanmayı, anti-patriyarkalist olmaya yeğ tutmuşlardır.<sup>22</sup> Ayrıca, kırsal kesimdeki alt-yapının kadınları giyim konusunda herhangi bir kısıtlamaya maruz kalmazken, şehirlerdeki ve Saraya yakın üst sınıfın kadını sıkı sıkıya örtünmek zorunda bırakılmıştır.<sup>23</sup>

Kırsal kesimde kadınlar eğitim ve öğrenimden uzak tutulup, sürekli tarla ve ev işlerinde çalıştıkları bir hayat sürerken kültürel anlamda üretken olamamışlardır. Kadınlar arasında yapılan toplantılarda, çoklu evliliğin getirdiği problemler, evlilik tercihleri, gelin-kaynana çatışmaları gibi kadın sorunlarına güldürü biçiminde seyirlik oyunlarda değinilirken, genç kızlara toplumdaki yerleri öğretilmiş ve böylelikle kendilerini bekleyen kadere hazırlanmışlardır.<sup>24</sup> Diğer tarafta, üst-yapının kadınlarının bir kısmı eğitim ve öğrenim fırsatlarından faydalanmışlar ve özellikle divan edebiyatı alanında eserler vermişlerdir.<sup>25</sup> Örneğin, Zeynep Hatun, adı bilinen ilk Türk kadın şairi olup, bir kadı kızıdır ve Fatih adına tertip edilmiş bir Divan sahibidir. Aynı dönemde yetişen Mihrî Hatun ise bir şairin kızıdır ve eser olarak Divan'ı kalmıştır. Hubbî Hatun ise Kanuni'nin sütkardeşi

---

<sup>20</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:39

<sup>21</sup> Ülku Çetinkaya, "Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/4 Summer 2008, s:281.

<sup>22</sup> Aytunç Altındal, a.g.e., s:89,90

<sup>23</sup> Aytunç Altındal, a.g.e., s:92

<sup>24</sup> Mevlüt Özhan, a.g.m. s: 187.

<sup>25</sup> Aytunç Altındal, a.g.e., s:94

Şemsi Çelebi'nin Hanımıdır. Gazel ve kasideler yazmıştır, Hurşid ve Cemşid adlı üç bin beyti aşkın bir mesnevisi vardır.<sup>26</sup> Ancak yine de divan edebiyatı geleneği içinde kadın şairlerin sayısı oldukça az olmakla birlikte kadın şairler özgün olamayan, eril klişeleri tekrarlayan bir alt grup olarak değerlendirilmişlerdir.<sup>27</sup>

Genel olarak bakıldığında Türk-Osmanlı kadınının, her iki durumda kendi yaşamları hakkında yeterince söz sahibi olmadıkları görülmektedir. Maddi olarak erkeğe bağımlı kılınan, ahlakı her an sorgulanan ve potansiyel olarak 'erkeği yoldan çıkarmakla' suçlu sayılan kadınlar, bir zamanlar sahip oldukları özgürlüklerini nasıl terk edebilmişlerdir? Bu değişim yukarıda açıklanan uygulamaların İslamiyet öncesi Türk düşüncesini uğrattığı dönüşümün eseridir. Günah-sevap ve kadın-erkek ikilikleri ile yeniden şekillenen, iktidardan yani Saray'dan ve Allah'tan korkarak yaşamaya mahkum edilen bu yeni toplumun kadınlarına isyankar olmamaları için bir gerekçe sunulur. İslamiyet, diğer dinlerde olduğu gibi ölümden sonra ödüllendirilmeyi vaat eder ve kadının tüm bu haksızlıkları kabullenmesi, baş eğmesi, susması, ezilmesi, itaati bir erdem sayması da işte bu nedenle; 'cennete girebilmek' ümidiyle mümkün olmuştur. Böylelikle, Türk kadınları ve erkekleri geleneksel uygulamalardan uzaklaşarak, yeni bir kültür oluşturmuş ve sahiplenmişlerdir. Bu durum 20. yy'ın başlarına kadar sürmüş ve Türk-Müslüman kadınlar tüm hayatları boyunca önce babalarının sonra kocalarının yani erkeklerin koruması ve gardiyanlığı altında yaşamaya mecbur bırakılmışlardır.<sup>28</sup> Dünyada yaşanan değişimlerin de etkisiyle 19.yy'ın sonlarına gelindiğinde Tanzimat hareketi ile birlikte Osmanlı toplumunda kadının geri kalmışlığı ve köleliği eleştirilmeye başlanmıştır.

---

<sup>26</sup> Nazan Bekiroğlu, *Osmanlıda Kadın Şairler*, <http://www.nazanbekiroglu.org/eserlerde-olmayan-yazilar/makaleler/osmanlida-kadin-sairler.html> (erişim 25.12.2009)

<sup>27</sup> Ülkü Çetinkaya, a.g.m, s:283.

<sup>28</sup> Nurmelek Demir, "Osman Bey(Frederick Millingen)'e göre XIX.Yüzyılda Türk Kadınının Konumu", *AÜDTCF Dergisi*, Sayı 46, 1, 2006, s:43.

### 1.3. Tanzimat Dönemi Ve Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Kadını

Osmanlı İmparatorluğunda Tanzimat, yani düzenlemeler dönemi, 1839 yılında başlar. Tanzimat öncesinde devlet, gerileme sürecinde toprak kaybetmekte ve Batılı ülkelerin özellikle din ve azınlıklar kanalından baskısı altında kalmaktadır. Bu nedenle, Osmanlı modernleşme çabalarında gayrimüslim tebaaya bazı haklar verilerek, devletin iç işlerine müdahalelerini önlemek düşüncesi belirleyici olmuştur. Böylelikle oluşan yenilikçi akımın etkisiyle kişilerin toplumsal, siyasal, ekonomik ve hukuksal durumlarında iyileştirmeler yapılmaya başlanmıştır. Ayrıca geleneksel hakimiyet biçiminden, rasyonalite ve soyut hukukun belirlediği bürokratik, yasal-rasyonel hakimiyet biçimine geçişin ilk adımları atılmıştır.<sup>29</sup> Osmanlı hukuk tarihinde ilk kez ‘vatandaşlık’ kavramı ve vatandaşlıktan doğan haklardan söz edilirken bir yandan da tüm yenilikler Şeriata ve Osmanlı Devleti'nin eski töre ve kanunlarına dayandırılmaya çalışılmıştır. Değişime karşı çıkanlar, özellikle ulema kesimi, bu girişimin İslam'ın düşmanları tarafından düzenlendiğini iddia ettilerse de, Tanzimat bizzat egemen sınıf tarafından başlatılmış, bürokratlar, yüksek rütbeli subaylar, bazı kozmopolit, Levanten ve dönmeler\* tarafından da desteklenmiştir.<sup>30</sup> Eski olandan tamamıyla vazgeçilmeyen bu dönemde düalist bir hukuk sistemi uygulanmış, örneğin hukuki alanda yeni ve batı tarzı mahkeme ve kurumlar oluşturulmasına karşın, İslam Hukukuna dayanan Şer'îye Mahkemeleri varlığını muhafaza etmiştir.<sup>31</sup> Tanzimat'la birlikte bürokraside, hukuk sisteminde ve eğitim kurumlarında başlayan laikleşme girişimleri, dini bürokrasi ve ulemanın önemini azalmasına sebep olmuştur.<sup>32</sup> Yaşanan toplumsal değişimin niteliği ve boyutu, etkileri açısından o denli derin

---

<sup>29</sup> Gürsoy Akça, Himmet Hülür, “Tanzimattan Cumhuriyete Siyasal ve Hukuksal Yapının Modernleşmesi”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 21. Sayı, Bahar-2007, s:237.

\* Osmanlı şehirlerinde görünürde Müslümanlığa geçmiş gibi yaşayan Musevi cemaati üyelerine verilen ad.

<sup>30</sup> Aytunç Altındal, a.g.e., s:99.

<sup>31</sup> Aktaran: Mehmet Karaarslan, Tanzimat ve Şurayı Devlet, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Sayı: 3, 2005, s: 345.

<sup>32</sup> Ayşe Durakbaşı, a.g.e., s:96.

ve şiddetli olmuştur ki, bunun sonucunda yaşanan kurum, kavram ve kurumsal değişimler, sonraki önemli değişimlerin de nedeni haline gelmiştir.<sup>33</sup>

Kadının toplumsal konumu yönünden bakıldığında ise, bu dönüşüm içerisinde ne devlet ne de aydınların kadının durumunu öncelikli olarak ele almadığı, dolaylı ve meselenin özüne dokunmayan müdahalelerle yetindiklerini görürüz. Tanzimat, hukuksal eşitliğe giden yolda önemli bir adım olmuşsa da, öncelikle gayrimüslim tebaa için başlayan değişim sürecine kadınlar dahil edilmemiştir.<sup>34</sup> Dönemin başlıca üç fermanında, Tanzimat (1839), Islahat (1856) ve Adalet (1875) fermanlarında kadından ne eşitlik, ne de diğer reformlar çerçevesinde söz edilmez. Fuat Paşa'nın deyişiyle bir 'eşitlik fermanı' olan Tanzimat Fermanı, gerçekte, Osmanlı'nın son dönemi boyunca geçerliliğini koruyacak bir eşitlik anlayışının sınırlarını çizmekte ve eşitliği, özgür ve erkek Osmanlı uyrukları arasında geçerli bir hukuk normuna indirgemektedir.<sup>35</sup> Osmanlı hukukunun neredeyse yok saydığı kadınlar ve köleler, farklı nitelikte olmakla birlikte, modern merkezi devleti oluşturma yolunda atılan adımlardan nasibini alamayan toplumsal kategorileri oluşturma noktasında birleşirler.<sup>36</sup> Öte yandan, modernleşmeye hız kazandıran Tanzimat reformlarının etkileri sadece idari, askeri ve mali alanlarda değil, geleneksel Osmanlı toplumunun yapısında da hissedilmekteydi. Dolayısıyla yapılan reformlar aydınlar tarafından tartışılırken, pek çok alanda olduğu üzere kadın meselesinde de 'özgürlük' talebiyle ilişkilendirilen yeni fikirler ortaya çıkmaktaydı.<sup>37</sup> Öyle ki 1860'lı yıllardan itibaren, özellikle büyük şehirlerde yaşayan Müslüman kadınların toplumsal statüsü, giyimleri, sosyal yaşama katılmaları, toplum içindeki davranış biçimleri Osmanlı modernleşmesinin gözle görünen ve bu sebeple belki de en çok tartışılan cephesiydi. Böylece, özel ve kamusal alanda belli bir hiyerarşiye tabi

---

<sup>33</sup> Vahap Sağ, "Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Kadını ve Atatürk", *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Sayı 1, 2001, s:16.

<sup>34</sup> Gürsoy Akça, Himmet Hülür, a.g.m., s:244.

<sup>35</sup> Gökçen Alpkaya, "Tanzimat'ın "Daha Az Eşit" Unsurları: Kadınlar ve Köleler", *OTAM (AÜ Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* Sayı:1, 1990 s: 1,2.

<sup>36</sup> Aktaran: Gökçen Alpkaya, a.g.m. s: 1.

<sup>37</sup> Yasemin Avcı, "Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde "Otoriter Modernleşme" ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi", *OTAM (AÜ Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* Sayı: 21, 2009, S:2.

olan geleneksel ataerkil yapı, gündelik yaşamdaki cinsiyetler arası ilişkiler ve kadın-erkek kimlikleri de tartışmaya açılmış oluyordu.<sup>38</sup> Yeniden tanımlanan kadın-erkek kimlikleri ataerkil yapıyı fazla da sarsmadan yeni bir aile modeli içine oturtuluyordu.<sup>39</sup> Tanzimat dönemi aydınları, yeni bir toplumsal düzeni idealize ederken kadının bu yeni ideale cevap verebilecek bir sosyal konuma ulaşmasını savunuyorlardı, kadının ‘özgürlüğü’ ile de bunu ifade ediyorlardı.

Bu tanımlama çerçevesinde, Tanzimat döneminde kadınları açıkça kapsayan düzenlemelerden söz edilemese de, Türk kadınının ilerlemesine yol açacak gelişmeler yaşanmıştır. Tanzimat hareketinin kanunlaştırma ve merkezileştirme amacına yönelik düzenlemeler, kadının toplumsal konumunu belirleyen aile hukuku, mülkiyet hakkı, evlilik ve örtünme gibi alanlara müdahale etmekteydi.<sup>40</sup> Örneğin kadına, hakları olan bir birey olarak yer verdiği iddia edilebilecek ilk hukuksal düzenlemelerden biri, Tabiiyyet-i Osmaniye Kanunnamesi (1869), Tanzimat döneminde yapılan düzenlemelerdendir. Yasanın ilk maddesi, ana-babası ya da yalnızca babası Osmanlı uyrukluğunda iken doğan herkesin Osmanlı uyruğu sayılacağını belirtmektedir. Gerek yasanın diğer maddelerinde, gerekse dönemin hemen bütün hukuk metinlerinde yalnızca erkeği içeren ‘herkes’ sözcüğünün, bu yasanın içeriğinden hareketle kadını da kapsadığı anlaşılmaktadır.<sup>41</sup>

19.yy’ın sonları 20.yy’ın başında İslam dünyasında kadınların durumunu evrimleştirmeyi hedef alan eğitilmiş, milliyetçi ve genellikle erkek seçkinlerden oluşan, kadın haklarıyla ilgili eğitim, cinslerin ayırımı, örtünme ve çok karılılık sorunlarına yoğunlaşan ve ‘ilerleme’yi hedef alan gündemleriyle ve İslami devletin modernizmle bağdaşabileceği sorunuyla ilgilenen reformcular ortaya çıkmıştır.<sup>42</sup> Dolayısıyla, Osmanlı toplumunda kadın sorununun ortaya çıkması Genç Osmanlılar hareketiyle paralellik

---

<sup>38</sup> Yasemin Avcı, a.g.m., s:2

<sup>39</sup> Yasemin Avcı, a.g.m., s:3.

<sup>40</sup> Yasemin Avcı, a.g.m., s:4.

<sup>41</sup> Gökçen Alpkaya, a.g.m. s: 2

<sup>42</sup> Deniz Kandiyoti, “Kadın, İslam ve Devlet”, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.95.

gösterir. Genç Osmanlılar Avrupa'nın ulusal liberalizm fikirlerinden etkilenerek Batı'nın 'ilerleme' kavramıyla 'uyumlu bir İslam devleti'nin sentezini oluşturmaya çalışmışlardır. Tanzimat'ın aşırı batıcılığına ve istibdada (despotizm) tepki olarak ortaya çıkan Genç Osmanlılar hareketinin temsilcilerinin yazılarıyla kadın ve aileyle ilgili sorunlar gazetelerde tartışılmaya başlanır.<sup>43</sup> Örneğin Namık Kemal 1862 yılında yayınlanan 'Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layiha' (Kadın Eğitimi Hakkında Bir Layiha) isimli çalışmasında kadınların eğitimi üzerinde dururken, 'Aile' başlıklı makalesinde kadının toplumdaki durumundan şikayet ederek, erkeklerin kadına uyguladıkları şiddeti ve toplumsal önyargıları ele alır. 'Maarif' isimli çalışmasında ise kadının eğitimsizliğini eleştirir.<sup>44</sup> Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından 1868 yılında çıkarılan *Terakki* gazetesi ve eki *Muhadderat* kadınların eğitim, çalışma hakkı, çokkarlılık sorunu ve kadın-erkek eşitliği üzerinde yazılar içermektedir.<sup>45</sup>

Genel olarak bakıldığında, 1840'lı yıllarda Avrupa'daki kadın hareketi oy verme, mülkiyet gibi hukuki alanlarda taleplerde bulunurken, Osmanlı kadını için, eğitim, çoklu evlilik, tesettür ve esaret gibi konular gündemi oluşturmaktaydı.<sup>46</sup> Şemsettin Sami, Fatma Aliye Hanım gibi aydınlar genel olarak, çok eşliliği savunmasalar da suiistimal edilmediği sürece özellikle kırsal kesimdeki kadının yararına olabileceğini, örtünmenin kadının toplumsal hayattan ve eğitim alanından mahrum kalmasına sebep olamayacağını, köleliğin Avrupa'da zulüm derecesinde uygulanırken Osmanlı'da cariyelerin pek çok hakka sahip olduklarını, boşanmanın Avrupa'da ve Hıristiyanlıkta olduğunun aksine İslam'da kadının da hakkı olarak düzenlendiğini, kadının aileyi bir arada tutabilmek ve çocuklarını iyi yetiştirebilmek için eğitilmesi gerektiğini savunmuşlardır.\* Böylesi bir bakış açısının eksik kaldığı nokta, kadın haklarından değil, toplumsal çıkarlar doğrultusunda 'daha iyi' kadınlar

---

<sup>43</sup> Tülay Keskin, "Demet Dergisi'nde Kadın ve İlerleme Anlayışı", *AÜ DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi* Cilt: 24 Sayı: 37, 2005, s:290.

<sup>44</sup> İsmail Güven, "Tanzimattan Cumhuriyete Kadın Eğitimi Düşüncesinin Gelişimi (Osmanlı Düşünürlerinin Kadın Eğitimi Bakışları)", *AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* Cilt: 34 Sayı:1, 2001, s:61.

<sup>45</sup> Ayşegül Yaraman, a.g.e., s:38.

<sup>46</sup> Yasemin Avcı, a.g.m., s:11

\* Ayrıntılı bilgi için bakınız: Safiye Akdeniz, "Tanzimat Dönemi Edebiyatçılarının Kadın Problemine Yaklaşım Biçimleri", 2. *Uluslararası Kadın Çalışmaları Konferansı*, 2006

yaratma isteğinden hareket edilmesiydi. Nicole Van Os'un ailesel feminizm olarak değerlendirdiği bu tutuma göre kadın ve erkekler birbirlerini tamamlamaktaydı, kadın öncelikle anneydi ve yeni nesillerin yetiştiricisi olarak görülmekteydi.<sup>47</sup> Ancak yine de Tanzimat döneminde yaşanan gelişmeler Osmanlı kadını için birey olma bilincini yeşertmiştir.

Değişimin başlangıcı sayılan Tanzimat döneminde yapılan düzenlemeler ve ortaya çıkan tartışma ortamının da etkisiyle, 1900'lü yıllara gelindiğinde özellikle II. Meşrutiyetin ilanından sonra kadın hareketi hız kazanmıştır. Arka arkaya gelen savaşların sebep olduğu sosyal ve ekonomik ortamın yanı sıra, Türk kadınının tarihinin incelenerek, kadınların eski Türk geleneklerine göre konularının tartışılması, Ziya Gökalp gibi aydınların bu konuya dikkat çekmeleri ve erkekler kadar kadınların da kadın hakları konusunda mücadele etmeye başlamaları neticesinde daha somut gelişmeler yaşanmıştır. Yalnızca eş, anne ve ev kadını olarak görülmüş olan Osmanlı kadınları, artık toplumsal yaşamın farklı alanlarında yer alma taleplerini dile getirmek, durumlarını sorgulamak ve sınırlarını aşabilmek için mücadele etmeye başlamışlardır. Bu mücadelenin araçları ise kadın dergileri ve kadın dernekleri olmuştur. Serpil Çakır, "Osmanlı Kadın Hareketi" adlı eserinde, bu konuyu şöyle açıklar:

"Tüm bu değişimler, o zamana dek yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış olan kadına da yansımış, kadın, toplumsal yaşamda farklı bir statü kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlamıştır. Bu konudaki en etkin rol basın olmuştur. O dönemde çıkan gazetelerde, özellikle pek çok kadın dergisinde sorunlarını ve beklentilerini yazarak, toplumu, özellikle kadınları bilinçlendirmeye ve istekleri doğrultusunda değişime hazırlamaya çaba gösteren kadınlar ayrıca, konferanslar düzenleyip çeşitli dernekler kurmuşlar, bu derneklerde etkin görevler üstlenmişlerdir."<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Yasemin Avcı, a.g.m, s:12.

<sup>48</sup> Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s:22



Kadın hareketinin basın kanadında pek çok gazete ve dergi sayılabilir. 1868 yılında yayınlanan *Terakki Gazetesi*'ni *Terakki-i Muhadderat* (1869), *Mürebbi-i Muhadderet* (1875), *Ayine* (1874-1876), *Aile* (1880), *İnsaniyet* (1883), *Hanımlar* (1883), *Şüküfezar* (1886), *Mürüvvet* (1888), *Parça Bohçası* (1889), *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895), *Alem-i Nisvan* (1906), *Demet* (1908), *Mehasin* (1908), *Kadın* (1908), *Kadınlar Dünyası* (1913) takip etmiştir. Kadınların kendilerini tanıtılmalarına ve aynı zamanda tanınmalarına imkan veren bu yayınlar, genellikle kadının eğitimi ve bilinçlenmesi konularını öne çıkarmışlardır: *Terakki Gazetesi* (1868) kimliklerini belirtmeden kadınlardan gelen mektuplara yer verirken, kadınların sorunlarını dile getirmelerine aracılık etmiştir.<sup>49</sup> Kadınlar için *Terakki Gazetesinin* eki olarak çıkarılan *Terakki-i Mukadderat*'ın (1869) içeriğinde Batı'daki feminist hareketlere dair bilgi ve yayınlara yer verilmiştir.<sup>50</sup> Serpil Çakır aynı çalışmasında söz konusu yayınlarla ilgili önemli ayrıntılar sunmuştur:

“Kadınlara yönelik olarak hazırlanan *Vakit yahud Mürebbi-i Muhadderat* adlı derginin (...) yayın ilkesi “Kadınlığa dair nafi şeylerden bahseder” tümcesiyle açıklanmıştır. (...) *Ayine*'de evlilikte ilişkiler, eşlerin tutum ve görevleri, çocuk terbiyesi, sağlığı gibi konular işlenmiştir. (...) “Aileye, yani kadınlara çocuklara ve ev işlerine müteallik mebahis-i mütenevviayı cami mecmuasıdır” ibaresiyle *Aile* dergisi yayınlanmıştır. Kadınları pek çok konuda bilgilendirmeye çalışan dergide imza yoktur, ancak yazıların hepsi Şemsettin Sami'nin kaleminden çıkmadığıdır. (...) *İnsaniyet* dergisi de (...), kadınları aydınlatmayı ilke edinmişti. (...) ‘Mektepli Kız’ imzasıyla yazılan mektupta, kadın dergilerinde kadınların yazılarının yayınlanmasına öncelik verilmesini isteniyor(du) (...) *Hanımlar*'da kadın imzaları artmıştır. (...) ev idaresi, edebi yazılar, tarih, takvim sistemleri gibi bilgiler yanında yabancı dil öğrenmenin önemine dikkat çekilmiştir. (...) *Şüküfezar*, sahibi kadın olan ve yazı kadrosunu tümüyle kadınların oluşturduğu ilk kadın dergisidir. (...) kendilerini baba ya da koca adıyla değil, (...) sadece kendi adlarıyla tanıtan kadınların yazıları vardır. (...) önsözde şöyle belirtilmiştir: "(...) Erkekliği kadınlığa, kadınlığı erkekliğe tercih etmeyerek, şah-rah-i sa'y-u amelde [çalışmanın doğru yolunda] mümkün olduğu kadar payendaz-sebat

<sup>49</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:23

<sup>50</sup> Ayşe Durakbaşa, a.g.e., s:102,103.

[ayak direktmek] olacağız.” (...) *Mürüvvet* dergisi (...) eğitime ağırlık vermiş, kadınların hem kültürel düzeyini yükseltmeyi amaçlamış hem de onları dünya kadınlarından haberdar etmiştir. Nigar bint-i Osman, Leyla Hanım (Saz) ve Fitnat Hanım gibi edebiyatçı kadınlara, ilk kez *Mürüvvet*'te rastlanmıştır. (...) *Parça Bohçası* da Hatice Semiha ve Rabia Kamile adlı kadınlar tarafından çıkartılmıştır. Tek sayı yayımlanan dergi(de) (...) Ev işleri, ev düzeni, çocuk bakımı gibi konuların yanı sıra aşçılık ve pastacılık hakkında da bilgi verilmiştir.”<sup>51</sup>

10 yılı aşkın bir süre boyunca yayınlanan “*Hanımlara Mahsus Gazete* (1895-1906) yazarları, kadınların anne ve çocuk yetiştiricisi olarak önemlerini vurguladılar, kadınların eğitiminin milletin ilerlemesi açısından gerekli olduğunu savundular.”<sup>52</sup> Kadınların her işi başarabileceğini savunan, kadınların birbirlerinden ve dünya kadınlarından haberdar olmalarını sağlamaya çalışan dergi, kadının ‘nesil yetiştiren’ oluşunu öne çıkararak eğitim görmesinin ve kendini geliştirmesinin şart olduğu görüşünü işlemiştir.<sup>53</sup> Fatma Aliye'nin yazılarında, erkeklerin toplumsal yaşam içinde kadınlara engel olduğunu, bilim ve sanatın kapılarını kadına kapadığını ilk kez dile getirmiş olması önemlidir.<sup>54</sup> Sadece yedi sayı çıkabilen "Edebi, ilmi, siyasi, hanımlara mahsus haftalık musavver mecmua" *Demet* (1908) dergisi, kadınların çıkarlarını korumayı, fikirlerini yansıtmayı, yazılarını yayımlamayı, kadınları edebiyat ve bilim hakkında bilgilendirerek Osmanlı kadınlarının ilerlemesini ve Osmanlı medeniyetinin yükselmesini sağlamayı amaç edinmiş, Halide Edip (Adıvar), İsmet Hakkı Hanım, Jülide, Ulviye gibi kadın yazarlara yer vermiş, kadınlar, ilk defa siyasi yazılarla *Demet Dergisi*'nde tanışmışlardır.<sup>55</sup> İlk sayıda hiç kadın yazısına rastlanmazken, sonraki sayılarda kadın imzaları çoğunluktadır.<sup>56</sup> İlk renkli ve resimli kadın dergisi olan *Mehasin* (1908-1909) güzel sanatlar, el sanatları, edebiyat, musiki ve moda gibi konulara

---

<sup>51</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:25-27.

<sup>52</sup> Ayşe Durakbaşı, a.g.e., s:106.

<sup>53</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:28.

<sup>54</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:29.

<sup>55</sup> Tülay Keskin, a.g.m., s:290-292

<sup>56</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:33

ağırlık vermiş, Avrupalı kadın tipi ön plana çıkarılmıştır.<sup>57</sup> Okuyuculardan yedi ülkenin en güzel kadınlarının fotoğraflarını seçmelerini istediği bir “güzellik müsabakası” dahi düzenlemiştir.<sup>58</sup> *Kadın* (1908-1909) dergisinde ise feminizme dair yazılara yer verilmiş, Osmanlı kadınının Batılı kadınlara göre daha fazla hakka sahip oldukları, ancak Şer’i hükümlere göre sahip olduğu hakların uygulamada gasbedildiği vurgulanarak Osmanlı kadını bilgilendirilmeye çalışılmıştır.<sup>59</sup> II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e kadar çok sayıda kadın dergisi yayımlanmaya devam etmiştir. Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti’nin yayın organı olan *Kadınlar Dünyası* (1913-1921) dergisi kadınların faaliyetlerinin bir hareket sayılabilecek ölçüde etkili olduğunu göstermektedir.<sup>60</sup> Öncelikli olarak eğitim sorununun çözülmesi, kadının tüketici olmaktan çıkarılıp, üretici konuma getirilmesi, kadının hayata dahil olması, seçme ve seçilme hakkı için mücadele etmesi, görücü usulünün kaldırılması, kadının erkekler tarafından eş, anne ve ev kadını rolleriyle sömürülmesinin önüne geçilmesi, kıyafet hususunun düzenlenmesi gerektiği gibi görüşleri savunan dergi, feminist bir yaklaşım sergilemiştir.<sup>61</sup> Bu yıllarda üst sınıflara mensup, öğrenim görmüş kadınlar, ince peçeler kullanarak ya da peçesiz dolaşmaya başlamışlar ve resmi kabullere de böyle katılmışlardır. Kadınlar Dünyası dergisinde kadın fotoğrafları kullanılmıştır. Ancak bu değişim henüz sadece üst sınıfa mensup Osmanlı kadınları arasında görülmektedir.<sup>62</sup> Ayrıca, *Kadınlık Hayatı* (1913), *Kadınlık* (1914), *Kadın Duygusu* (1914), *Seyyale* (1914), *Türk Kadını* (1918), *Sıyanet* (belirsiz), *Bilgi Yurdu Işığı* (1917), *Genç Kadın* (1920) gibi dergiler de milli değerleri ve gelenekleri gözeterek Türkçülüğü ön plana çıkaran kadın dergileri olmuştur.<sup>63</sup> Özellikle *Genç Kadın* dergisinin ‘feminizm’i Avrupa kökenli olduğu gerekçesiyle reddetmesi ve *Türk Kadını* dergisinin *Kadınlar Dünyası*’nın sadece kadınlara açık olma ilkesini kabul etmediğini vurgulaması<sup>64</sup> kadın

---

<sup>57</sup> Şefika Kurnaz, *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1996, s:141.

<sup>58</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:36.

<sup>59</sup> Şefika Kurnaz, a.g.e., s:171.

<sup>60</sup> Ayşe Durakbaşa, a.g.e., s:108,109.

<sup>61</sup> Şefika Kurnaz, a.g.e., s:147-165.

<sup>62</sup> Nermin Abadan Unat, a.g.e., s:10.

<sup>63</sup> Şefika Kurnaz, a.g.e., s:177-193.

<sup>64</sup> Serpil Çakır, a.g.e., ss:38-39.

hareketi içerisinde yaşanan ayrışmalara örnektir. “Sedat Simavi’nin Şubat 1919’da çıkardığı *İnci* dergisinde ise, (...) anlatılan erkeklerin kadınlara ait düşünceleriydi. Bu düşünce, derginin amacını da belirliyordu. Kadını anne ve ev kadını olarak görmek, bu yolda kadınları mükemmelleştirmeye çalışmak”<sup>65</sup>

Genel olarak bakıldığında, “19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında yayımlanan diğer gazetelerde de yaygın olarak dile getirilen bir kavram olan ‘terakki’ yani ilerleme anlayışının kadın gazete ve dergilerinde de yer aldığı, İmparatorluğun geri kalmışlığına ve çöküşüne bir çare arayan tüm siyasal düşüncelerde yer alan ‘ilerleme’ kavramının kişilerin siyasal fikirlerine göre farklı anlamlar kazandığı”<sup>66</sup> görülmektedir. Sahibi ve yazı kadrosu kadınlardan oluşan dergiler, kadın sesini ve kadın düşüncesini duyurmaya çalışırken, erkek yazarların çoğunlukta olduğu dergilerde, kadınlar erkek gözüyle biçimlendirilmiş, olması istenen model çerçevesinde açıklanmıştır.<sup>67</sup> Bu anlamda *Demet ve Kadınlar Dünyası* gibi dergiler dışında kalan yayınlar, kadınlara atfedilen modernleşmenin taşıyıcılığı rolünü, devletin ve erkeklerin belirlediği sınırlar çerçevesinde kabullenir niteliktedir. Tanzimat döneminde öne çıkarılan ‘Avrupalı Kadın’ statüsünün idealizasyonunun yerini, II. Meşrutiyetten sonra, İslamiyet’in ilk dönemlerindeki kadınların ve milliyetçi paradigmalarda İslamiyet öncesi göçer Türk boylarındaki kadınların idealizasyonu almıştır.<sup>68</sup> Bu anlamda, eski Türk geleneklerine dönme ve kadınlara bir zamanlar sahip oldukları statülerini geri verme düşüncesi dikkat çekicidir. Yine de kadınların bireysel taleplerini ifade edebilmek için örgütlenmeye ve gerek toplumsal hayatta gerek siyasi etkinliklerde varlıklarını göstermeye başlamaları, öncelikle şehirlerde yaşayan kadınlar için somut bir değişimi işaret etmektedir: Artık kadın yazarlar ve aktivistler kamusal alanda etkin olmaya başlamışlardır. Yazarlık eden kadınlar genellikle -ve doğal olarak- dönemin aydın-bürokrat kesiminin, iyi eğitim görmüş kızları ve eşleri olmuş, Tarihçi Cevdet Paşa'nın kızları Fatma Aliye ve Emine Semiye, Harp Okulu Müdürü Osman Paşa'nın kızı

---

<sup>65</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:39.

<sup>66</sup> Tülay Keskin, a.g.m., s:292.

<sup>67</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:40.

<sup>68</sup> Ayşe Durakbaşa, a.g.e., s:103

Şair Nigar Bint-i Osman, Ahmet Vefik Paşa'nın torunu Fatma Fahrünnisa, Hekim İsmail Paşa'nın kızı Şair Leyla, Erkan-ı Harp Feriki Abdi Paşa'nın kızı Fatma Kevser, Ahmet Cevdet Paşazade Sedat Bey'in kızı Zeyneb, Abdülhak Hamid Bey'in kızı Hamide, Binbaşı Bağdatlı Mehmed Tevfik Bey'in kızı Gülistan İsmet gibi entelektüel çevreden kadınlar dönemin gazete ve dergilerinde en çok rastlanılan yazarlar olmuşlardır.<sup>69</sup>

Kadın hareketinin örgütlü birliklere dönüştüğü cemiyet kanadına bakıldığında ise, dönemin kadın cemiyetlerinin birçoğunun programlarında, iktidardaki partiden bağımsız bir statüde bulunma arzularını belirtirse de, dönemin ekonomik ve politik ilişki ağlarının kadınların meşrutiyet rejiminin destekçileri olarak seferber edilmesinde önemli rol oynadığı görülmektedir.<sup>70</sup> İlk dernekler savaşların açtığı yaraları sarmaya yönelik yardım dernekleri olmuştur. Cemiyet-i İmdadiye (1897), Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti Kadınlar Şubesi (1908), Hıdmet-i Nisvan Cemiyet-i Hayriyesi (1908), Teali-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti (1910), Mısırlı Hanımlar İane Cemiyeti (1911), Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti Kadınlar Heyet-i Merkezisi (1912), Donanma Cemiyeti Hanımlar Şubesi, Müdafaa-i Milliye Osmanlı Hanımlar Heyeti (1913), Şam Nisvanı Muavenet-i Milliye Cemiyeti (Hicri 1324) devleti ve orduyu desteklemek amacıyla kurulan dernekler olurken, Cemiyet-i Hayriye-i Nisvaniye (1908), Esirgeme derneği (1908), Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyet-i Hayriyesi (1908), Osmanlı Türk Hanımları Esirgeme Derneği (1912), Etfal Hastanesi ve Şişli Osmanlı Kadınlar Cemiyet-i Hayriyesi (1914), Asker Ailelerine Yardımcı Hanımlar Cemiyeti (1914), Şehit Ailelerine Yardım Birliği (1915), Bikes Ailelere Yardımcı Hanımlar Cemiyeti (1916), Suriye Nisvanı Umur-ı Hayriye Müessesesi ve Topkapı Fukaraperver Cemiyet-i Hayriyesi gibi dernekler hayır ve yardım dernekleri olarak kurulmuştur.<sup>71</sup> Dernekler arasında kız çocuklarının eğitiminin temel amaç olarak alındığı, kadınların iş yaşamına girebilmeleri için mesleki eğitimin verildiği dernekler de yer almıştır. Mamulat-ı Dahiliye İstihlaki Milli Kadınlar Cemiyet-i Hayriyesi (1912), Kadınları Çalıştırma

---

<sup>69</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:30.

<sup>70</sup> Ayşe Durakbaşa, a.g.e., s:107

<sup>71</sup> Şefika Kurnaz, a.g.e., ss:193-214

Cemiyet-i İslamiyesi (1916), Türk Kadınları Biçki Yurdu (1913) ve Kastamonu Osmanlı Hanımları İş Yurdu (1916) gibi dernekler atölyeler, terzi evleri açarak, kadınların istihdam olanaklarının geliştirilmesi için onlara beceri kazandırmaya çalışmıştır.<sup>72</sup> Kırmızı-Beyaz Kulübü, Cemiyet-i Nisvan Heyet-i Edebiyesi, Genç Kız Cemiyeti, Teali-i Nisvan Cemiyeti (1909), Mekteb-i Sultani-i İnas Cemiyeti (1911), Osmanlı İttihad-ı Nisvan Cemiyeti, Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-i Nisvan Cemiyeti (1913) gibi örgütler kadınları eğitim, kültür, sanat, hukuk gibi alanlarda bilgilendirme, bilinçlendirme amacını gütmüşlerdir.<sup>73</sup> II. Meşrutiyet'in dergi ve derneklerinde aktif rol alan kadınların, bağımsızlık savaşı sonrasında kurduğu Kadınlar Halk Fırkası (1923) ise kadınların siyasi yaşama katılımı yönünde atılan en önemli adım olmuştur.<sup>74</sup>

Kadın dernekleri, kadınların, öncelikle örgütlenme ve sorunların çözümü konularında deneyim kazanmalarını sağlamıştır. Kadınların eğitimine ve beceri kazanmalarına destek veren dernekler sayesinde de pek çok kadının beceri ve meslek sahibi olmaları sağlanarak kadının iş yaşamına geçiş sürecine katkı sağlanmıştır. Okuma yazma kurslarından müzik derslerine kadar pek çok konuda kadının eğitimi sağlanırken, açılan okullar, dikiş evleri ve hatta fabrikalar ile kadın hareketi Anadolu'ya yayılmaya başlamıştır.<sup>75</sup> Dolayısıyla, genel olarak bakıldığında kadın derneklerinin Türk kadını için kültürel, sosyal, siyasi ve ekonomik anlamlarda ilerleme kaydedilmesini sağladıkları görülmektedir.

Kadın hareketinin ortaya çıkmasında etkili olan Tanzimat döneminde yapılan hukuki düzenlemelerin neticesinde, Tanzimat döneminin ilk yıllarından itibaren özellikle kadının eğitimi ve iş yaşamına katılımı alanlarında da önemli kazanımlar elde edildiği görülmektedir. 1856 yılında yayınlanan Islahat Fermanı'nın ardından 1857 yılında kurulan Maarif-i Umumiye Nezareti ile kadın-erkek her vatandaşın eğitim alabilmesi

---

<sup>72</sup> Şefika Kurnaz, a.g.e., ss:214-223.

<sup>73</sup> Şefika Kurnaz, a.g.e., s:223-235.

<sup>74</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:75

<sup>75</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:49

hedeflenmiştir.<sup>76</sup> 1838 yılından itibaren erkek öğrenciler yetiştiren Rüşdiyeler, 1858 yılında Kız Rüşdiyeleri açılmasıyla birlikte kadınlara da açılmış oldu. Ancak, bu okulların ders programları, ev idaresi, ahlak, hıfzısihha ve el hüneleri dersleri gibi konularla kısıtlanmıştı.<sup>77</sup> Ayrıca bu yıllarda, Saray’da kadınlar için Batı müziği eğitimi verildiği ve kadın müzisyenlerin orkestrada çaldığı bilinmektedir.<sup>78</sup> Mekteb-i Tıbbiye’de 1842 yılında ebelik dersleri verilmeye başlanmış, kızlar için ilk Mekteb-i Rüştiye 1859 yılında açılmış, bunu 1869 yılında açılan Kız Sanayi Mektebi ve 1870 yılında açılan Darülmuallimat izlemiştir.<sup>79</sup> Mithat Paşa tarafından 1860 ve 1864 yıllarında Niş ve Sofya’da açılan ıslahhaneler kız ve erkek sanat okullarına doğru atılan ilk adım sayılır. 1884 yılında açılan Kız Sanayi Okulunda, nakış, biçki, dikiş, dokuma gibi iş dersleri yanında piyano ve müzik dersleri verilmekteydi.<sup>80</sup> 1890’ların sonlarına gelindiğinde ise kadınların ücretli işçiler olarak toplumsal hayata adım attıklarını görürüz. 19.yy’ın sonlarından itibaren kadınlar dokuma, tütün, sigara, iplik fabrikalarında çalıştırılmışlardır.<sup>81</sup> Ayrıca, kız ve erkek öğrenciler için eğitim müfredatının aynılaştırılması, kadınlar için yükseköğrenim hakkının tanınması hususlarında da girişimlerde bulunulmuştur. 1911 yılında açılan kızlar için idadi mektebi ve kız muallim mekteplerinin ardından, 1913 yılında yürürlüğe giren Tedrisat-ı İbtidaiye Kanunu ile ilköğretim zorunlu hale gelirken, kız rüşdiyeleri 6 yıllık kız ilkokullarına dönüştürülerek yaygınlaştırılmıştır.<sup>82</sup> 1914 yılında açılan İnas Darülfununu ile kadınlar, erkek öğrencilerden ayrı olsa da yükseköğrenim almaya başlamışlardır.<sup>83</sup> 1918 yılından itibaren üniversitede karma eğitime geçilmeye başlanması ile birlikte kadınların yükseköğrenime katılı[mı] artmıştır.<sup>84</sup> Öncelikli olarak İstanbul, İzmir ve Ankara’da yaşayan elit tabakadan kadınların faydalandığı bu gelişmeler, diğer vilayetlerde kadınlar

---

<sup>76</sup> Ayşegül Yaraman, a.g.e., s:29.

<sup>77</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:220.

<sup>78</sup> Hasan Ali Koçer, “Türkiye’de Kadının Eğitimi”, *AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* Cilt: 5 Sayı:1, 1972, s:91.

<sup>79</sup> Ayşe Durakbaşa, a.g.e., s:97

<sup>80</sup> Hasan Ali Koçer, a.g.e., s:93,99.

<sup>81</sup> Ayşegül Yaraman, a.g.e., s:99.

<sup>82</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:223, 224

<sup>83</sup> Serpil Çakır, a.g.e., s:225

<sup>84</sup> Ayşe Durakbaşa, a.g.e., s:102

için ancak Cumhuriyet'ten sonra mümkün olabirmiştir. Yine bu yıllarda kadın öğretmenlerin erkek liselerinde görev yapmalarına müsaade edilmiştir.<sup>85</sup> Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele'nin önem kazanmasıyla birlikte, kadının toplumsal konumu neredeyse bir anda değişmiştir. Kadınlar, millet ve vatan sevgisi gibi güçlü duygular içinde varlıklarını ortaya koymuşlardır. Bu defa üst sınıf için olduğu kadar alt sınıfa mensup kırsal kesimdeki kadınlar için de değişim hissedilir hale gelmiştir. Zira cephede yardımlarının yanısıra kadınların savaşa giden erkeklerden boşalan yerleri doldurabilmeleri devlet eliyle mümkün kılınmıştır. Örneğin, Osmanlı Ticaret Nezareti kadınların fabrikalarda işçi olabilmeleri için bir kanun taslağı hazırlanmış, bir 'irade-i seniye' ile de bankalarda, PTT, kamu idareleri ve hastanelerde çalışmaya başlayan kadınların mesai süresince çarşaflarını çıkarmalarına müsaade edilmiştir.<sup>86</sup> Böylelikle;

“Şeriat kanunlarının geçerli olduğu Osmanlı devletinde kadınların kamusal alandan tecridi örtünme ile simgeleşirken, Cumhuriyet kadını kamusal alanda erkeklerle eşit yer alarak, modern giysileriyle ülkenin kalkınmasında motor kuvvet olan 'yurttaş kadın' kimliği ile simgeleşir.”<sup>87</sup>

Tanzimat öncesinde Osmanlı hukuk sistemi kişinin cinsiyetine, uyuğuna, iş konumuna, dinine ve mezhebine göre farklı uygulamalar içerirken, kadın adeta yok sayılmaktaydı: Evliliği sonlandırmada erkek tek başına irade sahibi kılınmış, kadına boşanma hakkı verilmemiş, mal sahibi olan kadınlar kocalarının vesayetinde kabul edilerek malını kullanma hakkından men edilmiş, miras hakkı erkeğin yarısı olarak belirlenmiş, tanıklığı yetersiz sayılmış, sokağa çıkmaları kısıtlanmıştı. Tanzimat döneminin başlaması ile birlikte kadının toplumsal konumunu düzenleyen pek çok hukuksal gelişme yaşanmıştır. 1856 tarihli Arazi Kanunnamesinde, mirasın kız ve erkek evlat arasında eşit olarak

---

<sup>85</sup> Hasan Ali Koçer, a.g.m., s:102-104.

<sup>86</sup> Nermin Abadan Unat, a.g.e., s:11

<sup>87</sup> Dilek İmançer, “Türkiye’de Yerli Televizyon Dizilerinde Geleneksel ve Modern Kadın Kimliğinin Sunumu”, *Medya ve Kadın*, Ebabel, Ankara, 2006, s:84



paylaştırılmasına dair bir madde yer almıştır.<sup>88</sup> Evlilik hususunda 1881 yılında çıkarılan Sicil-i Nüfus Nizamnamesi ile şer'î hükümlere göre kısılan nikahın imam tarafından sekiz gün içerisinde nüfus memuruna bildirilmesi şartı getirilmiştir. Bundan daha önce yayınlanan 'İzdivaç ve Tanaküh Maddesi Hakkında Tambihâtı Havi İlânname' (1867) ile de evliliklerin kolaylaştırılması için başlık parası yasaklanmıştır.<sup>89</sup> Bu tip düzenlemelerin, çok önemli hükümler içerse dahi, yüzeysel değişikliklerden öteye gidememesi, bir yandan, kadının Osmanlı toplumundaki statüsü yükseltirken diğer yandan kadınların ataerkil yapıya uygun bir biçimde Osmanlı himayesinde tutulmaya devam edilmesinden kaynaklanmıştır. Bu bağlamda, 1900'lü yılların başına kadar kadınların ev dışında attıkları her adım yayınlanan fermanlar aracılığıyla devlet tarafından belirlenmiş olduğundan kadın sorunsalının öncelikli çözümü kadınların da özgür yurttaşlar olarak toplumsal kabulünün sağlanmasından geçmektedir. Kadının özgürleşmesi çabalarının neticesi olarak niteleyebileceğimiz 1917 yılında ilan edilen Aile Hukuku Kararnamesi ile kadınlar siyasi haklar dışında pek çok haklarını elde etmişlerdir. Nişanlanma, evlenme ve boşanma konularını kadın haklarını gözeterek düzenleyen, medeniyetin ve modern hayatın icapları ile inançların bağdaştırılmasına çalışılan ve 1919 yılında işgal sırasında yürürlükten kaldırılan ancak Türk Medeni Kanununun ilanına kadar uygulamada kalan bu kararnamenin 'geçiş merhalesi' olarak değerlendirilmesi yerindedir.<sup>90</sup>

Dolayısıyla, ilerleme kavramı içinde belirginleşen Türk milliyetçiliği ve Doğu-Batı gerilimi yeni bir kadın imajını çizmeye başlamıştır. Artık kadınlar, erkeklerin yanında ve onların yerine toplumsal hayatta var olmaya başlamışlardır. Türkiye, yeni bir ulus-devlet olarak ortaya çıkarken yapılan düzenlemeler toplumsal cinsiyet rejimlerini de içerecektir. Bu bakımdan 1923 yılında Cumhuriyet'in ilanı ve 1924 yılında halifeliğin kaldırılarak laik bir düzene geçilmesi ile birlikte kadın haklarına dair hukuki düzenlemelerin hız kazanması tesadüfi değildir. Yukarıda, kadınların çalışma hayatına dahil oluşlarına değinilirken

---

<sup>88</sup> Ayşegül Yaraman, a.g.e., s:25

<sup>89</sup> Yasemin Avcı, a.g.m, s:4-7

<sup>90</sup> Şefika Kurnaz, a.g.e., 112

görüldüğü üzere, yeni kapitalist piyasa dinamikleri, kadınların ve erkeklerin ücretli işgücüne dönüştürülmesini desteklemektedir. Ancak, diğer taraftan yeni ulus-devlet düzeni, ‘vatansever erkekler ya da askerlerin’ yanısıra ‘doğurgan analar ve sadık eşler’ olan kadınlar üzerine inşa edilmektedir. Artık yeni bir ülkenin kurulduğu ve Cumhuriyet’in ilan edildiği 1920’li yıllarda, nüfusunun çoğunluğu köylerde yaşayan, ağır savaşlarda 3 milyondan fazla insanını kaybetmiş, yorgun ve yoksul bir toplumun yeniden inşası için kadına yeni bir sorumluluk yüklenecektir. Kadınlar, artık ‘Kemalist Türkiye’nin yeni kadını’ olarak isimlendirilecek ve Türk Modernleşmesinin yüzü olacaklardır. Kadınlara ilişkin reformların içeriği de bu çerçevede dahilinde oluşturulacaktır. Bu rolün kadınlarca da benimsenmesi elbette yanı sıra gelen özgürlükle ve haklarla ilintilidir. Yaşanan dönüşüm sürecinde, 1924 yılında yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimde laiklik ve eşitlik esas alınmış, 1926 yılında kabul edilen Medeni Kanunla da kadınlar için çözüm sunulurken bir yandan kadınların sosyal yaşama dahil olduğu modern bir toplum işaret edilmiş diğer yandan da yeni toplumun inşası için kadınların desteğini almak amaçlanmıştır.

İlk haliyle Türk Kanunu Medenisi’nde özellikle şahsın hukuku, miras hukuku, eşya hukuku ve aile hukuku alanlarında İslâm hukuku ile bağdaşmayan pek çok hükme yer verilmiştir. Çoklu evlilikler ve vekaleten nikahlanma kesinlikle yasaklanmış, eşit boşanma hakkı, çocukların her iki ebeveyn tarafından gözetimi hususu, mirasta kadına ve erkeğe eşit pay verilmesi, evlenme yaşı gibi konular karara bağlanmıştır. (743 sayılı TKM, m.88-134) Ancak yine de ailenin reisi olarak koca kabul edilmiş ve kadının çalışması durumunda erkeğin rızası gözetilmiştir. (743 sayılı TKM, m.152,159) Ayrıca mal ayrılığı rejimine göre eşlerin boşanma halinde kendilerine ait mal ve mülkleri geri alması kararlaştırılmış, zaten malvarlığı olmayan ve karşılıksız ev işi yapan kadınlar eşlerine bağımlı olmaya mahkum bırakılmışlardır. (743 sayılı TKM, m.146) Resmi nikah şartı getirilmiş olsa da, Türkiye nüfusunun çoğunluğunu oluşturan köylü ve küçük burjuva halkı, özellikle boşanmanın daha

kolay olması nedeniyle eski gelenekleri korumaya ve evliliklerini dinî şekilde yapmaya devam etmişlerdir.<sup>91</sup>

Ceza Kanunu da yürürlüğe girdiği 1926 yılı itibariyle, özellikle zina, fuhuş, kız-erkek kaçırma ve tecavüz konularında içerdiği hükümlerle kadının potansiyel suçunu kabul etmektedir. Örneğin, kadın için zina suçu bir kerelik bir ilişki ile gerçekleşmiş sayılırken, erkek için karısıyla ikamet ettiği evde vuku bulması ya da herkesçe bilinen bir şekilde başkası ile ve evli olmayan bir kadınla birlikte yaşıyor olması şartı aranmıştır. (765 sayılı TCK, m.440-441) Ya da kız kaçırma suçunun cezası erkeğin kaçırdığı kız ile evlenmesi halinde tecil olunurken, bir kadının erkek kaçırması ve onunla evlenmesi hali hükümsüz ve tecilsiz bırakılmıştır. (765 sayılı TCK, m.434). Zira kız kaçırmak bir tür evlilik olarak kabul görmektedir. Bir diğer çarpıcı madde bir kadına tecavüz suçunun cezasının kadının seks işçisi olması durumunda indirimli olarak uygulanmasıdır. (765 sayılı TCK, m.438) Ayrıca yasaklanmış olmasına rağmen fuhuşun devlet denetimi ile sürdürülmesi oldukça çelişkili bir gerçekliktir. (765 sayılı TCK, m.435-436) Kürtaj ya da çocuk düşürme de ceza gerektiren bir durum olarak Türk Ceza Kanununun da yerini almıştır. (765 sayılı TCK, m.468)

Dolayısıyla ilk haliyle bu yeni ülke, aslında ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarını, ufak tefek değişiklikler yaparak ama özüne dokunmadan devralarak yola çıkmıştır. Yolun henüz başında 1930 yılında kadınlara belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanınması, doğum izninin düzenlenerek kadının çalışma hayatındaki yerinin kabullenilmesi, 1933 yılında mesleki eğitim vermek amacıyla Kız Teknik Öğretim Müdürlüğünün kurulması, yine aynı yıl kadınlara köylerde muhtar olma ve ihtiyar meclisine seçilme hakları verilmesi ve 1934 yılında yapılan anayasa değişikliği ile kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınması Türk kadınları için çok önemli adımlardır. Ancak tüm bu değişiklikler kadınların toplumsal faydasını arttırmak amacıyla kabul edilmiş ve kadınlar tarafından da yine bu bağlamda benimsenmiştir. Diğer ülkelerdeki örneklerinden pek farklı olmayan bir

---

<sup>91</sup> Nermin Abadan Unat, a.g.e., s:16.

biçimde, Türkiye’de ilk dönem feminizm hareketi eşit haklara sahip olmak talebi çevresinde şekillenmiştir.<sup>92</sup> Kadın hareketinin bu yıllardan sonra yavaşlaması da bu durumun göstergesidir.

#### 1.4. Türkiye’de Toplumsal Değişimler ve Yeni Kuşak Kadınlar

Türkiye Cumhuriyetinin ilk kuşak kadınları, büyük bir heyecan ve coşkuyla devrimlere sahip çıkmışlar, kendilerinden beklenildiği üzere hayatlarını iyi eş, iyi anne, iyi birey olmaya ve iyi bir toplum için hizmet etmeye adanmışlardır. Şirin Tekeli, ilk kuşak kadınların tercihlerini şöyle analiz etmektedir:

“Medeni Kanun ve oy hakkı eşitliği [düzenlemeleriyle], kadınların yasal statülerini, (...) Osmanlı’ya göre çok daha eşit bir konuma getiren devlet feminizmi (...) Karşılığında kadınlardan kurulan yeni toplum düzenine ve laik devlete sadakat bekle[di], (...) 1935’de, ‘Türk kadınlarının artık erkeklerle eşit haklara sahip oldukları için’ böyle bir örgüte gereksinimleri kalmadığı gerekçesiyle, (...) Türk Kadınlar Birliği’ni kapatarak tabandaki bağımsız kadın hareketine son verdi. Kendilerini bu tarihten sonra ideolojik olarak feminizmden çok Kemalizmle özdeşleştiren [kadınlar] (...), özellikle cumhuriyet’in eğitim ve meslek gibi kanallardan görece seçkin konumlara gelmelerine olanak tanınması sonucu, feminizme sırt çevirdi.”<sup>93</sup>

Fatmagül Berktaş’a göre de özerk bir kadın hareketinin ortaya çıkmayışı Kemalist iktidarın yarattığı ‘yeni kadın’ simgesiyle ilintilidir:

“Kemalist iktidarın kadınlara karşı paternalist korumacılığı, özellikle kentli orta sınıf kadınlarına yeni olanaklar ve fırsatlar tanıdı ama aynı zamanda da onların siyasal inisiyatiflerini kısıtladı ve bağımsız hareket etme yeteneklerini sınırlandırarak özerk bir

---

<sup>92</sup> Ayşegül Yaraman, a.g.e., s:166

<sup>93</sup> Şirin Tekeli, “1980’ler Türkiye’inde Kadınlar”, *1980’ler Türkiye’inde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Yayına Hazırlayan: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s:30,31.

kadın hareketinin ve ideolojisinin yaratılmasını büyük ölçüde engelledi. Kadınların kendileri, Kemalist-ulusçu ideolojiyi içselleştirmiş durumdaydılar ve bu, onların bağımsız bir bilinç geliştirmelerini güçleştiriyordu.”<sup>94</sup>

1950’li yıllarda başlayan demokratikleşme sürecinde meydana gelen ekonomik gelişmeler, çok partili hayata geçilmesi ve yaşanan iç göçün kadınlar üzerindeki etkileri olumsuz olmuş, Türkiye’de kadınlar simgesel özelliklerini kaybetmişlerdir. Cumhuriyetin ilk kadın milletvekillerinin Türkiye Büyük Millet Meclisi’ndeki temsil oranı yüzde 4.6 iken, 1950-1954 döneminde kadın milletvekili oranı yüzde 0.62’ye gerilemiştir. Kadınların işgücüne katılma oranı da 1955 yılında Türkiye genelinde yüzde 72.01 iken 1960 yılında yüzde 65.35 olarak gerçekleşmiştir.<sup>95</sup> Kentleşme sürecinde iş ve ev içi sorumluluklarını bir arada yürütmek zorunda bırakılan kadınlar iş yaşamından çekilmeye veya ‘kadın meslekleri’ne yönelmeye başlamış<sup>96</sup> ve hatta köyden kente göç eden kadınlar yalnızca ev içi alanla sınırlandırılmışlardır. Buna paralel olarak da 1960’lara kadar yapılan hukuki ve sosyal düzenlemeler kadınların çalışma hayatına katılımını destekler nitelikte olmuştur. Ancak, uygulamada, çalışan kadından geleneksel rollerini aksatmaması beklenirken, kırsal kesim ve eğitim görmemiş kadınlar için de eşitsizlikler süregitmiştir.<sup>97</sup> Deniz Kandiyoti, 1970’li yılları kapsayan incelemesinde, göçebe aşiret, geleneksel köy, değişmekte olan kırsal çevre, kasaba ve büyük kentlerde olmak üzere farklı toplumsal yapılarda kadınlar için yeni cinsiyet rollerinin tanımlandığına işaret etmektedir.<sup>98</sup> Bu rollere göre kadın hakları açısından yapılan hukuki değişikliklerin uygulanmasında farklılıklar görülecektir:

---

<sup>94</sup> Fatmagül Berktaş, “Türkiye’de Kadın Hareketi Tarihsel Bir Deneyim” *Kadın Hareketinin Kurumlaşması Fırsatlar ve Rizikolar 1-4 Kasım 1991’de Frauen-Anstiftung tarafından düzenlenen uluslararası toplantının tutanakları*, Çev.: Meral Akkent, Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s.18-27.

<sup>95</sup> Ahmet Makal, “Türkiye’de 1950-1965 Döneminde Ücretli Kadın Emegine İlişkin Gelişmeler”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt: 56 Sayı:2, 2001, s:122.

<sup>96</sup> Ahmet Makal, a.g.m., s:125.

<sup>97</sup> Emel Doğramacı, *Atatürk’ten Günümüze Sosyal Değişmede Türk Kadını*, AAM Yayınları, Ankara 1993, s:3.

<sup>98</sup> Deniz Kandiyoti, “Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim”, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.23

“İsmail Beşikçi’ye göre kadının üretime katkısının oldukça fazla olduğu göçebe toplumlarda başlık parası, hane halkı için kızın işgücününün kaybedilmesinin doğrudan karşılığıdır. (...) Kadın, (...) yiyecek hazırlar, (...) odunu ve suyu taşır, hayvanları besler, ahırları temiz tutar, tüm ailenin giyeceklerinin yanısıra (...) çadırı dokur. (...) Kadınlar, erkekler tarafından küçük görülen işleri yaparlar. (...) Hayatın tüm alanlarında erkek otoritesi açıktır. (...) Kızların miras hakkı yoktur. (...) [Köylerde] Toprağın yalnızca erkekler aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarıldığı atasoylu hane halkı, kadınlara son derece sınırlı bir alan bırakır. (...) Kız, kocasının evine *gelin* olarak gelir, çocukluğundan beri kendi evini terkedip *el’e* gideceğini bilmektedir. (...) Gücünün ve etkisinin doruğuna yetişkin oğulları ona *gelin* getirdiği zaman ulaşır.”<sup>99</sup>

Böylelikle kadının ezilmesine neden olan döngü işlemekte, her gelin bir gün kaynana olabilmek için sırasını beklemektedir. Kırsal kesimdeki kadınlar için imam nikahıyla evlilik ve kız kaçırma sonucunda evlilik halen süren bir uygulamadır, ayrıca miras hakkı yasal olarak cinsler arasında eşit olarak öngörüldüğü halde, yer yer geleneksel olarak kadına daha az pay verme ya da hiç pay vermeme durumları ile karşılaşılır. Ayrıca kentlerdeki hemcinsleri meslek eğitimi alırken, köylü kadınlar okuma yazma öğrenmekten öteye gidemediğinden, bu kadınlar için bilinçli bir değişimden ya da sosyal konumlarında gelişmeden söz edilemez. Kasabalara, il ve ilçe merkezlerine baktığımızda ise ekonominin esnafılık ve zanaatkarlığa dayandığı, bu topluluğun aynı zamanda geleneksel olanı muhafaza ettiği, ancak kadının eğitime ve meslek sahibi olmasına daha olumlu bakılan topluluklarla karşılaşılır. Kadınlar yine ‘iş’ olarak görülmeyen dikiş-nakış, temizlik ve çamaşır işlerinde gelir elde ederek çalışabildikleri, çoğunlukla gelirlerini evin reisine teslim ettikleri, hatta evlendiklerinde evi ihmal edebilecekleri ya da karşı cinsle bir arada olmalarının sakıncalı olması gibi gerekçelerle işlerinden ayrılmalarının beklendiği görülmektedir. Erkek çocuklar daha dışa dönük yetiştirilirken, kadınlar kendi aralarında ve ev içinde sosyalleşirler.<sup>100</sup> Öte yandan dinsel törenler ve düğün merasimleri kadınların

---

<sup>99</sup> Deniz Kandiyoti, “Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim”, s.25-29.

<sup>100</sup> Deniz Kandiyoti,, “Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim”, s:38

dışarıda olabilmeleri için ellerine geçen bir fırsattır. Kentlere ve metropollere bakacak olursak, iki ayrı noktada iki farklı kadın tipi ile karşılaşırız: Gecekondualarda yaşayan, göç etmiş kadınlar ve eğitilmiş orta ve üst orta sınıf kadınları. Köyden kente göçün hızlanması ile kentlerde gecekondu mahalleleri oluşurken, köyde ücretsiz tarım işçisi olarak, görünmez sayılan emeğiyle çalışan kadınlar, kentlerde ev dışına ücretli çalışan olarak çıkmaya başlamışlardır. Ancak, Türkiye’de hızla artan nüfusun gittikçe işgücü fazlasına dönüşmesi de erkeklerin tercih edildiği bir ortamda işsiz ve niteliksiz kadın işgücünü arttırmış,<sup>101</sup> kadının ekonomik bağımsızlığını kazanabilmesi ancak erkeklerin yapmayacağı işlere yönelmeleriyle mümkün olabilmektedir. Bu kadınlar orta sınıf kadınların evlerinde hizmetçilik ve fabrika işçiliği gibi sömürünün en fazla olduğu alanlara yönelmişlerdir. İlk kuşak göçmen kadınların çoğu okuma yazma bilmezken, sonraki kuşaklar için eğitim düzeyi giderek artmaktadır. Bu olumlu gelişmenin yanısıra popüler kültürün ve tüketim yönelimli değerlerin her türlü medya ve özellikle televizyon aracılığıyla hayatlarına dahil olması nedeniyle, gecekondu kesiminin kadınları tatminsiz, hayalperest ve mutsuz kişilikler geliştirmekte, kendileri için bir kimlik bulmaktan uzaklaşmaktadırlar.<sup>102</sup> Diğer tarafta, kentin orta sınıf, meslek sahibi kadınları ise, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren idealize ettiği kendilerini iyi bir anne ve eş olmalarına engel olmayacak bir şekilde çalışma hayatında var eden kadınlar olmuşlardır. Öğretmenlik, hemşire ve ebelik gibi ‘kadın’ işi olarak tanımlanan mesleklerde ve kamu sektöründe çalışmışlar ve ‘gerektiğinde’ işten ayrılarak evlerinin hanımı olmuşlardır. Bu anlamda alt kesimden hemcinslerinden farkları, nitelikli olmaları ve eğitimini aldıkları işi yapmalarındadır. Kadının ekonomik özgürlükle tanıştığı böylesi bir dönemde, kadın hareketinin farklı ideolojilerin etkisi altında ayrışarak zayıflaması şaşırtıcıdır. Tekeli’ye göre “Resmi ideoloji Kemalizm, kadınların sorunlarının devlet eliyle çözüldüğünü, egemen toplumsal ideoloji İslam, kadınların ezilme diye bir sorununun olmadığını, hegemonyaya oynayan Marksist sol ideoloji de, kadınların kapitalist

---

<sup>101</sup> Emel Doğramacı, a.g.e., s:13

<sup>102</sup> Deniz Kandiyoti, Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim, s:43

sömürü dışında bir sorunları olmadığını savunuyordu.”<sup>103</sup> Örneğin, Kemalist kadın gruplarına dahil olan ve kendilerini kurtulmuş olarak gören iyi eğitim görmüş, üst sınıftan kadın toplulukları, Türkiye’de kadınlar için gerekli her değişikliğin yapıldığına inanarak, ‘diğer’ kadınların durumlarını iyileştirmek için uğraşmışlar, cinsiyete bağlı eşitsizliği sorgulamamışlardır.<sup>104</sup> 1950-1970 yılları arasında kurulan kadın derneklerinin pek çoğu kadın haklarından önce, bu hakların koruyucusu olarak gördükleri laik devletin savunusuna öncelik vermeyi sürdürmüşler, yapılan düzenlemelerin özünü irdelememişlerdir.<sup>105</sup> Diğer yandan, 1950 sonrasında parlamentoya giren kadınlar daha aktif olarak görev yapmış, temsilci olma olanağı bulamamış olan ancak siyasetle her düzeyde ilgilenen kadın sayısı artmıştır.<sup>106</sup> Böylelikle 1970’lere gelindiğinde, kadının siyasetle ilgisi; partileri için oy toplamayı amaç edinen kadınlar, sol hareket içinde yer alan kadınlar ve bağımsız aktivist kadınlar gibi gruplarla yeniden belirginleşmeye başlamış ve 1970’lerde kadın hareketi görece olarak canlanmıştır. Örneğin, 1973 yılında Cumhuriyet’in kuruluşunun 50. yılı çerçevesinde hazırlanan “kadınlar açısından bilanço” ve kutlamalar kadın derneklerinin aktif katılımıyla gerçekleşirken, feminizmi bir burjuva hareketi olarak tanımlayan sol hareket içerisinde emekçi kadın hareketi yükselmeye başlamış ve 1975 yılında kurulan İlerici Kadınlar Derneği (İKD)’nin ardından Demokratik Kadınlar Birliği, Emekçi Kadınlar Birliği, Devrimci Kadın Dernekleri gibi oluşumlar sol örgütlenmelerin kadın kolları olarak faaliyet göstermişlerdir.<sup>107</sup> Alt sınıftan kadınların en yoğun olarak tarım, tütün, tekstil, giyim, gıda, meşrubat, kimyasal maddelerin ambalajlanması gibi hafif imalat sanayisi gibi alanlarda, erkek işgücüne göre daha düşük ücretlerle, çoğunlukla sigortasız, sendikasız çalıştırıldığı bu yıllarda<sup>108</sup>, İlerici Kadınlar Derneği, sahip olduğu 14.000’in üzerinde üye ve 29 ildeki ayrıca ilçelerde ve köylerdeki temsilcilikleriyle kadın hareketi açısından önemli

---

<sup>103</sup> Şirin Tekeli, “80’lerde Türkiye’de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi”, *Birikim Dergisi*, Sayı:3, Temmuz 1989, s:36.

<sup>104</sup> Elif Tekin, *1980 Sonrası Türkiye’de Feminizmin Görünümü*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, 2007, s:34.

<sup>105</sup> Şirin Tekeli, 1980’ler Türkiye’sinde Türk Kadını, s:31

<sup>106</sup> Elif Tekin, a.g.e., s:37.

<sup>107</sup> Elif Tekin, a.g.e., s:38-39.

<sup>108</sup> Deniz Kandiyoti, *Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim*, s.40-41.



bir güç teşkil etmektedir.<sup>109</sup> Ancak sol hareket içinde kadın hareketi, devrimci mücadelenin bir türevi olarak görülmüş, kadınlar da birey olarak değil Kemalist kadın grupları gibi dişiliklerinden soyutlanarak ‘bacı’ kavramıyla tanımlanmışlardır.<sup>110</sup> Kadın sorununun, işçi kadın kimliğiyle tanımlandığı bu yeni hareket, sınıf mücadelesine dahil edilmiş ve Türk kadınının bilinçlenmesi sonraki on yıla kalmıştır.<sup>111</sup> 1970’li yıllara kadar gerçekleşen kadın örgütlenmeleri, feminist bilince sahip olmasalar da 1980’li yıllarda feminist harekette yaşanan yükselişin ilk adımları olarak değerlendirilebilir.

Songül Sallan, “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Ve Kamu Hayatında Türk Kadınının Konumu” adlı makalesinde ‘Modernleşme’ sürecini değerlendirerek 1980’li yıllarda Türk kadınının konumuna dair önemli saptamalara yer verir:

“Bütün bu çabalara rağmen günümüzde okur-yazar olmayan kadın oranı yüzde 31.8'dir. (...) Eğitim düzeyi yükseldikçe kadın oranı giderek düşmektedir ve üst düzey eğitim görmüş kadın oranı ise yüzde 1.1'dir. (...) Cinsler arasında eğitim olanaklarından yararlanma düzeyinde eşitsizlik gerek bölgeler gerekse kır-kent arasında da görülmektedir. Göreli olarak gelişmiş bölgelerde: yüzde 80'lere ulaşırken, az gelişmiş bölgelerde yüzde 40'lara kadar düşmektedir. (...) Kadınlar açısından resmi sayılara yansıyan eşitsizlik, kadınların hem kamusal hem de özel yaşantıdaki konumlarının bir göstergesidir. Kadınların eğitim süreci boyunca yaşadıkları cinsiyet kökenli ayrımcılıkların, ilk, orta ve yüksek öğretim kurumlarında değişik şekillerde ortaya çıkmakla birlikte, son tahlilde kadınlara ilişkin değerlerin yeniden üretimine hizmet etmektedir. (...) Aktif nüfus içinde 1990'da kadın katılım oranı yüzde 39'dur. (...) Ancak genel olarak sektörel dağılımda, 1985 verilerine bakıldığında, kadınların yüzde 78'i tarım sektöründe olup, bunların yüzde 2'si sigortalı olarak çalışmaktadır. (...) Sanayide çalışan kadınların büyük bir çoğunluğu vasıfsız veya yarı-vasıflı işçidir. Ancak sanayide yaşanan durgunluk ve gerileme bu sektörde çalışan kadınları olumsuz olarak etkilemekte, onların işlerini kaybetmelerine

---

<sup>109</sup> Elif Tekin, a.g.e., s:39

<sup>110</sup> Ömer Çaha, *Türkiye’de Kadın Hareketinin Tarihi: Değişen Bir Şey Var Mı?*, <http://www.fatih.edu.tr/~omercaha/>, Erişim: 03.02.2010

<sup>111</sup> Şirin Tekeli, 1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar, s:32

neden olmaktadır. Krizden etkilenen sanayi kolları, kadınların yoğunlaştığı kollar olduğu oranda, bu olumsuz etkilenme artmaktadır. Hizmetler sektöründe ise 1988 yılında istihdam edilen kadın oranı, sadece yüzde 11 iken, kamu hizmetler sektöründe bu oran yüzde 31'dir. (...) Kadınların kamu hizmetler sektöründe sayısal artışlarının yanısıra, kültür ve destek nitelikli hizmet üreten sağlık ve eğitim hizmetlerinde yoğunlaştıkları da görülmektedir. Bu oran 1988 verilerine göre yüzde 84.5'dir. Türk kamu örgütlerinde çalışan kadınlar ve oransal araştırmalarına bakıldığında daha çok Çifçi'nin de belirttiği gibi kadınların "gedik kapayıcı" bir rol oynadığı ve kadın çalışanların hala asli bir çalışan kitle olarak görülmediği gözlenmektedir. Mesleklerde kadınların konumuna bakıldığında ise özellikle uzman mesleklerde oran oldukça yüksektir. (...) Öncü; bu durumu sosyal sınıf temeliyle açıklanırken, üst düzey mesleklerin, düşük gelirli erkeklere oranla orta ve üst sınıf kadınları için daha erişilebilir olduğunu vurgulamaktadır.<sup>112</sup> Çünkü uzman mesleklere ulaşabilmek için uzun bir formel eğitim süresinden geçmek gerekir. Bu ise ekonomik refah gerektirdiğinden kentli elit aile kızlarının, Cumhuriyet ideolojisinin de desteğiyle, bazı uzman mesleklerde oransal olarak oldukça yüksek düzeylere ulaşmalarına yol açmıştır. (...) Kamu örgütlerinde karar alma konumlarında yer alan kadın oranı oldukça düşük düzeydedir. (...) Ev içi sorumlulukların yerine getirilmesinde ülkemizde kadın çalışıyor olsa da az ya da çok geleneksel niteliğini korumakta olup evlilik ilişkilerinde geleneksel cinsiyet rollerinin sürdüğünü görmekteyiz. (...) tarihsel süreç içinde kadın parlamenter oranı giderek azalmaktadır. 1977-80 döneminde bu oran yüzde 0.9, 1987-91'de yüzde 1.3, son dönemde de yüzde 1.8'dir.”<sup>113</sup>

50'li ve 60'lı yıllarda yoğun olarak yaşanan endüstrileşme, iç göç, düzensiz kentleşme ve özel girişime verilen destek ile Türkiye yeni bir toplumsal değişim sürecine girmiştir. Kırsal ve kentsel ayrımının yerine göçün ve ara işlerin ortaya çıkardığı yeni grupların da dahil olduğu çok sınıflı bir toplumsal yapı oluşurken, bu değişimin etkileri de toplumun her sınıfındaki kadın için hissedilir olmuştur. Sol hareketin ivme kaybettiği bu

---

<sup>112</sup> Ayşe Öncü, “Uzman Mesleklerde Türk Kadını”, *Türk Toplumunda Kadın*, Der. N.A. Unat, Ankara; Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara, 1982, s: 108-110.

<sup>113</sup> Songül Sallan, “8 Mart Dünya Kadınlar Günü ve Kamu Hayatında Türk Kadınının Konumu”, *AÜDTCF Dergisi* 36, 1993, s.162-165.

yıllarda kadın hareketinin yükselmesi ve kadınların ilk kez herhangi bir hareketten bağımsız olarak sadece kadın olmak üzerine kurulu bir söylemle ortaya çıkmaları, hem 1980 askeri darbesinin sol harekete getirdiği kısıtlamalar hem de yurtdışında 1970'ler boyunca etkin olan ikinci dalga feminizmin Türkiye'de de uyanmış olmasından ileri gelmektedir: İlk feminist bilinç yükseltme gruplarının olduğu bu yıllarda kadın hareketi aynı zamanda askeri darbeye karşı oluşan demokratik muhalefetin de öncülüğünü yapmıştır.<sup>114</sup> 1980'li yılların başından itibaren, kadın hareketi, kürtaj, dayak, evlilik içi cinsel taciz, tecavüz, sarkıntılık, iffet, bekaret, flört, kadın cinselliği, aile içi şiddet, ailedeki eşitsiz işbölümü, aile yaşamındaki ast-üst ilişkisi, vb. kadın sorunları ile Türk toplumunda yer alan bazı değerleri kamuoyuna taşıyarak tartışmaya açmış, böylelikle kadın konusu medya, edebiyat, sinema, tiyatro ve akademinin ilgisini kazanmaya başlamıştır.<sup>115</sup> Türkiye'de ikinci dalga feministler diyebileceğimiz bu yeni hareket gerek politikada, gerek kamuoyu gündeminde yer alırken, öncelikle İstanbul ve Ankara'da görünür hale gelmiştir. 1982'de İstanbul'da YAZKO (Yazarlar Kooperatifi) tarafından düzenlenen 'Kadın ve Sorunları' sempozyumunun ardından feminist literatür incelenmeye ve tartışılmaya başlanmıştır.<sup>116</sup> Bu yeni kadın hareketi 1983'te Somut dergisinde yayınlanan feminist kadın sayfası; 1984'te İstanbul'da kurulan *Kadın Çevresi* kitap kulübü; 1989'da Ankara'da toplanan 1. Feminist Hafta Sonu ve 1. Kadın Kurultayı gibi oluşumlar aracılığıyla örgütlenmeye başlamış, doğrudan kadın sorunlarına dair kampanyalar organize ederek Kadına Karşı Şiddet, Cinsel Taciz, Nüfus Planlaması, Kamusal Alanda Varolabilmek, Tecavüz, Töre Cinayetleri ve Ceza Kanunundaki Eşitsizlikler, CEDAW (Kadınlara Karşı Her Türü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi / Committee on the Elimination of Discrimination Against Women)'ın uygulanması, Kadın Sığınma Evleri ve Boşanma Hakkı gibi konularda bilinçlendirme ve yasal düzenleme talep etme faaliyetleri düzenleyerek, pek çok konuda başarı sağlamıştır.<sup>117</sup> Örneğin 1965 yılında çıkarılan ve gebeliği önleyici

---

<sup>114</sup> Şirin Tekeli, 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar, s:33

<sup>115</sup> Elif Tekin, a.g.e., s:55

<sup>116</sup> Nilüfer Timisi, Meltem Ağduk Gevrek, "1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", *90'larda Türkiye'de Feminizm*, Der.: Aksu Bora – Asena Günel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s:15

<sup>117</sup> Şirin Tekeli, 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar, s:33-34.

araçların satış ve dağıtımının serbest bırakılmasını düzenleyen Nüfus Planlaması Hakkında Kanun ve 1983 yılında bu kanunda yapılan değişiklikle 10 haftaya kadar olan gebeliklerin kürtajla sona erdirilmesi ve gönüllü cerrahi sterilizasyon yöntemlerine izin verilmesi sayesinde kadınların istedikleri zaman ve istedikleri kadar çocuk sahibi olabilmeleri önündeki hukuki engel kalkmış, ancak kürtaj için evli kadınlara kocalarından izin alma koşulu ataerkil düzenin kendini hatırlattığı bir nokta olarak kalmıştır. (2827 Sayılı Kanun, m.5,6) Kamusal ve akademik anlamda da kadın hareketi kurumsallaşmış; 1979'da Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen CEDAW'ın (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi / Committee on the Elimination of Discrimination Against Women) Türkiye Cumhuriyeti tarafından 1985 yazında onaylanmasının ardından hareket içinden kadınlar tarafından kurulan Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği (1987- 1990) yeni yasanın takipçiliğini üstlenmiştir.<sup>118</sup> 1987 yılında kadın konusuna odaklanmış ilk resmi kurum olan Devlet Planlama Teşkilatı Kadına Yönelik Politikalar Danışma Kurulu kurulmuş ve ilki İstanbul Üniversitesi'nde olmak üzere Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezleri kurulmaya başlanmıştır.

1990'lı yıllarda Türkiye'de kadının durumunun belirgin bir değişikliğe uğradığı söylenemez. Okur-yazar olmama bir kadın sorunu olmayı sürdürmüş, kadınlarda okur-yazarlık oranı 1990 yılında yüzde 10,2 olarak gerçekleşirken, Türkiye'nin kadınlar için net okullaşma oranı 1995–1999 yılları arasında yüzde 82 olmuştur. 1990-1991 öğretim yılında yükseköğretimde kadın öğrenci oranı yüzde 33,05 olurken, 1996–1997 öğretim yılında üniversite öğrencilerinin yüzde 39'u, 2000–2001 öğretim yılında ise yüzde 41,2'si kadındır. Üniversitelerde görev yapan öğretim elemanlarına bakıldığında 1991–1992 öğretim yılında yüzde 32'lik bir paya sahip kadın oranının 2004–2005 öğretim yılında yüzde 38,3'e yükselebildiği görülmektedir.<sup>119</sup> 1990'lı yıllarda çalışan kadınların sektörler arasındaki

---

<sup>118</sup> Elif Tekin, a.g.e., s:59.

<sup>119</sup> Özge Kaçar, *Toplumsal Cinsiyet Ve Kadının Konumu: Türkiye'de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, 2007, s: 87,88.

dağılımının yüzde 72 tarım alanında yüzde 10 sanayide ve yüzde 18 hizmetler sektöründe olarak gerçekleştiği ve kadının karşılaştığı eşitsizliklerin sürdüğü görülmektedir.<sup>120</sup>

1990'lı yıllarda kadın hareketi, sokakta daha az görünen ancak karar mekanizmalarına etki edebilen kurumsallaşmış bir yapıya sahiptir ve depolitize olmuştur. 1990 yılına gelindiğinde Kadının Statüsü ve Sorunları Başkanlığı kurulmuş ve 1991 yılında Başbakanlığa bağlanmıştır. Diğer taraftan 1990 yılında kadının çalışmasını kocanın iznine bağlayan Medeni Kanun'un 159. maddesi Anayasa Mahkemesi'nce iptal edilmiş ve aynı yıl mağdurun hayat kadını olması halinde tecavüz cezasının indirilmesini öngören Türk Ceza Kanunu 438. maddesi Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından yürürlükten kaldırılmıştır. Ayrıca Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu Genel Müdürlüğü bünyesinde, şiddete uğrayan kadınlara ve çocuklara destek hizmeti vermek üzere ilk Kadın Konukevleri açılmaya başlanmıştır. 1993 yılında ise İstanbul Üniversitesi'nde ilk Kadın Araştırmaları Ana Bilim Dalı açılmış ve yüksek lisans programı vermeye başlanmıştır. Ayrıca Anayasa Mahkemesi Türk Ceza Kanunu'nun erkeğin zinasını suç olarak düzenleyen 441. maddesini 1996 yılında ve kadının zinasını suç olarak düzenleyen Türk Ceza Kanunu'nun 440. maddesini 1998 yılında anayasanın eşitlik ilkesine aykırılığı gerekçesiyle iptal etmiştir. 1997 yılında kadının evlendikten sonra kocasının soyadını almakla birlikte, kendi soyadını da kullanabilmesi Medeni Kanun'un 153. maddesinde yapılan değişiklikle sağlanmış ve 1998 yılında Adalet Bakanlığı, Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü ve kadın kuruluşlarının oluşturduğu gündem sonucunda bekaret kontrolünün, ancak takibi şikayete bağlı suçlarda, mağdurun rızası alınarak, ırza geçme gibi re'sen takip edilen suçlarda ancak hakim kararı ile gecikmesinde sakınca bulunan hallerde ise Cumhuriyet savcısının yazılı izni ile yapılabileceğini düzenleyen bir genelge yayınlanmıştır. Yine aynı yıl aile içi şiddete uğrayan kişilerin korunması için gerekli tedbirlerin alınmasını düzenleyen 4320 Sayılı Ailenin Korunmasına Dair Kanun yürürlüğe girmiştir. Bu ve benzeri düzenlemeler ikinci

---

<sup>120</sup> Özge Kaçar, a.g.e., s:93

dalga feminist hareketin etkisiyle yapılmış, toplumsal cinsiyet rollerinin bütünüyle yıkılması yönünde olumlu gelişmeler olmuştur.

1990'lı yıllarda kadına yönelik şiddetle mücadele öncelik kazanmış, bu amaçla sığınma evleri projeleri gerçekleştirilmiş, çeşitli işbirlikleri denenmiş, bu denemelerin bir kısmı daha başlamadan başarısızlıkla sonuçlanmış, bir kısmı da bir süre için yürümüş sonra sona ermiştir. Bu süreçte kadın hareketinin görünmez hale gelişinin altında 1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında güçlenmeye başlayan medyanın feminist hareket üzerindeki olumsuz etkileri, gözardı edilmemesi gereken önemli bir olgudur.<sup>121</sup> Kürt mücadelesinin iyiden iyiye güç kazandığı 1990'lı yılların başında gündemi değiştirmek adına kadın konusu gündeme getirilmeye çalışılırken, feminist hareket, demec veren kadınlara dönüşmüştür. Bu durgunluk döneminde Kemalist kadın grupları tekrar örgütlenmeye başlamış ve kadının konumunun devlet eliyle gelişeceğinin, şimdiye kadar elde edilen hakların Türkiye Cumhuriyeti sayesinde olduğunun vurgulandığı bir söylem geliştirmişlerdir. Kemalist grupların karşısında ise üçüncü dalga feminizm olarak adlandırılabilen yeni bir hareketlenme yaşanır. Kadın hareketi kent merkezli olmaktan çıkmaya ve yerel kadın sorunlarını da gündeme getirmeye başlamıştır. Türkiye'de 90'lı yılların sonuna denk gelen üçüncü dalga kadın hareketi Kürt kadınlar örgütlenmesi ile başlamıştır ve devam etmektedir. Kadınların kimliği ve bedeninin öncelikli konuları oluşturduğu bu dönemde feminist hareketle ilişkiye geçip kendi kimlikleri üzerinden siyaset yapanlar sadece Kürt kadınlar olmamıştır. Çeşitli eşcinsel hakları örgütlerinde mücadele veren kadınların yanı sıra ilk defa Müslüman kadınlar da kendi hakları adına mücadele etmeye başlamışlardır. Teorik açıdan ikinci dalganın toplumsal cinsiyet rollerini yıkmaya talebinden farklı olarak, kadınlığın hem bir cinsiyet rolü, hem de bir kimlik olarak kabul edilmesi, farklılıkların dile getirilmesi ve bu farklılıkları görerek ortak noktalar üzerinden siyaset yapmak gerektiğini savunan üçüncü dalga feministler kendilerinden önce gelen kuşağı evrenselci, farklılıklara karşı duyarsız, orta sınıf ve heteroseksist olmakla

---

<sup>121</sup> Mine Koçak, *80'li Yıllar Kadın Hareketi*, Şubat 2007, <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=216> Erişim 28.03.2010

suçlamaktaydılar. Başka bir deyişle ikinci dalga feminist hareketi farklı milliyetleri, cinsel tercihleri ve dini inançları göz ardı ettikleri konusunda eleştirmişlerdir. Dolayısıyla, Türkiye’de üçüncü dalganın, Kürt kadınların örgütlenmesi, eşcinsel hareket içindeki kadınların da feminizme yönelmeleri ve ilk kez muhafazakar kadınların kendi hakları için mücadele etmeleri ile başlaması şaşırtıcı olmamalıdır.\* 1980 sonrasında güçlenen Kürt hareketine, kadınlar hem simge hem de aktör olarak dahil olurken, kadın olmakla ilgili sorunlar Kürt kimliğinin altında, milli demokratik devrim çerçevesinde tartışmaya açılmıştır. Bu yıllarda kurulan Dicle Kadın Kültür Merkezi, yayınlanan Özgür Kadın Sesi Roza ve Rojin dergileri Kürt kadınların yaşadıkları zorlukların dile getirilmesinde önemli araçlar olmuştur. Halk gösterilerinde ve hareketin şiddet kanadında yer alan kadınlar, Kürt hareketinin ihtiyaç duyduğu kamuoyu ilgisini ve toplumsal desteği sağlamış, böylelikle kadının özgürleştirilmesi söylemi işlenmeye başlanmıştır.<sup>122</sup> Eşcinsel hareket ise, ataerkil değerler ve toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanışı üzerinden geliştirdiği söylemler ile feminizme yakın bir duruş ortaya koymuş, ancak esas olarak homofobi ve heteroseksizm ekseninde mücadele etmiştir. Eşcinselliğin cinselliğin ötesinde bir kimlik olarak kamusal yaşamda diğer cinsel kimliklerle birlikte ayrımcılığa uğramadan varolabilmesini savunarak, diğer ‘öteki’lerle birlikte 1 Mayıs gösterilerinde, üniversitelerde ve kentlerde örgütlenerek görünürlük kazanmışlardır. Eşcinsel kadınlar ise eşcinsel organizasyonlar içinde lezbiyen görünmezliğini, gay’lerin baskınlığını ve cinsel hiyerarşiyi neden göstererek 1990’ların ortalarından itibaren ‘Sappho’nun Kızları’ ve ‘Venüs’ün Kızkardeşleri’ gibi kendilerine özgü birliktelikler yaratma yoluna gitmişlerdir. Öte yandan, 1990’lı yıllarda güçlenen ve kendine iktidar düzeyinde yer bulmaya başlayan İslamcı hareketin, Cumhuriyet’in idealize ettiği kadın tiplemesinin karşısına koyduğu türbanlı kadınlar da kent yaşamının bir parçası

---

\* Bu noktada, Kürt kadınların mücadelesinin başlangıç sayılmasına şüpheyle yaklaşılabilir. Kendi başına düşünüldüğünde, Kürt kadınları Kürtlerin özgürlük mücadelesi içinde yer almaları nedeniyle birinci dalga hareket ile benzerlikler gösteriyor olsalar da Türk vatandaşı olarak sahip oldukları hakları, farklı aidiyetleri ile yeniden talep ediyor olmaları onları farklı bir yere taşımaktadır.

<sup>122</sup> Handan Çağlayan, *Feminist Perspektiften Kürt Kadın Kimliği Üzerine Niteliksel Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ve Siyaset Bilimi/Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, 2006, s:126.

olmuştur.<sup>123</sup> Moderniteyle birlikte örtünme hareketini, kamusal alana taşıyan eğitilmiş ve kentli Müslüman kadın imajı, kadını bir yandan görünür kılarken, bir yandan da İslami ahlak, İslami yaşam biçimi ve İslami cemaat kavramlarının simgesine dönüştürmüştür. Örtünme paradoksal bir biçimde hem bireyselliği sınırlayan hem de Müslüman kadın kimliğini politize ederek güçlendiren bir kavrama dönüşmüştür.<sup>124</sup> Türban, kadınlar üzerinden İslamcı kimliğin simgesi sayılmış, muhafazakar kesim için örtünme özgürlüğü, kadının kimliği ve toplumsal konumu bu simge üzerinden tanımlanmıştır. İslamcı kadınlar, İslamiyet'e dayandırılmış kadın-erkek iktidar ilişkilerini sorgulamışlar ve yeni bir Müslüman kadın kimliği tanımlama yoluna gitmişlerdir.<sup>125</sup>

Bu üç farklı grup kadın zaman zaman kesişen ortak talepleri söz konusu olduğunda birlikte mücadele etmişlerdir. Türban yasağına karşı gerçekleştirilen protestolar bunun en bariz örneği olmuştur. Ancak muhafazakar kadınlar, başörtüsü konusunda kendilerine destek veren diğer grup feministlerle farklı konularda bir dayanışma içinde olmamışlardır. Sonuçta, kadın mücadelesi birbirlerinin sorunlarıyla ilgilenmeyen küçük gruplaşmalara dönüşmüştür. Öyle ki, "Ben imanlı feministim" söylemi ile sesini duyuran Gonca Kuriş\* kaçırılıp öldürüldüğünde dahi protestolar yetersiz kalmıştır. Lezbiyen hareket ise etkinliğini yitirmiş ve görünmez kalmaya devam etmiştir. Gözaltındaki kadınlara yönelik taciz ve tecavüzler ise diğer gruplarca Kürt kadınlarının sorunu olarak algılanmış ve gerekli desteği görememiştir. 1990'lı yıllar feminist hareketin değiştiği, zayıf da olsa etkili sayılabileceği ve farklı grupların ortaya çıktığı bir dönem olmuştur.

---

<sup>123</sup> Dilek İmançer, "İslamcı Filmlerde Kadın Temsili", *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1 Bahar, 2010, s:78.

<sup>124</sup> Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s:40.

<sup>125</sup> Nilüfer Göle, a.g.e., s:166.

\* 1998 yılında Mersin'de evinin önünden kaçırılan ve 2001 yılında düzenlenen Hizbullah operasyonu sırasında Konya / Meram'da bir villanın bodrumunda cesedi bulunan İslamcı kadın yazar. 'İktibas' dergisinde ve sonrasında İslami-feminist çıkışlarla medya ve kamuoyunun gündemine girdi. Erkek egemen anlayışın İslam'ı kadınlar aleyhine değerlendirdiğini ve yorumladığını savundu. Bu çıkışları, Hizbullah tarafından öldürülmesiyle sonuçlandı.



## 1.5. 2000 Sonrası Türkiye’de Kadın

Tanzimat döneminden ve Cumhuriyet’in ilanından 2000’li yıllara kadar yaşanan dönüşüm, yapılan yasal düzenlemeler, kılık kıyafet ve eğitim alanındaki reformlar ve modernleşme süreci düşünüldüğünde Türkiye, kadın-erkek eşitliğinin sağlanmış olduğu bir ülke olarak kabul edilebilir. Ancak, 2000 sonrası Türk toplumunda kadının konumuna yakından bakıldığında özellikle eğitimsizlik, istihdam, kadına yönelik şiddet ve seks işçiliği konularının öne çıkan sorunlar olduğu görülmektedir. Çalışmanın bu bölümünde, 2000 sonrasında gerçekleşen yasal düzenlemelere göz atıldıktan sonra; son bölümde 2000 sonrası Türk sinemasında kadın temsilleri örnekleri üzerinden izi sürülecek olan kadın sorunlarına yakından bakılacaktır.

CEDAW’ın Türkiye Cumhuriyeti tarafından 1985 yazında onaylanmasının ardından, Türkiye’de kadın sorunu, 1990 yılında kurulan Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü ile devlet politikasına dahil olmuştur. Sivil anlamda ise kadın hareketi, 1997 yılında Diyarbakır’da kurulan KAMER (Kadın Merkezi Vakfı), 1997 yılında kurulan KA-DER (Kadın Adayları Destekleme ve Eğitim Derneği), 2008 yılında kurulan Kadın Hareketi Derneği, 1990 yılında kurulan Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, 1991 yılında kurulan Kadın Dayanışma Vakfı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, 1995 yılında başlatılan Kadının İnsan Hakları – Yeni Çözümler Vakfı (eski adıyla Kadının İnsan Hakları Projesi), KAGİDER (Türkiye Kadın Girişimciler Derneği), Amargi, KEİG (Kadın Emeği ve İstihdamı Platformu), Kadın Koalisyonu, AK-DER (Ayrımcılığa Karşı Kadın Hakları Derneği), Med-İz (Medya İzleme Grubu), 2003 yılında kurulan Filmmor Kadın Kooperatifi, 2008 yılında kurulan Güldünya Kadın Derneği gibi kadın sorunlarına dair yüzlerce dernek, vakıf, girişim, komisyon, üniversite araştırma ve uygulama merkezleri gibi örgütlerle varlığını sürdürmektedir. 1980’lerde İstanbul, Ankara ve kısmen İzmir gibi batı metropollerleriyle kısıtlı olan kadın örgütleri 2000’li yıllar itibariyle Türkiye’nin dört bir yanına yayılmış durumdadır. Kadın hareketi, hukuki eşitlik, temsil eşitliği, baskı altında tutulan ve şiddete

maruz bırakılan kadın bedeni gibi konulara öncelik vererek bekaret kontrolü, aile içi şiddet, tecavüz, cinsel taciz ve namus cinayetleri gibi her türlü baskı ve şiddet biçimine karşı çeşitli kampanyalar örgütlemiştir.

Günümüzde de süregiden kampanyalarla halen kızlarını okula göndermeyen aileler ikna edilmeye uğraşmaktadır. TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu) verilerine göre nüfusunun yüzde 70'i kentlerde yaşayan ülke genelinde kız çocuklarının ilköğretimdeki okullaşma oranı 2006 yılı verilerine göre yüzde 93.37 ortaöğretimdeki okullaşma oranı ise yüzde 76.66 olurken<sup>126</sup>, köyde yaşayan kadınlar içinde okuma-yazma bilmeyenlerin oranı yüzde 27,4 iken bu oran şehirde yüzde 15'e düşmektedir. Erkekler için bu oran köyde yüzde 9,4, şehirde ise yüzde 4,4'tür. Kadın nüfus içinde okur-yazarlığın en fazla olduğu bölgeler sırasıyla Marmara, İç Anadolu ve Ege bölgeleri olup, en az olduğu bölgeler ise Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleridir. Köylerdeki hanelerin kendi kendilerine yetememeye başlamaları ve tarımsal teknolojidaki gelişmeler ile birlikte, ekonomik kaynaklara hakim olan erkeğin otoritesi etkilenmiş, aile bireyleri ücretli işlere yönelmişlerdir. Bu değişim, kadınların cinsiyet rollerinden ziyade erkekler arasındaki toplumsal tabakalaşmaya etki eder. Kadınların iş yükünde bir azalma olsa dahi kendi hayatları için söz sahibi değildirlir. Birlikte yaşayan geniş aileler yerlerini çekirdek ailelere, en yaşlı erkeğin saygı gördüğü hiyerarşi ise yerini daha genç ve kentlerde para kazanabilen genç lider erkeklere bıraktıkça, eş seçimlerinde büyüklerden daha bağımsız olunmaya başlanır ve her iki tarafın da rızasına dayalı evlilikler görülür. Ancak yine de bir kadından her şeyden önce büyüklerine itaat beklenmektedir.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> *Okullulaşma Oranları / Toplumsal Cinsiyet Göstergeleri*, Türkiye İstatistik Kurumu, [www.tuik.gov.tr](http://www.tuik.gov.tr), Erişim: 20.03.2010

<sup>127</sup> Deniz Kandiyoti, *Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim*, s:31,32

### 1.5.1. Yasal düzenlemeler

Son on yıllık sürece bakıldığında Anayasa, Medeni Kanun, Ceza Kanunu başta olmak üzere yasal düzenlemelere devam edilerek Türkiye'de kadın-erkek eşitliği ilkesinin hukuki platformda güçlendirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğüne hazırlanan Türkiye'de Kadının Durumu Raporunda ayrıntılı olarak ele alındığı üzere, Anayasa, Medeni Kanun, İş Kanunu ve Ceza Kanununda önemli değişiklikler yapılmıştır.<sup>128</sup>

Türkiye Cumhuriyeti Anayasasında 2001 ve 2004 yılında yapılan değişikliklerle 'Kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir. Devlet bu eşitliğin yaşama geçmesini sağlamakla yükümlüdür.' hükmü eklenmiş ve 'Usulüne göre yürürlüğe konulmuş temel hak ve özgürlüklere ilişkin milletlerarası anlaşmalarla ulusal kanunların aynı konudaki farklı hükümler içermesi durumunda çıkabilecek ihtilaflarda milletlerarası anlaşma hükümleri esas alınır' hükmü ile CEDAW ulusal düzenlemeler karşısında üstün konuma getirilmiştir.

Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kabul edilerek 1 Ocak 2002 tarihinde yürürlüğe giren Yeni Türk Medeni Kanunu kadın-erkek eşitliğine, cinsiyet ayrımcılığına ve kadın emeğine dair düzenlemeler içermektedir. Örneğin, eski kanunda evlilik birliğini temsil hakkı, bazı haller dışında kocaya ait iken, yeni kanununda evlilik birliğinin temsili eşlerin her ikisine verilmiş, eşlerin çocukların velayetini birlikte kullanacağı hükmü getirilmiştir. Yeni Kanun mirasın taksiminde, tereke malları arasında yer alan ve ekonomik bütünlüğü bozulmaması gereken tarımsal taşınmazların hangi mirasçıya özgüleneceği konusunda erkek çocuklara kızlara nazaran öncelik tanıyan eski hükme yer vermemiştir. Eski Medeni Kanuna göre diğer rejimlerden biri seçilmemişse geçerli olan kanuni mal rejimi 'mal ayrılığı' yerine, Yeni Kanunda 'edinilmiş mallara katılma rejimi' getirilmiş, böylelikle evlilik birliğinin kurulmasından sonra her eşin karşılığını vererek elde ettiği

---

<sup>128</sup> T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, *Türkiye'de Kadının Durumu Raporu*, Ankara, Şubat 2010.

malvarlığı değerlerini (edinilmiş mallar) evliliğin sona ermesi ile eşlerin eşit olarak paylaşmaları uygulanmaya başlanmıştır.

10 Haziran 2003 tarihinde yürürlüğe giren Yeni İş Kanunu ile ise iş sözleşmesi, ücretlendirme, işyerinde cinsel taciz, ücretli doğum izin süreleri gibi alanlarda kadının lehine düzenlemelere gidilmiştir.

Yeni Türk Ceza Kanununun 1 Haziran 2005 tarihinde yürürlüğe girmesiyle kadıncılık ayırımından vazgeçilmiş, cinsel suçlar, töre cinayetleri, aile içi şiddet ve seks işçiliği kapsamlı bir şekilde tanımlanmıştır.

Ancak, pek çoğu kadının lehine olan bu değişikliklere rağmen, toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı varlığını sürdürmekte<sup>129</sup> ve geleneksel zihniyet yapıları ve ayırımcı kültür aşılması gereken engeller olarak Türk kadınının karşısına çıkmaktadır. Bu bakımdan, Türk kadınının toplumsal konumuna yakından bakmak gerekmektedir.

### **1.5.2. Kadının toplumsal konumu**

2000 sonrası dönemde kadının toplumsal konumuna, 2008 yılı içerisinde CEDAW (Kadınlara Karşı Her Türü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi / Committee on the Elimination of Discrimination Against Women) Komitesine sunulan 6. Dönemsel Ülke Raporu ve istatistik verileri\* ışığında bakılacak olursa, hukuki düzenlemeler ile toplumsal pratikler arasındaki farklar ortaya çıkmaktadır. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü ile Türkiye İstatistik Kurumunun (TÜİK) gerçekleştirdiği araştırmanın\*

---

<sup>129</sup> Dilek İmançer, Türkiye’de Yerli Televizyon Dizilerinde Geleneksel ve Modern Kadın Kimliğinin Sunumu, s.84.

\* İstatistikler TÜİK verilerine dayanmaktadır.

\* Türkiye İstatistik Kurumu, *Aile Yapısı Araştırması*, 2006

sonuçlarına göre hukuki düzenlemelerle kadın-erkek eşitliği garanti edilmiş olsa da, aile içi karar alma mekanizmaları erkek baskın olarak işlemeye devam etmektedir. Ayrıca ev içi sorumluluk paylaşımlarına bakıldığında kadınlar ev içi alanla ilgili işlerle sorumlu olmaya devam ederken, erkeklerin kamusal alana dair görevleri üstlendikleri görülmüştür. Siyasi temsil yönünden bakıldığında, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kadın milletvekili oranı yüzde 9, belediye meclislerindeki kadın oranı ise yüzde 2.5 olarak gerçekleşmiş ve 26 bakandan sadece 2'sinin kadın olduğu görülmüştür. 1934 yılında kadına seçme ve seçilme hakkı tanınmış olsa da, Türkiye eril çoğunlukla yönetilmeye devam edilen bir ülke görüntüsü çizmektedir. 2000'li yıllar kadınların okur-yazarlık ve eğitim seviyelerinin yükseldiği bir dönem olmasına rağmen halen yetişkin 5 kadından biri okur-yazar değildir. Ülke genelinde okur-yazar olmayanlara bakılacak olursa, okuma yazma bilmeyen her 5 kişiden dördünün kadın olduğu görülecektir. Ayrıca kadınların eğitime katılım oranları eğitim seviyesi yükseldikçe azalmakta, her 100 kadından sadece 2 tanesi yükseköğrenime devam edebilmektedir. Çalışma hayatına bakıldığında ise çalışan her dört kişiden sadece 1'inin kadın olduğu ve kadın işgücünün yardımcı meslek grupları, büro ve hizmet işleri, tarım işçiliği ve nitelik gerektirmeyen işlerde yoğunlaştığı görülmektedir. Tüm bu eksikliklerin yanısıra, günümüzde kadın sorunlarının başında gelen kadına yönelik şiddetin de önüne geçilebilmiş değildir. Türkiye, 2000'li yıllarda her 3 kadından biri şiddet mağduru olduğu ve aile içi suçların yüzde 87'sinin kadınlara karşı işlendiği bir ülke olmuştur. Bu gerçekler doğrultusunda, siyasal katılımdan namus cinayetlerine, iş yaşamına katılımdan cinsel istismara, şiddetten başörtüsüne, ayrımcılıktan ticari sömürüye kadar pek çok kadın sorunu güncelliğini korumaktadır. Bu durum, Türk toplumsal yapısının erkek egemen anlayışa göre şekillenmeye devam ettiğinin göstergesidir. Hukuki çerçevede kadının oldukça olumlu bir noktaya taşındığı Türkiye'de kadın-erkek eşitliğinin önünde duran engelin yasal düzenlemeler olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Türkiye'de kadının sömürsü ailede başlamaktadır ve Türk toplumunda ailenin dokunulmazlığı kadın sorununun çözümünde en büyük engellerden biridir. Zira Türkiye'de sınırlı da olsa sosyo-ekonomik koşullara bağlı olarak aile kurumu dönüşmekte, özellikle çalışan kadının ailesinde rol dağılımı yeniden tanımlanmakta ve egemenliğin kadın ve erkek arasında eşit

bir biçimde paylaşıldığı otorite tanımları zaman zaman tartışma konusu yapılsa da esasında Türk toplumunda aile güçlü ve geleneksel bir kurum olma özelliğini sürdürmektedir. Türkiye'deki çağdaş çekirdek aile, hâlâ geleneksel yapının izlerini taşımaktadır.<sup>130</sup> Dolayısıyla kadın için tanımlanan geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri de geçerliliğini sürdürmekte ve toplumsal yapının Türk kadını üzerindeki baskısı özellikle eğitimsizlik, istihdam, fuhuş ve şiddet konularında oldukça güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Bu başlıklar altında Türk kadınının 2000'li yıllardaki durumunun incelenmesi, günümüz Türk toplumunda kadınının konumuna dair önemli bir yol haritası çıkaracaktır.

### 1.5.2.1. Eğitimsizlik

Türkiye, 1990 yılında imzaladığı Çocuk Hakları Sözleşmesi ve CEDAW (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi / Committee on the Elimination of Discrimination Against Women) gibi onayladığı uluslararası sözleşmelerle eğitim hususunda politikalar geliştirmeyi, yasal düzenlemeler yapmayı, bu yasaları uygulamaya geçirmeyi ve kadın okuryazarlığını yüzde 100 olarak gerçekleştirmeyi taahhüt etmiştir. CEDAW, taraf devletlere, eğitimde erkeklerle eşit haklara sahip olmalarını sağlamak için kadınlara karşı uygulanan negatif ayrımı önleyici önlemleri alma yükümlülüğü getirmektedir. Çocuk Hakları Sözleşmesi'nde taraf devletlerin çocukların eğitim hakkını kabul edecekleri ve bu hakkın fırsat eşitliği temeli üzerinde gerçekleştirilmesi için sözleşmede yer alan önlemleri alacağı belirtilmiştir. Bu bağlamda ilköğretimin herkes için zorunlu ve parasız hale getirilmesi, çocuğun okula düzenli bir biçimde devamının sağlanması ve okul terklerinin azaltılması için önlemler alınması, eğitim hakkının ayırım yapılmaksızın herkes için teminat altına alınması, Anayasanın 42. Maddesindeki "İlköğretim, kız ve erkek bütün vatandaşlar için zorunludur ve Devlet okullarında parasızdır" hükmü ile devlet yükümlülüğü haline gelmiştir. Yasama kanalıyla sağlanan eşitlik tablosunun uygulanmasında ise sorunlar ortaya çıkmaktadır.

---

<sup>130</sup> Aslı Ekici, *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s:32.

Günümüzde, Türkiye’de okur-yazar olmayan kadınların sayısı hala erkeklerden fazladır. 1997-2006 yılları arasında, okur-yazar olmayanların oranı kademeli olarak düşmesine rağmen, 2003 ile 2006 yılları arasında toplumsal cinsiyet farkının giderilmesinde bir ilerleme kaydedilememiştir. Genele bakıldığında, okuma yazma bilmeme oranı her iki cinsiyet içinde ‘genç yaş gruplarından ileri yaş gruplarına’, ‘kentsel nüfustan kırsal nüfusa’ ve ‘Batı bölgelerinden Doğu bölgelerine’ gidildiğinde artış sergilemektedir. Ancak, bu değişkenlerin her koşulda kadınlar üzerindeki etkisi erkekler üzerindeki etkisinden daha büyük olmaktadır.\*

Türkiye’de okul öncesi eğitime katılan çocukların yüzde 48’i kız çocuklarından oluşmaktadır. Temel eğitim olarak kabul edilen sekiz yıllık ilköğretim sürecinde ise, 6-14 yaş grubundaki çocukların eğitimi zorunlu kılındığı halde toplam okullulaşma oranı 2008-2009 öğretim yılında yüzde 96,49 olmuş, bu oran erkek çocuklar için yüzde 96,99 ve kız çocukları için yüzde 95,97 olarak gerçekleşmiştir. İlköğretimde hem toplam okullulaşma oranları hem de kız ve erkek çocuklarının okullulaşmasına ilişkin oranlar kırsal alanlarda kentsel alanlarda olduğundan daha düşük olarak kaydedilmiştir. 2003 yılında yapılan Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması verilerine göre kız çocuklarının ilköğretimde okullulaşma oranının en yüksek olduğu bölge yüzde 95,6 ile Ege, en düşük olduğu bölge ise yüzde 70,9 ile Güneydoğu Anadolu olduğu gözlemlenmiştir. TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu) verilerine göre ilköğretimde kız çocuklarının okullulaşma oranının en düşük olduğu iller Bitlis (yüzde 79,6), Ağrı (yüzde 80,9) ve Gümüşhane (yüzde 82,4), en yüksek olduğu iller Ankara, İzmir, Kocaeli, Tekirdağ ve Yalova’dır (yüzde 100). İlköğretim zorunlu olmasına rağmen, okulu terk oranının yüzde 13,5 olduğu tahmin edilmektedir. Okul terklerinin kız çocukları arasında erkek çocuklarına göre daha yüksek olduğu; beşinci ve altıncı sınıflarda yoğunlaştığı görülmektedir.

---

\* T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, *Türkiye’de Kadının Durumu*, Ankara, Şubat 2010 raporundan derlenmiştir.

Genel, mesleki ve teknik eğitim veren okul/kurumların tümünü kapsayan Ortaöğretim kademesinde okullulaşma oranları 1997-2009 yılları arasında artış göstermiş, net okullulaşma oranı toplamda yüzde 37,8'den yüzde 58,52'ye, erkek çocukları için bu oran yüzde 41,4'ten 60,63'e, kız çocukları için ise yüzde 34,2'den 56,30'a yükselmiştir. Ortaöğretime devam eden öğrencilerin yüzde 45,7'ini kız çocukları oluşturmaktadır. Genel Ortaöğretime dahil liselere bakıldığında, Güzel Sanatlar Liselerinde kızların katılımının erkeklerden fazla olması ve Fen Liseleri ve Spor Liselerine erkeklerin katılımının kızlardan yüksek olması bir toplumsal cinsiyet ayrımına işaret etmektedir. İşgücü piyasasına ara eleman yetiştiren mesleki ve teknik liselere devam eden 1.565.264 öğrencinin yüzde 42,30'unu kızlar oluşturmaktadır. Bu kızların çoğunluğu Kız Teknik Öğretim Genel Müdürlüğüne bağlı okul/kurumlara devam etmektedir. Ticaret ve Turizm Öğretimi Genel Müdürlüğüne bağlı okul/kurumlarda ise, erkeklerin yüzde 57, kızların ise yüzde 43 katılım gösterdiği görülmektedir. 9. Kalkınma Planında, mesleki ve teknik eğitimde kaydedilen ilerlemeye karşın, eğitim sisteminin işgücü piyasasının taleplerini karşılamakta yetersiz kaldığının ve bu talepleri karşılamak üzere özellikle gençlerin istihdam edilebilirliklerinin artırılması için, yeni mekanizmalara ihtiyaç duyulduğunun altı çizilmektedir.

Temel eğitim ve ortaöğrenim sürecini tamamlayan kadınlardan yükseköğrenime devam eden tüm öğrencilerin yüzde 43'ünü oluştursa da toplam kadın nüfusunun yüzde 2'si yükseköğrenim görebilmekte, 18-22 yaş grubuna bakıldığında ise kadınların yükseköğrenimde okullulaşma oranı 1997 yılında yüzde 9,2 iken 2008'de yüzde 19,7 olarak gerçekleşmektedir. Lisansüstü düzeyde yüksek lisans ve doktora programlarına devam eden öğrencilerin ise yüzde 46,8'ni kadınlar oluşturmaktadır. Eğitim alanlarına bakılacak olursa, Diş Hekimliği, Eczacılık, Edebiyat, Dil, Tarih ve Coğrafya, Fen, Eğitim, Güzel Sanatlar, İlahiyat ve Mimarlık Fakültelerinde kadın oranı erkeklerden fazla iken, Tıp, Mühendislik, Ziraat, Veterinerlik, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültelerinde erkek öğrencilerin çoğunlukta olduğu kaydedilmektedir. Akademik personelde ise kadının durumuna bakıldığında Profesör, Doçent, Yardımcı Doçent, Öğretim Görevlisi, Araştırma Görevlisi ve Okutman kadroları içinde kadın oranının birçok ülkeden daha yüksek olduğu



(yaklaşık yüzde 40) görülmektedir. Bu, çok önemli bir oran olmakla birlikte rektör (yüzde 9,8) ve dekanlık (yüzde 15,3) gibi üst pozisyonlarda erkek egemenliği devam etmektedir.

Zorunlu eğitim düzeyinde, yatılı ilköğretim bölge okulları (YİBO) ve ‘Taşınmalı İlköğretim Uygulaması’nın yanısıra uluslararası kuruluşlar, özel sektör ve sivil toplum kuruluşları işbirliği ile yürütülen ‘Haydi Kızlar Okula’, ‘Baba Beni Okula Gönder’, ‘Ana Kız Okuldayız Okuma Yazma Kampanyası’ gibi kampanyalar ve ‘Anne Baba Çocuk Eğitimi Projesi’ ile ‘Temel Eğitime Destek Projesi’ gibi projeler ile kız öğrencilerin okullulaştırılmasında önemli adımlar atılırken, orta ve yükseköğrenim düzeyinde ‘Kardelenler-Çağdaş Türkiye’nin Çağdaş Kızları’ Projesi ve Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi (MEGEP) kapsamında çalışmalar yürütülmektedir.

Kadınların eğitime katılamaması öncelikle kamusal alan için değil ev içi alan için yetiştirilmelerinden kaynaklanmaktadır. Kadınlar için planlanan gelecek, iyi bir evlilik, çocuk doğurmak, iyi bir eş ve anne olmakla sınırlı kalmakta, ailenin ekonomik imkanları öncelikle aileyi geçindirmesi beklenen erkek çocuklar için ayrılmaktadır. Kadınların okullulaşma oranlarının orta ve yükseköğrenim düzeyinde erkeklere göre çok daha fazla azalıyor olması, kadının eğitimi ve başörtüsü yasağı ilişkisinin irdelenmesini gerekli kılmaktadır. Yine, başörtüsü konusu, yükseköğrenim ve kadınların toplumsal yaşama katılımları bağlamında tartışmalıdır. Siyasi anlamda Cumhuriyet rejimi için bir tehdit olarak görülen ve Kemalist kesimin tepkisiyle karşılaşılan başörtüsü, 1990’larda ortaya çıkan üçüncü dalga feminist hareket tarafından bir hak olarak savunulmaktadır. Başörtüsünün siyasi bir simge olarak, Cumhuriyet rejiminin temel ilkelerine karşı bir tehdit olarak algılanıyor oluşu, “başörtülü kadınları sadece ataerkil baskı ya da aile baskısı altındaki cahil kadınlar”<sup>131</sup> olarak değerlendirilmesine sebep olmaktadır. Genel olarak bakıldığında,

---

<sup>131</sup> Fatma Benli, “Kadın ve Hukuk: Kadın Haklarının Yargı Kararlarına Yansıması”, *Cinsiyet Halleri Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, Derleyen: Nil Mutluer, Varlık Yayınları, İstanbul, 2008, s:133.

ekonomik yetersizlikler, kadının aile içi konumlandırılışı ve eğitim kurumlarında başı açık bulunma zorunluluğu kadınların eğitimden uzaklaşmalarında etkili olmaktadır.

Ayrıca eğitim kaynaklarının toplumsal cinsiyet yönünden ayrımcı öğelerden ayıklanması önemli bir adımdır. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından ders kitapları ve eğitim materyallerinin; temel insan haklarına aykırılık taşıyıp taşımadığı; cinsiyet, ırk, dil, din, renk, siyasi düşünce, felsefi inanç, mezhep ve benzeri ayrımcılık içerip içermediği yönüyle incelenerek, ilgili kaynaklarda kadın ve erkeğe ait bilgi, fotoğraf ve resimlerde sayısal ve niceliksel açıdan eşitlik sağlamaya çalışılması, geleneksel olarak kadın için uygun görülen roller/işlerde (öğretmenlik, annelik hemşire, ev kadınlığı gibi) ya da önemsiz rollerde gösterilen kadınlar yerine, toplumda aktif olarak rol alan ‘başarılı kadın’ vurgusuna yer verilmesi ve erkeğin güçlü, başarılı, zeki, aktif ve bağımsız; kadının ise uysal, düzenli duygusal gibi özelliklerle tanımlanmasından kaçınılması taahhüt edilmiştir. Eğitim materyallerinde, Cumhuriyet döneminde ideal erkeğe tabi ve onunla ortaklık içinde kurgulanan ideal kadın, iyi bir eş ve anne olarak verilirken 1970’lerden itibaren iyi eş ve anne vasıflarının yanına edindikleri meslekler ikincil bir faktör olarak eklenerek, 2000’lerde basılan kitaplarda çalışan kadının tüm görevlerini yerine getirebilmesi için zamanını nasıl kullanması gerektiğine dair çizelgeler eklenmiştir.<sup>132</sup>

Genel olarak bakıldığında, Türk kadınının temel ortaöğrenime katılım oranlarındaki artışın yükseköğrenim sürecinde sürmediği görülmekte, bu durum devlet eliyle sağlanmaya çalışılan kadın-erkek eşitliğinin toplumsal anlamda içselleştirilmemiş olduğunu göstermektedir.

---

<sup>132</sup> Tuba Kancı, “Cumhuriyetin İlk Yıllarından Bugünlere Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları”, *Cinsiyet Halleri Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, Derleyen: Nil Mutluer, İstanbul, Varlık Yayınları, 2008, s:88-92

### 1.5.2.2. İstihdam

Türkiye'nin sosyokültürel yapısı nedeniyle toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü ve bu işbölümü üzerinden şekillenen toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde kadınlar ev işleri ve çocuk bakımından sorumlu görülmektedir. Türkiye'de kadınlar bu sorumlulukları nedeniyle işgücüne dahil olamamaktadır. Ayrıca çalışan kadın, erkeğin 'aile reisliği' açısından bir tehdit olarak algılanmakta ve kadınların çalışmaları babaları, kocaları ve hatta erkek kardeşleri tarafından engellenmektedir. Kadınların işgücüne katılma oranı 1990'da yüzde 34,1 civarındayken, 2002 yılında yüzde 26,9, 2004 yılında yüzde 25,4, 2008 yılı için yüzde 24,5'tir. Kente göre (yüzde 20,8) kırsal alanda daha çok kadın işgücüne katılmakta (yüzde 32,9) gibi görünse de kırdaki 100 kadından 84'ü tarım kesiminde ve bunların yüzde 77'si herhangi bir ücret almaksızın ücretsiz aile işçisi olarak çalışmaktadır. Türkiye geneline baktığımızda 2008 yılı verilerine göre kadın istihdam oranı yüzde 21,6 olarak gerçekleşmekte, istihdama katılan kadınların yüzde 42,1'i tarım sektöründe, yüzde 15,7'si sanayi sektöründe, yüzde 42,2'si ise hizmetler sektöründe çalışmaktadır. Çalışan 100 kadından sadece 12,4'ü kendi hesabına ve işveren konumunda çalışmakta iken 53,2'si ücret ya da yevmiye karşılığında çalışmakta ve 44,4'ü ücretsiz aile işçisi olarak çalışma yaşamında yer almaktadır. Ayrıca, köyde işgücü içinde görülen kadın kente geldiğinde yeterli eğitim ve mesleki bilgi-beceriye sahip olmaması nedeniyle kent işgücü piyasasına girememekte, işgücü dışında kalarak genellikle ev kadını olmaktadır. Zira işgücüne katılmayan 100 kadından 62'si işgücüne katılmama nedeni olarak ev kadını olmalarını göstermektedir. Toplumsal yapılanma içinde 'ev'den sonra; düşük ücretli işler, hizmet sektörü, emek-yoğun sanayi dalları 'kadınlar için uygun alanlar' olarak kabul görmektedir. Ayrıca çalışan kadınların yüzde 58'i herhangi bir sosyal güvenlik kurumuna kayıtlı değildir. Kayıt dışı çalışma Türkiye genelinde yüzde 43,5 oranında gerçekleşmekte ve en çok kadınlar görmezden gelinmektedir. Kayıt dışılık daha çok kırsal bölgelerde tarımsal faaliyetlerle uğraşanlarda özellikle de ücretsiz aile işçilerinde yoğunlaşmakta ve 2008

yılında kayıtdışı olarak ücretsiz aile işçisi konumunda tarımsal faaliyetlerle uğraşanların yüzde 20,6' sını erkekler oluştururken; yüzde 79,4' ünü kadınlar oluşturmaktadır.

Öte yandan, kentte yaşayan en az lise mezunu olan genç kadın nüfusundaki işsizlik oranı yüzde 17, aynı durumda olan erkekler için ise yüzde 9,6 olarak gerçekleşmekte, dolayısıyla eğitilmiş ve donanımlı kadının işgücüne katılımında da sorun yaşandığı görülmektedir. Kadınların çalışma yaşamına girmesi veya girdikten sonra işte devamları konusunda İş Kanunu ile yapılan düzenlemeler cinsiyete dayalı ayrımcılığı yasaklasa da, belli iş ve mesleklerin kadınlara uygun işler olarak toplumsal kabul görmemesi, görev dağılımında adil davranılmaması, ekonomik kriz dönemlerinde önce kadınların işten çıkarılması, özellikle kayıt dışı sektörde ücretlerin düşük tutulması gibi bazı ayrımcılık örnekleri süregelmektedir. İş ve meslekler 'kadın işleri' ve 'erkek işleri' olarak ayrışıp toplumsal kabul görmekte, dolayısıyla kadınlar ancak geleneksel kadın mesleklerinde yoğunlaşarak, daha düşük statülü ve ücretli işlerde çalışmaya razı olmaktadır.

Kadının İnsan Hakları Projesi kapsamında İpek İlkaracan'ın 1996-1997 yıllarında yürütmüş olduğu kapsamlı saha araştırmasının<sup>133</sup> sonuçları kadının çalışma yaşamına katılmasının önündeki engeller üzerine günümüz için de geçerli olan önemli çıkarımlar sağlamaktadır. İstanbul Ümraniye'de, ayrıca Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde kadınlarla yapılan yüz yüze görüşmelerden oluşan araştırmanın sonuçlarına göre, kendilerini işgücünün dışında ev kadını olarak tanımlayan kadınların yüzde 49'u aileden bir bireyin izni olmadığı, yüzde 33'ü birileri izin vermediği, yüzde 34'ü de çocuklara ya da eve bakması gerektiği için dışarıda çalışmayı düşünmediklerini dile getirmiştir. Eşi ya da ailesinin izin vermediğini söyleyen kadınlar, bunun nedenini çoğunlukla kadının ev dışında çalışmasının uygun olmadığına düşünülmesine ya da ailenin gelirinin yeterli olmasına, kadının çalışmasına gerek olmamasına bağlamaktadır. Daha önce hayatının bir noktasında bir işte çalışmakta iken ayrılan kadınlar ise büyük çoğunlukla evlilik, nişanlanma, doğum,

---

<sup>133</sup> İpek İlkaracan, "Kentli Kadınlar ve Çalışma Yaşamı", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Ed:Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1998, s:285-302.

eşinin veya ailesinin talebi ya da evdeki küçük çocuklara, hastalanan aile bireyelerine ya da yaşlılara bakma zorunluluğunu neden olarak belirtirken, bir kısmı da işin geçiciliği, ücret yetersizliği gibi daha çok işyeriyle ilgili sorunları öne sürmüştür. Dolayısıyla, ev dışında çalışma konusunda iki faktör ön plana çıkmaktadır: Kadının hareket özgürlüğünün, kendi yaşamıyla ilgili bir karar verme yetisinin kısıtlanması ve ‘evde çocuklara bakmak, kadının getireceği gelire ihtiyaç duyulmaması’ gibi toplumsal işbölümünde ev içindeki piyasa dışı ücretsiz işlerden kadınlar sorumlu tutulurken ev dışında ücretli yapılan işlerden erkeklerin sorumlu tutulmasıdır. Çalışma yaşamına girebilen kadınların çalışma yaşamlarını kısa bir dönemde bitirmesi ve/veya kariyerde yükselme doğrultusunda tüm potansiyelini ortaya koyamaması kadın istihdamının başka bir sorunudur. Kadınlar, ev ve iş yaşamını uzlaştırmaya mecbur edilmekte, pek çok kadın da seçim yapmak zorunda kalmaktadır. Halbuki yasal düzenlemelere göre, kadının aile yaşamında çocuk bakımı yaşlı ve hasta bakımı gibi yükümlülükleri kocası ile ve/veya devletle paylaşmak durumundadır. Ancak uygulamada ebeveynlere yardımcı olabilecek kreş, gündüz bakımevi, mazeret izinleri gibi destekler yeterli olamamaktadır.

### **1.5.2.3. Kadına Yönelik Şiddet**

Şiddet kelime anlamı ile bir hareketin, bir gücün derecesinin, yeğinliğinin, sertliğinin, fiziksel olduğu kadar ekonomik, psikolojik, cinsel olarak bir güç ilişkisinin tanımlanabildiği herhangi bir alanda ortaya çıkabilmektedir. Toplumsal cinsiyet bağlamında, kadının maruz kaldığı şiddet biçimleri de aile içinde, sokakta, okulda ve iş hayatında farklı niceliklerde gözlemlenebilmektedir. Ancak, Türkiye’de kadına yönelik şiddetin yaygınlığına rağmen bu konu üzerine yapılmış araştırma sayısının azlığı, kadına yönelik şiddetin günlük hayatta görmezden gelinişinin bir yansımasıdır. Halbuki gerek yazılı basına gerek görsel basına yansıyan fiziksel şiddet haberlerinin fazlalığı ve artmaya devam etmesi, şiddet olgusunun toplumsal yaşamın bir parçası haline geldiğine işaret etmektedir. Herhangi bir anlaşmazlıkta bireyler tarafından şiddete başvurulması, bir şiddet

toplumu oluşumundaki en önemli basamağı oluşturmakta ve töre cinayetleri, kap kaç, linç girişimleri, okul öñü cinayetleri ve aile içi şiddetin tüm biçimleri, kategorize olmuş şiddet biçimleri olarak klişe haline gelmekte ve gündelik yaşamın bir parçasına dönüşmektedir. Şiddet eylemi basitçe uygulanıyor olsa da ardında yatan sebepler kişilik bozukluklarından ceza yasalarına, bireysel silahlanmadan yeni metropol biçimi paralelinde gecekondulaşmaya, toplumun eğitim zafiyetlerinden medyaya, sosyo-ekonomik, psikolojik, sosyo-psikolojik, hukuki, antropolojik, kültürel ve psikolojik bir takım etkileri barındırmaktadır.<sup>134</sup>

Kadına yönelik şiddet, gerek özel gerek kamusal alanda kadının bir birey olarak kendini gerçekleştirebilmesinin önündeki en büyük engeldir. Kadınların hayatlarında şiddet; okuyamamak, toplumsal hayata katılamamak, çocuklarını dövme, zorla evlendirilmek, sakat kalmak, bedensel ve ruhsal bütünlüğün bozulması ve hatta ölmek biçimlerinde tezahür etmektedir.

1980'lerden itibaren kadına yönelik şiddete karşı örgütlenen hareket sayesinde, küçük toplantılar, sokak gösterileri, dergi ve yayınlar, imza kampanyaları, Dayağa Karşı Kampanya ve Yürüyüş, kadın sığınma evleri, cinsel tacize karşı Mor İğne Kampanyası, seks işçilerine tecavüzde ceza indirimi öngören Türk Ceza Kanununun 438. maddesine karşı kampanya, dernekler, vakıflar, bilinçlendirme çalışmaları gibi adımlar atılarak, özellikle hukuki alanda önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Kadın hareketinin 2002-2004 yılları arasında yürüttüğü Kadın Bakış Açısından TCK kampanyası sayesinde yeniden düzenlenerek 26 Eylül 2004 tarihinde kabul edilen Yeni Türk Ceza Kanunu, yukarıda da belirtildiği üzere, evlilik içi tecavüzü suç olarak düzenlemekte, namus cinayetlerinde ceza indirimi uygulamalarını engelleyen tedbirler içermekte, edep, töre, ırz, namus, ahlak, ayıp, edebe aykırı davranış gibi ataerkil ve ayırıcı ifadeleri ortadan kaldırarak, 'evli-bekar' ve 'bakire-bakire olmayan' kadınlar arasında fark gözetmeden, tecavüz ve kadın kaçırma

---

<sup>134</sup> Uğur Batı, "Hayatın Arka Sokakları: Seks İşçilerine Karşı Toplumsal Şiddet", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Cilt:10, Sayı:2, 2008, s:203

vakalarında öngörülen ceza indirimlerini kaldırmakta, iş yerinde cinsel tacizi suç olarak tanımlamaktadır. Ancak, töre cinayetlerinin dışında da, namus adına işlenen tüm cinayetler insan öldürme suçunda ağırlaştırıcı neden olarak düzenlenmesi, cinsel yönelime dayalı ayrımcılığın açıkça yasaklanması ve suç olarak tanımlanması, üçüncü kişilerin şikayeti ile 15-18 yaşlarındaki gençlerin karşılıklı rızaya dayalı cinsel ilişkilerinin cezalandırılmasını öngören maddenin kaldırılması, hangi koşul altında olursa olsun, bekaret kontrolünün açık bir biçimde yasaklanması ve suç olarak tanımlanması, gibi talepler yeni kanunda yer almamıştır.

Türk toplumunda kadına yönelik aile içi şiddet gerçekliği üzerine yapılmış olan kapsamlı araştırmalardan biri olan Ayşe Gül Altınay ve Yeşim Arat tarafından yürütülen 2008 tarihli Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet Araştırması ve Dr. Henrica A.F.M. (Henriette) Jansen, Dr. Sunday Üner ve Doç. Dr. Filiz Kardam’ın yürüttüğü yine 2008 tarihli Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması\* ışığında elde edilen sonuçlar Türk toplumunda kadın ve şiddet ilişkisini ortaya koymaktadır.

İlk araştırma sonucunda elde edilen bulgular, kadınların şiddet konusunda bilinçlendiğini ortaya koymaktadır. Kadınların yüzde 90’ının şiddetin haklı bir gerekçesi olamayacağını ifade etmiş olmaları, ‘kocamdır, sever de döver de’ anlayışının terk edilmekte olduğunu göstermektedir. Ayrıca, şiddetin nedenleri sorgulandığında kadınların yüzde 13’ü itaatsizliği, yüzde 14’ü ekonomik sorunları, yüzde 6’sı geçimsizliği, yüzde 9’u psikolojik sorunları değerlendirirken, yüzde 27’sinin şiddetin erkek için bir iktidar sağlama aracı olduğu yönünde ifadeler kullanmaları dikkat çekicidir. Araştırmanın başka bir sonucu da kadınların toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamakta olduklarını, ev içi işlerde işbölümü, ev dışında çalışma, maddi konularda karar verme ve kadınların eğitimi gibi konularda eşitlik talep ettiklerini ortaya koymaktadır. Kadınların, yüzde 80’i ev işlerinin eşit

---

\* T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, ICON-Institut Public Sector GmbH and BNB Danışmanlık (2009), *Türkiye’de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması* 2008.

paylaşılması gerektiğini, yüzde 87'si kadınların ev dışında çalışabilmesi gerektiğini, yüzde 84'ü kadınların kendi paralarını nasıl harcayacaklarına kendilerinin karar vermesi gerektiğini savunmaktadır. Şiddet deneyimlerine bakıldığında ise, kadınların yüzde 35'inin en az bir kez şiddete maruz kaldığı ortaya çıkmaktadır. Bu kadınların yüzde 49'u şiddete maruz kaldıklarını kimseyle paylaşmamakta, paylaşanların yüzde 54'ü komşularına ve arkadaşlarına, yüzde 38'i annelerine, yüzde 29'u kız kardeşlerine, yüzde 17'si babalarına, yüzde 10'u erkek kardeşlerine ve yüzde 3'ü çocuklarına anlatmakta, muhtar, polis, jandarma, avukat ve savcı gibi resmi kanallara başvuruların oranı ise yüzde 3'te kalmaktadır. Kocalarından boşanmış veya ayrılmış kadınların yüzde 78'i şiddet deneyimine sahip olduklarını ifade ederken, evli kadınlardan, kendileri tanışıp, ailenin onayıyla evlenenlerin yüzde 28'i, görücü usulüyle evlenenlerin yüzde 37'si, ailelerin onayı olmadan evlenenlerin ise 49'u en az bir kez şiddete maruz kalmaktadır. Bu bulgular, şiddet gören kadınların boşanma yoluyla şiddetten uzaklaştıkları yönünde yorumlanabileceği gibi, sürmekte olan evliliklerde kadınların şiddet deneyimlerini daha zor paylaştıkları şeklinde de yorumlanabilir. Diğer taraftan kadınların evlenme şartlarıyla bağlantılı olarak kadınların yalnızlaşması ve özellikle yakın çevrelerinden yalıtılmaları ile aile içi şiddet arasındaki güçlü ilişki ortaya çıkmaktadır. Araştırmanın bir diğer bulgusu, okuma yazma bilmeyen kadınların yüzde 43'ünün, yükseköğrenim görmüş kadınların yüzde 12'sinin en az bir kez şiddete maruz kaldıkları yönündedir. Ancak, bu kez eğitim düzeyi ve sosyal statüsü daha yüksek olan kadınların şiddet gördüklerini saklaması söz konusudur. Diğer çarpıcı bir bulgu ise yükseköğrenim görmüş 6 erkekten birinin eşine fiziksel şiddet uyguladığı gerçeğidir. Gelir düzeyi ve fiziksel şiddet arasındaki ilişki ise ters orantılı olarak gerçekleşmekte, geliri olmayan, ya da düşük gelirli ailelerde kadınların yüzde 43'ü, yüksek gelirli ailelerde ise kadınların yüzde 25'i şiddet görmektedir. Şiddetin başka bir boyutu olan cinsel şiddet ile ilgili olarak, kadınların yüzde 14'ünün en az bir kez istemediği halde cinsel ilişkiye zorlanmış olduğu, cinsel şiddetin rahatlıkla anlatılan bir konu olmadığı ve genel olarak şiddet kavramına dahil edilmiş olduğu ortaya çıkmıştır. Ekonomik şiddet yönüyle ise Türkiye'de çalışmayan her 100 kadından 36'sının çalışmasının eşleri tarafından engellendiği ve tüm kadınların yüzde 44'ünün yasal haklarından habersiz olduğu



görülmüştür. Ayrıca çocukken ya da gençken anne ve babadan şiddet görmüş olan kadınların yarıya yakını eşlerinden de şiddet görmektedirler. Yine, şiddet görerek büyümüş erkeklerin yarıya yakını eşlerine şiddet uygulamaktadır.

İkinci araştırmadan elde edilen bulgular, eşi/birlikte olduğu kişi(ler) tarafından uygulanan şiddetin kadınların yaşamında en çok karşılaştıkları şiddet türü olduğunu göstermektedir. İlk araştırma sonuçlarına ek olarak, sağlık durumunun bozulması durumunun eşi/birlikte olduğu kişi(ler)den şiddet yaşamış kadınlarda şiddet yaşamamış kadınlara göre iki kat daha fazla yaşandığı, eşi/birlikte olduğu kişi(ler) tarafından şiddet yaşayan her 4 kadından birinin yaralandığı, her 10 kadından birinin gebeliği süresince dayak yediği, kadınların eşi/birlikte olduğu kişi(ler) tarafından uygulanan şiddeti sakladıklarını ortaya koymuştur.

Her iki araştırmanın ortak sonuçlarından en çarpıcısı, kadına yönelik şiddetin ve kadın-erkek eşitliğine dair görüşlerin kırsal-kentsel ya da doğu-batı karşılaştırmalarında fark göstermemesidir. Bu saptama ülke genelinde şiddete karşı yürütülen kampanyaların etkisizliği olarak yorumlanabileceği gibi, şiddetin toplumun her kesiminden ve her bölgesinden kadının ortak sorunu olduğunu da ortaya koymaktadır.

#### **1.5.2.4. Türkiye’de Fuhuş Sektörü ve Seks İşçisi Kadınlar**

Türkiye ve dünyada büyük bir ekonomiyi oluşturan kadın ticareti, kadının en fazla sömürüldüğü alanlardan biridir. Seks işçiliğinin ‘dünyanın en eski mesleği’ olduğu kabul edilmekte, ancak diğer taraftan da seks işçiliği kölelik ya da kurbanlık olarak değerlendirilerek, yaşanan cinsel sömürü vurgulanmaktadır. Diğer bir deyişle, bir seks işçisinin kendi isteğiyle bir meslek olarak seks pazarlaması ya da üçüncü bir kişinin pazarladığı işçi üzerinden kazanç elde etmesi kavramları karşı karşıya gelmektedir. Her iki durumda da temel olarak erkeğin cinsel tecrübe kazanması ya da erkeklerin evli olmamaları

veya eşlerinden sıkılmaları durumunda cinsel gereksinimlerinin karşılanması gözetilirken, oluşan kazanç üzerinden vergi geliri sağlanması için fuhuş, devlet için yararlı bir kurum olarak değerlendirilmiş, fakat seks işçileri toplumun ahlaksız kabul ettiği ve dışladığı bir grup olagelmıştır. Günümüzde pek çok ülkede seks işçiliği cezalandırılmamakta, ancak seks işçilerinin genelevlerde çalışmaları, genelev işletilmesi ve fuhuşa zorlamak suç olarak değerlendirilmektedir. İsveç örneğinde ise seks satın almak da suç teşkil etmektedir.

Türk toplumunda da, geleneksel tek eşli aile yapısını tehdit etmesi ve dini cinsel ahlak normlarına karşıtlığı nedeniyle fuhuş, toplum tarafından onaylanmayan, ancak belirli sınırlar içinde varlığını sürdürmekte olan bir sektöre dönüşmüştür. Osmanlı döneminde, 19.yy'ın ortalarına kadar gizli olarak sürdürülen fuhuş faaliyetleri, 19.yy'ın sonlarına doğru Avrupa'daki uygulamaların benimsenmesi ile resmi kurumlar tarafından ruhsatlandırılan genelevlere taşınmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra ise, 'vesikalı' kadınların çalıştırılmasına devam edilmiş, son haliyle 1961 yılında yürürlüğe giren ve 1973 yılında değişiklik yapılan 'Genel Kadınlar ve Genelevlerin Tabi Olacakları Hükümler ve Fuhuş Yüzünden Bulaşan Zührevi Hastalıklarla Mücadele Tüzüğü' ile fuhuş sektörü düzenlenmiştir. Tüzük kapsamında, kimlerin 'genel kadın' olabileceği, genelev işletme koşulları, alınması gereken sağlık tedbirleri, tedavi uygulamaları, cezai işlemler, sosyal yardımlar ve mali hükümler yer almakta, ancak, bu hükümlerin uygulanmasındaki yetersizlik göze çarpmaktadır. Kadının, anne ve yar olarak ahlakla eşleştirildiği ve kutsandığı ataerkil ideoloji çerçevesinden bakıldığında, ahlaklı kadının tam karşısına yerleştirilen bu genel kadın kimliği, toplum tarafından istenmeyen, ahlaksız, düşmüş gibi kavramlarla eş tutulmaktadır. Böylesi bir karşıtlığın muhafazakar projelerin sürdürülebilirliğine katkısı kadın için cinsel özgürlük kavramının imkansızlaştırılması şeklinde gerçekleşmektedir. Zira bir kadının farklı erkeklerle cinsel ilişkiye girmesi; kadının para ya da maddi çıkar beklentisinin karşılandığı durumlara indirgenmekte dolayısıyla kadın, değersiz ve alınıp satılabilecek bir meta olarak algılanmaktadır. Namus cinayetlerinin altında yatan dinamiklere bakıldığında da kadının medeni hali ve "namusa aykırı" olarak nitelendirilen davranışlarına gören bekar kadınların bir erkekle ilişki

kurması, bir erkekle kaçması, evli veya bekar bir kadının kaçırılması/tecavüze uğraması, evli bir kadının evlilik dışı ilişki kurması, bir erkekle kaçması, boşanması/kocasını terk etmesi ya da boşanmış bir kadının bir erkekle ilişki kurması gibi davranışların cezalandırıldığı görülmektedir.<sup>135</sup> Böylelikle, 'ahlaklı' kadınlar özel alana adeta hapsedilip, tek erkeğin himayesinde değerli kılınırken, 'ahlaksız' kadınlar her erkeğin hizmetine sunulmakta ve her anlamda aşağılanmaktadır. Türkiye’de her yıl yaklaşık dört milyon kadın seks işçiliğine zorlanırken, seks işçilerinin yüzde 75’i müşterilerinden darp görmekte ve şiddete maruz kalmaktadır.<sup>136</sup> Çocukluk ve gençlik dönemlerinde de şiddet, cinsel taciz, ilgisizlik tecrübeleri olan bu kadınlar, kırsal kesimden kente göç, ülkeler arası göç, erken cinsel deneyim, düşük eğitim düzeyi, ekonomik nedenler, uyuşturucu madde kullanımı, içinde yetişilen ailenin özellikleri ve kötüye kullanım gibi nedenlerle fuhuşa yönelmektedirler.<sup>137</sup> Uğur Batı, Hayatın Arka Sokakları: Seks İşçilerine Karşı Toplumsal Şiddet adlı makalesinde Türk toplumunda seks işçilerine bakışa dair önemli bulgulara yer vermektedir:

“BM himayesinde İspanya’nın Madrid kentinde toplanan Uluslar arası Kadın Ticareti ve Kadına Karşı Şiddet Kongresi raporuna göre Türkiye seks işçilerinin en kötü muamele gördüğü dokuz ülkeden biri durumunda gösterilmiştir. İlk olarak rapor Türkiye’nin fahişeliğin en fazla artış gösterdiği ülkelerin başında geldiğini belirtiyor. (...) Rapora göre, bu insanların kötü muamele gördüğü Türkiye’nin de aralarında bulunduğu ülkelerde açılan yaklaşık iki bin tecavüz davasından sadece onu mağdur kadın lehine sonuçlanıyor.”<sup>138</sup>

Ankara Ticaret Odası (ATO) tarafından hazırlanan 'Hayatsız Kadınlar Dosyası' adlı rapor Türkiye’deki fuhuş sektörü hakkında önemli bilgiler ortaya koymuştur. Söz konusu

---

<sup>135</sup> Filiz Kardam, *Türkiye’de Namus Cinayetlerinin Dinamikleri Eylem Programı İçin Öneriler Sonuç Raporu*, Nüfus Bilim Derneği, Kasım 2005, s:29

<sup>136</sup> Uğur Batı, a.g.m., s:204.

<sup>137</sup> Sevim Efe ve ark., “Hayatını Cinsel Aktivite İle Kazanan Kadınların Aile Özellikleri”, *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 2004, s:11-15.

<sup>138</sup> Uğur Batı, a.g.m., s:204.

raporda Türkiye’de seks işçilerinin sayısının yüz bine yaklaştığı, diğer bir ifadeyle üç yüz elli kadından birinin fuhuş sektörüne dahil olduğu ya da edildiği belirtilmektedir. Ayrıca, seks işçisi kadınların yüzde 63.4’ü resmi nikahlı, yüzde 12.2’si ise imam nikahlı olup, yüzde 30’u kocası, yüzde 10’u baba, anne, ağabey gibi diğer yakınları, yüzde 3.4’ü de birlikte oldukları erkekler tarafından satılmaktadırlar. Kendi adına çalışan seks işçisi sayısı ise oldukça azdır. Kadınlar, çoğunlukla senet imzalatılarak, büyük miktarlarda borçlandırılmakta, gelirlerine önemli ölçüde el konulmakta, karşı koyan kadınlar ise şiddet, dayak, yaralanma hatta ölümlerle karşılaşmaktadırlar. Dolayısıyla, yaşanan ağır psikolojik travmalar neticesinde şiddet ve suça eğilim, uyuşturucu, alkol ve madde bağımlılığı seks işçileri arasında yaygın olarak görülmektedir.

Dolayısıyla, Türkiye’de fuhuş sektörü, eşlerin, babaların, erkek kardeşlerin ve hatta vergi kanalıyla devletin önemli bir gelir kaynağına dönüşmüştür. Yasal düzenlemenin ‘Başkalarının cinsi zevkini menfaat karşılığı tatmin etmeyi sanat edinen ve bunun için değişik erkeklerle münasebette bulunan genel kadınlar’ olarak tanımladığı seks işçileri için hareket özgürlüğü, sosyal haklar, sağlık ve tedavi yardımları gibi insan haklarından bahsetmek mümkün görünmemektedir.

Tarihsel süreçte Türk kadınının toplumsal konumuna bakıldığında hukuki düzenlemeler, eğitim ve istihdam alanlarında olumlu gelişmelerle karşılaşılrsa da şiddet ve seks işçiliğinin dokunulmazlığını koruduğu görülmektedir. Günümüzde ekonomik özgürlüğünü kazanmış, toplumsal yaşamda, siyasi ve ekonomik alanda etkin bireylere dönüşmeye başlayan kadınlar halen şiddete maruz kalmakta ve cinsel bir nesne olarak konumlandırılmaktadırlar. Modernleşme sürecinde izlenen liberal politikaların etkisiyle beraber yaşanan depolitizasyon ve topluma yerleştirilen tüketim olgusu mevcut ataerkil düzenin güçlenmesine sebep olurken, kadınlar için tanımlanan toplumsal cinsiyet rolleri değişmeden kalmıştır. Bireyler kendilerini tüketim üzerinden ifade etmeye başlarken, kadınlar için eril bakışa göre şekillendirilen yeni temsiller üretilmeye devam edilmiştir. Medya toplumsal belirleyici bir güce dönüşürken, Türk sineması da yaşanan toplumsal

değişimlere kayıtsız kalmamıştır. Bu bağlamda sinema, tarihsel süreçte kültürün taşıyıcısı olmuş ve kadın temsilleri iktidarın söylemine uygun bir biçimde aktarılmıştır. Türk sinemasında kadın temsillerinin kadının toplumsal konumu ile karşılaştırmalı olarak incelendiği bu çalışmada, 2000'li yıllar Türk sineması üzerinden olan incelemeye geçmeden önce, sinema ve kadın ilişkisi üzerinde durulacaktır.

## II. BÖLÜM

### SİNEMA VE KADIN TEMSİLLERİ

Sinema insanların hayatına ilk kez girdiğinde; hareketi, hızı perdeye oldukça gerçekçi bir biçimde yansıtıyor olduğu için çarpıcı ve heyecan verici bir eğlence aracından ibaret olarak algılanmıştır. Ancak, sinemanın eğlenceden fazlasına kabil olduğu zamanla anlaşılmuştur. Görsel imgeler ve bu imgelerin anlamları ile kuşatılmış bir sanat dalı ve büyük bir ekonomi oluşturan bir üretim alanı olan sinemanın, ideolojileri aktarmadaki etkinliği göz önüne alındığında izleyicisiyle olan ilişkisi öylesine güçlüdür ki akademik alanda sosyokültürel etkileşimleri nedeniyle irdelenir olmuştur. Özellikle seyircinin, ilk olarak şaşkınlıkla ve panikle karşıladığı sinemasal anlatımı, 2000’li yıllara gelindiğinde görsel perspektifler, metaforlar ve imgelerle birlikte görmeyi öğrenmiş olması önemli bir deneyimdir.<sup>139</sup> Bu anlamda, sinema filmlerinin birer metin olarak seyircisine ne türden mesajları -hem teknik hem de içeriğe yönelik unsurlarla- iletmediği ve bu mesajların neye aracılık ettiği ya da neyi işaret ettiği araştırma konusudur. İstisnasız geniş kitlelere ulaşabilecek potansiyeli nedeniyle sinemasal söylemin kimin elinde olduğu önemlidir.

Sinema, ya da egemen sinema, ataerkil düşünce sisteminin şekillendirdiği ve ataerkil düşüncenin meşrulaştırdığı eril bir alandır. Nicelik açısından bakıldığında da, kadın yönetmenlerin sayısının erkek meslektaşlarına göre oldukça az olduğu görülecektir. Dolayısıyla, sinema ve kadın ilişkisi özellikle kadının sinemasal sunumu etrafında şekillenmektedir. Nitekim feminist eleştiri ve sinemada kadın bakış açısı söylemleri, kadının sinemada edilgen konumlandırılışına tepki olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle, sinema ‘bakış’ın sahibi olarak erkeği ve ataerkil söylemi, bakılan ve nesneleşen

---

<sup>139</sup> Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul Temmuz 2010, s:20

varlık olarak da kadını meşrulaştırmaktadır ve sinemasal söylem içinde kadın temsillerini şekillendiren ataerkil ideolojiyi algılamak gereklidir.<sup>140</sup>

Feminist eleştirinin ortaya çıkışı 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaşımla yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyat alanına da kaydırılmasıyla olmuştur. Edebiyat yapıtlarında, gerçek yaşamda olduğu gibi kadının aşağılandığını, horlandığını ve böylece ataerkil düzenin bu yoldan da desteklendiğini ortaya koyarak kadına karşı tutumu sorgulamak amacıyla başlayan feminist eleştiri kısa zamanda başka alanlardaki sorunlara da yönelmiştir.<sup>141</sup> Dünyada, özellikle Amerika ve İngiltere'de, 1960'lı yıllardan itibaren, sinema, kadının beyaz perdedeki edilgen yeri ile ilgili olarak feminist araştırmalara dahil olmuştur. Feminist eleştiri, psikanalitik, sosyolojik, tarihsel, göstergebilimsel yaklaşımlardan yararlanarak sinemada anlamın nasıl üretildiğiyle ve kadının yeniden sunumuyla ilgilenmiştir.<sup>142</sup> İngiltere'de Laura Mulvey, Amerika'da Marjorie Rosen, Molly Haskell gibi akademisyenler patriarkal toplumun bilinçdışı yapılarını araştırarak sinemada kadınların yalnızca erkek egemen bakışın nesnesi olarak yer almalarını eleştirmişler, Hollywood filmlerinde sunulan kadın rollerinin tatmin edici bir imaj çizmediğini dile getirerek, film metninde anlamın nasıl oluştuğu, sinematografik yapımların mekanizmalarının kadının temsilini nasıl etkilediği ve cinsiyetçiliği nasıl yeniden ürettiği üzerinde durmuşlardır.<sup>143</sup> 1970'li yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde genellikle sosyolojik yaklaşımın yansıması olarak film anlatı, tür ve stereotiplerinde kadın karakterlerin fonksiyonuna odaklanılmıştır. Örneğin, Marjorie Rosen'in *Popcorn Venüs: Kadınlar, Filmler ve Amerikan Rüyası* (Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream) (1973), Molly Haskell'in *Hürmetten Tecavüze: Filmlerde Kadına Yaklaşım* (From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies) (1974) ve Joan Mellen'in *Yeni Sinemada Kadınlar ve Cinsellikleri* (Women and Their Sexuality in the

<sup>140</sup> Deniz Derman, *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Değişim, Ankara, 1989, s:2

<sup>141</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2008, s: 249.

<sup>142</sup> Deniz Derman, a.g.e., s:2.

<sup>143</sup> Jill Nelmes, *Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu*, Çev., Ertan Yılmaz, Sinemasal, Kış 1998, s: 71-94.

New Film) (1974) isimli çalışmalarında filmlerde kadın sunumlarının tarihi bağlamla, tanımlanmış stereotiplerle, edilgenlikle ve görsellikle nasıl ilişkilendirildiği analiz edilmiştir.<sup>144</sup> Fransa'da yapısalcılık, Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramı ve Jacques Derrida'nın etkisiyle daha soyut ve kuramsal çalışmalara yönelen, Helene Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva, Fransız Feminist Kuramları ile önemli düşünce kanalları açmışlardır.<sup>145</sup> Her üçü de düalist düşüncenin eleştiricisi olmuş, farklılık konusunun üzerinde durmuşlardır. Kadın-erkek ayrımının söylemsel bir ayrım olduğunu belirtirken, genel olarak dil, özneliğin kuruluşu, cinsellik, eril bakış ve arzu mekanizmaları gibi temel kavramlar çerçevesinde ortaya koydukları düşünsel altyapı diğer feminist film teorisyenlerini etkilemiştir. İngiltere'de ise Annette Kuhn, Claire Johnston, Pam Cook ve Laura Mulvey isimleri, feminist film teorisi alanında öne çıkmışlardır. Kuhn'a göre, feminist psikanalitik film kuramının doğuşu, cinsel farklılık ile ilişkili olarak filmin doğasını anlamak ve toplumsal cinsiyetin filmlerin içeriğine nasıl etkideği ve/veya erkek ve kadınların sinema ile olan ilişkisini anlamak arzularıyla ilgilidir.<sup>146</sup> Claire Johnston, Karşı Sinema olarak Kadın Sineması (Women's Cinema as Counter-Cinema) (1973) adlı makalesinde kadınların sinemada, başlangıcından beri tektipleştirilmesine dikkat çekerken, klasik sinemada kadının erkek bakışının bir uzantısı olarak var olduğunu, kadın olarak varolmadığını iddia ederek sinemada kadına sunulan rolü eleştirmiş ve egemen sinemadan farklı, hiyerarşi içermeyen gruplar içinde kolektif olarak yapılacak, ama aynı zamanda egemen sinemada olduğu gibi, filmi politik bir araç ve eğlence olarak kullanan bir kadın sineması önermiştir.<sup>147</sup> Laura Mulvey, ataerkil toplumun film biçimini nasıl yapılandırıldığını çözümlmek için psikanalitik kuramı kullandığı, Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Visual Pleasure and Narrative Cinema) adlı makalesinde, sinemada kadının konumu üzerine tartışırken, kadının tamamen bir haz ve arzu nesnesi olarak konumlandırıldığını ve daima erkeğin bakışının taşıyıcısı olmakla yükümlü olduğunu

---

<sup>144</sup> E. Ann Kaplan, *Popcorn Venus Analyzing the Fantasy*, Jump Cut: A Review of Contemporary Media, no. 3, 1974, s: 21-22.

<sup>145</sup> Berna Moran, a.g.e, s:259.

<sup>146</sup> Annette Kuhn, "Filmde ve Medyada Feminizmin Durumu", Çev. Eylem Atakav, *Sinicine Sinema Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1 Bahar, 2010, s:125.

<sup>147</sup> Jill Nelses, a.g.e., s: 71-94.



belirtir.<sup>148</sup> Mulvey'e göre "Sinemayla bağlantılı olan üç farklı bakış vardır: filmleştirmeye (profilmic) yakın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perde yanılısamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları."<sup>149</sup> Her üç durumda da 'izlenilen kadın' kavramı eril düşünce ve haz ilkesinden beslendiği için kadın simgesel ve bedensel olarak erkek bakışının sadece taşıyıcısı haline gelmektedir. Diğer bir ifade ile kadın, erkeğin bakışının taşıyıcısı olarak ataerkil zihniyete göre bakılmaya değer bir nesne olarak sunulmakta, edilgen, pasif ve arzunun nesnesi olabilecek bir noktaya taşınmış olmaktadır.

Sinema, Avrupa ve Amerika'da olduğu kadar dünyanın geri kalanında da yaygınlaşmış olduğu halde, sinema üzerine yapılan yorumların ve literatürün daha çok Batı merkezli oluşu, sinemanın Batı'ya ait olarak düşünülmesine ve bir sömürü aracı olarak algılanmasına neden olmaktadır.<sup>150</sup> Bu anlamda feminist film teorisinin Batı merkezli olması ve Batılı egemen sinema anlayışı üzerinden ilerlemesi doğaldır. Ancak, ataerkilliğin farklı yorumları olarak tezahür eden farklı kültürlerde varolagelen kadınlık halleri, kültürel ve toplumsal normların belirleyicisi olan eril bakışa göre şekillendirilmektedirler. Örneğin, Batı kültüründe ruhtan ve akıldan koparılarak soyulup teşhir edilen kadın bedeni, Doğu kültüründe örtülerek sahiplenilmekte, ancak her iki durumda da tasarruf hakkı erkeğe verilmektedir.<sup>151</sup> Her iki durumda da eril söylem, kadın için nasıl olması ve/veya nasıl olmaması gerektiğini tarif ve kontrol etmektedir. Bu bağlamda farklı toplumlarda ve sinemasal söylemler içerisinde kadına yönelik cinsiyetçi ayrımcılığın kaynaklarının çözümlenerek deşifre edilmesini sağlamak ve kadınların filmsel sunumu aracılığıyla, ataerkil bakış açısının nasıl korunduğunu ortaya koymak önemlidir. Pek çok kültüre etkiyen klasik Hollywood anlatısına bakıldığında kadın genelde film anlatısına sorun katan öge olarak ortaya çıkmakta ve kadını 'iyileştirme'ye yönelik bir eğilim göze çarpmaktadır.

<sup>148</sup> Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev.Nilgün Abisel, 25. *Kare* Sayı:21, 1997, s:38-46.

<sup>149</sup> Laura Mulvey, a.g.m., s:46

<sup>150</sup> Serpil Kirel, a.g.e., s:21.

<sup>151</sup> Güliz Uluç, Murat Soydan, Nazım Ankaralığıl, "Medyada Kadının Temsiline İlişkin Feminist Bir Okuma Çalışması: Tempo Dergisi", *II. Uluslararası Kadın Araştırmaları Konferansı, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kadın Araştırmaları ve Eğitim Merkezi*, - Gazi Mağusa – KKTC, 26-28.04.2006

Kadını iyileştirme belli yollarla gösterilir; kadının kişiliği, aşık olup aileye katılarak, erkeği kazanarak, evlenerek veya normatif bir kadın rolü üstlenerek korunur.<sup>152</sup> Bu anlatının en belirgin olduğu melodramlar, kadını kapitalist çekirdek aile içinde tanımlar ve kadın üzerindeki toplumsal baskıyı normalleştirerek izleyiciyi bu doğrultuda eğitir. Böylelikle, erkek, kadının kendi isteğinin edilgen alımlayıcısı olduğunu öğrenirken, kadın da ya bu rolü kabullenir ya da başka bir kadını izleyerek kendini ona dönüştürecek bir biçimde geliştirir.<sup>153</sup> Avrupa sinemasında ise Hollywood endüstrisine karşı koymaya çalışan bir 'sanat sineması' içerisinde şekillenen daha gerçek, karmaşık ve yönetmenler tarafından nasıl olacağını belirlenen kadınlar ortaya çıkmıştır. Örneğin, Bergman'ın ilk dönem kadınları özgür, aydın ve bireyselken, son dönem kadınları ezilmiş ve hapsolmüştür. Godard ve Truffaut ise olgun ve saf karakterlerin karşısında onları heyecanlandıran ve kandıran kadınlar betimlemiştir.<sup>154</sup> Öztürk'e göre sanat sinemasının Godard, Saura gibi önde gelen isimleri, görünürde feminizme yakın dursalar da kadınları eski biçimler aracılığıyla temsil ederek, kadın, ev içi alan, cinsellik, edilgenlik kalıplarını yeniden üretmişlerdir.<sup>155</sup> Hollywood ve Avrupa sinemasından farklı olarak, kadının toplumsal alanda yok sayıldığı ve gizlendiği bir toplumsal düzene ve sinema geleneğine sahip olan İran, ataerkil söylemin farklı bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Baker'e göre İran sinemasında kadının varlığı konusundan önce tartışılması gereken, İslam'da aslında yasak olan 'imajın' varlığıdır.<sup>156</sup> Bu açıdan, İran sineması ve kadın ilişkisi, diğer ülkelerden farklı olarak birlikte yol alan bir özgürleşme ve söylem oluşturma süreci içermektedir. Diğer bir ifadeyle, İran örneğinde, sinema ve kadın ilişkisi, kadın temsillerinin değiştirilmesini ve yeniden yorumlanması değil, 'imaj' tabusunun yıkılması ve bunun ardından kadınların yepyeni fikir ve bakış açısıyla temsil edilmesi yönünde şekillenmektedir. Devrim öncesi dönemde, İran sineması dini tabulara karşın var olmaya çalışırken, kadınlar için de özgürlük söylemleri içermiş ancak 1950'lerden itibaren Hollywood etkisi altına girerek, popülerleşen

<sup>152</sup> Annette Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Routledge and Kegan Paul, Boston, 1982, s:35

<sup>153</sup> Deniz Derman, a.g.e., s:6.

<sup>154</sup> Deniz Derman, a.g.e., s:44,45.

<sup>155</sup> S. Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan, İstanbul, 2000, s:77,78

<sup>156</sup> Ulus Baker, *İran Sineması ve Kadın*, <http://www.korotomedy.net/kor/index.php?id=21,217,0,0,1,0> (Erişim:09.06.2010)

melodramlarla, kadınları kötü adamlar tarafından yoldan çıkarılıp, başlarına türlü haller geldikten sonra, iyi adamlar tarafından kurtarılan rollere indirgemıştır. 1979 yılında gerçekleşen İslam Devrimi ile birlikte kadınlar toplumsal hayatta olduğu gibi sinemada da yok sayılmışlardır. Kadın temsillerinin yasaklanması, erkek merkezli düşüncenin bir uzantısı olarak, erkeği, baştan çıkarıcı bir arzu nesnesi olarak görülen kadından korumaya yöneliktir. Böylelikle, devrim sonrası süreçte sıkı bir sansür ve kontrol altına giren İran sinemasında kadın temsilleri imkansız hale gelmiştir.<sup>157</sup> Ancak, 1980'lerin sonlarından itibaren İran sinemasında sansür hafiflemiş, kadınlar yönetmen, oyuncu, hoca olarak sinemada yer bulmuşlardır. Tahmineh Milani, Rahşan Bani Etemad, Samira Makhmalbaf, Manijeh Hekmat, Marziyeh Meshkini, Poursan Derakhşandeh, Meryem Şehriyar, Mania Akbari gibi yönetmenler, İran sinemasının 'auteur' kadınları olarak kendi dillerini oluşturmuşlardır. Bu anlamda, İran sineması, kadının bu kadar fazla yok sayıldığı bir topluma rağmen sinemayı oldukça etkin kullandığı bir alan olarak nitelenebilir. Yine Hollywood sinemasından bağımsız olarak gelişen Çin ve Japon sinemalarına bakıldığında da her iki ülkede geçerli olan ataerkil kültürel yapının sinemaya aktarılmış olduğunu, kadın temsillerinin pasif, mutsuz, erkeğe tabi, ikincil olarak ve cinselliği yok sayılarak biçimlendirildiği görülecektir. Bu toplumlarda kadın olmak zor ve değiştirilemez bir yaşam demektir.<sup>158</sup>

## 2.1. Türk Sineması Ve Kadın Temsilleri

Türk toplumu erkek egemen toplumsal düzenin süregeldiği bir yapıya sahiptir ve Türk sineması çoğunlukla ataerkil değerlerin hakim olduğu bir alan olmuştur. Engin Ayça'ya göre özellikle 1950'li yıllarda seyircilerin nabzına göre film ısmarlayan işletmeler, yeterli sermayesi olmayan ve kazandıklarının çoğunu sinema dışı alanlara aktaran tüccar,

---

<sup>157</sup> Fatin Kanat, *İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili Ve Kadın Yönetmenler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Bölümü, 2006, s:20.

<sup>158</sup> Didem Saatçı, *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Anabilim Dalı Radyo-Televizyon Bilim Dalı, 2010, s: 56-57

yap-satçı yapımcılar ve belirli bir sinema eğitimi ve birikimi olmayan, filmler yaparak ve gördüğü filmlerden mesleği öğrenen, aydın desteğinden yoksun yönetmenler Türk sinemasının kültürel alt-yapısını oluşturmaktaydı ve bu insanlar, Türkiye'de egemen olan kültürel yapıdan gelmekteydiler.<sup>159</sup> Dolayısıyla, izleyicinin kültürel konumu ile paralel filmler üretilmesi ticari başarıyı getirirken, aynı zamanda da ataerkil değerlerin yeniden üretilmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda, Türk sineması, başlangıcından günümüze değin eril bir alan olarak şekillenirken, filmlerde yer verilen kadın temsillerinin değerlendirilmesi, araştırmamız açısından üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Toplumsal düzen içerisinde çeşitli basmakalıp tanımlamalar içinde belirlenmiş kadın, sinemada da erkeğe göre ikincil olarak konumlandırılmış, özellikle din olgusu ile güçlendirilen bu tutum kadına hoşgörüle bakılmasına izin vermemiştir. Hangi toplumsal statüye sahip olursa olsun kadın karakterler, hikayenin merkezinde erkek kahramanın olduğu filmlerde, başrolde dahi olsalar arka planda bırakılarak, erkek üstünlüğünün desteklendiği roller içinde sunulmuştur. Kadın temsilleri iyi ve kötü ikiliği temel alınarak oluşturulurken, erkek eksenli bir hayata mahkum bırakılmışlardır. Türk sinemasında geleneksel kadın tiplerini iki ayrı uç noktada durur. Biri tamamen masumiyeti simgeleyen el değmemiş, tertemiz iyi kadındır. Diğeri erkeği baştan çıkararak, her türlü kötülüğü yapabilecek yaratılıştaki kötü kadın tipleridir.<sup>160</sup> Kadın karakterler, genel olarak, aşık olduğu adam için her şeyi yapan, hırpalanan, büyük acılar çeken, sevdiğine kavuşamayan, geneleve düşen, namusu ile tanımlanan kadınlar olmuş, itaatkarlığı aşkının karşılık bulması ile ödüllendirilirken, karşı gelişi yoksulluk, toplumdan dışlanma, yalnızlıkla ve hatta ölümle cezalandırılmıştır. İyi kadın saflık ve masumiyeti temsil ederken, kötü kadın günah ve şehvetin temsilidir. İyi kadınlar, sürekli olarak kontrolü dışında olumsuz olaylara maruz kalırken, masumiyetini ve namusunu korumaya devam eder, hayatı boyunca yalnızca bir erkeği sever ve sevgisi cinsellikten bihaberdir. Kötü kadın ise kötülüğün kaynağıdır, olaylara müdahale eder, planlar yapar, doyumsuzdur, cinsellik erkekleri baştan çıkarmak için kullandığı bir araçtır. Bu tip kadınlar erkeklerle var

---

<sup>159</sup> Engin Ayça, "Türk Sinemasının Kimliği", *Videosinema Dergisi*, Sayı:9, 1985, s:82.

<sup>160</sup> Atilla Dorsay, *Sinema ve Kadın*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s:221.

olan ilişkilerini rahatça ortaya koydukları gibi cinsel açıdan da etkinlerdir.<sup>161</sup> İyi kadınlar mekansal olarak ev hayatı içerisinde, özel alana aitken, kötü kadınlar ev dışında da, kamusal alanda pek çok yerde varolurlar. İyi-kötü kadın ayrımı aynı zamanda fiziksel özelliklerle somutlaştırılır; kötü karakterleri canlandıranlar giysilerinde dekolte kullanırlar, siyah rengi tercih ederler ve sarışındırlar; esmer kadınlar ise iyi karakterdeki kişileri canlandırmışlardır.

Türk sineması tarihi çalışmaları, Nijat Özön'ün 1962 yılında yayınlanan Türk Sineması Tarihi adlı çalışmasına dayanan kanıksanmış bir çerçeveye yaslanılarak yapılmakta ve 1960'lı yıllara kadar geçen süre Sinemanın Türkiye'ye Girişi (1896-1914), İlk Adımların Atıldığı Dönem (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950) ve Sinemacılar Dönemi (1950-1960) olmak üzere beş döneme ayrılmaktadır.<sup>162</sup> Oysa Işığın'a göre bu kurgunun dayandığı ölçütler çerçevesinde, 1950 öncesi boşa geçen bir dönem olarak nitelenerek bilimsel çalışmalara konu yapılmaya değer bir ilgi alanı olmaktan çıkarılmakta ve dolayısıyla önemli kuramsal ve yöntemsel sorunlara neden olmaktadır.<sup>163</sup> Konuyla ilgili kavramsal belirsizlik göz önünde bulundurularak, bu çalışmada, Türk sinemasının tarihsel periyodizasyonu sorunsalı farklı bir araştırma konusu olarak kabul edilerek, Türk sineması tarihi boyunca kadın temsillerine yoğunlaşılacaktır. Kronolojiyi takip edebilmek açısından ise sözkonusu sınıflandırmaya tarihler ve dönemin belirleyici unsurları bağlamında bağlı kalınacaktır. Bu bağlamda Türk sinemasının farklı kadın temsilleri ile karşılaştığımız ve sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz belirli dönemleri olmuştur: Türk sinemasının ilk yıllarında, kadın yalnızca cinselliğe indirgenmiş ve ilk olarak vamp kadın temsilleri, göbek dansları ve banyo sahneleri eşliğinde yaratılmıştır.<sup>164</sup> Takip eden tiyatrocular döneminde, kadın temsilleri aynı çizgide sürerken, Türk kadınlarının da oyunculuk yapmaya başlamasıyla birlikte; aldatılan, acı

---

<sup>161</sup> Nilgün Abisel, a.g.e., s:188.

<sup>162</sup> İ. Altuğ Işığın, "Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması", *İletişim Dergisi*, Sayı: 7, 2000, s: 195-197

<sup>163</sup> İ. Altuğ Işığın, a.g.m., s: 200.

<sup>164</sup> Dilek İmançer, *İslamcı Filmlerde Kadın Temsili*, s:80

çeken, cefakar kadın tiplmeleri de eklenerek, iyi kadın-kötü kadın ikiliği belirgin hale gelmiştir. Geçiş dönemi ile birlikte kırsal-kentsel yaşam ayrımı ile kadın kimliğine dair yeni tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Sinemacılar kuşağı olarak adlandırılan 1950’li yıllarda ise Türk sineması yeni bir yön kazanmaya başlarken, kadın temsilleri açısından olumlu bir gelişme görülmemiş ve kadın temsilleri oldukça yüzeysel hale gelmiştir. 1960’lı yıllardan itibaren starlık ve kalıplaşmış iyi-kötü kadın rolleri yükselmiş, kadın temsilleri erotik figürler haline gelmiştir. 1970’li yıllarda ise patlayan pornografik film sektörü kadını tamamıyla cinsel haz nesnesine dönüştürmüştür. Yine 1970’li yıllarda çekilen toplumsal gerçekçi filmler ise kırsal ve kentsel ayrımına giderken, kadını namus olgusu içerisinde bir nesne olarak ele almış ve çözümsüz bırakmıştır.<sup>165</sup> Bu yıllarda, geleneksel kadın temsilleri ise komedi dram türünde çekilen Yeşilçam filmleriyle varlığını sürdürmüştür. Ayrıca, seks ağırlıklı filmler nedeniyle sinemadan uzaklaşan seyirciyi hedef alan ‘Dini Filmler’ de bir moda olarak ortaya çıkmıştır. 1980’li yıllara gelindiğinde, pornografinin arabesk filmler üzerinden etkisini sürdürmeye devam ettiği, ancak kadının özgürleşme çabasına yer verilen kadın sinemasının da ortaya çıktığı görülmektedir. 1990’lı yıllardan itibaren ise, popüler sinemanın yükselmesiyle birlikte kadın sorunları tekrar görmezden gelinmeye başlanmış ve erkeğe bağımlı, sorunlu ve çözümsüz kadın temsilleri ön plana çıkmıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan 2000 sonrası Türk Sineması ve kadın temsillerinin incelenmesine geçmeden önce yukarıda sıralanan dönemleri kadın temsilleri yönüyle daha ayrıntılı olarak ele almak gerekmektedir.

### **2.1.1. Türk Sinemasının İlk Yılları ve Tiyatrocular Dönemi (1914-1939)**

Türk toplumunun sinema ile tanışması yabancı uyrukluların ve azınlıkların etkin olduğu bir alanda yabancı prodüksiyonlar aracılığı ile olmuştur. Yerli ve yabancı filmler arasındaki dengesizlik ilk yıllardan itibaren ortaya çıkmış, 1928-1938 yıllarında toplam 13 yerli film yapılırken, örneğin yalnızca 1935 yılında yine sadece İstanbul’daki sinemaların

---

<sup>165</sup> Dilek İmançer, İslamcı Filmlerde Kadın Temsili., s:81

on yedisinde çoğu Amerikan (Hollywood) yapımı olmak üzere toplam 322 değişik yabancı film gösterilmiştir.<sup>166</sup> İlk dönemlerde, Türk kadının izleyici olarak dahi sinema ile olan ilişkisi dinsel kültürün etkisiyle kısıtlanmıştır. Sinema da diğer eğlence yerleri gibi yalnızca erkeklerin gidebileceği bir yer olarak kabullenildiğinden, kadınlar sinemaya ilk zamanlarda gidememişler, zamanla, kadınlar için ayrılan günlerde ya da haremlik-selamlık şeklinde ayrılmış salonlarda, kimi zaman da kılık değiştirerek film izlemişlerdir.<sup>167</sup> İstanbul'da sınırlı kalabalıklara ulaşan bu eğlence ve belgeleme aracı kısa zamanda Türk yönetmenlerin elinde biçimlenmeye başlayacaktır. Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında çektiği *Ayestafanos'ta Rus Abidesinin Yıkılışı* ilk Türk filmi olarak not edilir.<sup>168</sup> Fuat Uzkınay, Merkez Ordu Sinema Dairesi adına pek çok aktüalite ve ordu ile ilgili kısa, belgesel, haber filmleri çekerek sinema dünyasına adımını atmıştır. İlk uzun film çekme girişimi olan *Leblebici Horhor* yarım kalsa da ikinci denemesinde *Himmat Ağa'nın İzdivacı* (1918) isimli filmini tamamlamış, ilk yönetmenler Sedat Simavi, Ahmet Fehim, Şadi Karagözoğlu ve Muhsin Ertuğrul, Fuat Uzkınay'ın görüntü yönetmenliğinde filmler çekmeye başlamışlardır.<sup>169</sup> Böylelikle, sinemayı bir belgeleme ve eğitim tekniği olarak kullanmanın yanısıra konulu film çekimlerine başlanmış ve Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, Türk sineması ilk adımlarını atmaya başlamıştır.

İlk yönetmenlerin daha çok merak ve özentisi içerisinde, tiyatro geleneğinin ötesine geçmeden ortaya koydukları çalışmalarda kadın 'izlenesi' nesne olarak yerini almıştır. Yarısından fazlası yabancı kaynaklardan alınmış ya da Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşıyan bu filmlerin çoğunluğu evlilik, aşk ve kadın temaları üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla kadının beyazperdeyle tanışması ve hatta bir temaya dönüşmesi ülkemizin sinemayla ilk tanıştığı günlere rastlar. Bu filmlerde genel olarak, kadının cinselliği üzerinde durularak erkekler için 'yoldan çıkarıcı' oldukları vurgulanmıştır. Kadın karakterlerin

<sup>166</sup> Nilgün Abisel, "1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine 'Düşünceler' ", *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, 2005, s:14,15.

<sup>167</sup> Yalçın Lüleci, *Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, İstanbul, 2007, s:32.

<sup>168</sup> Burçak Evren, *İlk Türk Filmleri*, Es Yayınları, Aralık, 2006, s:7.

<sup>169</sup> Burçak Evren, a.g.e., s:53-54

tamamı yabancı oyuncular tarafından canlandırılmıştır, zira bu yıllarda Müslüman kadınların sahneye çıkmaları dahi yasaklanmıştır.<sup>170</sup> Elbette, Türk toplumu gibi kapalı ve geleneksel bir toplumda erkeklerin özlemini duydukları şuh kadınları perdeye yansıtmak ticari başarı getirecek bir unsur olarak ele alınmış olmalıdır. Örneğin, Sedat Simavi'nin yönettiği *Pençe* (1917) evliliğin bir pençeye benzetildiği, serbest aşkın savunusu yapan ve o döneme göre oldukça cüretkar sayılabilecek sahneleri ile kadın ve cinsellik sömürsünün de başlangıcı sayılan bir film olmuştur.<sup>171</sup> Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye* (1919) filmi ise Fransız bir kadının Türk konağında mürebbiyelik yaparken yaşadığı aşk serüvenlerini, bir kadının cinselliğini kullanarak erkekleri nasıl baştan çıkardığını ve sonuçta kovuluşunu güldürü türünde aktarmıştır.<sup>172</sup> Bu filmde canlandığı Fransız mürebbiye rolüyle Madam Kalitea, Türk sinemasının ilk vamp kadın oyuncusu olarak da kabul edilir. Ahmet Fehim'in yönettiği bir başka film *Binnaz* (1919), ilk defa bir göbek dansı sahnesinin beyazperdede görüldüğü film olmuştur.<sup>173</sup> Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) başrolünde yine bir yabancı kadın oyuncuya Anna Mariyeviç'e yer vermiştir.<sup>174</sup> İlk yıllarda, yönetmenlere, oyunculara ve gösterimlere saldırılar gerçekleşmiş olsa da genel anlamda, dindar çevrelerde görülen, imaj karşıtlığı, fotoğraf alanındaki katılık ve karşı koymalar, sinema alanında (kadın oyunculara gösterilen tepkiler dışında) pek görülmemiştir.<sup>175</sup> Ancak, Esen'e göre, savaş ortamının psikolojik ağırlığına dayanabilme isteği ve oluşan ulusallık bilinci Türk sinemasının, ülkenin bu belirsiz döneminde yakaladığı başarının kaynağıdır.<sup>176</sup>

1920'lerden itibaren bir tekele dönüşen Muhsin Ertuğrul, tiyatrocu kökeni ve tiyatro geleneğini sinemada uygulamış ve dolayısıyla Türk sinemasında 'Tiyatrocular Dönemi'

---

<sup>170</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Antrakt Yayınları, İstanbul, 1994, s:16

<sup>171</sup> Dilek İmançer, *İslamcı Filmlerde Kadın Temsili*, s:80.

<sup>172</sup> Fetay Soykan, a.g.e, s:25-26.

<sup>173</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:69.

<sup>174</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s:17

<sup>175</sup> Yalçın Lülecı, a.g.e., s:36.

<sup>176</sup> Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s:18.



olarak adlandırılan 17 yıllık döneme damgasını vurmuştur.<sup>177</sup> Bu dönem filmlerinde, ulusal bilinç ve Cumhuriyet'i yüceltme duygusu hakim olurken, Türk kadınları da devletin resmi ideolojisinin temsilcileri olma görevini sinema alanında gerçekleştirmişlerdir. Türk sineması sektörel anlamda, erkeklerin elinde şekillenmeye başlamışken, sinema izleyicisi olmalarının dahi hoş karşılanmadığı bir ortamda, Türk kadınları sahnede ve perdede olabilmek için mücadele etmeye başlamışlardır. Bu mücadeleye destek veren Muhsin Ertuğrul, 1920 yılında sahnelenen tiyatro oyunun Müslüman bir kadın olan Afife Jale'ye rol verilmesi nedeniyle yasaklanması ile ilgili olarak şöyle yorum yapmıştır:

“Müslim kadınların resmi devlet dairelerinde memurluk, tüccar yanında yazıcılık, veznedarlık, sokaklarda satıcılık, hatta ellerinde resmi vesika ile fahişelik etmesine müsaade edildiği halde bir sanat mesleği olan tiyatroculuğa girmesini yasaklayan hiçbir neden olmaması gerekir...”<sup>178</sup>

Tanzimat döneminde yaşanan toplumsal değişimin de etkisiyle Afife Jale, Neyyire Neyir gibi kadınlar çabalarının sonucunu almışlardır. Türk sineması tarihinde, Muhsin Ertuğrul'un çektiği *Ateşten Gömlek* (1923), bir Türk kadınının, Halide Edip Adıvar'ın eserinden uyarlanmış ve Müslüman ve Türk kadın oyuncuların rol aldığı ilk film olmuştur. İzmir'de kocası ve çocukları öldürüldükten sonra İstanbul'daki akrabalarının yanına gelen, sonra da Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'ya geçen Ayşe'nin öyküsünü anlatıldığı filmde Ayşe'nin kişiliğinde vatan sevgisi ile kadın sevgisini birlikte tanıyan üç subayın öyküsü de verilir.<sup>179</sup> Bedia Muvahhid ve Neyyire Neyir ilk Türk kadın oyuncular olarak dönemin 'Yeni Türk Kadını' imajını desteklemiştir. Bedia Muvahhid, “Ertuğrul Muhsin, (...) aile dostumuzdu. Geldi Muvahhid'e, karın oynar mı dedi. Ben çok sevindim.” diyerek<sup>180</sup> bu filmde eşinin rızasıyla yer aldığını anlatırken, Cumhuriyet döneminde toplumsal anlamda

---

<sup>177</sup> Agah Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Agora Kitaplığı, İstanbul:, 2003, s.78.

<sup>178</sup> Akt.: Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s:28

<sup>179</sup> Akt.: Bülent Vardar, “Türkiye’de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları”, *Sinematürk Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:2, 2006, s:37.

<sup>180</sup> Fetay Soykan, a.g.e., s:28.

olduğu gibi kadının geleneksel rolü olan itaat ve erkeğe tabiiyetini reddetmeden sinemada varolabileceğini anlatmaktadır. Fransız korku tiyatrosundan uyarladığı *Kız Kulesinde Facia* (1923) ve Peyami Safa romanından uyarladığı *Sözde Kızlar* (1924)'ın ardından, yine bir Fransız oyunundan uyarladığı *Ankara Postası* (1929) ile ulusal filmlere dönüş yapan Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filmi Milli Mücadele'yi ele alan, Mehmetçik, ulus, din ve zafer kavramlarının vurgulandığı bir film olmuştur. *Ankara Postası* (1929) filmi, Milli Mücadele ile ilgili olduğu halde yabancı bir oyunu temel alması nedeniyle eleştirilirken irtica karşıtı tavrı nedeniyle övgü toplamıştır.<sup>181</sup> Bundan sonraki çalışmalarında düşen kızları, paralı çapkınları, metresleri ile sosyete hayatını aktaran filmler çekmiştir.<sup>182</sup> *İstanbul Sokaklarında* (1931) ile Mısırlı bir kadın yazarın İstanbul sokaklarında var olma mücadelesi veren iki erkek kardeşin hayatlarını romanına konu edişini anlatır. *Kaçakçılar* (1932), balıkçı bir ailenin iki oğlunun kaçakçılık işlerine bulaşmasını ve bu durumun hayatlarına mal oluşunun hikayesidir.<sup>183</sup> Bu filmde rol alan kadın oyuncunun aynı zamanda 1929 Türkiye güzellik kraliçesi olan Feriha Tevfik (Negüz) olması<sup>184</sup> Muhsin Ertuğrul sinemasının kadını eril bakışa uygun olarak konumlandığı şeklinde yorumlanabilir. Nitekim Ertuğrul, *Karım Beni Aldatırsa* (1933) filminde ilk kez mayolu Türk kızlarını perdeye yansıtmıştır. *Karım Beni Aldatırsa* ve *Söz Bir Allah Bir* (1933) filmleri ise modern karakterleri ile yeni Türkiye'nin hedeflenen Batılı yüzünü temsil ederlerken, kadın erkek ilişkileri 1930'lar Türkiye'sinin en modern kesimleri için dahi 'aşırı serbest' olarak karşılanmıştır.<sup>185</sup> Nitekim dönemin yazarlarından Nusret Kemal, bu filmlere Türk filmi demeye dilinin varmadığını, Türkçe film diyebileceğini belirterek, filmin içeriğinin ve tuhaflık olsun diye yapılan taklitlerin mili birliği zedeleyici olduğunu ve sonuçta "üç-beş kuruş" kazancın hedef alındığını öne sürmüştür.<sup>186</sup> *Fena Yol* (1933) ise pek

---

<sup>181</sup> Nilgün Abisel, 1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine 'Düşünceler', s:18,19.

<sup>182</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:70.

<sup>183</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:27.

<sup>184</sup> Giovanni Scognamillo, "Üç Farklı Türk sinemacısı Muhsin Ertuğrul, Baha Gelenbevi, Faruk Kenç", *Yeni Sinema*, sayı: 13,1987, s:33

<sup>185</sup> Hilmi Maktav, "Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul", *Tarih ve Toplum*, Cilt:38, Sayı: 227, Kasım 2002, s.53

<sup>186</sup> Akt., Nilgün Abisel, 1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine 'Düşünceler', s:20,21.

çok erkekle birlikte olan bir kadın olan Hrisula'nın aşk maceralarını konu edinmiştir.<sup>187</sup> Cahide Sonku'nun oyunculuğuyla *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) ve *Şehvet Kurbanı* (1939) filmlerinde ise iki ayrı uçta kadını, masum ve saf güzel ile erotik ve vamp kadın tiplerini perdeye taşımıştır. Bu iki farklı kadın temsili toplumsal gerçeklik ile eril fantezinin ikiliğini ortaya koymaktadır. Türk toplumunda cinsellik, özellikle kırsal kesimde kadın için utanılacak bir kavram olarak yaşanırken, cinsel çekiciliğini kullanan kadın karakterler yönetmenin ticari kaygılarıyla yaratılmıştır. Muhsin Ertuğrul bu saptamanın doğruluğunu “Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi ben de isterdim, ama olmadı işte!” sözleriyle tasdik eder.<sup>188</sup> Türk sinemasının ilk yıldızı Cahide Sonku ise erkek izleyicilerin hayallerini süslerken, dönemin genç kızları için de bir rol modele dönüşmüş<sup>189</sup> ve sinemanın toplumu etkileme gücünü ortaya koymuştur.

Muhsin Ertuğrul'un tiyatro dalında önemli katkıları olmasına karşılık, Özön'e göre Türk sinemasının gelişimine etkileri olumsuz olmuştur.<sup>190</sup> Sinema dili, sinemasal anlatım gibi kaygılar olmadan ilerleyen bu süreçte, kadın temsilleri de ticari kaygılarla şekillendirilmiştir. Türk sinemasının acemilik dönemi denebilecek ilk yıllarında cinsel çekicilikleriyle ele alınmış hafif, baştan çıkarıcı kadınların yer aldığı aşk ve melodram filmleri ile Milli Mücadele'de erkeğin yanında yer alan kadınlara yer verilen ulusal filmler çekilmiş, kırsal kesimdeki kadınları ya da dönemin birey olma mücadelesi içindeki kadınlarını anlatan film ise yok denecek kadar az olmuştur. 1940'lardan itibaren ise bu eksiklikler tamamlanmaya ve Türk sineması farklı bir kişilik kazanmaya başlamıştır.

---

<sup>187</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s:17

<sup>188</sup> Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi*, Vipart, Ankara, 2003, s:68.

<sup>189</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s:30

<sup>190</sup> Akt.: Agah Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, s:79.

## 2.1.2. Geçiş Dönemi Sineması ve Cumhuriyet Kadını-Köylü Kadınlar İkiliği (1939-1950)

1940'lı yıllara gelindiğinde Türk toplumu Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın etkileri henüz sürmekteyken yeniden canlanan savaşın gerilimini yaşamakta, zayıflayan ekonomik hareketliliğini hızlandırmaya çalışmakta ve yüzünü Amerika'ya dönmeye başlamaktadır. Bu sıkıntılı süreçte, siyasi ve ideolojik sebepler ve Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde artan müstehcenliğin de etkisiyle Türk sineması da sıkı bir denetim ve sansür altına girecektir. Böylesi zor bir dönem olmasına rağmen Türk Sineması yeni yönetmenler ve beraberinde ilk yapım stüdyolarını kazanmaya başlamıştır. Ertuğrul'dan farklı olarak, sinema tutkusu ile yola çıkmış, sinema yapmak isteyen yönetmenlerin ortaya çıkması Türk sinemasının çehresini de değiştirecektir. 1940'lar, Muhsin Ertuğrul'un yanısıra Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Ün, Kâni S. Kıpçak, Sami Ayanoglu, Suavi Tedü, Cahide Sonku gibi tiyatro kökenli yönetmenlerin yanı sıra tiyatroyla bağı olmadan sinema alanında eğitim almış Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şahin Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhan M. Arıburnu gibi sinemacı genç isimlerin de film çekmeye başladığı bir dönem olmuştur. "Bu genç yönetmenlerin ortak özellikleri maddi durumlarının iyi olması ve yurtdışında fotoğraf ve sinema alanında eğitim almış ve yine yurtdışında çeşitli filmlerde görev yapmış olmalarıdır."<sup>191</sup>

Atatürk'ün 1938 yılında ölmüş olması, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasının getirdiği siyasi ve ekonomik sıkıntılar içinde Türk sineması destekten yoksun kalmıştır. Bu sıkıntılı dönemde, sesli film yerine bir dublaj endüstrisi oluşmuştur. Mısır ve Arap filmlerinin ithalinin etkisinin arttığı bu dönemde melodramlar Türk sinemasının hakimi ve 'Halk Sineması' anlayışının habercisi olmuştur. Çoğu şarkılı-türkülü melodram olan bu filmlerin bir süre sonra yerleştirilmeye başlandığı görülür.<sup>192</sup> Nitekim bazı Mısır filmleri

<sup>191</sup> Okan Ormanlı, "Türk Sinemasında Geçiş Dönemi", *Sinematürk Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:1, 2006, s:28.

<sup>192</sup> Hasan Akbulut, *Kadına Melodram Yakışır / Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayınları, Şubat 2008.

dublaj ile Türkçeleştirilerek seyirciye Türk filmi diye gösterilmiştir. Ancak, savaş nedeniyle film ithalatının azalması, yerli filmlere ihtiyacı arttırırken, Avrupa'ya eğitim görmeye gitmiş ve sinemaya ilgi duyan gençlerin savaş nedeniyle Türkiye'ye dönüşü, Türk sineması adına olumlu bir gelişme olmuştur.<sup>193</sup> Örneğin Faruk Kenç, Atatürk'e sunmak için Türk sinemasının yabancı filmlerle nasıl rekabet edebileceği üzerine bir rapor hazırlamış ve bu raporda güncelliğini koruyan önerilere yer vermiştir:

"Bu raporda, sesli filme devam edilmesi, stüdyo yapılması, (Doğru dürüst bir stüdyo yapılması lazımdı. Çünkü O dönemde stüdyo sadece Halil Kamil ve İpek Film'de vardı. Onların da karakterlerini bildiğim için devletin bir stüdyo yapması lazımdı.) ve bu stüdyoların film yapacaklara kiraya verilmesi, artist okulu açılması, artistlerin orada yetiştirilmesi, filmlerde çalışacak elemanların orada yetişmesi gibi düşüncelerim vardı."<sup>194</sup>

Almanya'da fotoğraf eğitimi alan Faruk Kenç, *Taş Parçası* (1939) filmi ile Türk sinemasına ilk adımını atarken, tiyatro geleneğinin de dışına çıkmıştır. Bu filmin etkisiyle Kenç, 'Muhsin'in başına düşen taş' olarak nitelendirilmiştir.<sup>195</sup> Ardından çektiği polisiye türde *Yılmaz Ali* (1940) ile Türk sineması için hem tür hem de teknik –şaryo kullanımı, yakınlaşma, vs.- bakımından yeniliklerin habercisi olmuştur.<sup>196</sup>

Ferdi Tayfur'un *İstiklal Madalyası* (1948), Turgut Demirağ'ın *Fato/Ya İstiklal Ya Ölüm* (1949), Orhan M. Arıburnu'nun *Yüzbaşı Tahsin* (1950), Aydın G. Arakon'un *Vatan İçin* (1951), Vedat Örfi Bengü'nün *Ateşten Gömlek* (1950) ve Lütfi Ömer Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) filmleri Milli Mücadele döneminin anlatıldığı ve kadınların güçlü birer Cumhuriyet savunucusu olarak sunulduğu filmler olmuştur. Çekilen tarihi filmlerde, kadın konusu özellikle ele alınmamış ancak Milli Mücadele'nin önemi vurgulanırken bu dönemdeki toplumsal işbölümünde kadının görevi, gelecek kuşaklara örnek olmak ve iyi

---

<sup>193</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:45.

<sup>194</sup> Hülya Arslanbay, "Faruk Kenç", *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:24, 1993, s:26.

<sup>195</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:38.

<sup>196</sup> Hülya Arslanbay, a.g.m., s:27

bir toplumun yetiştirilmesine uğraşmak olarak tanımlanmıştır. Bu anlamda Türk sineması dönemin ideolojisine hizmet etmektedir. Özellikle, bir Halide Edip uyarlaması olan, **Vurun Kahpeye** (1949) filminde yer verilen ve dönemin idealist öğretmen kadını temsil eden Aliye karakteri bu rolün ateşli bir savunucusu olarak bu görevi yerine getirmeye and içer.<sup>197</sup> Aliye karakteri ile sunulan kadın tiplemesi kentsel, eğitilmiş ve orta sınıftan olan, Tanzimat ve Cumhuriyet ile kazandığı haklarını kullanabilen bir kesimin yansımasıdır. Ayrıca filmde Aliye Öğretmenin temsil ettiği yenilikçiliğin ve bağımsızlık mücadelesinin karşısına düşman bir karakter olarak yerleştirilen Hacı Fettah tiplemesi, kadın ve dinin karşı karşıya getirilmesi bakımından da önemli bir ayrıntıdır. Böylelikle, dini gerekçelerle karşılarına dikilen yobazlığa karşı duran aydın ve yenilikçi Cumhuriyet kadını imajı desteklenmiştir.

Diğer yandan, Faruk Kenç'in yönettiği **Taş Parçası** (1939), **Dertli Pınar** (1943) ve **Hasret** (1944) gibi köy melodramları ile kadınlar gözyaşları ve ızdırap içinde masum köylü kızlarına dönüşmeye başlamışlardır. Şadan Kamil'in yönettiği **On Üç Kahraman** (1943) ve **Toros Çocuğu** (1946) filmleri de köy temasını aktarırken, Turgut Demirağ'ın yönettiği **Bir Dağ Masalı** (1947) ile bir öğretmenin gözünden kentsel ve kırsal yaşamların karşılaştırılması işlenmiştir. Baha Gelenbevi'nin hafif meşrep bir kadının hikayesini anlattığı **Yanık Kaval** (1947)'in ardından yönettiği **Boş Beşik** (1952) ise gözyaşı ve ızdırap filmleri ve ezik kadın temsillerinin başlangıcı olmuştur.<sup>198</sup> Bu filmlerde, genel anlamda kırsal kesimde kadınların yaşamlarının, babalarının, kocalarının, kendilerinden küçük ya da büyük erkek kardeşlerinin ve oğullarının tartışılmaz egemenliği altında belirlendiği olgusu aktararak, ataerkil aile düzeni vurgulanmıştır. Toplumsal değişimleri dolaylı olarak erkeklerinin yaşamlarındaki değişimler üzerinden hisseden, kendi hakları konusunda hala bilinçsiz olan kırsal kesim kadınlarının görünürlük kazandığı bu hikayeler melodram türündeki anlatımlar içerisinde biraz abartılarak aktarılmıştır. Genel anlamda, kan davaları, feodal düzen, eşkıyalık, kız kaçırımlar, başlık ve geçim sıkıntısı gibi sorunlarla aktarılan köy hayatı içerisinde, kadın çileli ve itaatkar olarak karakterleştirilmiştir. Faruk Kalkan'ın

---

<sup>197</sup> Fetay Soykan, a.g.e., s:34.

<sup>198</sup> Fetay Soykan, a.g.e., s:35.

deyimiyle “Kır yaşamını konu alan Türk sorunsal sinemasında kadın-erkek ve kadın-toplum ilişkileri; kadının mal gibi alınıp satıldığı erkek toplumlara özgü, erkeğin kadına tahakkümünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdaki sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alınarak işlenmiştir.”<sup>199</sup>

Geçiş dönemi, Türk sinemasının, kurgu teknikleri ve kamera hareket açıları yönüyle, sinemasal bir anlatım dili kazandığı dönem olmuştur.<sup>200</sup> Ancak, sinemada ses, görüntü bakımından ortaya çıkan teknik ve estetik kaygılar, henüz karakterin ele alınmış biçimini içermemektedir. Dolayısıyla, tipler şekline ele alınmaya devam eden kadın temsilleri, Cumhuriyet kadını ve kırsal kesimin cefakar kadınlarını da içine alarak genişlemiştir. Kurtuluş Savaşı hikayeleri ve köy melodramları üzerine yapılan çok sayıda film ile daha önceki filmlerin ihmal ettiği birey olan, örnek Cumhuriyet kadını tiplemesi vurgulanırken, kırsal kesimin kadını ise ezilmiş, bireyliğinin farkında olmayan, erkeğe bağımlı ve hayatı acılarla dolu, cefakar bir karakter olarak perdedeki yerini almıştır. Sinema izleyicisi, bir hayal dünyasına yapılan kısa süreli seyahatlerin müdavimi olurken, kendi özel hayatında da perdede gördüğü kadın ve erkek imajlarıyla özdeşleşmeye yönlendirilmiştir. Özellikle kadın izleyicilerin ilgisi, yönetmenleri ve yapımcıları bu ilgiyi karşılayacak nitelikte çalışmalara yönelmiş, filmlerde kadınların kamusal alana geçişleri, ailelerine ve eşlerine bağlı kalmaları koşuluna bağlanarak aktarılmıştır. Geçiş döneminin son yıllarında, 1948 yılında belediyelerin, Rüsum İndirimi Kanunu’yla yerli filmlerden alınan harcı yüzde 20’ye düşürmesinin yanında sinema salonlarının sayısının hızla artmasıyla Türk sineması bu kez hızlı bir üretim-tüketim döngüsü içine sürüklenmiştir. Sinemanın kazandığı önem, yeni bir kuşağın yetişmesini sağlamıştır.

---

<sup>199</sup> Akt. Dilek İmançer, “Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi”, *Medya ve Kadın*, Ebabil, Ankara, 2006, s.147

<sup>200</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:45.

### 2.1.3. Sinemacılar Kuşağı Dönemi ve Yüzeysel Kadınlar (1950-1961)

Geçiş döneminin ardından Türk sineması, çok sayıda yönetmenin çok sayıda film çekmeye başladığı büyük bir etkileşim alanına dönüşmüş, ticari başarı getirmeye ve kuramsal anlamda da ilgi çekmeye başlamıştır. Lütfi Ömer Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) ve *Kanun Namına* (1952) filmleri sinemanın özgün bir anlatıma sahip olduğunu ortaya koyan eserler olarak kabul görmüştür. Akad'ın yanısıra, Atıf Yılmaz (Batıbeki) ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin varlığıyla, sinema tiyatrodan ayrı bir sanat olarak görülmeye başlanmış, gerçekçilik ön plana çıkmış ve Türk sinemasında Sinemacılar Kuşağı olarak adlandırılan yeni bir döneme geçilmiştir. Aslı Daldal'a göre;

“1950-60 arasındaki on yıllık dönem, Türk toplumsal gerçekçiliği için büyük önem taşır. 1948-59 arasında Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlanır. Ucuz melodramlar ve tiyatro oyunları dışında bir sinema kavramı ilk defa bu yıllarda oluşur. Bu dönemde yaşanan büyük gelişmeler içerisinde üç unsur sonraki yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema hareketinin ortaya çıkışını sağlayacak altyapının kurulması açısından özellikle önemlidir:

- a) Yeşilçam olarak bildiğimiz yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve böylelikle film ve sinema salonu sayısında büyük artışlar olması,
- b) film "duyumuna" sahip yeni bir yönetmen kuşağın doğması, "kara film" ya da "köy filmi" gibi yeni arayışların belirmesi,
- c) sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması.”<sup>201</sup>

Bu dönemde toplumsal gerçekliğe doğru yaşanan dönüşümün etkileri kadın temsilleri üzerinde de görülmektedir. Nitekim Mahmut Tali Öngören de gerçek anlamda kadın tiplerinin 1953'ten sonra ortaya çıkmaya başladığını belirtir.<sup>202</sup> Ancak, erkek

<sup>201</sup> Aslı Daldal, “Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı”, *Yeni Film*, Sayı:1, 2003, s:43,44.

<sup>202</sup> Akt. Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:71.



yönetmenlerin, erkek merkezli hikayeleri, eril bir bakış açısıyla ele aldıkları bu dönemde kadınlar, kaçınılmaz olarak eril bir gerçekliğe göre şekillenmiştir.

“Lütfi Ömer Akad’ın Türk sinema tarihindeki ayrıcalıklı yeri, onun modern anlamda bir ‘tarzı’ olan ilk sinemacımız olmasından kaynaklanmaktadır. Amerikan ‘kara-sineması’ ve Fransız ‘şiirsel gerçekçiliğinden’ çok etkilenmiş olsa da, Akad kendi özgün sinema dilini yaratabilmiş bir ‘auteur’ yönetmendir.”<sup>203</sup> Dönemin en önemli isimlerinden olan Akad *Lüküs Hayat* (1950)’in ardından *Kanun Namına* (1952) ve *Altı Ölü Var / İpsala Cinayeti* (1953) filmleri ile casusluk ve cinayet filmlerine yönelmiş, gerçek hikayelerden yola çıkan senaryoları filme almıştır. *Kanun Namına* (1952) karısı tarafından terkedildikten sonra kayınpederini, kayınvalidesini ve bir komşusunu öldüren bir adamın hikayesidir. Bu film gerçek kent yaşamını filmin öyküsüne katabilmiş, mutlak iyi ya da kötü karakterlere ve melodramatik öğelere rağmen çağdaş bir sinema dili yaratma uğraşısıyla Türk sinemasında bir ilki gerçekleştirmiştir.<sup>204</sup> *Altı Ölü Var/ İpsala Cinayeti* (1953) ise, ağırbaşlı bir erkek ve hafif meşrep bir kadının evliliği, kadının kocasını aldatması ve bir dizi cinayet üzerine bir filmidir. Her iki film de sokak çekimleri, başarılı kurgu ve oyuncu seçimi ile teatral anlatımın dışına çıkarken, kadın karakterlerin de ‘eril gerçekliğe’ uygun bir biçimde ele alındığı yapımlar olmuştur. Eril bakışın bir uzantısı olarak şekillenen bu kadınlar, kentli, modern ve kültürlü kadın temsilleri olarak sunulurken, filme sorun katan öğeler olarak erkek karakterlerin başını derde sokmuşlardır. Yönetmen, aynı kıza aşık olan iki kardeşin birbirlerine düşüşünü anlattığı *Kardeş Kurşunu* (1955) ve yanlış anlamalar yüzünden eşinden ve çocuğundan ayrı düşen, başına sürekli kötü olaylar gelen bir kadının hikayesini filme aldığı *Meçhul Kadın* (1955) ile melodramlara yönelmiştir. Görüldüğü gibi, Akad, ilk dönem filmlerinde, yaşamdaki gerçekliği yakalamaya çalışırken, geleneksel tek boyutlu karakter kalıplarının dışına çıkmamıştır.<sup>205</sup> Bu anlamda, filmlerinde yer alan kadın temsillerini de geleneksel anlatıya uygun bir biçimde iyi-kötü ekseninde

<sup>203</sup> Aslı Daldal, Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı, s:46.

<sup>204</sup> Aslı Daldal, Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı, s:46,47.

<sup>205</sup> Burçak Evren, “Lütfi Ö. Akad: Ustasız Bir Usta”, *Altıyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:4, 2002, s: 66-69.

şekillendirmiştir. Nitekim Akad, kendi ifadesiyle “meseleleri teşrih\* etmek” amacı taşıdığını "reçete getirmeye" niyetli bulunmadığını belirterek<sup>206</sup> sinemayı topluma tutulan bir ayna olarak kullandığını ifade etmektedir. Akad, zamanla tamamen farklı bir anlayışa yönelmeyi tercih edecek ve *Beyaz Mendil* (1955) ile köycülük\* hareketinin içinde yer alacaktır.<sup>207</sup> Atıf Yılmaz ise, sinema serüvenine melodramlarla başlamıştır. İlk filmi kin, intikam ve şehvet dolu bir hikayeyi anlatan *Kanlı Feryat*'ın (1952) ardından, ayrılık-tehlike-birleşme şeklinde örülmüş bir aşk hikayesini anlattığı *Hıçkırık*'ı (1953) yönetmiştir. Melodram kalıplarına uygun olarak, Atıf Yılmaz'ın kadınları, özel alanla ilişkilendirilmiş ve erkeklerin görmek istedikleri sadık eş, fedakâr anne ve namuslu kadın imgeleri olarak şekillenmiş, sadık eşin karşısına aldatan eş, namuslu kadının karşısına ‘iffetsiz’ kadın, fedakâr / öz annenin karşısına bencil / üvey anne imgeleri yerleştirilmiştir.<sup>208</sup> Hilmi Maktav, *Hıçkırık* üzerinden Türk kadınının sinemasal temsiline dair şu çıkarımlarda bulunmaktadır:

“Melodramlar üzerine kurulu popüler Türk sinemasının canlanmaya başladığı 50'ler bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de muhafazakar-liberal ideolojinin yükseldiği dönemdir ve Türkiye'de de tıpkı Batı'da olduğu gibi, 'siyasi hakların da kazanımıyla kadınların bütün haklarını almış oldukları, artık kadın mücadelesine gerek kalmadığı' düşünülmektedir. Orta sınıf şehirli kadınların kitle kültürünün birincil müşterileri olduğunun iyiden iyiye anlaşıldığı 50'lerde Cumhuriyet'in ideal kadın tipi de az çok belirlenmiştir. Eğitimi, giyimi, kuşamı, güzelliği, yaşam tarzı ile modern, ama namusu, sadakati, aile ilişkileri ile geleneksel, evcil kadınlar. Magazin dergileri, popüler romanlar, popüler filmler hep bu model etrafında dönecektir. Öyleyse temel mekan ‘ev’ olmalıdır,

---

\* teşrih Ar. teşr³ş a. (teşri:hi) esk. 1. Bir sorunu veya konuyu ele alıp en ince noktalarına kadar gözden geçirerek anlatma, açıklama. (www.tdk.gov.tr/bts/)

<sup>206</sup> Akt.: Kurtuluş Kayalı, “Lütfi Akad Sineması Yararlanılmamış Engin Bir Kaynaktır”, *Bilim ve Sanat Dergisi*, Sayı:96, Şubat-Mart, 1989, s:29.

\* Türk sinemasında 1950'lerde ortaya çıkan ‘Köycülük’ ya da ‘köy filmi’ olarak bilinen hareket, yazın çevrelerinde çok tartışılan bir konu olan ‘köycülük’ (ya da köy edebiyatı)’ün etkisiyle ortaya çıkmıştır.

<sup>207</sup> Aslı Daldal, *Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950'lerin Sinema Ortamı*, s:47

<sup>208</sup> Funda Can, *Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hıçkırık Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, 2007, s:105-106.

temel mevzu da 'aşk'. Birinci dalga feminizmi Osmanlı'dan Cumhuriyet'e taşıyan kadınların mücadelesi tarihin karanlığına itilirken, aşk romanlarındaki veya filmlerindeki eğitilmiş, modern kadınlar bu kimliklerini pekiştirecek, ete kemiğe büründürecek kamusal mekan ve ilişkilerden soyutlanarak sadece giyim kuşamları, aşkları, aile ilişkileri veya yaşadıkları ev/köşk-yalı ile tasvir edilmişlerdir. Kadınların bireysel olarak, özgürleşerek kazanacakları hayatlar ve mekanlar yoktur melodramlarda. Zaten ait olunan durumlar ve yerler vardır. Modern görünümü ile Cumhuriyet'in Batılı yüzünü temsil eder görünen kadınların, geleneksel aile ideolojisini daha da güçlendiren köşk hayatı içinde tanımlanması ise bir paradoks değildir elbette. Olsa olsa melodramların abartısından sözedilebilir burada."<sup>209</sup>

Yılmaz, sinema dilini öğrenme olanağı bulduğunu ifade ettiği bu devreden sonra, *Gelinin Muradı* (1957) filmi ile köy-kasaba çevresinde geçen hikayelere yönelmiştir.<sup>210</sup> *Yaşamak Hakkımdır* (1958), *Bu Vatanın Çocukları* (1959), *Alageyik* (1959) ve *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* (1959) filmleriyle halkbilim öğelerini oldukça etkili bir biçimde görselleştirirken, Akad'ın kentli kadınlarının yanında kırsal kesimin kadınlarının varlığını ortaya koymuştur. Ancak, köy melodramları olarak nitelenebilecek bu yapımlarda ele alınan kadın temsillerine bakıldığında; çileli, babasından, ağasından, kayınpederi-kayınvalidesinden çeken, masum, ezik, suskun bir köy kadını tipi çizildiği görülecektir. Dönemin üçüncü önemli ismi Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in hayatını anlattığı ilk filmi *Karanlık Dünya / Aşık Veysel'in Hayatı* (1952), aynı zamanda Türk sinemasının ilk yasaklı filmi olmuştur. Türk sinemasının içinde bulunduğu kalıpların dışına çıkan film, köy ve dönem gerçeğini aktaran özgün ve gerçekçi yapısıyla sansüre maruz kalmıştır. Bu filmin ardından *Beyaz Cehennem / Cingöz Recai* (1954), *Yol Palas Cinayeti* (1955), *Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi* (1956) gibi ticari filmler yönetmiştir. *Dokuz Dağın Efesi* (1958) ile tekrar bir biyografiyi ele alırken, kırsal gerçekliği aktarmış ve yine

---

<sup>209</sup> Hilmi Maktav, "Melodram Kadınları", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Birikim Yayınları, Sayı:96, 2003, s:275,276

<sup>210</sup> Sungu Çapan, "Atıf Yılmaz ya da Bir Sinemacının Çeşitlemeleri", *Videosinema*, Sayı:3, Eylül, 1984, s:36.

sansürlenmiştir.<sup>211</sup> Ardından *Hicran Yarası* (1959) ile melodram kalıpları içine dönmüşse de *Gecelerin Ötesi* (1960) ile toplumsal gerçekçilik düşüncesinin ilk örneğini oluşturarak, dönemin ekonomik ve sosyal yapısını eleştirmiştir.<sup>212</sup> Birbirlerinden farklı yaşantı ve ideallere sahip yedi erkeğin mutluluğu, para ile ilişkilendirmeleri üzerine kurulu bir sistem eleştirisi olan filmde, kadınlar erkeğin sorumluluğu, ilhamı, sahip olabileceği ya da para sayesinde ulaşabileceği nesnelere olmaktan öteye gitmemişlerdir. Genel anlamda, Erksan'ın ilk dönem filmlerinde, Akad ve Yılmaz'da olduğu gibi sinemasal kaygılar ön planda olmuş, kadınlar ise anlatı yapıları içerisindeki ayrıntılar ya da melodram kalıplarını aşmayan tipler olarak yer bulmuşlardır. Kadın merkezli bir hikayeyi ele aldığı *Şoför Nebahat* (1960) filminde dahi dönemin popülerleşmeye başlayan erkeksi kadın tiplemesini aktarmıştır.

Sinemada toplumsal gerçekçiliğin ortaya çıkmaya başladığı 1950'ler aynı zamanda, melodramların yükselmeye devam ettiği ve dindar kesimin sinemaya karşı ilgisini arttıran din duygularının sömürüldüğü filmlerin de artış gösterdiği yıllar olmuştur. Zenginliğin, lüksün ve tüketimin özendirildiği filmler, izleyicilere herkesin isteyeceği hayatları sunmakta böylelikle dönemin liberal ideolojisiyle uyum göstermektedir. Ticari kaygıların ön plana alındığı böylesi bir dönemde, dindar izleyiciler için ezan ve dua sahneleri, erkek izleyiciler için pavyon ve göbek dansı sahneleri, kadınlar için aşk sahneleri, çocuklar için komik ve şaşkın tipler aynı filmlerde bir arada sunulmaya başlanmıştır.<sup>213</sup> Dönemin melodram filmlerinde, kadınlar iyi-kötü ikiliği pekiştirilerek, varolan kalıplar dahilinde sunulmuştur. Akad'ın yönettiği *Arzu ile Kamber* (1951), *Tahir ile Zühre* (1951) ve Gelenbevi'nin yönettiği *Boş Beşik* (1952) ile birlikte folklorik köy konuları çerçevesinde şekillenen melodramlar hızla artmıştır. Talat Gözbak'ın *Beni Mahvettiler* (1951), Atıf Yılmaz'ın *Aşk Izdıraptır* (1954), Sırrı Gültekin'in *Son Şarkı* (1954), Faruk Kenç'in *Kaybolan Gençlik* (1955), *Hayatımı Mahveden Kadın* (1955), Memduh Ün'ün *Yetim*

---

<sup>211</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:116.

<sup>212</sup> Agah Özgüç, a.g.e, s:75.

<sup>213</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:61.

*Yavrularım* (1955), Sırrı Gültekin'in *Artık Çok Geç* (1955), Mehmet Muhtar'ın *Bir Kadın Tuzağı* (1958) gibi filmleri diğer melodramlara örnektir. Dönemin en önemli yıldızı Muhterem Nur, yalnız, ezik, kadere çelme atamayacak kadar zayıf kadın karakterlerle özdeşleşmiş; sürekli acı çeken, ağlayan, boynu bükük kadın tiplerinin simgesi ve böyle bir kadın kişiliğinin prototipi olmuştur.<sup>214</sup> Duygu sömürsünün bolca kullanıldığı çocuk filmlerinin de çekildiği bu dönemde, kadınlar, tecavüze uğramış bir köy güzeli, kör bir kız, yetim-öksüz bir kız çocuğu, kötü yola düşmüş iyi yürekli bir hayat kadını, zengin ve kötü bir kadın, fakir ve gururlu bir genç kız, aldatılan bir eş, baştan çıkarıcı erotik bir kadın, bir kenar mahalle kızı gibi kadın tipleriyle filmlerde yer bulmuşlardır. 1960'lı yılların karakter kalıplarının habercisi olan bu kadınlar, önceki dönemlere göre daha gerçekçi hikayeler içinde anlatılsalar da kadın konusunun oldukça yüzeysel olarak ele alındığını söylemek yanlış olmayacaktır. Namus, iffet, iyilik ve kötülük, ahlak gibi kavramların kuşattığı kadın hikayeleri eleştirilmeden, bilinçlendirme amacı gütmeyen hikayelere dahil edilmiş, kadınlar yine acı çekmeye ve acınası durumlara düşmeye devam etmişlerdir. Kadın için gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da çizilen yol bellidir: Ya iyi bir eş, iyi bir anne, acılara katlanan sabırlı ve temiz bir kadın, ya da yuva yıkan, erotik, dişiliğini kullanan, ölümcül ve mutsuzluğa mahkum, kirli bir kadın olmaktan başka seçenek yoktur.

Melodramların yanısıra, 1950'lerin ortalarından itibaren çeşitli dini karakterlerin konu edildiği Hazretli Filmler olarak da bilinen filmler çekilmiştir. Evren'e göre, 1950'li yıllarda Demokrat Parti iktidarının sinemaya etkisi inanç alanında verilen ödünler olarak kendini göstermiş ve konuyla uzak yakın bağlantısı olmayan dini öğelerin (ezan, mevlit, türbe ziyareti vs. gibi) kullanıldığı, dinsel temalardan çok, dinsel kişilik-kahramanların odak noktası olduğu filmler ve belgesellerle özellikle kırsal kesimlerdeki insanlar istismar edilmeye başlanmıştır.<sup>215</sup> Bu filmler ile ideal Müslüman kadın temsilleri oluşturulurken, geçiş döneminde, Milli Mücadele ve Cumhuriyet temalı filmlerde yeni Türk kadınının

---

<sup>214</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s:31

<sup>215</sup> Burçak Evren, "İnanç Sineması (1923-1973)", *Sinematürk Dergisi*, Sayı: 2, 2006, s:12.

karşısına dikilen yobaz din adamı imajı, bu filmlerde olumlanan inanç, dini yaşam ve kişiliklerle karşılanmıştır.

Türk sineması 1950’li yıllarda özellikle Yeşilçam sinemasının hızla büyümesi sayesinde bir hareketlilik kazanmıştır. Çoğu ticaretle uğraşan yapımcıların filmlerin ideolojileriyle fazlaca ilgilenmemesi neticesinde ‘Toplumsal Gerçekçi’ yaklaşımın öncüsü pek çok sol eğilimli film yapılması ve Akad, Erksan ve Yılmaz gibi yeni bir sinemacı kuşağının ortaya çıkması mümkün olmuştur.<sup>216</sup> Kadın temsilleri yönüyle bakıldığında ise, Sinemacılar Kuşağı olarak bilinen 1950’li yıllar, eril bir gerçekliğin referans alınarak yeni anlatımların ortaya konduğu sinema filmlerinde kadın temsillerine yaklaşımın değişmeden aynı kaldığı bir dönem olmuştur. Sinemasal ya da ticari kaygılarla çekilen filmlerde, kadın temsillerine özen gösterilmemiş ve kadınlar izleyicinin hoşuna gidecek biçimde ya da hikayeyi destekleyen yan unsurlar olarak şekillenmişlerdir. Geleneksel anlatının tektipleştirdiği kadınlar, duygusal, saf, narin, ikincil ve görsel haz nesnelere olarak sunulmaya devam edilmiştir. Öngören’in de belirttiği gibi, 1950 yılından sonra Türk sinemasında, yabancı filmlerden esinlenerek seks işçileri, kadın çıplaklığı, kadına tecavüz daha fazla kullanılmıştır.<sup>217</sup> Kadın hikayelerine melodramlar dışında yer verilmezken, kadın olmakla ilgili sorunlar ve gerçekçi kadın hikayeleri ele alınmamış, *Vurun Kahpeye* (1949) filmi bu anlamda 1960’larda bir akım olarak da değerlendirilmeye başlanan toplumsal gerçekçi yaklaşımla çekilen filmlerden önce, kadın olmak üzerine çekilmiş tek film olmayı sürdürmüştür.

---

<sup>216</sup> Aslı Daldal, *Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950’lerin Sinema Ortamı.*, s:50

<sup>217</sup> Mahmut Tali Öngören, *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Dayanışma Yayınları, Ankara, 1982, s:70.

## 2.1.4. Toplumsal Gerçekçi Sinema Dönemi ve Kadınlık Kalıpları (1960-1970)

1960 yılında Demokrat partinin demokrasiden sapmasını sebep göstererek yapılan askeri müdahale neticesinde Türkiye yeni bir döneme girerken, Türk sineması da Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç, Lütfi Ömer Akad, Duygu Sağıroğlu, Yılmaz Güney ve Yücel Çakmaklı gibi yönetmenlerin, 1961 anayasası ile gelen özgürlük ortamı sayesinde ana akım sinemadan farklılaşma çabası içinde, 'Neden ve nasıl sinema yapılmalıdır?' sorununa getirdikleri farklı yaklaşımlarla tanışmıştır.<sup>218</sup> Sözkonusu yönetmenler Amerikan Sosyal Gerçekçiliği ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin etkisiyle Türk sinemasında 1950'li yıllardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan Toplumsal Gerçekçilik kavramı çerçevesinde toplumdaki gerçekleri yansıtan filmler ortaya koymayı hedeflemiş ve 1960'lı yılların ilk yarısında etkili olmuştur. Türk Sineması çalışmalarına bakıldığında, bu dönemdeki Toplumsal Gerçekçilik kavramının oldukça tartışmalı bir konu olduğu görülmektedir. Emrah Özen'e göre; bu konuya ilişkin yaklaşımlar toplumsal gerçekçiliği akım kavramı üzerinden sorgulayanlar ve bir akım oluşturdukları kabul edilen filmleri toplumsal gerçekçilik nosyonuna uyup uymadığı yönünde irdeleyen çalışmalar olarak gruplandırılabilir.<sup>219</sup> Bu çalışmanın önceliği ise, yüzeysel konular dışına çıkarak ortak bir tavır sergileyen sözkonusu yönetmenler ve filmlerinin, kadın temsilleri yönünden incelenmesi için toplumsal gerçekçi sinemacılar, ulusal sinemacılar, milli ya da dini sinemacılar ve devrimci sinemacılar olmak üzere dört başlık altında incelenmesi olacaktır.

1960 darbesinin ardından gelen özgürlükçü ortam, 1960-65 yılları arasında 'toplumcu bir sanat' anlayışının ortaya çıkmasına neden olurken, tiyatro, resim ve edebiyat çevrelerinde sosyal gerçekçi yaklaşımlar yoğunlaşmış, özellikle sinema alanında,

---

<sup>218</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:72.

<sup>219</sup> Emrah Özen, "Türk Sinemasında 'Akım-Hareket' Değerlendirmelerine 'Toplumsal Gerçekçilik Akımı' Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi", *A.Ü. İletişim Fakültesi Yıllık:1999*, s:148.

Toplumsal Gerçekçilik olarak bilinen bir hareket ortaya çıkmıştır.<sup>220</sup> Toplumsal Gerçekçi Sinemacıların en önemli eserleri olarak Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964) Halit Refiğ'in *Seviştığımız Günler* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965), Ömer Lütfü Akad'ın *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962), *Tanrının Bağışı Orman* (1964), Atıf Yılmaz'ın *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Muradın Türküsü* (1965), Memduh Ün'ün *Kırık Çanaklar* (1960) ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri gösterilebilir. Çekilen filmlerde sade bir anlatım ile toplumsal hayatla iç içe olan unsurlar ele alınarak, Türkiye'nin, modernleşme evresinde girdiği bunalımla ve gerçeklerle yüz yüze gelmesi amaçlanmıştır. "Yönetmenler, hem Türk toplumunu hem de Türk sinemasını tanımlayabilecek bir benlik resmi (self-image) bulma çabasıdır."<sup>221</sup> Bu dönemde yapılan filmler köy yaşantısı ya da kentsel yaşam ve göç olgusu üzerinde yoğunlaşırken, aile yapısı ve kadın-erkek ilişkilerinin sorgulanması ortak bir özellik olmuştur. Bu bağlamda, kadın olmakla ilişkili sorunlar da sinemada kendine kısmen yer bulmuştur. Örneğin *Yılanların Öcü* (1962) filmi, erkek karakterlerin olduğu kadar kadın karakterlerin de başarıyla çizildiği bir film olmuştur. Köy ve mülkiyet sorununun ele alındığı film, yaşlı dul kadın ve oğul, kaynana ve gelin, erkek ve kadın arasındaki ilişkileri ele alışı ile cinsiyetlerin iktidar üzerindeki belirleyiciliğini de ortaya koymuştur. *Susuz Yaz* (1963) filmi ise, yine köy konusunu su mülkiyeti üzerinden işlerken, yalnız kadın sorunsalına da değinmiştir. Kırsal kesimde kadının, işgücü ve meta olarak algılanışı ve sahipsiz kadının erkek karşısında çaresizliği ve ezilmişliği oldukça başarılı bir biçimde aktarılmıştır. Her iki film de kadınların birbirleriyle (kaynana-gelin, yaşlı-genç) ve erkeklerle (etken-edilgen, köle-sahip) olan ilişkilerinin tüm çarpıcılığıyla aktarıldığı filmler olmuştur. Refiğ'in *Seviştığımız Günler* (1961) filmi ise, büyük şehirde yaşayan ve ailelerinden ayrı evlerde oturan üç genç kızın, sekreter, manken ve hosteslik yaparak çalışma hayatı içinde yer almaları ve kendi

<sup>220</sup> Aslı Daldal, "Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi", *Birikim Dergisi*, Sayı:172, 2003, s:104.

<sup>221</sup> Aslı Daldal, *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi*, s:108.



başlarına hayata tutunabilme mücadelelerini aktarmıştır. *Şehirdeki Yabancı* (1962) ise İngiltere’de eğitim gördükten sonra geri döndüğü Anadolu şehrinde, sevdiği kadının, kendisini okutan adamla evlenmiş olduğunu gören bir erkeğin dramını anlatırken, kadın ekonomik anlamda babasına ya da kocasına bağımlı ve bir erkeğin kurtarıcılığına muhtaç bir biçimde aktarılmıştır. *Karanlıkta Uyananlar* (1965), *Gurbet Kuşları* (1964), *Bitmeyen Yol* (1965) gibi filmlerde ise işçi-işveren ve sendikalaşma konuları, İstanbul ve diğer büyük kentlere yaşanan göç unsurunun birey üzerindeki etkileri ve göç süreci irdelenirken, kadın temsilleri de yaşanan değişimlerden etkilenen bireyler olarak ele alınmıştır. Genel olarak bakıldığında, toplumsal gerçekçi yaklaşım, kadınların ve kadın sorunlarının görünürlüğünü arttırmıştır. Ayrıca toplumsal gerçekçi yaklaşımla çekilen filmlerde erotizmin kullanımının artması, kadın bedeninin çıplak olarak kullanılması ve kadının cinselliğinin gizlenmemesi dikkat çekicidir. Kadının bireysel çıkmazları, toplumsal konumu ve toplumsal baskıya karşı verdiği mücadelenin vurgusunun yapıldığı, kadının toplum içindeki konumunun değişimiyle ilgili unsurların yer aldığı filmler yapılmıştır. Bu filmlerde kadın temsilleri, ataerkil toplumun belirlemiş olduğu biçimde iyi bir anne, erkeğine bağlı bir kadın, çalışma hayatında silik bir çalışan çizgisi içinde verilerek kadının modern toplum içindeki konumu sorgulanmıştır.

1960’ların başından itibaren hissedilen reformcu ruhun giderek kaybolması, kişisel ve ideolojik çatışmaların yoğunlaşması, sinema eleştirmenleri ve yönetmenlerin arasında yaşanan gerilim ve ardından kendilerini Demokrat Parti’nin devamı sayan AP (Adalet Partisi) hükümetinin iş başına gelmesi ile birlikte Toplumsal Gerçekçi’ler Yeşilçam’dan büsbütün dışlanmıştır.<sup>222</sup> 1960’lı yılların ortalarından itibaren yaşanan fikir ayrılıklarının yanı sıra, AP’nin iktidara gelişinin de etkileriyle beş yıl boyunca kendini önemli derecede hissettiren Toplumsal Gerçekçilik etkisini yitirmiş, yerini, toplumsal gerçekçi yaklaşım içerisinde farklılaşarak ortaya çıkan yeni hareketlere bırakmıştır: 1964 yılında toplanan

---

<sup>222</sup> Aslı Daldal, *Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi*, s:106,107.

Milli Sinema Şurasının ardından, Türk sinemacıları Ulusal Sinemacılar, Devrimci Sinemacılar ve Milli sinemacılar olarak ayrıışmışlardır.<sup>223</sup>

Ulusal Sinema kavramı, Halit Refiğ'in öncülüğünde, Türk toplumunun maneviyata değer veren bir kültüre sahip olduğu ve Türk toplumunun gerçeklerinin, Batı toplumlarının gerçeklerinden farklı olduğundan yola çıkarak ortaya çıkmıştır. Refiğ, bu dönemde halkın sevdiği hikayelerin, halkın tuttuğu yıldızlarla, moda müziklerle çekildiğini, halk sineması yapıldığını belirtmiştir.<sup>224</sup> Ayrıca, Türk sinemasının kendine özgü, sanatsal, toplumsal özellikleri olan bir sanat üretim alanı olduğunu, geniş ölçüde halka, halkın zevkine, taleplerine dayandığını ve Batı sinemasıyla kıyaslanmaması gerektiğini ileri sürmüştür.<sup>225</sup> Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1972), Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965), *Kuyu* (1968), yine Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) gibi filmleri akımın en ilginç örnekleridir. Genellikle bireyler üzerine kurulu öyküler çerçevesinde, ulusal bir kimlik tanımlanmaya çalışılmış, kültürel özellikler sorgulanmıştır. *Haremde Dört Kadın* (1965) İttihatçı bir doktor, aşık olduğu genç ve güzel cariye ve aynı cariyeyi dördüncü eş olarak haremine almaya niyetlenen ve aynı zamanda doktorun amcası olan bir paşa arasındaki aşk üçgenini anlatırken geleneksel kadın erkek ilişkileri, Doğu ve Batı medeniyetlerinin kadına bakışlarındaki farklılık, harem yaşantısı gibi kadının toplumsal konumuna dair kültürel kodlara yer vermiştir. *Sevmek Zamanı* (1965) ise bir kadının resmine aşık kendi halinde bir adam üzerinden manevi değerlere önem veren Türk insanının aşka bakışını anlatmıştır. Adam, resimdeki kadın gerçekten hayatına girdiğinde resme olan aşkını tercih ederek kadının ilgisini karşılıksız bırakmıştır. Kadın karakter ise, bu durumda istemediği bir evliliğe yönelmiştir. Filmdeki kadın karakter, zengin ve şımarık bir kişilik olarak sunulmuş fakat bir erkeğin aşkı onu değiştirmiştir. Gerçek bir hikayeye dayanan *Kuyu* (1968) filmi ise, Kuran-ı Kerim'deki Nisa Suresinden yapılan "Kadınlara, iyilikle davranın.." alıntısı ile

<sup>223</sup> Mesut Uçakan, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Sepya Yayınevi, 2010, s:12.

<sup>224</sup> Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergah Yayınevi, İstanbul, 2009, s:90.

<sup>225</sup> Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989, s:63.

başlamış, ancak sevdiği kadından karşılık görmeyen ama kadını defalarca kaçıran, sonunda kadına tecavüz eden bir erkeği ve bu erkek karşısında dirense de karşı koyamayan, sürüklenen, istemediği bir ilişkiye zorlanan kadını ele almıştır. Toplumsal gerçekçi akımdan farklı olarak, ulusal sinemacıların kadın konusuna özen gösterdikleri söylenemez. Filmlerde merkeze alınan karakterlerin erkek bireyler olması, sinema aracılığıyla tanımlanan ulusal kimliğin de erilliğine işaret etmektedir.

Devrimci Sinema ise, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik ile birlikte etki göstermeye başlayan Marksist düşüncenin şekillendirdiği bir akım olmuştur. 1960'lı yıllarda Türkiye solu giderek yükselirken, sinemadan çok tiyatroya önem verilmiş, sinemanın gücü sol hareket tarafından yeterli ilgiyi görmemiştir. Ancak 1970'li yıllara gelindiğinde etkili olacak olan devrimci sinema, 1960'larda Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* (1968) ve *Umut* (1970) filmleri ile ortaya çıkmıştır. Güney, 1950 ve 60'lı yıllarda oynadığı kent ortamındaki isyankar erkek kahramanın şiddet çerçevesinde gelişen öykülerinin anlatıldığı macera filmlerde yer alan ve 'Çirkin Kral' olarak anılmasını sağlayan kahramanlık mitosunun yerine bakışını kırsal kesim hayatına yöneltmiştir. Daha gerçekçi bir yaklaşım sergilediği bu filmlerde, eleştiriyi iktidara ve devlet kurumlarına yöneltirken, toplumsal cinsiyet ilişkilerini de erkek lehine olan bir düzenleme aracılığıyla biçimlendirmiştir. *Seyyit Han* (1968)'da ana kadın karakter olan Keje, öncelikle Mürşit'in kızkardeşi, Haydar Bey'in nişanlısı ve Seyyit Han'ın sevdiği kadındır. Keje'nin kiminle evleneceği Mürşit'in kararına bağlıdır, başka bir erkeğe sevdalı olması Haydar Bey için aşağılayıcıdır ve Seyyit Han'ın kendine ait olmayan bir kadına olan sevdası kadın için ölümcüldür.<sup>226</sup> Hayatı, bu üç erkeğin iktidar mücadelesine araç edilen bu kadın tamamıyla edilgendir. Güney'in özellikle kadını ötekileştirerek yarattığı hegemonik erkek kimliği; erkek karakterlerin güç ve iktidarla olan ilişkisini; eril değerlerin üstünlük kazanmasını

---

<sup>226</sup> Onat Kutlar, "Seyyit Han Üzerine", *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*, Yay. Haz.: Seçil Büker, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1997, s:10.

kaçınılmaz kılmıştır.<sup>227</sup> Yönetmenin bu tutumu sayesinde Türk sineması çaresiz, suskun, sessizliği ile isyan eden kadın temsillerini kazanmıştır.

1960'ların ortalarında Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan Milli Sinema kavramı, ilk olarak *Birleşen Yollar* (1970) filmiyle Türk sinemasında yerini almıştır. Nijat Özön'ün deyimiyle, Yeşilçam'ın ahlak bozucu ürünleri ile sol görüşlü sinemacıların ideolojik ürünlerine karşı öne sürülmüş bir kavramdır.<sup>228</sup> Ulusal Sinemacıların, halkın inançlarına karşı kayıtsız kalmaları ve hatta kimi uç örneklerde karşıt bir duruş sergilemeleri muhafazakar kesimden tepki toplamıştır.<sup>229</sup> İslami Duyarlıklı Filmler, İslami Endişeler, Beyaz Sinema, Yeşil Sinema ve İnanç Sineması gibi değişik isimlerle de anılan bu akım<sup>230</sup>, sinemanın İslami değerlerin yeniden hatırlanması ve bu hususta bir araç olması gerektiğini savunmuştur. Hilmi Maktav, "Kuran'dan Kuram'a İslami Sinema" adlı çalışmasında 1960'lı yıllarda Milli Sinema kavramını öncülleyen filmlerin milliyetçilik ve İslam ile olan ilişkisini şu şekilde tartışır:

"Büyük ölçüde ticari kaygıların biçimlendirdiği çeşitlilik içinde, Kore Savaşı'nın, Soğuk Savaş döneminin ve Demokrat Parti'yle yükselen muhafazakarlığın etkisiyle çekilen çok sayıda tarihi film görülür. Aşıldar Kabesi Mevlana (Yön: Hicri Akbaşı) 1956 tarihli. Milli Sinema'dan önce çekilen Hazreti Ömer'in Adaleti (1961/Yön: Nejat Saydam), Hazreti İbrahim (1964/Yön: Asaf Tengiz), Hac Yolunda Hazreti Yahya (1965/Yön: Muharrem Gürses), Hazreti Ayşe (1966/Nuri Akıncı), Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi (1966/Yön: Muharrem Gürses), Hacı Bektaş Veli (1967/Yön: Muharrem Gürses), Hazreti Ali (1969/Yön:Tunç Başaran) vb. filmlerin ortak özelliği dini kişiliklerin veya kahramanların hayatlarını konu almalarıdır. Ticari açıdan özellikle Anadolu seyircisini hedefleyen bu filmler "dini film" olarak tanımlanmasına rağmen milliyetçilik vurgulu diğer tarihi filmlerle aynı dokudadır, "dini" nitelendirmesini sadece kahramanın kimliğinden alırlar. Hikaye

---

<sup>227</sup> Eren Yüksel, *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, 2006, s:41.

<sup>228</sup> Akt., Fetay Soykan, a.g.e, s:90.

<sup>229</sup> M. Nedim Hazar, "Milli Sinemanın Serüveni", *Sinematürk Dergisi*, Sayı: 2, 2006, s:14.

<sup>230</sup> Burçak Evren, İnanç Sineması, s.11.

inananları iyiler ve inanmayanlar kötüler arasında yaşandığı için bu kahramanlar da, diğer tarihsel kahramanlar gibi "ezeli ve ebedi bir öteki"ni işaret ederler, ancak filme konu olan kişilikler ve olaylar öylesine arkaik bir sinema dilinin içinden geçer ki, tarih bir fantazyaya dönüşür. Bu fantazyanın neredeyse "masalsılaştıran dil"i duygulara ve gerçeklikle ilişkisi koparılmış bir ruh alemine yönelmiştir; din, maddi hayatla ve 'şimdi'yle ilişkilendirilmez, tam tersine o olaylar ve o kahramanlar artık eski zamanlara aittirler. Mevcut hayat içinde, o hayata hiç değmeden, biraz da menkıbeler gibi iş gören dini filmler, Türk ve Müslüman olmanın erdemlerini hatırlatırlar ama bugüne ait İslami bir hayat tasavvurları, bugüne ait bir meseleleri yoktur."<sup>231</sup>

Yücel Çakmaklı'nın, Şule Yüksel Şenler'in romanından sinemaya uyarladığı *Birleşen Yollar* (1970) filmi, zengin kız yoksul erkek arasında yaşanan aşk hikayesi ile Yeşilçam melodramları formunda bir film olsa da aşkın imkansızlaştığı noktada dünyevi olan yerini ilahi olana bırakmış, kadın kahramanın yaşadığı dönüşümle birlikte seyirciye yeni bir hayat tarzı önerilmiştir.<sup>232</sup> Bu anlamda 1970'li yıllarda çekilen benzer filmlerin öncüsü olarak Türk insanını İslami değerler içerisinde ele alan yeni bir sinema anlayışını başlatmıştır. İlk kez kadının tesettüre girişine tanık olduğumuz filmde dekolte giyinen, Batı özentili bir yaşam süren, erkeklerle gezip tozan bir tip olarak çizilen yozlaşmış kadın karakterin, Müslüman bir genç sayesinde yaratıcısını ve neden yaratıldığını idrak ederek, 'doğru yolu' bulma hikayesini anlatılırken, yola getirilmesi gereken karakteri bir kadın olarak seçmesi şüphesiz ki tesadüf eseri olmamıştır. Kadınlar için işaret edilen yaşam tarzı İslami değerlerle tarif edilirken, erkek de kadına doğru yolu göstermekle görevlendirilmiştir. Modern olan kadının ahlaki değerler açısından yozlaşmış, muhafazakâr olanın ise tesettüre uygun dış görünüşüyle erkeğe itaat içinde sonsuz sadakat ve huzuru

---

<sup>231</sup> Hilmi Maktav, "Kurandan Kurama İslami Sinema", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 6 / İslamcılık*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2004, s:990,991.

<sup>232</sup> Hilmi Maktav, Kurandan Kurama İslami Sinema, s:991.

kendi evinde bulan olduğu vurgulanmıştır.<sup>233</sup> Ancak milli sinema yaklaşımının etkin olabilmesi 1990'lı yıllara kadar mümkün olmayacaktır.

1960'lı yıllar boyunca Türk sinemasında, gerçekçilik ve üslup üzerine yapılan tartışmalar sürerken, ana akım Yeşilçam sineması daha fazla film üretmeye ve daha fazla izleyici ile buluşmaya devam etmiştir. 1960-1970 yılları arasında çekilen toplam film sayısı 2004 olurken, 1966'da Türkiye 238 filmle dünya dördüncüsü durumundadır.<sup>234</sup> Mahmut Tali Öngören, Türk Sineması üzerine yaptığı bir konuşmasında, Türk toplumunun sinema ile etkileşimini şöyle açıklamıştır:

“Aslında yıllardan beri Türk sineması, daha doğrusu Yeşilçam, izleyiciyi koşullandıran filmler yaptı. (...) Kim izliyor bu filmleri? (...) Türkiye'de sinemayı bileyen; dar gelirlili, orta sınıf, orta sınıfın altındaki sınıf hattâ. Yani genelde eğitimi az da olsa varolan ya da olmayan sınıf. Bildiğimiz nedenlerden ötürü sesini çıkarmayan kitle. Bunlar yalnız bugün değil, geçmişten beri olan izleyici özellikleri. Bu insanlar sinemaya gidiyorlardı. Okumuşlar, aydınlar gitmiyorlardı. Hâlâ da, ne yazık ki, yeterince gitmiyorlar. Bu orta sınıf ve orta sınıfın altındaki sinema izleyicileri kendilerine verilen umutları tartışmasız kabul eden bir kitle oldu bugüne kadar. Ve filmler çoğunlukla onlara, onların istediği düşünceyle, Yeşilçam türü öyküler verdi. Yani ağladılar, yerine göre çok kaba, ama çok kaba güldürülere güldüler. Sonra üzüldüler. Üzülmek daha bir önem kazandı.”<sup>235</sup>

Yeşilçam sinemasının koşullanmış izleyicisi, sinemanın verdiğini benimsemiş ve devam etmesini beklemiş, içeriğini sorgulamamıştır. Bu nedenle, yukarıda değindiğimiz gibi kimi yönetmenler daha kolay anlatım biçimlerine izin veren naif hikayelerin yerine farklı senaryolarla biçimsel ve içeriksel gelişime yönelmeyi deneseler de melodram kalıplarıyla filmler çekilmeye devam edilmiştir. Nilgün Abisel, “Popüler Yerli Filmlerde

<sup>233</sup> Dilek İmançer, *Dini Yönelimli Filmlerde Kadın*,

[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=8266](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=8266) Erişim: 05.04.2010

<sup>234</sup> Mukadder Çakır Aydın, “1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar”, 25. *Kare*, 1997, Sayı: 21, s.13,14.

<sup>235</sup> M. Tali Öngören, *1986 Tarihli Konuşma Metni*

[http://www.mulkiye.org.tr/docs/cars\\_soy/CARSAMBA8687\\_3.pdf](http://www.mulkiye.org.tr/docs/cars_soy/CARSAMBA8687_3.pdf) Erişim: 30.03.2010

Kadının Kadına Sunuluşu: Aşk Mabudesi” isimli çalışmasında dönemin kadın seyircisinin sinema olan ilişkisini şöyle açıklamıştır:

“Dönemin filmleri, toplumsal yaşamın üzerine kurulduğu, "etkin denetleyici erkek" ve "edilgin denetlenen kadın" imgelerini üretirken, sinema, kadının kendi kapalı ev çevresinden çıkarak ulaşabildiği tek kolektif toplumsal mekan haline gelmiştir. Kadınlara bu küçük özgürlük alanını, ticari sinemanın gerekleri hazırlamıştır; sinema sektörü, kadın seyircide görülen ilgiyi değerlendirerek aile matinelere düzenlemiş, doğrudan onlara yönelik filmler yapmıştır. Dolayısıyla film seyretmek, bir dönem özellikle ev kadınlarının ve genç kızlarının yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuş, "aile filmleri", işte bu "aile" ve "kadın matinelere"nde kadın kadına, hep birlikte izlenmiştir. Kadınlar bu filmlerde birlikte ağlayıp birlikte gülmüş, daha sonra da -bugünün pembe dizilerinde olduğu gibi- olayları ve kahramanları tartışmıştır. Nüfusun okuma yazma bilmeyen kesiminin büyük kısmını kadınların oluşturduğu düşünüldüğünde, kadın seyirci açısından sinemanın çekiciliği daha iyi anlaşılmaktadır. Dönemin kadın seyircisinin ağırlıklı bölümü, romantik aşk, evlat acısı, terk edilme gibi konuları içeren kurmaca anlatılarla -geleneksel sözlü anlatılar dışında- ilk kez karşılaşmıştır.”<sup>236</sup>

Sinema Türk kadının hayatının bir parçası haline gelirken, bu ilgi sayesinde Yeşilçam melodramları, kadın yıldızlar yaratmış; Belgin Doruk, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın gibi oyuncular kalıplaşmış karakterleri ile sinema izleyicisi olan kadınlar için rol modellere dönüşmüşlerdir. Özellikle Nejat Saydam’ın yönettiği *Küçük Hanımefendi* (1961) ile Belgin Doruk, yapay bir düş dünyası içinde, göstermelik kentsoylu, cinselliği gizlenmiş, güldürü kalıpları içinde gönül serüvenleri yaşayan bir kadın tiplemesine bürünmüştür.<sup>237</sup> Yaşam alanıyla (İstanbul’da köşklere, lüks mekanlarda, gece kulüplerinde vakit geçirir), giyim kuşamı ile (dönemin modasına uygun ve pahalı giyinir), konuşma biçimiyle (yalnızca yanında çalışanlara ‘sen’ diye hitap eder)

---

<sup>236</sup> Nilgün Abisel, “Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu: "Aşk Mabudesi””, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, 2005, s:112.

<sup>237</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s:33

ekonomik düzeyi ve sınıfsal konumu belirginleştirilen ‘küçük hanımefendi’nin eğitimi ve kültürel düzeyi ise, dönemin Türkiye’deki kadın profiline uygun olarak belirsiz bırakılmıştır.<sup>238</sup> Fatma Girik az gelişmiş, umarsız, başkaldıran, kafa tutan tipik bir halk kızı olarak, Filiz Akın, sempatik, masum yüzlü ve romantik bir genç kız tiplmesiyle, Hülya Koçyiğit bol hıçkırıklı roman kahramanlarının umutsuz aşk kurbanı bir kadın tiplmesiyle seyirci için birer fetişe dönüşmüştür.<sup>239</sup> Türkan Şoray’la yapılan bir söyleşide oyuncu dönemin kadın izleyicisi ile sinema arasındaki etkileşime dair şunları söylemiştir: “Evinde dört duvar arasında kısıtlı olanaklarla yaşayan bir kadın seyirci kitlesine hitap ediyorduk. (...) Kendini görüntüdeki kadının, o şık kadının yerine koyuyordu seyirci. Bir filmde giydiğimiz tuvaletleri, kıyafetleri bir daha giyemezdik. Çok tuhaf ama, buna seyirci dikkat ederdi, hatta kınardı.”<sup>240</sup> İzleyicinin kendisine bu denli örnek aldığı kadınlar, özellikle Türkan Şoray, hem filmlerde oynadıkları erdemli kadın rolleriyle hem de gerçek yaşamı ile dönemin ahlak anlayışına etki etmiştir.<sup>241</sup> Maktav’a göre melodramların çizdiği ideal kadın şöyledir:

“Tutkulu bir aşkla sever kadın, ama bu tutkulu aşk ilk ve sondur; olaylar örgüsünün gelişmesiyle: girilen romantik evrede ise kadın, sadakati, cefakar eş ve anne rolü ile kutsanır, kötü mekanlara, barlara, pavyonlara düşse (!) dahi iyiliğini ve saflığını korumayı başarmak zorundadır, başaramazsa filmin sonunda mutlaka ölür, ama mesaj verilmiştir bir kez. "Romantik aşk trajediyle son bulabilir ve ihlalle beslenebilir ama bir zafer duygusu da üretir, gündelik reçete ve uzlaşmaları aşar" (Cicidens, 1994: 47). Bu, kutsal ailenin ve kadını sadece aile içinde görmek isteyen cinsiyetçi ideolojinin zaferidir.”<sup>242</sup>

Türkiye’de 1945’lerden itibaren uygulanmaya başlanan tarımsal modernleşme politikalarının başarısızlığı neticesinde köyden kente göç etmeye başlayan Anadolu halkı,

---

<sup>238</sup> Mediha Sağlık, “Küçük Hanımın Toplumsal Varoluşu”, *Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları*, Yay. Haz.: Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s:64.

<sup>239</sup> Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, s:34,35.

<sup>240</sup> Fetay Soykan, a.g.e., s:50.

<sup>241</sup> Hasan Akbulut, a.g.e., s:102

<sup>242</sup> Hilmi Maktav, *Melodram Kadınları*, s:281.



kentte farklı bir yaşam tarzının içine adapte olamazken, kentin taşra yüzü olan mahalleleri oluşturan bu yığınlar için kadın ‘mahallenin namusu’na dönüşmüş ve Şoray da Türk sinemasında taşralı, namuslu kadın kalıbını yaratmıştır.<sup>243</sup> Kentsel ve kırsal yaşam arasında yeşeren taşra mahalleleri, kadın ve namus ilişkisini yeniden üretirken, arabesk kültürün de başlangıcı olmuştur. Diğer yandan, mahallenin dışına çıkabilmiş ve yeni burjuva sınıfının habercisi olan kesime hitaben, köylü bir kadının kentli ve uygar bir kadına dönüştüğü burjuva melodramları da çekilmiş ve beğenilmiştir. Bu dönüşüm hikayeleri elbette bir erkek sayesinde arzu nesnesi olmayı bir başarı olarak gören yoksul, cahil kadınları esas almıştır.<sup>244</sup> Melodram filmlerinde, namus timsali iyi kadınları yıldız oyuncular canlandırırken, ikinci derecedeki kötü kadın rolleri soyunan, sevişen, striptiz yapan vamp rollerini oynayan belirli kadın oyuncularına kalmış, kadın cinselliği ve çıplaklık yalnızca kötü kadın imajıyla birleştirilmiştir.<sup>245</sup> Son olarak, Metin Erksan’ın *Şoför Nebahat* (1960), Abdurrahman Palay’ın *Erkek Fatma* (1960), *Erkek Fatma Evleniyor* (1963), Aydın Arakon’un *Fosforlu Cevriye* (1959) gibi filmleriyle yükselen ‘erkek gibi kadın’ tiplmesi oldukça tutulmuştur. Bu filmlerle, özel alan ile kamusal alanının cinsiyete göre belirlenmiş olduğunun altı çizilirken, kadına kamusal alanın erilliğini kabullenmesi gerektiği, kamusal alanda varolabilmesinin erkek gibi davranmasıyla mümkün olabileceği ama özünde asla oraya ait olamayacağı mesajı verilmiştir.

Özetle, 1960’lı yıllarda, melodram sinemasının kadınlık kalıpları, iyi-kötü ikiliği ve namus kavramı kullanılarak işlenmeye ve yıldızlarını yaratmaya devam ederken, gerçekçi sinema akımının etkisiyle kısmen de olsa özellikle kırsal kesimin kadınlık halleri, kadının cinselliği ve kadınların, toplumsal baskılar, kumalık, meta olma hali gibi sorunları Türk sinemasında yer bulmuştur. Kalıplaşmış kadın temsillerinin karşısına dikilmeye başlayan gerçekçi temsiller, sinema ve kadın ilişkisinin sorgulanması açısından önemli bir gelişme

---

<sup>243</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Şoray Kitlelerin Afyonudur*, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=615424&Date=23.11.2010&CategoryID=113> (Erişim 03.04.2010)

<sup>244</sup> Hasan Akbulut, a.g.e., s:100.

<sup>245</sup> Fetay Soykan, a.g.e., s:61.

sağlamış, ancak sonraki dönemde patlayan pornografinin gölgesi altına girmekten kurtulamamıştır.

### 2.1.5. 1970’lerde ayrişan Türk Sineması ve Pornografinin Gölgesinde Kadınlar

1970’li yıllar, önceki dönemde kazanılan özgürlüklerin kısıtlandığı, ekonomik ve siyasi anlamda sıkıntıların yaşandığı bir dönem olmuştur. Sağ-sol çatışmalarının yükseldiği, gözaltılar, tutuklamalar ve idamlarla bir korku cumhuriyetine dönüşen Türkiye’de fakirleşen halk, televizyon ve videonun yaygınlaşmasının da etkisiyle evlere çekilmeye, pek çok şeyden olduğu gibi sinemadan da uzaklaşmaya başlamıştır.<sup>246</sup>

1960’ların sonlarından itibaren etkili olmaya başlayan ulusal, devrimci ve milli sinemacılar, tüm olumsuzluklara rağmen film yapmayı sürdürmüşlerdir. Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney, Süreyya Duru gibi yönetmenler, kırsal kesimdeki ve gecekonduardaki kadının sorunlarını içeren, göç olgusunu sorgulayan sosyal içerikli filmler yapmışlardır. Örneğin, Ömer Lütfi Akad’ın, dönemin iç göç dinamikleri içerisinde kadının dönüşümünü aktaran Göç Üçlemesi: *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmleri kırsal kesimin kapalı ailelerinin gecekonduara taşınırken çözülmeye başlaması ve kadının kente karşı verilen mücadelenin yanında kendi özgürlüğü için mücadelesini aktarmıştır. 1960’ların melodram yıldızı Hülya Koçyiğit’in bu filmlerle gerçekçi tiplemelere yönelmesi, dönemin toplumsal dönüşümüne ve halkın tepkiselliğine paralel bir değişim olmuştur. Zira artık, umut ve avuntu veren seyirlikler işlevini yitirmeye ve Küçük Hanım gibi karakterler gözden düşmeye başlamıştır.<sup>247</sup> Bir diğer Akad filmi *Anneler ve Kızları* (1971) ise kırsal kökenli iki kadının farklı yaşam öyküleri ile kurulan modern-kırsal, zengin-fakir çatışmasını, kadınların kızları ve birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden

---

<sup>246</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:134.

<sup>247</sup> Mediha Sağlık, a.g.e., s:66.

irdelemiştir. Bir yanda sonradan ünlü bir şarkıcı olan trikotaj işçisi Neşe çok çalıştığı ve maddi olarak her şeyi sunduğu kızı Ayşegül ile yeterince ilgilenememekte ve bu durum Ayşegül'ü mutsuz etmektedir. Diğer yanda Neşe'nin yanında çalışan, ev işleriyle ilgilenen çileli Anadolu kadını Fatma, kızı Iraz için didinmekte ancak Iraz zengin ve soylu bir hayata öykünmekte ve annesinden, kırsal kökeninden utanmaktadır. Farklı sosyo-ekonomik aidiyetlerine rağmen bir araya gelen kadın karakterler dönemin sınıfsal çatışmaları içinde ayrışan kadın kimliklerine ayna tutmaktadır. Atıf Yılmaz bu yıllarda Türk sinemasında yerli değerleri ön plana çıkarmasıyla dikkat çeken Ayşe Şasa'nın senaryo yazarlığıyla *Unutulan Kadın* (1971), *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971), *Utancı* (1972), *Cemo* (1972), *Kambur* (1973) gibi, 1980'li yıllarda yöneteceği kadın filmlerinin habercisi olarak değerlendirilebilecek farklı kadın hikayelerini filme almıştır. Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filmi ile çizdiği burjuva kadın tiplemesi (Necibe), ahlaki değerler karşısındaki tutumu, çarpık ilişkileri, tüketime yönelik hayatı ile gerçekçi bir temsildir. Necibe ve diğer kentli kadın tiplmeleri tepkisel oluşları ile kırsal kesim kadınından ayrılırlar. Yılmaz Güney-Zeki Ökten ortak çalışması olan *Sürü* (1978) filminde, gelin Berivan, ailelerin belirlediği kurallar ve gelenekler içinde kendi duygu ve düşüncesini ifade etmesinin söz konusu bile olmadığı bir toplumsal düzen içine sıkıştırılmış ve kendisine dayatılan yaşam seçeneğine pasifçe boyun eğen ve 'çocuk doğuramayan' olarak dışlanmıştır.<sup>248</sup> Genel olarak, dönemin ulusalcı ve devrimci sinema filmlerinde ataerkil toplumsal yapı ve iktidar ilişkileri eleştirilmeye ve gerçekçi kadın temsillerine yer vermeye devam edilmiştir. Kırsal kesimde ve göç sonucunda kentlerde oluşan kapalı taşra topluluklarında kadın hakları ile ilgili yasal düzenlemeler yerine geleneklerin ve dini hükümlerin geçerliliğini sürdürdüğünün altı çizilmiştir. Alınıp satılan, doğurganlığı ile değer biçilen, üzerine kuma getirilen, başka bir kadının üzerine kuma giden, yalnız ve sahipsiz kalamayan, itaatkarlık öğütlenen ve karşı çıktığında cezalandırılan kadınlar, feodal yapıyı kırmaya uğraşmışlardır.<sup>249</sup> Milli Sinemacılar ise, köyden kente göçün etkisiyle ortaya çıkan yeni kentsel kültür içerisinde, batılılaşma karşısında kendine ve kendi öz değerlerine yabancılaşan gençlerin doğru yolu

---

<sup>248</sup> Dilek İmançer, *Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi*, s:154

<sup>249</sup> Atilla Dorsay, a.g.e., s:40.

İslami değerlere sarılarak bulmalarını konu edinmeye devam etmiş ancak, tek boyutlu karakterler ve didaktik bir üslupla doğallıktan uzaklaşmışlardır. Yücel Çakmaklı'nın *Çile* (1972), *Zehra* (1973), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974) ve *Kızım Ayşe* (1974) filmleri İslami değerlerle şekillenen melodramlar olurken, Salih Diriklik'in yönettiği *Gençlik Köprüsü* (1975) ve Mesut Uçakan'ın *Lanet* (1977) filmleri değişik çevrelerden gençler üzerinden, Batılı hayat tarzına özenen dejenere olmuş gençliğin, burjuva yaşam biçiminin, solcu aydınların ve solcu gençlerin eleştirildiği ve İslami hayat tarzları ve çalışkanlıkları ile örnek ideal gencin betimlendiği filmler olmuştur.<sup>250</sup>

Geleneksel Yeşilçam sineması, 1970'lerde halk tipi komedilere, aile filmlerine ve tarihi macera filmlerine yönelmiştir.<sup>251</sup> Toplumsal içerikli güldürü filmleri dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik yapısını ele alması açısından Türk sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Ertem Eğilmez'in kendi üslubunu oluşturarak ortaya koyduğu güldürü filmleriyle, aile, mahalle, dayanışma, dostluk gibi kavramlar ön plana çıkarılırken, her şeye rağmen mutlu ve eğlenen sıradan karakterler yaratılmıştır. Eğilmez'in yönettiği *Sev Kardeşim* (1972), *Tatlı Dillim* (1972), *Yalancı Yarım* (1973), *Canım Kardeşim* (1973), *Oh Olsun* (1973), *Mavi Boncuk* (1974), *Köyden İndim Şehire* (1974), *Salak Milyoner* (1974), *Hababam Sınıfı* (1975), *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (1975), *Hababam Sınıfı Uyanıyor* (1976), *Süt Kardeşler* (1976), *Hababam Sınıfı Tatilde* (1977), *Şabanoğlu Şaban* (1977), *Gülen Gözler* (1977), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) gibi filmlerle sıradan insanların hikayeleri, yıldız oyuncularla değil daha gerçekçi anti-kahramanlarla aktarılmıştır. Karakterlerle yakalanan gerçekçilik, melodramları aratmayan olay örgüleri ile birleştirilmiştir. Bu bağlamda dönemin ulusalcı filmlerinden ayrılan bu filmlerde, kadın ve erkek, varolan toplumsal cinsiyet rollerini kabullenmiş karakterler olarak, yaşam mücadelesi içinde aile kurumunu ayakta tutan bireyler olarak aktarılmıştır. Cüneyt Arkın ve

<sup>250</sup> Hilmi Maktav, Kurandan Kurama İslami Sinema, s:995.

<sup>251</sup> Sedef Bayburtoğlu, *1980 Sonrası Türk Sineması Ve Yavuz Turgul*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anasanat Dalı Sinema Televizyon Programı, 2005, s:34.

Kartal Tibetli tarihi macera filmleri ise Türklük, Müslümanlık ve kahramanlık vurgularıyla sinema seyircisinin milliyetçi duygularını yakalamıştır.<sup>252</sup> Ayrıca, 1970’li yıllar, köyden kente göçün sonucu olarak ortaya çıkan arabesk kültürün sinemaya da yansımaları ile birlikte, melodramların acı çeken çaresiz kadınları arabesk filmlerde varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Öte yandan, Türk sinemasının tekrar ticari kaygılarla yüzyüze kaldığı bu dönemde, “Japon sinemasının Wang Yu’lu karate filmleriyle, İtalyan sinemasının Lando Buzzanca’lı seks komedileri sinema önlerinde kuyruklar oluştururken, Türk filmlerinin oynadığı sinemalar ise sinek avlıyordu.”<sup>253</sup> Ne olursa olsun para kazanmak isteyen ticari sinemacılar izleyiciyi sinemaya çekebilmek için arabesk ve seks-komedi filmlerine yönelmiştir. Sosyalist düşünceye karşı yürütülen sansür ve baskı uygulamaları, dönemin yükselen muhafazakar yapısına rağmen, pornografi ve kadının bir seks objesine dönüşmesi karşısında sessiz kalmıştır.<sup>254</sup> Bu sessizliğin, erkeğin kadın üzerindeki cinsel iktidarını ve ataerkil düzenin sürekliliğini sağlamaya yönelik olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Yükselen seks komedileri furyası ile kadınlar toplumsal konumları ve bedenleri ile ötekileştirilmiş, temiz ve namuslu kadınların yerine arzu ve hazzın bakılması edilgen unsuru olan kadınlar getirilmiştir. Kadınların soyunduğu, seviştiği bu filmler, erkek seyirciler için üretilirken, kadın bedeni sinemasal temsillerle tüketilen bir nesneye dönüşmüştür. Filmsel malzeme olarak iki cinsiyet birlikte gösterilse de pornografik olarak kadın cinsi, şehvet ve seksin en bayağısıyla özdeşleştirilmiştir.<sup>255</sup> Dönemin oyuncularından Arzu Okay da “Bu filmleri tek başıma çekmedim. Bir yığın prodüktör arkadaşım para kazandı. (...) Ali Poyrazoğlu, Bülent Kayabaş, Hadi Çaman, Mete İnsel... Herkes çok saygın. Kabak kadınlara patladı.”<sup>256</sup> diyerek, bu filmlerin kadının toplumsal anlamda küçük düşürülüşüne

---

<sup>252</sup> Şükran Kuyucak Esen, a.g.e., s:161.

<sup>253</sup> Agah Özgüç, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, s:147.

<sup>254</sup> Atilla Dorsay, a.g.e., s:17.

<sup>255</sup> Fetay Soykan, a.g.e., s:94.

<sup>256</sup> Bahadır Çuhadar, *Size Kötü Kadın Derler*,

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay&ArticleID=985737&Date=05.04.2010&CategoryID=79> Erişim: 15.03.2010

katkısını ifade etmiştir. Özgüç'ün deyimiyle yabancı kaynaklı pornolardan daha iğrenç ve tiksindirici sahnelerin yer aldığı bu filmlerde kadınlar pislik içinde debelenmektedirler.<sup>257</sup> Bu anlamda kadınların eril bakışın hizmetine sunulduğu bu filmlerle, kadın ve cinsellik ilişkisinin olumsuzlandığının altı çizilmelidir.

1960'lı yıllarda yaşanan olumlu gelişmeler ve fikri ilerleme 1970'li yıllarda sürdürülmeye çalışılsa da ticari kaygılarla yaratılan içi boş imgeler Türk sineması ve kadın ilişkisini önemli ölçüde yaralamıştır. Toplumsal gerçekçi yaklaşım sayesinde ortaya çıkan kadın temsilleri 1970'lerde varolmaya devam etse de, melodram kalıplarını kullanmaya devam eden aile güldürüleri, arabesk filmler ve en önemlisi kadın kimliğini alaşağı eden seks komedileri döneme damgasını vurmuştur. 1970'lerin sonlarına doğru pornografinin etkisinin azalması ve toplumsal gerçekçi sinemanın kadın konusunu merkezine taşımaya başlaması, kadın ve sinema ilişkisinde, yeni ve farklı bir dönemin habercisi olmuştur.

### **2.1.6. 1980 Sonrası Türk Sineması ve Gerçek Kadınlar**

12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri yönetime el koyarak iktidara gelirken, Türkiye, Kürt mücadelesiyle, baskıcı tutum ve temiz toplum uygulamaları çerçevesinde düzenlenen yeni politikalarla tanışmıştır. Toplum yerine bireyi merkez alan ve bireyin çıkarlarını üstün tutan liberal bir düşünce temeline dayanan yeni politikalar, tüketimi, toplumsal kutuplaşmayı, sınıfsal ayrımları beraberinde getirmiştir. 1980'lerde başlayan apolitizasyon sürecinde bireysellik ve tüketim bir yaşam tarzına dönüşmeye başlarken, bütün sanat dalları gibi, sinema da 1980 ihtilalinin etkisinde kalmış, yaşanan terör olayları, baskıcı atmosfer ve bireysellik psikolojisi, sinema seyircisinin kaybedilmesine sebep olmuştur. Seks filmlerine konan yasağın ardından, Türk sinemasında hedef kitlenin belli olmadığı bu yeni dönemde, sinemacılar toplumsal konulardan uzaklaşıp, bireysel konulara yönelmiş ve Türk sineması 'birey'le tanışmıştır. 1960'larda ortaya çıkan devrimci sinema,

---

<sup>257</sup> Agah Özgüç, Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, s:147.

ulusal sinema, milli sinema akımları 1980'lerin depolitizasyon sürecinde ortadan kalkarken, filmlerde işlenen temalar farklılık yaratarak ön plana çıkmış; Kadın, Birey Psikolojisi, Göç-Arabesk ve Siyasal-Toplumsal Eleştiri ana temalar olmuştur.

1980'lerde yükselen ikinci dalga feminizmin etkisiyle güçlenen feminist hareket, farklı bir anlayış olarak ilgi çekmiş, mahrem kabul edilen ve o güne dek toplumda açıkça tartışılmayan ev içi şiddet, cinsel taciz, kürtaj hakkı gibi konuları akademik araştırmalardan haber dergilerine, mizah programlarından edebiyata kadar kültürel hayatın her alanına taşımıştır.<sup>258</sup> Kadın sorunları üzerine yürütülen tartışmalar ve kampanyaların yarattığı hareketlilik Türk sinemasında da yer bulmuştur. Öztürk'ün tanımıyla "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim kadınsız feminizm de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran"<sup>259</sup> kadın filmleri ile kadınlar artık yalnızca bedenleriyle ve tek boyutlu imajlarıyla değil, gerçek karakterleriyle temsil edilmeye başlanmıştır. Akbulut'un da belirttiği gibi, 1980'lerden önceki kadın temsilleri, cinsiyetçi kalıplarla dünyaya bakan erkek yönetmenlerin yorumları olmuştur.<sup>260</sup> 1980'lerden sonra ise, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Şerif Gören, Ömer Kavur, Orhan Oğuz, Nisan Akman, Mahinur Ergun gibi yönetmenler filmlerinde, kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerine alternatif olabilecek bir şekilde konumlandıkları kadın karakterler aracılığıyla, kadın konusuna eleştirel bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Yıldızlık olgusu da bu değişimden nasibini almış, Muhterem Nur, Belgin Doruk gibi oyuncular unutulurken, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit değişime ayak uydurmuşlar ve Müjde Ar, Hale Soygazi, Nur Sürer gibi yeni nesil oyunculara katılmışlardır.<sup>261</sup> Mutlak iyi ya da kötü karakterlerin yerini iyi ve kötü özellikleri kendi bünyesinde barındıran karakterler almıştır. Bu filmler, kadının karşı cinsten beklentilerini,

---

<sup>258</sup> Asuman Süner, "Vasfiye'nin Kız Kardeşleri", *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 292,293.

<sup>259</sup> S. Ruken Öztürk, *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*, Om Yayınları, İstanbul, 2004, s:12

<sup>260</sup> Hasan Akbulut, a.g.e., s:353.

<sup>261</sup> Tuğrul Eryılmaz, "1980 Sonrasında Türk Sineması", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken Cilt 14*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995-1996, s:1180

kadın-erkek ilişkilerini, kadının toplumdaki yerini ve yaşadığı zorlukları daha gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koymuşlardır. Kadın sorununa en çok eğilen yönetmen olarak Atıf Yılmaz, bu yıllarda kadın karakteri merkeze aldığı pek çok film çekmiştir. Örneğin *Mine* (1982) ile küçük bir şehirde mutsuz bir evliliği sürdüren, çalışmadığı için kocasına bağımlı bir kadının, mutlu olma isteği ve hayatına giren başka bir erkekle kurduğu ilişkiyi sahiplenerek toplumsal baskılara ve evlilik kurumuna karşı koyuşunu anlatmıştır. *Bir Yudum Sevgi* (1984) ise bir gecekondu mahallesindeki hayata yönelmiştir: Yine mutsuz bir evlilik içinde olan ama bu kez çalışan ve kendi isteklerine kulak veren kadın, cinselliğini de insanlığının bir parçası olarak yaşamak zorunda olan ve yaşayan, kırsal yaşamdan sanayi toplumuna geçişin sancılarını töresel planda yaşayan, yürekli çıkışı ve kararıyla kendi çözümünü kendisi bulan günümüzün bunalımlı Türk toplumunun kadınıdır.<sup>262</sup> Süreyya Duru'nun *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (1986) filmi ise bir grup burjuva gencin tecavüz ettiği ve bu durumdan kurtulmak adına evlendirilen bir kızın dramını aktarmıştır. Atıf Yılmaz'ın *Ölü Bir Deniz* (1989), Feyzi Tuna'nın *Seni Kalbime Gömdüm* (1982) gibi filmlerinde ise kadınların başka bir erkekte aradıkları mutluluğun her zaman mümkün olmadığı, erkeklerin birbirlerine benzedikleri mesajı verilmiştir. Nisan Akman, *Beyaz Bisiklet* (1986), *Bir Kırk Bebek* (1987) ve *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) olmak üzere yönettiği üç filmde de kadınların evliliklerini ve çalışma hayatına geçişte önlerine çıkan engelleri aktarırken, Mahinur Ergun da *Medcezir Manzaranları* (1989) filmi ile burjuva sınıftan ve bağımsız kadın karakterlerin kişisel sorunlarına yer vermiştir. Halit Refiğ'in *Teyzem* (1986) filminde bir kadının toplumsal ve ailevi baskılar sebebiyle yaşadığı bunalımın onu şizofreniye ve ölüme sürükleyişini, yalnız bir kadın olmanın zorluklarını, baskıcı baba, ilgisiz ağabey, sevgisiz ilişkiler olarak temsil edilen erkek dünyasına eklenmiş sessiz anne, duyarsız abla, kaynana ve görümce kalıpları ile anlatılmıştır. Şerif Gören, *Kurbağalar* (1986) filmi ile kırsal kesimde, yalnız bir kadının ataerkil düzene direnerek, tek başına varolmak için verdiği mücadele ve bunu başarması hikaye edilmiştir. Gören'in bir diğer filmi *Derman*'da (1983) ise kentsel ile kırsal yaşamı karşılaştırmış ve sonuçta bir kadının kadınlığından güç

---

<sup>262</sup> Engin Yıldız, *Gecekondu Sineması*, Hayalet Kitap, Ekim 2008, s:130.



olarak geleneksel yapıyı kırabileceği mesajını vermiştir. Bu dönemde ayrıca kötü kadın kalıbını sorgulayıcı denemeler de yapılmıştır. Genelevde çalışan kadınlara aşağılayıcı gözle değil insanca bakan Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* filminde Müjde Ar'ın canlandığı seks işçisi karakteri ile birlikte kötü kadın kalıbının ötesine geçilmiş ve seks işçiliği ve seks işçisi kadınların yaşamları derinlikli bir biçimde ele alınmıştır. Bu filmlerin ortak noktası, kadın karakterlerin toplum baskısı, yalnızlık, mutsuzluk ve cinsel tatminsizlik gibi sorunlarını gerçekçi ve çarpıcı bir biçimde aktarmaları ve cinsellik kavramını sadece kötü kadınla ilişkilendiren algının dışına çıkarak kadının özgürleşmesine büyük bir katkı sağlamaları olmuştur. Yeşilçam sinemasında cinsel arzular utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilirken, kadın filmleriyle birlikte kadınların kendi cinselliklerini keşfetmesi ve bu anlamda bağımsızlaşmaları mümkün olacaktır.<sup>263</sup> 1980 sonrasında Türk sinemasına kadın filmleri ile giren bu yeni cinsellik anlayışıyla birlikte, özellikle Müjde Ar gibi yeni yüzlerin ve melodramların cinsellikten uzak tutulan Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit gibi yıldız kadın oyuncularının da gerçekçi kadın temsillerini canlandırmaya başlamaları iyi kadın-kötü kadın kalıplarının yıkılmasında etkili olmuştur. Kadın filmleriyle birlikte, kadın ve cinsellik ilişkisi yeniden yorumlanırken, kadın erkek ilişkilerinin temsili aracılığıyla yeni bir söylem getirildiği söylenemez. Kadın karakterler, özgür bireyler olarak ele alınırken, özellikle iyi bir eş rolü baki kalmıştır. Ayrıca, kadınların çalışma hayatındaki varlıkları da sınırlı olarak temsil edilmiş, öğretmenlik, hemşirelik gibi kadın meslekleri olgusu devamlılığını sürdürmüştür. Dolayısıyla, 1980'lerdeki kadın temsilleri kadınların cinselliklerini ve birey olma bilincini yansıtmayı başarırken, toplumsal konularına dair ayrıntılarda gözlenen eksiklikleri nedeniyle bir yandan gerçekçi olmaktan uzaklaşmıştır.<sup>264</sup>

1980'lerde Türk sineması özellikle kişilik bunalımlarının anlatıldığı bireysel film örnekleriyle tanışmıştır. Ömer Kavur'un *Anayurt Otel* (1986), *Gece Yolculuğu* (1987), Tunç Başaran'ın *Biri ve Diğerleri* (1987) ve Mahinur Ergun'un *Med Cezir Manzaraları*

---

<sup>263</sup> Asuman Süner, a.g.e., s:294,295.

<sup>264</sup> Deniz Derman, "Yönetmen: Bilge Olgaç", *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*, Yayına Hazırlayanlar: Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırcı, Arus Yumul, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, s:86.

(1989) gibi Türk sineması geleneğinin terkedildiği ve Avrupa sinemasının anlatım kalıplarının örnek alındığı bu filmler hiç bir zaman geniş izleyici kitleleri ile bağ kuramamıştır.<sup>265</sup> İçsel hikayelerin aktarıldığı bu filmlerde ana karakterler erkek olurken, kadın karakterler erkeğin yaşadığı bunalımın ya da karmaşanın kaynağı olarak konumlandırılmıştır.

1980’li yıllarda göç sorununu ele alan ve toplumsal sorunları anlatan filmlerin sayısı artış göstermiştir. Ali Özgentürk’ün *At* (1981), Sinan Çetin’in *Çiçek Abbas* (1982), Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi* (1984), Erdoğan Tokatlı’nın *Fidan* (1984), Muammer Özer’in *Bir Avuç Cennet* (1985), Nesli Çölgeçen’in *Züğürt Ağa* (1985), İrfan Tözüm’ün *Fazilet* (1989) gibi filmleri kırdan kente göç etmiş ve gecekondulara yerleşen insanların derme çatma hayatlarını gerçekçi bir biçimde anlatırken, kadının yaşam alanının ve aktivitelerinin değişmesiyle birlikte yaşadığı dönüşüme de değinmiştir. Gecekondular alanı, kırsal alandan göç eden kadın için daha rahat nefes alabildiği bir alan olarak sunulurken bu kadınlar, kentte karşılaştıkları sorunlara karşı erkeklere göre daha dirençli davranmışlar ve kent hayatına entegre olmaya daha eğilimli bir anlayış izlemişlerdir.<sup>266</sup> Bu bağlamda, Türk sineması kadının toplumsal yaşama katılımını destekleyen temsiller yaratmıştır. Ancak, kentsel-kırsal karşıtlığını ele alan, kaderciler arabesk filmler bu dönemde daha etkili olmuş, değişime olan direnci arttırmıştır. 1975 sonrası dönemde Türk sinemasındaki ekonomik sıkıntılar nedeniyle yapımcıların o yıllarda popüler olan arabesk müziğe yönelmesiyle başlayan arabesk film furyası, 80’lerde de özellikle Orhan Gencebay’ın oyunculuğa başlaması ile etkisini arttırmıştır. Şerif Gören’in Orhan Gencebay’lı *Kır Gönlünün Zincirini* (1980), Temel Gürsu’nun İbrahim Tatlıses’li *Ayrılık Kolay Değil* (1980), Osman Seden’in Ferdi Tayfur’lu *Durdurun Dünyayı* (1980) gibi arabesk filmleri, bir yandan TRT’nin yasakladığı arabesk şarkıcılarını dinleyicileriyle buluştururken bir yandan da kente göç eden insanların yaşadıkları uyumsuzluklarını ve sıkıntılarını aktarmıştır.

---

<sup>265</sup> Sedef Bayburtluoğlu, a.g.e., s:38.

<sup>266</sup> Mehmet Öztürk, (2004) “Türk Sinemasında Gecekondular”, *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue N°1 - Gecekondular, URL: <http://www.ejts.org/document94.html>, paragraph (9) (Erişim Tarihi: 30.03.2010)

Gecekondu ve arabesk kültürü, köyden kente göçün getirdiği sorunların dışavurumu olarak benimsenmiştir. Bu filmlerde, kente göç eden insanlar, geleneklerine bağlı ve değişime direnen karakterler olarak şekillendirilirken, erkek geleneklerin ve doğru olanın savunucusu olmuş, kadın ise gelenekselden uzaklaşarak yozlaşmış, ıslah edilmesi gerekmiştir. Örneğin, İbrahim Tatlıses'in yönettiği ve oynadığı *Mavi Mavi* (1985), “erkek egemen değer yargıları ve fantezilerini benimsemekten başka çıkış yolları kalmamış kapana kısıtlanmış, çaresiz kadınları görmek ve göstermek gibi sinemasal arzuları dile getirmektedir.”<sup>267</sup> (Eyüboğlu, 1997:41) Arabesk filmlerde, şehirli kadınların cinsel özgürlükleri namussuzluk olarak vurgulanırken, iffetli ve saf olarak yorumlanan kırsal kökenli kadınlar erkeklerin tuzağına düşmüş, tecavüze uğramış ve her iki kadın temsili de fiziksel şiddet görmüştür.

Son olarak, 1960'larda ortaya çıkan toplumsal gerçekçi akımın devamı olarak görülebilecek siyasal-toplumsal eleştiri filmleri ile kentsel-kırsal, batı-doğu ikilikleri, ideolojik, etnik ve sınıfsal ayrımlar, darbe sonrası toplumsal değişimler konu edilmiştir. Zeki Ökten ve Şerif Gören'in Yılmaz Güney'in senaryosuyla çektiği *Yol* (1981), Zeki Ökten'in *Ses* (1986), Şerif Gören'in *Sen Türkülerini Söyle* (1986), Sinan Çetin'in *Prences* (1986), Zeki Alasya'nın *Dikenli Yol* (1986), Ali Özgentürk'ün *Suda Yanar* (1986), Erden Kıral'ın *Av Zamanı* (1987), Zülfü Livaneli'nin *Sis* (1988), Memduh Ün'ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* (1989), Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) filmleri 12 Eylül darbesini konu alırken, Kartal Tibet'in *Zübük* (1980), Atıf Yılmaz'ın *Talihli Amele* (1980) ve *Değirmen* (1986), Zeki Ökten'in *Faize Hücum* (1982) ve *Düştürü Dünya* (1988), Başar Sabuncu'nun *Çıplak Vatandaş* (1985) ve *Zengin Mutfağı* (1988), Ümit Elçi'nin *Bir Avuç Gökyüzü* (1987), Nesli Çölgeçen'in *Selamsız Bandosu* (1987), Halit Refiğ'in *Karılar Koşuşu* (1989) filmleri ise genel anlamda toplumsal eleştiri getiren filmler olmuştur. Örneğin *Ses* (1986), 12 Eylül döneminde hüküm giymiş karakterin hapisten çıktıktan sonra insanlarla yaşadığı iletişim zorluğu, topluma olan yabancılaşması ve dönemin birey

---

<sup>267</sup> Selim Eyüboğlu, “Yazar Merkezli Sinema ve Kendine Dönük Parodi: Almodovar'ın ATAME'si ve Tatlıses'in MAVİ MAVİ'si”, *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*, Yay. Haz.: Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s:41

üzerinde yarattığı yoğun tahribat anlatılırken, *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) bir çocuğun bakış açısından kadınlar hapisanesini, özgürlük, sevgi ve umut kavramlarını, siyasi öğeler çerçevesinde aktarmıştır. *Zübük* (1980) ve *Çıplak Vatandaş* (1985) gibi filmler ise, kentleşme ve artan geçim sıkıntısı karşısında kolay yoldan para kazanma çabası ve hayatta kalma mücadelesi içindeki bireylerin düştüğü haller ve bunalımlar perdeye yansımıştır. Kadın konusunun öncelikli olmadığı bu filmlerde, toplumun farklı kesimlerinden ve farklı karakterlerde kadın temsillerine yer verilmesi dikkat çekicidir. Örneğin, siyasi aktiviteleri nedeniyle ‘düşünce suçlusu’ sayıldığı için ya da gördüğü şiddetten bunalıp kocasını öldürdüğü için hapse giren, dolayısıyla ataerkil sisteme karşı irade gösteren ve bu nedenle özgürlüklerini yitiren ve toplumdan dışlanan kadınlar bir araya getirilmiştir.

Genel olarak bakıldığında, 1980 sonrasında kadının sinemada kısmen özgürleştiği ve kadın temsillerinin iyi-kötü kadın yerine modern-geleneksel kadın ikiliği kullanılarak şekillendirilmeye başlandığı söylenebilir. Şehirlerin nüfusunun giderek arttığı, gecekonduların ve kenar mahallelerin ortaya çıkmasıyla, şehir dokusunun değiştiği bu yıllarda, çoğunlukla kentsel filmler çekilmiş, bu filmlerde farklı karakterde ya da farklı kesimlerden kadınların birbirleriyle ve toplumla olan ilişkilerinin yanısıra kendi iç dünyalarına dair gözlemlere de yer verilmiştir. Özellikle kadın filmleri ile kadınlar güçlü bireylere dönüşmüştür. Kırsal kesime dair filmlerde de ezik kadın kalıbından çıkarak, bir erkeğe ihtiyaç duymadan ayakta durabilen, cinselliğinin bilincine varan, aydınlanmaya başlayan kadın temsillerine yer verilmiştir.<sup>268</sup> Melodramların yerini alan güldürü filmleri ve arabesk türünde filmler çekilmeye devam edilse de, seks furyası sonlanmıştır.<sup>269</sup> Ancak, Türk sineması kadın filmleri, psikolojik filmler ve siyasi-toplumsal eleştiri filmleriyle sorgulayan ve tartışan bir yaklaşımla tanışırken, sinema seyircisi televizyonun, videonun ve Amerikan sinemasının sunduğu eğlence kültürüne yönelmeye başlamıştır. Dolayısıyla, seyircinin unutmaya başladığı Türk sineması bir kez daha ticari kaygılarla yüzleşmek durumunda kalmıştır. Ertem Eğilmez’in 1980’li yılların sinemasının değişimini tanımlayan

---

<sup>268</sup> Fetay Soykan, a.g.e., s:98.

<sup>269</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, a.g.e., s:78.

filmi *Arabesk* (1989) yakaladığı gişe başarısıyla dönemin değişen seyirci profilini yansıtan çok önemli bir örnektir. Geleneksel anlatının bütün klişelerinin güldürü unsuru olarak kullanıldığı film, sinemasal bir özeleştirici olarak Türk sinema tarihinde yerini alırken, Türk sinemasında yeni bir dönemin de habercisi olmuştur.

### 2.1.7. 1990'lı Yıllar ve Unutulan Kadınlar

1980'lerde yaşanan hızlı kültürel değişimin ardından, 1990'lar Türkiye'si Amerikan yaşam tarzının bir standart halini aldığı, medyanın özelleştiği ve güçlendiği, siyasi ve ekonomik istikrarsızlıkların karmaşaya sürüklediği, Kürt sorununun tırmandığı bir ülke olmuştur. Toplumsal anlamda, eğlenceli ve dedikodulu TV kanalları, büyük şehrin getirdiği hızlı hayat ve eğlence hayatı ve kolay para kazanma sevdası tırmanışa geçmiş, birey olmak ve 'imaj' önem kazanmıştır. Yaşanan toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişimler sinemaya da etki etmiş; Türk sineması ekonomik sıkıntılar ve değişen seyirci profili ile de karşı karşıya kalmıştır. Dönemin 'off-shore media' projesi kapsamında, Amerikan filmlerinin ülkeye girişi kolaylaştırılırken, Amerikan şirketlerinin de Türkiye'de film çekmeleri ve stüdyo kurmalarına olanak tanınmıştır.<sup>270</sup> 1987 yılında yürürlüğe giren 6224 sayılı Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu sayesinde 1989 yılında Türkiye'de Warner Bross ve United International Pictures şirketlerinin şubeleri açılmış ve Hollywood filmlerinin egemenliği güçlenmiştir.<sup>271</sup> Bu gelişmelerin ardından sinema salonları yenilenirken, kapılarını yalnızca Hollywood sinemasına açmaya başlamış, yerli yapımlar özellikle Yeşilçam sineması kendisine yer bulmakta zorlanmıştır. Kültür Bakanlığı'nın desteğinin yanı sıra televizyon kanallarından alınan gösterim avansları, destekleyiciler ve Eurimages\* Türk sineması için önemli kaynaklara dönüşmüştür. Ancak tüm çabalara rağmen, 70'lerdeki seks filmleri furçasının ardından 80'lerde Türk sinemasının yükselen eğlence kültürüne ayak uyduramaması, Türk sineması ile seyircisi arasındaki mesafeyi arttırmıştır.

<sup>270</sup> Hilmi Maktav, "Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem", *Birikim*, Aralık 2001-Ocak 2002, sayı:152-153

<sup>271</sup> Aylin Sayın, "Sorunlar Kenti Antalya: Sorunlar ve Sinema", *Yeni Film*, sayı.7, 2004, s: 44.

\* Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayınlarını Destekleme Fonu

Amerikan sinemasının hakim olduğu, özel televizyon ve radyoların sinemaya olan ilgiyi azalttığı bu yıllarda seyirci hızlı, çarpıcı anlatımlarla dolu aksiyon hikayeler bekler hale gelmiş, Türk sineması ise bu beklentiyi karşılamaktan uzaklaşmıştır. Türk sineması kendini yenilemediği için genç izleyicisini Batı, özellikle de Amerikan sinemasına kaptırmıştır.<sup>272</sup> Dolayısıyla, 90'lı yıllar, Türk sineması için bir duraklama ve değişim dönemi olmuş, Pösteği'nin belirttiği gibi, popülerlik keşfedilmiş ve gişe başarısını hedefleyen yıldız oyunculu 'seyirciye yönelik' filmler ile kendi sinemasal dillerini oluşturan ve sanatsal kaygılarla yola çıkmış bir 'yönetmen' sineması olmak üzere iki farklı anlatım dili ortaya çıkmıştır.<sup>273</sup> 70'li yılları hatırlatır biçimde ticari kaygıların yönlendirdiği, Sinan Çetin'in *Bay E* (1995), Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarının Altında* (1996) gibi filmleri, Mehmet Ali Erbil, Okan Bayülgen ve Savaş Ay gibi medyatik isimlere ve geleneksel anlatının dışında konulara yer vererek, kaybedilen seyirciyi yeniden kazanmayı kısmen başarırken, Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994), Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996), Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1998), Serdar Akar'ın *Gemide* (1998) gibi filmleri, yönetmenlerinin sanatsal ve kişisel kaygılarının ön planda olduğu, izleyicisiz filmler olmuştur. Ayrıca, 1980'lerde ele alınan kadın ve göç konuları Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1992) ve Yavuz Özkan'ın *İki Kadın* (1992) gibi filmleriyle farklı bağlamlarda işlenmeye devam edilirken Türk sinemasında farklı kimliklerin, motiflerin ve konuların ele alınması da bu yıllarda görülmüştür. Örneğin 1990'da Irak'ın Kuveyt'i işgali ve Kürtlerin Türkiye'ye göç etmesinin ardından, daha görünür hale gelen Kürt kimliği ve kültürü de Şahin Gök'ün *Siyabend İle Heco* (1991), Ümit Elçi'nin *Mem-ü Zin* (1991) gibi filmleriyle Türk Sinemasına yansımıştır. Yücel Çakmaklı'nın *Minyeli Abdullah* (1989) filmi ise 1980'lerin ikinci yarısından itibaren tartışılmaya başlanan ve günümüzde halen çözülememiş başörtüsü yasağını gündeme taşımış, Milli Sinema da daha ideolojik bir tabana oturmuş ve kendi izleyici kitlesini yaratmıştır.

---

<sup>272</sup> Nigar Pösteği, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 19-20.

<sup>273</sup> Nigar Pösteği, a.g.e., s:37.

Popüler Türk sineması 1990'ların başından itibaren, Eurimages ve çeşitli fonlar tarafından desteklenen ve o güne kadar işlenmiş konuların dışında, yeni hikayelere sahip filmlerle ortaya çıkmış ve özellikle Yavuz Turgul'un *Eşkuya* (1996) filmi ile kendini ispat etmiştir. Bu yeni sinema anlayışı, Hollywood tarzı üretim anlayışını benimserken "Yeşilçam klişeleri ve dili, yerini Hollywood'un klişeleri ve diline bırakmıştır."<sup>274</sup> Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1992), *Bay E* (1995) ve *Propaganda* (1999), Şerif Gören'in *Amerikalı* (1993), Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) ve *Ağır Roman* (1997), Umur Turagay'ın *Karışık Pizza* (1998), Ömer Vargı'nın *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), Bora Tekay'ın *Fasulye* (1999), Gani Müjde'nin *Kahpe Bizans* (1999) gibi filmleri gişe başarıları, yıldız oyuncular ve yönetmenleriyle adından söz ettiren, geniş reklam kampanyalarıyla duyurulan ve Türk sinemasını canlandıran filmler olmuştur. Bu filmlerde temel amaç filmin izlenmesi olmuş, dolayısıyla izleyiciye bir mesaj vermek ya da toplumsal gerçekleri veya sorunları irdellemek gibi kaygılara yer verilmemiştir. Genel beğeniye yakalamak adına, eril bakış açısına ve toplumsal cinsiyet kalıplarına da sahip çıkmıştır. Nitekim bu filmlerde, *Eşkuya* (1996)'nın suskun Keje'si dışında belirgin ve tepkisel kadın karakterler yer almadığı gibi, örneğin *Berlin in Berlin* (1992)'in Dilber'i ise ataerkil baskı içinde bunalmış fakat özgürlüğü ancak Avrupalı bir erkekle yakalayabilen, basmakalıp ve yüzeysel bir kadın tiplemesi olarak bellekleri tazelemiştir. Seks işçisi kadın karakterlerin yer aldığı *Amerikalı* (1993) ve *Ağır Roman* (1997) filmlerinde ise seks işçiliği olağanlaştırılmış ve adeta kadınların karakterleriyle özdeşleştirilerek sunulmuştur. *Karışık Pizza* (1998) filminde aklını ve cinselliğini kullanarak erkek karakterlerin başını derde sokan tehlikeli kadın tiplemesi de Hollywood sinemasının vazgeçemediği ölümcül kadın kalıbından uyarlanmıştır. Genel olarak bakıldığında, ilgi çekebilecek pek çok unsuru bir araya getirerek seyirciyi yakalama kaygısı taşıyan popüler filmlerde, karakterler derinlemesine ele alınmazken kadınlar da unutulmuş ve yeniden kalıplara sokulmuştur.

---

<sup>274</sup> Bülent Görücü, "Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler", *Yeni Film* 6, 2004, s.50-51

Geleneksel sinemanın girdiği ‘Hollywood’laşma sürecinde, mevcut sinema anlayışına muhalif bir tarzda filmler de üretilmeye başlanmıştır. Popüler sinemanın biçim ve içerik, üretim-dağıtım ve gösterim koşullarını benimsemeyen Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Zeki Demirkubuz, Serdar Akar gibi yönetmenler geleneksel film üretim kalıplarına direnmiş ve kendi anlatı dillerini oluşturmaya çalışmışlardır. Sinema alanında eğitim almış olan ve usta-çırak ilişkisinin dışında duran bu isimler, kendilerine ait yapım şirketleri bünyesinde, genellikle az zamanda küçük bir oyuncu kadrosu, küçük bir ekip ve küçük bir bütçe ile 1990’lı yıllarda ilk filmlerini çekerken, bakışlarını bireye, iç hesaplaşmalara, kavramsal sorgulamalara ve kente yöneltmişlerdir. Özellikle, 1990’larda azalan göç hareketinin ardından değişen kent profili karmaşık ve sorunlu bireyleriyle Türk Sinemasını etkilemiş, ‘öteki’ kavramı kırsal-kentsel ayrımının yanısıra, etnik, dini, sınıfsal, ideolojik, ekonomik ve cinsel farklılıklar da sorgulanmaya başlanmıştır. Zeki Demirkubuz’un *C Blok* (1993), *Masumiyet* (1997) ve *3. Sayfa* (1999), Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1994), Handan İpekçi’nin *Babam Askerde* (1994), Nuri Bilge Ceylan’ın *Kasaba* (1998), Serdar Akar’ın *Gemide* (1998), Reha Erdem’in *Kaç Para Kaç* (1998), Yeşim Ustaoglu’nun *İz* (1994) ve *Güneşe Yolculuk* (1999) gibi filmleri ile yeni bir sinemasal anlayış oluşmaya başlamış; topluma, yaşama, toplumsal ilişkilere dair sorgulamalar, toplumu oluşturan bireyler üzerinden aktarılmıştır. Bu anlamda, bireysel ve gerçekçi yaklaşımların birleştiği bu filmler, yeni bir akım oluşturmaları da Türk sinemasında alternatif yönelimler sergilemişlerdir. İnsana verilen değer, insanın kendini algılayışı, aidiyet, politika, kimlik, kader, ahlak, toplum, modernite, yabancılaşma ve bireyselleşme gibi çeşitli konuları filmlerinin merkezine yerleştiren yönetmenlerin, kadın sorununa dair özel bir ilgileri olmadığını söylemek yerinde olacaktır. Ancak, *Gemide* (1998) filmi, kaçırılarak Ahırkapı açıklarındaki bir gemiye kapatılan Romen bir seks işçisi ve gemideki erkeklerin hikayesini anlatırken, günümüz Türkiye’si ile özdeşleştirilen gemi içerisinde kadın figürünü elleri bağlanmış, cansız bir kütle gibi oradan oraya sürüklenen, hırpalanan, konuşturulmayan, bedeni ihlal edilen nesne olarak



betimlemektedir.<sup>275</sup> Bu bağlamda filmin ataerkil düzene yöneltilen bir eleştirisi olduğunu söylemek mümkün görünse de, filmde yer alan pornografik görüntüler ve kadın kimliğinin seks işçiliğine indirgenmiş olması daha çok eril bakışın yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. *C Blok* (1993)'un evlenerek sınıf atlayan bloklar arasında sıkışmış ve mutsuz kentli kadını cinsellik, taciz ve tecavüz dolu maceralara yönelirken *3. Sayfa* (1999)'nın kente göç etmiş kırsal kadını fakir kocasını, başka bir erkeğe öldürtüp, zengin bir erkekle evlenme planını cinselliğini kullanarak gerçekleştiren ölümcül bir kadına dönüşmüştür. *İz* (1994), *Tabutta Rövaşata* (1994), *Masumiyet* (1997) ve *Gemide* (1998) ise şehrin ve şehir hayatının kıyısında kalanların hikayesini anlatırken kadın karakterlerin kaderi seks işçiliği olmuştur. *Kaç Para Kaç* (1998)'ın sıradan bir hayat süren ama zenginliğe ve lükse meraklı, para harcadıkça mutlu olan kadınları ise eş, sevgili, anne rolleriyle ve özel alanla sınırlı kalmışlardır. Çoğunluğu erkek merkezli olan bu hikayelerde kadınlar, toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda ve geleneksel kalıplara göre şekillenmişlerdir. Kadın ve cinsellik ilişkisi olumsuzlanmış ve kadın, erkek karakterler için bir sorun kaynağına dönüştürülmüştür.

Diğer taraftan, 1990'larda özellikle kadın sorununa değinen ve 1980'lerdeki gücüne sahip olmasa da bu konuda oluşan bilinçlenmenin devamı sayılabilecek filmler de çekilmiştir. Atıf Yılmaz *Berdel* (1990) ile bakışını yine kırsal kesimdeki kadının sorunlarına çevirirken, Ümit Efekan *Madde 438* (1990) ile seks işçilerinin tecavüze uğraması durumunu düzenleyen Türk Ceza Kanununun 438. maddesini perdeye taşır. İrfan Tözüm *Mum Kokulu Kadınlar* (1995), Yavuz Özkan *İki Kadın* (1992), Tunç Başaran *Kaçıklık Diploması* (1998) gibi filmleriyle kentsel kadınların hikayelerini anlatmışlardır. Bu filmlerdeki kadın temsilleri gerçekçilikleri ve dolaysız anlatımlarıyla dikkat çekicidir.

1993 yılında Tansu Çiller Türkiye'nin ilk kadın başbakanı olurken, din istismarı da özellikle aynı yıl Sivas'ta Madımak Oteli'nin yakılması gibi eylemlerle anarşik boyutlar

---

<sup>275</sup> Asuman Süner, a.g.e., s:310.

kazanmışken, Türk sinemasında da dini konulu filmlerin sayısı artmış ve en etkili Milli Sinema örnekleri verilmiştir. 1960'lı ve 70'li yıllarda Kuran-ı Kerim ve İslam Tarihi'ni kaynak alan dini filmler, 1990 sonrasında siyasal bir kimlik kazanmıştır. Yücel Çakmaklı'nın *Minyeli Abdullah* (1989), *Minyeli Abdullah 2* (1990), Mesut Uçakan'ın *Yalnız Değilsiniz* (1990), *İskilipli Atıf Hoca* (1993), İsmail Güneş'in *Beşinci Boyut* (1993), Metin Çamurcu'nun *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) gibi filmleri ile bir yandan Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk toplumunda yaşanan değişim olumsuzlanırken, İslami yaşam tarzı vurgulanmıştır. Bu bağlamda ele alınan kadın temsilleri, dindar ve dindar olmayan ikiliğinde sunularak, özellikle başörtüsü konusu irdelenmiştir. Din konusunu didaktik anlatım ve tek boyutlu kahramanlarla işleyen ve din sömürüsüne dayalı bir sinema anlayışına doğru ilerleyen bu filmler, kendi manevi değerlerine bağlı filmler görmek isteyen bir izleyici kitlesi oluşturmuş ve başörtüsü konusuna da merkezi bir önem atfedilmiştir.

Genel olarak bakıldığında, 1990'lı yıllarda kadın temsilleri popüler filmlerde olduğu gibi sanat filmlerinde de toplumsal cinsiyet kalıplarına geri dönmüştür. Cinsellik, itaat gibi özellikleri vurgulanan kadınların eğitimleri, çalışma hayatına katılımları, karşılaştıkları şiddet gibi konular neredeyse görmezden gelinmiş ya da ataerkil düşünceye uygun bir biçimde şekillendirilmiştir. Kentin, özellikle İstanbul'un acımasızlığı karşısında yalnızlaşan bireylerin dramının aktarıldığı filmlerdeki kentsel karmaşa içinde toplumsal cinsiyet rollerinin yerine sınıfsal, etnik ve dini ayrımlar gibi yeni kurallar konulmuş, kadın sorunu ise unutulmuştur. Kadın olmakla ilgili sorunlar, ticari ya da sanatsal kaygılarla pek çok yönetmen tarafından yadsınmış olsa da, sinemaya yansıyan gerçekliğin parçası olarak ayrıntılarda seyirci karşısına çıkmaya devam etmiştir. Dolayısıyla Türk sineması, kadın temsilleri bağlamında, 20.yy'ı neredeyse başladığı yerde tamamlamıştır. Yeni yüzyıla, yeni yönetmenler, farklı söylemler ve üsluplar kazanmış olarak giren Türk sinemasının, kadınlar için de yeni bir söz söylemesinin zamanı gelmiş olmalıdır.

### III. BÖLÜM

## 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ

### 3.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış

Türkiye siyasi istikrarsızlıklar ve ekonomik krizlerin ardından 2000’li yıllarla birlikte bir yenilenme sürecine girmiştir. Bu yenilenme süreci Refah Partisi’nin yükselişinin ardından kapatılması, Fazilet Partisi adıyla yeniden kurulması ve yeniden kapatılması, gelenekçi (Saadet Partisi) - yenilikçi (Adalet ve Kalkınma Partisi) olarak ayrışması ve ilki 2002 yılında olmak üzere, 2007 yılında AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi)’nin ikinci kez tek başına iktidara gelmesi şeklinde özetlenebilir. Türkiye’de yeni bir süreci başlatan AKP iktidarı, ekonomi, Avrupa Birliği, Kürt meselesi ve türban özgürlüğü gibi konularda attığı adımlarla toplumun çoğunluğu tarafından desteklenmektedir. 2000 sonrası dönemde kadının toplumsal konumuna değindiğimiz ilk bölümde görüldüğü gibi, yapılan düzenlemeler, özellikle istihdam, maliye ve sosyal güvenlik alanlarında yoğunlaşırken, kadına yönelik şiddet ve seks işçiliği gibi konular dokunulmazlığını korumaktadır. Örneğin, türban özgürlüğünün sağlanması, ev-içi emeğin kayda alınması, eğitime katılımın artırılması, ekonomik alanda pozitif ayrımcılık gibi alanlarda önemli adımlar atılmıştır.

Küreselleşme sürecinde önemli bir araç olan ‘popüler kültür’, Türkiye’de de siyaset, ekonomi, iş hayatı, sanat, televizyon ve diğer pek çok alana yön verir hale gelmiş, sinema da bu durumdan etkilenmiştir. 2000’li yıllar Türk sineması, artan yatırımcı ilgisi sayesinde, yeni yönetmenler ve yeni filmler kazanmıştır. Yürütülen reklam kampanyaları, medyatik isimler ve kazanılan uluslararası ödüller çekilen filmlere olan talebi arttırmıştır. Türk sineması ve sinema seyircisi DVD ve İnternet teknolojisine rağmen sinema salonlarında daha fazla buluşurken, 1990’lı yıllarda azalmaya başlayan seyirci ile sinema arasındaki mesafe 2000’li yıllarda adeta unutulmuştur. Türk filmleri için asıl dönüm noktası olarak

kabul edilebilecek 2004 yılında Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, Kartal Tibet'in *Hababam Sınıfı Merhaba*, Ezel Akay'ın *Neredesin Firuze*, Çağan Irmak'ın *Mustafa Hakkında Her Şey* filmleri gösterime girmiş, Ömer Faruk Sorak'ın *G.O.R.A* ve Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele Tuuba* filmleri ciddi rakamlarda seyirci toplamış, yerli filmleri izleyen toplam seyirci sayısı 6 milyon 657 bine yükselmiş, bu rakam 2005 yılında 6 milyon 795 bin, 2006 yılında 10 milyon 838 bin, 2008 yılında 20 milyon 800 bin olmuştur.<sup>276</sup> Türk sineması değişen seyirci profilini, ele alınan konular bağlamında yakalamıştır. 1990'lı yıllarda “yoksulların bütünüyle sınıf dışı insanlar olarak tanınmaya başlanması ile”<sup>277</sup> gelişen yeni söylem 2000'li yıllarda ‘sınıf dışı’ kavramına etnik, ekonomik, siyasi ayrımların yanısıra bireysel farklılıkların getirdiği ötekilik hallerini de ekleyerek genişlemiştir. Yeni, rekabetçi düzenin gerektirdiği özgüvenli, sağlıklı, bakımlı, tüketen birey olarak tanımlanan ‘normal’ tiplemesinden sapmalar gerek komedi gerek dram türleriyle sinemaya taşınmış ve beyaz perdede ‘öteki’leşmiştir. Son on yıllık süreçte, giderek daha fazla genişleyen ve karmaşıklaşan şehirler, keskinleşen sınıfsal ayrımlar ve yalnızlaşan bireyler gibi kentsel dramaların yanında unutulmaya çalışılan ama özlenen memleket, hatırlanan geçmiş gibi yüzleşmeler de Türk sinemasında yer almıştır.

90'lı yıllarda ortaya çıkan popüler sinema temsilcileri Sinan Çetin *Komiser Şekspir* (2001), *Banka* (2002), *Romantik* (2007) filmleriyle, Mustafa Altıoklar *O Şimdi Asker* (2003), *Banyo* (2005). *Bezya'nın Kadınları* (2006) filmleriyle, Ömer Vargı *İnşaat* (2003), *Kabadayı* (2007) filmleriyle dikkat çekmeye devam etmişlerdir. Ancak popüler sinemanın asıl isimleri *Vizontele* (2001), *Vizontele Tuuba* (2004), *Organize İşler* (2005), *Neşeli Hayat* (2009) ile Yılmaz Erdoğan, *Recep İvedik* üçlemesi (2008,2009,2010) ile Togan Gökbakar, *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) ile Osman Sınav, *A.R.O.G.* (2009) ile Cem Yılmaz, *G.O.R.A.* (2004) ve *Yahşi Batı* (2010) ile Ömer Faruk Sorak, *Babam ve Oğlum* (2005) ve *Issız Adam* (2008) filmleriyle Çağan Irmak, *Maskeli Beşler* serileri (2006,2007,2008) ile

<sup>276</sup> Zühal Çetin Özkan, *Günümüz Türk Sineması'nın Dünya Sinemasındaki Yeri*, <http://jas-khazar.org/wp-content/uploads/2010/06/44.pdf>, Erişim:06.11.2010

<sup>277</sup> Hilmi Maktav, “Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, Birikim Yayınları, Sayı 89, 2001, s.186.

Murat Aslan olmuştur. 2000’li yıllarda çekilen popüler film isimlerine bakıldığında dahi eril bir üstünlük, mafya, para ve bireysellik temaları göze çarpmaktadır. Güldürü ve macera türlerinin ağırlıklı olduğu bu filmler, çoğunluğun beğenisini kazanırken, küfürlü diyaloglar, şiddet, hile, düzenbazlık, yersiz zenginleşme, erkek cinselliğine dair jest ve mimikler gibi unsurlar hoş görülmüştür. Alışveriş merkezlerine taşınan sinema salonlarında, satın aldıkları DVD’lerde ve internet sitelerinde filmlerle buluşan izleyiciler, bu filmlerin yarattığı Recep İvedik gibi ‘öteki’ler aracılığıyla vurgulanan, kentsel yaşamın içinde gelişen göç sonrası alt kültüre ait değerlerin uygulayıcıları olmuşlardır.

Sanat sinemasının temsilcileri Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler 2000 sonrasında da geleneksel film üretim kalıplarına direnerek, kendi anlatım dilleriyle film çekmeye devam etmişlerdir. Genellikle karmaşık ve sorunlu bireyler, aileler ve kent yaşamı etrafında dolaşan bu filmlerde, yönetmenin üslubu çerçevesinde siyasi, psikolojik, toplumsal ve sosyolojik unsurlar yer almış, sıradan insan ise ortak nokta olmayı sürdürmüştür. Zeki Demirkubuz’un *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2002), *Bekleme Odası* (2004), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), Yeşim Ustaoglu’nun *Bulutları Beklerken* (2005), *Pandora’nın Kutusu* (2008), Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), Derviş Zaim’in *Filler ve Çimen* (2001), *Çamur* (2003), *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), Cemal Şan’ın *Zeynep’in Sekiz Günü* (2007), Barış Pirhasan *O da Beni Seviyor* (2001), *Adem’in Trenleri* (2007), Reha Erdem’in *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), Özcan Alper’in *Sonbahar* (2009), Semih Kaplanoğlu’nun *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2009), filmleri özellikle aidiyet ve kimlik sorunları üzerinde dururken, kader, ahlak, inanç, cinsellik gibi pek çok toplumsal kavramı da sorgulamıştır. 1998 yılında Serdar Akar, Önder Çakar ve Sevil Demirci tarafından kurulan Yeni Sinemacılık San. ve Tic. Ltd. Şti. ile şekillenen oluşum ise sanat sineması içinde farklı bir yere sahiptir. Farklı uzmanlık dallarından bağımsız sinemacıları bir araya getiren, eski Yeşilçam geleneklerinden ve Batılı trendlerden farklı bir üslup ortaya koyan bu oluşum, Serdar Akar’ın *Dar Alanda Kısa*

*Paslaşmalar* (2000), *Maruf* (2001) ve Özer Kızıltan'ın *Takva* (2006) filmleriyle varlığını sürdürmüştür. “Erkekler dünyasında kadınların yokluğu veya ‘paylaşılamaması’ üzerine”<sup>278</sup> kurulu düğümlerle beslenen öyküleriyle eril söylemin dışına çıkamadıkları ise bir gerçektir.

1980’lerde yükselen kadın filmleri ise 2000’li yıllarda tektipleşmiş öyküler dışında varlığını sürdürememiştir. Atıf Yılmaz’ın *Eğreti Gelin* (2004), Yavuz Turgul’un *Gönül Yarası* (2005), Abdullah Oğuz’un *Mutluluk* (2007) ve Handan İpekçi’nin *Saklı Yüzler* (2007), Aydın Sayman’ın *Janjan* (2007) filmleriyle gelenekler, töre ve ataerkil düzen karşısında ezilen kadınların hikayeleri tekrar tekrar anlatılırken, kadınların sorunlarından çok yıldız oyuncular, yönetmenler ve senaryo yazarları öne çıkmıştır. Öte yandan, Çağan Irmak’ın *Issız Adam* (2008), Kettle imzalı *Romantik Komedi* (2010), A. Taner Elhan’ın *Acı Aşk* (2009), İlksen Başarır’ın *Başka Dilde Aşk* (2009) gibi filmleriyle kadın-erkek ilişkileri mücadeleye dayalı bir elde etme / elde edilme sürecine dönüştürülürken, kadınlar bedenleriyle, dişilikleriyle, tarzlarıyla tanımlanmıştır. Dolayısıyla, 2000 sonrasında kadın sorunlarının giderek ‘popülerliğini’ yitirdiğini, toplumsal cinsiyete dayalı tartışmaların yerine oldukça yüzeysel kadın-erkek rekabetinin yerleştirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim günümüzde kadınlık hallerinin popüler anlatım biçimleri ve hikayeleri dışında ele alındığı Barış Pirhasan’ın *O da Beni Seviyor* (2001), Tayfun Pirselimoglu’nun *Hiçbir Yerde* (2002), Kutluğ Ataman’ın *İki Genç Kız* (2005), Yeşim Ustaoglu’nun *Bulutları Beklerken* (2005), Cemal Şan’ın *Zeynep’in Sekiz Günü* (2007), Alper Çağlar’ın *Büşra* (2010) gibi filmleri fazla gişe başarısı gösterememiştir.

2000’li yıllarda Türk sineması, kendi izleyici kitlesini yaratan, absürd sinema (Onur Ünlü’nün *Polis* (2007), *Çocuk* (2008), *Kirpi* (2009), *Güneşin Oğlu* (2010) filmleri); korku sineması (Orhan Oğuz’un *Büyü* (2004), Durul Taylan & Yağmur Taylan’ın *Okul* (2004), *Küçük Kıyamet* (2006), Hasan Karacadağ’ın *Dabbe* (2005), *Dabbe 2* (2009) filmleri); fantastik anlatı (Ezel Akay’ın *Neredesin Firuze* (2004), *Hacivat Karagöz Neden*

---

<sup>278</sup> <http://www.yenisinemacilik.com>

*Öldürüldü?* (2006), *Her Şeyin Bittiği Yerden* (2009), *Yedi Kocalı Hürmüz* (2010) filmleri gibi farklı türlerle de tanışmıştır.

Genel olarak bakıldığında, 2000 sonrası Türk sinemasının çok farklı türde pek çok filmin çekildiği bir dönem olmuştur. Kadın konusunu ele alan film sayısının oldukça az olduğu bu dönemde, gişe başarısı yüksek olan filmler popüler akım içinde yer alan, erkek merkezli hikayeler anlatan ve bu hikayeler içinde edilgen olarak yer verdikleri kadın temsillerini eril söylem doğrultusunda şekillendiren filmler olmuş, sanatsal kaygıların öne çıktığı filmler ise kadın konusuyla ilgilenmemiştir. Dolayısıyla, Türk kadınının 2000 sonrası toplumsal konumunun sinemadaki temsillerini, günümüz toplumuna dair gözlemlere yer veren; güncel filmlerde irdelemek gerekmektedir.

### 3.2. Araştırmanın Çerçevesi

Türk Sineması başlangıcından bu yana; melodram kalıpları içerisinde çile çekmekle mesul kadınları, erkek gibi olmaya çalışan kadınları, kırsal kesimin törelere sessizce direnen kadınlarını, sadece haz nesnesi olarak sunulan kadınları, kentin birey olma mücadelesi veren kadınlarını, gecekonduların sıkışmış kadınlarını anlatmış ve anlatmaya devam etmektedir. 1980’lerde çekilen kadın filmleriyle eril söylemin dışına çıkılarak, ‘kadın olmak’ farklı bir bakışla ele alınmış olsa da 2000’li yıllara değin sinemada kadın temsilleri genel anlamda toplumsal gerçekliğe uygun, ataerkil ideoloji doğrultusunda şekillendirilmiştir. Yönetmeni kadın olsa da erkek egemen sinema sektörü içindeki filmlerde kadının, eril bakış açısına uygun olarak her zaman erkeğin destekçisi olarak, sadık eş ve fedakar anne kalıplarıyla temsil edildiği görülmektedir.<sup>279</sup> 2000 sonrası Türk sinemasında bu durumun değiştiğini söylemek pek mümkün görünmemektedir. Hukuki anlamda kadın hakları yönünden yaşanan olumlu gelişmeler, toplumsal pratikte

---

<sup>279</sup> Dilek İmançer, İlnur Gürses, Emel Güreş, “Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve “Pandora’nın Kutusu””, *Akdeniz İletişim Dergisi*, Haziran 2010, s:188.

uygulanmamakta, pek çok kadın, haklarını kullanamamaktadır. Türk sineması da istisnalar dışında, toplumsal cinsiyet açısından kadına geleneksel yapının biçtiği rolleri temsil etmeye devam etmektedir.

Kültürel temsiller, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynamakta ve kadının toplumsal konumu ile sinema arasındaki ilişki adeta kısır bir döngüye girmektedir. Dolayısıyla çalışmanın bu kısmında 2000’li yıllarda Türkiye’de varolan kadın sorunları içerisinde öne çıkan ve ilk bölümde ayrıntılı olarak değinilen eğitimsizlik, istihdam, fuhuş ve şiddet konularının Türk sinemasında, güncel filmlerde ne şekilde yer bulduğu ele alınacaktır. Bu itibarla, araştırma, 2000 sonrasında Türk Sinemasında Türk kadınının toplumsal konumu, sorunları ve toplumun farklı kesimlerine mensup kadın temsillerinin sunumunun toplumsal cinsiyet rolleri açısından ne şekilde inşa edildiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Türk sinemasında kadın sorunlarına dair filmlerde dahi, anlatı yapılarındaki olaylar zincirinin içine yerleştirilmiş örtük mesajlarla, geleneksel yapı ve bu yapıya uygun ataerkil cinsiyetçi tutumlar onaylanmaktadır. Özellikle popüler sinema filmlerinde sunulan kadın temsilleri, egemen ideoloji bağlamında meşrulaştırılan ‘öteki’ olarak somutlaştırılmaktadır. Araştırmada kadınların cinsel obje ve görsel haz nesnesi olarak sunulmaları, erkeğe olan bağımlılık ilişkisinin onaylandığı temsiller ve kadınlar arasında kentli-kırsal, eğitilmiş-eğitimsiz ikili karşıtlıkları ile kurulan sınıfsal ayrım ele alınmaktadır. Küresel kapitalist ideolojinin yaratmak istediği hiyerarşi, güç ve statü düzeni doğrultusunda şekillenen toplumsal cinsiyet kimliklerinin inşa süreci, farklı gibi gözüken temalarda ve karakterlerle izleyiciye sistematik bir biçimde yeniden üretilerek sunulmaktadır.



### 3.2.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı 2000 sonrası Türk Sinemasında izleyiciye sunulan kadın temsillerinin örtük ya da açık ataerkil toplumsal cinsiyet rollerine indirgenmesini deşifre edebilmektir.

### 3.2.2. Araştırmanın Temel Varsayımları ve Hipotezi

**Temel varsayım 1:** İlk bakışta popüler kültürün masum bir eğlence aracı gibi gözükken sinema, egemen ideoloji için bireylerin gönüllü olarak istenilen yargıları içselleştirmelerinde ve toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde aracılık etmektedir. Tüketim toplumunun en küçük ama en önemli birimi olan aile ve aile içinde belirlenen toplumsal cinsiyet rolleri bireylere dayatılmakta, böylelikle kişilere nasıl bireyler olacaklarına ve neleri tüketiceklerine dair seçenekler sunulmakta ve özgürlük yanılsaması yaratılmaktadır. Bu dağılımda kadın için tanımlanan roller, cinsel cazibe, bakımlılık, güzellik, itaatkarlık, sadakat gibi geleneksel kalıplar içerisinde şekillendirilmektedir.

**Temel varsayım 2:** Toplumsallaştırma amacıyla kullanılan sinema, toplumu yansıtmaya işlevini de üstlenir. Ve bu yansımalar bireylerin, hayatları boyunca edindikleri geleneksel/ toplumsal ve kültürel değerleri onaylamalarına ya da reddetmelerine neden olmaktadır.

Araştırmanın temel hipotezi, 2000 sonrası Türk sinemasında kullanılan kadına ait kültürel temsillerin, modern tüketim toplumu gerçekliğine ve cinsiyetçi kuramlara uygun olarak erkeğin ötekisi şeklinde inşa edilmekte ve kadın temsillerinin, ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde eş ya da anne rolünde, cinsel arzu nesnesi olarak pasifleştirilmiş bir rolde ya da aktif, güçlü ama erkeğin kurallarına göre kendi kimliğini tanımlayan kadınlar şeklinde tektipleştirilmekte olduğudur.

### 3.2.3. Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evrenini, 2000 yılından 2010 yılına kadar olan dönemde Türk sinemasında uzun metraj çekilen, 2000 sonrası Türk toplumuna dair gözlemlere yer veren - güncel- filmlerin tamamı oluşturmaktadır. 2001 yılında gösterime giren Çağan Irmak'ın *Bana Şans Dile*, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk*, Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen*, Ömer Uğur'un *Hemşo*, Osman Sınav'ın *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi*, Semih Kaplıanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde*, Serdar Akar'ın *Maruf*, Sinan Çetin'in *Komser Şekspir* ve Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* filmleri; 2002 yılında gösterime giren Ümit Ünal'ın *Dokuz*, Zeki Demirkubuz'un *İtiraf*, Erdal Murat Aktaş'ın *Mumya Firarda*, Ümit Cin Güven'in *Sır Çocukları*, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*, Tayfun Pirselimioğlu'nun *Hiçbir yerde* ve Hakan Haksun-Ercan Durmuş'un *Kolay Para*; 2003 yılında gösterime giren Abdullah Oğuz'un *Asmalı Konak: Hayat*, Ömer Kavur'un *Karşılaşma*, Derviş Zaim'in *Çamur*, Zeki Ökten'in *Gülüm*, Ömer Vargı ve Tolgay Ziyal'ın *İnşaat*, Umut Cin Güven'in *Metropol Kabusu*, Mustafa Altıoklar'ın *O Şimdi Asker*, Zeki Alasya'nın *Rus Gelin*, Yusuf Kurçenli'nin *Gönderilmemiş Mektuplar*, Levent Kırca'nın *Şeytan Bunun Neresinde* ve Bülent Pelit'in *Martılar Açken*; 2004 yılında gösterime giren Zeki Demirkubuz'un *Bekleme Odası*, Orhan Oğuz'un *Büyü*, Çağan Irmak'ın *Mustafa Hakkında Herşey*, Ümit Elçi'nin *Hosgeldin Hayat*, Durul Taylan ve Yağmur Taylan'ın *Okul* ve Uğur Yücel'in *Yazı Tura* filmleri; 2005 yılında gösterime giren Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu ve Ömür Atay'ın *Anlat İstanbul*, Biket İlhan'ın *Ayin Karanlık Yüzü*, Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum*, Teoman'ın *Balans ve Manevra*, Mustafa Altıoklar'ın *Banyo*, Yavuz turgul'un *Gönül Yarası*, İsmail Güneş'in *İmam*, Oğuzhan Tercan'ın *Hırsız Var!*, Kutluğ Ataman'ın *İki Genç Kız*, Ali Özgentürk'ün *Kalbin Zamanı*, Semih Kaplıanoğlu'nun *Meleğin Düşüşü*, Yılmaz Erdoğan'ın *Organize İşler*, Abdullah Oğuz'un *O Şimdi Mahkum*, Cem Başeskioglu'nun *Sen Ne Dilersen*, Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken*, Ercan Durmuş'un *Gece 11:45* ve Ulaş İnaç'ın *Türev* filmleri; 2006 yılında

gösterime giren Murat Şeker'in *2 Süper Film Birden*, Mesut Uçakan'ın *Anne ya da Leyla*, Mustafa Altıoklar'ın *Beyza'nın Kadınları*, Ulaş Ak'ın *Dün Gece Bir Rüya Gördüm*, Hasan Karacadağ'ın *Dabbe*, Uğur Yücel'in *Hayatımın Kadınısın*, Ali Taner Baltacı ve Cem Yılmaz'ın *Hokkabaz*, Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler*, Zeki Demirkubuz'un *Kader*, Neco Çelik'in *Kısık Ateşte 15 Dakika*, Ömer Faruk Sorak'ın *Sınav*, Özer Kızıltan'ın *Takva*, Ayhan Sonyürek'in *Unutulmayanlar*, Yüksel Aksu'nun *Dondurmam Gaymak*, Şahin Alparıslan'ın *Şaşkın*, Biray Dalkıran'ın *Araf*, M. Aytan Gönülşen'in *Kardan Adamlar*, Olgun Arun'un *Tramvay* filmleri; 2007 yılında gösterime giren Mesut Uçakan'ın *Anka Kuşu*, Ulaş Ak'ın *Avrupalı*, Serdar Akar'ın *Barda*, Orhan Oğuz'un *Aura*, Selma Köksel Çekiç'in *Fikret Bey*, Uğur Uludağ'ın *Bir İhtimal Daha Var*, Mahsun Kırmızıgül'ün *Beyaz Melek*, Aydın Sayman'ın *Janjan*, Ömer Vargı'nın *Kabadayı*, Abdullah Oğuz'un *Mutluluk*, Osman Sınav'ın *Pars: Kiraz Operasyonu*, Sinan Çetin'in *Romantik*, Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzler*, Turgut Yasalar'ın *Sis ve Gece*, İsmail Güneş'in *Sözün Bittiği Yer*, Mustafa Kara'nın *Umut Adası*, Cemal Şan'ın *Zeynep'in 8 Günü*, Alper Mestçi'nin *Musallat*, Korhan Bozkurt'un *O Kadın*, Gökhan Yorgancıgil'in *Sıfır Dediğimde*, Safa Önal'ın *Hicran Sokağı*, Mesut Taner'in *18'ler Takımı*, Engin Ayça'nın *Suna*, Berkun Oya'nın *İyi Seneler – Londra* ve Aren Perdecı'nın *Yanlış Zaman Yolcuları*; 2008 yılında gösterime giren Ümit Ünal'ın *Ara*, Ela Alyamaç'ın *Peri Tozu*, Berrin Dağçınar'ın *Hayattan Korkma*, Aclan Büyüktürkoğlu'nun *Meleğin Sırları*, Hasan Karacadağ'ın *Semum*, Murat Şeker'in *Aşk Tutulması*, Togan Gökbakar'ın *Recep İvedik*, Derviş Zaim'in *Nokta*, Biray Dalkıran'ın *Cennet*, Erden Kıral'ın *Vicdan*, Çağan Irmak'ın *Issız Adam*, Reha Erdem'in *Hayat Var*, Özcan Alper'in *Sonbahar*, Mustafa Uğur Yağcıoğlu ve İraz Okumuş'un *Son Ders: Aşk ve Üniversite*, Hamdi Alkan'ın *Bayrampaşa: Ben Fazla Kalmayacağım*, Reis Çelik'in *Mülteci*, Mehmet Eryılmaz'ın *Hazan Mevsimi*, İnan Temelkuran'ın *Made in Europe*, Dersu Yavuz Altun'un *Münferit*, Fatih Hacıosmanoğlu'nun *Taş Yastık*, Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun*, Abdullah Oğuz'un *Sıcak*, Kazım Öz'ün *Fırtına*, Tunç Başaran'ın *Vesaire Vesaire*, Hüseyin Karabey'in *Gitmek: Benim Marlon And Brandon*, Seyfi Teoman'ın *Tatil Kitabı* ve Tayfun Pirselimioğlu'nun *Rıza* filmleri; 2009 yılında gösterime giren Mehmet Güteryüz'ün *Havar*, Mahsun Kırmızıgül'ün *Güneşi Gördüm*,

Onur Ünlü'nün *Kirpi*, Togan Gökbakar'ın *Recep İvedik 2*, Çağan Irmak'ın *Karanlıktakiler*, İnal Temelkuran'ın *Bornova Bornova*, Mahmut Fazıl Coşkun'un *Uzak İhtimal*, Orhan Eskiköy'ün *İki Dil Bir Bavul*, Alper Mestçi'nin *Kanal-İzasyon*, Levent Semerci'nin *Nefes: Vatan Sağolsun*, Yılmaz Erdoğan'ın *Neşeli Hayat*, Zübeyr Şaşmaz'ın *Kurtlar Vadisi Gladio*, Hasan Karacadağ'ın *Dabbe 2*, Murat Şeker'in *Aşk Geliyorum Demez*, Şafak Bal'ın *ağabeymm*, A. Taner Elhan'ın *Acı Aşk*, İlksen Başarır'ın *Başka Dilde Aşk*, Handan Öztürk'ün *Benim ve Roz'un Sonbaharı*, Adnan Güler'in *Ayakta Kal*, Bahadır Karataş'ın *Usta*, Raşit Çelikezer'in *Gökten Üç Elma Düştü*, Ali Özgentürk'ün *Yengeç Oyunu*, Mehmet Güreli'nin *Gölge*, Cemal Şan'ın *Dilber'in Sekiz Günü*, Selim Evcı'nın *İki Çizgi*, Cemal Şan'ın *Ali'nin Sekiz Günü*, Mahsun Kırmızıgül ve Serdar Akar'ın *Gecenin Kanatları*, Murat Aslan'ın *Umut*, Yağmur Taylan ve Durul Taylan'ın *Vavien*, Murat Saraçoğlu'nun *Deli Deli Olma*, Emre Akay'ın *Adab-ı Muâşeret*, Cemal Şan'ın *Sonsuz*, Cem Akyoldaş'ın *Konak*, Harun Özakıncı'nın *Hadi Gari Cumhuriyet*, Cansel Elçin'in *Kampüste Çıplak Ayaklar*, Yeşim Sezgin'in *SüpüRRR!*, Egemen Ertürk'ün *Çingiraklı Top*, Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala*, Cemal Şan'ın *Acı*, Doğa Can Anafarta'nın *Mezuniyet*, Mehmet Çoban'ın *Sarı Saten*, Ersin Pertan'ın *Mazi Yarası*, Murat Düzgünoğlu'nun *Hayatın Tuzu*, Hakkı Kurtuluş ve Melik Saraçoğlu'nun *Orada* ve Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* filmleri ve son olarak 2010 yılında gösterime giren Uğur Yücel'in *Ejder Kapanı*, Togan Gökbakar'ın *Recep İvedik 3*, Hakan Algül'ün *Eyvah Eyvah*, Oğulcan Kırca'nın *Son İstasyon*, Ketche'nin *Romantik Komedi*, Ümit Ünal'ın *Ses*, Hüdaverdi Yavuz'un *Eşrefpaşalılar*, Sermiyan Midyat'ın *Ay Lav Yu*, Alper Çağlar'ın *Büşra*, Aslı Özge'nin *Köprüdekiler*, Nesli Çölgeçen'in *Denizden Gelen*, Theron Patterson'un *Bahtı Kara*, Şenol Sönmez'in *Rina*, Caner Özyurtlu ve Alper Özyurtlu'nun *Ev*, Ahmet Boyacıoğlu'nun *Siyah Beyaz*, Adem Uğur'un *O kul - Hayal Bile Etme*, Atıl İnaç'ın *Büyük Oyun*, Onur Ünlü'nün *Beş Şehir*, Özlem Akovalgil'in *Kako Si?*, Tayfun Pirselimoglu'nun *Pus*, Arkin Aktaç'ın *3 Harfliler: Marid*, Selim Demirdelen'in *Kavşak*, Naci Çelik Berksoy'un *Paramparça*, Seren Yüce'nin *Çoğunluk*, Suat Oktay Şenocak'ın *Adı Aşk Bu Eziyetin*, Nur Dolay'ın *Off Karadeniz*, Ümit Ünal'ın *Kaptan Feza*, Kağan Erturan'ın *En Mutlu Olduğum Yer*, Firat Gursoy'un *Uçan Melekler*, Kemal Uzun'un *Vay Arkadaş -*

*Manik, Tik, Dildo*, Emre Yalçın'ın *Teslimiyet*, Yavuz Turgul'un *Av Mevsimi*, Murat Şeker'in *Çakallarla Dans*, Çağan Irmak'ın *Prencesin Uykusu*, Erhan Kozan'ın *Çakal* ve İsa Yıldız'ın *Memleket Meselesi* filmleri günümüz toplumundan beslenen konuları, zaman ve mekan özellikleri ve yer verilen kadın temsillerine göre değerlendirilmiştir.

Genel olarak bakıldığında 2000'li yıllarda ortaya çıkan kadın temsillerinin daha önceki anlatımlardan farklı olarak, daha güçlü karakterler olarak şekillendirildiği ve özellikle popüler sinemanın 'aptal kadın' tiplerinden vazgeçmese de iyi kadın, kötü kadın, fedakar kadın, vamp kadın gibi kadınlık kalıplarını terketmeye başladığı görülmektedir. Ancak henüz Türk sinemasında kadın temsillerinin eşitlikçi bir yaklaşımla ele alındığını söylemek için erkendir. 2000'li yıllarda çekilen filmlerde yer verilen kadın temsilleri öncelikli ve belirgin olarak; romantik ilişki, aile, ev işleri, çocuk bakımı gibi konular ile ilişkilendirilmektedir. Filmlerde oluşturulan aile ve hiyerarşi toplumsal düzene uygundur. Kadınlar cinsiyete dayalı bir toplumsal düzenlemenin sonucu olarak üretim alanına fazla katılmazken, çalışma hayatında yer alsalar bile yine toplumun onlara uygun bulunduğu alanlarda ve çoğunlukla erkeklerden daha düşük statüdeki işlerde yer alırlar. Toplumun ahlak kuralları kadın ve erkek için farklıdır. Kadınlara daha katı, baskıcı ve aşağılayıcı kurallar yüklenilmektedir. Kadına karşı şiddet uygulaması ve cinsel taciz günlük hayatın bir parçasıdır. Türk sinemasında birçok filmde, kadının bu toplumsal yapıyı yansıtabilecek şekilde işlendiği görülmektedir.

### **3.2.4. Araştırmanın Örnekleme**

Araştırmanın örneklemini, Türk sinemasında 2000 yılından 2010 yılına kadar olan dönemde çekilmiş; günümüz toplumunda güç dengeleri, şiddet, siyaset, kadın, cinsellik, aşk, evlilik, sınıfsal ayrımlar, eğitim, töre cinayetleri, seks işçiliği, tecavüz, türban vb. gibi toplumsal yapıya ışık tutan konulara dair gözlemlere yer veren, güncel filmlerin arasından seçilen 12 film oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni, araştırmanın konusuna

uygun olarak toplumsal cinsiyet açısından 2000 sonrası Türk toplumunda kadına ait farklı kültürel temsillere filmin anlatı yapısı içinde ağırlıklı olarak yer vermeleridir. Ek olarak, seçilen filmlerin farklı yıllardan olmasına ve komedi, korku, dram/melodram, polisiye gibi popüler sinema örneklerinin yanı sıra bağımsız sinema ve absürd sinema örneklerini de içermesine dikkat edilmiştir. Ayrıca filmler, kentli, kırsal, taşralı, Kürt, genç, anne, evli, yalnız, başörtülü, çalışan, şiddet gören kadın gibi farklı kadın temsillerini içerecek şekilde seçilmiştir.

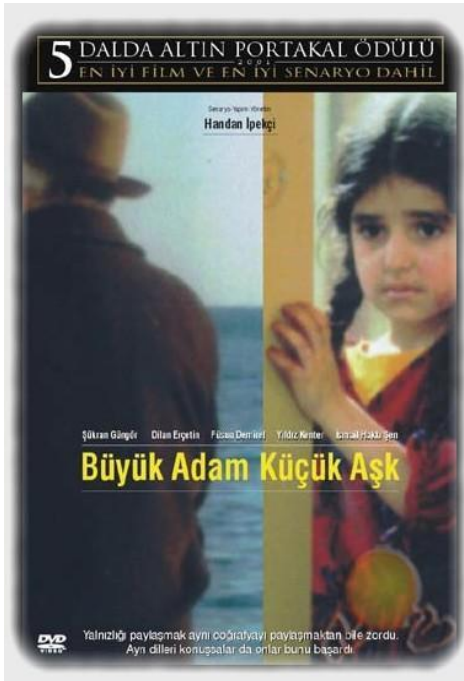
İncelenmek üzere seçilen 12 film ve filmlerin yapım yılları aşağıdaki gibidir:

1. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK (2001)
2. İTİRAF (2002)
3. İNŞAAT (2003)
4. OKUL (2004)
5. İKİ GENÇ KIZ (2005)
6. GÖNÜL YARASI (2005)
7. BEYZA 'NİN KADINLARI (2006)
8. MUTLULUK (2007)
9. GÖKTEN ÜÇ ELMA DÜŞTÜ (2007)
10. HAYAT VAR (2008)
11. ACI AŞK (2009)
12. BÜŞRA (2010)

### 3.3. Film Analizleri

#### 3.3.1. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK (2001)

Resim 1



##### 3.3.1.1. Filmin Künyesi

35mm / 115' 00" / Renkli 2001 / Türkiye

Yönetmen: Handan İpekçi, Senaryo: Handan İpekçi, Kurgu: Nikos Kanakis  
Görüntü: Erdal Kahraman, Müzik: Serdar Yalçın, Mazlum Çimen, Oyuncular: Şükran Güngör (Rıfat Bey), Dilan Erçetin (Hejar), Fusun Demirel (Sakine), Yıldız Kenter (Müzeyyen Hanım), İsmail Hakkı Şen (Evdo), Ulgar Manzakoğlu (Şef Polis), Sevinç Yıldız (Avukat Serpil), Erdal Ceviz (Erkek Militan), Saniye Tunç (Kadın Militan), Nihat

Ülger (Kargo Görevlisi), Alişan Önlü (Sakine'nin Kocas), Zeynep Ataşer (Tezgahtar), Berna Çetin (Eczacı), Yakup Yavru (İETT Biletçisi)

### 3.3.1.2. Filmin Öyküsü

Doğu Anadolu'dan İstanbul'a göç etmek zorunda kalan kimsesiz küçük bir Kürt kızı Hejar ile İstanbul'lu bir yargıç emeklisi olan yakın zamanda eşini kaybederek, yalnız kalmış Rıfat Bey'in kesişen öykülerini anlatan film, ulus devlet, Kürt kimliği, Cumhuriyet, hukuk devleti gibi kavramları sorgulamaktadır. Bakacak kimsesi kalmayan Hejar, amcası Evdo Emmi tarafından İstanbul'da yaşayan tanıdık/akraba bir kadının yanına bırakılır. Avukat olan bu kadın, evinde polis tarafından aranan iki kişi kalmakta olduğundan tereddüt etse de, çocuğun bakımını üstlenir. Evdo Emmi ise kalabalık bir şekilde yaşayan akrabalarının yanında kalacaktır; 17 çocuklu bu ailede Hejar için bir gelecek yoktur. Ancak, aynı akşam, polis eve baskın düzenler, silahlı çatışma sonucunda kadın ve militanlar ölür. Karşı dairede oturan emekli yargıç Rıfat Bey ve ev işlerine yardımcı olan Sakine, olup biten karşısında şaşkınlık içindedirler. Rıfat Bey, emekli yargıç olduğunu söyleyip evine giren polislere evinden çıkmalarını ister. Ancak, polis, karşısındaki bir yargıç olsa dahi kontrolün kendisinde olduğunu silah tehdidiyle vurgular. Her şey olup bittikten sonra, Hejar saklandığı dolaptan küçük sıyrıklarla ve büyük bir travmayla çıkar. Ortalık yatışıp polis evde son kontrollerini bitirmek üzereyken, Hejar'ın karşı daireye kadar gidişini kimse farketmez. Tanıklık ettiği karmaşanın etkisiyle, Rıfat Bey 'Polis Devleti Mi Hukuk Devleti Mi?' başlıklı bir yazı yazmaya başlar. Tam o sırada Sakine, kapının önündeki Hejar'ı görüp, Rıfat Bey'e haber verir. Polisin tavrı karşısında Rıfat Bey çocuğu saklamayı tercih eder. Ancak, Cumhuriyet ilkelerine bağlı, hukuk devletini savunan bu yaşlı adam küçük kızın sadece Kürtçe konuşuyor olması ve Sakine'nin de kızla Kürtçe konuşmasına tahammül edemeyecektir. Rıfat Bey, Hejar'ın hayatına girmesi ile devlet, millet, dil, din, ırk adına savunduğu tüm değerleri tekrar gözden geçirmeye başlarken, günümüz toplumu adına ulus-devletçilik anlayışı bağlamında bir özeleştiri sağlanmaktadır.



### 3.3.1.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde, yaşlı, orta yaşlı, genç, kentli, taşralı, orta sınıf, yoksul, meslek sahibi, işçi sınıfı, eğitilmiş, Kürt ve Türk kadın temsillerinin olduğu görülmektedir. Hejar, 6 yaşlarında küçük bir Kürt kızdır. Sessiz, sakin, inatçı ve zeki bir çocuktur, Türkçe bilmez. Sakine ya da gizlediği kimliğiyle Rojmin, orta yaşlı, kırsaldan kente göç etmiş, taşranın fakir ve vasıfsız işçilik yapan kadınlarından. Müzeyyen Hanım ise, yaşlı, kentli, orta sınıfa mensup, eğitilmiş, dul, oldukça bakımlı ve özgürlüğüne düşkün bir kadındır. Çocukları olmadığı izlenimi verilmiştir. Rıfat Bey gibi yalnız yaşamakta, yürüyüşlere çıkarak, bisiklete binerek, resim yaparak, geçim derdi olmadan hayatını sürdürmektedir. Meslek sahibi olup olmadığı yönünde herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir. Rıfat Beyin karşı komşusu Serpil, orta yaşlı, eğitilmiş, meslek sahibi, orta sınıftan bir kadındır. Yalnız yaşamaktadır. Avukat Serpil'in evinde kalan iki militandan biri, Türk-Kürt karşıtlığında tavrını silahlı mücadeleden yana koymuş bir Kürt kadındır. Eczacı kadın, genç, kentli, kendi işini yapan bir kadındır. Tezgahtar kadın ise, bir giyim mağazasında işçi olarak çalışan genç bir kadındır. Bu kadınlar dışında, Rıfat Bey, Evdo Emmi'nin kaldığı, birden fazla aile tarafından paylaşılan evde üç Kürt kadını ile karşılaşacaktır. Yabancı bir erkeğin gelişle yüzlerini kapatmaları ve bir arada hareket etmeleri ile dikkat çeken bu kadınlar gibi, Rıfat Bey'in bindiği minibüsteki kara çarşafli bir kadın da, Rıfat Bey'in eleştirel bakışlarına maruz kalacaktır.

**Resim 2**



### 3.3.1.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açıdan Dışavurumu

Hejar henüz küçük bir kız olsa da pek çok kadın kimliğine göndermeleri olan tepkiler geliştirmiştir. Film boyunca zaman zaman sessiz kalışı, dış gerçekliğin verili haline yönelik bilinçli bir direnç olarak ortaya çıkan kadınların sessizliğini<sup>280</sup> anımsatır. Tümüyle yabancı olduğu bir kültürün içerisine bırakılan bu küçük kız, başka bir yere gidememekte, konuşarak iletişim kuramamakta, sessizliği ise farklı bir iletişim yöntemi olarak tercih etmektedir. Öte yandan, sert ve kesin tepkiler oluşturmaktan geri kalmamaktadır. Örneğin, Rıfat Bey'in evindeki askeri üniformalı fotoğraf, Hejar'ı korkutmakta, ama küçük kız yine de çerçeveyi yere düşürüp kırmaktan çekinmemektedir. Bu örnek aynı zamanda yönetmenin Doğu Anadolu'da yaşanan çatışmaların ve asker-halk arasındaki gerginliğin çocuklar üzerindeki travmatik etkisine dair gözlemini ortaya koymaktadır. Hejar'ın Rıfat Bey'le olan ilişkisinde asla boyun eğmeyişi, güçlü ve inatçı bir kadın imgesi oluşturmaktadır. Geleceği belirsiz olan bu küçük kız, orta sınıf, entelektüel Rıfat Bey'le kalırsa, eğitim görüp, meslek sahibi olabilecek, kendi ayakları üzerinde durabilecek ancak Kürt ve Türk olmak üzere ikili bir kimlik geliştirecektir. Diğer yandan Evdo Emmi'nin yanında, taşradaki hayat, ona Kürt kimliğini sahiplenme, fakir çoğunluğun içinde kaybolarak bir ev kadını olmayı sunmaktadır. Dolayısıyla, Hejar'ın seçim yapması gereken bu iki gerçeklik, Kürtlük-Türklük ikiliğinden ziyade, kentli ve taşralı kadın kimlikleri arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir. Bir diğer Kürt kadını Sakine'nin ise, Rıfat Bey karşısındaki itaatkarlığı, kadın-erkek, Kürt-Türk, işçi-işveren bağlamlarında güç ilişkisini ortaya koyan bir örnektir. Sakine, anaç tavırları, Kürt kimliğini gizlemesi, kolayca ağlaması, Rıfat Bey'in kararlarını sorgulamayışı ile edilgen ve eril bakış açısının izlerini taşıyan bir kadın temsilidir.

---

<sup>280</sup> Dilek İmançer, Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi, s:160.

**Resim 3**



Kürt kimliğini açıklaması dahi, erkeğin / Türk'ün / işverenin bu durumu onayladığını belli etmesinden sonra gerçekleşecektir. Kentli elit kesimden bir kadın temsili olan Müzeyyen Hanım, güçlü, kendinden emin, ne istediğini bilen bir kadındır. Rıfat Bey'le evlenmeden paylaşacakları, ortak ve özgür bir hayatı istemekte, bu istek onu adeta gençleştirmekte, bu isteğini Rıfat Bey'e açıklamaktan çekinmemekte ancak, Hejar'ın varlığını bu hayale katamamaktadır. Çocuk, sorumluluk ve dolayısıyla annelik kavramları, Müzeyyen Hanım temsilinde özgür kadın için bir tehdide dönüşmektedir. Yalnız yaşayan ve aynı zamanda Kürt kökenleri bulunan bir diğer kadın temsili, avukat Serpil karakteridir. Siyasi kimliği ön plana çıkarılan bu kadın, örgüt militanı iki genci evine kabul etmesi ancak onları teslim olmaya, silahlarını bırakmaya ikna etmeye çalışması ile Kürt meselesinin çözümüne dair hukuki bir çözümden yana olan siyasi tavrını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan, kadın militan, çözümü silahlı mücadelede görmektedir. Kürt hareketi içerisinde ilk dönemlerde, kadın kimliği, erkeği mücadeleden alıkoyan olarak tanımlanmışken, 1990'lı yılların başlarından itibaren bu tanımın terk edilmeye başlandığı, hareket içinde etkinlik gösteren 'yeni kadın'ların sorumluluk yüklenen, bedenlerine yeni bir disiplin getiren, yeni ve pozitif imgelerle inşa edildiği görülmektedir.<sup>281</sup> Dolayısıyla, kadın militan temsili, Kürt kadınının yaşamakta olduğu eşitlikçi dönüşümün yansımasıdır.

---

<sup>281</sup> Çağlayan, Handan, a.g.e., s:131.

### 3.3.1.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu

Avukat Serpil'in evine polis tarafından yapılan baskında iki kadının öldürülmesi, kadına yönelik şiddetten ziyade polisin uyguladığı şiddetin bir temsilidir. Bunun dışında Sakine'nin kimliğinin, kararlarının, itirazlarının Rıfat Bey tarafından görmezden gelinmesi ve bastırılması, gizil bir şiddet sunumudur. Dolayısıyla, filmin genelinde kadına yönelik sistematik şiddete dair açık bir sunumdan söz edilemez.

### 3.3.1.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

Yönetmen Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi, günümüz Türkiye'sinin farklı kadın temsillerine yer vermektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet döneminin vurguladığı tek bir kadın imgesinin artık geçerli olamayacağı da sinema aracılığıyla vurgulanmış olmaktadır.

**Tablo-3.1. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

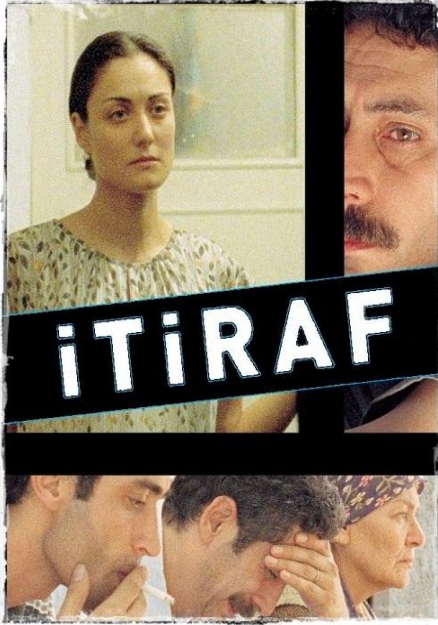
	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	2	2	3
	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	1	1	2	2	0
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	1	0	0	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	0	0			

Yukarıdaki tabloda özetlendiği şekilde, filmde yer alan 7 kadın temsilinden 3'ünün eğitim durumunun belirsiz olduğu ve yine 3'ünün çalışmadığı ya da vasıfsız işçi olduğu görülmektedir. Bu kadınlardan, kentin taşra kesiminde yaşayan kadınlar Kürt kimlikleri

belirtilerek, eğitimsiz, ev hanımı ya da vasıfsız işçi olarak sunulmaktadır. Kentli kadın temsilleri ise, orta sınıf, eğitilmiş, meslek sahibi kadınlardır. Diğer yandan kadına yönelik sözlü şiddete dair yalnızca 1 sahneden bahsedilebilirken, seks işçiliği filmin öyküsü ile ilgisizdir. Dolayısıyla, kadının eğitimi ve istihdamına dair kentli-taşralı farklılıkları çerçevesinde gerçekçi bir sunum oluştururken, kadına yönelik şiddet ve fuhuş sorunlarına yer verilmemektedir. Film öncelikli olarak etnik kimlik sorununu ele almakta ve kadın temsilleri toplumsal cinsiyet bağlamında değil etnik kimlikler bağlamında konuşturulmaktadır. Kadın temsillerinin, Cumhuriyet ilkelerinin kişileştirilmiş hali olan Rıfat Bey karakteri ile ilişkileri de bu bağlamda şekillendirilmiştir: İstanbul'a göç etmiş, taşralı Kürt kadını (Sakine) işvereni olarak Rıfat Bey'e itaatkardır. Kentli, eğitilmiş, Cumhuriyet kadını (Müzeyyen Hanım) Rıfat Bey'e denktir, onunla flört eder. Yeni nesil Kürt kadını (Hejar) ise ona kafa tutabilir, uzlaşma talep edebilir. Genel olarak bakıldığında ise, filmde yer verilen kadın temsilleri, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında eril bakış açısına uygun bir biçimde ele alınırken kadına dair günümüz toplumsal olgularına paralel biçimde sunulmuştur.

### 3.3.2. İTİRAF (2002)

Resim 4



#### 3.3.2.1. Filmin Künyesi

35mm / 100' 00" / Renkli 2002 / Türkiye

Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Senaryo: Zeki Demirkubuz, Kurgu: Zeki Demirkubuz  
Görüntü: Zeki Demirkubuz, Oyuncular: Taner Birsal (Harun), Başak Köklükaya (Nilgün),  
İskender Altın (Süha), Gülgün Kutlu (Anne), Miraç Eronat (Ayşe)

#### 3.3.2.2. Filmin Öyküsü

'Karanlık Üzerine Öyküler' üçlemesinin\* ikinci filmi *İtiraf* burjuva bir çiftin hikayesini anlatır. Başarılı bir mühendis olan Harun, karısı Nilgün'ün kendisini aldattığını

---

\* 'Karanlık Üzerine Öyküler' üçlemesi: Yazgı (2001), İtiraf (2002), Bekleme Odası (2004)

öğrendikten sonra Nilgün'e bu ihaneti itiraf ettirmeye çalışacaktır. Nilgün ise boşanmak istediğini söyler ancak başka birisiyle ilişkisi olduğunu söylemez. Geçmişte Harun'un en iyi arkadaşı Taylan ile evli olan Nilgün, bu evlilik sırasında Harun ile ilişki yaşamaya başlamıştır. Taylan bu ilişkiyi farkettiğinde sessiz kalmış ve intihar etmiştir. Taylan'ın ölümünden sonra evlenen Nilgün ile Harun için bu ölüm bir yüke dönüşmüş, ilişkilerini yıpratmışlar, kendileri de yıpranmışlardır. Suçluluk ve güvensizlik duygularının egemen olduğu ilişkide Harun, Taylan'la aynılaşıırken, Nilgün gecekonduya düşecektir.

### **3.3.2.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Bir çifti merkezine alan hikaye içerisinde az sayıda kadın temsiline yer verilmiştir. Merkez kadın karakter Nilgün, üst-orta sınıftan, eğitilmiş, meslek sahibi, orta yaşlarının başında bir kadındır. Taylan'ın annesi, kırsal kesimden, yaşlı, eğitimsiz, ev hanımı bir kadındır. Taylan'ın erkek kardeşinin eşi, orta yaşlarının başında, eğitimsiz, ev hanımı bir kadındır. Çiftin arkadaşları Ayşe, üst-orta sınıftan, orta yaşlı, eğitilmiş, meslek sahibi ancak çalışmayan bir kadındır.

### **3.3.2.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu**

Zeki Demirkubuz filmlerinde kadın karakterler alışılmış tanımların dışındadır; geleneksel anlamda 'iyi anne' ya da 'iyi eş' olan kadınlardan söz edilemez.<sup>282</sup> İtiraf filminde de hikayenin merkez kadın karakteri Nilgün, bu genellemeyi doğrular nitelikte, toplumsal cinsiyet stereotiplerine uymayan bir karakter olsa da, birlikte olduğu erkeklerin acı çekmesine sebep olan, eril bakışın ıslah etmek istediği bir kadındır. Nilgün, Taylan ile evliyken, Taylan'ın en iyi arkadaşı Harun ile birlikte olmuş, iki iyi arkadaşın arasına girmiştir. Taylan'ın intihar etmesine sebep olmuş, Harun'u ise Taylan'ın ölümünün yükünü taşımaya, Taylan'la aynı kaderi paylaşmaya, yani aldatılmaya mahkum etmiştir. Harun, tüm

---

<sup>282</sup> Nursel Güler, *Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, 2008, s:60-61

birliktelikleri boyunca Nilgün tarafından aldatılmayı beklemiş, Taylan'ın aldatılışı ve ölümü için hep Nilgün'ü suçlamıştır. Harun'un Nilgün'e sorduğu "Onur sana mı kalmış, orospu?" sorusu, evliyken başka bir erkekle birlikte olan kadının erkek tarafından fahişe olarak algılanışını ortaya koymaktadır. Yine Harun'un Nilgün ile yaptığı tartışmaların ardından ağlaması ve daha sonra özür dileyip, ayaklarına kapanması, dengesiz bir davranış biçimi olsa da erkeğin büyüklüğüne işaret eden bir iyi niyet ve sevgi gösterisidir. Erkek, başka bir erkeğe giden kadının tersine evliliğine bağlıdır. Nitekim Nilgün'ün Harun ile evliyken birlikte olduğu erkek de, kızının intiharından ve sorunlarla dolan hayatından Nilgün'ü sorumlu tutarak, karısına geri dönecektir. Bu bağlamda Nilgün, erkek karakterlerin ekseninde şekillendirilmekte ve sorun çıkarıcı, kaosa sürükleyen, ıslah edilmesi gereken olarak tanımlanmaktadır. Harun, güçlü erkek mitini temsil ederken, Nilgün, güzel ve tehlikeli kadın kimliğiyle erkeklerle olan ilişkileri iki kişinin ölümüne, üç evliliğin dağılmasına neden olmuştur. Sonuçta Nilgün güvenilmezliğinin ve anlaşılmaçlılığının bedelini işini kaybedip, vasıfsız bir işçiye, sahipsiz bir kadına dönüşerek ödeyecektir.

### Resim 5



Nilgün'ün karanlık sokaklardan eve dönüşünün verildiği çekimler ile kadının yalnızlığı ve belirsizlik geleceğine gönderme yapılmaktadır. Ancak Harun, korunmaya muhtaç, altı aylık hamile olan Nilgün'e, yeni bir hayat sunmaya hazırdır. Zira kadın ıslah olmuştur.



Filmdeki yan karakterlerden Ayşe, anne olmak ve fedakarlık kavramlarının somutlaştırıldığı bir karakterdir. Filmde yer aldığı sahneler, anne olmak için işten ayrılmanın pişmanlığı ve tüm hayatının çocuktan ibaret hale geldiğine, evde kalıp çocuk bakmanın zor olduğuna dair hayıflanmaları ile doludur. Nevrotik tepkilerle şekillendirilen Ayşe karakteri, ev içi yükümlülüklerin altında ezilmenin ve anne kimliği ile sınırlandırılmanın yorgunluğunu taşımaktadır.

**Resim 6**



Filmdeki diğer kadın temsilleri, Taylan'ın annesi ve erkek kardeşinin karısıdır. Anne karakterinde, kırsal kesimin, geniş aile yapısında, eşinin ve büyük oğlunun ölümünden sonra iktidarı kabul edilmiş yaşlı ve bilge kadını görürüz. Nilgün'ün kırsal kesimin itaatkar, özel alanda kalan kadınlarından farklı olduğunun bilincinde olan bu kadın, onu yine de Taylan'ın emaneti olarak saymaktadır. Ancak, Harun'un ona gelip her şeyi itiraf etmesinin ardından her ikisini de yok sayacak, böylelikle küçük oğlunun bir cinayet işlemesini ve ailesinin dağılmasını engelleyecektir. Taylan'ın erkek kardeşinin karısı, oldukça siliktir. Kocasının ismiyle değil "şişt" diye çağırdığı, hizmet ederek, çocuklarla ilgilenerek, susarak yaşayan bir kadındır. Tepkisizdir, çünkü onun fikrinin bir önemi yoktur.

**Resim 7**



### **3.3.2.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Filmde bir ayrıntı olarak kalsa da Taylan'ın erkek kardeşinin, karısına “şişt” diyerek seslenmesi, kadının adsızlaştırılarak aşağılanışına, maruz kaldığı sözlü şiddete bir örnektir. Ancak Nilgün karakterinin film boyunca sıklıkla fiziksel ve sözlü şiddete maruz kalması kadına yönelik şiddet sorununu çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Demirkubuz filmlerinde şiddetin ötelenemeyeceği nokta erkeğin kendisine olan güveninin sarsıldığı noktadır.<sup>283</sup>

**Resim 8-9**



Erkek karakter, kadına istediğini yaptırmak için fiziksel gücünü kullanmaktan ve tehdit etmekten çekinmemektedir. Ayrılmak istediğini söyleyen Nilgün'ü, masadan

<sup>283</sup> Nursel Güler, a.g.e., s:64

kalkmak istediğinde, “Kalkarsan seni öldürürüm” diyerek tehdit eden Harun, eril bakış açısına göre aldatıldığı ve saygısızlığa uğradığı için istediği itirafı alabilmelidir. Harun’un küfürler yağdırdığı, onursuzlukla suçladığı, öldürmeye kalkıştığı, gitmesine izin vermediği Nilgün ise sessizliği ve anlaşılmazlığı ile Harun’u daha da delirtmekte, yapmak istemediği şeyleri yaptırmaktadır.

**Resim 10-11**



### 3.3.2.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

Zeki Demirkubuz, *İtiraf* (2002) ile, kentli, eğitilmiş, meslek sahibi, modern kadın temsilleri ile kırsal, eğitimsiz, çalışmayan kadın temsillerini karşı karşıya getirirken, özellikle güçlü, düzensiz ve erkek iktidarı için tehlikeli olan kadın temsili üzerinde durmaktadır.

**Tablo-3.2. *İtiraf* (2002) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	0	2	2
	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	2	0	0	2	0
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	2	1	0	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	0	0			

Tabloda görüldüğü gibi, filmde yer alan kadın temsilleri ya yükseköğrenim görmüştür ya da eğitimsizdir; ya meslek sahibi ve sosyaldır ya da ev-içi alana kısılıp kalmıştır. İki farklı uçta ele alınan kadınlar kıyaslanmakta ve eğitilmiş, güçlü kadın örneği olumsuzlanmaktadır. Eşlerine, evliliklerine, ailelerine sadık kadınlar, öylece yaşayıp giderlerken, bu karakterlerin tersi olan Nilgün karakteri giderek güçsüzleşecektir. Hayatına girdiği erkekleri aldatıldıklarını bilmemeleri nedeniyle aciz, aldatılıyor olmaları gerçeğiyle iktidarsız kılan bu kadın, erkeğe çektirdiği acıların bedeli olarak sahip olduklarını yitirecek, yalnız ve güçsüz kalacaktır. Tam bu noktada, onu içine düştüğü durumdan çıkarmak için erkek hazır beklemektedir. Zira erkek egemenliği, kadının acizliği ile mümkündür.

### 3.3.3. İNŞAAT (2003)

Resim 12



#### 3.3.3.1. Filmin Künyesi

35mm / 113' 00" / Renkli 2003 / Türkiye

Yönetmen: Ömer Vargı, Senaryo: Serdar Tantekin, Ömer Vargı, Kurgu: Burçin Çınar, Yeşim Ataman, Görüntü: Ferenc Pap, Müzik: Ömer Özgür, Oyuncular: Emre Kınay (Ali), Suna Pekuysal (Yaşlı Kadın / Hicran Teyze), Şevket Çoruh (Sudi), Yeşim Büber (Nazife), Ahmet Mümtaz Taylan (Nizamettin), Tuncay Beyazıt (Şevket), Resul Okan (Şevket'in Adamı), Hüseyin Baylan (Şevket'in Adamı), Günay Karacaoğlu (Şevket'in Baldızı / Televizyoncu Kadın), Gökhan Bozkurt (Televizyoncu Erkek / Faruk), Şehsuvar Aktaş (Sedat), Binnur Kaya (Ayşe), Ferhunde Hürol (Ayşe'nin Annesi), Nilgün Karababa (Genç Kadın), Adnan Tönel (Deprem Mühendisi), Murat Bavli (Koray), Şahin Sekman (Şahin),

Ali Yaylı (Celal), Nail Kırmızıgül (Ayhan), Okay Şenol (Tarık), Sinan Tuzcu (Cemal), Şeref Umut (Kemal), Sercan Bal (Çocuk), Ayşe Nil Şamlıoğlu (Çocuğun annesi), Yıldız Kaplan (Güzel Kadın), Hasan Gümen (Güzel Kadının Yanındaki Adam), İlhan Kilimci (Sinirli Adam), İskender Bağcılar (Politikacı), Ahmet Demir (Orta Yaşlı Adam), Faruk Savun (Yaşlı Adam), Bahtiyar Engin, Abdürrezzak Elçi (Japon Mühendis 1), Aziz İzzet Biçici (Asayiş Polisi), Sertan Özcan (Belediyesi), Somer Karvan (İyi Giyimli Adam), Yıldırım Beyazıt (Kısa Boylu Bıyıklı Adam), Cihat Mağara (Konuşan Yaşlı Adam), Serkan Akdeniz (Genç Koca), Murat Keleş (Kekeme), Yılmaz Çebi (Pizzacı Çocuk), Ahmet Taşdemir (Bankacı), Kemal Kazandı (İş Adamı), Kaan Öztop (Taraftar), Kamil Atılan (12. Ceset Getiren), Nilgün Aksalih (13. Ceset Getiren)

### **3.3.3.2. Filmin Öyküsü**

Toplumun çıkışsız kalan bireylerinin hikayelerini komedi unsurlarıyla birleştiren film, bir mafya patronunun şoförü olan Nizamettin'in inşaatında çalışan Ali ve Sudi'yi merkezine almıştır. Bu iki arkadaş şehrin kenar bir mahallesinde, aynı zamanda evleri olan bir inşaatta çalışmaktadırlar. Zamanla, örtbas edilmek istenen cinayetler için gizli bir mezarlığa ve dertlerine çare arayanların ziyaretlerine koştuğu bir şeyhliğe dönüşen bu inşaat halindeki yapı, günümüz Türkiye'sinin sosyal, kültürel ve ekonomik yapılanma anlamında yarım kalmışlıklarına göndermelerle doludur. Ali ve Sudi, tesadüfen ellerine geçen kamera ile cinayet itiraflarını ve büyüden medet uman insanları kaydedip izlerlerken, herkesin kendine göre haklı olduğu bir toplumda, suç ve ceza kavramları, adaletin göreceliliği, inanç, korku, güç ilişkileri bu bağlamda irdelenmektedir. Sevgilileri Nazife ve Ayşe ile kaçıp gitme planları yapan bu iki genç adamın, yine tesadüfen her şeyin ortaya çıkması ile Nazife'nin elinde kalan görüntü kayıtları neler olacağını belirleyecektir.

### 3.3.3.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Filmde 30'un üzerinde erkek temsiline yer verilmişken, kadın temsillerinin sayısı 8'de kalmış ve bu kadınlar da çoğunlukla özel alanla ilişkilendirilmişlerdir. Hicran, yaşlı ve yalnız yaşayan, geleneksel bir kadındır. Eğitimi konusunda bir bilgi olmasa da, yükseköğrenim görmediği ve hiç çalışmadığı izlenimi baskındır. Nazife, genç, eğitimsiz, gündelikçi olarak çalışan, yalnız yaşayan, kendini dul olarak tanıtmış bir kadındır. Televizyoncu kadın, genç, meslek sahibi, eğitilmiş, kentli bir kadındır. Ayşe'nin annesi yaşlı, eğitimsiz, ev hanımı ve başörtülü bir kadındır. Ayşe genç, eğitimsiz, annesi gibi ev hanımı olacak bir kadındır. Büyü için gelen güzel kadın, gençtir. Cinayet örtbası için gelen güzel kadın da gençtir ve eşini öldürmüştür. Oğlunu iyileştirebilmek için gelen kadın orta yaşlı bir annedir. Her üç kadın için de eğitim ve istihdama dair bilgi yoktur.

### 3.3.3.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu

Filmin eril bir alan olan 'inşaat'ı ana mekanı olarak seçmesi toplumun erilliğine dair bir göndermede bulunmaktadır. Bu eril alanda, erkekler arasında yaşanan güç mücadelesinin parodisinde kadınlar yan unsurlar olarak ele alınmaktadır. Komedi türünün barındırdığı abartı unsuru filmde kadın temsilleri yönünden, karakterlerin kimi özelliklerinin vurgulanması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hicran Teyze karakteri, merakı ile sinir bozucudur, ancak yaşlılığı nedeniyle itibar görmektedir.

**Resim 13**



Ayrıca son derece anaç olan bu kadın, bütün gününü evinin karşısındaki inşaatta çalışan işçileri izleyerek geçirmekte, onları çocuğu gibi görmekte öyle ki başları derde girdiğinde onları korumaya çalışmaktadır. Sudi'nin uydurduğu şeyh hikayesine hemen inanacak kadar batıl inançlıdır ve Antalya'da yaşayan kızının eşiyle yaşadığı cinsel problemler için işçi Ali'nin üstlendiği şeyh modelinden medet ummaktadır. Nazife, genç, alımlı, hayat dolu bir kadındır. Doğu Anadolu kırsal kesiminde yaşarken, istemediği bir evlilik yapmış, ancak kocasından kaçmıştır. Törelere göre öldürülmesi gereken bu kadına çocukluğundan beri aşk besleyen Sudi, ona yardım etmek istemiş, ancak yanlış anlaşılmalardan sonucunda Nazife'nin Sudi'ye kaçtığı zannedilmiş, Sudi ve Nazife de İstanbul'da kenar bir mahalleye sığınmışlardır. Sudi bir yandan Nazife'ye aşıktır ancak, bir gözü görmediği, yani eksik bir erkek olduğu için ona sahip olamayacağını düşünmektedir. Sudi'nin ağabeyi olarak gördüğü Ali ile Nazife arasındaki yakınlaşma Sudi'yi çok kızdıracaktır.

**Resim 14**



Artık Sudi'nin gözüyle Nazife erişilmez olan, kendine aşık eden ve başa dert açan bir kadındır, ama bir kadın yüzünden Ali'ye, kardeşine, ailesine küsmeyecektir. Kadın, eril alanın her zaman dışında kalacaktır. Nazife, yanında çalıştığı pop yıldızının gösterişli yaşamına öykünmektedir. O hayata ait olmadığı gerçeğiyle yüzleştiği zaman Ali'ye ve kendi kendine sorar: "Kimim ki ben? Ne işim var orada?". Ali "kimsenin Nazife'yi onun gibi göremeyeceğini, bilemeyeceğini" söyleyecektir. Kadın, erkeğine aittir, erkeğinin



gördüğü gibidir. Ancak Ali, Nazife uğruna Sudi'yi kaybetmeyi göze almayacak, bir kadın bir erkeğin yerini tutmayacaktır. Ancak Sudi'nin rızasını alırsa, bu ilişki mümkün olacaktır. Ayşe karakteri, mahalleli, saf bir kadındır. Annesinin sözünden çıkmayan, hiçbir aktivitesi olmayan bu akli eksik kadın, yalnızca Sudi karakterini sevmek ve Sudi'nin özgüvenini güçlendirmek için vardır.

**Resim 15**



Ayşe'nin annesi yine mahalleli, cahil bir kadındır, Ayşe'nin nasibini büyüyle açtırmak için gittiği inşaatta, kızı Sudi'ye aşık olacaktır. Televizyoncu kadın tiplemesi, mesleki cinsiyet ayrımını yok eder görünse de, kadının kamusal alana geçişte erkekleşmesi olgusunu doğrulamaktadır. Soğukkanlıdır, küfürbazdır. Yan tiplmeler olarak filme dahil olan genç ve güzel kadınlardan biri, zeki, seksi, zengin koca avcısı bir kadın klişesi, diğeri ise sarışın aptal kadın klişesi olarak ortaya konmuştur. Sarışın aptal kadın tiplemesi, Sudi'nin bakışlarıyla taciz etmesine bozulsada tepki göstermez.

**Resim 16-17**



Son olarak, oğlunu iyileştirme umuduyla gelen anne, sinirli, çok konuşan, dinlemeyen kadın klişesini canlandırmaktadır. Filmde, şehrin kenarında kalmış bir mahallenin kentli olamayan insanları anlatılırken, mahallenin kadınları özellikle başörtüsü kullanımı ve istihdama dair tanımlamalarla kentli kadından ayrı tutulmaktadır. Mahallenin kadınları, başörtülü, utangaç, naif ev hanımları olurken, kentli kadınlar kendine güvenen, bakımlı, dişilikleri ön plana çıkan çalışan kadınlardır. Ayrıca kentli kadınlar için ev içi alan ve toplumsal ayrımı yoktur fakat mahalleli kadınlar için ev içi alan toplumsal baskıdan uzaklaşabildikleri alandır. Örneğin, kamusal alanda başı örtülü ve oldukça kapalı kıyafetlerle görülen Nazife, içerde, özel alanda dekolte giysilerle görülmektedir.

**Resim 18-19**



### **3.3.3.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Merkez kadın karakter Nilgün, zorla evlendirildiği ve karşı koyduğunda ölümle tehdit edildiği bir hayattan kaçmıştır, ancak kaçtığı eril baskıdan onu koruyan başka bir erkektir. Bu bakımdan, Sudi'nin anlatımıyla öğrendiğimiz sözlü ve fiziksel şiddetin kadın için çözümü başka bir erkeğe sığınmak olarak ortaya konmaktadır. Diğer yandan, Ali ve Sudi'nin gizli kamerası aracılığıyla, pek çok kadın cinayetine tanık oluruz. Nerdeyse tamamı erkek olan katiller, iktidar kavgaları, çıkar ilişkileri, fanatizm gibi sebeplerle hemcinslerini öldürdüklerini açıklarlarken, karısını ya da başka bir kadını öldürmüş olanlar

‘Bana ibne dedi.. Öldürdüm.’, ‘Karı bu, adamı rezil eder. Kalkmadı diyorum, karı da güldü işte böyle..’ ‘Yatmadığı kimse kalmamış, her şeyimi verdim o orospuya. O ne yaptı? Doymadı, hep daha fazlasını istedi.’, ‘Mantıklı düşünebilirdi. Yapabildi mi? Yoo. Yapabilseydi, herkes kazanırdı. Ama büyümemiş işte, çocuk beyinli’ diyerek, iktidarsızlık, kadının cinsel özgürlüğü ve duygusallık gibi gerekçeler sıralamaktadır. Bu itirafların, gizli kamera görüntüleri olarak verilmesi, eril söyleme tutulmuş bir ayna olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan, inşaatın içine düştüğü karmaşa, ‘Ulan orospuya döndü bu inşaat bel!’ sözleriyle, kadın ve fahişe olmakla denk tutularak, eril söyleme sadık kalınmaktadır.

### 3.3.3.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

*İnşaat* (2003) filmi, günümüz Türkiye’sine dair bir projeksiyon ortaya koymaya çalışırken, kadın temsillerini taşralı ve özel alanda varolan temsillerle sınırlamıştır.

**Tablo-3.3. *İnşaat* (2003) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

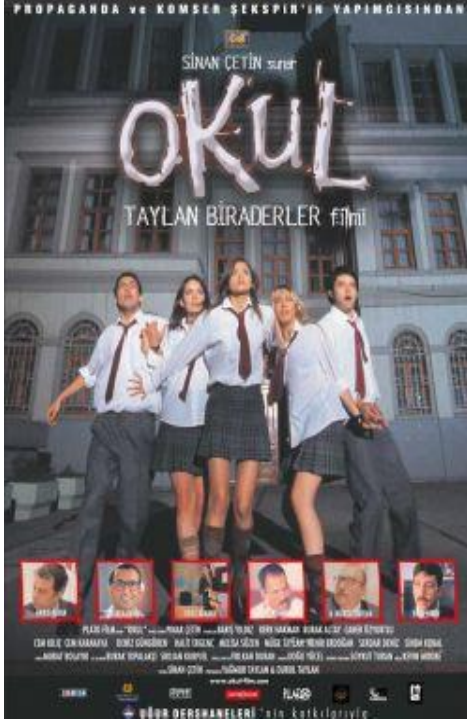
	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yüksek Öğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	0	1	7
	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	3	0	1	1	3
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	0	0	1	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	0	0			

Tabloda görüldüğü gibi kadın temsillerinin eğitim ve istihdam durumları çoğunlukla belirsizdir. Filmde yer alan 8 kadın temsilinden yalnızca birinin eğitim düzeyi tanımlanırken, yine sadece 2’si için çalışma yaşamına katılmak mümkün olmuştur. Kırsal

kadın temsilleriyle eğitimsizlik, batıllık ve başörtüsü özdeşleştirilirken, diğer temsiller yüzeysel olarak ele alınmıştır. Erkeklerin yaşadıkları güçlüklerden çıkışları ekonomik güç ile ilişkilendirilirken, kadınların güçlü erkekler sayesinde çıkış buldukları izlenimi yaratılmıştır. Ayrıca eril söylemi destekler biçimde hem erkek hem kadın karakterlerce kullanılan 'orospu' kelimesi, meslek tanımından ziyade düşük ahlakı vurgulamakta, dolayısıyla inşaatın ya da günümüz toplumunun içinde bulunduğu ahlaki çöküş sorgulanırken, kadınlarla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda, filmin sonunda, Ali tutuklanırken, onu kurtaracak video kayıtlarının Nilgün'de oluşu, kadını erkeğin yanında yer alarak, toplumsal düzenin sağlayıcısı bir konuma taşımaktadır.

### 3.3.4. OKUL (2004)

Resim 20



#### 3.3.4.1. Filmin Künyesi

35mm / 105' 00" / Renkli 2004 / Türkiye

Yönetmen: Yağmur Taylan, Durul Taylan, Senaryo: Doğu Yücel, Kurgu: Murat Bolayır, Görüntü: Soykut Turan, Müzik: Kevin Moore, Oyuncular: Nehir Erdoğan (Güldem), Burak Altay (Gökalp), Berk Hakman (Ersin), Cem Kılıç (Burak), Sinem Kobal (Şebnem), Melisa Sözen (Ceyda), Deniz Akkaya (Felsefe Hocası Alev), Ahmet Mümtaz Taylan (Müdür Vedat Bey), Ali Sunal (Alparслан Bey), Emre Kınay (Din Hocası Kemal), Ragga Oktay (Bekçi Sülo), Barış Yıldız (Umut), Caner Özyurtlu (Ediz), Serdar Deniz (Giz), Deniz Güngören (Orçun), Hamdi Alkan (Milli Eğitim Müfettişi), Halit Ergenç (Tarih Öğretmeni), Cem Karakaya (Beden Öğretmeni)

### 3.3.4.2. Filmin Öyküsü

Korku ve komedi unsurlarını bir arada barındıran film, bir yandan üniversite sınavına hazırlanırken, bir yandan da okul, öğretmenler ve sınavlar ile baş etmeye çalışan lise döneminde bir grup gencin yaşamlarına yakından bakmaktadır. Güldem karakterinin etrafında şekillenen olaylar zinciri, Gökalp'in Güldem'e yazdığı intihar mektubuyla başlar ve geriye dönüşler eşliğinde hikaye ilerler. Gökalp, müzik ve edebiyatla ilgilenen, protest bir kişiliktir ve Güldem'e aşiktir. Güldem'in solist, Gökalp'in baterist olduğu bir müzik grupları vardır. Güldem'e olan aşkını açıklayamasa da, bu aşkın ilhamı ile hikayeler yazar ve bir ritüel olarak Güldem'e sunar. Güldem ise okulun popüler öğrencilerinden Ersin ile romantik bir ilişki yaşamaktadır ve Gökalp'in Güldem'e yazdığı son hikaye, onu sevdiğini açıkladığı mektup Ersin ve arkadaşlarının eline geçtiğinde alay konusu olmasına göz yumar. Güldem için sıradan bir şaka olan bu olay, Gökalp'i sarsar ve intihara sürükler. Gökalp'in ölümünün birinci yılında ise, Gökalp ile dalga geçen Güldem ve arkadaşlarının başına tuhaf ve korku dolu olaylar gelmeye başlar. Gökalp'in hayaleti Ersin'i, kendi hayatı ve Güldem arasında bir seçim yapmak zorunda bıraktığında Ersin kendi hayatını tercih eder ve Güldem'i aslında sevmediği ortaya çıkar. Şebnem, güzellik saplantısı yüzünden aynaya baktığında korkunç bir yüzle karşı karşıya kalacaktır. Burak'ın en büyük hobisi olan cep telefonu, en büyük korkusuna dönüşecektir. Ceyda ise, bir erkeğe sadık kalmamasının ve erkeklerle dalga geçmesinin cezasını birlikte olduğu tüm erkeklerle bir odada karşı karşıya kalarak çekecektir. Tüm bunların sonunda, sevgilisinin ve arkadaşları tarafından okulda Gökalp'in hayaletiyle tek başına bırakılan Güldem, sahte bir hayattansa, onu gerçekten seven Gökalp'in hayaletini tercih eder. Bu, intihar mektubu şeklindeki hikaye bittiğinde, Güldem, hayatını Gökalp'in gözüyle görmeye ve onu sevmeye başlar. Gökalp, aşk mektubu ile kazanamadığı kalbi, kendi intiharını anlattığı hikayesiyle kazanır.

### 3.3.4.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Güldem, Şebnem ve Ceyda genç, orta ve üstü sınıftan, lise öğrencisi ve yükseköğrenime devam edecek olan kadınlardır. Felsefe öğretmeni Alev, orta yaşlarının başında, orta sınıftan, yükseköğrenim görmüş ve meslek sahibi bir kadındır. Nesrin Hanım, orta yaşlı, yükseköğrenim görmüş ve meslek sahibi bir kadındır.

### 3.3.4.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açıdan Dışavurumu

Filmde genel olarak tüm kadınlar dişilikleri ön plana çıkarılmış, görsel haz nesnelere olarak sunulmaktadırlar. Dekolte giyim tarzı ve uzun plan yavaşlatılmış yakın çekim ‘dikizleme’ sahneleri ile kadınlar bacak ve göğüsten ibaret hale getirilmektedir.

**Resim 21-22-23-24**



Gökalp karakterinin ağzından, aşık bir erkeğin anlattığı bir hikaye olarak şekillenen filmde, kadın karakterler de bu erkeğin aşık olduğu ideal, ‘doğru’ kadın ve diğer ‘yanlış’ kadınlar olarak ortaya çıkar. Gökalp’e göre Güldem’in hayatındaki pek çok şey yanlıştır, Güldem sahip olduklarından ya da olabileceklerinden farklı şeyler istemektedir. Üniversite sınavında İşletme bölümünü kazanıp, iyi para kazanabileceği bir meslek edinmeyi ve hobi olarak şarkı söylemeye devam etmeyi değil, konservatuarda müzikal eğitim alıp, şarkı söyleyerek hayatını kazandığı ve iyi bir şarkıcı olduğu bir hayatı istemektedir. Ayrıca, Güldem için yakışıklı, zengin, hırslı, popüler ve güçlü bir erkek tiplemesi olarak sunulan Ersin ile ‘Ersin’in kızı’ olarak sürdüreceği birlikteliği de yanlıştır. Güldem’in asıl istediği onu gerçek bir aşkla sevecek, hayallerini gerçekleştirmesi için destek olacak bir erkektir. Bu erkek ise Gökalp’tir. Bir yandan, kadın için kendi kimliğini bulmak ve istediklerinin peşinden gidebilmenin altını çizen bu yaklaşım, bunun için kadını yine bir erkeğe muhtaç kılmaktadır. Kadının kimliği yine bir erkek tarafından şekillendirilmektedir. Şebnem karakteri, güzel olmasının dışında belirgin özellikleri verilmemiş bir kadındır. Beden eğitimi dersinde, koştugu sırada yavaş çekim verilen göğüs çekimi ve erkek öğrencilerin Şebnem’in göğüsleri üzerine yaptıkları paha biçme diyalogu, kadının cinsel ve görsel bir obje olarak inşasıdır. Nitekim Şebnem’in hayatı da görüntüsüyle uğraşmaktan, Burak’la olan yüzeysel ilişkisinden ve ders çalışmaktan ibarettir. Güzellik ve bakımlılık takıntısı, Şebnem’in korkunç bir yüzü olduğuna dair gördüğü halüsinasyonlar ile olumsuzlanmaktadır.

**Resim 25**





Erkek, kadının güzel görünmesini ama aynı zamanda güzellik dışında kendini geliştirdiği yönleri olmasını istemektedir. Ceyda karakteri ise, yine güzel ve alımlı, aşka inanmayan, erkeklerle kısa ve önem vermediği ilişkiler yaşayan bir kadındır. Güldem ve Şebnem uzun süreli birlikteliklerine rağmen erkek arkadaşları ile fiziksel temas bakımından sarılmanın ötesine geçmezken, Ceyda hayatına yeni giren bir erkekle öpüşür. Erkekler onun için dişiliğini kullanarak kolayca elde edebileceği ya da istediğini yaptırabileceği varlıklardır. Örneğin, okulun güvenlik görevlisi Sülo'ya kur yaparak istediği sigaraları almakta, ancak erkeklerin bu zaafı onun aşka olan inancını yoketmektedir.

**Resim 26-27**



Gökalp'e göre ise, her kadının beklediği bir erkek vardır. Ceyda da, rüyalarının erkeğiyle karşılaşacak, inkar ettiği aşk hayatına girdiğinde ise, birlikte olduğu tüm erkekler karşısına dikilip ondan hesap soracaktır. Erkek, kadından sadakat beklemektedir, aksi halde onu cezalandırmaktan geri durmayacaktır. Böylelikle kadın için yaratılmış aşk miti yeniden canlanacaktır. Alev karakteri, oldukça seksi bir felsefe öğretmeni oluşu ile kadının entelektüel ve erotik özelliklerini bir araya getiren eril bir fantezidir. Ders verdiği sınıfta, tüm erkek öğrencilerin adeta tapındığı bu kadın, genç kadınlar için ise erkekleri ellerinden alabilecek bir tehdittir.

Film boyunca kadınlar erkekler tarafından gizlice ve alenen izlenirler, arzulanırlar. Alev'in arabadan inişi, Şebnem'in koşarken göğüslerinin sallanışı, güvenlik kamerası görüntülerinde bekçi Sülo'nun Ceyda'yı izlemesi ve ekranda onun vücuduna dokunuşu,

Ediz ve Orçun'un porno koleksiyonları, tümüyle kameranın ve sinemanın eril bakışa hizmet etmekte olduğu sahnelerdir.

**Resim 28**



Ayrıca, müdürün tüm öğrencilere porno bir filmi yanlışlıkla izlettirdiği bölümde, pornografik görüntüler ve kişilerin tepkileri ardarda kurgulanmıştır. Erkekler ve çocuklar, keyifli ve meraklı bir şaşkınlık içinde sunulurken, kadınların iğrenir, şaşkın ve tedirgin yüz ifadelerine yer verilmesi, yine kadının cinsellik ve pornografi çerçevesinde nesneleştirildiği ve yabancılaştırıldığına dair bir algı yaratmaktadır.

### **3.3.4.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Filmde kadına yönelik herhangi bir şiddetten bahsetmek mümkün değildir. Toplumsal gerçeklikle örtüşmeyen bu durum, mekan ve hikaye seçiminin kısıtlı sayıda temsile yer veriyor oluşu ile açıklanabilir.

### **3.3.4.6. Filmin Genel Değerlendirmesi**

*Okul* (2004) filmi, Yeşilçam sinemasının okuldan eve, evden okula gidip gelen, gizli mektuplaşmalarla sürdürdükleri ilişkilerle gerçek aşkı arayan mazbut genç kadınlarının aksine, kendine güvenen, cinselliğinin farkında olan liseli genç kadınları seyircinin karşısına çıkarmaktadır. Bu temsillerin dışındaki kadın karakterler yalnızca

okulun öğretmenleri olmuştur. Dolayısıyla aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi filmde yer alan 5 kadın temsilinin hepsi eğitilmiş ve 2'si çalışan kadınlardır.

**Tablo-3.4. Okul (2004) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yüksek Öğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	3	2	
	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	0	0	0	2	3
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	0	0	0	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	0	0			

Filmin bir okulda geçiyor oluşu, tabloda görüldüğü gibi eğitim ve istihdam unsurlarını sınırlarken, tüm kadın temsillerinin dişiliğinin ön planda olması düşündürücüdür. Zira filmdeki erkek karakterler, kadınlar duymazken ya da görmezken onlarla ilgili cinsel fantazilerini paylaşmaktan çekinmezler. Bu durum, kadınları görsel objelere dönüştürürken, seyirciye de eril söyleme uygun biçimde kadının bakılması gereken olduğu mesajını aktarmaktadır. Genel anlamda, eril bakışın şekillendirdiği görsel haz nesnelere olarak sunulan kadın temsilleri üzerinden, gerçek aşkı arayan, seksi, akıllı ideal kadın temsil edilmektedir. Ancak hikayenin merkezinde Gökalp karakterinin aşık olduğu kadını gerçek aşk sayesinde kazanması anlatılırken, güvenlik görevlisinin ağzından gerçek aşkın bir hikaye olduğu, kadın ve erkek arasındaki ilişkinin cinsellikten ibaret olduğu, kadınların kendilerine hükmedebilecek bir erkek aradıkları vurgulanmakta ve bu söylem filmdeki kadın temsilleri ile desteklenmektedir.

### 3.3.5. İKİ GENÇ KIZ (2005)

Resim 29



#### 3.3.5.1. Filmin Künyesi

35mm / 103' 00" / Renkli 2005 / Türkiye

Yönetmen: Kutluğ Ataman, Senaryo: Kutluğ Ataman, Kurgu: , Görüntü: Emre Erkmen, Müzik: Replikas, Nazan Öncel, Kibariye, Aylin Aslım, Oyuncular: Hülya Avşar (Leman), Feride Çetin (Behiye), Vildan Atasever (Handan), Tuğçe Tamer (Çiğdem), Gönen Bozbey (Nevin), Sezgi Mengi (Erim), Uğur Baltepe (Burak), Cengiz Sezici (Şevket), Murat Proşçiler (Tufan), Yeşim Ceren Bozoglu (Parfümeri tezgahı), Can Kolukısa (Fotoğrafçı), Gülşah Köse (Kitapçıdaki kasiyer), Alpcan Nedim Bircan (Ceket satıcısı), İpek Bilgin (Eczacı kadın), Demet Genç (Genç anne), Tekin Temel (Genç baba), Lara Sevdik (Kız)

çocuğu), Hikmet Ömer Aktaş (Dersane Müdürü), Sinan Yüce (Taksi Şöförü), Aysun Metiner (Şevket'in Sevgilisi)

### 3.3.5.2. Filmin Öyküsü

Film, Handan ve Behiye isminde iki genç kızın kesişen hikayelerini anlatır. Handan, annesi Leman ile site içinde bir apartman dairesinde yaşar. Leman'ın kocası ve Handan'ın babası yıllar önce evi terk etmiş ve Avustralya'ya gitmiştir. Güzel bir kadın olan Leman, kızına bakabilmek ve geçinebilmek için metreslik yapar. Handan'ın eğitim görmesini ve meslek sahibi olmasını ister, üniversite sınavına hazırlanabilmesi için gerekli dersane parası gibi harcamaları Şevket Bey adındaki erkek arkadaşından alır. Handan, bu durumdan hoşlanmasa da kendini kabullenmek zorunda hisseder. Behiye ise, bir kenar mahallede, anne, baba ve abisiyle yaşamaktadır. Kırmızı saçları, yırtıcı ve asi tavırları ile farklı bir kadındır. Boğaziçi Üniversitesi Mütercim Tercümanlık bölümünde ilk senesidir. Herkesin çalıştığı bu ailede, Behiye ev işlerinden sorumludur. Despot tavırlı, başarısız ve güç takıntılı abisi Tufan'ın çekemediği, sürekli hor gördüğü ve kısıtlamaya uğraştığı Behiye, abisinden, abisinin pasifize ettiği anne ve babasından bıkmıştır. Behiye'nin mahalleden en iyi arkadaşı Çiğdem, bir gün Handan ve Behiye'yi tanıştır; Çiğdem'in deyimiyle Handan dünyadan haberi olmayan, Behiye ise fazla yaklaşırsa tehlikeli olabilecek kadınlardır. Ancak bu iki genç kadın birbirlerini tanıdıkça, her ikisinin de yaşadıkları hayattan memnun olmadıklarını ve bunu değiştirmek istediklerini farkederler. Handan bir yandan annesi gibi olmaktan korkmakta, Avustralya'da yaşayan babasını bulmak ve onun yanına gitmek istemekte ama diğer yandan reddedilme korkusu ile buna cesaret edememektedir. Behiye, Handan'a yardım ederek kendi için de bir çıkış bulabileceğini, ikisinin birlikte başarabileceklerini düşünür. Ancak Leman'ın Handan'a olan bağımlılığı, Behiye'nin ailesinin baskısı kızları birbirlerinden uzaklaştırırken kaçamadıkları kaderlerine doğru iter. Handan annesine dönüşürken, Behiye, sıkışıp kaldığı eve geri döner.

### 3.3.5.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri

Behiye'nin annesi orta yaşlarının sonunda, çalışan bir kadındır. Dar gelirli bir aile olmaları, Behiye'nin annesinin eğitimsiz ve vasıfsız bir işçi olduğunu düşündürmektedir. Çiğdem, genç bir kadındır, dershaneye devam etmektedir. Behiye, genç, üniversite öğrencisi, çalışmayan bir kadındır. Handan, genç, lise mezunu, üniversite sınavına hazırlanan bir kadındır. Leman, orta yaşlı, yükseköğrenim görmemiş, çalışmayan ancak metres hayatı yaşayarak geçimini sağlayan bir kadındır. Nevin, orta yaşlı, çalışmayan, metreslik yapan bir kadındır. Bunların dışında, dersane çalışanı orta yaşlarının başındaki kadın, kitapçıdaki tezgahtar genç kadın, kozmetik mağazasındaki tezgahtar orta yaşlarının başındaki kadın, eczacı yaşlı kadın, lüks bir mekanda yemek yiyen ailenin genç yaştaki annesi gibi kadın tiplmeleri filmde yer alır.

### 3.3.5.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu

Filmin açılış sahnesi sitenin otoparkında arabada Leman'ın Şevket'ten Handan'ın kurs parası sözünü aldıktan sonra oral seks yaptığı sahnedir. Leman'a göre erkeğin, kadından istediği sekstir, kadın ise hizmetinin karşılığını aldığı sürece erkeğin isteğini yerine getirecektir.

Resim 30



**Resim 31**



Handan'ın kurs parasını koparabilmek, hayatını sürdürebilmek için katlandığı bu adam, Leman'ın kendini aşağılanmış hissetmesine neden olmakta, ancak Leman yine de bu düşünceleri zihninden uzaklaştırmaktadır. Evlilik hayalleri kurduğu bu adamı başka bir kadınla birlikte gördüğünde ise hesap soramayacak kadar çaresizdir. Leman bu şekilde yaşamaktan yorgundur ve Handan'ın kendi gibi olmasını istemez. Handan ise, akli havada biri gibi görünse de gelecek kaygısı içini kemirmektedir. Annesini yalnız bırakamaz ama annesiyle kaldığı sürece kendi kaderini belirleyemeyeceğini düşünür. Erkeklerin ilgisini sürekli üzerinde hisseden genç kadın, bu ilgiden faydalanmak niyetindedir.

**Resim 32-33**



Zengin bir ailenin oğlu Erim ile olan ilişkisi, Handan için bir yol ayrımına dönüşmüştür. Erim, Handan'ı porno yıldızlarına benzeterek, ne istediğine dair mesajlar gönderirken, Handan Erim'in onun kurtuluşu olabileceğine dair küçük bir umut taşımayı

sürdürür. Benzer bir şekilde Leman'ın yaşamına yön veren de böylesi bir umuttur. Nitekim Handan Erim'le yattıktan sonra, “Şimdi ne olacak?” diye sorar, aldığı cevap alaylı bir balayı hayali ve Erim'in arkadaşı Burak'a ikram edilmek olur. Handan, Erim'in teklifine karşı koysa da kaderine karşı koyamaz. Behiye ise hayatını değiştirmeyi deneyecek kadar öfkeli ve cesurdur. Ailesinin sıradan hayatından bunalmış, farklı bir hayatın, sınıfsal, ailevi, ekonomik herhangi bir bağının ve aidiyetinin olmadığı bir hayatın düşünüyorsa bu kadın, sıradan olanı, normal olanı temsil eden her şeye nefret duyar.

### Resim 34-35



Örneğin, Erim ve Burak karakterleri para ve güç ilişkisinin bir temsili olarak nefret edilesidir; Handan'a Erim'e ihtiyacı olmadığını öğütler. Handan'ın özendiği şaşaalı ve lüks hayat, Behiye'nin kaçmak istediği her şeyi barındırır. Behiye'nin abisi Tufan, Erim'in doğuştan sahip olduğu hayata ulaşma hayalleri kuran, ataerkil ve kapitalist sistemin bir savunucusu olarak her gün Behiye'nin karşısına dikilmekte, onu normalleştirmeye çalışmaktadır. Behiye sonunda evden kaçır, Handan ile birlikte başarabileceklerini, kaderlerini değiştirebileceklerini düşünür. Ancak Handan, daha karamsardır. Behiye, Handan'a olan inancını yitirdiğinde, kendi gücünü de yitirir. Behiye'nin güçlü ve hırslı olduğu zamanlar kadar, depresif, hareketsiz, sürekli bir uyku halinde olduğu zamanlar da çoktur; ölmek istemez ancak yapabileceği hiçbir şey olmadığı inancı onu adeta bitkisel hayata sokar. Bu anlamda, eril baskının kadın üzerindeki olumsuz etkisi, kadının kendi kendine yetemeyişi ve çözümsüzlüğü vurgulanmaktadır. Behiye'nin annesi, oldukça edilgen, Behiye'yi ev işlerinden kurtulmak için kullanan, oğlu ve kızı arasındaki gerilimi



kimi zaman körükleyen ama genellikle oğlundan ve eril otoriteden yana bir tavır sergileyen, klasik bir kadın temsilidir. Aile içi şiddet karşısında neredeyse tepkisizdir. Çiğdem karakteri, Behiye ile aynı koşullarda yaşayan ancak, halini kabullenmiş bir kadın olarak şekillendirilir. Behiye'nin hep güvenebileceği bir dosttur. Çiğdem ve Nevin karakterleri, en iyi arkadaşlar olarak, Behiye ve Leman'ın olan biteni kabullenmeleri, yaşamlarını olduğu gibi sürdürebilmeleri için uğraşırlar. Her ikisine göre de, hayatlar değiştirilemezdir.

Merkez karakterler dışındaki kadın temsilleri, günlük hayatta merkez karakterlerin karşısına çıkarlar. Kitapçada çalışan kasiyer genç kadın, Behiye'nin hırsızlığını söyleyemeyecek kadar ürkek bir kadinken, bir alışveriş merkezinde parfümeride çalışan tezgahtar, Handan'ı mağazadan kovmaya kalkacak kadar cesurdur. Eczacı kadın, uyku ilacı satın alan Behiye'nin intihar etmek istediğini düşünecek, ama sadece verdiği ilaçların ölmesi için yeterli olmadığını söyleyecektir. Lüks bir mekanda küçük kızlarının doğum gününü kutlarken, Behiye'nin tacizine uğrayan ailede ise anne tiplmesi, kendisi de tepki vermediği halde, kocasına neden tepkisiz kaldığını soracaktır. Bu gibi küçük ayrıntılarda ortaya çıkan kadın temsilleri kadınlar arasındaki ilişkilerin içerdiği hiyerarşiyi ortaya koymaktadır.

### **3.3.5.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Behiye karakteri, öfkesinin dışavurumu olarak şiddet uygularken, üzerinde iktidar kurmaya çalışan ağabeyi Tufan tarafından da fiziksel şiddete maruz kalır. Behiye var olduğunu ispat etmek istercesine, onu yok sayan herkese bağırp çağırır. Ailesiyle iletişimi sözlü kavgalardan ibarettir. Son anda bindiği otobüs şoförünü paylar. Handan'ı bakışlarıyla taciz eden taksi şoförüne yumruk atar. Handan'ın aklını karıştırdığına inandığı Erim'le sokak ortasında kavgaya tutuşur. Handan'ı ondan uzaklaştırmaya çalışan Leman'ın üzerine yürür. Şiddet Behiye'nin sıkışmışlığının yansıması olarak bir iletişim aracına dönüşmüştür. Behiye'yi kısıtlayan ise üzerindeki, ağabey figürü ile somutlaşan eril baskıdır. Tufan, Behiye'ye sürekli hakaret eder, üzerinde psikolojik baskı kurar, tehdit eder,

evden kaçışını dayak ve oda hapsi ile cezalandırır. Kentin değişen aile yapısına dikkat çeken bu durumda, ekonomik gücün el değiştirmesi ile birlikte baba ve annenin pasifize oluşu ve ailenin erkek çocuğunun, ağabeyin otoriteyi sahiplenilişi görölür. Kadın daha eğitimli ve daha çok çalışan olsa da ataerkil söyleme boyun eğmelidir. Bu olguyu kırmaya çalışan, mücadeleci bir kadın olarak verilen Behiye karakteri, tüm olan bitenden sonra başladığı noktaya geri dönerek, bir anlamda boyun eğecektir. Handan'ın yaşadığı şiddet, cinsellikle bağlantılıdır. Sokakta yürürken ya da takside uğradığı cinsel tacizleri, kendini görsel bir nesne olarak algılamasına neden olmaktadır. Bu nedenle Erim'le yaşadığı cinsellik, bir ilişkiden çok tecavüze yakındır. Erkeğin, kadının isteyip istemediğine, zevk alıp almadığına aldırmadan, defalarca tatmin olduğu ilişki, kadın için bir yıkıma dönüşür.

**Resim 36-37-38**



### 3.3.5.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

*İki Genç Kız* (2005), kadın olmak, büyümek ve kimliğini bulmak üzerine bir filmidir. Aşağıdaki tabloda belirtildiği gibi filmde yer alan kadın temsillerinin çoğunluğu eğitilmiş ve çalışan kadınlar olarak verilirken, kadının hayatında cinselliğe, şiddete ve seks-ışçılığına dair gözlemlere de yer verildiği görülmektedir.

**Tablo-3.5. *İki Genç Kız* (2005) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	7	2	2
	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	0	1	3	1	4
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	0	1	2	1	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	2	0			

Handan ve Behiye karakterleri, farklı hayatlarına rağmen, önlerine sunulan kadın modellerini reddetmek noktasında kesişirler. Handan için annesi Leman ve onun arkadaşı Nevin ile sunulan kadın temsilleri, klasik kadın rollerini reddeden ancak ekonomik anlamda erkeğe bağımlı kadınlardır. Bir gelir kaynağı olarak gördükleri erkekler tarafından cinsel anlamda sömürülmektedirler. Behiye ise annesi ve arkadaşı Çiğdem ile çizilen klasik rollerini kabullenmiş kadın temsilleriyle karşı karşıyadır. Behiye'den ev işlerini yapması, babasına ve abisine yani ataerkil otoriteye itaat etmesi beklenmektedir. Bu anlamda, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesi ve öğretilişinde ailenin işlevi görünür kılınmaktadır. Ayrıca, film boyunca sunulan, kadının özel alanda ve kamusal alanda maruz kaldığı eril bakış örnekleri üzerinden izleyici-izlenen ilişkisi sorgulanmaktadır. Leman'a sipariş getiren

bakkal çırağının asansörde mastürbasyon yapışı, dikiz aynasından Handan'ı izleyen taksi şoförünün yine dikiz aynadaki görüntüsü, Tufan'ın gizlediği porno dergiler erkek gözünden kadın algısını yansıtır. Böylelikle, filmde sunulan kadın temsilleri, ataerkil düzenin şekillendirdiği kimlikleri ve görünümüleriyle sunulmaktadır.

### 3.3.6. GÖNÜL YARASI (2005)

Resim 39



#### 3.3.6.1. Filmin Künyesi

35mm / 138' 00" / Renkli 2005 / Türkiye

Yönetmen: Yavuz Turgul, Senaryo: Yavuz Turgul, Kurgu: Bülent Taşar, Görüntü: Soykut Turan, Müzik: Tamer Çuray, Oyuncular: Şener Şen (Nazım), Meltem Cumbul (Dünya), Timuçin Esen (Halil), Sümer Tilmaç (Takoz Atakan), Güven Kıraç (Memet), Erdal Tosun (Haşmet), Devin Özgür Çınar (Piraye), Ece Naz Kızıltan (Melek), Mübeccel Vardar (Eczacı Berrin hanım), İhsan Bilsey (Veysel), Hikmet Karagöz (Balıkçı), Mehmet Güreli (Manav), Atilla Pekdemir (Komiser), Berat Yenilmez (Tolga), Elif Nutku (Nilgün), Fikret Turgul (Fikret), Aynur Doğan (Kendisi), Neşet Ertaş (Kendisi), Mine Tugay (Pazarlık Yapan Kadın), Tansu Biçer (Kuaför), Sarp Aydınöglu (1. Taksi Şöförü), Serkan Keskin (2. Taksi Şöförü), Engin Yüksel (3. Taksi Şöförü), Fatih Dönmez (Doktor), İnci Şen

(Hemşire), Ali Savaşçı (1. Hastane Görevlisi), Süleyman Karaahmet (2. Hastane Görevlisi), Tarık Çiçek (Resepsiyonist), Kayacan Akarsu (Kaan), Engin Alpateş (Ali, Memet'in çalışanı), Aylin Çalap (Melek'in bakıcısı), Şahin Irmak (Barmen), Bora Erdem, Ümit İlban, Sezai Paracıkoğlu, Hasan Basri Albayrak (Pavyon Garsonları), Bülent Çolak, İsmail Erol, Macit Akman (Pavyon Müşterisi), Adile Harman, Betül Karadayı, Şermin Coşkun (Konsomatrisler), Semiha Demirci, Sevim Karatay (Kiracı kadınlar), Tuncay Beyazıt, Samim Baki, Kurtcebe Turgul, Mine Vargı, İlknur Vural, Yonca Cumbul (Taksi Müşterileri)

### **3.3.6.2. Filmin Öyküsü**

Film, Nazım, Dünya ve Halil'in kesişen yaşamlarını; aşk, kader, insan iradesi ve kadın erkek ilişkileri gibi kavramları sorgulayarak anlatmaktadır. Nazım, ideallerinin peşinden giderek, yıllarca Anadolu'da öğretmenlik yapmıştır. Mesleğine ve ülkesine olan bağlılığı ailesiyle arasına giren Nazım, eşinden boşanmış, oğlu Mehmet ve kızı Piraye'den de uzaklaşmıştır. Emekli olduktan sonra İstanbul'da yaşadığı mahalle Samatya'ya döndüğünde, emekli maaşı bağlanıncaya dek, en yakın dostu Takoz Atakan'ın taksisinde çalışmaya başlar. Nazım, İstanbul ve yeni toplum düzeni karşısındaki şaşkınlıkları ve tepkileriyle, 'Cumhuriyet'in kuruluş ideolojisine sıkı sıkıya bağlı, saf, iyi niyetli, idealist bir öğretmen' ve nostaljik bir unsur olarak kentin karmaşasında yerini alır. Dünya ise, eski eşinden kaçarak, kızı Melek ile birlikte yeni bir hayat kurmak için İstanbul'a gelmiş, Haşmet'in pavyonunda şarkıcılık yapmaya başlamıştır. Bir gün, pavyon çıkışında tacizci taksi şöförlerinden kurtulmaya çalışan Dünya, Nazım'ın taksisine biner. Dünya, Nazım'ın diğer şöförlere karşı kendini savunmasından ve utangaçlığından ötürü Nazım'a güvenir ve onu her gece pavyona getirip götürmesi için ikna eder. Ancak, Dünya'nın eski eşi Halil bir gece pavyonu basar, ortalığı dağıtır ve Dünya'yı yaraladıktan sonra kaçır. Nazım, bu olayın ardından pavyondan kovulan Dünya ve kızına sahip çıkarak onları kendi evine götürür. Nazım'ın mahalleden arkadaşları ve çocukları bu beraberlikten rahatsız olduklarını her fırsatta hissettirirler. Dünya'nın peşini bir türlü bırakmayan Halil, mahalleden çıkmaz olur

ve herkesi Dünya ile yeni bir başlangıç yapmak istediğine ikna eder. Dünya ise, pavyona ya da Halil'e geri dönmek arasında kalmışken, Nazım'la yeni bir umut bulmuştur. Ancak Nazım, böyle bir ilişkiye cesaret edemez ve Dünya, Halil'le birlikte yaşadıkları Anadolu şehrine geri döner. Belirsiz bir süre sonra, Dünya, dayaktan ve kısıtlamalardan bunalmış bir halde Nazım'ı arayarak tekrar yardım ister. Nazım, Dünya ve Melek'i bulur ve onları İstanbul'a götürmeye karar verir. Artık Dünya için ya Nazım'la kuracakları yeni hayat ya da ölüm vardır. Dünya ve Nazım ilk yolu seçmişlerdir ancak Halil, Dünya'yı ve sonra da kendisini vurur. Nazım, Melek ile başbaşa kalmıştır.

### **3.3.6.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Filmin ana kadın karakteri, Dünya, boşanmış, kocasının baskısı yüzünden İstanbul'a göç etmiş, genç, bir kız çocuğu annesi ve şarkıcılık yaparak hayatını kazanmaya çalışan bir kadındır. Pavyonda çalışan bu kadın, istemese de konsomasyon yapar, ancak fuhuşla ilgisi yoktur. Eğitim durumuna dair ilkokul eğitimi gördüğünden başka bilgi verilmemiştir. Haşmet'le pazarlık yapan iş kadını, genç, bakımlı, işletmecilik yapan varlıklı bir kadındır. Eğitimine dair bilgi sunulmamıştır. Berrin hanım, orta yaşlı, bekar, kentli, yükseköğrenim görmüş, eczane sahibi bir eczacıdır. Nazım'ın oğlu Mehmet'in eşi, orta yaşlı, bir çocuk annesidir. Çalıştığına dair bir bilgi verilmemiştir. Nazım'ın kızı Piraye, genç, boşanmış, yalnız yaşayan, üst düzey yöneticilik yapan, eğitilmiş bir kadındır. Hemşire kadın orta yaşlı ve eğitilmiş bir kadındır. Bunların dışında, otele Melek'e göz kulak olan kadın, Nazım'ın babadan kalma evinde yaşayan kiracısı kadınlar, taksi müşterisi kadınlar, pavyonda konsomasyon yapan kadınlar şehir manzaraları olarak sunulmuştur.

### **3.3.6.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu**

Dünya, henüz 13 yaşında iken iki kişi ona tecavüz etmiş, ailesi ise, 'namuslarını temizlemek' için töreler gereği kızlarını öldürmeye kalkmıştır. Hayatta kalan Dünya için sokaklarda ve pavyonlarda bir yaşam başlamıştır. İstemediği bu hayattan kurtulacağını

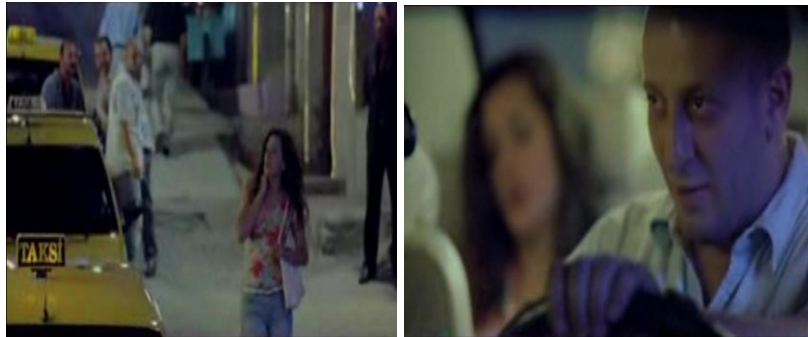
düşünerek evlendiği adam ise Dünya'yı şiddet ve zor kullanarak kısıtlamıştır. Boşandıktan sonra dahi Dünya'nın peşini bırakmayan bu adam, Dünya'nın gözünden kadını hor gören, sahip olunacak bir nesne olarak algılayan ve ıslah etmeye çalışan eril zihniyetin temsilidir. Öte yandan, Dünya'nın kızı Melek'e "Yakışıklılık, güzellik geçicidir. Seni seviyorum, sana tapıyorum laflarına kanma, önemli olan şefkattir, merhamettir. Bence erkekte yiğitlik budur." diye tarif ettiği erkek Nazım'dır. Dünya karakteri, pavyonda sadece şarkı söylemekte, konsomasyon yapmak istemediği halde mecbur bırakılmaktadır.

**Resim 40**



Ancak, pavyonda çalışması toplumsal önyargıların canlanması için yeterlidir. En başta eski eşi Halil, kendi davranışları haklı göstermek için, Dünya'nın bir 'pavyon kadını' 'düşmüş bir kadın' olduğunu söylemiştir. Pavyon sahibi Haşmet, Dünya'ya 'orospu' diyerek hakaret etmiştir. Taksi şoförü ise, pavyonda çalışan bir kadın üzerinde rahatlıkla hak iddia edebilmiş, Dünya'yı bakışlarıyla, imalı şekilde gülümseyerek, sözleri ve tavrıyla taciz etmiştir.

**Resim 41-42**





Mehmet, babası Nazım ile Dünya arasındaki ilişki hakkında yorum yaparken Dünya'dan 'pavyon kadını' ve 'o kadın' diye bahsetmiş, Dünya'yı Nazım'ın parasının peşinde olmakla suçlamıştır. Nazım'ın arkadaşı Atakan, "O bir Berrin Hanım değil!" diyerek kırsal-kentsel farkını vurgularken, eczacı Berrin Hanım da Dünya'nın yarasını pansuman ettiği sahnede "İstanbul'da hem yaralanan hem yabancı o kadar çok insan var ki.." sözleriyle Dünya'nın kent yaşamına ait olmadığını ve kentte yaşanan şiddetin sorumlusunun yine kente ait olmayan unsurlar olduğunu ima ederek, Dünya'yı dışlamıştır. Yaşadıkları nedeniyle kaderci ve karamsar bir ruh haline sahip ve hayatı üzerinde kontrolü olmadığını düşünen bu genç kadın, hayatı pahasına da olsa kızından ve şarkı söyleme tutkusundan vazgeçmemiştir. Dünya ve Halil'in kızları Melek, tanık olduğu aile içi şiddet karşısında içine kapanmış, duygu ve düşüncelerini ifade etmeyen, konuşmayan, aşırı pasif bir çocuğa dönüşmüş ve tedaviye de yanıt vermemiştir. Bu nedenle, Dünya Melek'i Halil'den, dolayısıyla şiddetten uzak tutmaya çalışmaktadır. Melek'in tekrar konuşmaya başlaması, anne ve babasının ölümünün ardından, Nazım'ın ve Piraye'nin yanında başladığı yeni bir hayatla mümkün olmuştur. Samatya mahallesinde eczacılık yapan Berrin Hanım ise, Dünya'nın tam tersine ağırbaşlı ve toplumda itibarı olan bir kadındır. Nazım'ın oğlu Mehmet'in eşi, maddiyata önem veren ruhsuz bir ev hanımı olarak sunulmuştur. Hep birlikte yenen yemekte konuşmalara katılmamış, sofraya toplama ve bulaşık işleriyle uğraşırken, Piraye'ye babasının kalacak yer ayarlayıp ayarlamadığını sorup, kendi evlerinde kalamayacağını belirtmiştir. Piraye karakteri ise, olgun ve mantıklı bir kadın olarak çizilmiştir. Küçük yaşta geçirdiği hastalık ve babasının ihmali nedeniyle, çocuk sahibi olamayan ve bu yüzden evliliğini sonlandıran Piraye, Nazım'la iletişimini kesmemiş ama ona duyduğu öfkeyi açıkça söyleyerek, baba olarak yaptığı hatalarla yüzleşmesini de sağlamıştır. Piraye, Dünya'nın aksine, biten bir evliliğin ardından hayatına kaldığı yerden devam edebilmiştir. Hayatının kontrolü kendi elinde olan bu kadın, sevgilisi Tolga ile ilişkisi için kimsenin onayını almak zorunda kalmamış, evliliğe karar verdikten sonra Tolga'yı babası ve ağabeyi ile tanıştırmıştır. Ana karakterlerle çizilen kent profili, farklı kadın temsilleri ile de desteklenmiştir. En dikkat çekici temsil, filmde bir türkü barda

Kürtçe şarkı söyleyen Aynur Doğan\* ile sunulan yeni bir Kürt kadını temsilidir. Haşmet'in sahibi olduğu pavyonu kiralamak isteyen iş kadını ise, Haşmet'in tabiriyle entel mekanlara teslim olan Beyoğlu'nun yeni yüzlerindedir. Şehre göç etmiş, temizlik, bakıcılık gibi kayıt dışı işlerde çalışan kadınlar, İstanbul'un orta yerinde avlularda, su kaynatarak çamaşır yıkayan kadınlar, birlikte gece gezmelerine çıkan kentli kadınlar, pavyonlarda konsomasyon yapan/yaptırılan kadınlar, aynı şehrin farklı kadın kimlikleridir.

**Resim 43-44-45-46-47-48**



### 3.3.6.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu

Filmde, Dünya dışındaki kadınlara yönelik herhangi bir şiddet sahnesi yer almazken, Dünya karakterinin yaşadığı tecavüz, taciz, dayak, hakaret, psikolojik ve toplumsal baskı, kadına yönelik şiddeti filmin merkezine taşımıştır. Dünya'nın çalıştığı

\* Kürt müziği sanatçısı, aktivist. Seyir (2002), Keçe Kurdan (2004), Nupel (2005), Rewend (2010) albümleriyle dünya çapında ses getirmiştir. Gönül Yarası filminde söylediği 'Darhejiroke' (İncir Ağacısın) adlı türkü, Türkiye'de çekilmiş bir filmde söylenmiş Kürtçe sözlü ilk şarkı olmuştur.

pavyona gelen Halil, Dünya'yı zorla götürmeye kalkışır. Dünya direnince şiddete başvurmaktan çekinmez. Çıkan karmaşada Dünya yaralanır.

#### Resim 49



Dünya'nın anlattıklarından bunun ilk olmadığı, Halil'in boşanmış olmalarına rağmen Dünya'nın peşini bırakmadığı anlaşılır. Halil ise, "Ben bu kadını pavyonda tanıdım. Sesi çok güzeldir, sesine vuruldum açıkçası. Onu pavyondan aldım. Resmi nikah kıydım, evinin kadını yaptım... Ama ne oldu, zaman geçti kadın kurtlandı. Pavyon hayatına geri döneceğim, diye tutturdu. Etme eyleme, yok gideceğim diyor başka bir şey demiyor. Ne yapсам kâr etmedi. Ben bunun kemiklerini kırdım biliyor musun? Bana mısın demedi. Şimdi elini vicdanına koy ve söyle bana, hangi erkek karısının onun bunun karşısında türkü söylemesini, masasına oturmasını kaldırır eğer godoş değilse... Ben böyle psikopat oldum... Geberteceğim o karıyı..." sözleriyle Dünya'nın karşısına dikilen eril bakış açısını ortaya koymaktadır. Halil, Dünya'yı sahip olduğu ve kontrol edebileceği bir nesne olarak görmekte, istediği gibi davranmazsa onu yok edebileceğini, her erkeğin böyle davranacağını düşünmektedir. Çünkü iyi bir aile ve çok iyi bir işe sahip olan Halil, Dünya'nın hayatına girmesiyle bir yıkım sürecine girmiştir. Dünya'ya olan tutkusundan vazgeçememektedir. Halil'in kendi yaptıklarının sorumluluğunu, Dünya'ya yıkan bu yaklaşımı, kadını sorun kaynağı olarak gören eril söyleme uygundur. Benzer biçimde, iki erkek Dünya'ya küçük yaşta tecavüz ettiğinde, ailesinin sorun olarak gördüğü yine Dünya olmuş, öldürülmek istenmiştir. Dolayısıyla Dünya'nın istediklerinin olmadığını, kısmetine

ne düşerse onu aldığı söylerken, ataerkil düzen içerisinde kadının çıkmazlarına işaret etmektedir. Bu anlamda kadına yönelik aile içi şiddeti hem sözle hem de görüntü yoluyla görünür kılan film, izleyicinin bu şiddeti eleştirmesini de sağlamaktadır. Ancak, Dünya'nın eski eşine geri dönmesi, şiddetin tekrar etmesi ve sonuçta Dünya'nın ölümü, kadın sorununu çözümsüz bırakmaktadır.

**Resim 50**



### **3.3.6.6. Filmin Genel Değerlendirmesi**

*Gönül Yarası* (2005), üç kişinin kesişen hayatlarını anlatırken, eski-yeni, geleneksel-modern, doğu-batı ikiliği üzerine kurulmuş bir yapı kullanmaktadır. İdealist, kendini ülkeye hizmete adanmış öğretmen karakteri için seçilmiş Nazım ismi ve çocukları için seçilmiş Memet ve Piraye isimleri ile atıfta bulunulan ünlü şair Nazım Hikmet Ran ve onun temsil ettiği sosyalist düşünce, günümüz İstanbul'unda hakim olan kapitalist düzen karşısında naiftir. Anadolu'dan İstanbul'a farklı sebeplerle gelen insanların arasından üçü, Nazım, Dünya ve Halil'in hikayeleri üzerinden kadın sorunu, Kürt meselesi, sol hareketin konumu, Cumhuriyet'in eğitim neferlerinin dramı ve İstanbul'un yeni yüzleri gibi pek çok konuya değinilmiştir. Özellikle üzerinde durulan kadın karakterler Dünya, Piraye ve Berrin olurken, şehrin günlük yaşamına dair sunulan görüntülerle, kadınlık halleri aktarılmaya çalışılmıştır.

**Tablo-3.6. *Gönül Yarası* (2005) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz- Yazmaz	Okur- Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	2	4	11
	Ev Hanımı	Kendi İşi	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	3	1	5	5	3
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	4	2	2	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	0	4			

Tabloda görüldüğü gibi, kadın temsillerinde eğitim konusu çoğunlukla belirsiz kalmış, istihdam konusunda ise çoğunlukla çalışmayan ya da vasıfsız işçi olan kadınlara yer verilmiştir. Şiddet ve seks işçiliği sorunlarına çok sayıda sahne ile değinilmiştir. Böylelikle günümüz kadınına dair gerçekçi bir tablo ortaya konduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dünya'nın eril otoriteye karşı itaatsizliği karşısında şiddet görmesi ve öldürülmesi, Piraye'nin çocuk sahibi olamadığı için evliliğinin bitmesi, kadınların değişen toplumsal yapı içinde değişmeyen konumuna işaret etmektedir. Filmin çizdiği genel çerçeveye bakıldığında, İstanbul'da yaşayan kadınların çoğu eğitimsiz, işsiz ya da vasıfsız işlerde çalışmakta, şiddet görmekte ve fuhuşa zorlanmaktadır.

### 3.3.7. BEYZA'NIN KADINLARI (2006)

Resim 51



#### 3.3.7.1. Filmin Künyesi

35mm / 137' 00" / Renkli 2006 / Türkiye

Yönetmen: Mustafa Altıoklar, Senaryo: Nükhet Bıçakçı, Mustafa Altıoklar, Ebru Hacıoğlu, Kurgu: Gürol Filiz, Görüntü: Soykut Turan, Müzik: Fahir Atakoğlu, Oyuncular: Tamer Karadağlı (Fatih), Demet Evgar (Beyza Türker), Levent Üzümcü (Doruk Türker), Salih Güney (Savcı), Mine Çayıroğlu (Serap), Haldun Boysan (Doğan), Engin Hepileri (Hüseyin), Arda Kural (Naim), Berrak Tüzünataç (Figen), Aslı Bayram (Aslı), Damla Başak (Elif), Altan Düzyatan (Koray), Yıldırım Öcek (Yetimhane Müdürü), Nesime Alış (Pakize), Nazlıhan Fırat (Ayla -çocuk-), Ülkü Ülker (Serap Komşu), Serhan Ernak (Torbacı), Elif Dağdeviren (Adli Tıp Doktoru), Evrim Solmaz (Beyza-Doruk Türker'in hizmetçisi), İncilay Şahin (Beyza'nın babasının bakıcısı), Sermed Tezel (Profesör),

Mehmet Ulay (Naim Baba), Zeynep Aktuğ (Koray-Doğan sekreter), Cavidan Polatkan (Koray Anne), M. Selçuk Gölmeriç (Koray Baba), Alper Erze (Salih), Rezzan Metin (Sabahat), Oktay Dener (Yaşlı adam), Banu Bramen (Dilara –müzik öğretmeni-), Ufuk Özkan (Gazeteci), Muhammed Güngören (Hademe), Asuman Çakır (Rabia Çınar), Esin Doğan, Şeyda Halis (Gecekondu kadınları) Gülseven Yılmaz (Merve), Burak Şentürk (Haldun)

### 3.3.7.2. Filmin Öyküsü

Türk sinemasının ilk polisiye-gerilim filmi olma iddiasıyla vizyona giren film, Doruk ve Beyza Türker çiftinin, Beyza'nın yaşadığı tuhaf bilinç kayıplarıyla altüst olan hayatlarını merkezine almıştır. Doruk bir psikiyatridir, Amerika'da eğitim görmüştür. İstanbul'un çeşitli semtlerinde bulunan kesilmiş bacaklarla ortaya çıkan seri cinayetleri araştıran davada uzman olarak görev almıştır. Sırasıyla Koray isimli sübyancı bir adam, Serap isimli bir seks işçisi, Pakize Özsu isimli çocuk tacizcisi bir öğretmen öldürülmüştür. Bir kurban etme ritüeli içinde bacaklarından asıldıktan sonra kanları boşaltılan ve bacakları kesilen insanları kimin öldürdüğünü bulmaya çalışan Komiser Fatih ve polis memuru Figen, kurbanlardan Koray ile ilişkisi bulunan Dilara ile; diğer kurban Serap'ın kızı Elif'i korumak için Serap'ı yola getirmeye çalışan Rabia isimli kadınların izini sürmektedir. Bu sırada, Beyza da Rabia, Ayla ve Dilara ismiyle farklı kişiliklere bürünmekte ve aynı bedeni paylaştığı diğer kadınların peşine düşmektedir. Elif, hem Rabia'yı hem Ayla'yı hem de Beyza'yı tanımaktadır çünkü hepsi Beyza'dır. Beyza'nın yarattığı diğer kişilikleri olan Dilara, Rabia ve Ayla ile ilgili iç içe geçen hikayenin ortaya çıkmasıyla, Beyza da kendi gerçeğiyle yüzleşir: Beyza, hayırsever ve dindar bir kadının kendi adını vererek açtığı Rabia Çınar yetimhanesinde büyümüştür, gerçek adı Ayla'dır. Öğretmenlerden Pakize Özsu, henüz küçük bir çocuk olan Ayla'yı bacağından bağlayarak, parmağıyla tecavüz etmiştir. Dilara, yetimhanenin müzik öğretmenidir, hayat dolu ve Pakize öğretmene göre hafif meşrep bir kadındır. Yaşadığı travmalarla baş edemeyip, hayatında etkisi olan kişilerin karakterlerinden etkilenerak farklı kişiliklere bölünen Beyza'yı iyileştirmek için

uğraşan Doruk ise, Beyza'yı bu hale getiren herkesi cezalandırmayı seçerek seri katile dönüşmüştür.

### **3.3.7.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Beyza, genç, evli, anaokulu öğretmenliği yapan, eğitimli bir kadındır. Beyza'nın çalıştığı anaokulunun müdürü, oldukça genç ve eğitimli bir kadındır. Serap, genç, yalnız yaşayan, bir çocuk annesi, seks işçiliği yapan bir kadındır. Eğitim durumu ile ilgili bilgi verilmemiştir. Elif, Serap'ın kızıdır, anaokuluna gider. Figen, genç bir polis memuresidir. Doktor, orta yaşlarında bir kadındır. Pakize, yaşlı, eğitimli bir kadın ve emekli bir öğretmendir. Doruk ve Beyza Türker çiftinin evindeki hizmetçi, Beyza'nın babasının bakıcısı, Koray ve Doğan'ın sekreteri, Serap'ın komşusu, Yetimhane'de çalışan memure Sabahat hanım, gecekonduda yaşayan kadınlar ve Koray'ın annesi ile ilgili detay sunulmamıştır.

### **3.3.7.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açıdan Dışavurumu**

Pakize Özsu, oldukça az detayla verilse de, erkek düşmanı, hayatı boyunca hiç evlenmemiş ve hasta ruhlu bir kadın olarak tanımlanmıştır. Öğretmenlik yaptığı yetimhanedeki kız çocuklarından biri olan Ayla'ya, cinselliği ve erkekleri lanetleyen, kadın ve cinsellik ilişkisini olumsuzlayan sözleriyle psikolojik baskı uygulamış, sonuçta kontrolden çıkarak kıza parmağıyla tecavüz etmiştir. Freudyen teoriye uygun bir biçimde sunulan bu ilişkide, Pakize, fallus eksikliği nedeniyle duyduğu aşağılık hissini, annelikle ödünlemek yerine, fallik bir cinsellik benimseyerek sapkın bir psikolojiye dönüştürmüştür. Ayla ise, cinsellikle ilgili ilk duyguların ve reddetmelerin olduğu yaşlarda yaşadığı bastırma ve tepki oluşturma mekanizmaları nedeniyle ileride ortaya çıkacak cinsellik engellerini yaratmıştır. Asıl kişiliğini, evlat edinildikten sonra aldığı Beyza ismiyle bütünleştiren bu kadın, hem bilinçaltına ittiği küçük çocuk Ayla, hem cinselliği günahkarlık sayan Rabia ve hem de gücünü cinselliğinden alan Dilara'dır. Beyza, bir karakterden



diğerine seyahat ederken, hatırlamadığı şeyler yapmaktadır. Rabia iken, tesettüre girmekte, ibadet etmekte ve kızı Elif'in yanında fuhuş yapmaktan çekinmeyen Serap karakterini yola getirmeye çalışmaktadır. Dilara iken ise, tanımadığı erkeklerle seks yapmakta, sigara içmekte, uyuşturucu almaktadır ve inançsızdır. Dilara, "Herkes'e verdim" ve (vajinasını göstererek) "Bu ne biliyor musun? Güç! Bu dünyayı bu yönetiyor.." sözleriyle Rabia'ya, dine, ataerkil yapıya meydan okumaktadır.

#### Resim 52-53-54



Rabia ve Dilara ile temsil edilen iki uç arasında kalmış olan Beyza, eşi Doruk'a onu bırakmaması için yalvarmakta, iyileşmeye söz vermektedir. Doruk, film boyunca aklın erilliğini temsil etmiş olsa da Beyza'ya olan tutkusu ve cinselliğe dayandığı kötülüğe karşı verdiği mücadele çılgınlığa dönüşmüştür. Bu bağlamda, erkek için, kadın, cinselliği ve dişiliği ile yoldan çıkararak kötülük yapan, yok edilmesi gerektirir.

Beyza'nın çalıştığı anaokulu öğrencilerinden Elif, sorunlu bir çocuktur. Annesi Serap, Elif'in yanında fuhuş yapmakta, Elif'le ilgilenmemektedir.

**Resim 55**



Beyza, bu duruma üzülse de, sadece Rabia kimliğiyle harekete geçmekte, Serap'ı cehennem korkusuyla yola getirmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda, Beyza'nın Elif'e olan ilgisi, aslında kendi çocukluğuna duyduğu acıma duygusu ve kurtarılmaya ümidiyle iç içe geçmiştir. Serap ise, maddiyatçı, rahatlıkla yalan söyleyen, umursamaz ve oldukça bencil bir karakterdir. Fuhuş yaparak para kazanmakta, kızı Elif'in psikolojisini, ya da eğitimini düşünmemektedir.

Filmin diğer kadın temsilleri ise nerdeyse görünmezdir. Figen, Komiser Fatih'in ardından oradan oraya koşturulan, genç güzel asistandır; Doktor, morgdaki incelemeler sırasında bir iki kelime söyler. Diğer kadın temsillerinin hizmetçilik, bakıcılık, sekreterlik, memuriyet gibi 'kadın meslekleriyle' ve ev hanımlığıyla tanımlanmış olması, yine eril bakış açısının neticelerindedir.

### **3.3.7.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Filmin açılışında, Beyza banyo küvetinde suyun altında çıplaktır; gerçeklikten uzaktadır. Hemen ardından Dilara'nın, kırmızı bir odada bir erkekle seks yaptığı ve aynı erkeğin bir kesimhaneyi andıran soğuk bir mekanda öldürüldüğü görüntüler peş peşe sıralanır. Kadın, cinsellik ve ölüm iç içedir.

**Resim 56-57**



Özellikle Ayla ve Serap karakterleri taciz ve şiddetle karşılaşmaktadır. Ayla'nın henüz küçük bir çocukken karşılaştığı taciz ve tecavüz olayları, bir kadın tarafından gerçekleştirilse de alt metinde verilen erkek nefreti ve aşağılık kompleksinin kaynağı ataerkil yapıdadır. Serap ve kızı ise müşterisinin “Orospu çocuğu nasıl oluyor, ona bakıyorum” sözleriyle aşağılanmaktadır.

### **3.3.7.6. Filmin Genel Değerlendirmesi**

*Beyza'nın Kadınları* (2006) Türk sineması için farklı bir hikaye ve yeni bir türün başlangıcı sayılabilecekse de, Hollywood sinemasındaki çok sayıda örneği tekrarlamış, dolayısıyla, yerli imgeler ve yerli sözel unsurlar eklenerek Türkleştirilmiş bir filmidir. Günümüzde varolan yapıya paralel olarak çoğu eğitilmiş ve meslek sahibi olarak oluşturulan kadın temsillerinden Beyza ve Serap ön plana çıkmaktadır. Genel olarak bakıldığında ise aşağıdaki tablo ile özetlendiği şekilde, eğitim ve istihdam unsurları üzerinde yeterince durulmamıştır. Filmde yer alan 19 kadın temsilinden 10'unun eğitim düzeyi belirtilmezken, 7'sinin istihdam durumuna ilişkin bilgi yoktur. Eğitim ve istihdam durumu belirli olan kadın temsilleri ise yükseköğrenim görmüş ve meslek sahibi kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

**Tablo-3.7. Beyza'nın Kadınları (2006) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

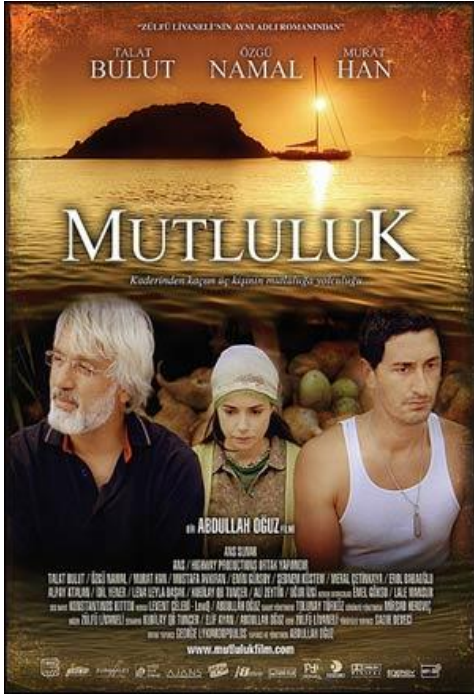
	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	3	6	10
	Ev Hanımı	Kendi İşi	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	2	0	3	7	7
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	2	2	1	1	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	1	0			

Diğer yandan, kadın temsillerinin oluşturulmasında ve diğer karakterlerle ilişkilendirilmesinde şiddet, cinsellik ve seks-işçiliğine dair gözlemler daha belirleyici olmuştur. Psikolojik sorunları olan Beyza ve seks işçisi Serap karakterlerinin günümüz gerçekliğine uygun kadın temsilleri oldukları söylenebilir. Beyza karakterinin sahip olduğu Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de ağırlıklı olarak kadınlarda ve çocukluk çağına ilişkin cinsel taciz, fiziksel taciz, duygusal taciz, ihmal edilme gibi ruhsal travmalar taşıyanlar kişilerde görülmektedir.\* Serap karakteri ise, fuhuşa itilen ve hayatını para karşılığında sunduğu seks ile kazanan ve anneliği reddeden bir kadındır. Bu gerçekçi temsillerin yanısıra, Doruk ve Beyza’nın sinemada Mustafa Altıoklar’ın *Banyo* (2005) filmi izlemeleri ve dış mekan çekimleriyle, izleyiciyi gerçek dünyaya çağırmakta ve izlediklerinin gerçek dünyanın bir parçası olduğu hatırlatılmaktadır.

\* Ayrıntılı bilgi için bakınız: Vedat Şar, İlhan Yargıç, Hamdi Tutkun, “Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu Tanısı Konularak Uzun Süreli Değerlendirme ve Tedaviye Alınan 25 Hastanın Sosyodemografik ve Klinik Özellikleri”, *Düşünen Adam* 1995, 8 (4): 38-46

### 3.3.8. MUTLULUK (2007)

Resim 58



#### 3.3.8.1. Filmin Künyesi

35mm / 126' 00" / Renkli 2007 / Türkiye

Yönetmen: Abdullah Oğuz, Senaryo: Kubilay Tuncer, Elif Ayan, Abdullah Oğuz, Kurgu: Abdullah Oğuz, Levent Çelebi, Görüntü: Mirsat Herovic, Müzik: Zülfü Livaneli, Oyuncular: Özgü Namal (Meryem), Ali Çiftçi (Çoban), Şebnem Köstem (Döne), Emin Gürsoy (Tahsin), Mustafa Avkırın (Ali Rıza), Ali Zeytin, Uğur İzgi (Ali Rıza'nın adamları), Murat Han (Cemal), Emel Göksu (Bibi), Sevgi Ünsal (Vapurdaki kadın), Erol Babaoğlu (Yakup), İdil Yener (Yakup'un eşi), Lale Mansur (Aysel), Talat Bulut (İrfan), Meral Çetinkaya (İrfan'ın annesi), Alpay Atalan (Selahattin), Kubilay Tuncer (Balık çiftliğindeki adam), Leman Leyla Başak (Serap)

### 3.3.8.2. Filmin Öyküsü

Film, Meryem'in perişan ve baygın halde, bir göl kenarında bulunmasıyla başlar. Amcası Ali Rıza, Meryem'e tecavüz etmiştir, ancak bu gerçeğin ortaya çıkmaması için elinden geleni yapacaktır. Meryem'in babası Tahsin, kızıyla konuşup olan biteni anlamak istese de varlıklı ve güç sahibi olan ağabeyi Ali Rıza, bunun yalnızca merhamet duymasına sebep olacağını, Meryem'in orospuluk yaptığını ve ölmesi gerektiğini söyler. Tek amacı, tecavüz ettiği ve öldü sanıp bıraktığı Meryem'in konuşmasını engellemektir. Meryem, üvey annesi Döne'nin ve 'Bibi' dediği ninesinin ısrarlarına rağmen neler olduğunu anlatmaz, çünkü hatırlayamamaktadır. Ailesi, genç kadının 'namussuzluk' yaptığına ikna olmasa da, töreler gereği öldürülmesine karar verilir. Döne, Meryem'in intihar etmesi için bir halat getirip bırakır. Ancak Meryem, kendini asmaktan son anda vazgeçer, cezalandırılmayı ve ölümü kabullenmez. Bunun üzerine, genç kadını öldürme ve namusu temizleme görevi Ali Rıza'nın oğlu Cemal'e verilir. Babasının emrini sorgulamadan kabul etmek zorunda kalan Cemal, Meryem'i de alarak İstanbul'a gider. Cemal, Meryem'i önce köprüden atlamaya zorlar, sonra engel olur. Törelere karşı gelen bu iki insan artık kaçmak zorundadırlar. Cemal'in bir asker arkadaşı aracılığıyla Marmaris'te bir balık çiftliğine sığınır. Burada yolları tek başına teknesiyle seyahat ederek yaşamaya başlayan Profesör İrfan Kurudal'la kesişir. İrfan, İstanbul'da her şeye sahip olduğu ve monotonlaşan hayatından kaçarak, yollara ve değişikliklere yelken açmıştır; Meryem ve Cemal'i de tekne mürettebatı olarak işe alır. Bu sırada, Ali Rıza adamlarıyla birlikte iki kaçağın peşine düşmüş, İrfan'ın eşi Aysel de boşanma davası açmıştır. İrfan, Meryem ve Cemal'le olan ilişkisinde çok mutludur; Cemal'in keskinliği ona ilham vermekte, Meryem'in saflığı ve güzelliği onu mutlu etmekte ve yaşama inancını tazelemektedir. Cemal ise bu ilgi nedeniyle Meryem'i kıskanır ve girdiği bir kıskançlık krizi sırasında Meryem'e vurur ve İrfan'ı boğmaya kalkışır. Ancak Meryem, silahla çıkagelir, havaya bir el ateş eder ve "Kimse beni dinlemiyor ki! Kimse benim içimi bilmiyor." der. Cemal'in Meryem'e olan sevgisini kabul etmesini sağlayan bu olayın hemen ardından, Ali Rıza'nın adamları Meryem'i kaçırlar.

Yaşanan kovalamacada, Meryem, tecavüz anını tekrar hatırlar ve Cemal'in kollarında ağlarken “Ali Rıza amca, yapma, kıyma bana.” diye sayıklar. Cemal, köye geri döner; Tahsin'in yanında Ali Rıza'ya silahını doğrultur, yaptığını yüzüne vurur ve silahı Tahsin'e doğru fırlatır. Cemal, köyü terkederek Meryem'in yanına dönerken, Tahsin Ali Rıza'yı öldürür. İrfan ise yoluna devam etmektedir.

### **3.3.8.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Meryem; genç, eğitimsiz, ücretsiz aile işçisi bir kadındır. Nüfus kaydı dahi olmayan bu kadın, ilkokul 2. sınıfa kadar okula gidebilmiştir. Döne, orta yaşlı, eğitimsiz, ücretsiz aile işçisi bir kadındır. Meryem'in ninesi ve Yakup'un eşi çalışmazlar, eğitimsizdirler. Serap, genç, üniversite öğrencisi bir kadındır. Aysel, orta yaşlarının sonunda, üst orta sınıftan, eğitilmiş ve çalışan bir kadındır. Ne iş yaptığına dair bilgi yoktur. İrfan'ın annesi yaşlı ve dul bir kadındır. Meryem'in trende ve vapurda karşılaştığı kadınlar, kentli kadın tipleridir.

### **3.3.8.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açıdan Dışavurumu**

Filmin ana karakteri Meryem, genç, güzel, utangaç, meraklı, akıllı ve itaatkar bir kadın temsilidir. Film boyunca, sınırlendiğinde dahi ürkekliği devam eder. Yaşadığı tecavüzün yarattığı travmanın etkisiyle genellikle suskun ve dalgındır. Meryem'in sessizliği, bir kendini soyutlama ve direnme biçimidir, ancak ataerkil toplumsal düzen içinde, kadının susması, suçu ve günahı kabul etmesiyle eş tutulmaktadır. Döne, hırslı ve asabi bir üvey anne tiplmesi olurken, Bibi ve İrfan'ın annesi şefkatli kadınlardır. Kentli bir kadın olan Aysel ise, kendine güvenen ve soğukkanlı bir kadındır. İrfan'ın çekip gitmesi karşısında, üzgün ve kızgındır ancak, boşanma davası açar, hissettiklerini İrfan'a söyler ve hayatına devam eder.

Filmde yer verilen kırsal kesime ait kadın temsillerinin tümü başörtülü ve kapalı giysiler içinde sunulurken, kentli kadın temsillerinin başı açıktır; dekolte giysiler ve bikini giyerler. Meryem ve Serap'ın karşılaştığı sahnede kültürler arasındaki karşıtlık vurgulanmıştır. Meryem'e hayatı boyunca vücudunu ve saçlarını saklaması gerektiği öğütlenmişken, karşısında bikiniyle oturan Serap, kadının kendi bedenine ve çıplaklığa olan yabancılaşmasını yansıtmaktadır.

**Resim 59**



Kadın temsillerinin toplumsal dışavurumlarına dair sahnelere bakıldığında ise çarpıcı saptamalar görülmektedir. İlk olarak, köy meydanından omzunda baygın bir kadın taşıyarak geçen adamın kimseyi şaşırtmaması, gündelik hayatın devam etmesi ve bu durumun olağanüstü olarak algılanmayışı, kadına yönelik şiddete karşı varolan toplumsal kayıtsızlığı ve tepkisizliği vurgulamaktadır.

**Resim 60-61**





Aynı şekilde, Meryem eve getirildiğinde, ailesi yaralarını tedavi etmek ve onunla ilgilenmek yerine, genç kadını ahıra kapatmış, yok saymıştır. Meryem'in babası Tahsin'in, kızıyla konuşmaktan kaçınması, üvey anne Döne'nin Meryem'e olan düşmanca tavırları ve Meryem'i intihara yönlendiren telkinleri, köyün diğer kadınlarının Meryem'in İstanbul'a öldürülmeye götürüldüğünün farkında olmayışıyla dalga geçmeleri, ataerkil düzenden kaynaklanan haksızlıklar karşısında kadınlar arasındaki ve aile içindeki dayanışma eksikliğinin örnekleridir. Bireylerin sorgusuz itaati ise coğrafi ve ekonomik koşulların sebep olduğu dayanışma ihtiyacının sonucu olarak ortaya çıkan geniş aile, akrabalık ve aşiret gibi kurumların sürekliliğinin sağlanması için gereklidir. Dolayısıyla kadın, karşısında sadece bir erkeği değil, görünmez bir sözleşme olan töreyi bulmakta ve yalnız bırakılmaktadır. Meryem'in üzerinde kurulan intihar baskısı da, erkeğin korunduğu toplumsal yapının sonuçlarındandır. Kadın, itaat göstererek kendini öldürürse, erkek cinayet işlemek ve bu cinayetin hukuki sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalmayacaktır. İntiharı reddeden kadın ise, erkek tarafından cezalandırılmalı ve 'ailenin namusu' temizlenmelidir. Sonuçta tecavüze uğrayan ve mağdur olan Meryem olduğu halde, kirlenmiş olan ve ölmesi gereken de o olmuştur. Kadın erkeğe suç işleyen, ıslah edilmesi ve cezalandırılması gerektirir.

### **3.3.8.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Filmde yer alan kadına yönelik şiddet sahneleri, Meryem karakteri üzerine kuruludur. Meryem, küçük bir çocukken üvey anneden psikolojik şiddet görmüş; kendini uğursuz ve istenmeyen birey olarak nitelemiştir. Meryem'e genç bir kadın olduğunda, bir aile bireyi; amcası tecavüz etmiştir. Tecavüzün ardından Meryem dışlanmış, tecrit edilmiş ve ölmesine karar verilmiştir. Tekneye yaklaşan ve Meryem'i yalnız sanan iki adam Meryem'i sözle ve bakışlarıyla taciz etmişlerdir. Son olarak Meryem, başka insanlarla konuştuğu için ve İrfan'la arkadaşlığı nedeniyle de Cemal'den sözlü ve fiziksel şiddet görmüştür.

**Resim 62-63**



### 3.3.8.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

*Mutluluk* (2007), töre cinayetlerine yakından bakarken, kadın ve erkek bireylerin davranışlarına neden olan dinamikleri ortaya çıkarmaktadır. Aşağıdaki tabloda da görüldüğü gibi filmdeki kadın temsillerinin eğitim ve istihdam durumları belirsiz bırakılırken özellikle kentli Aysel ve köylü Meryem uç örnekleri üzerinden farklı kadın kimlikleri irdelenmektedir. Bu anlamda günümüz toplumunun farklı kesimlerinde kadının konumu karşılaştırılmaktadır.

**Tablo-3.8. *Mutluluk* (2007) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	1	1	1	1	4
	Ev Hanımı	Kendi İşi	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	1	0	0	1	6
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	3	1	1	1	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks işçiliği	0	0			

Kentli kadın temsilinde Aysel, eğitimli, meslek sahibi ve birey olma bilinciyle modern olanken, kırsal kadın temsilinde Meryem, eğitimsiz, vasıfsız, bilinçsiz ve başörtüsüyle geleneksel olan olarak konumlandırılmıştır. Kendini İslamla meşrulaştıran değerler yaratan aşiretler, merkezlerden uzak kırsal bölgelerde, töreler aracılığıyla erkek egemen bir toplumsal biçimi oluşturmuştur. Nitekim Meryem “Ben hiç günah yapmadım” diyerek kendini savunurken dini değerlere sığınmakta ancak, törelere göre suçlu sayılmaktadır. Kadının namus kavramıyla köleleştirildiği bu toplumlarda, evlilik dışı cinsel ilişkiler yani zina, kadını kirleten tek taraflı bir eylem olarak algılanmakta, dolayısıyla suç ve cezası da tek taraflı olmaktadır. Filmde, töre cinayetlerinin mağduru olarak kadın hikayenin merkezinde sunulurken, çocuklarını savunamayan veya öldürmek zorunda kalan anne/babalar, cinayete zorlanan erkeklerin mağduriyetleri de aktarılmaktadır. Kadına yönelik baskıyı törellikle ve geleneksellikle açıklayan bu yaklaşım, kadının toplumsal konumunu modern-geleneksel karşılaştırmasıyla tartışmaya sunmaktadır.

### 3.3.9. GÖKTEN ÜÇ ELMA DÜŞTÜ (2008)

Resim 64



#### 3.3.9.1. Filmin Künyesi

35mm / 119' 00" / Renkli 2008 / Türkiye

Yönetmen: Raşit Çelikezer, Senaryo: Raşit Çelikezer, Kurgu: Serdar Çakular, Görüntü: Mustafa Nuri Eser, Müzik: Tamer Çıray, Oyuncular: Köksal Engür (Recep), Benu Yıldırımlar (Nilgün), İsmail Hacıoğlu (Mustafa / Ali), Kürşat Alnıaçık (Melih Yavuz), Serhat Nalbantoğlu (Tuğrul), Toprak Sağlam (Sema), Fatma Karanfil (Hülya), Ali Hürol (Cemal), Yeşim Gül Akşar (Necla), Şebnem Köstem (Deniz), Goncagül Sunar (Yıldız), İlker Ayrık (Necmi), Cengiz Bozkurt (Kadri / Mafya), Umut Beşkıрма (Murat), Deniz Gönenç Sümer (Gerçek Ali), Devrim Parscan (Kayınpeder), Ayten Uncuoğlu (Kayınvalide), Aslıhan Kapanşahin (Ceren), Aykut Taşkın, Sebahattin Sevgican, Umut Büyüктаş, Mehmet Kazım Temel (Kadri'nin adamları), Kamuran Üster (Müzeyyen), Nihat

Alptekin (Garson), Selva Celasun, Barbaros Önel, Cansu Çakır, Nazmiye Aydın, Suat Ay, Mustafa Deniz Erbay (Banka Çalışanları), Mustafa Gökdağ, Emrah Özçelik (Bodyguardlar), Ortans Kıvanç, Ahmet Yüksel, Saadet Çıracı (Komşular), Müzeyyen Karagözoğlu (Dersane öğretmeni), Şaziye Aşçı (Hizmetçi), Pınar Çeteci (Rehber öğretmen), Serap Gülcüoğlu (Yönetici Sekreteri), Hülya Bakır, Tamer Tufan, Ömür Eğribel, Aliye Çoban (Yöneticiler), Ahmet Tanık (Rıfat)

### 3.3.9.2. Filmin Öyküsü

Film, Recep, Nilgün ve Mustafa'nın (Ali) kesişen hikayelerini anlatır. Emekli asker Recep Eser, eşi Müzeyyen Hanım'ın vefatından sonra tek başına askeri disiplin içinde yaşayan huysuz bir ihtiyardır. Recep, onay vermediği bir evlilik yapmış kızı Yıldız'la da görüşmemektedir. Bir gece, Recep'in kapısı çalınır. Kapıdaki torunu Ali olduğunu söyleyen bir genç olan Mustafa'dır. Daha önce hiç görmediği torunu ile karşılaştığını düşünen Recep, şaşkındır. Torununun ve dolayısıyla kızının tekrar hayatına girmesini istemez, kapıyı gencin yüzüne kapatır. Geceyi Recep'in kapısının önünde geçiren Mustafa (Ali), sabah uyandığında, Recep'in üst komşusu Nilgün'le karşılaşır. Nilgün, yalnız yaşamakta, Hülya isminde bir kadının aracılığıyla seks işçiliği yaparak para kazanmakta, yeterince para biriktirdiğinde bu işi bırakmayı planlamaktadır. Recep'le Nilgün arasındaki anlaşmazlıkların kaynağı da Nilgün'ün bir seks işçisi olmasıdır. Recep, Ali (Mustafa) ve Nilgün'ün arasındaki çatışmalar ve yakınlaşmalar ile yaşadıkları apartmanın dışındaki ilişkileri filmin eksenini oluşturmaktadır. Recep, torununu hayatına yavaş yavaş kabul eder; onu bir dershaneye kaydettirir ve ona iyi bir gelecek planları yapmaya başlar. Nilgün ise, üniversiteden tanıdığı Melih Yavuz isimli bir adamla ilişkiye girmiş ve adamı saplantı haline getirmiştir. Melih, bir banka müdürüdür, sürekli kaçamaklar yaşamakta, eşinin ve kızının bunları öğrenmemesi için elinden geleni yapmaktadır. En son, işyerinden Sema ile ilişkiye girmiş, ondan kurtulmak istediğinde de pozisyonunu kullanarak başka bir ile naklini sağlamıştır.

Filmin finali, bu üç insanı apartmanın terasında biraraya getirecektir. Mustafa (Ali), zengin bir arkadaşı yüzünden mafyayla başı derde girdiğinde, Recep'in parasını çalar. Mustafa, ölümden kurtulur, ne yapacağını bilmez bir halde Recep'in yaşadığı apartmanın terasına sığınır. Yıldız'ın gerçek Ali ile çıkıp gelmesiyle Recep kandırıldığını anlar ve parasının çalındığını görür. Nilgün ise Melih'e yakınlaşmak istediğinde, aşağılanmış, dövülmüştür. Nilgün o kadar bıkkın ve ümitsizdir ki, terastan kendini atmaya kalkışır ancak yapmaz. Bu sırada Recep, terasa çıkar, Nilgün'ü görür ve ona destek olur. Birlikte Nilgün'ün dairesine inerler ve sabah olana kadar Nilgün Recep'in dizlerinde uyur. Aynı gece Sema, İstanbul'dan ayrılırken Melih'in eşi Deniz'i arayıp ismini vermeden olanları anlatır, Deniz öğrendiklerinden sonra Melih'i terk edecektir ancak Melih, arayanın Nilgün olduğunu zanneder. Nilgün'ün evini basıp onu öldürmeye kalkar. Recep, Melih'i durdurmaya çalışır ancak başaramaz. Yaşanan karmaşada, terastan inen Mustafa, Melih'i kafasına taşla vurarak öldürür. Bu olayın ardından, birbirleri ile ilişkileri bir aile bağına dönüşen Recep, Nilgün ve Mustafa, cesedi terasa gömüp, yaşamlarını birlikte sürdürmeye devam ederler.

### **3.3.9.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Nilgün, orta yaşlarda, yalnız yaşayan, üniversite mezunu, seks işçiliği yapan bir kadındır. Hülya, orta yaşlarının sonunda, Nilgün'e müşteri bulmak için aracılık yapan bir kadındır. Sema, genç, yalnız yaşayan, bankacı bir kadındır. Necla, orta yaşlarının sonunda, evli, bir çocuk annesi, üst sınıftan bir kadındır. Eğitimine ve çalıştığına dair bir bilgi verilmemiştir. Deniz, orta yaşlarda, evli, bir çocuk annesi bir kadındır. Eğitimine dair bilgi verilmemiştir, çalışmamaktadır. Yıldız, orta yaşlarda, evli, bir çocuk annesi bir kadındır. Eğitimine ve çalıştığına dair bilgi verilmemiştir. Bunların dışında filmde mesleklerine göre yer alan kadın temsilleri 3 banka çalışanı, dersane öğretmeni, hizmetçi, rehber öğretmen, yönetici sekreteri ve 2 yönetici olmuştur. Recep ve Nilgün'ün iki kadın komşusu, Deniz'in annesi ve Müzeyyen hakkında hiçbir bilgi verilmezken, Ceren, Melih ve Deniz'in ilköğretime devam eden kızları olarak filmde yer almıştır.

#### **3.3.9.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açıdan Dışavurumu**

Filmde özellikle üç kadın temsilinin; Nilgün, Sema ve Deniz karakterlerinin derinlikli olarak ele alındığı görülmektedir. Filmin merkez kadın karakteri Nilgün, yalnız, güçlü ve meslek olarak seçtiği seks işçiliği ile radikal bir kadındır. Üniversiteyi kazandığında ailesini kaybetmesi ve yalnız başına kalması nedeniyle seks işçiliğine başladığı belirtilen Nilgün'ün, üniversite eğitimini tamamladığı halde seks işçiliği yapmaya devam etmek zorunda kalması fuhuş yapan kadınların içine girdikleri kısır döngüyü vurgulamaktadır. Kadının, aile içinde tanımlandığı, ailesiz ve yalnız bir kadının fuhuşa sürüklendiği toplumsal yapının bir örneği olan bu kadın, sevdiği bir erkekle evlenerek hayatını değiştirmeye çalıştığında da bu kez eşi tarafından başka bir erkekle birlikte olmaya zorlanmıştır. Ardından, çocuğu olmadığı için terk edilen Nilgün, erkeklerden nefret eder hale gelmiş, cinselliği duygusallıktan arındırarak, yalnızca para karşılığında yaptığı bir eyleme dönüştürmüştür. Ancak, üniversiteden tanıdığı ve hoşlandığı Melih'in bir müşteri olarak hayatına girmesiyle çözülen Nilgün, Melih'le ilişkisini sürdürmüş ve asla sahip olamayacağı aileye, bir gün Melih'i eşi ve çocuğuyla birlikteyken gizlice izleyerek yaklaşıma çalışmıştır. Melih ise Nilgün'ün kendilerini izlediğini farkettiğinde, evliliği için bir tehlike olarak algıladığı kadını tehdit ederek uzaklaştırmıştır. Sema karakteri ise, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan genç bir kadındır ve büyük şehirde yaşamasını istemeyen ailesinin korumacılığında bunalmıştır. İstanbul'a bir bankada çalışmak üzere gelen Sema'nın, çalıştığı şubenin müdürü olan Melih'le ilişkisi vardır. Melih, Sema'yı bir metres olarak algılamakta, Sema Melih'in parasal desteğini kabul etmeyerek, Melih'ten eşit oldukları, yaşamı paylaştıkları bir birliktelik talep etmiştir. Melih, Sema'nın, evliliği için bir tehdide dönüştüğünü farkettiğinde, ondan kurtulmak için genç kadının görev yerini Anadolu'da bir şubeye nakletmiştir. Ekonomik özgürlüğe sahip, kararlı bir kadın olarak çizilen Sema karakteri, bir erkek karşısında aciz bırakılmıştır. İstanbul'da kurmaya çalıştığı hayatı koruyamayan Sema'nın tepkisi Melih'in eşi Deniz'e olanları anlatarak intikam almak olmuştur. Bu itiraf, Melih'in korumaya çalıştığı ailenin çözülmesine sebep olmuştur.

Deniz, Melih'in kendisini pek çok kez aldattığını bildiği halde sessiz kalan bir karakterdir ancak Melih'in olanları inkar etmesine dayanamaz ve "Yaptığın kaçamakları bilmediğimi mi zannediyorsun? Sence o kadar aciz miyim?" diyerek tepki gösterir. Melih ise, özür dilemez çünkü hata yaptığını düşünmemektedir. Nilgün, Sema ve Deniz karakterlerinin Melih ile olan ilişkileri dışındaki ortak yönleri, her üçünün de Melih'ten saygı görmemesidir. Melih, kadını, cinsel bir obje olarak gören eril zihniyeti temsil ederken, Deniz iyi bir eş rolünü, Sema erkeğe ihtiyaç duyduğu ilgi, iltifat ve beğenilmeyi sunan ikinci kadın figürünü, Nilgün ise duygusallık içermeyen salt seks sağlayıcısı seks işçisi rolünü üstlenmiştir. Erkeğin mutlak bir üstünlüğe sahip olduğu her üç ilişki kurgusunda, kadın erkeğin kararına uymak zorunda bırakılmış ve her üç kadın da gözyaşları içinde kalmıştır.

#### **Resim 65-66-67**



Filmde yer verilen kadın temsillerinin tümü kentli, bakımlı kadınlar olurken, Nilgün karakterinin kuaförde bir yandan bakım yaptırırken bir yandan aracısıyla randevu ayarladığı sahne, kadının kendini bir erkeğin beğenisine sunmak üzere güzelleştirme çabasını açığa vurmaktadır. Nitekim Nilgün, kalıplaşmış seks işçisi tiplerinden farklı olarak abartısız bir görünüme sahiptir ve bu haliyle, makyaj yapan, kuaförde vakit geçiren, dekolte giyinen, bakımlı, modern kadından farksızdır.



Toplumsal açıdan bakıldığında, Nilgün karakteri üzerinden seks işçiliğinin irdelendiği görülmektedir. Nilgün, sürekli olarak dışlanmakta ve aşağılanmaktadır. Recep, bir seks işçisi olduğu için Nilgün'ü apartmandan atmaya çalışmakta, onun 'doğru' bir kadın olmadığını savunmaktadır. Nilgün'ün, para karşılığı ilişkiye girdiği her iki erkeğin de ekonomik güce ve bir aileye sahip olması ise seks işçiliğinin farklı bir yönüne ışık tutmaktadır. Eşlerini, ev içi alanla sınırlayan erkekler, eşlerine yalan söyleyerek farklı cinsel deneyimler yaşamayı sürdürmekte ve birlikte oldukları seks işçilerini birbirlerine önermektedirler. Nilgün'ün, cinsel ilişkiden sonra kendisiyle sohbet etmek isteyen müşterisine sorduğu "Peki karınla konuşuyor musun?" sorusuna aldığı "Tabi konuşuyorum, o bir fahişe değil." cevabı, ya da Melih'in Nilgün'e söylediği "Sen bir fahişesin, senin neyine saygı duyacağım? Sen benim neyimsin?" sözleri, Türk toplumunda günümüzde hala geçerli olan eril üstünlüğün yansımasıdır. Ayrıca Melih, Nilgün'e uyguladığı şiddet esnasında "Hatırlamadım mı zannediyorsun ha? Ulan orospu olduysan suç benim mi?" diyerek hakaret etmeyi sürdürmüştür. Nitekim Melih, Nilgün'e uyguladığı şiddeti savunurken, Recep'e "Bu orospunun bana yaptıklarını bir bilsen silahı ona çevirirdin. Evliliğimi kariyerimi bitirdi. Sen de erkeksin anlarsın." diyerek eril dayanışmayı yardıma çağırmaktadır. Sonuç olarak, bir erkeğin üç kadınla kurduğu farklı ilişkiler, günümüz toplumunda kadınların erkeklere göre şekillenen hayatlarının birer yansımasını oluşturmaktadır.

### **3.3.9.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Filmde, Melih karakteri kadına yönelik şiddetin tek kaynağı olmuştur. Melih, kadınlara hükmetmeye çalışan ve otoritesini sağlamak için yalan söyleyen, sözlü ve fiziksel şiddete başvurmadan çekinmeyen bir karakterdir.

**Resim 68-69-70-71-72-73**



Melih, Sema'yı kontrolü altında tuttuğunu düşünmektedir. Ancak, Sema kendi özgürlüğünden ve bir aile olmaktan bahsetmeye başladığında, Melih Sema'yı cezalandıracaktır. İşyerindeki pozisyonunu kullanarak, kendinden alt seviyede çalışan genç kadını farklı bir ile gönderecek böylelikle hayatından uzaklaştıracaktır. Sema'nın hayatı ve planları Melih'in umurunda değildir. Nilgün karakterini de 'fazla ileri gittiğini' düşündüğünde, kendinden ve ailesinden uzak durması için uyarılmış ve hatta tehdit etmiştir. Nilgün'ü taksiden indirip dövmüş, daha sonra evini basıp öldürmeye çalışmıştır. Kadınlar her iki durumda da şiddet karşısında çaresizdir.

### **3.3.9.6. Filmin Genel Değerlendirmesi**

*Gökten Üç Elma Düştü* (2008) ismi ve finali ile gerçeklikten uzak bir masal izlenimi uyandırır da, tüm karakterler ve olaylar oldukça gerçekçi bir biçimde ele

alınmıştır. Seks işçisi kadınlar, onlarla birlikte olan erkekler ve bu erkeklerin hayatlarına giren kadınlara olan yaklaşımları irdelenirken, kadın temsillerinin eğitim, istihdam ve kadına yönelik şiddet bağlamlarında günümüz toplumsal yapısına uygun çizildiği görülmektedir.

**Tablo-3.9. *Gökten Üç Elma Düştü* (2008) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğretim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	2	10	8
	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	1	1	2	9	7
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	2	2	0	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Fuğuş	1	0			

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi filmde yer alan kadın temsillerinin yarısından fazlası eğitilmiş ve çalışan kadınlardır. Kadınların çalışma alanları öğretmenlik, bankacılık, hizmetçilik gibi kadınla özdeşleştirilen mesleklerde yoğunlaşmıştır. Diğer yandan, kadına yönelik şiddete dair gözlemlere yer verilmiş ve eril şiddetin kadınların yaşamlarının bir parçası olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca seks işçiliği örneği üzerinden kadın-erkek-cinsellik kavramları sorgulanmıştır.

### 3.3.10. HAYAT VAR (2008)

Resim 74



#### 3.3.10.1. Filmin Künyesi

35mm / 121' 00" / Renkli 2008 / Türkiye

Yönetmen: Reha Erdem, Senaryo: Reha Erdem, Kurgu: Reha Erdem, Görüntü: Florent Herry, Ses Tasarım: Reha Erdem, Oyuncular: Elit İşan (Hayat), Erdal Beşikioğlu (Baba), Levend Yılmaz (Dede), Banu Fotocan (Anne), Handan Karaadam (Kamile), Nebil Sayın (Adam), Erhan Tekin (Oğlan), Metin Yıldıırım (Bakkal),  nder Aıkbaş (Polis) , Aynur Tokluoğlu (Oğretmen), İsmail Başoz (Müdür), Canbert Yerguz, Kaan Mestut, Halim Ercan (Gen Oğlanlar) Güliz Genoğlu, Yaprak Aras şahinbaş (Gen Kadınlar), Rahmi Elhan (İmam), Ender Efe Satır (Bebek), Kadir Pokti (Oğlanın Arkadaşı), Asil B y k zelik, Nilüfer Alptekin (Bahedeki ift), Başak Keser, Serdar Bakioğlu

(Arabadaki Çift), Steven Chen, Mehmet Karabazar (Asyalılar), Ali Düşenkalkar (Lunaparkçı)

### **3.3.10.2. Filmin Öyküsü**

Hayat, 14 yaşındadır. Babası ve yatalak dedesi ile birlikte, İstanbul Boğazı'na açılan bir dere ağzına kurulmuş, derme çatma ahşap bir evde yaşamaktadır. Babası para kazanmak için küçük teknesiyle balıkçılık yapar, yük gemilerinde çalışan erkeklerin alkol, seks işçisi, uyuşturucu gibi isteklerini karşılar. Kızı Hayat'ı okula tekneyle getirip götürür. Hayat'ın annesi, babasını bırakıp başka bir erkekle evlenmiş, bir oğlu olmuş, yeni bir aile kurmuştur. Ara sıra Hayat'ı görmek ve ortalığı temizlemek için uğrar. Hayat bazen annesinde, bazen de Kamile isimli, Hayat'a oyuncak bebekmiş gibi davranan komşu kadının evinde kalır, ancak, çoğunlukla yalnızdır. Hayat, çocukluktan kadınlığa doğru adım atarken, çoğunluktan farklı olarak toplumdan dışlanmayı, cinselliği, tacizi ve tecavüzü yaşayacaktır.

### **3.3.10.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Hayat, 14 yaşında, lise öğrencisi bir genç kızdır. Genç kadınlar, seks işçisi olarak çalışmaktadır. Anne, orta yaşlarının başında, ikinci kez evlenmiş, ev hanımı bir kadındır. Kamile, yaşlı, yalnız yaşayan bir kadındır. Öğretmen orta yaşlarının başında, eğitimi, meslek sahibi bir kadındır.

### **3.3.10.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu**

Filmin ana karakteri Hayat, film boyunca neredeyse hiç konuşmazken, bunalımlı, arada kalmış bir kişiliği ve şehrin kenarında kalmış, kopmuş bir hayatı da simgelemektedir. Hayat, parçalanmış bir ailenin içinde tek başına bırakılmıştır. Yatalak dedesine bakmak zorunda olması, babanın gizli eşcinselliği ve sorumsuzluğu, annenin yeniden evlenmesi ve yeni yaşamında kızına yeterince yer vermemesi, Kamile'nin bunaltıcı ilgisi, çevresindeki

kadınların yalnızca seks işçilerinden oluşması, okul ortamında yaşadığı uyumsuzluklar ile yaşadığı cinsel tacizler ve tecavüz Hayat'ın kendisini yaşamın hiçbir yerine koyamamasına neden olmaktadır. Hayat, etrafındaki karakterlerin sorunları, tutarsızlığı ve duyarsızlığı nedeniyle yaşadığı rol-model eksikliğini ve belirsizlikleri, farklı hayatlar sunan televizyonla doldurmaya çalışacaktır. Çocuklukla kadınlık arasında kalmış bu genç kız, izlediği melodramların etkisiyle, kendini eril isteğin edilgen alımlayıcısı olarak kabullenmeye başlayacaktır.<sup>284</sup>

### Resim 75-76-77



Hayat'ın, ilk reglinin ardından annesinden yediği tokat ve annesinin “Kadın oldun” sözleri günümüz toplumunda yaşanmaya devam eden kavram kargaşasına dikkat çekmektedir. Kadın olmak, yumurtlama, menstruasyon ve kanama ile özdeşleştirilirken, aynı zamanda bir suç ya da hata olarak algılanarak cezalandırılmaktadır. Böylece Hayat karakteri, kadın kimliğine suçluluk duygusunu da eklemleyecektir. Hayat'ın kabullenmeye çalıştığı cinsel obje rolü, arabada ve bahçede gördüğü seks yapan çiftlerle ve bakkalın tacizleriyle desteklenmektedir. Hayat, tıpkı gemilerde çalışan erkeklerle para karşılığında birlikte olan genç kadınlar gibi, karşılığını çikolata ve abur cubur olarak aldığı sürece bakkalın ona uyguladığı cinsel tacizin ‘normal’ olduğuna ve katlanması gerektiğine karar vermiştir. Nitekim, yaşadığı tecavüzün ardından kızgındır ama üzülmecektir. Hayat'ın gözlemlerine göre bir erkeğin kadına tecavüzü olasıdır, kabullenmesi gerekecektir.

<sup>284</sup> Deniz Derman, Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu, s:5.

Dolayısıyla, kendi yaşamına ve kişiliğine etki eden olumsuzluklara müdahale edemeyen Hayat, melodramların öngördüğü gibi kendini kurtaracak iyi adamı beklemektedir. Şehrin kıyısında kalmış bu genç kadının aradığı aşk, İstanbul'a göç ederek gelmiş arabesk bir 'öteki' kimliğinde ortaya çıkacaktır. Hayat'ı koruyup kollayan, ona olan ilgisini anlatmak, kendini ifade etmek için arabesk şarkıları seçen, futbol taraftarlığıyla aidiyet duygusunu yatıştıran bu genç adam, Hayat'ı yabancı olmadığı arabesk bir kültüre çekecektir.

### Resim 78



Hayat'ın hayatındaki dört yetişkin kadın, farklı ruhsal durumların dışavurumları olarak yer alırlar. Hayat'ın annesi, geçmişe sırtını dönmüş, ikinci evliliği ile yeni bir başlangıç yapmıştır. Eski eşi ile hiç yan yana gelmez, eski kayınpederinden ise hiç hoşlanmaz. Kızı Hayat'la ilişkisi kopuktur; yeni ailesi, yeni çocuğunun bakımı ve ev işleri arasında Hayat'ı ihmal etmektedir. Hayat'ı yanına almak istediğini söyler ama yapmaz. Öğretmen kadın, oldukça duyarsız bir tiptedir. Hayat, onun için çözümsüz bir sorundur. Hayat'a yardım etmek değil ondan kurtulmak istemektedir. Kamile ise gerçeklikten kopmuş ve yalnız bir kadındır. Hayat onun için oyuncak bir bebek gibidir; onu okşar, sever, elleriyle besler, lunaparka götürür. Hayat'ı tecavüze uğramış bir halde bulan ve onunla ilgilenen Kamile de, henüz 11 yaşındayken tecavüze uğramıştır. Tecavüz karşısında, bakkal dükkanına gidip, aynayı kırarak tepki gösterir. Seks işçisi genç kadın ise sakin ve neşelidir. Hayat'la konuşur, ona arkadaşlık eder. Hayat için güzelliğin ve cinselliğin simgesi olan bu

genç kadın, Hayat'ın kafasında oluşan kadın imgesine en yakın olan ve hoşlandığı tek kadındır.

Hayat hep aynı kıyafetleri giyer, adeta günlük kıyafeti de okul giysisi gibi bir üniformadır. Hiçbir kadının başörtüsü kullanmadığı filmde, kadın bedeninin çıplaklığı ya da görsel bir haz nesnesi olarak sunulması da söz konusu değildir. Seks işçisi kadınlar da sıradan insanlar olarak sunulmuş, abartılı kalıplardan uzak durulmuştur.

Film, Hayat karakterinin yaşadığı kimlik bunalımını merkezine alırken, toplumun kadına olan bakışını ve kentsel dönüşümü de iç içe sorgulamaktadır. İstanbul'a yaşanan göçün ardından ortaya çıkan yeni kent profilinde, Hayat ve ailesi gibi kentliler de ötekileşmiş ve Hayat da sadece genç bir kız olarak değil aynı zamanda yozlaşmış yeni neslin bir karşılığı olarak sunulmuştur. Hayat, bir yandan annesinin ikinci ailesi ile sıradan bir hayatı gözlemler: Anne, sürekli ev işleriyle uğraşırken, Hayat'tan üvey kardeşine bakması beklenir. Üvey baba, oğlunu "Oğlum kız peşinde mi koşacak? Karı kız mı kovalayacak? Manita mı kovalayacak?" sözleriyle sevmekte, kadına olan bakışını ortaya koymaktadır. Hayat, kendini bu aileye dahil hissetmediği gibi, böylesi bir yaşamı da istemez. Diğer yandan, seks işçiliği, eğlence hayatı ve fakirliği ile kenar mahalleler acımasız bir yaşam anlamına gelmektedir. Böylelikle Hayat, kadının içinde yaşadığı erkek egemen toplumda maruz kaldığı her türlü istismarı ve şiddeti yaşarken karşılaştığı ikilemlerde, kimseye güvenmemeyi, yalan söylemeyi, cinselliğini bir araç olarak kullanmayı öğrenir. Filmde, tekne ile simgelenen eril hakimiyet, Hayat için de bir amaç haline gelir. Babasının teknesinde mutsuz bir çocukken, evlenmek istediği yabancı adamın teknesine kabul edilmez, ona aşık olan genç adamı ise kendi seçtiği bir tekneye sürükler ve birlikte denize açılırlar.



**Resim 79-80-81**



### **3.3.10.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Filmde, kadına yönelik şiddet örnekleri çok ve çeşitlidir. Seks işçisi genç kadın, az para vermek istedikleri için kavga ettiği adamlar tarafından gemiden atılır. Öğretmen, Hayat'ı her fırsatta azarlar. Kopya çekerken yakaladığı genç kıızı, boynundan tutarak sınıftan dışarı sürükler. Anne, regl olduğunda Hayat'a tokat atar. Yine annesi Hayat'ın saçlarını zorla ve dayak atarak keser. Bakkal ise, Hayat'ı dükkanına geldiğinde taciz etmektedir. Filmde bir kez görülen cinsel taciz sahnesi, pek çok kez tekrarlanmaktadır. Sonuçta da bakkal Hayat'a tecavüz eder. Hayat'ın tacizlere, çikolata gibi çocukça bir karşılık bekleyerek katlanması çarpıcıdır.

**Resim 82-83-84**



### 3.3.10.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

*Hayat Var* (2008) şehrin kıyısında kalmış bir hayatın içinde, Hayat isminde bir genç kızın, çocukluktan kadınlığa geçişini ele alırken, kadın kimliğini, eğitim ve istihdam kavramlarından ziyade cinsellik, şiddet ve fuhuş üzerinden tanımlamaktadır. Bu bağlamda, filmde yer verilen kadın temsillerinin eksik ancak gerçekçi bir biçimde ele alındığı sonucuna varmak mümkündür.

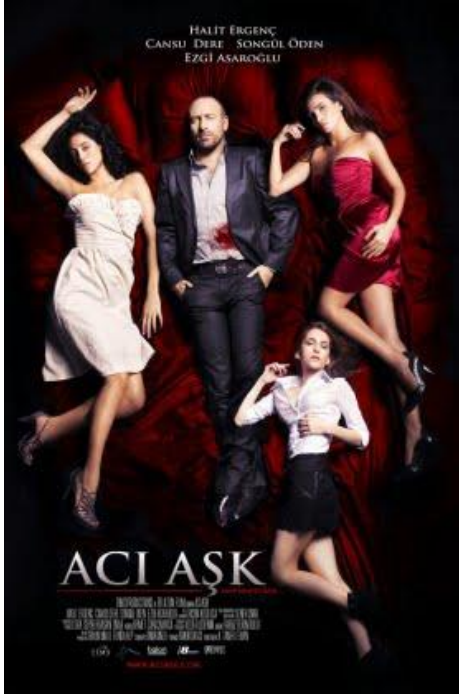
**Tablo-3.10. *Hayat Var* (2008) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	1	1	6
	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	1	0	1	1	5
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	2	4	1	1	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	2	0			

Tabloda görüldüğü gibi filmdeki kadın temsillerinin çoğunluğunun eğitim ve istihdam durumları belirsiz bırakılmıştır. Diğer yandan şiddet, cinsel taciz ve tecavüzün kadının yaşamındaki varlığı ve kadının kimlik oluşumundaki etkileri üzerinde yoğun bir şekilde durulmuştur. Hayat, edilgen, şiddet gören, taciz edilen, seks işçiliği yapan kadınlarla çevrilidir. Filmin sonunda, kendine aşık bir gençle belirsizliğe doğru yol alırken, eğitimine devam edip etmeyeceği, meslek sahibi olup olmayacağı, yaşadığı taciz ve tecavüzün hayatını nasıl etkileyeceği de belirsiz kalmıştır. Dolayısıyla, genel anlamda filmde verilen mesaj, hayatın kadınlar için sunduğu seçeneklerin ev içi alanı, istismarı ya da şiddeti içermekte olduğu yönündedir.

### 3.3.11. ACI AŞK (2009)

Resim 85



#### 3.3.11.1. Filmin Künyesi

35mm / 107' 00" / Renkli 2009 / Türkiye

Yönetmen: A. Taner Elhan, Senaryo: Onur Ünlü, Kurgu: Ahmet Can Çakırca, Görüntü: Vedat Özdemir, Müzik: Fairuz Derin Bulut, Oyuncular: Halit Ergenç (Orhan Ataoğlu), Cansu Dere (Oya Yılmaz Ataoğlu), Songül Öden (Ayşe Derbent), Ezgi Asaroglu (Seda Uygun), Ozan Osmanpaőaođlu (Onur), Tuluğ Özlü (Yonca), Enis Yıldız (Bölüm Baőkanı), Serap Matyaő (Fevziye), Barış Yılkan (Doktor), İpek Coőar (Kız Öğrenci), Bilal Utku Karataş (Erkek Öğrenci), Fatih Kenan Gündoğdu (Televizyondaki Adam)

### **3.3.11.2. Filmin Öyküsü**

Eskişehir’de bir üniversitede edebiyat öğretmenliği yapmakta olan Orhan, İstanbul’daki bir üniversite ile görüşmeye gideceği gün, evlilik planları yaptığı Ayşe’nin kendisini aldattığını öğrenir. Yine de görüşmeye gider ve aynı gün Oya ile tanışır. Üniversiteden kabul alır, Ayşe’yi terkeder, fotoğrafçılık yapan Oya ile evliliğe giden bir ilişki yaşamaya başlar. Oya ile evlendikleri gün geçirdikleri trafik kazasında Oya görme yetisini kaybeder ve ilişkileri Oya’nın tüm çabalarına rağmen bozulmaya başlar. Bu sırada Ayşe’nin, Orhan ve Oya’nın dairesinin karşısındaki daireye taşınması ve Orhan’ın öğrencisi Seda ile yaşamaya başladığı ilişki, Orhan açısından olayların kontrolünü zorlaştırır. Oya’nın bir ameliyat geçirecek görmeye başlamasıyla birlikte Orhan için sıkıntılı bir süreç başlamıştır. Orhan için mücadele eden kadınlar ve Orhan’ın tercihleri ile şekillenen olaylar sonucunda, Orhan’ı kazanan, kadınların en akıllısı ve en itaatkârı olacaktır.

### **3.3.11.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Ayşe, orta yaşlarının başında, varlıklı, eğitilmiş, meslek sahibi bir kadındır. Oya, genç, fotoğrafçı olarak çalışan ve eğitimini sürdüren bir kadındır. Fevziye orta yaşlarının sonunda, hizmetçilik yapan bir kadındır. Seda, genç, üniversite öğrencisi, televizyon dizilerinde oyuncu olarak çalışan bir kadındır. Yonca, genç, üniversite öğrencisi bir kadındır.

### **3.3.11.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu**

Fuzuli’nin “Gel derse Fuzuli ki güzellerde vefa var / Aldanma ki şair sözü elbette yalandır.” dizeleriyle açılan film, kadın-erkek ilişkisini aşk ve ilişkiler üzerinden anlatırken, kadın ve erkek arasında, romantizmden arındırılmış bir güç mücadelesi inşa etmekte, kadın kimliğini de bu mücadele bağlamında çizmektedir. İtaatkar, duygusal bir taşralı tiplmesi

olan, hizmetçi Fevziye karakteri dışında, filmde yer alan kadın temsilleri, bir erkeği elde edebilmek için birbirleriyle rekabet eden kentli, toplumda statü sahibi, eğitilmiş kadınlar ile sınırlı kalmıştır. Oya, Ayşe ve Seda karakterleri ise, birbirleriyle rekabet halinde, hırslı, dişilikleri ön planda olan kentli kadınlardır. Tüm kadınların elde etmek istedikleri Orhan karakteri, yakışıklı, etkileyici, varlıklı bir erkek olarak çizilirken, Orhan'ın seçimi, ideal kadını işaret edecektir. Erkeği aldatan Ayşe ve tehditkar Seda karakterleri ölürken, bildiği şeyleri bilmezden gelen ve akıllıca davranan Oya, Orhan'ı elde edecek olan ideal kadındır. Fevziye dışındaki tüm kadın temsilleri, dişilikleri ön plana çıkarılarak, eril bakışın beğenisine göre şekillendirilmiştir. Böylelikle, kadınlar görsel objelere dönüşürken, aşkın yerine gücü ve rekabeti koyan, akıllı ideal kadın şekillendirilmektedir.

**Resim 86**



### **3.3.11.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu**

Filmde yer alan kadına yönelik şiddet sahneleri, sözlü ve fiziksel şiddet olarak gerçekleşmektedir. Filmin merkez erkek karakteri, kadın karakterlerin tümüne şiddet uygularken, kadın da kadına şiddet uygulayıcısı olmuştur. Oya'nın körlüğü ve sakarlıkları Orhan tarafından aşağılanır. Orhan, Oya'nın intihar ettiğini duyması üzerine üzüntü duyan ve ağlayan Fevziye karakterini bağırarak susturmaya çalışır. Eski sevgilisi Ayşe'yi karşısında gördüğünde ona olan kızgınlığını tokat atarak gösterir. Seda'nın hamile olduğunu söylemesi üzerine, genç kadını dövdürten Orhan, kürtaja ikna edemediği Ayşe'yi de dövdürterek bebeğini düşürmesine neden olur. Ayşe'nin Oya'yı, Oya'nın da Seda'yı

vurması ise bir kadının başka bir kadına şiddet uyguladığı iki durumdur. Erkeğin şiddet kullanımı iktidar sağlama amaçlı olurken, kadınlar rekabet için şiddete başvurmuşlardır.

### 3.3.11.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

*Acı Aşk* (2009), günümüz İstanbul’unda geçen hikayesiyle, kadın-erkek arasındaki ilişkiye farklı bir yorum getirirken, abartılı üslubuna rağmen değişen toplumsal yapı içerisinde kadın kimliğinin öne çıkan bazı özelliklerini ele almakta başarılı olmuştur. Bu bağlamda filmde yer alan kadın temsilleri kendine güvenen, cinselliğini kullanan, yalnız ve güçlü, kentli kadınlardır.

**Tablo-3.11. *Acı Aşk* (2009) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	0	5	1
	Ev Hanımı	Kendi İşi	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	0	0	1	3	2
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	3	6	0	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	0	0			

Tabloda görüldüğü gibi neredeyse tüm kadın temsilleri eğitilmiş ve meslek sahibi kadınlardır. Filmde seks işçiliğine dair herhangi bir temsil yer almazken, kadına yönelik şiddet kullanımının fazlalığı ise, filmde sıklıkla vurgulanan doğululuk kimliğinin ve ataerkil yapının tezahürü olarak yorumlanabilir. Ayrıca, kadına yönelik şiddet sorununun toplumun her kesiminden kadın için geçerli olduğu bir toplum profili çizilmektedir.

### 3.3.12. BÜŞRA (2010)

Resim 87



#### 3.3.12.1. Filmin Künyesi

35mm / 105' 00" / Renkli 2010 / Türkiye

Yönetmen: Alper Çağlar, Senaryo: Bahadır Boysal, Alper Çağlar, Kurgu: Alper Çağlar, Görüntü: Ulaş Zeybek, Müzik: Aziz Berk Erten, Ufuk Evcimen, Yağmur Sarıgül, Taxim Edition, Teoman, Cahit Berkay, Oyuncular: Mine Kılıç (Büşra), Tayanç Ayaydın (Yaman), Çiğdem Batur (Alara), Çoşku Cem Akkaya (Ferit), Enise Ütük (Selen), Alpay Özdoğan (Selim Bey), Kaan Urgancıoğlu (Titrek), Erdi Işık (Morgöz), Can Emre (Kırlı), Murat Proşçiler (Uygar), Gülay Deniz (Melek hanım), Mutlu Güney (Hikmet Bey), Nesime Alış (Saadet hanım), Hüseyin Özay (Rahman bey), Hakan Duran (Cem Tümüdar), Güray Dinçol (Fehmi Dal), Serap Engin (Zeynep), Oğuzhan Sarioğlu (Can), Mehmet Ali Yılmaz (Berk), Gönenç Sümer (Hitler kostümlü), Muhammed Tümer (Boksör Kostümlü), Sedat

Çağlar (Yusuf), Nadim Güç (Haşim), Türkü Hazer (Elif), Esrin Özgüler (İffet), Duygu Sabancı (Bardaki kadın), Adem Güven (Kameraman), Melih Sezgin (Terzi), Murat Pulaş (Vale), Baha Duru (Editörün asistanı), Umut Uluçınar (Güvenlik görevlisi), Bernardino Sampoli, Mert Özer (Bodyguardlar), Serap Gürcüoğlu, Remziye Boz, Nurcan Çelik (Defile protestocuları), Alper Akman (Kutay bey), Bahadır Boysal (Gaspçı), Alper Çağlar (İtalyan işadamı)

### **3.3.12.2. Filmin Öyküsü**

Bahadır Boysal'ın çizgi romanından uyarlanan film İslami burjuvaya mensup bir ailenin kızı olan Büşra ile liberal gazeteci/yazar Yaman'ın arasında çatışmayla başlayan diyalogun aşka dönüşmesini anlatırken, şehrin farklı yüzlerine de göz atmaktadır. Farklı görüş ve yaşam tarzlarındaki insanların birbirlerine bakış açıları tartışılırken, empati ve hoşgörü mesajları aktarılmaktadır. Yaman, İstanbul'da yaşayan farklı kimliklere dair yeni bir kitap hazırlığı içindedir ve Büşra'nın türbanlı olması Yaman'ın ilgisini çeker. Yaman, içinde bulunduğu hayatta, sevgilisi Alara ile olan ilişkisinde ve gazetecilik işinde mutlu değildir. Büşra ise kendini geliştirmeye çalışan, üniversiteden yeni mezun olmuş, gazeteci olmak isteyen, ailesinin görücü usulüyle evlendirmeye çalıştığı genç bir kadındır.

### **3.3.12.3. Kadın Temsillerinin Demografik Özellikleri**

Büşra ve Selen genç, bekar, üniversite mezunu, gazeteci ama işsiz genç kadınlardır. Alara, genç, eğitimli, yoga eğitmenliği yapan bir kadındır. Melek Hanım ve Saadet Hanım, orta yaşlı, üst sınıfa mensup, ev hanımı kadınlardır. Zeynep, Elif ve İffet genç kadınlardır. Eğitimleri ve çalışıp çalışmadıklarına dair bilgi verilmemiştir. Protestocu kadınlar ve bardaki kadın ise farklı tiplerle filmde yer almıştır.



#### **3.3.12.4. Kadın Olmanın Ruhsal, Fiziksel ve Toplumsal Açından Dışavurumu**

Filmin merkez kadın karakteri Büşra, üniversiteden yeni mezun olmuş, tarafsız basına inanan ve gazeteci olmak isteyen ancak muhafazakar yetiştiriliş tarzı, inancı ve türbanı ile arada kalmış ve kafası karışık bir kadındır. Ailesinin, görücü usulüyle önerdiği evliliğe yetiştirilişi gereği karşı çıkamaz, ancak bir yandan da Yaman'a olan ilgisini ve onunla görüşmeyi sürdürür. Kot ve spor ayakkabılar giyerken aynı zamanda türban takan ve en iyi arkadaşı dekolte giyinen ve saçını örtmeyen bir kadın olan Büşra, toplumun hem İslami burjuva kesiminde hem de liberal kesiminde farklı olandır. Selen, Büşra ile aynı okuldan mezundur ve farklı arka planlarına rağmen Büşra ile çok iyi arkadaştır. Erkek arkadaşıyla yaşayan Selen, özgürlüğüne düşkün, neşeli, eğlenmeyi seven kentli bir kadın tiplemesidir. Büşra'nın annesi bu arkadaşlıktan hoşnut değildir. Büşra ve Ferit'in anneleri adeta birbirlerinden farksızdır; eşlerine hürmet, çocuklarına şefkat gösteren, mazbut ev hanımlarıdır. Alara, Yaman ile ilişkisinde saplantılı, cinselliğini bir araç olarak kullanan ve yoga eğitmeni olarak aktardığı doğunun spiritüel öğretilerini kendi hayatına uygulayamayan, Yaman'a olan alışkanlığını ve kıskançlığını aşamayan bir kadındır. Büşra'nın alışveriş merkezinde karşılaştığı, Elif ve İffet isimli genç kadınlar, İslami burjuva sınıfından, türbanlı, tüketim, moda ve lüksü yaşam tarzı haline getirmiş kadınlardır. Genel olarak bakıldığında, kentli kadın temsilleri İslami burjuva ve İslami olmayan burjuva tipler şeklinde ayrıştırılmıştır.

**Resim 88-89-90-91-92**



Tüketim alışkanlıkları ve yaşam tarzları bakımından birbirlerine çok benzeyen kadınlar, başörtüsü, selamlaşmalar, evlilik gibi konulara gelindiğinde birbirine zıt hale gelmektedir. Bir yanda, pahalı ve renkli türbanları ve yüksek topuklu ayakkabıları ile alışveriş merkezi gezerek vakit geçiren bakımlı kızlar, bir yanda düzenlenen türban defilesini günah olduğu gerekçesiyle protesto eden türbanlı kadınlar ve diğer yanda dekolte giyinen, sevgilileri olan, sevgilileriyle birlikte yaşayan, alışverişi ve bakımlı olmayı seven kadınlar seyirciyi karşılaştırma yapmaya yönlendirmektedir. Merkez karakter Büşra'nın, iki farklı yaşam biçimi arasında tercih yapma şansı doğduğunda, başını açmayı tercih etmesi ise, Yaman'a aşık olmasıyla mümkün olmuştur.

### 3.3.12.5. Kadına Yönelik Şiddet Sunumu

Filmde kadına yönelik şiddet sahneleri oldukça sınırlıdır. Büşra'nın gittiği maskeli partide, türbanı yüzünden ona sataşan Alman diktatörü Adolf Hitler kılığındaki genç adam, Büşra'yı suçlayarak bağırır çağırır. İronik bir biçimde, bu genç adam kendi yaşam biçimini kısıtlayacağını düşündüğü muhafazakar ideolojinin simgesi olarak kabullendiği türbanla karşılaştığında önyargılı davranarak tektipleştirme tuzağına düşmüş, kendisi faşizan bir tavır ortaya koymuştur.

Resim 93



Diğer şiddet sahnesi ise Yaman'ın Alara'ya Büşra'nın kendinden geçmesine sebep olan bir içecek verdiği için tokat attığı sahnedir. Alara, Yaman'a göre yanlış bir şey yapmıştır ve cezalandırılmalıdır.

### 3.3.12.6. Filmin Genel Değerlendirmesi

*Büşra* (2010), din ve kadın ilişkisinden ziyade, türban ve kadın ilişkisine odaklanırken, yer verilen kadın temsillerinin türbanlı ya da başı açık olarak ayrıştırıldığı ve tüm kadın temsilleri için tüketime dayalı bir yaşam tarzının genelleştirildiği görülmektedir. Aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi kadın karakterlerin eğitim ve istihdam özellikleri çoğunlukla belirsiz bırakılmıştır. Ana kadın karakterler, Büşra, Selen ve Alara eğitilmiş ve

meslek sahibi olan yeni nesil kadın temsillerine örnek oluştururken, Melek ve Saadet hanım, ev içi alanla sınırlanan önceki kuşak kadın temsilleridir.

**Tablo-3.10. *Büşra* (2010) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi**

	Okumaz- Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yükseköğrenim	Belirsiz
Eğitim Düzeyi	0	0	0	3	9
	Ev Hanımı	Kendi İşi	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
İstihdam	2	0	0	3	7
	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	
Kadına Yönelik Şiddet Sahneleri	1	1	0	0	
	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan			
Seks İşçiliği	0	0			

Bir kadının, türbanlı olduğu için sözlü şiddete maruz kalması çarpıcı bir ayrıntı olarak yer alırken, seks işçiliği, işsizlik gibi sorunlar filme dahil olmamıştır. Sonuç olarak, günümüz şehir yaşantısını yansıtmaya çalışan film, tam bir kent profili ortaya koyamasa da, türbanlı kentli genç kadın temsiline farklı bir bakış getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Görüldüğü gibi, incelenen filmlerde toplumun değişik kesimlerinden ve farklı sosyo-ekonomik çevrelerden kadınlık hallerine yer verilmiştir. İncelenen filmlerde yer alan ve gündelik hayata dair çeşitli gözlemler içerisinde aktarılan kadın temsilleri bir araya getirildiğinde, Türk sinemasının günümüz toplumunda kadının konumuna dair söylemi ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın son bölümünde, yukarıda incelenen 12 filmin birlikte değerlendirilmesine yer verilecektir.

### 3.4. İncelenen Filmlerin Genel Değerlendirmesi

Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), Zeki Demirkubuz'un *İtiraf* (2002), Ömer Vargı-Tolgay Ziyal'ın *İnşaat* (2003), Durul Taylan-Yağmur Taylan'ın *Okul* (2004), Kutluğ Ataman'ın *İki Genç Kız* (2005), Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* (2005), Mustafa Altıoklar'ın *Beyza'nın Kadınları* (2006), Abdullah Oğuz'un *Mutluluk* (2007), Raşit Çelikezer'in *Gökten Üç Elma Düştü* (2007), Reha Erdem'in *Hayat Var* (2008), A. Taner Elhan'ın *Acı Aşk* (2009) ve Alper Çağlar'ın *Büşra* (2010) filmleri olmak üzere incelenen 12 filmde yer verilen kadın temsilleri, nicelik, eğitim ve istihdam özellikleri, kadına yönelik şiddetin ve seks işçiliğinin ele alınışı bakımından incelenerek günümüz toplumunda kadının konumu ve Türk sinemasının kadına yaklaşımı arasındaki ilişkiye yakından bakılacaktır.

2000 sonrası Türk toplumunda kadının toplumsal konumuna dair verilerin değerlendirildiği ilk bölümde, TBMM'nde kadın milletvekili oranının %9 olduğu, okuma-yazma bilmeyen her 5 kişiden 4'ünün kadın olduğu, çalışan her dört kişiden 1'inin kadın olduğu, dolayısıyla kadınların toplumsal yaşamda daha az yer alabildikleri belirtilmişti. Bu bakımdan incelenen filmlerde yer verilen temsillerin cinsiyete göre dağılımı karşılaştırıldığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

**Tablo-3.13. İncelenen filmlerde yer verilen temsillerin cinsiyete göre niceliksel analizi**

Film	Yönetmen	Kadın Temsillerinin Sayısı	Erkek Temsillerinin Sayısı	TOPLAM
Büyük Adam Küçük Aşk (2001)	Handan İpekçi	7	8	15
İtiraf (2002)	Zeki Demirkubuz	4	5	9
İnşaat (2003)	Ömer Vargı Tolgay Ziyal	8	37	45
Okul (2004)	Durul Taylan Yağmur Taylan	5	13	18
İki Genç Kız (2005)	Kutluğ Ataman	11	9	20
Gönül Yarası (2005)	Yavuz Turgul	17	33	50
Beyza'nın Kadınları (2006)	Mustafa Altıoklar	19	17	36
Mutluluk (2007)	Abdullah Oğuz	8	10	18
Gökten Üç Elma Düştü (2007)	Raşit Çelikezer	20	24	44
Hayat Var (2008)	Reha Erdem	8	17	25
Acı Aşk (2009)	A. Taner Elhan	6	6	12
Büşra (2010)	Alper Çağlar	12	27	39
TOPLAM		125	206	331

Görüldüğü gibi incelenen filmlerde yer alan toplam 331 temsilin yalnızca 125'i kadındır. Dolayısıyla 2000 sonrası Türk sineması eril çoğunluğun sürdürüldüğü bir alandır. Öyle ki, *İki Genç Kız* (2005) haricinde ele alınan tüm filmlerde, erkek temsillerine göre daha az kadın temsiline yer verilmiştir. Ayrıca hikayenin merkezine alınan karakterlere bakıldığında yine eril üstünlük göze çarpmaktadır. *İki Genç Kız* (2005), *Gönül Yarası* (2005), *Beyza'nın Kadınları* (2006), *Mutluluk* (2007), *Hayat Var* (2008), *Büşra* (2010) filmleri şiddet, toplumsal baskı, başörtüsü gibi güncel kadın sorunlarını merkezine alırken, diğer filmlerde kadınlar ve kadınlık halleri yan unsurlar olarak kalmıştır.

Kadın temsillerinin eğitim düzeylerine bakıldığında ise, eğitimin kadın için belirleyici bir özellik olarak tercih edilmediği görülmektedir. Ancak, karakterlerin eğitim düzeyinin belirtildiği durumlarda iyimser bir tablo ortaya konmaktadır.

**Tablo-3.14. İncelenen filmlerde yer verilen kadın temsillerinin eğitim düzeylerinin analizi**

EĞİTİM DÜZEYİ	Okumaz-Yazmaz	Okur-Yazar	Temel Eğitim/Lise	Yüksek öğrenim	Belirsiz
Büyük Adam Küçük Aşk (2001)	0	0	2	2	3
İtiraf (2002)	0	0	0	2	2
İnşaat (2003)	0	0	0	1	7
Okul (2004)	0	0	3	2	0
İki Genç Kız (2005)	0	0	7	2	2
Gönül Yarası (2005)	0	0	2	4	11
Beyza'nın Kadınları (2006)	0	0	3	6	10
Mutluluk (2007)	1	1	1	1	4
Gökten Üç Elma Düştü (2007)	0	0	2	10	8
Hayat Var (2008)	0	0	1	1	6
Acı Aşk (2009)	0	0	0	5	1
Büşra (2010)	0	0	0	3	9
TOPLAM	1	1	21	39	63

Yukarıdaki tablodaki verilere bakıldığında incelenen filmlerde yer verilen kadın temsillerinin yalnızca yüzde 50'sinin eğitim seviyesine dair tanımlama yapıldığı görülmektedir. Bu durum, Türk sinemasında kadın kimliğinin eğitim özelliğinin öncelikli olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Eğitim düzeyleri belirli olan kadın temsillerine bakıldığında, 62 temsilden 39'unun yükseköğrenimini tamamladığının belirtildiği görülmektedir. Diğer yandan yalnızca 1'er kadın temsilinin okumaz-yazmaz ve sadece okur-yazar olduğu belirtilmiştir. 2000 sonrası Türk toplumunda, halen beş kadından biri okur-yazar değilken ve toplam kadın nüfusunun yüzde 2'si yükseköğrenim görebilmekte iken, 2000 sonrası Türk sineması, eğitilmiş kadınlarıyla farklı ve iyimser bir tablo çizmektedir. *Mutluluk* (2007)'un ilkökul ikinci sınıftan terk Meryem'i, *Hayat Var* (2008)'in liseye devam edemeyen Hayat'ı, *Gönül Yarası* (2005)'nin okumak isteyen Melek'i gibi istisnaları ile bu tablo, Türk kadınının geleceği açısından olumlu olarak okunabilecekse de, eğitim seviyesi tanımsız bırakılan yüzde 50'lik kısım, Türk sinemasının kadının eğitimi ya da eğitimsizliği sorununu gözardı etmekte olduğunu ortaya koymaktadır.

Filmlerde yer alan kadın temsillerinin çalışma yaşamına katılımları incelendiğinde, kadın temsillerinin yarısından fazlası için ev hanımı/kendi işini yapan/vasıfsız işçi/ meslek sahibi olmak üzere tanımlama yapıldığı görülmüştür. Aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi genel toplamda 125 kadın temsilinden yalnızca 50 kadın temsilinin istihdam durumu belirtilmemiştir. Bu durum, Türk sinemasında kadın temsillerinin oluşturulmasında çalışma yaşamına katılım özelliğinin eğitime göre daha belirleyici bir özellik olarak kullanıldığına işaret etmektedir.

**Tablo-3.15. İncelenen filmlerde yer verilen kadın temsillerinin istihdam yönünden analizi**

İSTİHDAM	Ev Hanımı	Kendi İş	Vasıfsız İşçi	Meslek Sahibi	Belirsiz
Büyük Adam Küçük Aşk (2001)	1	1	2	2	1
İtiraf (2002)	2	0	0	2	0
İnşaat (2003)	3	0	1	1	3
Okul (2004)	0	0	0	2	3
İki Genç Kız (2005)	0	1	3	1	6
Gönül Yarası (2005)	3	1	5	5	3
Beyza'nın Kadınları (2006)	2	0	3	7	7
Mutluluk (2007)	1	0	0	1	6
Gökten Üç Elma Düştü (2007)	1	1	2	9	7
Hayat Var (2008)	1	0	1	1	5
Acı Aşk (2009)	0	0	1	3	2
Büşra (2010)	2	0	0	3	7
TOPLAM	16	4	18	37	50

Görüldüğü gibi tabloda ortaya çıkan verilere göre 125 kadından 59'u yani filmlerde yer alan kadınların %47'si çalışma yaşamına katılmaktadır. Halbuki çalışmanın ilk bölümünde değindiğimiz gibi, 2000 sonrası verilerine göre kadının istihdam oranı %20'nin biraz üzerinde olarak gerçekleşmektedir. Diğer yandan, istihdam durumu tanımlı olan 75 kadının 16'sı ev hanımı, 18'i vasıfsız işçi olarak sunulurken, meslek sahibi ve kendi işini yapan 37 kadın yardımcı meslek grupları, büro ve hizmet işlerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Genel olarak ev hanımı, gündelikçi, eczacı ve seks işçisi olarak karşımıza



çıkan kadın temsilleri, Türk sinemasının, kadının çalışma yaşamına ve kamusal alana katılımını eril kodlarla belirlemeyi sürdürdüğünü göstermektedir.

Kadınların %35'inin en az bir kez şiddete maruz kaldığı 2000 sonrası Türk toplumunda, kadına yönelik şiddet Türk sinemasında da yer bulmaktadır. Aşağıda tablolatırıldığı şekilde, incelenen 12 filmde; sözlü şiddet, fiziksel şiddet, cinsel taciz ve tecavüz olarak gerçekleşen 52 şiddet sahnesi yer almıştır.

**Tablo-3.16. İncelenen filmlerde yer verilen kadına yönelik şiddet sahnelerinin analizi**

KADINA YÖNELİK ŞİDDET SAHNELERİ	Sözlü Şiddet	Fiziksel Şiddet	Cinsel Taciz	Tecavüz	TOPLAM
Büyük Adam Küçük Aşk (2001)	1	0	0	0	1
İtiraf (2002)	2	1	0	0	3
İnşaat (2003)	0	0	1	0	1
Okul (2004)	0	0	0	0	0
İki Genç Kız (2005)	0	1	2	1	4
Gönül Yarası (2005)	4	2	2	0	8
Beyza'nın Kadınları (2006)	2	2	1	1	6
Mutluluk (2007)	3	1	1	1	6
Gökten Üç Elma Düştü (2007)	2	2	0	0	4
Hayat Var (2008)	2	4	1	1	8
Acı Aşk (2009)	3	6	0	0	9
Büşra (2010)	1	1	0	0	2
TOPLAM	20	20	8	4	52

Çoğunluğu sözlü ve fiziksel şiddet içeren kadına yönelik şiddet sahnelerinin, 8'i cinsel taciz ve 4'ü tecavüz olarak gerçekleşmektedir. 2000'li yıllarda, Türkiye'de her 3 kadından biri şiddet mağduru olurken, 125 kadın temsilinden 19'u şiddet görmüştür. Ayrıca *Okul* (2004) filmi dışında kalan tüm filmlerde en az bir adet kadına yönelik şiddet sahnesi yer almıştır. Şiddetin kaynağı olarak eş/birlikte olduğu kişi(ler), anne, işveren ve yabancı bir erkek gösterilmiştir. Ayrıca şiddet gören kadınların eğitim ve istihdam durumları da çeşitlilik göstermektedir. Dolayısıyla, kadına yönelik şiddet, kadın temsillerinin yaşamının bir parçası olarak sunulmakta ve bu anlamda toplumsal gerçekliğe ayna tutulmaktadır. Ancak, kadın temsillerinin şiddet karşısında verdikleri tepkilere bakıldığında yalnızca

*Gönül Yarası* (2005) filminde boşanma ve polise başvurmanın gerçekleştiği görülmüştür. Diğer bir ifadeyle, Türk sineması genel olarak kadınların şiddete karşı tepkisiz kaldıkları, şiddetin cezalandırılmadığı ya da yasal yollardan çözüme ulaşmadığı bir tablo çizmektedir. Dolayısıyla, 2000 sonrası Türk toplumunda her kesiminden ve her bölgeden kadının ortak sorunu olarak sürmekte olan şiddet Türk sinemasında da verilere uygun temsil edilirken, toplumsal bir olgu olarak gündelik yaşamın bir parçasına dönüştürülmektedir.

Son olarak incelenen filmlerde seks işçiliği sunumlarına bakıldığında, *Gökten Üç Elma Düştü* (2007) dışındaki filmlerde seks işçiliğinin bir sorunsal olarak ele alınmadığı, hatta seks işçilerinin tipler olarak filme dahil olduğu görülmektedir. Toplumun görmezden geldiği seks işçileri, Türk sineması tarafından da dışlanmaktadır.

**Tablo-3.17. İncelenen filmlerde yer verilen seks işçiliği sunumlarının analizi**

SEKS İŞÇİLİĞİ	Kendi İsteğiyle Çalışan	Zorla Çalıştırılan	TOPLAM
Büyük Adam Küçük Aşk (2001)	0	0	0
İtiraf (2002)	0	0	0
İnşaat (2003)	0	0	0
Okul (2004)	0	0	0
İki Genç Kız (2005)	2	0	2
Gönül Yarası (2005)	0	4	4
Beyza'nın Kadınları (2006)	1	0	1
Mutluluk (2007)	0	0	0
Gökten Üç Elma Düştü (2007)	1	0	1
Hayat Var (2008)	2	0	2
Acı Aşk (2009)	0	0	0
Büşra (2010)	0	0	0
TOPLAM	6	4	10

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi incelenen 125 kadın temsilinden 10'u seks işçisi olarak sunulmuştur. Ancak bu 10 seks işçisinden yalnızca ikisi merkez karakter olmuştur. Filmlerde yer alan seks işçisi kadınların fuhuşa sürüklenmelerinin kaynağı olarak, çocukluk ve gençlik dönemlerinde şiddet, cinsel taciz ve tecavüz (*Gönül Yarası* (2005)), düşük

eğitim düzeyi (*Gönül Yarası* (2005)), ekonomik nedenler (*Gökten  Elma Düştü* (2007)) ve yetişilen ailenin zellikleri (*Gökten  Elma Düştü* (2007)) gösterilmektedir. şiddet, dayak, yaralanma hatta ölüm seks işçisi kadınların yaşamlarının bir parçası olarak sunulmuştur. Bu bağlamda, Türkiye’de fuhuş sektörüne dair ilk bölümde belirtilen saptamalarla paralel bir sunum sağlanırken, kadınlar yine çaresiz bırakılmaktadır.

Genel olarak bakıldığında incelenen filmlerde değerlendirilen kadın temsillerinin, araştırmanın hipotezine uygun biçimde, modern tüketim toplumu gerçekliğine ve cinsiyetçi kuramlara uygun olarak tektipleştirildiği görülmüştür. Eğitime dair sorunlar gözardı edilmiş; istihdam, fuhuş ve şiddete dair sunumlar 2000 sonrası Türk toplumunda kadının konumu ile paralellik göstermiştir. Bunların yanısıra, kadın olmanın ruhsal, fiziksel ve toplumsal dışavurumlarına bakıldığında, filmlerde yer alan kadın temsillerinin, itaatkar, çaresiz, edilgen kişiliklerle sunulduğu, eş, anne ya da cinsel arzu nesnesi kalıplarının sıklıkla kullanıldığı, kadınların genellikle sorun çıkaran ve ıslah edilmesi gereken unsur olarak hikayeye dahil edildiği görülmektedir. Bu değerlendirmeler ışığında 2000 sonrası Türk sinemasında kadın temsillerinin ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde yeniden üretilmekte olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

## SONUÇ

Kadın çalışmaları doğası gereği sinema da dahil olmak üzere psikoloji, sosyoloji, ekonomi, felsefe gibi pek çok disipline yayılmıştır. Tezin oluşturulmasında, feminist film eleştirisi göz önünde bulundurulmuş ve Türk modernleşmesi sürecinde, sinemada kadın temsillerini şekillendiren ataerkil dinamikler irdelenmiştir. Bu anlamda, ataerkil ideolojinin iletildiği bir kitle iletişim aracı olarak sinema, toplumsal cinsiyet rollerini temsil eden karakter ve tipler üzerinden eril söyleme uygun bir biçimde ifade etmektedir. 2000 sonrası Türk sinemasında yer verilen kadın temsillerinin modern tüketim toplumu gerçekliğine ve cinsiyetçi kuramlara uygun olarak tektipleştirildiği, eğitime dair sorunların gözardı edildiği, istihdam, fuhuş ve şiddete dair sunumların günümüz toplumsal koşulları ile kısmen örtüştüğü görülmektedir. Birinci bölümde, tarihsel süreç içerisinde, değişen inanış, ideoloji ve ekonomi koşulları altında, Türk toplumunda cinsiyetler arasında eşitlikçi bir yapıdan ziyade erkek egemen bir yapıya geçilmiş olduğu saptanmıştır. Günümüzde de cumhuriyet rejiminin getirdiği hukuki düzenlemelerle kurgulanan eşitlik çerçevesi gündelik hayat pratikleri içinde karşılığını bulamamıştır. Bu bağlamda, geçmişten günümüze kadının toplumsal konumunun dönüşümünde kültür, egemen ideoloji, din ve ailenin etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Eski Türklerde görülen eşitlikçi yapı, Osmanlı döneminde özellikle İslamiyet'i referans gösteren uygulamalarla kadının aleyhine bir biçimde bozulmuştur. Genel olarak bakıldığında miras, bireysel mülkiyet, evlilik, eğitim ve öğrenim alanlarında Şer'i hükümlere ve Osmanlı devlet anlayışına göre yapılan kadınla ilgili düzenlemelerde kadının erkekle eşit tutulmadığı görülmektedir. Osmanlı toplumu, iktidar sahipleri olan saray ve çevresi ile sömürülen kesim olan reaya olmak üzere kutuplaşırken, üst-yapı (kentsel) ve alt-yapı (kırsal) olmak üzere iki ayrı Türk-Osmanlı Kadını ortaya çıkmış, egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda Saray ve çevresindeki kadınlar ile Kırsal kadınlar için farklı uygulamalar sözkonusu olmuştur. Kentli kadınlar, eğitim ve öğrenim olanaklarına, lüks yaşam koşullarına sahipken, kırsal kesimin kadınları baskı altında çalışmaya yönlendirilmiştir. Cinsellik erkek için bir hak ve kadın üzerinde bir iktidar alanı

haline getirilirken hem kentsel hem de kırsal kesimdeki kadın, erkeğe bağımlı olmuştur. Tanzimat dönemine gelindiğinde ise, kadınları açıkça kapsayan düzenlemelerden söz edilemese de, Türk kadın haklarının ilerlemesine yol açacak düşünsel altyapı oluşmaya başlamıştır. Tanzimat döneminde bürokraside, hukuk sisteminde ve eğitim kurumlarında başlayan laikleşme girişimlerinin bir parçası olarak ortaya çıkan modern Türk kadını projesi ideolojik arka plan çerçevesinde şekillendirilirken, kadının bireysel kimliğinin önemsenmemesi, kadın sorunlarının günümüzde halen çözülmemiş olmasının sebeplerinden olmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ile devam eden süreçte, Osmanlı kadınları, yalnızca eş, anne ve ev kadını olarak tanımlanan rollerini sorgulayarak artık toplumsal yaşamda yer alma taleplerini dile getirmeye başlamıştır. Resmi ideoloji Kemalizm çerçevesinde getirilen yasal düzenlemelerle kadın sorunu devlet eliyle çözülmeye çalışılmıştır. 1950'li yıllarda başlayan demokratikleşme sürecinde meydana gelen ekonomik gelişmeler, çok partili hayata geçilmesi ve yaşanan iç göçün kadınlar üzerindeki etkileri olumsuz olmuş, Cumhuriyet'in idealize ettiği kadın imgesi erozyona uğramıştır. 1980'li yıllarda yükselen kadın hareketine değin, kadınların herhangi bir hareketten ve ideolojiden bağımsız olarak sadece kadın olmak üzerine kurulu bir söylemle ortaya çıkmaları mümkün olmamıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde, 1990 yılında kurulan Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 1990 yılında kurulan Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı, 1997 yılında Diyarbakır'da kurulan KAMER (Kadın Merkezi Vakfı), 1997 yılında kurulan KADER (Kadın Adayları Destekleme ve Eğitim Derneği) gibi kuruluşlarla, kadın hareketi hukuksal düzenlemelerin kadın lehine düzenlenmesinde etkili olmuştur. Diğer yandan, Kürt kadınların örgütlenmesi, eşcinsel hareket içindeki kadınların da feminizme yönelmeleri ve ilk kez muhafazakar kadınların kendi hakları için mücadele etmeye başlaması ile farklı kadın grupları da ortaya çıkmıştır. Günümüzde kadının toplumsal konumu üzerine yapılan çalışmalar, kadının eğitim ve istihdam seviyelerinde ilerleme sağlansa da, eğitimsizlik, çalışma hayatına eşitlikçi katılım, şiddet ve seks işçiliği sorunlarının halen önlenemediğini ortaya koymaktadır. 2000'li yıllar kadınların okur-yazarlık ve eğitim seviyelerinin yükseldiği bir dönem olarak kabul edilse de halen yetişkin 5 kadından biri okur-yazar değildir. Ayrıca kadınların eğitime katılım oranları eğitim seviyesi yükseldikçe azalmakta,

her 100 kadından sadece 2 tanesi yükseköğrenime devam edebilmektedir. Çalışma hayatına bakıldığında ise çalışan her dört kişiden sadece 1'inin kadın olduğu ve kadın işgücünün yardımcı meslek grupları, büro ve hizmet işleri, tarım işçiliği ve nitelik gerektirmeyen işlerde yoğunlaştığı görülmektedir. Tüm bu eksikliklerin yanısıra, günümüzde kadın sorunlarının başında gelen kadına karşı şiddetin de önüne geçilebilmiş değildir. Türkiye, 2000'li yıllarda her 3 kadından biri şiddet mağduru olduğu ve aile içi suçların yüzde 87'sinin kadınlara karşı işlendiği bir ülke olmuştur. Seks işçilerinin sayısı yüz bine yaklaşırken, her üç yüz elli kadından biri fuhuş sektörüne dahil olmakta ya da edilmektedir. Bu gerçekler doğrultusunda, namus cinayetleri, iş yaşamına katılım, cinsel istismar, şiddet, eğitimsizlik gibi pek çok kadın sorunu güncelliğini korumaktadır. 1980'li yıllardan itibaren yaşanan kültürel değişim, bireyselliği, tüketimi, zenginleşme ve kolay para kazanma arzusunu ön plana çıkarırken, kadın kimliği yeni anlayışa göre şekillendirilmiştir. Yeniden kurgulanan toplumsal cinsiyet rollerinin kitlelere aktarımında en etkili araçlardan birisi sinema olmuştur. Sinema anlatısında temsil edilen, toplumsal cinsiyet rollerinin alt yapısını oluşturan ideolojilerin yansıtıldığı kimliklerle, eril söylemin baskınlığı ve kadının ikincil toplumsal konumu vurgulanmaktadır. Kadın temsilleri hakkında sunulan demografik detaylar, kadın olmanın ruhsal, fiziksel ve toplumsal dışavurumları, filmlerde yer verilen kadına yönelik şiddet sahnelerinin sunumu kadına dair söylemlerin sinema üzerinden tezahürüdür. Toplumsal olgulardan referans alınan ve aynı zamanda bu olguların sürekliliğini sağlamaya yönelik egemen sinema temsilleri, tektipleştirme misyonu ile bireylerin yaşam tarzlarına etki etmektedir. Sinemada kadın temsilleri, güzellik, cinsellik, güçlülük ya da acizlik kalıpları içine sokulmaya çalışılırken, seyirci de bu kalıplarla normalleştirilen imajları içselleştirmektedir. Özellikle klasik Hollywood anlatısında görülen kadının ıslah edilmesi ve iyileştirilmesi süreci, kadının hikayeye sorun katan unsur olarak dahil edilmesiyle başlatılmaktadır. Hollywood sineması, psikanalitik düşünce pratikleri çerçevesinde görsel hazın yansıtıcı bir aracı olarak değerlendirilirken, kadın temsillerinin görsel haz nesnelere olarak sunulduğu ifade edilmektedir. Kadın, edilgen ve cinselliği ön planda sunulan klişelerle gündelik hayata etki eden ve benimsenen ikonlara dönüşerek toplumsal uzlaşımın aracı olmuştur. Farklı toplumlarda ve sinemasal söylemler içerisinde

de kadına yönelik cinsiyetçi ayrımcılık sürmektedir. Avrupa sineması, Hollywood endüstrisine karşı koymaya çalışan ‘sanat sineması’ merkezli olarak şekillenirken, feminizme yakın dursalar da eski biçimler aracılığıyla temsil edilen kadınlık, eviçi alan, cinsellik ve edilgenlik kalıpları yeniden üretilmektedir. Diğer taraftan kadının tamamıyla yok sayıldığı ve gizlendiği bir toplumsal düzene ve sinema geleneğine sahip olan İran, kadın temsillerinin yasaklandığı bir dönem dahi yaşamıştır. Türk sineması da toplumsal söylem pratiğini kadın temsilleriyle yansıtan bir araç olmuştur. Türk sinemasının ilk örnekleri Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde verilirken, sinema dili, sinemasal anlatım gibi kaygılar taşımayan ilk filmlerde, kadın temsilleri de ticari kaygılarla şekillendirilmiştir. Batılılaşma düşüncesinin etkisiyle başlayan kapitalistleşme süreci ve kırılan feodal yapının yansımaları kadın temsillerine de yansımıştır. Tiyatro geleneğinin sürdürüldüğü çoğunlukla yabancı kaynaklı ve Batı sinemasının etkisi altındaki ilk filmlerde kadın ‘izlenesi’ nesne olarak yerini almış, kadının cinselliği üzerinde durularak erkekler için ‘yoldan çıkarıcı’ oldukları vurgulanmıştır. Türk kadınının oyuncu olarak sinemaya girişi ise, Milli Mücadele'de erkeğin yanında yer alan kadın temsillerine yer veren ulusal filmlerle ve kırsal kesimdeki kadın temsillerine yer veren az sayıdaki filmlerle mümkün olmuştur. Tiyatro etkisinin azaldığı ve sinemasal anlatı denemelerinin gerçekleştirildiği geçiş döneminde ise kadın temsilleri, Kurtuluş Savaşı hikayeleri ve köy melodramları üzerine yapılan çok sayıda filmde yer alan Cumhuriyet kadını ve kırsal kesimin cefakar kadınlarını da içine alarak genişlemiştir. Türk sinemasının, özellikle melodram filmlerinin, geleneksel kadın tiplerini iyi kadın-kötü kadın ikiliği ile sınırlanmıştır. Cinsel çekicilikleriyle ele alınmış hafif, baştan çıkarıcı kadınların ve mütemadiyen acı çekmek zorunda kalan iyilik timsali kadınların yer aldığı aşk ve melodram filmleri sonraki dönemlerde de etkili olmayı sürdürmüştür. 1950'li yıllar aynı zamanda, toplumsal gerçekçi yaklaşımların ortaya çıkmaya başladığı ve dindar kesimin sinemaya karşı ilgisini arttıran din duygularının sömürüldüğü filmlerin de artış gösterdiği yıllar olmuştur. Toplumdaki modernleşme hareketlerine paralel bir biçimde değişen kadın temsilleri, sinemasal ya da ticari kaygılarla çekilen filmlerde, kadın temsillerine özen gösterilmemiş ve kadınlar izleyicinin hoşuna gidecek biçimde ya da hikayeyi destekleyen

yan unsurlar olarak şekillenmişlerdir. Geleneksel anlatının tektipleştirdiği kadınlar, duygusal, saf, narin, ikincil ve görsel haz nesnelere olarak sunulmaya devam edilirken, seks işçiliği, çıplaklık, kadına tecavüz giderek daha fazla kullanılmıştır. 1960 yılında Silahlı Kuvvetler'in yönetime el koyması ile başlayan süreçte sinemaya tanınan özgürlük kısıtlanmış ve sansür dönemi yaşanmıştır. Buna rağmen, toplumsal gerçekçi sinema anlayışının etkisiyle kısmen de olsa özellikle kırsal kesimin kadınlık halleri, kadının cinselliği ve kadınların, toplumsal baskılar, kumalık, meta olma hali gibi sorunları Türk sinemasında yer bulmuştur. Ana akım Yeşilçam sineması daha fazla film üretmeye ve daha fazla izleyici ile buluşmaya devam ederken, kalıplaşmış kadın temsillerinin karşısına dikilmeye başlayan gerçekçi temsiller, sinema ve kadın ilişkisinin sorgulanması açısından önemli bir gelişme sağlamış, ancak sonraki dönemde patlayan pornografinin gölgesi altına girmekten kurtulamamıştır. Toplumsal gerçekçi yaklaşım sayesinde ortaya çıkan kadın temsilleri 1970'lerde var olmaya devam etse de, melodram kalıplarını kullanmaya devam eden aile güldürüleri, arabesk filmler ve en önemlisi kadın kimliğini alaşağı eden seks komedileri döneme damgasını vurmuştur. 1980'lere gelindiğinde kadın temsilleri açısından Türk sinemasında kadın kısmen özgürleşmiş ve kadın temsillerinin şekillendirilmesinde iyi-kötü kadın yerine modern-geleneksel kadın ikiliği daha fazla ön plana çıkmaya başlamıştır. Şehir ve kenar mahalle yaşantılarına yer verilen filmlerin sayısı artarken, farklı kesimlerden kadınların birbirleriyle ve toplumla olan ilişkilerinin yanısıra kendi iç dünyalarına dair gözlemlere de yer verilmeye başlanmış, bu döneme damgasını vuran kadın filmleri ile kadın temsilleri güçlü bireylere dönüşmüştür. Ancak 1990'lı yıllarda büyük oranda Amerikan sineması etkisi altındaki Türk sinemasının kadın temsilleri geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarına geri dönmüştür. Cinsellik, itaat gibi özellikleri vurgulanan kadınların eğitimleri, çalışma hayatına katılımları, karşılaştıkları şiddet gibi konular neredeyse görmezden gelinmiş, kent yaşamının acımasızlığı karşısında yalnızlaşan bireylerin dramları aktarılırken toplumsal cinsiyet rollerinin yerine sınıfsal, etnik ve dini ayrımlar gibi yeni kurallar konulmuştur. 2000'li yıllarda bireyselliğin, paranın gücünün ve gösterişin öne çıktığı yeni toplumsal yapı içinde, güç sahibi olmak, tüketim ve popülerlik yüceltilmektedir. Türk sineması, artan yatırımcı ilgisi sayesinde, yeni yönetmenler ve yeni



filmler kazanırken 90'larda belirginleşen popüler sinema ve sanat sinemasının ana akımlar olmayı sürdürdüğü görülmektedir. 2000 sonrası Türk sinemasında kadın temsillerinin incelenmesi için, günümüz toplumsal yapısından beslenen film örnekleri olan Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), Zeki Demirkubuz'un *İtiraf* (2002), Ömer Vargı, Tolgay Ziyal'ın *İnşaat* (2003), Durul Taylan, Yağmur Taylan'ın *Okul* (2004), Kutluğ Ataman'ın *İki Genç Kız* (2005), Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* (2005), Mustafa Altıoklar'ın *Beyza'nın Kadınları* (2006), Abdullah Oğuz'un *Mutluluk* (2007), Raşit Çelikezer'in *Gökten Üç Elma Düştü* (2007), Reha Erdem'in *Hayat Var* (2008), A. Taner Elhan'ın *Acı Aşk* (2009) ve Alper Çağlar'ın *Büşra* (2010) filmleri ele alınmıştır. Filmlerde yer alan kadın temsilleri yaş, ekonomik sınıf, toplumsal statü, eğitim ve istihdam özellikleri; ruhsal, fiziksel ve toplumsal açıdan dışavurumları; kadına yönelik şiddet sahneleri ve seks işçiliği bakımından incelenmiştir. Filmlerin öyküleri üzerinden bir okuma yapılarak, film analizi içinde kadın temsillerinin özelliklerine dair feminist film eleştirisi çerçevesinde sorulan çeşitli sorular aracılığıyla 2000 sonrası Türk sineması örnekleminde, kadın temsilleri üzerinden sinema-toplum-kadın ilişkisi okunmaya çalışılmıştır. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminde, Cumhuriyet döneminde vurgulanan tek bir kadın imgesi geçersiz kılınarak farklı kadın temsillerine yer verilmiştir. Kadının eğitimi ve istihdamına dair kentli-taşralı farklılıkları çerçevesinde gerçekçi bir sunum oluştururken, Kürt kadın kimliği de vurgulanmış, kadına yönelik şiddet ve fuhuş sorunlarına yer verilmemiştir. Genel olarak bakıldığında ise, filmde yer verilen kadın temsilleri, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında eril bakış açısına uygun bir biçimde ele alınırken günümüz gerçekliğine paralel biçimde sunulmuştur. *İtiraf* (2002) filminde, kentli ve modern kadın ile kırsal ve geleneksel kadın temsilleri karşı karşıya getirilmiş, erkek iktidarı için tehlikeli olan güçlü kadın temsili acizleştirilerek ve şiddet kullanılarak ıslah edilmiştir. *İnşaat* (2003) filminde, kadın temsilleri taşralı ve özel alanla sınırlı kalmıştır. Geleneksel kadınlar, cahillik ve başörtüsü ile özdeşleştirilmiş, erkeğe bağımlı kılınmışlardır. *Okul* (2004) filminde, kendine güvenen, cinselliğinin farkında olan liseli genç kadınlar ve dişiliği ön planda kadın temsilleri yer almıştır. Kadınlar, eril söyleme uygun biçimde, görsel haz nesnelere olarak sunulmuştur. Kadın ve erkek arasındaki ilişkinin cinsellik ve iktidar üzerine kurulu olduğuna dair söylem

filmdeki kadın temsilleri ile desteklenmektedir. *İki Genç Kız* (2005) filminde, kentsel kadının anne, eş, kızkardeş, sevgili, metres, çocuk gibi rolleri sunulurken, toplumsal cinsiyet rollerinin belirleniş ve öğretilişinde ailenin işlevi görünür kılınmıştır. Kadının, aile içinde, erkeklerle olan ilişkilerinde yaşadığı emek ve cinsel sömürünün açıkça ortaya konduğu filmde eril bakış kendisiyle yüzleşmeye zorlanmıştır. *Gönül Yarası* (2005) filminde, geleneksel-modern, doğu-batı ikiliği üzerine kurulmuş bir yapı içinde, Cumhuriyet dönemi idealizminin geride kalmış olduğuna dair gözlemler sunulurken, kadınların değişen toplumsal yapı içinde değişmeyen konumuna işaret edilmektedir. Filmin çizdiği genel çerçeveye bakıldığında, kentsel ve kırsalın iç içe geçtiği günümüzde, kadınların çoğu eğitimsiz, işsiz ya da vasıfsız işlerde çalışmakta, şiddet görmekte ve fuhuşa zorlanmaktadır. *Beyza'nın Kadınları* (2006) filminde, çoğu eğitilmiş ve meslek sahibi olarak oluşturulan modern kentsel kadın temsilleri yer almaktadır. Kadınların yaşadığı cinsel taciz, fiziksel taciz, duygusal taciz, ihmal edilme, dini ve toplumsal baskılar üzerine kurulu hikayenin eril bir hesaplaşmaya dönüştüğü görülmektedir. *Mutluluk* (2007), töre cinayetlerini ve eril otoriteyi sorgularken, kadın ve erkek bireylerin davranışlarına neden olan dinamikleri ortaya çıkarmaktadır. Kadına yönelik baskıyı törellikle ve gelenekselle açıklayan film, kadının toplumsal konumunu modern-geleneksel ikiliğinde karşılaştırmaktadır. Kentli kadın, eğitilmiş, meslek sahibi ve birey olma bilinciyle modern olanken, kırsal kadın, eğitimsiz, vasıfsız, bilinçsiz ve başörtüsüyle geleneksel olandır. *Gökten Üç Elma Düştü* (2008) filminde seks işçisi kadınlar, onlarla birlikte olan erkekler ve bu erkeklerin hayatlarına giren kadınlara olan yaklaşımları irdelenirken, kadın temsillerinin eğitim, istihdam ve kadına yönelik şiddet bağlamlarında günümüz gerçekliğine uygun çizildiği görülmektedir. *Hayat Var* (2008) filminde, kadın kimliği, eğitim ve istihdam kavramlarından ziyade cinsellik, şiddet ve fuhuş üzerinden tanımlanmıştır. Kadınlara, ev içi alanla sınırlı, istismar ve şiddetle dolu bir hayat sunulmuştur. *Acı Aşk* (2009) filminde, kadın-erkek arasındaki ilişki bir rekabete dönüştürülürken, kendine güvenen, cinselliğini kullanan, yalnız ve güçlü, kentli kadın temsillerine yer verilmiştir. Filmde, kadına yönelik şiddet kullanımının fazlalığı, gelenekselliğin ve ataerkil yapının yansımalarıdır. *Büşra* (2010) filminde, din ve kadın

ilişkisinden ziyade, türban ve kadın ilişkisi irdelenmiş, kadın temsilleri türbanlı ya da başı açık olarak ayrıştırılmıştır. Kadınların eğitim ve istihdamları çoğunlukla belirsiz bırakılırken, tüm kadın temsilleri için tüketime dayalı bir yaşam tarzının genelleştirildiği görülmektedir. Sonuç olarak, incelenen örnekleme ve tezin geneline bakıldığında, 2000 sonrası Türk sinemasında kullanılan kadın temsillerinin, modern tüketim toplumu gerçekliğine ve cinsiyetçi kuramlara uygun olarak şekillendirildiği ortaya çıkmaktadır. Kadınlar, çoğunlukla romantik ilişki, aile, ev işleri, çocuk bakımı gibi konular ile ilişkilendirilirken, aile ve hiyerarşi sunumları mevcut toplumsal düzene uygundur. Kadın temsillerine dair eğitim seviyesi bilgisi belirsiz bırakılmakta ya da toplumsal gerçekliğe uygun olmayan bir biçimde şekillendirilmekte, dolayısıyla kadının eğitimsizliği sorunu gözardı edilmektedir. Kadınlar cinsiyete dayalı bir toplumsal düzenlemenin sonucu olarak ya üretim alanına fazla katılmamakta ya da 'kadına daha uygun' bulunan alanlarda ve çoğunlukla erkeklerden daha düşük statüdeki işlerde yer almaktadırlar. Toplumun ahlak kuralları kadın ve erkek için farklı kurgulanırken, kadınlara daha katı, baskıcı ve aşağılayıcı kurallar yüklenmektedir. Kadına karşı şiddet uygulaması ve cinsel taciz günlük hayatın bir parçası olarak sunulurken çözümsüz bırakılmaktadır. Seks işçiliğinin kaynağı olarak, çocukluk ve gençlik dönemlerinde şiddet, cinsel taciz ve tecavüz, düşük eğitim düzeyi, ekonomik nedenler ve yetişilen ailenin özellikleri vurgulanmaktadır. Genel olarak bakıldığında, kadının erkeğin ötekisi şeklinde inşa edilmekte ve kadın temsillerinin, ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde eş ya da anne rolünde, cinsel arzu nesnesi olarak pasifleştirilmiş bir rolde ya da aktif, güçlü ama erkeğin kurallarına göre kendi kimliğini tanımlayan kadınlar şeklinde tektipleştirilmekte olduğu görülmektedir.

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Büyük Adam Küçük Aşk Filminin Afişi.....	127
Resim 2. Büyük Adam Küçük Aşk Filminden Bir Sahne.....	129
Resim 3. Büyük Adam Küçük Aşk Filminden Bir Sahne.....	131
Resim 4. İtiraf Filminin Afişi.....	134
Resim 5. İtiraf Filminden Bir Sahne.....	136
Resim 6. İtiraf Filminden Bir Sahne.....	137
Resim 7. İtiraf Filminden Bir Sahne.....	138
Resim 8. İtiraf Filminden Bir Sahne.....	138
Resim 9. İtiraf Filminden Bir Sahne.....	138
Resim 10. İtiraf Filminden Bir Sahne.....	139
Resim 11. İtiraf Filminden Bir Sahne.....	139
Resim 12. İnşaat Filminin Afişi.....	141
Resim 13. İnşaat Filminden Bir Sahne.....	143
Resim 14. İnşaat Filminden Bir Sahne.....	144
Resim 15. İnşaat Filminden Bir Sahne.....	145
Resim 16. İnşaat Filminden Bir Sahne.....	145
Resim 17. İnşaat Filminden Bir Sahne.....	145
Resim 18. İnşaat Filminden Bir Sahne.....	146
Resim 19. İnşaat Filminden Bir Sahne.....	146
Resim 20. Okul Filminin Afişi.....	149
Resim 21. Okul Filminden Bir Sahne.....	151
Resim 22. Okul Filminden Bir Sahne.....	151
Resim 23. Okul Filminden Bir Sahne.....	151
Resim 24. Okul Filminden Bir Sahne.....	151
Resim 25. Okul Filminden Bir Sahne.....	152
Resim 26. Okul Filminden Bir Sahne.....	153
Resim 27. Okul Filminden Bir Sahne.....	153

Resim 28. Okul Filminden Bir Sahne.....	154
Resim 29. İki Genç Kız Filminin Afişi.....	156
Resim 30. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	158
Resim 31. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	159
Resim 32. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	159
Resim 33. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	159
Resim 34. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	160
Resim 35. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	160
Resim 36. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	162
Resim 37. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	162
Resim 38. İki Genç Kız Filminden Bir Sahne.....	162
Resim 39. Gönül Yarası Filminin Afişi.....	165
Resim 40. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	168
Resim 41. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	168
Resim 42. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	168
Resim 43. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	170
Resim 44. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	170
Resim 45. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	170
Resim 46. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	170
Resim 47. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	170
Resim 48. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	170
Resim 49. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	171
Resim 50. Gönül Yarası Filminden Bir Sahne.....	172
Resim 51. Beyza'nın Kadınları Filminin Afişi.....	174
Resim 52. Beyza'nın Kadınları Filminden Bir Sahne.....	177
Resim 53. Beyza'nın Kadınları Filminden Bir Sahne.....	177
Resim 54. Beyza'nın Kadınları Filminden Bir Sahne.....	177
Resim 55. Beyza'nın Kadınları Filminden Bir Sahne.....	178
Resim 56. Beyza'nın Kadınları Filminden Bir Sahne.....	179

Resim 57. Beyza'nın Kadınları Filminden Bir Sahne.....	179
Resim 58. Mutluluk Filminin Afişi.....	181
Resim 59. Mutluluk Filminden Bir Sahne.....	184
Resim 60. Mutluluk Filminden Bir Sahne.....	184
Resim 61. Mutluluk Filminden Bir Sahne.....	184
Resim 62. Mutluluk Filminden Bir Sahne.....	186
Resim 63. Mutluluk Filminden Bir Sahne.....	186
Resim 64. Gökten Üç Elma Düştü Filminin Afişi.....	188
Resim 65. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	192
Resim 66. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	192
Resim 67. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	192
Resim 68. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	194
Resim 69. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	194
Resim 70. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	194
Resim 71. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	194
Resim 72. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	194
Resim 73. Gökten Üç Elma Düştü Filminden Bir Sahne.....	194
Resim 74. Hayat Var Filminin Afişi.....	196
Resim 75. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	198
Resim 76. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	198
Resim 77. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	198
Resim 78. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	199
Resim 79. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	201
Resim 80. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	201
Resim 81. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	201
Resim 82. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	201
Resim 83. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	201
Resim 84. Hayat Var Filminden Bir Sahne.....	201
Resim 85. Acı Aşk Filminin Afişi.....	203

<b>Resim 86. Acı Aşk Filminden bir Sahne.....</b>	<b>205</b>
<b>Resim 87. Büşra Filminin Afişi.....</b>	<b>207</b>
<b>Resim 88. Büşra Filminden bir Sahne.....</b>	<b>210</b>
<b>Resim 89. Büşra Filminden bir Sahne.....</b>	<b>210</b>
<b>Resim 90. Büşra Filminden bir Sahne.....</b>	<b>210</b>
<b>Resim 91. Büşra Filminden bir Sahne.....</b>	<b>210</b>
<b>Resim 92. Büşra Filminden bir Sahne.....</b>	<b>210</b>
<b>Resim 93. Büşra Filminden bir Sahne.....</b>	<b>211</b>

## TABLULAR LİSTESİ

<b>Tablo 3.1. <i>Büyük Adam Küçük Aşk</i> (2001) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>132</b>
<b>Tablo 3.2. <i>İtiraf</i> (2002) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>139</b>
<b>Tablo 3.3. <i>İnşaat</i> (2003) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>147</b>
<b>Tablo 3.4. <i>Okul</i> (2004) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>155</b>
<b>Tablo 3.5. <i>İki Genç Kız</i> (2005) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>163</b>
<b>Tablo 3.6. <i>Gönül Yarası</i> (2005) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>173</b>
<b>Tablo 3.7. <i>Beyza'nın Kadınları</i> (2006) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>180</b>
<b>Tablo 3.8. <i>Mutluluk</i> (2007) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>186</b>
<b>Tablo 3.9. <i>Gökten Üç Elma Düştü</i> (2008) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>195</b>
<b>Tablo 3.10. <i>Hayat Var</i> (2008) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>202</b>
<b>Tablo 3.11. <i>Acı Aşk</i> (2009) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>206</b>
<b>Tablo 3.12. <i>Büşra</i> (2010) filminde yer verilen kadın temsillerinin analizi.....</b>	<b>212</b>
<b>Tablo 3.13. İncelenen filmlerde yer verilen temsillerin cinsiyete göre niceliksel analizi.....</b>	<b>214</b>
<b>Tablo 3.14. İncelenen filmlerde yer verilen kadın temsillerinin eğitim düzeylerinin analizi.....</b>	<b>215</b>
<b>Tablo 3.15. İncelenen filmlerde yer verilen kadın temsillerinin istihdam yönünden analizi.....</b>	<b>216</b>
<b>Tablo 3.16. İncelenen filmlerde yer verilen kadına yönelik şiddet sahnelerinin analizi.....</b>	<b>217</b>
<b>Tablo 3.16. İncelenen filmlerde yer verilen seks işçiliği sunumlarının analizi.....</b>	<b>218</b>



## KAYNAKÇA

- Abadan Unat Nermin, *Toplumsal Değişme ve Türk Kadını / Türk Toplumunda Kadın*, Derleyen: Nermin Abadan Unat, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara, 1979, S:1-32.
- Abisel Nilgün, "Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu: "Aşk Mabudesi" ", *Türk Sineması Üzerine Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, 2005, s:110-158.
- Abisel Nilgün, "1928-1938 Dönemi Türkiye'sinde Sinema Üzerine 'Düşünceler' ", *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, 2005, s:6-59.
- Akbulut Hasan, *Kadına Melodram Yakışır / Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayınları, Şubat 2008.
- Akça Gürsoy, Hülür Himmet, "Tanzimattan Cumhuriyete Siyasal ve Hukuksal Yapının Modernleşmesi", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 21. Sayı, Bahar-2007, s:235-269.
- Akdeniz Safiye, "Tanzimat Dönemi Edebiyatçılarının Kadın Problemine Yaklaşım Biçimleri", 2. *Uluslararası Kadın Çalışmaları Konferansı*, 2006
- Alpkaya Gökçen, "Tanzimat'ın "Daha Az Eşit" Unsurları: Kadınlar ve Köleler", *OTAM (AÜ Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* Sayı:1, 1990, s:1-10
- Altındal Aytunç, *Türkiye'de Kadın*, Havas Yayınevi, İstanbul, 1980
- Arslanbay Hülya, "Faruk Kenç", *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:24, 1993, s:25-28
- Avcı Yasemin, "Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde "Otoriter Modernleşme" ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi", *OTAM (AÜ Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)* Sayı: 21, 2009, s.1-18.
- Ayça Engin, "Türk Sinemasının Kimliği", *Videosinema Dergisi*, Sayı:9, 1985, s:82-83.
- Baker Ulus, *İran Sineması ve Kadın*, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,217,0,0,1,0> (Erişim:09.06.2010)
- Batı Uğur, "Hayatın Arka Sokakları: Seks İşçilerine Karşı Toplumsal Şiddet", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Cilt:10, Sayı:2, 2008, s:200-230
- Bayburtoğlu Sedef, *1980 Sonrası Türk Sineması Ve Yavuz Turgul*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anasanat Dalı Sinema Televizyon Programı, 2005
- Bekiroğlu Nazan, *Osmanlıda Kadın Şairler*, <http://www.nazanbekiroglu.org/eserlerde-olmayan-yazilar/makaleler/osmanlida-kadin-sairler.html> (erişim 25.12.2009)
- Benli Fatma, "Kadın ve Hukuk: Kadın Haklarının Yargı Kararlarına Yansıması", *Cinsiyet Halleri Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, Derleyen: Nil Mutluer, Varlık Yayınları, İstanbul, 2008, s:122-139.
- Berktaş Fatmagül, "Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye", *Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları*, no 7, 2004

- Berktaý Fatmagül, “Türkiye’de Kadın Hareketi Tarihsel Bir Deneyim” *Kadın Hareketinin Kurumlaşması Fırsatlar ve Rizikolar 1-4 Kasım 1991’de Frauen-Anstiftung tarafından düzenlenen uluslararası toplantının tutanakları*, Çev.: Meral Akkent, Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s:18-27
- Bilgin Beyza, “İslam’da ve Türkiye’de Kadınlar”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 36, 1996, s:29-43.
- Çağlayan Handan, *Feminist Perspektiften Kürt Kadın Kimliği Üzerine Niteliksel Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ve Siyaset Bilimi/Siyaset Bilimi Anabilim Dalı, 2006
- Çaha Ömer, *Türkiye’de Kadın Hareketinin Tarihi: Değişen Bir Şey Var Mı?*, <http://www.fatih.edu.tr/~omercaha/>, Erişim: 03.02.2010
- Çakır Aydın Mukadder, “1960’lar Türkiye’inde Sinemadaki Akımlar”, *25. Kare*, 1997, Sayı: 21, s.12-20.
- Çakır Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1996
- Can Funda, *Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hiçkırık Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, 2007
- Çapan Sungu, “Atıf Yılmaz ya da Bir Sinemacının Çeşitlemeleri”, *Videosinema*, Sayı:3, Eylül, 1984
- Çetin Özkan Zühal, *Günümüz Türk Sineması’nın Dünya Sinemasındaki Yeri*, <http://jaskhazar.org/wp-content/uploads/2010/06/44.pdf>, Erişim:06.11.2010
- Çetinkaya Ülkü, “Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 3/4 Summer 2008, s.279-334.
- Çubukçu İbrahim Agah, “İslam’da Kadın Hakları”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 21, s:37-43.
- Çuhadar Bahadır, *Size Kötü Kadın Derler*, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetay&ArticleID=985737&Date=05.04.2010&CategoryID=79> Erişim: 15.03.2010
- Daldal Aslı, “Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi”, *Birikim Dergisi*, Sayı:172, 2003, s:104-112.
- Daldal, Aslı, “Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru:1950’lerin Sinema Ortamı”, *Yeni Film*, Sayı:1, 2003, s:43-51.
- Demir, Nurmelek, “Osman Bey(Frederick Millingen)’e göre XIX.Yüzyılda Türk Kadınının Konumu”, *AÜDTCF Dergisi* Cilt:46, 1, 2006, s.41-51.
- Derman Deniz, “Yönetmen: Bilge Olgaç”, *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*, Yayına Hazırlayanlar: Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırca, Arus Yumul, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001.
- Derman Deniz, *Jean Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Değişim, Ankara, 1989

- Doğramacı Emel, *Atatürk'ten Günümüze Sosyal Değişimde Türk Kadını*, AAM Yayınları, Ankara 1993
- Dorsay Atilla, *Sinema ve Kadın*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000
- Dorsay Atilla, *Sinemamızın Umut Yılları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989
- Durakbaşa Ayşe, *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000
- Efe Sevim ve ark., “Hayatını Cinsel Aktivite İle Kazanan Kadınların Aile Özellikleri”, *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 2004, s:11-15.
- Ekici Ashı, *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007
- Ertuğrul Gülden, “Atatürk ve Kadın Hakları”, *Atatürk Araştırmaları Merkezi Dergisi*, Sayı 22, Cilt VIII, 1991, s:55-65
- Eryılmaz Tuğrul, “1980 Sonrasında Türk Sineması”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi: Yüzyıl Biterken Cilt 14*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995-1996, s:1180-1185.
- Evren Burçak “İnanç Sineması (1923-1973)”, *Sinematürk Dergisi*, Sayı: 2, 2006, s:11-13.
- Evren Burçak, “Lütfi Ö. Akad: Ustasız Bir Usta”, *Altıyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:4, 2002, s:66-69.
- Evren Burçak, *İlk Türk Filmleri*, Es Yayınları, Aralık, 2006
- Eyüboğlu Selim, "Yazar Merkezli Sinema ve Kendine Dönük Parodi: Almodovar'ın ATAME'si ve Tatlıses'in MAVİ MAVİ'si" *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*, Yay. Haz.: Seçil Büker, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1997, s:9-19.
- Göle Nilüfer, *Modern Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul 2010
- Görücü Bülent, “Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler”, *Yeni Film* 6, 2004, s.50-51.
- Güler Nursel, *Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, 2008
- Güngör Harun, “Eski Türk Dininin İsimlendirilmesi Üzerine”, *Folkloristik: Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*, Hazırlayanlar: Özkul Çobanoğlu-Metin Özarıslan, Feryal Matbaası, Ankara 1996, s: 34-39.
- Güven İsmail, “Tanzimattan Cumhuriyete Kadın Eğitimi Düşüncesinin Gelişimi (Osmanlı Düşünürlerinin Kadın Eğitimine Bakışları)”, *AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* Cilt: 34 Sayı:1, 2001, s.61-70.
- Hasan Bülent Kahraman, *Şoray Kitlelerin Afyonudur*, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetay&ArticleID=615424&Date=23.11.2010&CategoryID=113> (Erişim 03.04.2010)
- Hazar M. Nedim, “Milli Sinemanın Serüveni”, *Sinematürk Dergisi*, Sayı: 2, 2006, s:14-18 <http://www.yenisinemacilik.com>

<http://www.aynurdogan.net/tr> Erişim:08.11.2010

<http://torkad.org/torkad00.html> Erişim:08.11.2010

<http://www.yenisinemacilik.com/> Erişim:08.11.2010

[http://www.diyenet.gov.tr/kuran/Kuran\\_Meali/KURAN.pdf](http://www.diyenet.gov.tr/kuran/Kuran_Meali/KURAN.pdf)

<http://www.tuik.gov.tr>

İlkkaracan İpek, “Kentli Kadınlar ve Çalışma Yaşamı”, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Ed:Ayşe Berktaş Hacimirzaoglu, Türkiye İş Bankası, İstanbul, 1998, s.285-302.

İmançer Dilek, “İslamcı Filmlerde Kadın Temsili”, *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1 Bahar, 2010, s.77-95.

İmançer Dilek, “Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi”, *Medya ve Kadın*, Ebabil, Ankara, 2006, s.145-162.

İmançer Dilek, “Türkiye’de Yerli Televizyon Dizilerinde Geleneksel ve Modern Kadın Kimliğinin Sunumu”, *Medya ve Kadın*, Ebabil, Ankara, 2006, s.81-101.

İmançer Dilek, *Dini Yönelimli Filmlerde Kadın*,

[http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=r2&haberno=8266](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=8266) Erişim: 05.04.2010

İmançer Dilek, Gürses İlknur, Güreş Emel, "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve “Pandora’nın Kutusu”", *Akdeniz İletişim Dergisi*, Haziran 2010

İşığın İ. Altuğ, “Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması”, *İletişim Dergisi*, Sayı: 7, 2000, s: 195-212.

Kaçar Özge, *Toplumsal Cinsiyet Ve Kadının Konumu: Türkiye’de Yakın Zamanlardaki Değişimi Anlamak*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, 2007

Kalkan Faruk, Taranç Ragıp, *1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın*, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, Şubat 1988

Kanat Fatim, *İran Sinemasında Kadın: Kadın Temsili Ve Kadın Yönetmenler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Bölümü, 2006

Kancı Tuba, “Cumhuriyetin İlk Yıllarından Bugünlere Ders Kitaplarında Kadınlık ve Erkeklik Kurguları”, *Cinsiyet Halleri Türkiye’de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, Derleyen: Nil Mutluer, İstanbul, Varlık Yayınları, 2008, s:88-92.

Kandiyoti Deniz, “Cinsiyet Roller ve Toplumsal Değişim”, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.23-53.

Kandiyoti Deniz, “Kadın, İslam ve Devlet”, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.92-118.

- Kaplan E. Ann, *Popcorn Venus Analyzing the Fantasy*, Jump Cut: A Review of Contemporary Media, no. 3, 1974, s: 21-22.
- Karaarslan Mehmet, Tanzimat ve Şurayı Devlet, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Sayı: 3, 2005, s.341-363.
- Kardam Filiz, *Türkiye 'de Namus Cinayetlerinin Dinamikleri Eylem Programı İçin Öneriler Sonuç Raporu*, Nüfus Bilim Derneği, Kasım 2005
- Kaya Muharrem, "Divanü Lügati't-Türk'ün Halkbilim Açısından Önemi", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt: VIII SAYI: XXXI, 2002/3, s.39-49.
- Kayalı Kurtuluş, "Lütfi Akad Sineması Yararlanılmamış Engin Bir Kaynaktır", *Bilim ve Sanat Dergisi*, Sayı:96, Şubat-Mart, 1989, s:29-31.
- Keskin Tülay, "Demet Dergisi'nde Kadın ve İlerleme Anlayışı", *AÜ DTCF Tarih Araştırmaları Dergisi* Cilt: 24 Sayı: 37, 2005, s.289-312.
- Kırel Serpil, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul Temmuz 2010
- Koçak Mine, *80'li Yıllar Kadın Hareketi*, Şubat 2007, <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=216> Erişim 28.03.2010
- Koçer Hasan Ali, "Türkiye'de Kadının Eğitimi", *AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* Cilt: 5 Sayı:1, 1972, s.81-124.
- Kuhn Annette, "Filmde ve Medyada Feminizmin Durumu", Çev. Eylem Atakav, *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1 Bahar, 2010, s:123-130.
- Kuhn Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Routledge and Kegan Paul, Boston, 1982
- Kurnaz Şefika, *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1996
- Kutlar Onat, "Seyyit Han Üzerine", *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*, Yay. Haz.: Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s:9-19.
- Kuyucak Esen Şükran, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010
- Lüleci Yalçın, *Sinema ve Din: Türk Sineması Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bölümler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, İstanbul, 2007
- M. Tali Öngören, *1986 Tarihli Konuşma Metni*, [http://www.mulkiye.org.tr/docs/cars\\_soy/CARSAMBA8687\\_3.pdf](http://www.mulkiye.org.tr/docs/cars_soy/CARSAMBA8687_3.pdf) Erişim: 30.03.2010
- Makal Ahmet, "Türkiye'de 1950-1965 Döneminde Ücretli Kadın Emeğine İlişkin Gelişmeler", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt: 56 Sayı:2, 2001, s:117-155.
- Maktav Hilmi, "Cumhuriyet'in Sinemacısı Muhsin Ertuğrul", *Tarih ve Toplum*, Cilt:38, Sayı: 227, Kasım 2002, s.49-55.
- Maktav Hilmi, "Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem", *Birikim*, Aralık 2001-Ocak 2002, s.225-233.

- Maktav Hilmi, "Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Birikim Yayınları, Sayı 89, 2001, s.161-189.
- Maktav, Hilmi, "Kurandan Kurama İslami Sinema", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 6 / İslamcılık*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2004, s:989-1019.
- Maktav, Hilmi, "Melodram Kadınları", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Birikim Yayınları, Sayı:96, 2003, s:273-293.
- Moran Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2008
- Mulvey Laura, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev.Nilgün Abisel, 25. *Kare* Sayı:21, 1997, s.38-46.
- Nelmes Jill, *Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu*, Çev., Ertan Yılmaz, Sinemasal, Kış 1998, s:71-94.
- Okulluşma Oranları / Toplumsal Cinsiyet Göstergeleri*, Türkiye İstatistik Kurumu, www.tuik.gov.tr, Erişim: 20.03.2010
- Öncü Ayşe, "Uzman Mesleklerde Türk Kadını", *Türk Toplumunda Kadın*, Der. N.A. Unat, Ankara; Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayını, Ankara,1982, s: 108-110.
- Öngören Mahmut Tali, *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Dayanışma Yayınları, Ankara, 1982
- Ormanlı Okan, "Türk Sinemasında Geçiş Dönemi", *Sinematürk Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:1, 2006, s:28-30.
- Özen Emrah, "Türk Sinemasında 'Akım-Hareket' Değerlendirmelerine 'Toplumsal Gerçekçilik Akımı' Özelinde Eleştirel Bir Bakış ve Bir Model Önerisi", *A.Ü. İletişim Fakültesi Yıllık:1999*, s:147-166.
- Özgüç Agah, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Agora Kitaplığı, İstanbul:, 2003
- Özgüç Agah, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Antrakt Yayınları, İstanbul, 1994
- Özhan Mevlüt, "Kadınlar Arasında Oynanan Dramatik Seyirlik Oyunlarda İşlenen Konular", *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, C.111, Ankara, 1992, s:187-197.
- Özön Nijat, *Türk Sineması Tarihi*, Vipart, Ankara, 2003
- Öztürk Mehmet, (2004) "Türk Sinemasında Gecekondu", *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue N°1 - Gecekondu, URL: <http://www.ejts.org/document94.html>, paragraph (9) (Erişim Tarihi: 30.03.2010)
- Öztürk S. Ruken, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan, İstanbul, 2000
- Öztürk S. Ruken, *Sinemanın Dışıl Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*, Om Yayınları, İstanbul, 2004
- Pösteği Nigar, *1990 Sonrası Türk Sineması*, Es Yayıncılık, İstanbul, 2004
- Refiğ Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergah Yayınevi, İstanbul, 2009
- Saatçı Didem, *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Anabilim Dalı Radyo-Televizyon Bilim Dalı, 2010

- Sağ Vahap, "Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Kadını ve Atatürk", *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Sayı 1, 2001, s.9-23.
- Sağlık Mediha, "Küçük Hanımın Toplumsal Varoluşu", *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*, Yay. Haz.: Seçil Büker, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s:63-67.
- Sallan Songül, "8 Mart Dünya Kadınlar Günü ve Kamu Hayatında Türk Kadınının Konumu", *AÜDTCF Dergisi* 36, 1993, s:159-168.
- Şar Vedat, Yargıç İlhan, Tutkun Hamdi, "Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu Tanısı Konularak Uzun Süreli Değerlendirme ve Tedaviye Alınan 25 Hastanın Sosyodemografik ve Klinik Özellikleri", *Düşünen Adam* 1995, 8 (4): 38-46.
- Sayın Aylin, "Sorunlar Kenti Antalya: Sorunlar ve Sinema", *Yeni Film*, sayı.7, 2004
- Scognamillo Giovanni, "Üç Farklı Türk sinemacısı Muhsin Ertuğrul, Baha Gelenbevi, Faruk Kenç", *Yeni Sinema*, sayı: 13,1987, s:32-36.
- Soykan Fetay, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, Altındağ Matbaacılık, İzmir, Mart 1993
- Süner Asuman, "Vasfiye'nin Kız Kardeşleri", *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 291-305.
- T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü, ICON-Institut Public Sector GmbH and BNB Danışmanlık (2009), *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Araştırması* 2008.
- T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, *Türkiye'de Kadının Durumu Raporu*, Ankara, Şubat 2010.
- Tekeli Şirin, "1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Yayına Hazırlayan: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s:15-50.
- Tekeli Şirin, "80'lerde Türkiye'de Kadınların Kurtuluşu Hareketinin Gelişmesi", *Birikim Dergisi*, Sayı:3, Temmuz 1989, s:34-41.
- Tekin Elif, *1980 Sonrası Türkiye'de Feminizmin Görünümü*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, 2007
- Timisi Nilüfer, Gevrek Meltem Ağduk, "1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", *90'larda Türkiye'de Feminizm*, Der.: Aksu Bora – Asena Günel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, , s:13-40
- Türkiye İstatistik Kurumu, *Aile Yapısı Araştırması*, 2006
- Uçakan Mesut, *Türk Sinemasında İdeoloji*, Sepya Yayınevi, 2010
- Uluç Güliz, Soydan Murat, Ankaralığıl Nazım, "Medyada Kadının Temsiline İlişkin Feminist Bir Okuma Çalışması: Tempo Dergisi", *II. Uluslararası Kadın Araştırmaları Konferansı, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kadın Araştırmaları ve Eğitim Merkezi*, - Gazi Mağusa – KKTC, 26-28.04.2006
- Vardar Bülent, "Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları", *Sinematürk Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:2, 2006, s:30-46.

Yaraman Ayşegül, *Resmi Tarihten Kadın Tarihine*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2001

Yıldız Engin, *Gecekondu Sineması*, Hayalet Kitap, Ekim 2008

Yüksel Eren, *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, 2006



Emel Yalamaç

1675 Sok. No:145/15 Karşıyaka İZMİR

Tel: 0 505 926 3177

E-posta: emelgures@gmail.com

## EĞİTİM

---

- 2008-2011 Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı (Genel Ort.: 86,43/100)  
1999-2004 Orta Doğu Teknik Üniversitesi İşletme Bölümü (CGPA: 2,56/4,00)  
Haziran 1999 Öğrenci Seçme Sınavı (ÖSS Puan: 207.278 / 844üncü)  
1996-1999 Aydın Adnan Menderes Anadolu Lisesi (Mezuniyet ortalaması: 4,90/5,00)

## STAJ VE İŞ DENEYİMİ

---

- Mayıs 2006- T.C. SGK KONAK SOSYAL GÜVENLİK MERKEZİ  
Sigortalı çalıştıran işyerlerinin 5510 sayılı Yasa açısından yükümlülüklerini yerine getirip getirmediğinin takibini yürütüyorum.
- Kasım 2004-Mayıs 2005 ARKADAŞ YAY. VE PAZ. DIŞ TİC. LTD. ŞTİ. Microsoft Authorized Replicator  
Dış Ticaret Elemanı olarak tam zamanlı çalıştım.
- Temmuz-Ağustos 2002 T.C. Ziraat Bankası Aydın Şb.  
Muhasebe bölümünde staj yaptım.
- 10-13 Mayıs 2001 ODTÜ İşletmecilik ve Yönetim Gençlik Kongresi  
Organizasyon komitesinde gönüllü olarak çalıştım ve takım çalışması, organizasyon becerisi ve problemlerle başa çıkabilme deneyimi edindim.

## BİLGİSAYAR BİLGİSİ

---

MS Office, Windows 98/2000/XP

## YABANCI DİL

---

İngilizce : Çok İyi  
Almanca : Orta  
İspanyolca : Orta

## ÖZET

Eski Türklerden bu yana, kadın, İslamiyet, Osmanlı kültürü, Kemalizm ve Modernizmin etkisi altında farklılaşan ancak özünde değişmeyen rolleri üstlenmiştir. Tarihsel süreçte Türk kadınının toplumsal konumunda önemli dönüşümler yaşandığı, günümüzde halen katı bir biçimde korunan ataerkil yapı içerisinde kadının eğitim, çalışma hayatına katılım, şiddet ve fuhuş gibi sorunlarının sürdüğü görülmektedir. Türk sineması, ataerkil düzenin idealize ettiği toplumsal cinsiyet rollerini modern toplum yapısında temsil eden en önemli araçlardan birisi olagelmiştir. Teknik alandan oyunculuğa kadar hemen hemen her alanı erkeklerin hakimiyetinde olan sinemanın kadın ile olan ilişkisi, özellikle kadın temsilleri etrafında şekillenmiştir. Çalışmada, Türk modernleşmesinin kadının toplumsal konumu üzerindeki etkileri ve günümüz toplumunda kadının eğitim, istihdam, şiddet ve seks işçiliği sorunları tartışılmış, Türk sinemasında yer alan güncel içerikli filmlerde kadın temsillerinin ataerkil ideolojiye uygun inşa edilip edilmediği, günümüz gerçekliği ile ne kadar örtüştüğü ve kadın sorunlarına dair bir söylem geliştirip geliştirmediği incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sinema, Türk Sineması, Kadın Temsilleri, Eril Söylem

## **ABSTRACT**

Since Ancient Turks, woman has assumed different roles, which have been essentially same under the effects Islam, Ottoman culture, Kemalism and Modernism. Through historical course, it is observed that important changes have been experienced in the social status of the Turkish woman and that issues like education, participation in working life, violence and prostitution have remained within the patriarchal structure which is preserved solidly in today's society. Turkish cinema has been one of the most important tools that represents social roles idealized by the patriarchal order. Relationship between woman and cinema whose almost any field from technical field to acting is dominated by men, is constructed especially around female representations. In this study, the effects of Turkish modernization on social status of woman and education, employment, violence and prostitution problems of woman have been discussed; if the female representations have been constructed according to the patriarchal ideology, how much they overlap with the actual reality and whether a discourse on women's issues has been developed or not have been analyzed.

**Key Words:** Cinema, Turkish Cinema, Female Representations, Male Discourse.