

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

**TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ TEMALİ FİMLER VE KADIN
OLGUSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sırrı CEM

DANIŞMANI: Prof.Dr. Konca YUMLU

İZMİR-2018

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

**TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ TEMALİ FİLMLER VE KADIN
OLGUSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sırrı CEM

JÜRİ ÜYELERİ

Prof.Dr. Konca YUMLU

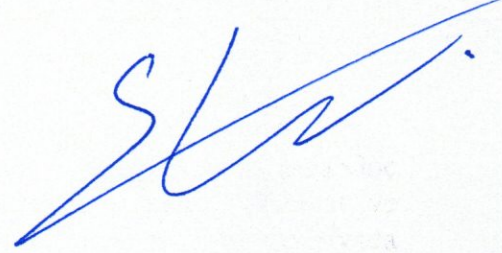
Prof.Dr. Aylın NAZLI

Dr. Öğretim Üyesi Zühal ÇETİN ÖZKAN

İZMİR-2018

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

Sırrı CEM

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, overlapping letters that appear to be 'Sırrı Cem'.



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : *Sirri Cem*
Numarası : *92140002096*
Anabilim Dalı : *Kadın Çalışmaları*
Tez Başlığı (Türkçe) : *Türk Sinemasında Göç Temalı Filmler ve Kadın Olgusu*
Tez Başlığı (İngilizce) : *Immigration Themed Films in Turkish Cinema and Women Patriot*
Tez Savunma Tarihi : *18.09.2018*
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık: *Immigration Theme Films and Women in Turkish Cinema*

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : *Prof. Dr. Konca Jumlı*
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : *Prof. Dr. Aylin NAZLI*
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza : *[Signature]*

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : *Dr. Öğretim Üyesi Zühal Coşkun Özkan*
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza : *[Signature]*

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

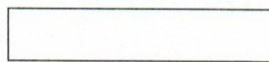
Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır



- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Burada bazı isimleri ve onlara olan şükran borçlarımı dile getirmenin, benim için zevkli bir görev olduğunu da belirtmeliyim. Çalışmanın en başından beri her türlü destek ve tavsiyesiyle beni yönlendiren, maddi ve manevi desteğini hiçbir şart ve koşulda esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Konca Yumlu'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Başta bölüm başkanımız Prof. Dr. Dilek Takımcı olmak üzere, her daim yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. İlkur Gürses hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca hem bu çalışmanın hazırlanma sürecinde hem de diğer zamanlarda gerek maddi gerek manevi desteğiyle, karşılaştığım tüm zorlukları aşmam için ihtiyaç duyduğum yardım konusunda tereddüt etmeksizin gönüllü olan değerli dostlarım Gökhan Özkan ve Hıdır Bozkurt'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Son olarak ise değerli anne ve babam Hürü ve İsmail Cem'e ve canım ablalarım Kıymet Hoş ve Çiçek Atılğan'a tüm emek ve sabırları için minnettar olduğumu da buradan dile getirmek isterim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

KISALTMALAR CETVELİ.....	iii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iv
GİRİŞ.....	1
ÇALIŞMANIN YÖNTEM VE SORUNLARI.....	4
1. BÖLÜM.....	7
TÜRKİYE’DE KENTLEŞME VE GÖÇ OLGUSU EKSENİNDE KADININ KONUMU.....	7
1.1. KAVRAM OLARAK GÖÇ OLGUSUNA GENEL BAKIŞ.....	7
1.1.1. GÖÇ SÜRECİNİN SOSYO-KÜLTÜREL ANALİZİ.....	11
1.2. GÖÇTE KADIN OLMAK.....	15
1.2.1. KÖYDEN KENTE DÖNÜŞEN KADININ DÜNYASI.....	17
1.3. TÜRKİYE’DE KENTLEŞME.....	23
1.3.1. KENTLEŞME VE GÖÇÜN SOSYO-KÜLTÜREL TOPLUM YAPISINA ETKİSİ.....	28
1.3.2. TÜRKİYE’DE GÖÇ VE KENTLEŞMENİN KADINA YÜKLEDİĞİ DEĞERLER.....	33
2. BÖLÜM.....	38
TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ OLGUSU VE KADIN TEMSİLİ.....	38
2.1. SİNEMA TOPLUM İLİŞKİSİ.....	38
2.2. TÜRK SİNEMASI VE KADININ SUNUMU.....	42
2.3. GÖÇ OLGUSU EKSENİNDE SİNEMA VE TOPLUM.....	57
3. BÖLÜM.....	61
TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ VE KADIN KONULU FİMLERİN ANALİZİ.....	61
3.1. FİLM ANALİZLERİNE GEÇMEDEN ÖNCE KISA BİR BAKIŞ.....	61
3.2. 1964 HALİT REFİĞ- “GURBET KUŞLARI” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ.....	64
3.2.1. “GURBET KUŞLARI” FİLM DEĞERLENDİRMESİ.....	66

3.3. 1973 Ö. LÜTFİ AKAD- “GELİN” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ.....	77
3.3.1. “GELİN” FİLM DEĞERLENDİRMESİ.....	80
3.4. 1985- NESLİ ÇÖLGEÇEN- “ZÜĞÜRT AĞA” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ.....	90
3.4.1. “ZÜĞÜRT AĞA” FİLM DEĞERLENDİRMESİ.....	93
3.5. 1990 FARUK TURGUT – “BİR KÜÇÜK BULUT” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ.....	100
3.5.1. “BİR KÜÇÜK BULUT” FİLM DEĞERLENDİRMESİ.....	102
3.6. 2009 MAHSUN KIRMIZIGÜL- “GÜNEŞİ GÖRDÜM” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ.....	111
3.6.1. “GÜNEŞİ GÖRDÜM” FİLM DEĞERLENDİRMESİ.....	115
SONUÇ	124
KAYNAKLAR	131
ÖZET	137
ABSTRACT	138
ÖZGEÇMİŞ	139

KISALTMALAR CETVELİ

bkz.	: Bakınız.
C.	: Cilt.
S.	: Sayı.
s.	: Sayfa numarası.
a.g.e.	: Adı geçen eser.
a.g.m.	: Adı geçen makale.
a.g.t.	: Adı geçen tez
çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
bsk.	: Baskı
MJH	: Mediterranean Journal Of Humanities
KASAUM	:Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi
TDK :	: Türk Dil Kurumu
CBÜ :	: Celal Bayar Üniversitesi
ICANAS	: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 (Gurbet Kuşları Film Afişi “Seni Yeneceğim İstanbul”).....	64
Şekil 2 (Gurbet Kuşlarının İstanbul’a Ayak Bastıkları, Haydar Paşa Tren Garı).....	67
Şekil 3 (Murat İle Selim’in Güzel Kız Görüp, Birbirlerine Gösterdikleri Sahne).....	70
Şekil 4 (Murat’ın Kız Kardeşi Fatma’yı Orhan İle Görmesi Üzerine, Uyguladığı Baskı ve Şiddet).....	71
Şekil 5 (Kemal İle Ayla’nın İlişkilerini Rahatça Yaşadıkları Sahne).....	72
Şekil 6 (Erengillerin Kaçan Kızı Naciye ile Murat’ın Yaşadıkları İlişkiden Bir Kare).....	75
Şekil 7 (Gelin Film Afişi).....	77
Şekil 8 (Meryem’in Günlük Kıyafetli Hali).....	87
Şekil 9 (Meryem’in Börek Açtığı Sahne).....	89
Şekil 10 (Meryem’in Halı Yıkadığı Sahne).....	89
Şekil 11 (Meryem’in Çamaşır Yıkadığı Sahne).....	89
Şekil 12 (Züğürt Ağa Film Afişi).....	90
Şekil 13 (Bir Küçük Bulut Film Afişi).....	100
Şekil 14 (Seyit Ali, İstanbul’da Çalışan Göçmen Babasının Yolunu Gözlerken).....	104
Şekil 15 (Gelinin Biriktirdiklerini Eşine Sorgusuz Sualsiz Verdiği Sahne).....	106
Şekil 16 (Gelinin Kayınbabasını Yıkadığı Sahne).....	106
Şekil 17 (Gelinin Kayınbabasının Çizmelerini Çıkarttığı Sahne).....	106
Şekil 18 (Erkeğin Kadını Bakışlarıyla Rahatsız Ettiği Sahne).....	108
Şekil 19 (Erkeğin Kadının Bacaklarına Baktığı Sahne).....	108
Şekil 20 (Erkeğin Kadını Taciz Ettiği Sahne).....	108
Şekil 21 (Güneşi Gördüm Film Afişi “Buradaki Çocukların Kaderini Kim Yazıyor”).....	111
Şekil 22 (Kado’nun Çamaşır Sererken, Mutlu Olduğu Sahne).....	117
Şekil 23 (Kado’nun Makyaj Yaptığı Sahne).....	121
Şekil 24 (Kado’nun Barda Çalıştığı Sahne).....	121
Şekil 25 (Kado’nun Vurulmadan Önceki Son Hali).....	121

GİRİŞ

Tarihsel süreç göz önünde bulundurulduğunda göç olgusunun bireyden bireye ve toplumdaki topluma farklı anlamlar çağrıştırdığı gerçeği ile yüzleşmekteyiz. Öyle ki kimileri için yeni bir hayatın habercisi olan göç, kimileri için ise zulmün ve acının ta kendisi olarak görülebilir. Göç olgusunun, heterojenlik içeren bu çok katmanlı yapısı, kavramsal anlamda net ve tek bir uzlaşım gerçekleştirilmesine de engel olmaktadır. Bu durum kadın ve kadınlık olgusu için de benzer manalar taşır. Bu iki kavram aynı sürecin birer parçası olma özelliği gösterdiğinde ise bu durum daha da karmaşıklaşır.

Günümüzde hızla gelişen sanayileşme faaliyetleri beraberinde kırsal yaşamın ivme kaybetmesine sebep olmuştur. Yaşandığı dönemin dünyasının sınırlarını aşan Sanayi Devrimi işçi, iş gücü ve sahip olunan nitelik konusunda bir kaldıraç sayılabilir. Dolayısıyla sanayileşme ve kırsal arasında sıkışan hayatların tercih yapma zorunluluğunun kaçınılmaz son olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki pek çoğu iş imkânları dolayısıyla kentlere göç hareketliliğini başlatmıştır. Bakıldığı zaman iktisadi yapının göç olgusunun hayata geçmesinde başat rol oynadığı fikri görülse de, derinlikler irdelendiğinde iktisadi yapının ötesinde pek çok faktörden de bahsetmek mümkün olacaktır. Savaş, hastalık, gelenekselliğin çevrelediği ve muhafazakâr normların arasında çürüyüp gitmek istenmeyen yaşamların sıyrılma isteği ile hayat bulması durumu gibi birçok faktör de göçün gerçekleşmesinde etkin rol oynayabilmektedir. Görülen o ki göç olgusu içinde barındırdığı çeşitlilikle karmaşık bir yapıya dönüşerek artık uluslararası bir sorun haline almakta ve dünyada birçok ülke göç hareketlerinden eş zamanlı olarak gözle görülür bir şekilde etkilenmektedir. Nitekim, uluslararası arena göz önünde bulundurulduğunda, milyonlarca insanın doğup büyüdüğü topraklardan ayrı bir yaşam sürdüğü gerçeği kendini gösterecektir. Rakamların temsil ettiği birey yığını, aslında başka başka hikayelerin mimarlarıdır da.

Göç eden kişilerin sosyal ve fiziki çevrelerinde meydana gelen değişimler beraberinde yeni adaptasyon sorunlarını da getirmektedir. Zaman ve mekân değişiminin zorunlu kıldığı biraradalık, önceleri bir ayrışma tesiri yaratsa da bir müddet sonra göç eden kişileri var olma adına yaşayacağı topluluğa yeniden uyum süreciyle

birleştirmektedir. Bu süreç pek tabii birçok sorunun da habercisi sayılmaktadır. Öyle ki insanların hali hazırda konakladıkları yerden bir başka yere gitmeleri durumu, sosyolojik ve psikolojik köken itibarıyla derin travma süreçlerini mümkün kılmaktadır. Göçün sosyolojik anlamda bireyler üzerinde yarattığı genel ve ortak, olumlu ya da olumsuz sonuçlardan söz edilebileceği gibi, bireyin kişilik özelliklerinden kaynaklı kendine has sonuçlardan da söz edilebilir.

Şüphesiz ataerkil normların etkisi altında yetişmiş birey ve bu normların çevrelediği toplum yapısı içinde kadın olmak biyolojik manasının dışında farklı anlamlar çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla kadının yaşadığı çetrefilli göç süreci ve sonrasında yaşayacağı durumlar da göçün niteliğine göre farklılık arz etmektedir. Lakin göç süreci analizlerinde bu cinsiyet farklılıklarının giderilememesinden kaynaklı eksiklikler mevcuttur. Bu eksiklik ancak bu süreçlerde baş aktör olan kadınların bu çalışmalarda alabildiğince dâhil edilmesi ile giderilecektir. “Mevcut çalışmalar göç nedenleri, göç sürecine katılım, bu süreç esnasındaki yaşam deneyimleri ve göçün etkileri, göç edenlerin tutumları ve tepkileri açısından kadınlar ve erkekler arasında önemli farklılıklar olduğuna işaret ediyor.”¹ Dolayısıyla “hem mekânsal hem de toplumsal bir değişim içeren göç sürecinde, sosyoekonomik sınıf, kültür, etnik ya da ulusal kimlik kadar cinsiyet kimliği de önemli bir yere sahiptir.”²

Göç olgusu ve kadın figürü dönemsel bazda pek çok filme konu edilmiştir. Dolayısıyla bu durum filmlerde kadın temsili tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Filmler genel yapı itibarıyla görsel ve anlatsal olarak kurgulandığı için ana tema “kadın imajı” üzerine odaklanmıştır.³ Bu imajlar ise genel olarak kadınların toplumsal kimliklerinin onlara yükledikleri çerçevelerin sınırlarında gelişim göstermiştir.

Çalışmamız bünyesinde niteliksel temsiller temelinde kadın konusunu altı ana kategori çerçevesinde inceledik. Türk toplumunda kadının konumu, kadının değişen toplum düzeni ile birlikte özel alandan kamusal alana çıkıp çıkamadığı, kadına yüklenen sosyolojik temelli değerler, bir birey olarak kadının özgürleşme çabası, kadın-aile-

¹ Pınar İlkcaracan, *1990’lar Türkiye’sinde Kadın ve Göç, 75. Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s. 305.

² Pınar İlkcaracan, a.g.e. , aynı yer.

³ E. Cowie, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Londra: Macmillan Press. 1997, s.3-4.

toplum üçgeninde kadının temsil ettiği yer ve önemli bir ayırım noktası olarak, kırsal ve kentsel bazda kadın olmak.



ÇALIŞMANIN YÖNTEM VE SORUNLARI

Bu çalışma toplumsal cinsiyet yaklaşımı içerisinde özellikle kadın ve göç bünyesinde niteliksel araştırma metotları baz alınarak oluşturulmuştur. Bu çalışmanın amacı ise göç sürecini cinsiyet temelinde yeniden üretmek bir diğer tabirle ise kadın ve göç gibi iki ayrı gerçekliğin bir potada eritilmesi sürecinin gölgede kalan yanlarına ışık tutmaktır. Bir kimlik olarak kadının bu çetrefilli süreci nasıl yaşadığı bu süreçten ne derece etkilendiği ve bu süreç üzerinde nasıl etki bıraktığı bu çalışmanın temel konularını oluşturmaktadır.

Göç sürecini yaşayan kadının göç ile bağlantılı oluşan tecrübelerinin bileşkesini oluşturan hayatlarının sinema ve film perspektifine nasıl yansıdığına dair bir fiiliyattan ibarettir. Meydana getirdiğimiz bu çalışmada izleyeceğimiz yol “Nitel Yöntem” çerçevesinde ilerleyecektir. Lakin Nitel yöntem, araştırma yönelimleri dikkate alındığında, özellikle disiplinlerarası mecrada zengin bir işbirliği barındırması ve aynı zaman da “şemsiye bir kavram”⁴ olarak kullanılması yönüyle geniş bir perspektif barındırmaktadır. Nitel veri toplama yönteminin doküman analizi basamağında ele aldığımız filmler birer görsel malzeme olarak çalışmamızın temelini oluşturmuştur. Bu görsel materyal kullanılırken, belirli hususlara dikkat edilmesi, çalışmanın ortaya koyacağı analizin güvenilirliği ve objektifliği için önemlidir. Bunlar kabaca; filmin kimin tarafından çekildiğinin iyi bilinip art mesajların iyi yorumlanması, jest ve mimiklerin gözden kaçırılmaması ve doğru analiz edilmesi şeklinde tabir edilebilir. Bilindiği üzere bilimsel çalışmaların değer yargısı ve ideolojik gerçeklikten sıyrılmış bir düzlem izlemesi gerekir. Bir sosyal araştırmacı olarak, sosyal çalışmaların en asgari düzeyde dönem zihniyetinden bağımsız olmayan ancak, makul ve kabul edilebilir argümanlar taşıması görüşünü kabul ettiğimizi söyleyebiliriz. Mevzu bahis yaklaşım ışığında, belirlediğimiz temaların mantıksal çerçevede kanıtlarla özetlenip yorumlanması izlenmeye çalışılmıştır. Bu hususta yapılan çalışma basamaklarını kısaca; betimsel analizi mümkün kılmak için kavramsal açıdan bazı argümanları tanımlamaya yönelik bir çerçeve oluşturulmuş, ardından oluşturduğumuz tematik içeriği destekleyecek veriler filmler bazında işlenmeye çalışılmıştır. Sonrasında ise, film sahnelerinin içeriğini kategorilerimizle incelemek, kendi

⁴ Ali Yıldırım, Hasan Şimşek, “*Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*,” Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 45.

fikirlerimizle yoğurarak bir perspektif sunmak hedeflenmiştir.

Çalışmamızın içeriği bütünüyle düşünüldüğünde kadın ve kadın sorunsallarını ele aldığı görülecektir. Dolayısıyla tek bir araştırma yönteminden ziyade kadın çalışmalarını yakından ilgilendiren bir başka yöntem olan feminist yöneme de kısmen başvurulmuştur.

Harding “Feminist yöntem diye bir şey var mı?” adlı makalesinde “ geleneksel sosyal bilimin çözümlmelerine, sadece erkek deneyimlerini esas alarak başladığını iddia ederler... Öte yandan, kadın edimlerinden kaynaklı, açıklığa kavuşturulması gereken pek çok olay vardır.”⁵ diyerek yapılan sosyal çözümlmelerde bu metodun kullanılmasının köken itibariyle bir çok yönlülüğü bünyesinde barındırmasının dışında farklı perspektifleri de beraberinde getireceğini düşündürmektedir. Öyle ki feminist araştırma metodu sosyal yapının niteliğini değiştirici hareketleri ve politikaları içeriğinde barındırır. Bu durum kadınlar için araştırma tanımını alsa dahi Feminist araştırma kendi bünyesinde eleştirelilik içermektedir.⁶ Dolayısıyla feminist araştırma salt kadın bilgisine ulaşmakla yetinmez bu bilginin durağanlığından sıyrılarak yaşamına devinim katma ve onu özgürleştirme noktasında katkı sağlaması gerekmektedir. Görüyoruz ki feminist yöntem subjektif olmanın ötesinde bilgi ve deneyimin karşılıklı ilişkisinin bütünüdür.⁷

Feminist yöntem “Araştırma evresinin, araştırmacının toplumsal cinsiyeti, ırkı, sınıfı ve cinsel oryantasyonundan etkilendiğini, böyle şekillendiğini savunur. Geleneksel araştırma yöntemlerini eleştirir. Feministler, araştırmacı ve araştırılan ayrımını reddeder ve araştırılana da güç veren “katılımcı metotları” tercih ederler.”⁸ Görülen o ki feminizm araştırmacı ve araştırılan ayrımına karşı çıkan bir tutum sergilemektedir. “Tipik bir feminist araştırmada, feminist kadın araştırmacılar feminist metodolojilerden yararlanarak, genellikle kadınların olan görüşülenlerini empati yardımıyla anlamaya çalışırken, bu aktörler ile empati kurarak onların güçlenmesine ve özgürleşmesine

⁵ Sandra Harding., “Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?”,*Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.39.

⁶ Sevinç Güçlü, “Feminist Metodoloji Tartışmaları”, *Mediterranean Journal of Humanities Dergisi*, Cilt: II Sayı: 1, 2012, s. 116.

⁷ Sandra Harding, Maria Mies, Liz Stanley gibi feminist yöntem bilimcilerin seçkisi için bkz. S. Çakır ve N. Akgökçe, *Farklı Feminizmler Açısından Yöntem*, Sel Yayıncılık, İstanbul 1996. Ayrıca bkz. Serpil Çakır, “Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin Kadınlar Tarafından İnşası.”

⁸ Sevinç Güçlü, a.g.m. , aynı yer.

katkıda bulunmayı hedeflerler. Buna karşın pro-feminist ve erkek bir araştırmacının ataerkilliğin asli failleri ve yarar sağlayanları olan erkekleri incelerken görüşülenlerle empati kurması feminist bir araştırma bağlamında araştırmacının hem kendisiyle, hem savunduğu yaklaşımla, hem de yararlandığı metodolojiyle ilişkisinde derin çelişkiler yaratacağı⁹ yönünde olmuştur. Bizim çalışmamızda öz itibariyle bu bağlama uymaktadır. Lakin bu fikir feminist yöntemin “araştırmacı ve araştırılan” ayırımına karşı çıkmaktadır dolayısıyla çalışma süresince bir erkeğin, kadın ile empati kurma noktasında eksiklikler ortaya çıkabileceğı gibi çok yönlülüğün yaratacağı katman çeşitliliğini de sahne olacağı fikri unutulmamalıdır. Dolayısıyla çalışmamızı, bu yöntemi kullanma metoduna eleştiri sayabileceğimiz sorunsaldan çıkararak feminist yöntemin araştırmacılarının kadın bazlı olması zorunluluğunun yaşanmadığına uzanan bir serüven olarak nitelendirilebiliriz. Buradan hareketle Türkiye ekseninde yaşanan göç hareketliliğinin toplumsal ve bireysel değişim bazında yarattığı etki beş filmle incelenmeye çalışılmıştır.*

⁹ Mehmet Bozok, Eleştiren ile Eleştirilenler Arasında Nazik Karşılaşmalar: (Pro)Feminist bir Yaklaşımla Trabzon’da Erkeklikleri İncelemek“ *Feminist Eleştiri Dergisi*, 6/1, Ankara Üniversitesi KASAUM 2013, s.78.

* Gurbet Kuşları, Gelin, Züğürt Ağa, Güneşi Gördüm, Bir Küçük Bulut filmleri incelenerek ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

1. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE KENTLEŞME VE GÖÇ OLGUSU EKSENİNDE KADININ KONUMU

1.1. KAVRAM OLARAK GÖÇ OLGUSUNA GENEL BAKIŞ

İnsanlar tarihsel süreç içerisinde çeşitli sebeplerden ötürü, yaşadığı mekândan bir anlamda ayrı düşmüştür. Bu ayrılık hali ise terminolojide en genel anlamıyla göç kavramı olarak tanımlanmıştır. Lakin başlık bünyesinde de sıklıkla vurgulayacağımız husus aslında bu kavrama tek ve kesin hatlarla bir tanımlama yapılamayacağıdır. Çünkü bu kavram hem insan hem mekân hem de toplumlar üzerinde çok yönlü bir etki alanına sahiptir. Aynı zamanda bu olgu, birey ve toplum bazında düşünüldüğünde üretilen inanç, kurallar ve düşünce bütünlüğünün iç dinamiklerinde değişim ve dönüşüme de zemin hazırlamıştır.

Canlı unsurlar içerisinde özellikle duygusal manada ayrı bir yeri olan insanoğlu ürettiği değerler ile bir anlamda var olmaktadır. Bu değerler de çoğu zaman üretildikleri mekân ile anlamlı bir bağ içerisindedir. Öyle ki göç, insan ile mekân arasındaki bu bağa bir anlamda ket vuran önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekân denen unsur ise en dar manada ev, en geniş manada ise coğrafyanın tamamını içerisine almaktadır. Buradan hareketle, coğrafya dönemin kendi içindeki dinamiklerini etkileyerek bir anlamda da insanların yaşam çizgilerinin tayinini yapmaktadır. Bu durumu belki de en can alıcı şekilde dillendiren İbn. Haldun'un "*Coğrafya bir kaderdir.*"¹⁰ söylemi olsa gerek. Zira coğrafi özellikler hem bölgelerin ayrı ayrı tarihini hem de toplumların birbirleriyle olan ilişkileri hem de bireylerin hayat döngülerini etkilemektedir.

Tarih boyunca süregelen bu yer değiştirme hareketi, zamansal akış içerisinde devinimsel bir bünye göstermiştir. Bu devinim önceleri, coğrafi unsurlar, kıtlık, açlık, iklim koşulları ve savaş gibi sebeplerden ötürü yaşanırken, günümüzde farklı bir kalıba bürünerek, siyasi, iktisadi, dini, kültürel, eğitim, sanayileşme vb. unsurlarca yaşanmaya

¹⁰ Aktaran: Cihan Özgün, "*Rodos ve İstanköy Türklerinde Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Yaşam*", Rodos ve İstanköy Türklüğü, Ed. Kaymakçı Özgün, İzmir 2014, s.157.

başlamıştır diyebiliriz. Dolayısıyla, bu denli farklı sebeplerin bir arada bulunması hali de çeşitli disiplinlerin ilgi alanına girmesine sebep olmuştur. Her disiplinin kendine özel bir perspektifinin olması nedeniyle göç kavramına net ve genel bir sınır çizmek elbette zor olacaktır.

Herhangi bir olayın veyahut kavramın anlaşılır olabilmesi, doğru bir şekilde "tanımlanması" ve belki de bundan daha önemlisi doğru "tanınması" ile mümkündür. Başvurduğumuz Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlüğü'ndeki göç tanımı; "ekonomik, toplumsal veya siyasi sebeplerle bireyler ile toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhacerettir."¹¹ şeklindedir.

Göç tanımlamaları incelendiğinde bazı kıstaslardan hareketle bir tanımlamaya ulaşıldığını söylemek mümkündür. Bu kıstaslar genellikle, uzaklık, yakınlık, göç edilen bölgede kalınan süre, bireylerin yeni kültüre entegrasyonundaki isteklilik hali, bu süreçte ortaya çıkan uyumsuzluklar, bireylerin göç etmelerine sebep olan etmenler vb. gibi çeşitli boyutları barındırmaktadır. Bazı göç tanımlamalarına bakacak olursak, Göç Teorisi (A Theory of Migration) isimli makalesinde Lee, "genel olarak yaşanan yerin kalıcı ya da yarı kalıcı olarak değiştirilmesi" şeklinde bir tanımlamaya varmıştır.¹² Bir başka tanımlama ise, Özcan tarafından, "insanların yaşadıkları yeri terk edip devamlı olarak yaşayacakları başka bir yere gitmeleri"¹³ şeklinde yapılmıştır. Yukarıda sıraladığımız kıstasları baz aldığımızda, bunu gerçekleştiren topluluğun amacına ve bu yer değiştirme sürecini tamamladıktan sonraki geliştirdiği hiyerarşik değerler setine bağlı olarak geliştirilen etkileşim sürecinin coğrafi zemin hareketliliğinde, ilk hareket noktasına görece uzaklaşması süreci olarak tanımlayabiliriz. Bu ve türevi tanımlamaların çeşitliliği göç kavramının çok boyutlu ve karmaşık yapısını ortaya koymaktadır. Tanımlamaların yanı sıra göç hareketlerinin sınıflandırılması hususunda da bu çeşitliliğe rastlanılmaktadır. Bu çeşitliliğin ise ortak birleşim alanı "yer değiştirme hareketidir". Lakin bu hareket nitelik itibarıyla, dinamik bir süreci temsil ettiği için toplumsal, siyasi, kültürel, ekonomik, hukuksal birçok katmanı da çevrelemektedir diyebiliriz. Buradan

¹¹ tdk.gov.tr, 2017.

¹² E.S.,Lee,"A Theory of Migration". J.A. Jackson (der.) Migration içinde bkz. Great Britain:Cambridge University Press, 1969, 285.

¹³ Y. Z. Özcan, "İçgöçün Tanımı ve Verileri ile İlgili Bazı Sorunlar", *Türkiye'de İç Göç, Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri Konferansı*, Bolu - Gerede, 6 - 8 Haziran 1997, s. 80.

hareketle bir birey olarak veyahut aileleriyle birlikte alınan göç etme kararına bireysel göç, kitlelerin ya da belirli bir bölgede ikamet eden insan topluluğunun çeşitli sebeplerle yer değiştirmesi hadisesi ise toplu göç olarak tanım sahası bulmaktadır. Diğer bir kategoriye göre bir ayırım veyahut tanımlama yapılacak olursa, belirli bir zaman diliminde çok sayıda kişinin, bağlı olduğu ülke dışına düzensiz gruplar halinde hareket hadisesi, kitlesel göç kavramı olarak tanımlanabilirken, çok sayıda yabancıların herhangi bir ülkeye sürekli olarak giriş yapmasında ise toplu akın kavramı söz konusu olmaktadır.¹⁴ Tüm bunların yanı sıra nitelik bakımından isteğe bağlı ya da zorunlu göç kavramlarına da değinmek yerinde olacaktır. İsteğe bağlı göçler, kişinin göç ederken herhangi bir başka kişi veyahut kurumun etkisi altında kalmadan gerçekleştirdiği göç türü olarak adlandırılabilirken bu tip göç türlerine günümüz konjonktüründe sıkça rastladığımızı da vurgulamak yerinde olacaktır. Bunun yanı sıra, kişi veyahut kitlenin siyasal baskılar, savaşlar ve doğal afetler gibi istenmeyen hususlarla karşı karşıya kalması halinde gerçekleştirdiği yer değiştirme hareketi ise zorunlu göç olarak tanımlanabilir.¹⁵

Yukarıdaki sınıflandırmaların dışında göç türleri arasında bir de zamanın neliği bakımından da belirlemelere ulaşılabilir. Burada kıstas terk edilen yere dönmek veyahut dönmek üzere şekillenmiştir. Öyle ki, insanlar veyahut topluluklar, terk ettikleri yere geri dönmek üzere bir yer değişim hareketi gösteriyorlarsa devamlı göç ya da kesin göç, geri dönme fikri ile geçici bir süre yer değiştirme hareketi gösteriyorlarsa da geçici göç olarak adlandırılabilir.¹⁶

Bu sınıflandırmalara ek olarak, özellikle ülkelerin kendi dinamik sosyo-ekonomik yapıları neticesinde şekillenen iç ve dış göç kavramlarından söz etmek yerinde olacaktır. Bilindiği üzere göç hadisesi ülke sınırları içerisinde meydana gelirse iç göç, ülke sınırları dışındaki ve nispeten uzun mesafeli göçler ise dış göç olarak adlandırılmaktadır. Bu tip göçler ülkelerin ekonomik manadaki refah düzeyleri ile yakından ilişkili olmakla birlikte

¹⁴ Buket Akıncı, Ahmet Nergiz, Ercan Gedik, “Uyum Süreci Üzerine Bir Değerlendirme: Göç ve Toplumsal Kabul”, *Göç Araştırmaları Dergisi*, Cilt:1, Sayı: 2, Temmuz Aralık 2015, s. 62.

¹⁵ Erol Tümertekin, Nazmiye Özgüç , *Beşeri Coğrafya: İnsan Kültür Mekân*, Çankaya Kitabevi, İstanbul 2004, s. 236. Ayrıca bkz. Li, Manyu, Irene H. FRIEZE, “*Before The Big Decision: Psychological Theories on Premigration Motivation*”, *Immigration Policies, Challenges and Impact* (Ed. E. Tartakovsky), Nova Publishers, New York, 2012, s.3-27.

¹⁶ Mustafa Mutluer, *Uluslararası Göçler ve Türkiye: Kurumsal ve Ampirik Bir Alan Araştırması*, Çantay Kitabevi, İstanbul 2003, s. 10.

pek çok sebebi de barındırabilir. Pek tabiidir ki, bu kavram tanımlamaları pek çok başka kavramında tanımlayıcısı rolündedir. Bunlardan biri de uluslararası göç kavramı olarak kabul edilebilir. Öyle ki, “kişilerin kendi ülkeleri dışındaki ülkelerde yaşamını sürdürmeye başlamasına”¹⁷ karşılık gelen bu kavram beraberinde göç olgusunun sosyal entegrasyon ve kültür sürecindeki sancılı sorunsallarına ulusal kimlik ve aidiyet gibi kavramların da dahil edilmesine sebebiyet vermektedir.

Bu tanımlamalar sonucunda, göç bir “süreci” temsil etmektedir diyebiliriz. Göç eden kişilerin ise sosyal ve fiziki çevrelerinde meydana gelen değişimler şüphesiz ki beraberinde yeni adaptasyon sorunlarını da getirmektedir. Zaman ve mekân değişiminin zorunlu kıldığı “biraradalık” bir anlamda da “filtrasyon” tesirinin habercisi kabul edilebilir. Bu nedenle, göç unsurunun çok katmanlılığının bir parçası olan uyum ve ayrışma süreci ancak analiz ile anlam kazanacaktır. Genel yapı itibariyle bakıldığında çalışmamızın buraya kadar olan kısmının, göç kavramının neliği üzerine şekillendiğini söyleyebiliriz. Lakin bu sürecin ana hatlarıyla mana kazanmasını sağlamak adına bir sonraki başlık, bir süreç olarak tabir ettiğimiz göç unsurunun uyum ve ayrışma ayağının psiko-sosyal açıdan analizi üzerine şekillenecektir.

¹⁷ Aydoğan Asar, *Türk Yabancılar Mevzuatında Yabancı ve Hakları*, Emek Ofset, Ankara 2004, s.242.

1.1.1. GÖÇ SÜRECİNİN SOSYO-KÜLTÜREL ANALİZİ

“İnsan geldiği soyun değil, yaşadığı ortamın ve alışkanlıklarının çocuğudur.”

İbn. Haldun

Göç kavramını tanımlarken, kesin ve genel hatlarıyla bir çizgi çizmenin zorluklarından bahsetmiştik. İş analiz kısmına geldiğinde ise bu zorluğun artarak devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu çetrefilli süreç, sosyo-kültürel toplum emarelerinin dışında pek çok disiplinin perspektifini ve tahlil alt zeminini barındırmaktadır. Öyle ki bilimsel metotlardan ayrılmadan sistematik bir analiz yapmanın ötesinde, birey ve toplum bazlı, illiyet bağlamını kıstas almak yerinde olacaktır. En nihayetinde göç sürecindeki hareketlilik toplumsal yapının dış örüntüsünün inşasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Toplumlar, bünyesinde gruplararası ilişkiler ağını ve kültür öğelerini barındıran sistemin genelleyicisidir. Buradan hareketle göç unsurunu, en küçük sosyal varlık olan birey ile daha geniş bir yapıyı temsil eden toplumu bütünleştirmeye çalışan bir tutkal olarak addedebiliriz. Söz konusu birleştirici yönünün dışında sosyo-kültürel bazlı bir değişim aracı olarak kabul görebileceğini de söylemek mümkündür.

Sosyo-kültürel art belleğin ve toplumsal alandaki yansımalarının vücut bulmuş şekli, bu sürecin baş aktörü de sayılabilen insandan başkası değildir. Nitekim sosyal antropolojinin de kültür ve insan olgusu üzerine temellendiğini söyleyebiliriz. Kültür tanımlamasına kısaca göz atmak, göç ve kültür bütünleşkesinde oluşturacağımız analizin manasını kavramamızı kolaylaştıracaktır. Söz konusu bu durumda ise, kültür tanımlamasının pek çok türevinin varlığı kendini göstermektedir. Fichter’in “Kültür, insan yapısıdır ve insanın yaptığı her şey kültürün bir parçasıdır. İnsan üreticidir, yaratıcıdır ve tüm sosyo-kültürel sistem, insanın ürünüdür. Bu bağlamda tüm grup yaşamının ve tüm toplumun birer kültürel ürün olduğu söylenebilir.”¹⁸ şeklindeki tanımını kabul edebiliriz. Söz konusu durumda yapılacak göç analizi sürecinde,

¹⁸ Joseph Fichter, *Sosyoloji Nedir?* (Çev: Nilgün ÇELEBİ), Ankara, Atilla Kitabevi, 1994, s.131.

toplumsal bir kabule varmak amacı ile de olsa, birey bazında üretilen değerler olması nedeniyle, bireysel çözümlenelerde bulunmanın hayati olduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla göç sürecinin başlatıcısı olan sosyal bireyin konumunun, şu şekilde “göç eden kişinin hem geldiği hem de vardığı yerleşimin toplumsal yapı özellikleri, göç eden kişinin hem geldiği yerleşimdeki hem de vardığı yerleşimdeki aile ve hane gibi yakın toplumsal çevresinin özellikleri, göç eden kişinin kişisel özellikleri, algılamaları, yorumları ve etkinlikleri.”¹⁹ çok boyutlu bir analiz sürecinden geçirilmesi yerinde olacaktır. Zira, bu değişimler ve içselleştirilmiş kültür emarelerinin hesaba katılmadığı durumlarda, veya daha doğru bir ifadeyle yalnızca göç olgusu üzerine odaklanılarak yapıldığında, göç analizleri soyut, aşırı şekilde kavramlaştırılmış ve dahi sayılarla örüntülenen bir süreç halinden öteye geçemez.

Göç sürecinin analizinin bir başka ayağı ise, grupların kendi içinde ve aralarında gerçekleştirdikleri iletişimsel akış üzerine şekillenmektedir. En nihayetinde birbirinden farklı kültürlerin temsilcileri olan bireyler etkileşim sahasına girdiklerinde ortaya kültürel uyum sorunlarının çıktığı görülür. Söz konusu durumda farklı dil, din, gelenek ve kültür bileşenlerinden oluşan bu bireyler bir arada yaşamlarını sürdürmek durumunda kalmaktadırlar.²⁰ Bu bireyler ve toplumlar arası iletişim halinin beraberinde güçlükler, sıkıntılar, bunalımları doğurduğu su götürmez bir gerçek olarak kendini göstermekte ve “kültür şoku”²¹ olarak tanım kazanmaktadır. Bunun yanı sıra yapılan sosyo-kültürel analizlerde bireylerin benlik algısı ve yaşam doyumlarından, sosyal uyum sürecini tamamlamasına kadar olan her bir etkileşim argümanının irdelenmesi hayati önem taşımaktadır.

¹⁹ Ahmet İçduygu, T. Ünalın, “*Türkiye’de İçgöç: Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri*”, *Türkiye’de İçgöç*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998 s. 42.

²⁰ Zeynep Aksoy, “Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5/20, 2012, s. 297.

²¹ Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 122.

Genel yapı itibariyle bakıldığında, bireylerin ve toplumların sosyo-kültürel dinamiklerin etkisiyle geçirdikleri bir başkalaşım sürecinin varlığından söz edebiliriz. Öyle ki, bu bir sistematik kavram bütünlüğünü de temsil etmektedir. Bu temsil zaman zaman ileri zaman zamanda geri oluşumu barındırır. Değişim veyahut başkalaşım adından da anlaşılacağı üzere, bir öncelik ve sonralık halidir. Söz konusu durum, tutum ya da davranıştan farklılaşma²² biçiminde ifade edilebilir. Bu değişme ve başkalaşımın önemli bir temsili de sosyo-kültürel değişme üzerine temellenmektedir. Lakin sosyal ve kültürel değişme, aynı manada değildir. Sosyal değişme; sosyal yapı, kurumlar ve bu kurumların birbirleriyle olan ilişkilerinde meydana gelirken, kültürel başkalaşım, kültürün maddi, manevi ünite ve komplekslerinde meydana gelen değişimle ilintilidir.²³ Birey ve toplumlar da bu ilişki ve başkalaşımın kaldırıcı niteliğinde bir anlam kazanabilir.

Sosyo-kültürel bir analizde sosyoloji ilminin de kurucusu kabul edilen İbn. Haldun'un görüşlerinden yararlanmanın eksiklik olacağını düşünüyoruz. Öyle ki Haldun, toplum ve insan sarmalında ikisini birbirinden ayırmadan ve hatta insanı toplumdan, toplumu ise insandan yola çıkarak anlamaya çalışmıştır. Ancak, İbn Haldun'un toplum teorisi 'bedevi' ve 'hadarî' toplumlar olarak temellenir. Ona göre, 'bedevi' toplum, 'hadarî' toplumlardan daha önce ortaya çıkmıştır. Bu da demek oluyor ki göç olgusunu bir yaşam stili olarak kendilerine düstur edinmişlerdir. Ve ayrıca yerleşik dahi yaşasalar sanayileşmemiş, geçimlerini hayvancılık ve çiftçilikle sağlamışlardır.²⁴ Detaylıca baktığımızda İbn Haldun'un tarifi ile bizim tez boyunca ele aldığımız filmlerdeki köyden kente göçü gerçekleştiren ailelerin genel havasının uyumlu olduğu kanısına varılabilir. Öyle ki, bu aileler göçebelikten ziyade yerleşik bir hava içerisinde olup, daha çok hayvancılık ve çiftçilikle geçimlerini sağlayan ve ekonomik anlamda da dar boğazda olan kesimi temsil etmekteydiler. İbn Haldun'un ikinci tanımlaması da 'hadarî' toplum üzerine temellenir ve bu toplum 'bedevi' toplum düzeni sonrasında gün yüzüne çıkan bir aşamadır. Öyle ki, bu toplumda sanayi faaliyetleri

²² Mahmut Tezcan, *Sosyal ve Kültürel Değişme*, Ankara, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları No: 129, 1984, s. 2.

²³ Taylan Akkayan, *Göç ve Değişme*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:2573, 1979, s. 10.

²⁴ Gülüşan Göçen, "İbn Haldun'un Toplum ve İnsan Yaklaşımının Günümüze Düşen İzdüşümleri: Tüketim Toplumu ve Narsist İnsan", *Toplum Bilimleri Dergisi*, 7/14, Temmuz 2013, s.178.

gelişmiş ve insanlar geçimlerini sanat ve ticaretle sağlamaktadırlar. Söz konusu durum da beraberinde lüks, bolluk, aşırı tüketim ve iş bölümü gibi unsurları geliştirmiştir. Bu çerçeveden bakıldığında ‘hadarî’ toplum kesimi tanımı ile şehir hayatının içinde aktif rol oynayan “şehirli toplumun” uyum sağladığını görüyoruz. Gördüğümüz üzere, göç olgusunun yarattığı sosyo-kültürel artçıların arka belleğinde yatan şey aslında iki toplum yapısının birbirine taban tabana zıt olmasındadır. Göç olgusuna dahil olan bireyler veyahut gruplar aslında türlü sebeplerle (ekonomik, siyasi, sosyal vb.) kabuklarının dışına çıkma eğilimi gösterirler. Bu da tıpkı ‘bedevi’ toplum yapısından ‘hadarî’ toplum yapısına geçişteki gibi bir aşama kaydedicidir. Bu aşamayı başarıyla kaydedenler yeni oluşumla birlikte kabuklarını tam anlamıyla kırıp yeni hayatlarına adaptasyonu hızlıca sağlarken, bu süreci sancılı ve istemsiz sürdürenler de yok değildir. Çünkü göç denen olgu her manada istemli gerçekleşmeyebilir. Bu durum da beraberinde adaptasyonu reddetme, kültür şoku, şehrin keşmekeşli yapısı içerisinde yalnızlaştırılmış birey veyahut ötekinin hakim olduğu dünya yaratma gibi hadiseleri doğurabilir. Sonuç olarak, göç olgusunun bir süreç olduğundan hareketle iyi bir analiz süreci ile tahlilinin çok katmanlı olan bu sürece öncesi ve sonrası noktasında ışık tutabilmesi ve dahi toplumların oluşum dinamiklerinin ayırt edilmesi ile göç analizlerinin sosyo-kültürel anlam derinliklerine ulaşılabilineceği kısmen anlatılmaya çalışılmıştır.

1.2. GÖÇTE KADIN OLMAK

İnsanoğlu genel manada belirli kalıplarla çevrelenmiş kültür, toplumsal yapı ve tabii bir dilin içerisinde doğar. Bu içindelik hali insanlara belirli anlam kategorileri ve kavram tanımlamaları sunar. Öyle ki, kadın olmak tabiri, söylem ve anlam kategorisi olarak bazı tanımlamaların, kültür ve toplumsal yapının yansıtıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadın kelimesini kendi anlam dünyasında tahayyül ederken her şeyden önce, insanların üzerine açıklamalar ürettiği bir söylem alanı olduğunu görmekteyiz. Lakin dikkatlice irdelendiğinde bu söylemler bütününe, temelde çoklu yapıları barındırması dolayısıyla kadın kimliğini cinsi bir oluşumdan uzaklaştırarak ürettiği gerçeği ile karşılaşırız. Oysaki, sosyal pratiklerin yaptığı tanımlamaların teorik arka planda işlerlik kazanabilmesi için öncelikle her platformda kadın olgusunu tanımlaması ve dahi bu tanımlamayla da yetinmeyip daha gerçekçi bir görüntü sunması ile mümkündür.

Kadın kelimesinin tanım sahası düşünülüşünde, gerek resmi düzenlemelerle gerekse de toplumsal kalıpların sunduğu, töre, din vb. pek çok katman ile kısacası toplumca biçilmiş roller ile ilişkilendirilmektedir. Aslına bakıldığında “kadın”, bu tanımlamaların sınırlılığı ve tekdüzeliğinin yarattığı imgeler kafesine sıkıştırılmıştır. Peki, kültürel kodların öte tarafı yani, biyolojik unsurların çevrelediği dünya sosyal yaptırımlar içerisinde ne denli belirleyicilik arz etmektedir. Söz konusu durumun, yani kadın olmanın tanım bulma sorunsalının süreci, biyolojik renklerin/farklılıkların yaratılış gibi bir yazgı sürecinden süzülerek yine bir yazgı süreci olan sosyo-psikolojik kültüre devredilmesi ile anlamlandırılabilir.

Uygun kadının nasıl olması gerektiğine dair kültürel kodlar, çoğu zaman kadınların yetkisi dışındakilerce ve kadını görece daha alt güç konumunda tutmak üzere geliştirilmiştir.²⁵ Böylece kadın, kültürel kodların ardındaki egemen güce veyahut dünya kurulduğu zamandan beri yaygın bir kalıp olan ataerkil söylemlerin yönetim erkine göre tanımlanmaktan kaçamaz. Oysaki bu kalıplar kadının kendine dönmesi, kendi kendini tanımlaması özünü ve oluşumunu anlamlandırmasıyla değişecek dönüşecektir. Ki böylece, çoğunlukla ikincil konumda bırakılarak nesneleştirilen kadın olmak söylemi bu katmanı reddederek, özne konumuna yükselecektir.

²⁵ Nira Yuval Davis, *Cinsiyet ve Millet*, çev. Aysin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 97.

Genel itibariyle kadın veyahut erkek olmak tanımlamaları gündelik hayatın değişkenlerinin etkisiyle çoğu zaman kişiler, kültürler ve gruplar-arası düzlemde farklılık göstermektedir. Ataerkil toplumlarda biçilmiş roller, alışlagelmiş bir şekilde erkeğin kadın üzerinde hegemonik bir güç geliştirerek kendi soyut iktidarını inşası ile betimlenebilir. Kadının özel alanı da dâhil olmak üzere tüm yaşamsal çerçevesi pek çok kez erkek denetiminden geçer, böylece yaşamın kendi dinamiklerinin ve değişken koşulların sigortası olarak kadının erkeği görmesi kodlanır. Böylece kadın, yaşanılan her zorlu koşulda erkeğine bağımlı bir hale getirilir. Bu durum sosyo-kültürel çevrenin kodlarıyla gelecek nesillere de bilfiil işlenir. Örneğin göç sürecini yaşayan bir kadının gerçekleştirdiği mekansal hareketlilik hali geleneksel bağlarından bir nebze ayrılmasına sebep olduğunda çoğu zaman endişe ile karşılanmaktadır. Misal, kadının korunmasız ve her daim kollanılmaya muhtaç olduğu zannı ile hareket eden bir takım çevreler, kadının yeni yaşamına ayak uydururken çoğu zaman art bölgede kalmasını ister. Söz konusu durumda kadının, sınırları çizilmiş art bölgenin dışına (çalışma hayatı vb.) çıkması hali ise özellikle erkeğin iktidarına bir hamle olarak görüldüğünden endişe ve korku ile karşılanır. Bu durumda kadına bir kez daha toplumsal cinsiyet rolleri ve içinde bulunulan geleneksel kodlar hatırlatılır.

Göçte kadın olmak tarihsel süreç göz önünde bulundurulduğunda oldukça ötelenmiş bir olgudur. Göç sürecinde kadının, erkeğe bağlı nesne olmaktan öte bir özne olarak ele alınıp incelenmesi gerektiği fikri ilk olarak, “Birleşmiş Milletler Kadınlar Üzerine Dünya Konferansında, Kadınların On Yılı Üzerine Dünya Konferansında dillendirilmiştir.”²⁶ Bu aslında geç kalınmış bir dillendirme olarak görülebilir. Öyle ki göç deneyimi cinsiyetin ötesinde bireysel temsilleri dahi ayrı ayrı etkileyen bir unsurdur. Özellikle kadınlar bir sonraki neslin fikri ve gelenek kodlarının dünyasını da inşa eden önemli birer manivela kabul edilebilir. Söz konusu durumda kadından; iyi bir eş, iyi bir anne gibi temel beklentilerin dışında göç sürecinin akabinde oluşan yeni ve kısmen karmaşık olan hayat şartlarına kolaylıkla ayak uydurması da yine bu çerçevede beklenmektedir. Hatta bir adım daha ileri gidilerek, kadının, bu karmaşık hayat düzenini içselleştirmesinin dışında bu düzeni yeniden şekillendirmesi yani kısaca kısıtlı bir zaman

²⁶ Dilara Şeker, Gülten Uçan, “Göç Sürecinde Kadın”, *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14/1, Mart 2016, s. 205.

diliminde çok başarı ve uyum sergilemesinin ötesinde yaratım noktasında da başat roller üstlenmesi beklenmektedir diyebiliriz. Oluşan bu durumun art belleğinde ise kadına, kültürel kodlarla yüklenmiş olan “çekip, çevirici, derleyici toplayıcı”, niteliklerinin işlenmesi yatmaktadır diyebiliriz. Bu ve mekânsal hareketliliğin de beraberinde getirdiği sorunlar kadını göç süreci ve sonrasında dezavantajlı konuma itmektir. Öyle ki, hem ruhsal anlamda doyum ve uyumu gerçekleştirmesi beklenen kadından öte yandan fizik şartları da en iyi hale getirmesi için inanılmaz bir efor sarf etmesi beklenmektedir. Gördüğümüz üzere kadın göç süreci ve sonrasında aslında etken bir yapıdadır. Lakin yıllarca buzdağının ardında gösterilerek, çalışmalardan soyutlanmış ve edilgen kılınmıştır.

Sonuç itibariyle, kadınların dezavantajlı duruma itildikleri ve çoğunlukla kendilerini ifade gücünden yoksun bırakıldıkları göç sürecinde, gerek fiziki, gerekse de sosyo-kültürel manada olumsuz etkilenmeye itildikleri genel kanı olarak kabul görebilir. Pek tabi bu duruma öteki algısının sebep olduğu psikolojik nedenleri de eklemek yanlış olmayacaktır. Söz konusu durum ise, hali hazırda oldukça teferruatlı bir yapı içeren göç sürecini deneyimleyen kadının göç kararının öncesi ve sonrasındaki görünürlüğünü arttırarak veyahut daha doğru bir ifadeyle bağımlı bir nesne durumundan çıkarılıp başlı başına bir özne konumuna getirilmesiyle anlamlandırılacaktır.

1.2.1. KÖYDEN KENTE DÖNÜŞEN KADININ DÜNYASI

Her dönemde farklı kıstaslarla yaratılmaya çalışılan ideal kadın imgesi, çoğunlukla değişim ve dönüşümden uzak tutulmaya ve özellikle de kadın dışındaki öznelere tanımlanmaya çalışılmıştır. Söz konusu durumda öne çıkan belirleyici kıstasların başında ise kültür tanımlaması gelmektedir. Öyle ki kültürün, “toplumun davranış, biliş ve duyuş kalıplarından oluşan birikim ve bütünlük”²⁷ olduğundan hareketle, toplumu oluşturan gelenek- göreneklerden, yeme içme alışkanlıklarına, bilimden felsefeye pek çok bağlamı hayat pratiği olarak simgeleştirip yeniden düzenlediğini veyahut ürettiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla tezimizin bu başlığında kadının, kültür öğelerinin ve

²⁷ Ebru Güzel, “*Kültürel Bağlamda Kadın ve Güzellik*”, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2013, s. 85.

mekansal kalıpların dönem zihniyetiyle birleşerek oluşturduğu karanlık ile aydınlık arafında sıkıştırılıp kimlikleşmesini ve dönüşmesinin istenmeyişi bir araştırma ve söylem sorunu olarak ele aldığımızı söylemek mümkündür.

Şüphesiz değişim ve dönüşüm olgusu insanoğlu var oldukça süregelen bir hadisedir. Lakin asıl olan, değişim ve dönüşümü mümkün kılan sosyal değişmelerin analizidir. Bu hususta pek çok sosyal bilimci teoriler ve tanımlamalar geliştirmiştir diyebiliriz. Bu anlamda Moore'un "normları, değerleri, kültürel ürün ve sembolleri kapsayan sosyal yapının değişmesi olarak" tanımlaması aslında bizim analizimize daha yakın kabul edilebilir. Bir başka tanımlama ise, Nisbet'in "belirli bir zamanda, sosyal ilişkiler, norm, rol, statü, ev ve yapıda, art arda oluşan farklılıkların, sosyal değişmeyi" meydana getirdiği yönündedir.²⁸ Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, dönüşüm ve değişmeden etkilenen kadın, rol ve statüsündeki farklılaşmalardan ötürü yeni imaj kalıplarının da habercisi niteliğindedir. Öyle ki, sosyal değişimin toplum ve birey bazında yaşanması bu biraradalığın en önemli tezahürüdür.

Dönemler, ideolojiler ve sosyal olaylar değişse de değişmeyen şeylerin başında kadın bedeni üzerine yüklenen cinsel ve genellikle tüketilmeye yönelik bir obje olduğu gerçeğidir. Göç kararı alındığı sırada art plana itilen kadından, sonrasında oluşan yeni duruma adaptasyonunun hemen sağlanması ve bu manada hem fiziki koşulları hem de sosyo-psikolojik zemini güçlendirmesi beklenmektedir. Bunların yanı sıra nadir de olsa kadın temelli göçlere de rastlanmaktadır. Örneğin; şiddet, geleneksel kadın rollerinin biçimlendirmelerinin boğması, savaş, karmaşa, kıtlık vb. pek çok sebep kadını göçe itebilir. Bu noktada köylü, veyahut kır hayatının bir parçası olan kadın, genel manada değişim ve dönüşümlerin mecra bulduğu kentte kendini bulabilir. Tarihsel süreç görünürliğünde savunmasız ve çoğu zaman aciz görülen kadının, kentin derinliklerinde hayata tutunmaya çalışması onun dönüşümüne zemin hazırlamıştır diyebiliriz.

Kırsal kesimde kadın olmak bir imge olarak hayatımızda yer teşkil etmiştir. Öyle ki kadın cinsi bir oluşum olarak görülmekte, geleneklerin ve ataerkil baskı düzenini daha çok küçük yaşlarda üzerinde hissetmektedir. Bunun yanı sıra kırsal kesim kadını çocuk

²⁸ M. Sait Doğan, Sosyalleşme, Sosyal Değişme ve Siyasal Sosyalleşme. *Sosyoloji Konferansları*, 1/32, s.34 sep.2011.ISSN24588245. Erişim Adresi:<<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusoskon/article/view/1023006055>, Erişim Tarihi: 29 Ocak 2018.

üretimini gerçekleştirebildiği ölçüde ve maddi-manevi hiçbir karşılık beklemeden ev sınırları içinde ve dahi tarlasında çalıştığı süreyle paralel olarak saygınlık kazanacaktır. Söz konusu durum ise kadını yine ikincil konumundan kurtarmaya yetmeyecektir. Bilakis bu üretimi geri planda kalacak, ideal kız evlat, ideal eş, ideal ana, kalıplarıyla bir şekilde üzeri örtülecektir. İşte bu noktada kentli köylü algısının ötesinde aslında bir söylem ve görünürlük sorunu olduğu açıktır. Çünkü aslında kadın, kırsaldan kente geldiğinde de iffetli kadın veya namussuz kadın vb. kavramlarla yeniden kategorize edilmiştir. Bu hususta yaşanan toplumsal kökenli değişmelerin dışında ekonomik, siyasal değişmeler de kadını bir değişime itmektedir. Lakin bu değişim beraberinde kadına bir sorumluluk daha yüklemektedir. Bu husus da Tinker'in "Kadının dual görünümü"²⁹ olarak değerlendirdiği hem geleneksel külfetlerin devamlılığı hem de modernite gibi yeni oluşumların yüklediği yeni külfetleri sırtlamasıyla açıklanabilir. Aslına bakıldığında kadını Cumhuriyet ile birlikte toplumsal yaşamda erkeğin gerisinde bırakan engeller bir bir bertaraf edilmeye başlanmıştır. Bu hususta Atatürk, genellikle idealize edilmiş erkeğinin arkasında olması gereken, onun namusu ve evin geçimine kendini adanmış kadın tipi yerine, erkekle yan yana, gerektiğinde de omuz omuza yürüyen çağdaş kadın idealini benimsemiş ve benimsetmeye çalışmıştır.³⁰ Pek tabii bu durumun kent kapsamında ve kırsal kesimdeki yankıları aynı ölçüde gerçekleşmemiştir.

Batı kültüründe genellikle rastlanılan, "Kent" ve "Kır", "Kentsel" ve "Kırsal" sözcüklerinin eski Yunan ve Roma'dan, Batı düşüncesine kalmış olan güçlü ve köklü bir miras niteliğinde kabulü, kent araştırmalarının felsefi boyutlarında da anlamlı bir derinlik olgusu barındırmaktadır. Çünkü, "özgürlük", "demokrasi", "yurttaşlık" ve "siyasal yaşam" gibi Yunan-Roma kavramları, Roma'nın İmparatorluğun kentsel merkezi olması nedeniyle, eski kent-devlet kavramıyla çok yakından bir münasebet geliştirmiştir. Bunun yanı sıra İngilizce'deki "kent" terimi, Latince'deki yurttaşlık (civitas) ve hemşerilik gibi bir dizi kavramdan türediği de göz önünde bulundurulduğunda, kent ve kır arasında daha tanımlama safhasında bir ayırım göze çarpar.³¹ Kent ve kentli olgusu, uygar, medeni insanın zihni oluşumunu bilinç ve

²⁹ Gülay Arıkan, "Kırsal Kesimde Kadın Olmak", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5/2, Aralık 1988, s. 2.

³⁰ Ebru Güzel, a.g.m., s. 99.

³¹ R. J. Holton, *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*, Çev. Ruşen Keleş, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1999, s.13.

bilinçaltını belirli düzeylerde etki altında bırakmaktadır. Kent ve uygarlık, insanın incelikle inşa edilmiş toplumsal yapı örüntüsüne ve istikrarlılık içeren bir yönetsel anlayışa gereksiniminin bir ifadesi olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla, bir uzlaşım, karşılıklı etkileşim gibi unsurları da içine alan bir hareket ağı olduğu da söylenebilir. Bunun yanı sıra uzlaşımın karşılığında, karmaşık ve keşmekeşli bir yapının da olması kaçınılmazdır. Kentleşme denilen mefhum, insan var olduğundan bu yana gün yüzünde olmamakla birlikte, hatırı sayılır bir var oluşu da dinamiğinde barındırmaktadır denilebilir. Bu anlamda kent ve kentli tanımını yapmak da literatürde en genel manasıyla tek bir tipe indirilemez. Bu tanımlama yapılırken kimilerince mekansal ağırlık ön planda iken, kimilerince sosyo-kültürel ve ekonomik ağırlık ön plana çıkarılmaktadır.³² Sosyo-kültürel açıdan, “kente göç edenlerin ve kentte yaşayanların, kent toplumunun değer norm sistemini, kentli insanın düşünme, davranış biçimlerini ve giderek yaşama biçimini benimsemesi”³³ şeklinde bir tanımlamaya gidilebilir. Söz konusu durumda, yaşanan göç hadiseleri ile birlikte gerçekleşen mekansal değişiklik, bireyin kent sınırları içerisinde yer alması ile doğrudan ona kentli imajı yüklemeyiz.

Dünya çevresinde ve Türkiye’de gerek siyasi gerek ekonomik gerekse de fikriyat temelli yaşanan değişim ve dönüşümler, rayına oturtulmuş kadın düzenini de yerinden etmiştir. Öyle ki, modernleşme, sanayileşme ve batılılaşma türevinde izlenen politikalar, özellikle kırsal kesim insanlarınca zaman zaman farklı yorumlanabildiği gibi zaman zaman da görmezden gelinmeye çalışılmıştır. Sanayileşme ile birlikte, üretim mekanizmasının şehirlere kayması, toplumun mihenk taşı olan bireyleri farklılaşmaya itmiştir. En nihayetinde çoğu zaman ürküntü ile karşılaşılan insanoğlunun özgürleşmesine olanak tanımıştır. Bu durumla birlikte tek değişen veyahut tek özgürleşen erkek bireyler olmamıştır. Normal toplum düzeninde daha öncede pek çok kez belirttiğimiz gibi, kadının kesin çizgilerle sınırlandırılması hali, ekonomi, siyaset ve yönetim alanlarındaki yeniliklerle ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Normal toplum düzeninde alışlagelen; kadına şiddet, kadın ve erkeğin arasında hiç de adil olmayacak şekilde oturtulmuş bir hiyerarşi, itaatin mecbur kılındığı bir düzen, tabiri yerindeyse ve pek beylik bir ifadeyle, “atadan ne gördüysek o!” anlayışının etkinliğinden ibaretti.

³² Hüseyin Koçak, “Kent Kültür İlişkisi Bağlamında Türkiye’de Değişen ve Dönüşen Kentler”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, II, (2011): 261-262.

³³ Hüseyin Bal, *Kent Sosyolojisi*, Fakülte Kitabevi, Isparta 2002, s. 64.

Lakin, hayatımıza kentleşme, modernleşme batılılaşma vb. pek çok kavramın da girmesi, artık kadının da yeniliklerden payını almasına kabuğunu kırmasına ve dahi korkulan hürleşme ateşini körüklemesine olanak sağlaması kaçınılmazdı. Söz konusu durumda daha önce de belirttiğimiz problematik ise, kır ve kentte aynı şekilde bir hürleşme fitilinin ateşlenememesi üzerinden temellenir. Çünkü kırsala çoğu zaman bir kabullenilmişlik sirayet etmiştir. Öyle ki, kız çocuklarının karşılarında gördükleri anne figürü ile bir bakıma gelecek inşasından yoksunluk içerisine itilmişlik bulunmaktadır. Bu gelecek inşasından yoksunluk ise ancak eğitim standardizasyonu ile aşılacakken, aşılmaz bir sorun olarak kırsaldaki kadının yaşadığı eğitim eksikliği kendini gösterir. Bunun yanı sıra amiyane tabir ile “kadın kısmı okumaz” denilerek eğitimden kasti olarak da uzak tutulmuştur. Söz konusu durumun doğal bir sonucu olarak da eğitimsiz kadın, devlet kadrolarında ve düzeninde, askeri örgütlenmelerde, edebiyatta, sanatta ve ilimde gölgede kalmıştır.³⁴

Toplum ile aile arasında tutkal vazifesi gören kadın eğitim standartlarını kazandıkça öğrenen ve öğreten pozisyona yükselmiştir. Kırsal alanda, tarlada, bağda, bahçede, hayvan bakımında aktif olarak gördüğümüz kadın, kentlileşme faktörünün sunduğu nimetler ile paralel olarak okulda öğretmene, hastanede doktora, adliyede avukata, çeşitli iş yerlerinde çeşitli meslek gruplarında kısaca hayatın akışı içerisinde kabuğundan sıyrılarak hayata sirayet etmeye başlar. Burada önemli olarak vurgulanması gereken nokta ise, kadının bu dönüşümünü yalnızca kırdan kente yaptığı mekansal değişikliğe indirgenemeyeceğidir.

Kadının oturup kalkmasından davranışlarına değin nesne konumunda bırakılması hadisesi, kılık kıyafeti hususunda da etkisini sürdürmüştür. Giyim kültürü, sosyal bir olgu olarak kabul edildiğinde içerisinde pek çok alt mesaj barındırmaktadır. Giyim, yalnızca vücudu kaplamaktan ve bedeni simgelemekten öte, birey üzerinde taşıdıkları ile hem ait olduğu kültüre hem de çevresine çeşitli mesajlar vermektedir. Bu mesaj ilk hamlede kişinin cinsel kimliği ile ilişkilendirilir. Daha detaylıca irdelendiğinde yaşam biçiminden, psikolojik durumuna, gelir düzeyinden, eğitim durumuna, kökeninden toplumsal değerlerine kadar fikir verebilir. Kadın bedenine ilişkin yüklenen değerler

³⁴ Bülent Kara, “Değişen Aile Dinamikleri Açısından Erken Yaşta Evlilikler Sorunu ve Toplumsal Önemi”, *Süleyman Demirel İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 20/2, Isparta 2015, s.61.

çoğu zaman toplumsal kurguların şekillendirmesiyle anlamlandırılır. Bu manada kırsal kesimde veyahut gelenekselliğin daha fazla hissedildiği kültürlerde, kadın bedenine yüklenen anlam kılık kıyafet ile adeta vücut bulmaktadır. Yani, erkeğin partneri olan kadın, erkeğin soyunu devam ettirecek, çocuğunu besleyip büyütmekle alenen yükümlüdür. Bu anlamda kadın bedenine ilişkin izdüşümlere şöyle bir bakacak olursak, kadın bedeni ergenliğe girdikten sonra evlenmek, eş ve anne olmak için hazır bir halde olarak algılandığından, yaşamsal pratiklerinde onun namuslu bir kadın olması beklenmektedir. Henüz gelişiminin biyolojik temellerini bilmeyen kadın, ve hatta çocuk yaşta kızlar koruması gereken bir namusu olduğundan ötürü kılık kıyafetinde ergenliğinin ve dahi kadınlığının biyolojik temellerinin parçası olan, vücudundaki değişimleri kıyafetin gizemi ile saklaması gerektiği ona geleneksel kodlarla empoze edilmiştir. Söz konusu durumda kırsaldaki kadının denetçileri de bulunmaktadır. Bu ataerkil yapıda kadının “taşıyıcı” olduğu temel değer olan “namus” erkeğin koruması gereken “değerli” olandır.³⁵ Böyle bir durumda da kadın irade ve fikri hayatını temsil noktasında aciz kılındığı için özellikle de kırsal unsorda erkeğin denetçi hegemonyasına daha fazla maruz kalmaktadır diyebiliriz.

Yukarıda bahsettiğimiz hegemonik durum, yani erkeklerin hakim ve denetleyen kadınların ise tabi ve denetlenen hali, Türkiye'nin sosyo-politik, kültürel vb. pek çok alanda yapıda değişikliğe gitmesine paralel olarak yeniden şekillenmiştir. Aslında bakıldığında kadının görünürlüğü veyahut çağdaş düzeye erişebilmesinde üç reform kaldıraç olarak kabul edilebilir. Bunlar; “1924 yılında eğitimi birleştiren Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1926 yılında kabul edilen Türk Medeni Kanunu, 1934 yılında Türk kadınına siyasal hakların verilmesidir.”³⁶ Ki böylece kırsaldan kente, gelenekselden moderne kadın ve kadın bedenine yönelik söylem, hayatsal pratik ve etik – ahlak sınırlama ve düzenlemelerin üzerindeki denetçi nüfuz kırılabilmiş ve kırsaldan kente uzanan kadın dünyası hem dış görünüşünde hem de içsel fikri dünyasında dönüşerek kendi dinamikleriyle yeniden üretilmiştir.

³⁵ Rıfat Bilgin, “Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26/1, Elazığ 2016, s. 222.

³⁶ Saliha Ağaç, Şule Çivitçi, Başak Boğday, “Cumhuriyetten Günümüze Kadın Giyim Kültüründeki Değişimler Üzerine Bir Araştırma”, *ICANAS 38*, Ankara 2007, s. 4.

1.3. TÜRKİYE’DE KENTLEŞME

Dünya genelinde yaşanan siyasi, ekonomik, sosyo-kültürel vb. pek çok değişim ve gelişme beraberinde ülkelerinde kendi içlerinde bir dönüşüme sürükleyebilir. Bu gelişim ve değişim süreçleri pek çok yeni kavramın doğmasına sebebiyet verdiği gibi bazı kavramların da güncelliğini korumasına olanak sağlar. Bu anlamda kent kavramı güncelliğini korurken kentli kavramının da anlam derinliği olarak yenilikleri kucakladığını söylemek mümkündür. Söz konusu durumda kentlerin gelişim kazanması ve tam anlamıyla kentli görüntüsüne bürünmek beraberinde bazı idealleri de getirmektedir. Öyle ki kent yönetimleri, bu noktada kent dokusunu ileri taşımak için sorumluluk üstlenmektedirler. Bu sorumluluk ise, yalnızca kentleşme alanlarını coğrafi anlamda öteye taşımaktan ziyade, sosyo-psikolojik ve kültürel zemini oluşturmaya yönelik olmalıdır. Aksi durumlarda ise, alan olarak genişlemiş, sayıca artmış lakin öze bakıldığında kentleşen ama kentlileşmeyi özümseyememiş kitleler ile bir inşa sürecinden öteye geçilemez.

Sosyolojik manada kentleşme, “kentlerin oluşum göstermesi ve büyümesini sağlayan yapı itibariyle kırsal alanı içerisinde barındıran nüfus hareketi veyahut nüfus yoğunlaşmasının alan bulması”³⁷ ile bağdaştırılırken, sürecin bu noktada büyük ölçüde nihayete erdiği ve dünyanın kentleştiği var sayılmaktadır. Batı dünyasında yaşanan sanayi devrimiyle başlayan bu süreç, dalga dalga diğer ülkelere sirayet etmiştir. Bunun bir sonucu olarak üretim, ticaret ve diğer başat hizmetlerde artış meydana gelmiştir ki böylece nüfus kentlerde yoğunlaşmış ve iskân faaliyetleri gelişmiştir.

Genel tablo itibariyle sanayi devrimi yeni bir dönemin inşasının da mimarı kabul edilebilir. Nitekim kentlerin nüfuslarında patlama olarak da tabir edilebilecek bir artışa sebebiyet verdiği gibi rakamlar da tahmin edilebilir düzeyin üzerine çıkmıştır. Bu iskân ve kentleşme mevzuundan Türkiye’de nasibini almıştır diyebiliriz. “TÜİK verileri incelendiğinde her geçen yılda kentlerde yaşayan insan sayısının demografik manada arttığı göze çarpmaktadır.”³⁸ Bu manada ülkemiz sınırları içerisinde kentleşme

³⁷ Ercan Demirci, “*Kentleşmenin Bir Sonucu Olarak Gecekondu ve Gecekonduya Alternatif Çözümler*”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2013, s. 8.

³⁸ Esra Çelebi Zengin, “*Kent ve Kentlileşme Sarmalında Türkiye*”, *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 20/1, 2018, s. 85

hareketlerinin gelişim seyrine bakıldığında, 1950'li yıllar bir değişim manivelası olarak kabul edilebilir. Nitekim bu tarihlere kadar çok ağır bir şekilde ivme kaydeden ülkenin kentli nüfusu, bu tarih sonrasında kırsal alan iticiliği ve kentsel alanın çekiciliği üzerine bir çözülme gerçekleştirmiş ve kentler yoğun bir göç talebi ile karşı karşıya kalmıştır. Söz konusu durumda da özellikle demografik boyutun şekillendirdiği hızlı bir kentleşme yaşanmıştır. Nitekim, idari ölçütler baz alındığında “1950'de kent nüfusunun ülke nüfusu içerisindeki yeri % 25 gibi oldukça düşük bir düzeyde iken, bu oran 1960'ta % 31,9'a, 1980'de ise % 43,9'ı bulmuş ve artarak da devam etmiştir. Bu artışın izdüşümü ile kentsel nüfus ilk kez 1985'te kırsal nüfusu geride bırakarak % 53'e yükselmiştir.”³⁹

Yukarıda da değindiğimiz gibi, köyden kente doğru yaşanan bu doğal akış pek tabidir ki kent tarihçileri ve kent plancılarının da dikkatinden kaçmamış ve bu durumu “kent devrimi” adıyla anmalarına sebep olmuştur. Kent devrimi denilen mefhum, üretim mekanizasyonunda iki önemli teknolojik devrimin bir sonucu niteliğinde ortaya çıkmıştır. Bu anlamda yaşanan “ilk kent devrimi, günümüzden binlerce yıl önce yaşanan neolitik devre atıf yapar. İkinci kent devrimi ise, günümüzden çok da uzak sayılmayacak 1750'li yıllara atıf yapar niteliktedir. Bilindiği üzere Britanya Adalarında yaşanan Sanayi Devrimi, önce Avrupa'ya sonra Amerika'ya oradan da Uzak Doğu'ya uzanan bir dalga şeklinde ülkeleri ve tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Bu Endüstriyel Devrim aynı zamanda enerji ayağının da geliştiricisi rolünde sayılır.”⁴⁰ Öyle ki tarımsal üretimin ana kaynağı olan kas gücünün ehlileştirdiği bitki ve hayvanların organik enerjisinin yerini, sanayi dünyasında yeraltından çıkarılan kömür ve hayvan fosillerinin alması üretim anlamında verimi neredeyse ona katlamıştır denilebilir. Üretim tarzına gelindiğinde ise hem niteliksel hem de niceliksel bir değişimin olduğu söylenebilir. Tekil üretimden seri üretime geçilmesiyle, üründe kalite, verim ve kapasite gibi pek çok dinamikte iyileşme olmuştur. Diğer yandan üretim faaliyetleri küçük imalathanelerden fabrikalara taşınmış, geleneksellik geride bırakılarak modernizasyon benimsenmiştir. Böylece tarımda verimin artması ile genel manada toprak ve rençberlik gibi eskinin favori mesleklerinden sıyrılan köylüler, kentlere ve yeni iş koşullarına akın ettiler. Bu

³⁹ Şevket Işık, “Türkiye’de Kentleşme ve Kentleşme Modelleri”, *Ege Coğrafya Dergisi*, 14, İzmir 2005, s. 59.

⁴⁰ Erol Kaya, *Kentleşme ve Kentleşme*, İşaret Yayınları, İstanbul 2017, s. 12.

yeni yapılanma “iş bölümü, uzmanlaşma, eğitim öğretim”⁴¹ vb. pek çok konu eksenin de insanların toplum yapısını başkalaştırmıştır. Böylece ortaya homojen toplum yapısından ziyade heterojen bir toplum yapısı çıkmıştır.

Ülkemiz bünyesine gelindiğinde ise daha önce oran olarak da belirttiğimiz gibi, yukarıda değindiğimiz yenileşmelerin etkisiyle kentleşme sürecinin 1950’li yıllar ve dolaylarına sirayeti söz konusudur. Ülkemizin, bu noktada ve sonrasında ivme kaydetmesinde ekonomik ve sosyal bir takım hamleler etkili olmuştur. Nitekim dönem bazında, ülke nüfusuna bakıldığında, büyük bir oranın kırsal alanlarda ikamet ettiği kolaylıkla görülebilir. Lakin tarımda makineleşme hadisesi ile birlikte iç pazardan dış pazara bir açılım sürecinin başlamasıyla ikamet sınırlarında da bir farklılaşma öne çıkmıştır. Tarımın modernizasyonu ile birlikte, ulaşım ağlarının gelişimi de ivme kaydeden önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da demek oluyor ki, ulaşım ağıyla birlikte bir yerden bir yere varış ve aynı zamanda üretilen malların taşınma süresinin kısılması ve dahi yerel pazar anlayışı için yapılan sınırlı üretimden ulusal ve uluslararası üretimi hedefleyen yapı filizlenmiştir. Diğer yandan yaşanan plansız ve kontrolsüz doğumlar tıp teknolojisi ve halk sağlığını ön plana çıkaran uygulamalar ile kontrol altına alınmış ve dahi ölüm hızı da gerilemiştir diyebiliriz. Üretim faaliyetlerini hızlandıran sanayileşme genellikle büyük kentlerin çevresinde konuşlandığı için özellikle kırsal nüfusun İzmir, Ankara, İstanbul ve Adana gibi şehirlere akışını sağlamıştır.

1960-1970’li yıllar aralığında ise kent nüfusunun artışında eskiye oranla bir düşüş gerçekleşmiştir. Bunda iki önemli sebebin etkisi olduğu görülür; “bunlardan biri kırsal alanda yaşanan iş sahaları ile bir gelir artışına gidilmesi iken, diğeri Avrupa ülkelerine yönelik işçi göçlerinin”⁴² kırsal nüfus için ayrı bir ekmek veyahut göç kapısı oluşturmasıdır. Bu anlamda Almanya niteliksiz işçi talebinde başı çekmektedir. Bu alternatif bir süre sonra resmi kanallar aracılığıyla da 1970’li yılların ortalarına kadar devam etmiştir. 1970’li yılların sonlarına gelindiğinde ise, ülke genelinde ekonomik sıkıntıların artış göstermesi, kalkınma hızının olumsuz etkilenmesine sebebiyet vermiştir. Bu durum ise doğrudan, kentlerde alt yapı ve konut eksikliği, kamu

⁴¹ Erol Kaya, a.g.e. , s.12.

⁴² Şevket Işık, a.g.m., s. 62.

kurumlarının nüfus karşısında yeterince hizmet verememesi ve türevi pek çok sorunun baş gösterdiği bir tablo ile karşı karşıya kalınmasına sebep olmuştur.

1980'li yıllar ve sonrasında da nüfus artmaya ve kentleşme coğrafi anlamda boyut kazanmaya devam ederken daha evvel saydığımız költ kentlerin yanına Bursa, İzmit gibi kentler de eklenerek, farklı tarzlarda kent modellerinin ortaya çıktığı görülür. 1985 sonrasında ise Doğu, Güneydoğu, Akdeniz ve Marmara Bölgesi arasında mevzu bahis üç mevzu; terör, turizm ve sanayi temelli bir kentleşme ve göç olgusu yaratıldığı da yine Türkiye'de kentleşme başlığını kapsayacak türden bir genelleyici sayılabilir. Türkiye'de kentleşme olgusunu konu alan pek çok araştırmacı, kentleşme olgusunu farklı modellendirmeler üzerinde açıklamaktadırlar. Burada her birine değinmek tezimizin ana temasına aykırı olacağından dolayı, biz temellendirmemize yakın olarak Şevket Işık'ın Türkiye'de kentleşme olgusunun üç temel model üzerinde şekillendiğini öne süren fikrini baz aldık. Bunlar arasında ön plana çıkan sanayi modeli, hem yaygınlık alanı olarak sınırların ötesine taşındığı gibi, kısa bir zamanda hızlı bir artışı da tetiklemiştir diyebiliriz. Bu tetiklemenin bir sonucu olarak, pek çok kent türevleri arasında sivrilmiştir. Bu anlamda lokomotifin rotasını belirleyen bölgeler, günümüz koşullarına bakıldığında da yine rota belirleyiciliğini elinde tutmaktadır. Bu anlamda Marmara, Ege ve Akdeniz Bölgesi başı çekmektedir diyebiliriz. (İzmir, Denizli, Manisa, İstanbul, Adapazarı, Gebze, İzmit, Adana, Mersin, Tarsus, vb.) Bu saydıklarımızın dışında kentleşme anlamında önemli bir çekici güç olarak kabul edebileceğimiz başkentlik ve ulaşım ağı olarak kavşak noktasını temsili sebebiyle Ankara yine Türkiye'nin kentleşme profili için önemli bir argüman olarak kabul edilebilir. İkinci bir model olarak ise, turizm kenti modeli üzerinde temellenmiştir. Özellikle Akdeniz kıyılarında bir canlanma yaşatan bu kentleşme modelinin fitilinin önemli ateşleyicilerinden biri olarak Güney Antalya Gelişim Projesi, kabul edilebilir. Bu proje kapsamında turizmle birlikte pek çok alanda daha istihdama gidilmiştir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak da Antalya ve çevresindeki kentler yoğun bir göç ile karşılaşmışlar bu da bölgede müthiş bir hareketlilik dalgasına sebebiyet vermiştir. Üçüncü kentleşme modeli olarak ise, terör kaynaklı bir kentleşmedir.⁴³ Güvenlik zafiyetinden dolayı kırsal alanlardan özellikle Doğu ve Güneydoğu bölgelerinin kentlerine yönelik bir göç oluşmuştur. Terör kaynaklı

⁴³ Şevket Işık, a.g.m., s. 62.

kentleşme modelinin bir ayağı da terörün yaşandığı yerlerde, terörün ezici etkisini aza indirici herhangi bir ekonomik yapılanmanın olmamasıdır. Bu durum öteden beri geleneksel olarak göç ve cazibe merkezi olan kıyı kentlerine de göçü cazip kılacak ve böylece Türkiye’de parçalı olarak kentleşmiş ama kentlileşmemiş bir manzara ortaya çıkacaktır. Haliyle söz konusu durum, sosyal, kültürel ve ekonomik pek çok hadisenin de etkileyicisi konumunda yer alacaktır.

Sonuç itibariyle evrensel nitelikler arz eden kentleşme olgusunun Türkiye ayağında dönemsel bazda değişimi bu başlıkta daha genel ifadelerle ele alınmaya çalışılmıştır. Kırsal alanın niteliklerinden sıyrılıp, kendi alan niteliklerini belirleyen kentleşme olgusu gerek dünyadaki gerekse de ülke içerisindeki dönüşümlerle yeniden yoğrulup şekil almıştır. Bu anlamda kavram tanımını güncelliğini korurken, onu tanımlayan niteliklerin kıstasları (yönetim mekanizmaları, üretim araçları, sunulan hizmet nitelikleri, ikame edilen alan vb.) süreçle birlikte dinamik bir değişim barındırmıştır. En nihayetinde bir süreç olan kentleşmenin; ekonomiden, topluma toplumdan siyasete kadar her sahada hem etki alanı bulduğu hem de etkilediği bir gerçektir.

1.3.1. KENTLEŞME VE GÖÇÜN SOSYO-KÜLTÜREL TOPLUM YAPISINA ETKİSİ

Kentleşme ve göç özellikle gelişmekte olan ülkelerin sosyal politika gündeminin belirleyici sorunlarından denilebilir. Göç aracılığıyla kente kavuşan insanların yaşamış oldukları adaptasyon sorunu değişik katmanlı pek çok problemi de beraberinde getirmektedir. Kentleşme denilen olgunun başlangıcını ana hatlarıyla keskinleştirmek, pek mümkün olmasa da genel kanı itibariyle, uygarlık ve medeniyetin başlangıcıyla ilişkilendirildiğine rastlarız. Öyle ki bu soyut gerçekliği bir nebze somutlaştırmak için, insanlık tarihinin geçirdiği toplumsal süreçler baz alınır. Buradan hareketle ortaya çıkan tablo ise, insanoğlunun avcılık ve toplayıcılık faaliyetlerini geride bırakarak, tarımsal faaliyeti harekete geçirmek adına yerleşik bir yapıya bürünmesiyle, medeniyet uygarlık tohumları da atılmış ve bu soyut tanımlama süreci bir nebze somutlaşmıştır. Öyle ki insanoğlunun tüketici konumdan üretici konuma geçişi ve iktisadi manada nitelik değiştirmesiyle bir anlamda kentleşme sürecine katkı sağlamıştır diyebiliriz.

Kent yapı itibariyle nitelik ve nicelik bakımından çok yönlü bir örüntünün ürünüdür. Bu da mevcut toplumsal yapıdan, ekonomik ve kültürel sistemlere kadar sorumlu olduğu manasına gelir. Kentin bu çok yönlü etki ve çekim odakları çoğu zaman farklılıkların da misyonerliğini üstlenmesine sebep olmaktadır.

Toplumsal yapı insanlar arası ilişkiler ağının belirli bir düzen içerisinde akmasında ve dahi belirli bir sisteme oturtulmasında omurga görevi görmektedir. Burada denge sağlayıcı unsur olan toplumsal yapı, bir anlamda onu üreten değerlerin dönüştürücüsüdür de. Bu bağlamda üretim teknolojileri, mekanizasyon, göç, kentleşme vb. pek çok yapı toplumsal yapıyı inşa eden bireylerin tek tek psikolojik yapılarını, tutum-tavır ve davranışlarını etkilediği gibi, genel çerçevede değer ve inançların şekillendirdiği normların da dönüşmesine katkı sağlar. Başlığımızın, kentleşme ve göç gibi çok yönlü karaktere sahip iki temel değişken üzerine şekillendiğini söyleyebiliriz. Göç en genel tabiriyle “kent, kır gibi yerleşme biriminden bir diğerine yerleşmek amacıyla yapılan nüfus hareketidir.”⁴⁴ Kırsaldan kente yapılan göç, kültürel, toplumsal ve ekonomik manada değişimi tetikleyen bu anlamda zaman zaman olumlu zaman

⁴⁴ Sunday Üner, *Nüfus Bilim Sözlüğü*, Mars Tic. A. Ş. Yay. , Ankara 1972, s. 77.

zamanda olumsuz sonuçlara yol açabilen bir hadisedir. Bir diğer temel değişkenimiz olan kentleşme ise en dar manasıyla, kentli diye tanımlayabileceğimiz bir yaşam şeklini inşa eden ve beraberinde nüfusun ölçüsünü, yoğunluğunu ve heterojenliğini komuta eden, sosyal münasebetin mahiyetini, derecesini, sıklığını ve sonuç olarak insan tabiatını şekillendiren mefhumdur.⁴⁵ Bireyler göç aracılığıyla buldukları ilk noktadan görece, daha iyi yaşam koşullarının çevrelediği, eğitim, sağlık ve kültürel manada donatılmış bir mekâna varma hülyası ile mekânsal değişikliğe giderler. Bu anlamda özellikle iç göç olgusunda toplumsal değişme ve yapı unsurları bu “bireylerin hülyaları” üzerine inşa edilir. Söz konusu durumda değişme ve dönüşme isteyen bireyler olduğu gibi özlerini korumayı ve değişen dönüşenlere inat kendilerini izole etmeyi amaçlayan bireyler ve topluluk kümeleri de bulunmaktadır. Nitekim göç ve kentleşme gibi iç içe geçmiş iki mefhum, beraberinde geleneksel kurallarda ki hem iç dinamik hem de görsel metot olarak bir değişim arzularlar. Bu değişimin aynı zamanda bir kopuşu da mümkün kıldığı genel kanı itibariyle kabul görmüştür diyebiliriz. Kentleşme ile sosyal ilişkiler bünyesinde bir zayıflama olduğu, kişilerin birbirlerine yabancılaşarak fazla bireyselleştiği, değişen iktisadi niteliklerle insanların maddi metalara daha fazla değer verdiği ve maneviyatın zedelenmesi de yine bu kavrama mal edilmektedir.

Yukarıda saydıklarımızın dışında belki de göç ve kentleşmenin ortak bir sorun mekanizması olarak gecekondulaşmayı ele alabiliriz. Öyle ki bu kavram yalnızca demografik manada değil sosyal ve kültürel manada da bir dizi uyumsuzluğu beraberinde getirmektedir. Gecekondular, isminde de anlaşılacağı gibi, “izinsiz olarak bir gecede kurulu veren bir yapıdır.”⁴⁶ Gecekondular, değişik pek çok kültür bileşenini bünyesinde barındırmaktadır. Genel çerçevede bakıldığında aynı ülke sınırlarında yaşıyor dahi olsalar, kültür ve davranış kalıpları yörelere göre farklı bir yapı arz etmektedir. Dolayısıyla kırdaki ikamet etmiş ve oranın kültür parçalarını bir vücutta toplamış bir insan için, kentli olmak ve kent kültürünü benimsemek kimi zaman oldukça zor olduğu gibi kimi zaman da mümkün olmamıştır. Bunun sonucunda da kendi eski kültür kalıpları ile yeni kültür kalıplarını harmanlamayı tercih ettiklerini görebiliriz. Bazı zamanlarda ise ne kır ne de kent kültürünü kabul eden insan toplulukları olur, işte bu

⁴⁵ Muharrem Es, Hamza Ateş, “Kent Yönetimi, Kentleşme ve Göç: Sorunlar ve Çözüm Önerileri”, *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, Sayı: 48, İstanbul 2004, s. 213.

⁴⁶ Muharrem Es, Hamza Ateş, a.g.m. , s.221.

durumda beraberinde kimliksiz kültürü ve bunu benimsemiş insan topluluklarını üretir.⁴⁷ Söz konusu durum da bir anlamda kültür yozlaşmasına sebebiyet verir.

Yaygın kanaatle, Türk kırlısının kişiliğini etnik mensubiyeti, dini ve mezhebi şekillendirir. Bunun doğal bir sonucu olarak da hemşehriler çoğunlukla aynı bölgelerde yerleşim alanı geliştirirler. Dolayısıyla aynı bölge insanları, kentin keşmekeşinden izole bir şekilde “kendi kültürel ölçeklerine uygun insanlarla bir anlamda kültür odaları inşa etmişlerdir.”⁴⁸ Aslında bakıldığında toplumsal olarak bireyler birbirlerine muhtaçtırlar. Kentler de tıpkı canlı birer organizma nitelikleriyle bu hareketlilik ve birliktelik üzerine kurulmuşlardır diyebiliriz. Dolayısıyla, kentlerin kimliksizliği ile çağdaşlık ve medeniyet karıştırılmamalı ve çağdaşlık “insani değerlerden uzaklaşan bir kimliksizleşme”⁴⁹ olarak asla algılanmamalıdır.

Kent denilen olgu, en genel ifade ile sosyalizasyon sürecinin sirayetinin, kökten uca hissedildiği yerler olma özelliği gösteren yerlerdir. Bu sürecin ilk temas ettiği noktalar şüphesizdir ki eğitim kurumlarıdır. Akabinde ise, eğitim hizmetlerinin çevrelediği ve diğer tüm toplumsal kurumlar ve çeşitli kültür aktiviteleri ile işlerlik kazanmaktadır. Nitekim kentlerin büyümesi, modern mimari anlayışının bir parçası olan ve aynı zamanda ekonomik ve sosyal kültürün dokusunun bozulması manasını taşımamalıdır. Bu kenti yöneten idarecilerin olduğu kadar kentli nüfusun da sorumluluğu altındadır. Alışveriş merkezleri, çarşılar, sokaklar, konaklar, birer kültürel miras unsurlarıdır. Bu unsurlar geleneksel toplum yapısının ve bir devrin sembolüdürler. Bu semboller ve yeni kentin sundukları bir anlamda köylü ve şehirli grupların kapalı gruplar veya topluluklar halinde kalmalarını önleyen ve milli bir nüfus ile biz şuuruna geçip bütünleşmeyi arzulayan bir hal almalıdırlar. Aksi halde özellikle de teknoloji ve haberleşme imkanlarındaki artış ile empoze kültürlere yenik düşebilir.

Nitekim kültürel anlamda kozmopolitlikten ziyade bütünleşmeyi, kaynaşmayı sağlayamamış toplumlar, standardize edilmiş maddi manevi kültür emarelerine daha açık hale gelecektir. Bu durum da, değer yargılarından, yemek yeme alışkanlıklarına kadar, hemen her alanda kendini etkin kılar. Beraberinde de bu yeni kültür daha doğrusu

⁴⁷ Muharrem Es, Hamza Ateş, a.g.m. , s. 223.

⁴⁸ A. Nuri Ökten, *İkili Kültürel Yapıda Kültür Bütünleşmesine Bir Yerel Yönetim Öyküsü*, e.d. Korel Göymen, Ankara 1983, s. 226

⁴⁹ Ermur Genç, “Kentleşme, Geleneksel Modern Gerilimde Kimlikler”, *Toplum ve Göç. II. Ulusal Sosyoloji Kongresi*, Ankara 1997, s. 310-315.

standart kültür kent kültürü adıyla yayılım kazanır. İşte bu noktada sosyal sınıf farkları, özü daha çok korumaya çalışan sınıflar ve ortaya çıkan ikilik ve tepkiler ön plana çıkar. Bu ikilik durumları da örneğin popüler kültür literatüründe, bir sosyal tepki şeklinde en başta müzik olmak üzere bir aidiyet çabası oluşturma yoluna giren nesiller üretir. Kalkınmışlık derecesi ne olursa olsun, bütünleşmeden uzak kendi duvarlarını ören, kendilerine özge bir yaşam kalıbı oluşturanların da varlıklarını yok sayamayız. Bu anlamda “sokak çeteleri, çeşitli akımın etkisinde kalan (metalciler vb.), gençlik grupları, dini cemaatler ve sivil kuruluşlar bir başka kültür inşası içinde varlık göstermektedirler.”⁵⁰

Sosyal psikoloji yaklaşımı çerçevesinde baktığımızda da kentler hayal kırıklığı, saldırganlık ve görelî yoksunluk gibi kavramları da bünyesinde barındırmaktadır. Bu anlamda kente göçmüş bireyler, daha önceden orada olanları referans saydıklarında, referans sahipleri ile kendilerini karşılaştırıp, eksiklik ve haksızlık duygusu içerisine girebilirler. Bu durum özellikle ikinci kuşak, köy-kent göçmeni olarak tanımlanan birey veyahut grupları potansiyel şiddet ve suç aktörü haline getirmektedir. Buradan hareketle kentte yetişen ikinci kuşak nesil, kendilerini köydeki bağlantılı oldukları insanlardan daha çok, kentteki avantaj sahibi kesimle kıyaslamaktadırlar. Söz konusu durumda beklentiler karşılık bulamayınca hayal kırıklığı, şiddet ve suça eğilime dönüşür. Kırsal yöre insanının ilişkileri temelde akrabalık, dostluk, ahabalık üzerineyken, kentli insan ilişkileri uzmanlık alanlarına ve toplum örgütlenmelerine göre şekil alır. Böylece oluşan yeni norm ve de eski alışkanlıkların tasfiye zorluğu, yeni sosyal hayat ilişkilerinde de büyük ölçüde sapmalara veyahut normların kullanımının yozlaşmasına sebep olur.⁵¹

Son olarak kentleşme ve göç olgusunun etki alanına aldığı aile en genel tabiriyle “toplumun en küçük yapı taşı”⁵² olarak tanım sahası bulmaktadır. Aile olgusu genel çerçevede irdelendiğinde evrensellik barındırmasına rağmen, alt dinamiklerine inildiğinde modern ve geleneksel kalıplarca birbirinden farklılıklar da barındırmaktadır. Bu bir anlamda da toplumsal yapının ailelere yüklediği görev, sorumluluk, beklenti ve

⁵⁰ Mehmet Y. Yahyağıl, “Kentlerin Kültürün Gelişmesindeki Etkileri”, *Sosyoloji Konferansları*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, 25. Kitap, s.117.

⁵¹ Aziz Yıldırım, “Kentleşme ve Kentleşme Sürecinde Göçün Suç Olgusu Üzerine Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2004, s. 40.

⁵² V. Bozkurt, *Sosyoloji*, Aktüel Yayınları, İstanbul 2005, s.259.

mana ile doğrudan ilgilidir.⁵³ Aile hem ayrı ayrı bireyleri hem de toplumu tümünden etki altına alan bir kurum olmasının yanı sıra, toplumun yaşadığı değişim ve dönüşümlerden etkilenen bir sosyal kurum olma özelliği gösterir. Ve dahi bu değişim ve dönüşümler her daim olumlu olmak zorunda değildirler. Göç ve kentleşme geniş aile yapısını dönüştürerek, çekirdek bir aile yapısına çevirmiştir. Kuşaklar arasında yaşanan farklılıklar beraberinde aile içi çatışmaları getirmiştir. Bunun yanı sıra kır hayatından farklı olarak kendi ürettikleri yerine daha hazır gıdalar almak zorunda kalma, eğitim, sağlık vb. her alanda ekonomik bir gelir elde etmek zorunda olan birey ve ailelerde maddi anlamda bir yoksulluk sürecini başlatmıştır. Bu durum da aile bireylerinin ekonomik gelir sağlamak için çalışmasını zorunlu kılmış ve eskiden daha sarsılmaz görülen baba otoritesinin dışında annenin de iş hayatına girmesine imkân vermiş böylece aile içi dengeler de değişikliğe uğramıştır.

Sonuç itibariyle, kentleşme ve göç gibi iki önemli kavramın müthiş bir sosyalizasyon ve kültür inşası yarattığı gerçeği kendini göstermiştir diyebiliriz. Kent denilen olgu, niceliksel ve niteliksel bağlamda oldukça katmanlı bir yapının ürünüdür. Buna keza göç denilen olgu da, bu denli geniş bir yelpazenin ürünüdür. İkisinin bileşiminin, birey ve toplum yapısının oluşturduğu kültür tabiatını şekillendirmesi beklenen bir gerçekliktir. Bu tabiat yaratımı sırasında, benzerliklerin buluşması söz konusu olduğu gibi karşıtlıkların oluşturduğu ayrışma ve tabakalaşma kaçınılmazdır. Biz ise burada toplumsal örgütlenmenin yarattığı tabakalaşma ve sınıflaşmanın geleneksel yapı ve değerler problematiğinde ortaya çıkardığı hususlardan genel bir çerçeve çizmeye çalıştık. Söz konusu durumda göç ve kentleşme ortak bir paydanın ürünü olarak işaret edilmiştir. Nitekim toplumun kentleşme ve göç ile geçirdiği fiziksel, ekonomik, teknolojik süreçler sosyal aktörlerin de etkisiyle bir dönüşme sahası geliştirmiştir. Lakin başlığımızın sınırlılığı ve tezimizin ana konusunun dışında kalacağından ötürü, kentleşme ve göç olgusunun etki altında bıraktığı diğer öncüller (ekonomik, teknolojik vb.) bu bölüme dâhil edilmemiştir.

⁵³ Fatma Yaşar Ekici, “Türk Aile Yapısının Değişim ve Dönüşümü ve Bu Değişim ve Dönüşüme Etki Eden Unsurların”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 30/1, 2014, s.220

1.3.2. TÜRKİYE’DE GÖÇ VE KENTLEŞMENİN KADINA YÜKLEDİĞİ DEĞERLER

Kadın, sosyal ilişkiler, sosyal sistemler ve toplumsal yapı denilen bütünlükçü yaklaşımı içinde barındıran bir olgudur. Bu düzlemde görel olarak bünyesinde denge ve birliği barındırmasının yanı sıra çeşitli zıtlıklar, çatışmalar ve eşitsizlikleri de barındırır. Söz konusu durumda en çok zikredilen ise, toplumsal cinsiyet ayrımı ve buna bağlı haksız tanımlamalar, konumlandırmalar ve beraberinde de uygulamalar ile ilişkilidir. Nitekim kadın bir anlamda biyolojik bir anlamda da sosyolojik bir var oluş içerisinde. Kadın ve kadınlık en doğal halinden ziyade sonradan başka öznelere konumlandırıldığından bir anlamda da yapaylığa maruz bırakılmıştır denilebilir.

Toplumun kültürel yapısının geçirdiği değişim ve dönüşüme rağmen ailenin tek eşli ve erkeğin otoritesine dayanan ataerkil aile yapısı yine etkenliğini korumayı başarmıştır. Bu anlamda devam eden tutum, hemen her alanda kendini hissettirmektedir. Kadının aileyle anlam kazanması ve sosyal pozisyonu, ilk kurulan karı-koca evlilikleri ile perçinlenmiştir. Bundan sonraki süreçte ise, kadın önce kocaya eş, sonra iyi bir anne ve aynı zaman da korunmaya muhtaç veyahut korunması gereken bir fert olarak görülmesi gerçeği kendini göstermiştir. Bu durum hem Doğu hem de Batı toplumları için ortaklık barındırmaktadır diyebiliriz. Nitekim cinsel etiğin de ilk hareket noktası kadının namusuna sahip çıkmakla başlatılabilir. Ve ayrıca kadınsız, erkeğin veyahut eril otoritenin nihai garantisi olarak görülen ailenin tehlikeye girmemesi açısından, kadının biricik yeri ve uzamsal sınırları aile içinde tesis edilmiş ve bu sınırlarla özdeşleştirilmiştir. Kadının yerinin tesisi hususunda “terazinin bir kefesine kadınların özgürlüğü, ötekine ise ailenin yıkılması”⁵⁴ konulup, kadının cinsi oluşumunu hem mana derinliği olarak hem de soy devamlılığı noktasında aile ve annelik olgusu ile bağdaştırıldığını söylersek yanılmış olmayız. Söz konusu durumda evlilik ve aile toplumun temel yapı taşı olmakla birlikte bir toplumun bekası için de ayrıca önem arz etmekte olduğu gerçeği ile yüzleşiriz. Lakin Türk aile yapısının temel dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda, geleneksellik işleviyle yoğurulan ataerkilliğin kentleşme ve göç olgusu ile bütünleşerek bazı noktalarda işlevselliğini yitirdiği kanaatine varabiliriz.

⁵⁴ Orhan Bingöl, “*Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık*”, KMÜ Sosyal ve Ekonomik Dergisi Araştırmalar 16/1, Gümüşhane 2014, s. 110.

Bununla beraber, kadın kır dünyasında, niteliksel manada başka sıfatlar edinmesi çok güç olmasından dolayı genel manada erkek hükümranlığın sınırlanamamaktadır. Dolayısıyla eşiyile aynı konuma gelemeyeceği ona geleneksel kodlarla da empoze edilmiş ve bu noktada çaresizleştirilmiştir. Böylece ailenin kadını, çocuklarının anası, ev işlerinin düzenleyicisi konumunda sıkıştırılmıştır. Aslına bakılırsa bu kalıpların oluşturulmasında yalnızca geleneksel manada erkek egemenliğini ve erkek cinsiyetini suçlamak objektiflikten uzak olacaktır. Çünkü kadının bir anlamda bu kalıplara hapsedilmesine, geleneksel kadın tipinin kaidelerini kabul etmiş ve bunu gelecek kuşak yetiştiriciliği noktasında da aktif olarak sürdüren kadınlar sebebiyet vermiştir. Bu anlamda kayınvalide, elti, abla vb. hususta rastlayabileceğimiz pek çok rol model de bu kaidelerle adeta yeniden yaratılmış ve bir kadının kalıplara sıkıştırılmasında bizatihi rol oynamışlardır. Nitekim gelenekselci kadınların yarattığı olan bu durumu düzeltmek ve iyileştirmek yine hemcinslerine düşmüştür. Söz konusu durumda kadını geri plana iten ve kadını, cinsiyet nitelikleriyle donatan eski ne varsa yıkmaya çalışılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile Türk dünyasının girmiş olduğu değişim ve dönüşüm, kadının da modernizasyonu ve hakettiği değeri görmesi konusunda girişimlerin zirvede olduğu bir dönem başlamıştır denilebilir. Kadın, çeşitli inkılâplarla ve anayasal düzenlemelerle laik, modern bir yaklaşımla itildiği yerden başka bir noktaya taşınmıştır. Böylece önceden yalnızca dışı bir oluşumun ürünü olarak görülen kadına, anne ve eş niteliklerinin yerine eşit, bağımsız, özgün bir birey nitelikleri kodlanmıştır diyebiliriz. Bu yenilik hareketlerine, kent faktörü eklenince kadın, bir modernizasyonun da fitilini ateşlemiştir denilebilir. Sınırları çizilmiş ev alanından dışarıya adım atan kadın, artık maddi bir karşılık bulamadığı ev iççiliğinden sıyrılarak, eğitim ve sosyal yaşamda aktif rol alır bir hale bürünmüştür. Bu sosyallik ve eğitimsel yenilikler kadını kent ortamında çalışma hayatına dahil etmiştir. Dahil olma durumu, önceleri maddi kalkınma amaçlı olsa da, daha sonraları özellikle kentin eğitim imkanlarına kolaylıkla ulaşılması ile kadının mesleki bir oluşum içerisine girmesine neden olmuştur. Her ne kadar bir gelişim gösterilse de istenilen ve hakedilen seviyede olmadığı da hissedilen bir gerçekliktir. Eskiden kısıtlanan eğitim imkanları kadınların gerek akademik kadrolarda gerekse siyaset kulvarı gibi pek çok alanda niceliksel ve niteliksel dengesizliğe uğramasına sebebiyet vermiştir.

Her kadın, her toplum farklı bir örüntünün ürünüdür. Bu da kadınların öncelikle birer birey olarak, sonrasında ise cinsi oluşum olarak farklı farklı göç ve kentleşme deneyimlerinin olduğu manasına gelmektedir. Bu farklılık kadının göç etme ve yerleşme sürecinde etkinliği noktasında başlar. Bu süreçte aktif rol oynayan kadınların aile içinde itibar hiyerarşisinde üst sırada olduğu fikri kendini gösterir. Söz konusu durum beraberinde de, yeni ortamda daha fazla sorumluluğun altına girmelerine sebep olur. Kırdan kente gelmiş kadınlara kıyasla kentte doğup büyüyen ve pek tabii “eğitim almış genç kadınlar, daha nitelikli ve sorgulayıcı olmaktadır.”⁵⁵ Bu durum doğrudan eğitimle alakalı olmakla birlikte, alt dinamikleri irdelendiğinde şehrin kendi bütünselliğinde cereyan eden olayların ve gündelik yaşamın kaidelerinin karmaşıklığının daha sorgulanmaya müsait olduğuyla da ilişkilendirilebilir.

Kırdan gelmiş, göçün tüm etkilerini ve bilinmezliğini yaşamış bir kadın için kent hem ihtişamı hem de ürkütücülüğü barındırabilir. Bu ihtişam, köyün veyahut kırın tutucu ve baskıcı ortamından sıyrılışı ile heybetlenmiştir diyebiliriz. Buradan hareketle, kadınlar manevi emeklerinin yanında, ücrete dayalı bir üretim sisteminin parçası haline gelmişlerdir, en nihayetinde kılık kıyafet gibi baskıcı süreçleri öteleme noktasında da önemli bir atılım gerçekleştirmişlerdir ki bu kıstasta dinsel faaliyetlerin etkinliği ve etkinliğinin şehir hayatında azalmasının da payı bulunmaktadır diyebiliriz. Tüm bunların yanı sıra kitle iletişim araçlarının tesirini birinci dalgada hissetmeleri ve ekonomik özgürlüğün elde edilmesi ile tüketime dayalı davranış kalıp ve normların yaygınlaşmasını da yine kentin kadının özgürleşmesine katkısı hususunda zikredebiliriz.

Kadın ve göçün bir başka etki sürecide şüphesiz, kentin ürkütücülüğü ve daha evvelde zikkrettiğimiz gibi bir davranış kalıbı olarak kadının korunmaya muhtaç olarak lanse edilmesiyle ilişkilidir. Dolayısıyla kente gelen kadın, eğer bekar biriyse kontrol mekanizmaları hat safhada çalışmaya başlar. Kadın cinsiyet olarak, bekar kadın, dul kadın ve evli kadın gibi pek çok kategorizasyona sokulur ve ona göre bir namus, şeref profili oluşturulur. Hepsinin odak noktası ise, kentin potansiyel olarak kadınının ar ve namusunu zedeleyicilik içermesinde yatmaktadır. Bu temel düşünce hem erkeğe hem de kadına doğrudan bazı tutum ve tavırlar yükler bunlar “erkek için; çalışma, evin geçimini

⁵⁵ Sema Buz, “Göç ve Kentleşme Sürecinde Kadınların Görünürlüğü”, *Aile ve Toplum Eğitim Kültür Araştırma Dergisi*, 5/17, Nisan-Mayıs-Haziran 2009, s. 44.

üstlenme, eş, anne ve kız kardeşleri koruma vb., iken kadın için ise, kadınlığını ön plana çıkaran cinsellikten sakınma, kendi hayat arkadaşını seçememe ve ailece onaylanan erkekle izdivaç, eş ve kardeş dışında karşı cinsten biri ile iletişim kuramamadır.”⁵⁶ Söz konusu durumda, kente gelen kadın bekar ise, sarkıntılık ve cinsel incinebilirlik olasılığını barındırabileceğinden hareketle sınırlı alanlara hapsedilir. Kadın yine eş tarafından terkedilmeye müsaittir ve bu durumda da kadın dul yaftasıyla kendine şehirde yeni bir hayat kurup ayakları üzerinde durması toplumun ve erkek cinsiyetince açık bir hedef olarak görülmesine sebep olur. Çoğu zaman bu yaftalanmaya, etiketlenmeye şehir akışı içerisinde hiç edilmeye açık görülür. Dul yaftasıyla bir sıfır geri plana itilen kadınlar, mesleki yeterlilikleri yok ise, evlilik dışı ilişki yaşamaya müsait kılınırlar. Bu çarpık ilişkiler için de çoğu zaman şehir hayatının karmaşık yapısı seçilir. Görülen odur ki, kadın için kent ve kır ortamının sınırları ve yaşam şekilleri yine başka özneler ve pek tabii toplum tarafından biçilir. Kır ortamının baskıcı tutumundan sıyrılan kadınlar eğer biçilen bu rollere karşı geliyorlar ise, yine aile fertleri veyahut toplum tarafından cezalandırılırlar.

Kentin demografik yapısı için de bazı semtler, özellikle toplum tarafından itilmiş insanların barındığı yerler haline getirilir. Hatta bir cezalandırma usulü olarak cinayetler tercih edilir. Belirli sebepler ve belirli yerlerde olan cezalandırma usullerinin kent olgusu ile de yakından ilgisi olduğunu söyleyebiliriz. En nihayetinde kent doku itibariyle bir diyalektiği bünyesinde barındırmaktadır. Çünkü bir tarafta kentli imajını, sosyal ve ekonomik anlamda kalkınmışlığı simgelerken öte tarafta da, insanların suç eğilimlerinin arttığı, cinayetlerin işlenmesi noktasında mekansal sınırlılıklarının ustaca kullanıldığı bir yapı barındırmaktadır. Bu kulvardan baktığımızda, farklı cinsiyetleri kucaklayan ve kadın cinsiyetinin kentin dehlizlerinde kaybolmasını engelleyecek bir dokunun oluşması gerektiği kanaatine varabiliriz. Nitekim, kentin mekan dokusunda eril bir kod taşıdığı da günlük yaşam pratiklerinde kendini göstermektedir.

Tarihsel sürece bakıldığında kadın ve sokak ikiliği olumsuz pek çok çağrışımla desteklenen bir hal almıştır. Alt dinamik olarak, kadının sokağa fazla çıkması, ortalıkta fazla görünmesi bir tehdit unsuru olarak görülür. Bu durum modern toplum örüntüsünde

⁵⁶ Naile Bilgili, Gülşen Vural, “Kadına Yönelik Şiddetin En Ağır Biçimi”: *Namus Cinayetleri, Anadolu Hemşirelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi*, 14/1, 2011, s. 66.

özel ve kamusal ayrımı ile yeniden organize edilmeye çalışılsa da kentsel ölçekte dahi bu tam anlamıyla aşılabilmiş değildir. Kadınlar için belirli saatler, belirli alanlar oluşturulmuştur. Ve yine kadınlar için dahil olunmaması gereken ve ayrıca ucundan kıyısından dahi etkileşime girmesinin zararlı ve aşılmaz bir durummuşçasına lanse edildiği sınırlar çizilmiştir. Bu sınırlar da sosyal yaşamın ana kaynaklarına erişilmesi ve kullanımını kısıtlamaktadır. Cinsiyete dayalı mekansal parçalanmışlığın keskinleştiği durumlar kadının kent ile bütünleşmesini de engellemektedir. Bu nedenle hukuki üst yapılar ve gündelik hayatın kadına sunduğu yaşam pratikleri gereği mekan ve kadın bağlamında kentsel bir evrim gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bu durum da kadın üzerindeki itaatkar ve mahrem olgusu bertaraf edildiğinde ancak gerçek anlamda işlerlik kazanmış olacaktır. Lakin günümüzde dahi tam anlamıyla kadının üzerinden bu baskı dinamiklerinin kaldırıldığını söylemek güçtür. Bu konuda kadın hareketleri, feminist ve hak arayışlı yöntemler ile ivme kazanılsa da hala arzu edilen düzeyde kadın ve kent bütünleşimi gerçekleştirilememiştir. Tablo her ne kadar iç açıcı gibi görünmese de kadının mekan sınırı olarak ev dışına taşması, meslek edinimi, sosyo-kültürel faaliyet geliştirmesi, eğitim, eğlence ve dinlence alanlarına katılımı kentin kadına yüklediği değerler ve kadının kendini kente ait hissetmesi noktasında önem arz ettiğini de söyleyebiliriz.

2. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ OLGUSU VE KADIN TEMSİLİ

2.1. SİNEMA TOPLUM İLİŞKİSİ

“Sinema gelecekteki dünyanın dönüm noktalarından biridir. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema, bir çeyrek asrakalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir”⁵⁷

M.Kemal ATATÜRK

Sinema, toplumsal bir topografya sunmasının yanı sıra sanatsal kaygılarla duygu ve düşüncelerin yansıtılmasını sağlamasıyla da önemli bir etki alanına sahiptir. Bilindiği üzere sanat, duygu ve düşüncelerin dışı vurumu; bireysel duygu akışı içerisinde tarihsel ve toplumsal gerçeğin anlatıldığı zaman zaman da hissettirildiği bir olgudur.⁵⁸ Genel çerçevede insan, en temelde algıladıkları, gördükleri ve deneyimlemeleriyle var olmaktadır. Dolayısıyla insanı var eden şey, çevresel akışın bellek ve bilinç dışında meydana gelmesi ile oluşan tüm yaşamsal deneyimin, kuralların ve düzenlemelerin yön verme gereksinimi üzerine temellenmektedir diyebiliriz. Burada önemli husus ise, sanat kollarının ortak idealinin insanı varetmekten çok, insanı “gelişkin bir düşünsel nitelik seviyesine”⁵⁹ erdirmeye çalışmasıdır. Bu sayede insanoğlu en temelde bir düşünce düzeyi geliştirerek, değişen dünya ve algısının iniş, çıkışlarını tayin ve tespit edecek, zaman zaman değerler inşa ederken zaman zaman da bu değerlerin yok olup gitmesine ortam sağlayacak bir konuma erişecektir. Söz konusu durumda hem insan hem de insanın üretim örüntüsü olan toplumsal yapı işlevsel bir ilişki içerisine girmiş olacaktır. Nitekim de filmler, toplumsal yaşamın tüm katmanlarını kucaklayan “sosyal, kültürel,

⁵⁷ <http://www.edebiyatgazetesi.com/2014/10/27/ataturk-ve-sinema-2/> (20.02.2018)

⁵⁸ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları*, Cem Yayınevi, 2. Basım, 1974, s.96.

⁵⁹ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara 1992, s.55.

psikolojik ve dahası ekonomik söylemlerini; biçimsel, figür odaklı veyahut temsiller bazında belirli kod ve şifrelerle sinemasal anlatının ürünü olarak aktarımını sağlar.”⁶⁰

Sinema ve toplum ilişkisi her şeyden önce sinemanın bünyesinde bir iletişim sürecini barındırdığı gerçeği ile filizlenir. Bu çok boyutlu olgu, iletişimsel manada bir üst ve alt yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar geliştirmesine sebep olur. Bu sanatsal yaratılar da belirli bir orana kadar toplumsal alt dinamikleri etki altında bırakır. Ancak iletişimsel manada dikkat edilmesi gereken nokta, lanse edilen gerçeklik ile ya da iletişimsel geçişle üretilmeye çalışılan fenomenik imgeler ile, toplumsala ait gerçek nitelikli imgelem dünyasının ayrımıdır. Çünkü sinema gerçek imgelem dünyasını yansıttığı noktada aslında bize toplumsalın aşikâr bir tahlilini de yansıtabilir. Lakin bu sinemanın toplumsal etki dağarcığının dışında, sanal kendiliklerle ve ampirik temelli bir alanı kapsamadığı anlamına gelmemelidir. Çünkü, bu ampirik ve sanal imgelem de aslında dolaylı yünden, toplumsal teşhisten yola çıkmasa dahi, bu yolla da iletişimsel manada topluma katkı sağlayabilir. Söz konusu durumda da birey veyahut toplum, toplumsal dünyanın dışında duygulanımsallıktan uzak ve daha sanal bir zihni süreci başlatabilir. Bu zihni süreçte de hali hazırda olmasa bile ileri bir zaman diliminde gelecek toplum algısı oluşturabilir, nitekim de bu “gelecek toplumu” fiilen “var olan toplum” ile çoğu zaman el ele bir ilerleme süreci gösterir.⁶¹

Sinema ve toplumsal alışveriş hususunda değinilmesi gereken önemli bir nokta da, toplumun ve onun mimarı sayılabilecek bireylerin, zaman zaman en mahremini, zaman zaman tutku ve arzularını zaman zaman ise, korkularını yansıtma noktasında ciddi bir etkisinin olduğudur. Bu anlamda bakıldığında sinemanın bilinç dışavurumunu yansıtmasından kaynaklı simgesel olarak bilinç aynası olduğu fikrine kapılmamız mümkündür. Ve hatta yalnızca yansıtmak ile kalmaz, yorumlar, türetir, olan ile olması gereken arasında eğip büker. Bunu yaparken de dolaylı yoldan inceleme alanına aldığı toplumun, nesnesi konumundaki insan profilini yorumlamakla kalmaz aynı anda ona dış dünya ile ve diğer insanlığın kapılarını da aralar. Bu kendine has özelliği ile de sinema, toplumsal göstergeleri gün yüzüne çıkarıp oluşturduğu imgelem dünyası ile de bir

⁶⁰ Filiz Bilgiç, *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 146.

⁶¹ Carsten B. Laustsen, Bülent Diken, Çev: Sona Ertekin, *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, İstanbul 2011, Giriş Bölümü

değişim arzulattığı toplumsal yapı dinamikleriyle yapılan bir deney niteliği gösterir. Dolayısıyla gerçeklik ve olabilirlik barındıran pratik hayat sunumları sinemasallaştırılarak birer emsal niteliğine bürünmüş olurlar.

Sinemanın toplumsal kodlarla olan ilişkisel durumu, tarihsel gerçeklikleri konu edinmesiyle de yakından ilişkilidir. Bu açıdan düşünüldüğünde toplum belleğinin diri tutulmasını sağlamak adına anlatıcı ve hatırlatıcı roller üstlenmekte olduğunu görebiliriz. Dolayısıyla sinema ve toplum ilişkisinin geçmiş ile de sıkı sıkıya bağ içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bilindiği üzere insanoğlunun geçmişine duyduğu merak ve öğrenme isteği aynı zamanda kültürel bir olgunun etrafında şekillenen, tarihsel sürecin de bir parçası olarak oluşum göstermektedir. Yani, birey ve toplumların geçmişi öğrenme ihtiyaçları sinema tarafından kısmi olarak karşılanmakta ve toplumun bir kitlesince de doyum gerçekleşmektedir. Nitekim, tarih çok kapsamlı ve kapsayıcı bir disiplindir. Tüm boyutlarıyla disipline edilmesini toplumun tüm kesimlerinden beklemek yanıltıcı bir durumdur. Lakin, her bireyin tarih ve geçmiş bilgisinin asgari düzeyde olması şarttır. İş bu noktada sayfalar dolusu, nitelikli bilgiyi ilmek ilmek dokumak yerine, tarihsel kazanımların gerçekleştirilmesi adına temasal yönden halk ile buluşması sağlanabilir. En nihayetinde bellek, yanına toplumsal kavramını aldığı anda daha anlamlı bir kavram haline bürünür. Bu noktada toplumsal belleğin oluşum düzeyini sadece akademi dünyasına indirgemek, halk veyahut toplumun genel kesimine ulaşmasını sağlamamak, “hesaplaşma, yüzleşme”⁶² ve ileri atılım gösterecek köklerin inşasını zorlaştırır.

Sinema yaratıcısı her şeyden önce, yaratıcısı olduğu eserinin ait olduğu toplumun bir ferdi olarak, kitap ve gazete okuyan, değer yargısı ve belirli bir eğitim düzeyi olan yani gündelik hayatın pratiklerini gerçekleştirir. Bu pratikler ise genel çerçevede bakıldığında gündelik hayatın sundukları insan olmanın gerekli ritüellerinden başkası değildir. Lakin asıl yaratı sürecini başlatan, şahit olduklarını, gözlemlediklerini kısaca toplayıp oluşturduğu veri havuzuna; duyuş, düşünce ve yorumsal gücünü ekledikten sonra belki de en önemli noktası olan sanatsal bir dokunuş ile son vuruşunu yapıp seyirciye aktarmak gibi çetrefilli bir süreci geride bırakmaktır. Çetrefilli diyoruz çünkü, sinema yaratıcısı dediğimiz olgu, karşılık bulursa önemli bir silah halini alır ve ait olduğu

⁶² Gökçen Başaran İnce, “Medya ve Toplumsal Hafıza”, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13/1, 2010 ,s. 10.

ve sesleniŒte bulunduğu toplumuyla karŒıllıklı bir etkileŒim sũrecini baŒlatır. Bu anlamda sinema yaratıcısının, iletiŒim kurduğu kitle ve değindiği konular çoğunlukla hassasiyet ve belki de en ˆnemlisi bilinç gerektirmektedir diyebiliriz. İŒte bu noktada sinema ˆođu kez sˆylemek istenen ve sˆylenen ikiliğine maruz kalır. Bu durum zaman zaman toplumsal ve ideolojik baskılarla zaman zaman da ekonomik kaygılar ile seyirci arzusuna yˆnelik bir harita belirlemektedir. Bu anlamda bazı konular ˆncelik kazanırken, bazı konular ˆzellikle geri plana itilmektedir. Dolayısıyla, sinemanın her Œeyi sˆyleyemeyeceđi ima edilirken, art bellekte ise, sˆylememesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu da bazı iˆerik ve konu bũtœnlũđœnœn diğerleri karŒılaŒtırıldıđında daha sinematografik ˆzelliđe sahip algısı yaratmasına kadar ileri bir boyuta gˆtœrœlebilir. Nitekim, sinema yaratıcısı, aidiyet veyahut “toplumsal yaŒamın iˆselleŒtirilmiŒ yođunlaŒmasını, bilinˆaltı ve ona bağlı ahlak oto-sansœr”⁶³ kavramları bũnyesinde yaratıcısı olduğu eserinde hissettirecektir.

Sonuç itibariyle, filmler toplumsal deđiŒme noktasında nabız tutan, modernleŒmenin daha iˆselleŒtirilmiŒ bir hal almasını kolaylaŒtıran ˆgelerden yalnızca bir tanesidir. Dolayısıyla insanoğlunun ve onun yaratıcısı olan toplumun kœltœrel manadaki temsillerini anlatıcılığı ve bir bellek oluŒturma noktasında hatırlatıcılığı misyonuyla yũrœten sinema, insan ve toplum sentezinin tahlili ve ˆzœmlenmesi noktasında da ayrıca değerlidir. BaŒlıđın giriŒinde M. Kemal Atatœrk’ten alıntıladığımız sˆz de bu noktada fikrimize hak verir niteliktedir. Dolayısıyla, sinema yaratisına yalnızca bir eğlence aracı, boŒ zaman geˆirme aktivitesi gˆzœyle değil, gerektiğinde toplumu uyandıracak bir silah, gerektiğinde de geleceğimizi Œekillendirecek bir imgelem dũnyası olarak bakmalız.

⁶³ Gũlseren Gũˆhan, “Sinema Toplum İliŒkileri”, *Kurgu Dergisi*, 12, 1993, s. 54-56.

2.2. TÜRK SİNEMASI VE KADININ SUNUMU

Dünyaya gelirken sahip olduğumuz biyolojik cinsiyetimizin dışında, kültürel bir tamamlanma olan ve her bir cinsiyet için ayrı ayrı biçilen rollerin ve davranış kalıplarının şekillendirdiği ve çoğunlukla toplumsal beklentileri ifade eden toplumsal cinsiyet, erkek ve kadınların fiziksel nitelik farklılıklarından ziyade, erkeklik ve kadınlık hakkında toplumca yaratılan özelliklere göndermede bulunur.⁶⁴ Söz konusu durumda, cinsiyet; fiziki manada bedenlerin benzetim yoluyla hayali bir şekilde kurgulandığı, toplumsal cinsiyet ise, fiziki var oluşu, sürekli ve düzenli olarak gizleyen bir yaratım, “kültürel bir kurgu üzerine türetme ve sürdürme yönünde yapılan kolektif bir sözleşmedir.”⁶⁵

Toplumsal cinsiyet olgusu, sosyo-ekonomik bir yapılanma içinde genellikle erkeğin egemen olduğu, sağladığı üretimin niteliğinin eşitlikçi ve komünal olmayan ve çoğunlukla kadınların tekelinden uzak bir şekilde üretildiği yapılanmalardır. Öyle ki kadın alabildiğine yapamazsınlaştırılmış, ezilmiş, aşağılanmış ve özgürlük kavramıyla uzaktan yakından temasa geçmesi önlenmiştir. Buradan hareketle, toplumsal konumda var olma çaba ve kabülünde alt üst edilen bir yapılanma biçimi sunulmuş ve çoğunlukla kadın itaat ettirilmeye çalışılmıştır. Bu köhne toplumsal cinsiyet olgusu, yeni düşünüş biçimleriyle, çağın gerekleriyle ve en önemlisi insan olmanın onuruyla bağdaşmamaktadır. Bu kalıplar kadını doğrudan ikinci plana itip, toplumca da aşağı bir konum oluşturmasının kanıksanmasına sebep olmuştur. Elbette ki, bu köhne düzen kadınlarca kurulmuş değildir. Bu konum inşaları, kadının kendisi dışında, karşıt bir cinsi oluşum olarak erkeklerce ve pek tabii toplum düzenini inşa eden kurumlar aracılığıyla oluşturulmuştur. Yaratılan kültür kalıpları geleneksellik adı altında kadına çoğu zaman ev sınırları içerisinde alan biçmiştir. Bu durum aynı zamanda kadının emeğinin maneviyata indirgenmesine ve maddi manada değersizleştirilmesine sebebiyet vermiştir. Bilinir ki kadın, ev sınırlarında dışarı taşıdığı anda yani kamusal alan ile iletişime geçtiği anda statüsel manada, karşı cinsin ötesine geçer. Bu üretilen kalıplar aynı zamanda erkek cinsiyetine de belirli bir sorumluluk ve yük bindirmiştir diyebiliriz.

⁶⁴ A. Giddens, *Sosyoloji*, Çev. Hüseyin Özel & Cemal Güzel, Ayraç Yayınları, Ankara 2000, s. 621.

⁶⁵ J. Butler, *Cinsiyet Belası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s.229.

Nitekim erkek, kamusal alanla ilişki içinde olan ve hükmetme manasında kendisine özel bir alan yaratabilen, aynı zamanda da bir kadının ve ailenin geçim sorumluluğunu alan ve pek tabii kadının özgürlük sınırlarını kendi tekeliyle inşa eden bir hayatı yaşamaktadır.

İlk başta bakıldığında erkek için muazzam gibi görülse de derinliklerine inildikçe, sorumluluk yükünün fazlalığının aslında çok da imrenilesi olmadığı gerçeği ile yüzleşiriz. Genel itibariyle baktığımızda ise, toplumsal cinsiyet kalıplarının bu şekilde işlenmesi, “hem kadınların hem de erkeklerin hayatını zorlaştırdığı” kanısına varabiliriz.⁶⁶ Daha öncede bahsettiğimiz gibi bu kalıplar çoğunlukla fiziksel, biyolojik varsamalarla pekiştirilmiş ve bu rollerin, doğuştan ve değişmez olduğu fikri ile sunulmuştur. Bu biyolojik farklılık, eşitsizlik ve ayrımcılığın temellendirilmesinde ve dahi meşrulaştırılmasında ilk başvuru anahtar bir söylem gibidir. Böylelikle, genel geçer erkeklik ve kadınlık kalıpları pekiştirilmiş olur.

Genel hatlarıyla bahsetmeye çalıştığımız toplumsal cinsiyet ayrımı, geleneksel kültür kodlarıyla zaman zaman pekiştirilirken, zaman zaman da popüler kültür endüstrisine kurban gitmektedir. Bu noktada önemli bir rol üstlenen kitle iletişim araçları, kitlenin üretimi olan çoğunlukçu kültürün sürdürülmesine yönelik hizmet ederken, kadının kendine ve topluma yabancılaşması noktasını da göz ardı etmektedir. Söz konusu durum da kadının insan kimliğine erişmesi gerçeğine engel olan kendisine bile yabancılaşması gerçeğini, ürettikleri mitolojiler, kalıplar ile destekleyerek kadını içinde bulunduğu toplumsal konuma terk etmelerinde yatmaktadır. Burada temas etmeye çalıştığımız nokta, medya tekelinde yaşanan bir kitle kültürü algısı ve bu algının uzun bir süre kadını toplum düzeni karşısında edilgen bir konumda tutmaya verdiği hizmettir. Söz konusu durumda, kadının zihinsel aktifliğini hayata geçirmesi ve iletişim ortamında ben de varım algısı yaratabilmesi açısından Habermas tarafından “ideal iletişim etiği”⁶⁷ olarak adlandırılan uygulaması kaynak oluşturabilir.

İdeal iletişim etiği, bu iletişimsel eylemi, evrensel çaptaki normlara uyarlayabilecek derecedeki akılcılık olarak tanım sahası bulur. Bu tanımdan hareketle, iletişimsel eylemde bulunan herkesin, iletişimin sağlandığı ortamda aktif rol oynaması, yani

⁶⁶ Konca Yumlu, *Toplumsal Cinsiyet ve Medya. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, S. 21, 2014, s.153.

⁶⁷ Zühal Çetin Özkan, “Türkiye Sineması’nda Kadının Değişen İmgesi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 5/2, 2012, s. 79. Detaylı bilgi için bkz. Habermas Jürgen, *İletişimsel Eylem Kuramı*, Çev. Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.

önergelerde bulunabilmesi, sorgulayabilmesi ve karşılıklı manada bir eleştiriselliği yakalayabilmesinin gerekli olduğu kanaatine varabiliriz. Dolayısıyla, eğlence programlarından, dizilere, çizgi filmlerden, haberlere değin her türlü medya ürününde karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet kalıpları kadınları da ön plana alarak, eşit olmayan cinsiyet ilişkilerini onaylamadan, tekrar tekrar üretip meşrulaştırmadan, sorgulayıcı ve niteliksel manada üretim sağlayabilecek düzeye erişirmelidir. Çünkü mesele, meşrulaşmış ve genel geçer bir hal almış herkesçe de sonu tahmin edilen tarzda, eşitliği ve iletişimsel etiği geride bırakan senaryolar ile toplumun aksak yönlerini yalnızca ortaya koymak değildir. Mesele, bu aksak işleyişe dur demek, onun sorgulanmasını sağlamak ve artık eskiyi, köhneyi değil yeni düşünüş ve yaşayış biçimleriyle ufuk açma yönünde eğitici olmasındadır. Bu noktada medya ürünleri içinde özellikle, kültür tablolarının yansıtılması bakımından sinema özel bir alan içermektedir diyebiliriz. Dolayısıyla, sinema da yukarıda sıraladığımız amaca, sadece yansıtıcı özelliği ile değil, eğitici niteliğiyle de hizmet etmelidir.

Sinemanın eril mi yoksa dişil mi olduğuna karar vermek elbette zor ve görecelidir. Lakin bu hususta, Atillâ Dorsay'ın "Sinema ve Kadın" adlı eserinde yaptığı açıklamalarla, en azından bir fikir üretebileceğimizi düşünüyoruz. "Sinema denince aklımıza çoğunlukla kadın gelir, kadınlar gelir, kadın yüzleri ve kadın isimleri gelir. Çünkü sinema denilen olay, Amerikalıların 'glamor', İngilizlerin ise 'glamour' dedikleri bir çekicilik olayıdır. Yalnızca perdede gördüğümüz yüzlerin ve bedenlerin çekici olması demek değildir bu. Sinema bize gizemli, uzak, son derece zevk ve keyif vaat eden her şeyle bütünleşir bilinçaltımızda(...) Sinema, bize tüm günahları, tüm zevkleri vaat eder, tüm tabuları ve yasakları yıkmaya söz verir."⁶⁸ Görüyoruz ki, sinemanın erilliği ve dişiliği olgusu göreceli ve duygusal bir yaklaşımla değişkenlik arz etmektedir. Halbuki vurgulanması gereken şey, şudur ki teknik açıdan erkeklerin egemen olduğu, sematik manada ise artık kadınların bu sektörde kendi sorunlarını ele alır hale gelmesi gerektiğidir. Öyle ki kadın elinin hamurunu bir kenara bırakıp, kendi cinsiyet ve kimlik sorununu kapsamlı ve ciddi biçimde perdeye yansıtmalıdır. Hemen eklenmesi gereken bir diğer nokta da şu ki, bölüm içerisinde biz de sinemanın erilliği veyahut dişiliğini sorgulayarak görsel manada tezatlığa yol açmış olabiliriz. Lakin temas ettiğimiz şey, bir

⁶⁸ Attilâ Dorsay, *Sinema ve Kadın*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s.13.

kadının sorununu ve toplumsal düzende yaşadığı ayrımcı noktaları ancak tüm hatlarıyla bir kadının dile getirebilmesinden başkası değildir.

Kadınların kültürel süreçte bazı temsiller içerisinde olduğu ve bu temsilleri içselleştirdiğini genel bir kanı olarak kabul edebiliriz. Lakin bu kültürel öğelerin kendilerinden ziyade, içselleştirilerek egemen bir portre çizmesi hali can alıcı ve bir o kadar da politik görünmektedir. Dolayısıyla kadın üzerinden oluşan bu kültürel temsillerin üretiminde de kadın söz sahibi olmalıdır. Çünkü ancak, bu şekilde toplumsal dönüşüm ve ileri atılımlar gerçekleşebilir. Sinemada oluşan kadın imgesi, her şeyden önce sosyal gerçeklikten hareket eden ama aynı zaman da psikolojik bir duruş zemini olan çok geniş katmanlı bir temsiller sisteminin bir parçasıdır. Bu temsiller sistemini anlamak veyahut kadın imgesini anlamak için öncelikle kadının sosyal ve kültürel zeminde nerede konumlandığına dikkat etmek gerekir. Türkiye sinemasının tarihsel akıştaki kaydettiği değişim süreci, toplumsal dönüşümlerle paralel bir iz düşünüm gerçekleştirmiştir diyebiliriz. Türk kültürünün temel yapı taşı aile üzerine temellenmektedir. Öyle ki Türk aile yapısı geçmişten günümüze kendi iç dinamikleri ile çeşitli şekillerde dönüşüme uğramış ve geleneksel büyük aile yapısını geride bırakarak, çağdaş ve tek ebeveynli çekirdek ailelere dönüşmüştür. Türkiye Cumhuriyet rejimiyle birlikte sosyal, siyasi, ekonomik her ne varsa köklü bir şekilde evrim geçirmiştir. Söz konusu durumun doğal bir sonucu olarak da değişim, bireylerin bakış açılarından, statülerine kadar yansımış ve toplumsal roller yeniden türetilmiştir diyebiliriz. En nihayetinde kadın, elde ettiği pek çok hak ve özgürlük ile değişimde kendisine aslan payını almayı bilmiştir.*

Kadınların buldukları toplumsal yapı içerisindeki kimlik arayışları, daha öncede vurguladığımız gibi, ortak bir akıl üzerinde örgütlenmeyle nihayete erebilir. Dolayısıyla, yeni kültürel olgular içerisinde oluşturulmaya çalışılan kadın imgesi, yine kadınlar eliyle oluşturulmalıdır. Çünkü ancak bu sayede kadının, sosyal yaşam pratiklerinin içerisinde yaşadığı mağduriyet durumu tüm gerçekleriyle tespit edilecek ve teorik arka planda üretilen imge olan kadından ziyade, gerçek kadına ulaşılacaktır.

* Daha öncede kadının Cumhuriyet rejimi ile kazandığı statüden pek çok kez bahsettiğimiz için, tekrara düşmemek adına bu bölümde köklü değişimler demeyi uygun gördük. Ve dahi yapılan her bir yenileşme hareketini detaylıca irdelemek konu bütünlüğü ve tez başlığımızın dışında olacağı için daha yüzeysel geçilmiştir.

İmge ve söylemler üzerine ürettiğimiz kadın için çoğu zaman bir şey yapmak yerine sadece temsil etmeyi uygun görmek, sürekli bir şekilde kadını üzerine konuşulan bir mevzu haline getirmek de üretim yapılamamasının veyahut olumsuz konumun sağlamlştırılmasının bir ayağıdır.

İşte bu noktada, kadını yine kendi köklerinde bulduğu güç yani “kadın çalışmaları” kurtaracaktır. Bu çalışmalar sayesinde yaratılan imgelem dünyasına adeta ağır bir darbe inecek ve kadın kendi öz benliği ile buluşacaktır. Bu alan, genel yapı itibariyle, kadınların tarihsel süreçte nasıl ikincil plana itilip, ezildiğini ama buna rağmen nasıl var olduğu ve bu baskıcı durumla ustaca baş etmeyi nasıl becerebildiği; bu mücadelelerin tarihi, yani cinsiyete dayalı ezilmenin bugüne kadar nasıl devam edebildiğini anlamaya çalışmak olarak tanımlanabilir.⁶⁹

Elbette başlayan kadın hareketi, kadınlara yaşanan değişim sürecinin ağırlığının yükünü, tek başına omuzlamak zorunda olmadıklarını ve “başka öznelerce kendilerine yabancılaştırıldıkları, kafalarının karıştırıldıkları bu duruma aciz ve sessiz kalmamaları gerektiği fikrini aşlamıştır.”⁷⁰

Bu hareket skalasının artışının, Dünya çapında 1960’lı yıllara Türkiye’de ise 1980’li yıllara tekabül ettiği öne sürülür. Dolayısıyla ortaya çıkan bu ivmesel hareketler kadın, sinema arasında ilişkisel bir dışavuruma sebep olmuştur diyebiliriz. Türkiye koşullarında yaşanan kadının var oluş çabası, “1980’e kadar modernleşme ve batılılaşma hareketleriyle örtüşürken, 1980 dolaylarında Batı’daki ikinci dalga feminizm hareketi ile örtüşüm göstermektedir. Söz konusu duruma ek olarak, Geç Osmanlı ve erken Türk modernleşmesinin ortak bir “kadın devrimi” yarattığı algısı genel manada kabul görmektedir.”⁷¹ Bu adlandırmanın nedeni ise, Türkiye’nin kentli ve orta sınıf olarak tabir edebileceğimiz kesimince modernleşmenin yarattığı eğitim, kentli yaşamda var olma ve az sayıda çocuk doğurma eğiliminde olan kadınların yaşamlarındaki dönüşümünde yatmaktadır.

⁶⁹ Serpil Sancar, "Üniversitede Feminizm Bağlamı Gündem ve Olanaklar" *Toplum ve Bilim Dergisi*, 97(Yaz), 2003, s.165.

⁷⁰ Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, 3.Baskı, Metis Yayınevi, İstanbul 2011, s. 88.

⁷¹ Yektanurşin Duyan, *1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme*, II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design 02-04 May 2013, s.334.

Pek tabidir ki, daha öncede sıklıkla vurguladığımız, kadınlara evlilik, boşanma, seçme seçilme, miras, eğitim, din hukukunun geri plana itilmesi hususlarında yaşanan düzenlemeler etkili olmuştur. Aslına bakıldığında, büyük değişim ve dönüşüm olarak algılasak da doğal standartlarda kadının zaten bu haklara sahip olması gerekirken, sonradan imtiyazmış gibi özlük haklarının sunulmasının da ayrıca üzücü bir durum olduğunu eklersek yanılmış olmayız. Ama buna rağmen farkındalık yaratmış olmak veyahut daha doğru bir ifadeyle, yanışın neresinden dönülürse kâr olacağı mantığına büründürerek vicdani bir varsayım yaratabiliriz.

Kadının yaşadığı bu dönüşüm, şüphesiz ait olduğu ve başrol oynadığı aile bağlarında bir değişime de yol açmıştır. Öyle ki, maddi manada alternatifi bulunmayan bu sosyal kurum (aile), manen sevgi ve üremeye dayalı ilişkileri barındırmaya devam etmiştir. Aile bağlarının sorumluluğundan bir nebze sıyrılan kadın imgesi, aile sınırları içerisinden dışarıya taşmış ve bir kimlik arayışıyla yüzleşmiştir diyebiliriz. Bu da ona, alışılmışın dışındalık yani marjinalite yüklemiştir. Söz konusu durumda, kadın çalışma hayatında aktif rol almaya başlamış ve tıpkı korkulduğu gibi eğitim hayatına da dahil olmuştur. Ancak tüm bu gerçekler, kadınların aile ve ev sorumluluklarından tamamen sıyrılmadığı ve hala ilk görevinin o olduğu gerçeğinden daha baskın değildir. Tüm bunların yanı sıra, kadına açılan alanlar, yine erkek egemenliğinin el verdiği ölçüde boşluk inşası ile ilişkilidir. Nihayetinde, Türk toplumunun değişim ve dönüşümlerde çığır da aşsa, aşılamayan kült mevzular her daim var olmuştur. Bunlar arasında, bakirelik, erkek çocuk tercihi, sadakat, namus vb. aslında çifte standartların kaynağı olmakla birlikte, ilişki düzeylerinin sınırlarını ve toplum düzeninin temel ilkelerinin de belirleyicisidir. Yani, bu saydıklarımız üzerindeki denetimin bir anlık boşluğunun olması dahi, kültürel ve yönetim mekanizmasının dengelerinin alt üst olacağı anlamını taşır. Pek tabii, bu keskin dönüşümlerin aşıldığı kentli düzende de, aslında yalnızca görünür metotlarla bunu aştıkları bir gerçektir. Çünkü, iş fiiliyata geldiğinde, kapalı kapılar ardında yine erkeğe bağımlı bir yapı sergilemektedirler. Bu durumun aşılmasının elbette kolay olmadığını anlayabiliyoruz. Kadının bilinçlenmesi, gücünü hissetmesi en önemlisi ortak bir akıl geliştirip daha ileri bir atılım hedeflemesi hali hazırda dahi devam eden bir süreçtir. Dolayısıyla yeni kültür filizlerinin atıldığı geçmiş dönemlerde kitle kültüründe önemli bir yer edinen sinemanın da payını alması beklenen bir durumdur.

Türk sinemasının geneline bakıldığında aile ehemmiyet arz eden bir yapı olarak tüm heybetiyle kendini var etmiştir diyebiliriz. Yalnızca var etmekle kalmamış, Türk sinemasında aile, yüceltilmesi gereken, zırlı duvarlarla korunan ve manevi gücün asla yitmediği bir kurumdur.* Aile kurumu üzerinden çoğunlukla, sert ve otoriter kimliği ile gizli bir yönetim mekanizması geliştirilerek ve her fırsatta kalın çizgilerle vurgulanıp, hissettirilerek baba figürü inşa edilmiş ve kadını ikinci plana iten bir tablo sunulmuştur dersek yanılmış olmayız. Yine kadın, çocukları ve ailesinin bekası için kendinden vazgeçmeyi göze alan, her türlü fedakarlığı gözünü kırpmaksızın yapabilecek merhamet olgusunu barındıran ve sahiplenici bir kimlik olarak sunulur. Bu kimlik zaman zaman gelenek zaman zaman da dini bir takım temsiller ve semboller ile sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu noktayı somutlaştıracak olursak, dini bir sembol olarak “Cennet anaların ayağının altındadır.”⁷² hadisini verebiliriz. Burada vurgulanan kadının ayağı altında söyleminden ziyade, annenin ayağı altında yani aile kurumunun bir parçası olması koşulunda yatmaktadır ve yine temas edeceğimiz diğer nokta anne kelimesinden ziyade, geleneksel kültürde ana kelimesinin daha sık tercih edildiğidir. Bu rastlantı kanaatimce çekilen cefaların, duygu yoğunluğunu hissettirmek adına yaygınlaşmış ve annelik mevkisinin maneviyatı ile duygusal bir tatminin gereği olarak açıklanabilir. Tüm bunlardan yola çıkarak, evli ve çocuklu kadının daha saygın bir yer edindiği kanısına da varabiliriz. Dolayısıyla, evli olmayan ve herhangi bir sebepten dolayı yalnız yaşayan kadına her daim şüphe ile yaklaşılmıştır. Aslında bu şüphe durumu, alışılmış faziletli ana kalıbının bu kişilerce zedelenip zedelenmediği üzerine olan denetim mekanizmasının bilinemezliği temelinde şekillenir. Diğer yandan da yalnız yaşayan kadın bekar ise, dokunulmamış, bakire sevgili idealinin zedelenip zedelenmediği üzerinde şüphe olgusu temellenir. Çünkü eğer durum aksi gibiyse, kötü kadın, düşkün kadın, vb. gibi kodlar üretilir. Tezimiz bünyesinde de incelediğimiz Gurbet Kuşları

* Bu akış içerisinde daha evvelde geleneksel kodların örüntülediği bir yapı olarak sıklıkla değindiğimiz aile, neden kadın ve sinema başlığında da ele almıyor diye düşünebilirsiniz. Lakin kadının toplum içindeki yapısıyla ilgili fikir sahibi olabilmemiz için buradan hareket etmenin daha doğru olduğunu düşünerek, değinmeyi uygun gördük. Bunun yanı sıra, evlilik kurumu, aile ve kadın üçlü bir bağlantıyı temsil eder, hal böyle olunca anneliğin ve ailenin olumlandığı durumları köken itibarıyla elimizden geldiğince analiz etmeye çalıştığımızı söyleyebiliriz.

⁷² Bkz. İbn-i Şihab, Musned, 1/102, Hadis no: 119 ; Deylemî, Firdevs, 2/116, Hadis no: 2611; Suyûtî, el-Câmiu's- Sağîr, 3642; el-Aclûnî, Keşfu'l-Hafâ, 1:335; el-Elbânî, Sahîhu'l-Câmiî's-Sağîr ve Ziyâdetuhu, 1259, 1260) <https://www.islam-tr.net/> 23.02.2018.

filmde yer alan Fatma karakterinin yaşadığı bu buhranlı durum, (yaşadığı ilişki sonucu bakireliğini yitiren ve sevdiği çocuğun onunla evlenmeyi reddetmesi üzerine intihar etmesi) tam da yukarıda bahsettiğimiz evli kadına duyulan saygı ve bir kadının yalnız kalabilirliğinin kodlarının kadınlara nasıl işlendiğine yönelik bir temsildir. Yaşadığı ilişkinin bir şekilde meşruiyet kazanamaması ve bir aile kurumunun temellerini atamamasından ötürü kadın yalnızlanabilirliğin şüphe kisvesini giymek yerine, hayatına son vermeyi seçiyor. Bu örnek aynı zaman da 1960’lar sinemasında kadın imgesinin nasıl sunulduğuna dair bir örnek oluşturması bakımından da ayrıca önemlidir diyebiliriz. Lakin 1960’lara geçmeden evvel, Türk sinemasının geçirdiği evreler ve değişen kadın temsillerine şöyle bir bakmak yerinde olacaktır.

Türk sineması başlangıç noktasından günümüze değin birçok evreyi geride bırakıp, kendi öz dinamiklerini oluşturmak adına önemli adımlar atmıştır diyebiliriz. Bu evreler de yine sinemanın kendi bütünselliğinde, zaman zaman sanatsal yapı özelliklerine zaman zaman da toplum tipolojisine göre şekillenmiştir. Bu anlamda kabaca bir profil çizmeye kalksak, 1910- 1950 yılları arasına; ilk uygulamalar, belgeseller ve tiyatroucuların etkisi altında bir dönem olduğunu, 1950-1970, Sinemacılar Dönemi ve toplumsal olaylarla yapılan buluşmaların yoğunlukta olduğunu, 1970 sonrasında ise Türk sinema tarihi adına yeni oluşumların hız kazandığını görürüz.* Şimdi ise, bu dönemlerde çekilen filmleri örneklendirerek, kadın temsillerinin işlenişine dair fikir edinmeye çalışacağız.

Türk sinemasının ilk konulu filmi 1917 yılında çekilen Pençe’dir. Bu filmin konusu, evlilik ve evlilik dışı bir aşkın karşı karşıya gelmesi üzerine kuruludur. İki kötü ana

* Burada çizilen profile, Gülseren Güçhan’ın *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* adlı eserinden esinlenilmiştir. İçeriğinde de bahsettiğimiz gibi bu kabaca, bir profildir. Türk Sinemasının geçirdiği evrelerin, yıl yıl izahından uzaktır. Tezin ana başlığından sapmamak adına Türk Sinemasının kronolojik gelişimine detaylıca değinilmemiştir. Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz. Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968. İlk Dönem (1910-1922) 2- Tiyatroucular Dönemi (1922-1939) 3- Geçiş Dönemi (1939-1950) 4- Sinemacılar Dönemi (1950- 1970) 5- Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası). Ayrıca kısa bir gelişim tablosu da; 1895-1923 2- 1923- 1932 (19/07/1932 “Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi) 3- 1932-1939 (14.07.1934 tarih ve 2559 sayılı “Polis Ödev ve Yetkileri Yasası’nın 6. maddesine uyularak yapılan 09.07.1939 tarih ve 2/11551 sayılı “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi. II. Dünya Savaşı başladı). 4- 1939-1945 (II. Dünya Savaşı bitti. Çok partili dönem başladı). 5- 1945-1950 (14 Mayıs 1950 seçimleri) 6- 1950- 1960 (27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi) 7- 1960-1971 (12 Mart 1971 Ordu Muhtırası) 8- 1971-1980 (12 Eylül 1980 Ordu Yönetimi) şeklindedir. Ayrıca bkz. Selahattin Önder, Ahmet Baydemir, “Türk Sinemasının Gelişimi”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6/2, 2005.

karakter üzerinden temellendirilir. Bu kötü baştan çıkarıcı, şehvet düşkün karakterler de pek tabii kadın olarak yansıtılmışlardır ve filmin sonunda beklendik bir şekilde kötü kadınlar cezalandırılırlar. Daha sonra ise Casus (1917), Mürebbiye (1919), Binnaz (1919), Bican Efendi Vekilharç (1921), isimli filmlerinde bu kervana katıldığını söyleyebiliriz. Bunlar arasında Binnaz ve Mürebbiye filmlerinde kadın karakterin, etrafındaki birden fazla erkeği birbirine düşürdüğü ve bu erkeklerin kadın için verdikleri mücadele üzerinden şekillenmiştir diyebiliriz. Ayrıca birbirine yakın zaman dilimlerinde sunulan bu filmlerin, ahlaksız kadın tipi yaratımında ne ölçüde belirleyici olduklarını da görebiliriz. Bu klişelikte kadınların erkekleri baştan çıkarması ve erkeğin kadını elde edebilmesi için mücadele vermesi, bir anlamda erkek hegemonyasının tezahürünün yansıması olarak algılanabilir. Söz konusu durumda güçlü olan erkek, kadına sahip olur üzerinden kodlar üretildiğini görüyoruz. Sonuç olarak da, kadınları fiili güç kalıplarını fiziki manada değil de dişilik üzerinden üreten ve bir anlamda “femme-fatale”* ye dönüştüren bir algı yaratıldığını söylemek mümkündür.⁷³

Türk sinemasının sunduğu bu genel tablonun içerisinde, bu tiplerin yıldızlaşması ise 1934 yılında, Cahide Sonku'nun oynadığı “Bataklı Damın Kızı Aysel” adlı filmi ile mümkün olmuştur diyebiliriz.⁷⁴ Türk sinemasında şimdiye kadar bahsedilen kadın tiplerinin dışında Aysel, toplumun alt tabakasında yer alan, daha cahil olarak tanımlanabilecek, düzen içerisinde kötü niyetli kişiler tarafından kolaylıkla kandırılabilen ve sözde aile aidiyetine sahip bir kadın olabilecekken kaderin etkisiyle kötü kadının sahip olduğu özellikleri barındıran, bir nevi kader kurbanı bir profildedir.⁷⁵ Nitekim bu profiline rağmen erkeğin sahiplenici kanatları altında hayata tutunmaya çalışan ve en sonunda da içindeki iyi özelliklerin çıkarılıp evinin kadını olması şeklinde sunulmuş bir profildedir. Görüyoruz ki, önceden itilen ve cezalandırılan profilin yerine filmin sonunda kötü karakter olumlanıp iyileştirilerek bunu da yine erkeğin sahipleniciliği üzerinden, kötü kadın kendi dinamiklerine ters olarak ödüllendirilmiştir.

Türk sineması içerisinde “cinselliği, dişiliği ön plana çıkaran, fahişeler, vamlar vb.

* Öldürücü güzelliğe sahip kadın manasına gelmektedir. Deniz Salman, “Oscar Wilde’ın Salome Karakteri; Feminist mi Feminin mi?”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5/1, 2012, s.147.

⁷³ Yektanurşin Duyan, a.g.m. , s. 334.

⁷⁴ Ağah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Kitapları, İstanbul 2005, s. 257.

⁷⁵ Neşe Kaplan, *Aile Sineması Yılları 1960’lar*, Es Yayınları, İstanbul 2004, s. 67.

gibi düşkün kadın tiplerinin 1922 yılından itibaren ortaya çıktığı söylenirken, 1949'lara gelindiğinde* kadın, ayakları yere basmayan, toplumun dönemsel sorunlarıyla alakası olmayan komedi ve melodramın oradan oraya savurduğu bir unsur olarak nitelendirilir.”⁷⁶ Aslında bakılırsa bu tarih aralığına sıkıştırılan ve sınırları kesin çizilen değerlendirmeler kesinlikten ziyade görecelilik arz etmektedir. Lakin 1922'lerde başlayan bu akımın, temelinde tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan ve özellikle de Muhsin Ertuğrul'un tekelinde ilerleyen yapısı göz önünde bulundurulduğunda, aynı konu seyrinde bir kadın sunumu ile karşı karşıya kaldığımızdan dolayı böyle bir tarihlendirme yapılmıştır diyebiliriz. Bu anlamda “ilk çektiği film ise İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922)'tır.”⁷⁷ İsminden de anlaşıldığı üzere bu ve türevi filmler, tutku ve şehveti içinde barındıran kadınlar temelinde kuruludur. Sonrasında ise, şehveti ve tutkuyu barındıran kadınların peşinde koşarken yiten kent soylularını ve bir tür cezalandırma çeşidi olarak cinayete kurban giden karakterlerin devreye girdiğini, yani kısaca kötülerin cezalandırıldığını iyilerin ise mutlu sona ulaştığını görürüz. Buradan hareketle genel bir profil çizmeye çalışırsak, iki çeşit streatipin üzerinde karakter inşasına gidildiğini gördüğümüzü söyleyebiliriz. Özellikle kadının sunumu bazında, yüceltilen, saygı duyulana karşıt olumsuzlanıp, toplum dışına itileni görürüz.

İyi kadın kimliği genelde, kendinden önce başkalarının hayatını düşünen dolayısıyla fedakâr, acı çekmeyi bilen, ezilen, adeta melek kalıbına sokulan ve oldukça gururlu bir şekildedir. Kötü streatipindeki kadın da ise, içki ve sigara gibi kötü alışkanlıkları barındıran, dişiliğinin cezbedici gücünü özellikle sınıf atlama ve para uğruna ihtirasları haline getiren, baştan çıkarıcı yani kısaca şeytani özelliklerle donatılması şeklinde görürüz. Öyle ki, izleyici filmin başında hangi tarafta olması gerektiğine karar vermiştir. Bunu yaparken de karakterin giyiminden kuşamına, oturup kalkmasından, konuşma tarzına kadar her şey düşünülmüş ve incelikle seyirciye aktarılmıştır.⁷⁸ Söz konusu

*Bu tarihlendirme daha öncede vurguladığımız gibi, dönem aralıklarıyla yüzde yüz kesinlik arz etmemektedir. Örneğin bu tarihlendirmeye (1949), aynı yıllara rastlayan Ömer Lütfi Akad'ın Vurun Kahpeye isimli filmdeki Aliye'nin dönemsel sorunlardan uzak olmasının aksine idealist ve cesur bir Cumhuriyet kadını temsilinde olduğu görülmektedir.

⁷⁶ M. T. Öngören, *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürü, Dayanışma Yayınevi*, s.63 – 65. (Birinci söylem Mahmut Öngören'e ait iken, ikinci söylem Semra Özdamar'a aittir.)

⁷⁷ Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul 2005, s. 215.

⁷⁸ Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s. 47.

durumda, ortaya konulan tipolojilerde iyi-kötü kadın tiplmesi genellikle sarışın ve esmer olarak ikiye ayrılmıştır. Metaforik anlamda, kötü karakterleri canlandıranların hem içsel dünya olarak siyahı temsil ettikleri hem de siyah renkte giyindikleri bir kanı haline gelmiştir. Sarışın kadınların ise görsel olarak çekim güçlerinin daha yüksek olduğu dolayısıyla daha çok vamp kadın anlamıyla anıldıkları söylenebilir.

Hemen eklenmelidir ki, kötü veya vamp kadın olarak nitelendirilmek için illa cinsiyetçi görsel kalıpların sunulmasına ihtiyaç duyulmayabilir. Bu bazen duygusal kalıp inşalarıyla da mümkünleştirilir. Masum, sessiz ve fedakar duygu akışının karşıtlığını oluşturan kötü kadın da, bu kategorizasyon dahilinde her daim masum kadına yenilendir.⁷⁹

Yukarıda sıklıkla vurguladığımız ve örneklendirdiğimiz kötü kadın streotiplerine ek olarak, özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra kadına verilen değerdeki artış ile birlikte ve pek tabidir ki, Türk kadınlarının oyunculuk alanında hissedilir bir şekilde artmasıyla, eski anlayıştan bir nebze de olsa sıyrıldığını söyleyebiliriz. Özellikle Ateşten Gömlek, Bir Millet Uyanıyor, gibi filmlerde yaratılan kadın tiplerinin yukarıda incelediklerimizin aksine idealist, cesur ve bir o kadar da fedakar bir imaj ile donatıldığını görebiliriz.⁸⁰

Muhsin Ertuğrul'un ardından yeni film yönetmenlerinin de olaya dahil olmasıyla kadın sunumunda yeni kalıplarla karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Bu hususta, melodram kalıplarının artış gösterdiği geleneksel kodlarında folklorik desenlerle ayrıca göze sokulduğu, karakter tipolojisi olarak da, köy delikanlısı, cesur, ayakta duran, mücadeleciler erkeğin karşısına, çilekeş, masum ve kocası, babası ve olmazsa olmazı kayınvalidesi tarafından hor görülen kadın sunulmuştur.⁸¹ Gördüğümüz üzere, iyi kadın kötü kadın streotipinin yerini bu dönemsellikte, dışı cinsiyetini geri plana atan iyi ve kötüden ziyade, kadını ikincilleştiren ve daha savunmasız, itaatkar kalıba sokan, bir tablo almıştır.

1950'li yılların başlarındaki Türk sineması ise, kadın temsillerinden ziyade, piyasa romanlarının filme uyarlanmasıyla dikkat çekmiştir.⁸² Kadın temsilleri olarak da, bu yılların filmlerinde bir özellik olarak harem görüntüleri, banyo sahneleri ve dansöz gibi

⁷⁹ Neşe Kaplan, a.g.e., s. 44-45.

⁸⁰ Mehmet Işık, Şakir Eşitti, "Türk Sinemasında Sıradışı Bir Kadın Karakter Olarak: Aliye Rona", *Kadın/Woman Dergisi*, 16/11, 2015, s. 124

⁸¹ Fetay Soykan, *Türk Sinemasında Kadın*, İzmir, 1993, s. 34.

⁸² Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Esat Mahmut uyarlamaları örnek olarak verilebilir.

cinsiyeti ve seksepaliteyi ön plana çıkaran sahnelerin ağırlıkla olduğu öne sürülmüştür.⁸³

Sinemanın tarihsel akışı içerisinde ise 1914 yılında temelleri atılan lakin çok fazla ciddiye alınmayan ve asıl oluşum sürecini 1950-1960 yılları aralığında tamamlayan Yeşilçam'ın Türk sinema tarihi içerisinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Genel itibariyle bakıldığında ise kendi kalıplarını aşmadığı ve birbirinin türevi olay örgülerinin ve karakterlerinin üretildiği bir süreç olduğu da görülür. Bu yıllarda sinema, toplumsal gerçekçiliğin ve melodram kalıplarının etkisi altındadır. Özellikle sinemaya, dindar olarak tabir edilen çevrelerin ilgisini çekebilmek için bu duygular kullanılmıştır. Bunun dışında da zenginlik ve lüksün özendirildiği dönemin liberal havasının teneffüsünü yansıtan bir hava oluşturulmuştur. Ve ayrıca kadınların duygusallıklarını ön plana çıkaran kasti olarak oluşturulmuş aşk sahneleri, erkek izleyicilerin seksepalite anlamında ilgilerini çekecek tarzda pavyon ve dansöz şovları, çocukların ilgisini çekecek tarzda şaşkın komik karakterlerden oluşan adeta kitle anlamında bir renk cümbüşüne sahne olarak tüm kesimler kucaklanmaya çalışılmıştır.⁸⁴ Dönemin kadın tiplerine baktığımızda ise, bazı isimlerin yıldızlaştığını ve bazı rol kalıplarının duygu akışını içselleştirdiğini görürüz, dolayısıyla bu oyuncuları gören izleyicinin oyuncunun girdiği rol kalıbından bir beklentisi olur bu karakterin neler yapacağını tahmin etmesine değin uzanan bir hale bürünebilir. Örneğin, Cahide Sonku, Neriman Köksal, Belgin Doruk gibi o dönemin yıldızları genellikle melodram kalıpları içerisinde faziletli ana, bakire sevgili ve ihtiraslarla dolu kadın gibi tek boyutlu rollerde, iyi veyahut kötü kalıplarıyla seyirci karşısına çıkar. Genel profile baktığımızda yine iyi kötü streotipinin kadının, toplum içerisindeki cinsiyet rol kalıpları üzerindeki belirleyiciliğinin olduğunu söylemek mümkündür. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise, ülkenin hukuk ve yönetim mekanizmalarındaki yenileşme (yeni anayasanın yürürlüğe girmesi), sayesinde girilen özgürlük ortamı, yönetmenlerin toplumun sorunlarına eğilmelerini kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla o dönemde Halit Refiğ, Metin Erksan, Atif Yılmaz, Lütfi Ömer Akad, Yılmaz Güney vb. pek çok yönetmen bu ana tema etrafında film çekimlerine yönelmiştir. Söz konusu durumun doğal bir sonucu

⁸³ Aktaran, Yektanurşin Duyan, a.g.m. , s. 335. (Ş. Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. Beta Yayınları, 2. Baskı. İstanbul 2000.) Bu görüş, 1950'lerden önce Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan devirde de Binnaz ve Karım Beni Aldatırsa filmlerinin sahneleri öne sürülerek aktaran tarafından çürütülmüştür.

⁸⁴ Ş. Esen Kuyucak, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010

olarak, göç, kadın, kentleşme, işsizlik, adaptasyon sorunları gün yüzüne çıkarılmıştır.⁸⁵

Konumuz bünyesinde kadın temsillerine bakacak olursak; melodram kalıplarının daha evvel de bahsettiğimiz bakire sevgili, erdemli ve vefakar ana kalıplarının karşısına, “kötü kadın, seks bombası, isterik veya bağımlı kadın, erkekleşmiş kadın gibi karakterler”⁸⁶ getirilmeye devam etmiştir. Lakin yine bu dönemde, toplumsal gerçekçilik akımı etkisi ile, kadının iyi ve kötü gibi tek boyutlu yapılandırmasına ek bir boyut kazandırılmıştır. Ve bu çerçevede, gerçek kadının dünyasına kapı aralanmıştır diyebiliriz. Dolayısıyla toplum tarafından örselenmesi istenilen kadın cinsel yaşam sorunları, maruz kaldığı toplumsal baskı, güncel yaşantımızda bile ilkelliğini koruyan kuma sorunu, kadının bir maddi meta olarak algılanmasına sebep olan ve adına geleneksellik denilen uygulamalar, Türk sinemasında kendine yer edinmeye başlamıştır.

1970’li yılların ortalarına gelindiğinde ise, siyasi anlamda kargaşa dönemi yaşandığı, özgürlüklerin sekteye uğradığı, sağ sol gibi çatışmaların ayyuka çıktığı, sonu idama giden cezalandırmaların gerçekleştirildiği bir tablo ile karşı karşıya kalırız. Bu gergin ortamın kısıtlayıcılığının gölgesi ve televizyon video gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasından ötürü halk evlere çekilmiş ve sinema kültüründen bir anlamda uzaklaşmıştır diyebiliriz.⁸⁷ Söz konusu dönemdeki kadın sunumlarına değinecek olursak; kadın vücudunun artık iyiden iyiye ön plana çıkarıldığı, masum kadınların soyunduğu görülürken, iyi ve kötü kadın ayrımı da keskinlik ve berraklığını kaybettiği görülmektedir.⁸⁸ Buradan hareketle bu dönemdeki kadın duygu dünyasından çok, kadın bedeninin güzellik, cazibe ile bağdaştırılması normalleştirilmiştir. Kadın cinsel bir varlıktır, lakin cinsellik kodları yalnızca kadın üzerinden üretilmektedir. Dolayısıyla kadın, kendisine ve bedeni üzerinden sunulan bu güzellik ve cinselliğin nesneleştirilmesi dönemin film kültürüyle içselleştirilerek, erkeklerin önceden kadının kişilik dünyası üzerinde kurdukları hegemonyalarını, kadının bedeniyle de yönetmeye başladığını bir anlamda ortaya koyar. Ayrıca özellikle eklenmesi gereken nokta da, bu dönemlerin sonlarında “(1970’lerin) seks filmlerinin hızla yaygınlaşmasının”⁸⁹ kadını cinsel haz

⁸⁵ F. Kalkan, *Türk Sineması Toplum Bilimi*, Tümer Ajans Yayınları, İzmir 1988 , s.42.

⁸⁶ F. Kalkan, a.g.e. , aynı yer.

⁸⁷ Ş. Esen Kuyucak, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010, s. 134.

⁸⁸ Zühal Çetin Özkan, “Türkiye Sineması’nda Kadının Değişen İmgesi”, *DEUHYO Dergisi*. 5/2, 2012, s.80.

⁸⁹ Mehmet Işık, Şakir Eşitti, a.g.m. , s. 126.

nesnesi sıfatıyla, endüstriyel bir mecra haline getirerek, kadın temsilini olumsuzladığıdır.

1980'lere gelindiğinde ise, Türk sineması hem tema hem de temanın işleniş bakımından farklılıklar barındırmaya başlar. Bu eskiden belirli rol kalıplarına sıkışan kadınların, özellikle baş kadın oyuncuların, iyi ve iffetli kadın gibi tek boyutlu rollerinin geride kalıp, bu namus timsali kadınların cinsellik ile bağdaştırılmaya başlaması ile ilişkilidir. Özellikle “bu kadınlar sevişmeye, öpüşmeye kısacası bu kadınlar artık yatağa girmektedirler.”⁹⁰

1980'lerde bu sebepten dolayı artık iki rolü de üzerinde toplamaya başlayan tek kadının ön planda olduğu filmler çekilmeye başlamıştır. Böylece, temelde cinsellik konunun önemli bir argümanıyken, alt katmanda da bazı isimlerin bu rollerle simgeleşmesi, alt argüman olarak, beden kalıplarının, (vücut hatlarının) giyim kuşamlarının, dönemin estetik ve güzellik anlayışını da belirlemesine yol açmaktadır. Bu durum da aslında cinsellik algısını sadece kötü kadınlara has bir durum olmaktan çıkarmıştır diyebiliriz.

1980'den sonra ise, kadın ve cinsellik algısında herhangi bir değişim ve dönüşüme gidilmemiştir. Kadın ve erkek ilişkilerinin düzenlenmesi noktasında, kadın karakterler artık daha özgür bireyler olarak yansıtılırken, kadınların içselleştirdikleri, iyi anne ve evinin kadını olma hülyasının yine kendini buram buram hissettirdiğini söylemek mümkündür. Kadınların çalışma hayatına her ne kadar sınırlı olsa da, ben de varım demeleriyle birlikte, bazı meslek grupları (öğretmenlik, hemşirelik) onlara atfedilir ve filmlerde işlenilir hale gelmiştir. Genel manadaki profil incelenmeye kalktığımızda ise; temsillerde, kadının her şeyden önce bir birey olduğu fikrinin yavaş yavaş sirayet ettiğini görürüz. Lakin bu iyiden iyiye, eksiksiz bir yansıtmadan çok uzaktır. Çünkü daha öncede vurguladığımız gibi, kadınların sorunlarını yine eksiksiz ve tam anlamıyla yansıtacak olan kadınlardan başkası değildi, dolayısıyla kadın yönetmenlerin sayısının hatırı sayılır biçimde artması ve özgürce konuları ele aldığı süreye kadar, toplumsal konulara ilişkin ayrıntıların gerçekçi ve eksiksiz ele alınması çok mümkün değildir. Ancak yine de altı çizilmesi gereken bir nokta, bu dönemin, en azından kadın ve temsilleri hususundaki konuya ekseriyetle ilgi gösterdiğiidir. Çünkü, “Türk sinemasındaki hiçbir dönemde bu

⁹⁰ B. Evren, *Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi*, Film-San Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, s. 10.

kadar yoğun kadın sorunsalını konu edinen ‘kadın filmi’ olarak tabir edebileceğimiz film çekilmemiştir.”⁹¹

Tarihsel akış içerisinde 1990’lara gelindiğinde, sinemada kadın imgesinde kadını ve sorunlarını ön plana çıkararak temsilin yerini, kentte yaşam sorunsallarının aldığı görürüz. Toplumsal mesajlardan ziyade bireysel kodlarla üretilen filmlerde, bireylerin başından geçenler dramatik bir biçimde seyirciye aktarılır. Bu durum neticesinde oluşan “Yeni Türk Sineması, özellikle yönetmenlerin de ticari ve endüstriyel duygularla yaklaştıkları bir erkek sineması halini alır.”⁹²

2000’li yıllara gelindiğinde ise, kadın imgeleri ve kadın sorunsalları, ana gündemi oluşturmamıştır diyebiliriz. O dönemde daha çok, iyi kötü ayrımı stereotipinde ve Kara Melek’ten, Yılan Hikayesine, Deli Yürek’ten, Aynalı Tahir’e, kadın ve erkek arasındaki aşk gibi duygusallık barındıran hisler, karakterler üzerinde bir temsil olarak sunulmuştur. Daha güncele indirgelediğimizde ise, kadını zaman zaman postmodern bir kimlik kalıbında gördüğümüz gibi zaman zaman da geleneksellik akışında gördüğümüzü söyleyebiliriz. Değişmeyen hakikat ise, toplumsal cinsiyet ayrımının geleneksel kültür kodları ile pekiştirilerek, bir kadın profili çizmeye çalışması ve bu yaratılan profillerin toplumsal bilincin aynası işlevi gören sinema ve filmlerle de desteklenerek sunulmasıdır. Bu noktada yani kadının sinemada sunumunda, sinemanın eril mi yoksa dişil mi algısı sorusu yanıtlanmayı bekler.

Teknik manada erkeğin egemen olduğu, sematik kökende ise kadınların etkin kılındığı göreceli olan bu platformda vurguladığımız şey, bir kadının sorununun, toplumsal düzeyde yaşadığı ayrımcılığın ve kıyaslanmaların ancak ve ancak bir kadın gözünden dillendirilirse mana kazanacağı gerçeğidir. Dolayısıyla kadın kökenli üretilen kültür temsillerinde de kadın göz ardı edilmek ve belli kalıplar çizilmek yerine söz sahibi hale getirilmelidir. Sonuç itibarıyla sinemada kadının sunumunun kadınlarca, üretim aşamasından sunum anına kadar her aşamada takip edilmesi gerekmektedir. Ki böylece, sorunlu olan yaratıların problematiği kolaylıkla çözülebilir. Kadının sosyal ve kültürel zeminde nerede konumlandığı irdelenerek, yalnızca mazlum, acı çeken, faziletli ana,

⁹¹ Neşe Kaplan, “Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın”, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 2/4, s.170. Bu filmlere, Mine, Adı Vasfiye, Bir Yudum Sevgi, Dağınık Yatak, Belinda, Asiye Nasıl Kurtulur, Kadının Adı Yok vb. örnek verilebilir.

⁹² Tuğba Elmacı, “Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi”, *Gazi İletişim Dergisi*, 33, Ankara 2011, s. 185.

şehvet kurbanı, sex objesi vb. şeklindeki sığ sunumlardan oluşan algı geri plana itilecek ve bu algı yerini, kendi ayakları üzerinde durabilen, her konuda tam bağımsız, eğitim seviyesi yüksek önce kadınlara sonra ise kadın sunumlara bırakabilsin.

2.3. GÖÇ OLGUSU EKSENİNDE SİNEMA VE TOPLUM

Tarihte göç olgusu, insanlığın tarihi kadar eskiye uzanan kapsamlı bir süreci ifade etmektedir. Bu olgu, dinamikleri itibariyle pek çok olayın zaman zaman sebebi zaman zaman da sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Basit tabiriyle yer değiştirme hareketi olarak, tanımlanan göç unsuru, ayrı ayrı bireylerin kaderini etkilediği gibi, toplulukların ve ülkelerin kaderini de etki altına alır. Ve hemen eklenmesi gereken bir nokta da göç olgusunun, kültürel, ekonomik, siyasal ve psikolojik birçok etmenin de tetikleyici unsuru olduğu gerçeğidir.

Türkiye Cumhuriyet’i kurulduğunda Mustafa Kemal’in “asıl savaş yeni başlıyor” diyerek üstü kapalı bir şekilde girişilecek olan, özde kalkınma hareketlerinin zorluklarını vurguladığı yaygın bir kanaattir. Her bir kalkınma faaliyeti yeni bir sosyal yapının işaretçisi olurken diğer yandan da, insanlar ve sosyal kurumların etkileşiminin de habercisidir. Nitekim, yeni politikalar ve ülkenin içerisinde bulunduğu tablo insanın hareket sıklasını da düzenlemektedir. Örneğin; ülkenin yaşadığı ekonomik sıkıntılar veyahut dış ülkelerle yapmış oldukları politik anlaşmalar, mevcut nüfusun bir dış göç gerçekleştirmesine sebebiyet verebilir. Bunun yanı sıra, ülke genelinde çiftçiyi tarıma özendirici politikalar uygulandığında köylerde çekici bir faktör olarak algılanarak, geçim sıkıntısı yaşayan ve iş bulma hülyasındaki köylünün iç göç gerçekleştirmesinin önüne geçilebilir. Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşundan günümüze değin göç sahnelerine ev sahipliği yapmıştır. Gelir dağılımındaki uçurumsal dengesizlikler, işsizlik, yoksulluk, siyasi problemler, kan davaları, doğal afetler vb. bu anlamda göçe sebebiyet vermiştir. Türkiye’de göç manzaralarına bakıldığında ise, 1923-1950, aralığında siyasi ve bürokratik temelli, 1950-1980 aralığında sanayi faaliyetlerinde görülen canlanma ve iş gücü talep artışı sebebiyle ekonomik temelli bir manzaraya dönüştüğü görülmektedir. 1980 sonrasına gelindiğinde ise terörün itici gücünün etkisinin buram buram hissedildiği bir manzara karşımıza çıkarken ona tezat bir biçimde eğitim imkanlarının cezbediciliği ile de şekillenen bir başka tablo ile karşılaştığımızı söylemek

mümkündür.

İnsanlar temelde daha iyi yaşam standartları elde edebilmek için yer değiştirme eyleminde bulunsalar da, göç sürecini yaşamalarının ardından, kimlik, aidiyet sorunsalı, kültürel var oluş, değer yitimi, yozlaşma gibi durumlarla da karşılaşmaktadırlar. Nitekim, göç olgusu izah edilirken, genellikle çekici ve itici faktörlerin ortak bileşkesini sunmak daha genelleyici bir tablo oluşturmak adına tercih edilir. İster sebebi, ister sonucu olsun, göç ve beraberinde gelen her bir olgunun güncel toplum yapısında bir karşılığı bulunmaktadır. Yani, dönemsellik sınırında insanları en çok etkileyen şeyler aynı zaman da toplumun sorunlarını ve uğraşlarının anlaşılması adına bir yansıtıcı görevi görür. Buradan hareketle toplum sorunlarını ve güncel olayları yansıtıcı vedahi eğitici vasfıyla önemli bir yer arz eden sinemanın göç ve toplum ile ilişkisi kendini gösterir. En nihayetinde sinema, “sadece bir yansıtıcı değil aynı zaman da sorgulayan,”⁹³ kendi dinamikleriyle yorumlayan ve çoğu zaman da yönlendiren bir sanat dalıdır. Bu vasıflarıyla, sinema filmlerinin içeriğiyle toplum sorunlarının paralel bir ilerleyiş kaydettiği görülür. Nitekim ortaya çıkan bu etkileşim neticesinde sinema denilen olgu, bir bakımdan da toplumsal bilinç görevi görür. En nihayetinde, toplumun yerine düşünür, üretir ve son olarak yansıtır. Buradan hareketle görülen bir gerçek olarak sinemanın, zaman zaman ideolojik, zaman zaman felsefi ve psikolojik zaman zaman da kültür yapısının aynası işlevini görmekte olduğudur.

Türk sinemasının gelişim süreci üzerine, tezimiz bünyesinde daha evvel yer vermiştik. Şimdi ise, göç olgusunun Türk sinemasına yansımalarına dair, bir bakış açısı oluşturma gayesinde olduğumuzu belirtmek yerinde olacaktır. Bilindiği üzere, 1950’li yıllar, Türk sinemasının tiyatrocular tekelinden alınıp, gerçek sinema yönetmenleri ile bulunduğu ve toplumcu gerçekçilik akımının yavaş yavaş sirayet ettiği (aslında 1960’lı yıllar başlangıcı olarak gösterilmektedir, lakin dolaylı yönden işlenen temalara bakılarak böyle bir çıkarım yaptığımızı ekleyebiliriz, zaten yavaş yavaş sirayeti diyerek de bu durumu vurguladığımızı söyleyebiliriz.) vedahi Türkiye’de sinema filmi denildiğinde akla gelen bir dönem olan Yeşilçam’ın başlangıcı olarak kabul edilir. Bu dönemde ortaya çıkan “filmler, sinemayı tiyatrunun etkisinden büyük ölçüde kurtarmıştır.”⁹⁴

⁹³ Gülseren Güçhan, a.g.e. , s. 70.

⁹⁴ Engin Ayça, “Yeşilçam’a Bakış”, içinde: *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (Ed.S.M. Dinçer), Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996,s. 139.

Buradan hareketle “1950’li yılların, göç olgusunun dolaylı da olsa işlendiği ilk yıllar olması”⁹⁵ yönüyle ayrıca önem arz ettiğini söyleyebiliriz.

1960’lı yıllarda toplumcu gerçekçiliğin etkisiyle, göçün bir sonucu olan kentleşme olgusu ve sorunlarının kendini sinemada gösterdiğini söylemek mümkündür. 1970-1980 aralığında ise, iç göç olgusunun daha önce görülmemiş bir biçimde işlendiğine rastlanır. Hatta bu dönemde, iç göç sürecinin yanı sıra, göç sonrası yaşanan adaptasyon süreçleri, kültürel ikilik, istihdam, eğitim sorunları, gecekondulaşma, kentleşme ve kentlileşme gibi çok boyutlu temalar önemli ölçüde işlenmiştir denilebilir. 1980’li dönemlerde özellikle kırdan kente göç sürecinde önemli ölçüde yaşanan artış, (kentsel nüfus oranının ilk kez kırsal nüfusa oranla arttığı yıllardır.) çarpık kentleşme mefhumunun da artmasına yol açmıştır. Bu noktada özellikle içgöç olgusu ile simgeleşen taşı ve toprağının altın olarak tabir edilen İstanbul ve dolaylarında cereyan eden, insanlar, hayatlar ve pek tabii filmler görürüz. Bu konuda, Bir Avuç Cennet, Gurbet Kuşları, Gelin, Düğün, Diyet, At, Züğürt Ağa, Bir Küçük Bulut gibi filmler örnek verilebilir. Hemen eklenmesi gereken bir nokta da bu saydığımız filmler arasında, Gurbet Kuşları, Gelin, Züğürt Ağa, ve Bir Küçük Bulut tezimiz bünyesinde iç göç ve kadın olgusu ekseninde değerlendirmeye tabi tutulduğudur. Aslında bakılırsa, göç eksenin de sinema başlığını verdiğimiz bu bölüm tezimizin bundan sonraki bölümünde ele alınan filmlerin analizlerini anlamlandırmak adına bir basamak oluşturma gayesiyle inşa edilmeye çalışılmıştır. Lakin göç olgusu ve sinema başlığını koyduğumuz bu bölümde yalnızca iç göç olgusunun işlenişine yer vermenin eksiklik olacağından hareketle dış göçün sinemaya nasıl yansıdığına da bakmak yerinde olacaktır. Nitekim Türkiye’nin göç ve kentleşme ile ilgili geçirdiği başkalaşımında en az iç göç olgusu kadar dış göç de oldukça önemlidir. Bu hususta, klişeleşen ve bir dönemin furyası olan “gurbetçi” söylemi genel manada Almanya’ya yapılan işçi göçünü temsil etmektedir. Bilindiği üzere 30 Ekim 1961’ yılında Federal Almanya Cumhuriyeti ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerini de kapsayan anlaşmalar neticesinde, özellikle endüstri sahasında insan gücü açığını kapatmak amacıyla Türkiye Cumhuriyeti’nden işçi alınmaya başlanmıştır. 1970’li yıllarda 500 bini aşkın işçi, Almanya topraklarına gurbetçi olarak gitmiştir. 1973’lü yıllara gelindiğinde ise yaşanan küresel kriz sebebiyle işçi alımları sekteye uğramıştır. Dönem sinemaları incelendiğinde

⁹⁵ Kurtuluş Kayalı, *Sinema Bir Kültürdür*, Ankara: Alaş Yayıncılık, 1998

ana temanın dış göç ve bu göç sürecini yaşayan insanların dramlarını ve hikayelerinin konu edildiği fikri kendini gösterir. Bu kapsamda, Dönüş, Otobüs, Almanya Acı Vatan, Baba, Kara Kafa, Kırk Metre Kare Almanya vb. filmleri örnek olarak öne çıkabilir. Dolayısıyla bu filmler tarihsel ve toplumsal perspektifle, sanatsal ve görüntüsel göstergelerin bir arada yoğrulduğu hem bir kurmaca hem de bir gerçeklik olarak sinema ve göç olgusunu yansıtmaları açısından değer arz eder.

Sonuç itibariyle, göç olgusu ekseninde sinema bir anlamda, filmlerin beslendiği kaynakların toplumsal bilinç, dil, tarih ve kültür havuzunda yoğrulması gerçeğidir. İnsanlar temelde daha iyi yaşam standartlarına erişebilmek için gerçekleştirdikleri yer değiştirme eylemi ile, tüm benliklerinden vazgeçmezler. Göçün temel niteliği ne olursa olsun, birey ve toplumların kendi bünyelerinde ürettikleri kültürel kodlarından bir anda sıyrılmaları pek mümkün olmamıştır.*

Sinema denilen yaratı, toplumdan, bireyden ve pek tabidir ki, onların yaşadıklarından ayrı düşünülemez. Dolayısıyla, neredeyse insanlık tarihi kadar eski bir mefhum olan göç olgusunun, toplumu bir anlamda var eden dil, tarih, kültür gibi öğelerden bağımsız olması beklenemez ve hatta aksine sinema bunlardan beslenerek, hem dönem zihniyet profiline ortaya çıkmasını hem de toplumun eksik ve aksak yönlerini alenen görebilmesi için bir rehber olarak görülmelidir.

* İç göç için bir nebze daha kabul edilebilir olan bu durum, dış göç gerçekleştiren bireyler için zaman zaman sorun teşkil etmiştir diyebiliriz.

3. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA GÖÇ VE KADIN KONULU FİMLERİN ANALİZİ

3.1. FİLM ANALİZLERİNE GEÇMEDEN ÖNCE KISA BİR BAKIŞ

Genel manada temsiller, içinde yeşerdikleri kültürlerin bir parçası oldukları kadar, bu kültürlerin devralınıp içselleştirilmesi noktasında da önemli bir yer tutmaktadırlar. Öyle ki söz konusu kültürel temsiller bir toplumun kendi kendine ürettiği değerlerin bir yansıtıcısı olmasının yanı sıra egemen kültürün ve can alıcı toplumsal dönüşümlerin de vazgeçilmez bir kaynağı olarak gösterilebilir. Bu temsillerin önemli bir ayağını ise şüphesiz sinema teşkil etmektedir. Sinema, sosyal gerçekliğin dile geldiği, sosyolojik ve psikolojik duruşların hayat bulduğu ve dahi yeni bir dünya inşasının nasıl olması gerektiği noktasında sistemleştirilmiş toplumsal kurumların bir proto-tipini temsil etmektedir.

İç göç ve kentleşme hızındaki artışın etkilerinin Türkiye’de 1950 ve 1960 dolaylarında yoğun olarak hissedildiğini söylemek mümkündür. Bu durum haliyle film dünyasına sızramış ve konular 1960’lardan itibaren toplumsal değişimleri buna paralel olarak da göç olgusu ve sorunlarını diğer bir yandan ise göçten etkilenen kitlenin beklentileri ve içlerinde yaşadıkları çelişkilerini içerir hale gelmiştir. 1980’lere gelindiğinde ise, büyük kentlerde hayatını idame ettirebilmenin zorluğu nedeniyle bir nebze film sektöründe durgunluk yaşanmış ve daha az sayıda film yapılmıştır. 2000’lere gelindiğinde ise başat konularını terör, töre ve kısmen ekonomik buhranların sebebiyet verdiği iç ve dış göç konulu filmler dikkat çekmiştir.

Seksenli yıllardan bugünün dünyasına uzanan serüvende toplumsal cinsiyetin film kuramında hatırı sayılır bir öneme sahip olduğunu söylemek mümkündür. Feminist hareketin 1960’lı yıllara gelindiğinde dünya çapında kazandığı ivme, feminizm ve

sinema ilişkisinin gelişmesine sebep olduğunu söyleyebiliriz.⁹⁶

Sinemayla önemli bir toplumsal süreç olan göç olgusu ve kadının konumu arasında sürekli ve karşılıklı bir ilişki söz konusudur ve sinemada toplumsal değişimler alenen gözlemlenebilmektedir. Toplumsal olaylarla kadınların konumu arasındaki bu etkileşim nedeniyle filmler tıpkı bizim de yaptığımız gibi feminist eleştiriler ve nitel yaklaşımlarla da değerlendirilmektedir. Kadın hareketi denilen olgu, hali hazırda bulunduğu ve aynı zaman da bir parçası olduğu toplumsal yapı içerisinde, öncelikle varoluşsal çerçevede benliklerini tanımlamaları, sonrasında ise gerek ilişki gerek değer yargıları gerekse de arzu edilen yaşam biçimleriyle yoğrulacak yeni bir toplumsal yapı ve bu yapı içinde yepyeni bir kadın tipi yaratmaya yönelik eylem ve isteklerinin tümü olarak nitelendirilebilir.⁹⁷ Kadınların yeni bir toplumsal yapı inşa etme çabaları, toplumun onlardan beklentileri ve kadınların çoğu zaman cinsi kimliklerinden ötürü yaşadıkları zorlukları yorumlamaları ve çıkış yolu arayışları ile ilintilidir. Elbette kaçınılmaz son olarak çabalamalar değişimi de beraberinde getirmiştir. Değişim ve dönüşümler çoğu zaman sancılı süreçlerdir. Bu hususta kadın hareketlerinin kadına yüklediği mana değişiminin psikolojik ağırlığını kaldırma konusunda önemle dikkat edilmesi gereken noktanın, kadının bu yeni durum karşısında bilinmezliğin verdiği yalnızlaştırılmışlık ve çaresizlik hissine kapılmaması olduğudur.

Sanat olarak sinemaya, kuramsal yaklaşımlar ile farklı bakış açıları yüklemek mümkündür. Çünkü bilhassa, filmlerin analizlerindeki gerçek okuma ancak bu şekilde daha fazla nitelik arz edebilir. Söz konusu durumda sinemanın büyüleyiciliği, görme arzusu olarak tanımlanan skopofili, röntgencilik olarak tanımlanan erkeğin kontrolünde kadının bir erotik nesne olarak şekil alması hususu ve pek tabii psikanalitik bir yaklaşımın da hakim olduğu, narsist özdeşleşme üzerine temellenir. Bu saydığımız üç unsurda da kadın dolaylı olarak etkileşim halinde olan bir diğer ifade ile dolaylı birer nesne konumundadır. Narsistik özdeşleşme hususunda film erkek kahraman üzerine kurulur ve kadın çok genel bir tabirle bir tehdit unsuru olarak nitelendirilir. Röntgenci duruma göre, erkek hegemonik bir kontrol alanına sahiptir ve kadın erotiklik barındıran

⁹⁶ Yektanurşin Duyan, “1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme”, *II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design*, 02-04 Mayıs 2013, s. 334.

⁹⁷ Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul 1994, s. 315.

bir nesnedir.* Sinemada kadın olarak odak noktasını oluştururken, eril bakışın nesnesi konumundadır.

Çalışmamız bünyesinde de ele alınan filmlerde işlevsel olarak kadının konumu dikkat çekmiştir. Kadının en önemli tanımlanma sahası olan aile ve bu doğrultuda gelişen aile içi konumu, çoğu zaman erkeklerin hareket dışı alanını temsil etmesinden ötürü işlevsel bir anlam kazanmıştır. Aslına bakıldığında bu işlevsellik hali, toplumsal dinamiklerle birleşerek kadını özel bir alanın içine hapsetmiştir. Buradaki özel alandan kastımız zarar görmüşlüklerden korunma sahasından ziyade bir hapsetme süreci olarak izah edilebilir. Nitekim bu durum bir izolasyon çalışması olarak da anlam kazanabilir. Öyle ki bu yalıtım bir süre sonra kadın ve kadınlık üzerinde görünmez duvarlar inşa etmiş ve çok geçmeden kulağımızda yer edinmiş şu ifadeleri, “Kadın dediğin evinde oturur! , Kadının yeri kocasının yanındır! , Kadın kısmı el işinde çalışmaz! , Evimin kadını çocuklarımın anası ol! , Elinin hamuruyla erkek işine karışma!” doğurmuştur.

Teoriler ve çözümleme yöntemleri düşünüldüğünde toplum genelindeki aksaklık ve tek tip kalıplar ustalıklı saptanmıştır diyebiliriz. Lakin sinema tekniklerinin ustalıklı kullanıldığı ve tüm toplumu saran filmler üretilmediğini söylemek mümkündür. Tezimiz bünyesinde de sıklıkla vurguladığımız bir kadının sorunları ve sınırları ancak ve ancak kadınların kendi içsel eylemleri ile gerçekleşmelidir. Bu noktada kadın yönetmenlerin sürece dahil olduğunu söylesek de istenilen seviyelerde ve geniş kitleleri saran filmler olmadığını da vurgulamamız gerekmektedir.

Görülen o ki, dünyada ve özellikle de ülkemizde kadının varoluş sınırları çizilirken idealize edilen bir kadın tipine rastlanmaktadır. Bu tip ise, hanım hanımcık, kalıplarının dışına çıkmaması gerektiği her fırsatta ödevlenen, çoğu zaman maddi manevi çıkar aracı olarak görülen, bazen bir cinayetin müsebbibi, bazen faili, bazen ise töre kurbanı faili meçhul bir cesettir.

Toplum kadının kendi başına bir birey olduğunu idrak edip karşısında yer almak

* Burada bir çok feminist kuramcıya değinilebilir. Ancak bizim yukarıda temellendirmesini aldığımız teori, Laura Mulvey’e aittir. Bunu seçim sebebimiz de, hem genelleyciliğinin niteliksel sınırlarının geniş olması hem de, Türk sinemasındaki ataerkil iz düşün ve kadının yansıtılma biçimi ile örtüştüğünü düşünmemizden kaynaklanmaktadır. Mehmet Arslantepe, “*Sinemada Feminist Teori*”, *Edebiyat*, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu 28-30 Nisan Konya 2010, s.4. Daha detaylı bilgi için bkz. J. Nelmes, *An Introduction to Film Studies*, Taylor and Francis Inc. 2003. A. Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2000.

yerine yanında yer aldığında, ona kadın olmanın haklı gururunu hissettirdiğinde dolayısıyla insanlığın kafasındaki örümcekleri dağıtmak adına bir hamle yapıldığında, kısacası beyinlerde yıllardır inşa edilen tabular yıkıldığında 'kozadaki kadınlık' özgürlüğüne kavuşacaktır.

3.2. 1964 HALİT REFİĞ- “GURBET KUŞLARI” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ

Yönetmen: Halit Refiğ **Senaryo:** Orhan Kemal **Görüntü Yönetmeni:** Çetin Gürtop
Kurgu: Mehmet Bozkuş **Oyuncular:** Cüneyt Arkin, Tanju Gürsu, Filiz Akın, Pervin Par, Özden Çelik, Önder Soner, Sevda Ferdağ, Hüseyin Baradan, Mümtaz Ener, Muadelet Tibet, Tunç Oral, **Sanat Yönetmeni:** Ahmet Danyal Topatan **Yardımcı Yönetmen:** Birsen Kaya **Yapımcı:** Recep Ekicigil, Işık Toraman **Yıl:** 1964 **Süre:** 100 Dakika.



Şekil 1: Gurbet Kuşları Film Afişi “Seni Yeneceğim İstanbul”

Bilindiği üzere bu film Orhan Kemal'in 1962 yılında yazdığı aynı isimli romanından bir uyarlamadır. 1. Altın Portakal Film Şenliği'nde “En İyi Film” olarak seçilen ve yönetmeni Halit Refiğ'e de “En İyi Yönetmen Ödülü'nü” kazandıran bu film Bakırcıoğlu ailesinin Kahramanmaraş'tan büyük şehir ve daha iyi şartlarda yaşam hayali kurarak İstanbul'a göç etmesi hikayesini konu almaktadır.

Film ilk olarak Haydar Paşa Garı'na ulaşan Tahir Efendi ve Selim, Murat, Kemal, Fatma ve eşinden oluşan ailenin görüntüsüyle başlar. Yolculuk esnasında herkes bir şekilde hayallere dalmıştır. Lakin aile, İstanbul'a ayak basar basmaz, İstanbul'un hileci karakterleriyle yüzleşecektir. Haybeci olarak ailenin vapurla yolculukları sırasında tanıştıkları kişi, zeki, kurnaz, kendi işinin patronu edası çizerken, aile fertlerince şaşkınlıkla karşılanır. Bu karakter film bünyesinde de sürekli atladığı sınıflarla daha pek çok yerde karşımıza çıkmaktadır. En nihayetinde aile bir ev tuttuğunu daha sonra da bir oto tamirhanesi açtığını görmekteyiz. Baba'nın film boyuncada tek gayesi, İstanbul'da açtığı tamirhane ile işlerini düzene sokup, memleketine itibarlı bir şekilde dönmektir. Murat'ın hayali ise, İstanbullu bir kadınla birlikte olarak zevk ve sefa âleminde yaşamak üzerine kuruludur. Erkeklerin küçüğü olan Kemal'in amacı ise iyi bir eğitim alıp, üniversiteye gidip tıp fakültesini bitirmektir. Aile baskısını üzerinde fazlaca hisseden Fatma da, baskıdan sıyrılmak ve nefes almak için İstanbul'u basamak görmüştür. Anlaşılacağı üzere herkesin farklı hayalleri, umutları varken zamanla her şeyin alt üst olması üzerine seyreden bir filmidir. Film bünyesinde, günlük yaşantının dinamiksel sorunlarına, aile bağlarını kökünden etkileyecek bazı derin sorunlarla kopuşlar görülmektedir.

Kardeşlerin en büyüğü olan Selim, babasıyla birlikte yeni açtıkları tamirhanede çalışmaya başlamış, ancak gözü sürekli etrafındaki kadınlarda olduğu için işinde gerekli performansı sergileyememiştir. Dükkânlarının karşısındaki Rum tamirci komşularının, yemek getiren karısını göz hapsine alarak, meşru olmayan bir birlikteliğe kapı aralamıştır. Baba-oğul dükkâna gelen müşteriye kaba saba davranıp, her şeyde kendilerini haklı gösterme çabasına girmişlerdir. Pek tabii, kazanç da o oranda azalma göstermiştir. Bataklığın bir diğerini de maço ve fevri tavırlarıyla dikkat çeken Murat yaşamaktadır. O da sürekli Fatma'ya öğütler vermek de, aba altından sopa göstermektedir. Namus konusunda bu derece hassasiyet gösteren Murat, konu kendi duyguları olunca anı yaşayan bir adamdır. Bu anlamda da kendisini evin reisi ve otoritesi zanneden bir adamdır. Murat, hemşerileri Erengiller'den Naciye olduğunu bilmeden onun ile bir tutku batağına sürüklenir. Kemal, ağabeylerine nazaran yalnızca sevdiği kıza karşı kendi özünü, kişiliğini, nereden geldiğini saklaması ve yalan söylemesi açısından çekingenlikler yaşayan bir tiplene olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile içerisinde

sürekli baskılanan, Fatma ise komşusu Mualla sayesinde güzelliğini keşfetmesi ile klişe olarak kötü yollara sürüklenecektir. Fatma hayatında ilk kez karşı cinsteki bir bireyden ilgi yoğunluğuna maruz kaldığı için, ne olduğuna şaşırmıştır. Orhan'ın onu evine bıraktığı esnada Murat'a yakalanması ile işler çığırından çıkar.

Filmde Kemal ile Ayla'nın ailesel zıtlıklarına rağmen, Kemal ile nişanlanma gerçekleşmiştir. Lakin bu durumdan Kemal'in ailesinin sonradan haberi olmuştur. Kızın kusursuzluğu karşısında, kabul etmekten başka da tepki koyamamışlardır. Bunlar arasında Fatma, Orhan ile münasebeti ilerletmiş ve gözünü onda açmıştır. Özellikle bu konuda evlilik vaadiyle aldatılmıştır. Bunun sonuçlarına tek başına katlanacağını anlayan ve diğer iki erkek kardeşinin baskısından da çekinen Fatma, intihar ederek yaşamına son vermiştir. Sonuç olarak, umduklarını bulamayan aile, hem ekonomik olarak hem de manevi olarak darboğaza düşmüştür. Film, ailenin İstanbul'da tutunamayıp Kahramanmaraş'a geri dönmesiyle son bulur.

3.2.1. “GURBET KUŞLARI” FİLM DEĞERLENDİRMESİ

Film adından da anlaşılacağı üzere, buram buram göç kokmaktadır. Özellikle 1950'li yıllar Türkiye'si'ne bakıldığında, tarımda yaşanan modernizasyon ile birlikte ortaya çıkan iş gücü fazlası, iç göçe kapı aralamıştır. Söz konusu durumla birlikte, ekonomik anlamda refaha ermek adına, kentte iş bulup konut edinme amacıyla pek çok insan buldukları köylerinden şehre bir akış gerçekleştirmiştir. Bu film de tarihsel referans olarak böyle bir havanın solunduğu döneme denk gelmiştir.

Gurbet Kuşları filmi daha önce belirttiğimiz kategoriler ışığında irdelendiğinde diğer incelediğimiz filmlerden farklı olarak iç göç olgusu ile daha çok yoğrulmuştur. Dolayısıyla Türk toplumunda kadının konumu, kadının değişen toplum düzeninde özel alandan kamusal alana çıkıp çıkamadığı, kadına yüklenen sosyal değerler, kadının özgürleşme çabası, kadın-aile- toplum üçgeninde kadının temsil ettiği yer, kırsal ve kentsel bazda kadın olmak, kategorilerinin bu filmde daha çok iç göç eksenine dahil edildiğini görürüz. Film genel çerçevede, göçün başlangıcından, seyrine, seyrinden sonucuna değin ilmek ilmek göç olgusu ile işlenmiştir. Özellikle, göçmenlerin taşıdığı ve adapte ettiği sosyo- kültürel motifler, ikilikler, değişimler ve yozlaşmalara sıklıkla

değnilme gayretini görürüz. Buradan hareketle, yönetmenin kahramanları yeni bir başlangıca ya da intihar gibi trajik sonlara götüren anlam örüntülerini ustalıkla işlediği sonucuna varabiliriz. Filmin ana tema örüntülerinden kısaca bahsetmemizin ardından, şimdi de göç olgusu ve kadın öznelliğinde mevzu bahis kategoriler temelinde bir analize geçeceğiz.



Şekil 2: Gurbet Kuşlarının İstanbul'a Ayak Bastıkları, Haydar Paşa Tren Garı.

Yukarıda gördüğümüz sahne ile başlayan film, görüntü itibariyle, kadının konumundan, özgürleşme çabasına, aile örüntüsünden, özel alan kamusal alan ayrımında var olup olamadığına kadar pek çok kodu barındırmaktadır. Aslında bu görüntü, ilk etapta saydığımız konu başlıkları ile bağdaştırılamayacakmış gibi görülebilir. Lakin analiz hususunda, dikkatlice irdelendiğinde bu anlam katmanları bir bir kendilerini gösterecektir.

Kadının, Türk toplumundaki yeri çoğu zaman erkeğinin arkasında duran, erkeğinin kararlarını her daim sorgulayan değil, destekleyen bir tablo sunar. Öyle ki, göçün karar aşamasında toplumsal konum itibariyle etkinliği bulunmayan kadının, anneliğin aile toparlayıcılığı vasfı gereği bu sürece ve dahi bilinmezliğe dahil olduğunu görüyoruz. Kadının etkisiz kılındığı bu sürecin arka planında, şehrin önemli simgesel argümanlarından biri olan Haydar Paşa Garı, simgesel ihtivaların vücut bulmuş şekli olarak görülebilir. İstanbul'a ayak basan, Bakırcıoğlu ailesinin, Kahramanmaraş gibi küçük ve nispeten daha sade görüntüsünden, İstanbul'un kocamanlığı ve keşmekeşine üyesi olan her bir ferdinin hayranlık ve endişe ile baktığını görürüz. Ailenin otoritesini

elinde bulunduran geleneksel kodların tezahürü baba kalıbı hemen “Dikkat edin, birbirimizi kaybetmeyelim, İstanbul’da şakaya gelmez bu iş”, şeklinde seslenir. Ataerkil toplumlarda biçilmiş roller, alışlagelmiş bir şekilde erkeğin kadın ve aile üzerinde hegemonik bir güç geliştirerek kendi soyut iktidarını inşası ile betimlenebilir. Kadının özel alanı da dâhil olmak üzere tüm yaşamsal çerçevesi pek çok kez erkek denetiminden geçer ve yaşamın kendi dinamiklerinin ve değişken koşulların sigortası olarak kadının erkeği görmesi kodlanır. Böylece kadın, yaşanan her zorlu koşulda erkeğe bağımlı bir hale getirilir. Bu durum sosyo-kültürel çevrenin kodlarıyla gelecek nesillere de bilfiil işlenir. Burada da, göç sürecini yaşayan bir kadının gerçekleştirdiği mekansal hareketlilik hali geleneksel bağlarından bir nebze ayrılmasına sebep olduğunda çoğu zaman endişe ile karşılanmaktadır. Misal, kadının korunmasız ve her daim kollanılmaya muhtaç olduğu zannı ile hareket eden bir takım çevreler, kadının yeni yaşamına ayak uydururken çoğu zaman arka planda kalmasını ister. Söz konusu durumda kadının, sınırları çizilmiş art bölgenin dışına (çalışma hayatı vb.) çıkması hali ise özellikle erkeğin iktidarına bir hamle olarak görüldüğünden endişe ve korku ile karşılanır. Bu durumda kadına bir kez daha toplumsal cinsiyet rolleri ve içinde bulunulan geleneksel kodlar hatırlatılır.

Bir diğer kategorimiz olan; kadın- aile-toplum üçgeni ve bununla aynı eksenle tanımlayabileceğimiz değişen toplum düzeni ile birlikte özel alandan kamusal alana çıkıp çıkamadığı hususunun yarattığı sosyo-kültürel ikilik hali yine göç kapsamında temas edilmesi gereken bir nokta olarak varlığını korur. Öyle ki, kültürel yapıdaki değişimler alt katmanında adet, gelenek, görenek, din ve kadına bakış gibi pek çok şey barındırmaktadır. Bu durum bir nevi kent ve taşra ikileminde bir kimlik çatışmasının da müsebbibidir. Nitekim, normal standartlarda gelenek kodlarını içselleştirdiğini düşündüğümüz karakterler sabit ve bütünlükçü bir ilerleme seyri gösteremez. Dolayısıyla, ortaya düşünce kalıpları ile davranış kalıpları arasında bir tezatlık çıkar. Bu hususu filmde Selim ve Murat karakterleri üzerinden değerlendirebiliriz. Normal aile düzeninde, Tahir Efendi ve eşinin gelenek, görenek ve dini inançlarına sahip çıktığı ve kendi içsel dünyalarında kapalı bir yaşam sürdürdükleri görülmektedir. Bu durum Selim ve Murat’ın aile sınırları içerisindeki özge kültürüdür. Lakin, şehre ayak basar basmaz, Selim ve Murat karakterinin, gördükleri kızlara bakıp birbirlerini dürttüğü, özge kültür

kalıplarını geride bırakarak, kafalarında yarattıkları veyahut yorumladıkları ilişkisel rahatlık ve cinsel özgürlüğünü benimsemeye çalıştıkları görülür. Ancak, bu durumun, tam anlamıyla bir içselleştirmeden ziyade merak ve baskılanmanın yarattığı bilinçsizlikle oluşturulmuş olduğu çok geçmeden bu iki karakterin yaşayacağı çarpık ilişkiler ile kendini göstermesiyle ortaya çıkacaktır.

Kentin büyüklüğü ve insanların hayatta kalmak için, her yolu denediği, dolayısıyla zaman zaman, doğruluk, dürüstlük gibi değerlerden vazgeçmeyi göze aldığı, kent insanına yüklenen bir özellik olarak filmde kendini gösterir. Bu özelliklerle çevrelenen filmde bir başka kategorimiz olan, kadının özgürleşme çabası ve pek tabidir ki bununla ilintili kırsal ve kentsel bazda kadın görünürlüğü hususu kendini gösterecektir. Söz konusu durumda Tahir Efendi'nin, kente ve kentin tehlikelerine karşı bilinç sahibi olduğu görülse de, Tahir Efendi, dolandırılmaktan kendini kurtaramamıştır, bunun üzerine söylediği bir söz, "İstanbul esnafından bir yumurta bile alsan, gör bak sarısı içinde mi?", korkusunu dışa vurduğu bir ifadedir. Aslında bakılırsa, Tahir Efendi profili göç etmeden evvel, taşraya sığmayan büyük düşünen bir tüccar iken, kentli insanın oyununa akıl erdirememiş, hüsrana uğramıştır. Yönetim erkini elinde tutan baba figürünün dahi aldatıldığı, kandırıldığı bir tabloda kadın için kent tehlike algısından başka bir noktada yansıtılmamıştır.

Bakırcıoğlu ailesinin kafasında tahayyül ettiği İstanbul, sınırsız iş imkanıyla zengin olmak için biçilmiş kaftan, köylerine döndüğünde şehir görmüş ve paralı dolayısıyla da statüsel bir öncelik kazandıran bir metafordan ibarettir. Bu durum aynı zamanda, göç ile büyük kente gelen taşra insanının da zihniyet temsilini, amacını hedefini izahını mümkün kılar. Bu görüşümüzü doğrulayacak nitelikte bir örnek olarak, ailenin vapurda karşılaştığı "Haybeci" lakaplı kişinin şu sözleri; "Hey taşına toprağına kurban olduğum İstanbul", Haybeci geliyor. Sana Kral olacak, Kral!" verilebilir. Görüyoruz ki, bu bir savaştı, birinden biri hükmedecekti ya göçmen kazanacak, ya da metaforik şehir algısı göçmeni yutacaktı.



Şekil 3: Murat ile Selim'in Güznel Kız Görüp, Birbirlerine Gösterdikleri Sahne.

Nitekim Murat karakterinin, baba karakterinin gelenekselliğinin hemen akabinde kendi otoritesini hakim kılma yönünde çabaları olduğu görülmektedir. Söz konusu durumda kardeşi Fatma'nın ar, namus gibi kavramlarına oldukça sahip çıkmasını öğütlemesinin ardından, kendisi yine özge kültür kalıplarının lanetlediği, kötü kadın, düşkün kadın gibi kavramlarla nitelendirdiği bir pavyon kadınıyla yaşadığı ilişki, baştan aşağıya zıtlık arz etmektedir. Öyle ki, karakter burada, kendi bir başka kadının hayatında var olabilirken, hem de kültür kodlarının dışladığı bir kadın figürü olmasına rağmen, kardeşinin yanına dahi bir erkek cinsiyetinin yaklaşmasını istememektedir. Film bünyesinde de sürekli naralar, tehditler, öğütler savurmaktadır. Filmin ilerleyen zamanlarında ise, Fatma'nın baskılar neticesinde kabuğundan sıyrılması, zamanında yapılan psikolojik ve sözlü baskıların, şiddete varmasına değin devam eder.



Şekil 4: Murat'ın Kız Kardeşi Fatma'yı Orhan İle Görmesi Üzerine, Uyguladığı Baskı ve Şiddet.

Gurbet Kuşları filminde kadının özgürleşme çabası kategorisine dair farklı temsilleri barındırdığını görebiliriz. Burada öne çıkan dört ana karakter vardır. Bunlar, küçük bir köyden gelen, baskıların gölgelediği Maraşlı Fatma, bir zamanlar taşradaki baskıdan kaçıp şehrin büyülü dünyasına adım atan pavyon dansözü Naciye, evli olmasına rağmen Selim ile yasak ilişki yaşayan Rum komşu kadını Destina, görgülü ve üst tabakadan tabir edilen üniversite okuyan Ayla, Fatma'nın gözünü açtığı iddia edilen komşu Mualla ve bunun dışında bir de anneyi temsil eden kadın karakterinden ibarettir.

İlk olarak, Ayla şehir kültürüyle yoğrulmuş ve elit bir semtte ikamet eden bir kadındır. Aynı zaman da eğitim hayatını üniversite okuyarak sürdürmektedir. Onun ve ailesinin de Avrupa'ya gitme hususunda oldukça sıcak fikirleri vardır. Ayla her bakımdan ağabeyi ve sevgilisi Kemal ile eşit statülerde bulunan bir profil çizmektedir. Söz konusu durumda, Ayla karakteri üzerinden; sosyal ve kamusal manada elde ettiği hakları sonuna kadar kullanan şehir hayatını içselleştirmiş bir kent kadını profili çizilmiştir. Kemal ise Ayla'nın gerek yaşayış gerekse de statüsel manadaki durumundan haberdar olmak ile birlikte, kendi taşra kültürünün reddedilmesinden utanarak gerçek kimliğini Ayla'dan çok uzun bir süre gizlemiştir. Burada gördüğümüz Kemal karakteri de, her ne kadar taşradan gelmiş olsa da, aldığı eğitim ve fikri perspektifi neticesinde kentin nimetlerinden yararlanarak yalnızca göç eden değil taşralı profilinde sıkışmayarak, kentli olmayı içselleştirmiştir. Dolayısıyla kentlilik, onda eğreti durmamaktadır. Bir başka bakılması gereken nokta da Ayla'nın ahlak anlayışının diğer

kadın tipleri ile farklılığı üzerinde şekillenir. Bu anlamda Ayla, erkek arkadaşı Kemal ile yan yana rahatlıkla yürüyebilir, öpüşebilirdi.



Şekil 5: Kemal İle Ayla'nın İlişkilerini Rahatça Yaşadıkları Sahne.

Çünkü Ayla'nın ahlaki anlayışında birbirlerini seven iki insanın, öpüşmeleri demek kesinlikle “evlenmeleri gerek” demek değildir. Aksine, bir sevgi ifadesi manasını taşır. Bu duruma karşıt bir profil olarak Fatma'nın sevgilisi Orhan ile yakınlaşması sevginin değeri manasından ziyade, bir geleneksel ilişki yaşama alanı olarak evlilik kurumu ile bağdaştırılır. Çünkü, Fatma'nın yanına bir erkeğin özgürce yanaşabilmesi için, o kişinin eşi, kocası olması şarttır. Fatma kendi içinde bunun dışına her ne kadar çıkmak istese de bunu yalnızca gizlice yapabilir, çünkü geleneksel kültürün dayattığı namus algısı katı ve keskin sınırlarla çizilmiştir. Bu sınırları aşan kadınlar, aile fertlerinden ağabey, baba vb. tarafından cezalandırıldıkları gibi, zaman zaman toplumsal tecrite de maruz kalabilirler.

Bunun dışında ise, kadınlara dayatılan ve korunması öğütlenen namus ve bekaret kavramları, kadınlarca kayıp edildiğinde daha sonra olacakları düşünen kadının, ruh dünyasının sarsılması ile intihara sürüklendikleri de görülür. Bu intihara ulaşan profil, Fatma'nın Mualla denilen mahalle komşusu ile farklı ortamlara girip, çıkması ve kendi görsel güzellik algısını keşfetmesiyle başlamış, Fatma'nın ilişkisinin aile bireylerinden en baskıcı olan Murat tarafında görülüp şiddet uygulanması ile devam etmiş, Orhan ile girdiği ilişki sonucu bekaretini kaybetmesiyle de nihayete eren bir süreçten geçmiştir.

Bu sürecin sonunda ise, Fatma yalnızlığı tercih etmek yerine, hayatına son vermeyi tercih etmiştir. Burada bahsettiğimiz yalnızlık, namusunu temizlemek için evlenememe üzerinden kodlanmıştır diyebiliriz. Dolayısıyla Fatma'nın ait olduğu geleneksel çerçevede eğer evlenmeyi başarsaydı, "kendini namusa çekme" olarak beylik bir ifade olan durum gerçekleşecek ve Fatma'nın ilişkisi meşrulaşacaktı. Aksi olduğunda ise, hem aile fertlerince lekeli, namussuz sayılacak hem de kendi kültür kesimince itilip, kakılacaktı. O da bunun yerine hayatına son vermeyi tercih etmiştir. Böylece beylik ve acı bir ifade ile, işlediği günahın bedelini toplum ve aile bireyleri ödetmeden kendi ödemiştir.!

Bir diğer dikkat edilmesi gereken kategori de kentsel ve kırsal bazda kadının kültür sentezi icrasıdır. Nitekim, Ayla karakteri her ne kadar şehirli kadın imajı çizse de film bütünlüğüne bakıldığında, muhafazakarlığa ait argümanların ve sembollerin var olduğunu da görmek mümkündür. Ayla Kemal'in evine giderken, başına yemeni bağlayıp, müstakbel kayınvalidesinin elinden öpüp, ona bir Kur'an hediye ederek, gelenekselliğin dozunu yeri ve zamanına göre ayarlayabilen, onun sınırlarına göre hayatını standardize etmek yerine, kendi standardizasyonunu gelenek kodlarına göre zaman zaman esnetebilen ve bunu en temel çerçevede saygı unsuru ile yoğuran bir tablo sunmaktadır. Bunun yanı sıra, yine Ayla karakterin de, kariyeri ve geleceği için Avrupa'ya gitmekten vazgeçen, eşi olacak kişinin ailesinin geleneksel motiflerini kabul gören ve buna saygı duyan, erkeğine sadakat ile bağlı ve fedakar bir profil gördüğümüzü de söyleyebiliriz. Bu mesaj aynı zamanda, film bünyesinde öğütlenmiş bir unsurdur. Çünkü tasvip edilen onaylanan şehirleşip, medenileşirken gelenekselliği kadının tamamen hayatından çıkarmasından ziyade her konuda ölçüyü tutturmak gerektiği anlamını taşır. Söz konusu erkeğine bağlı, fedakar kadın imajını film karakterlerinden ana profilinde de gördüğümüzü söyleyebiliriz. Söz konusu bağdaştırma, aslında Ayla ile taban tabana zıt olan, anne rolündeki kahraman üzerinden temellenir. Tahir Efendi'nin işlerinin yolunda gitmemesi, onun tabiriyle "dükkanının onu utandırması" ile zora giren aile, ananın kendi içinde yaptığı birikimini Tahir Efendi'ye düşünmeden getirip vererek, ailenin ekonomik anlamda tekrardan doğrulmasını sağlama yönüyle yine fedakar, sadık gibi önemli kavramları üzerinde toplayacak bir imaj çizer. Bu tabloyu ise, kadınların maneviyatlarına atfedilen fazilet ile paralellik gösterdiği şeklinde yorumlayabiliriz.

Diğer kadın karakterlerine bakacak olursak, Fatma ağabeyleri ve babası tarafından sürekli baskı altında tutulan, dış dünyaya karşı savunmasızlaştırılan, ataerkil kültür kodlarının buram buram hissedildiği bir kadın profilidir. Ailesine göre, kadının yeri ev sınırları ile belirlidir. Kadının bu sınırların dışına çıkması demek, kadının tehlikelerle örülmesi ile eşdeğerdir. Hatta bu durum oldukça ileri taşıyan “Kız kısmı bakkala çakkala çıkmaz!”, gibi cümleler sarf edildiğini görürüz. Hemen akabinde ise “Maraş’taki komşumuz Erengillerin kızı Naciye ne oldu?, İstanbul’a kaçtı da izi bulunamadı”, şeklinde kendi görüşlerini destekleyecek formda, cümleler aile meclisinde konuşulur. Lakin tezat olan durum ise, hemen aşağıda koyduğumuz filmde bir kare üzerine şekillenir. O karedeki, Murat ve Maraş’ta reklam olmuş, itilmiş bir kadın olarak bahsedilen Naciye’den başkası değildir. Daha ilginç olanı ise, Fatma’ya verilen dersleri verenlerin uygulama noktasında bihaber olduklarıdır. Naciye zorla evlendirilmekten kaçarak, büyük şehre sığınmıştır. Şehir standartlarında, eğitimden mahrum kalan kadın bir de yalnız ise sağlıklı bir şekilde ayaklarının üzerinde durması mümkün değildir.

Dolayısıyla kadının özgürleşme çabası kategorisinde temellendirebileceğimiz, kötü yol olarak tabir edilen, donanımsal nitelik yoksunluğundan ötürü yalnızca kadınlığın niteliklerini kullanan karakter, pavyonda bir dansöz olmuştur. Aile içinde kınanan, pavyonda bir dansöz olan Naciye ile aşk yaşayan Murat’ın, önceleri yalnızca İstanbul kentinden bir kadın ile ilişki yaşayabilme, kendini taşralı olmasına rağmen kabul ettirebilme hülyalarıyla ana temayı kaçırdığını görürüz. Bu pavyon dansözünün gerçek kimliğini öğrendikten sonra her şeyi bile bile, ona sahip çıkmak istemesi de yine kendi özüne ait, kendi gibi taşra insanı olan Naciye’yi kurtaracak gücü yine bir taşralıda bulabileceği üzerine geliştirdiği bir şehre karşı koruma mekanizması olarak yorumlayabiliriz. Bu nutukları verenlerden biri olan Selim’de örf, adet ve gelenekleri kapsamına kesinlikle ters düşen, evli ve yabancı bir kadın ile aşk yaşamaktadır. Bu sağlıksız durumun her ne kadar farkında olsa da, yaşamaktan kendini alıkoyamaz. Ev sınırları içerisinde dışarıdaki Selim kimliğini bir kenara koyar, aile olabilmeyi, anaya ataya saygıyı, hatırı gönülü, sahiplenmeyi bilirken, ev dışında taban tabana zıt bir kimliğe bürünür. Bu da ata kültürünü tam anlamıyla içselleştirmediğini gösterir. Çünkü ev sınırlarındaki Selim’den ailesinin münasip gördüğü bir kadın ile, hayatını birleştirmesi ödevlenirken. O, bir ilişki yaşamaktan bile daha uzak olanı, yani yaşağı

tercih etmiştir.

Dolayısıyla bu, hem şehir hem taşra arasında savrulan sapkın ilişkilerin örüntülediği bir yaşam olarak yorumlanabilir. Destina faziletli ana ve femme-fatale karakterlerle yansıtılmıştır. Tahir Efendilerin dükkanının açılmasından sonra eşinin işlerinin kötü gitmesinden dolayı mesai saatlerinde bedenini kullanarak Selim'i dükkandan uzaklaştırıp onunla yasak ilişkiye girer. Tahir Efendilerin iflas edip oto tamirhanesinin kapanmasından sonra Selim'den ayrılmıştır.



Şekil 6: Erengillerin Kaçan Kızı Naciye ile Murat'ın Yaşadıkları İlişkiden Bir Kare.

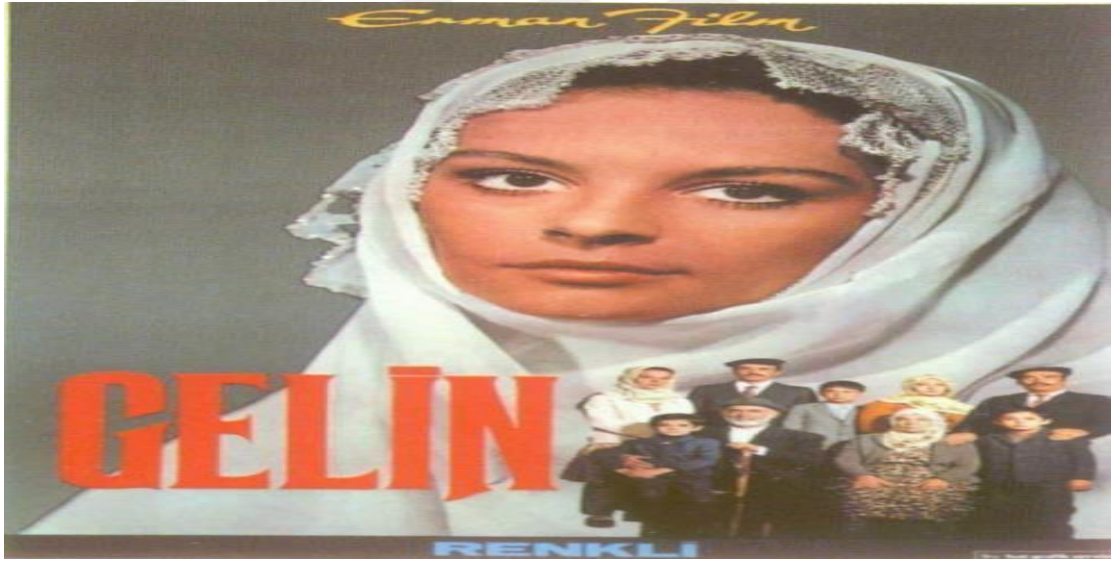
Fatma'nın Mualla'yı taklit etmesi, ona özenmesi şehir hayatının ona sunduğu nimetleri kucaklamak istemesi oldukça önemlidir. Bu hususa daha evvel de değindiğimiz gibi, Fatma baskılandıkça yaşamak ve deneyimlemek istediği her şeyi gizli bir şekilde yapmak ister. Buna makyaj yapmak, kadın olduğunu hissetmek de dahildir. Ne acıklıdır ki, kadın, biyolojik olarak yüklenmiş değerlerini, vücudunu ve görselliğinin keşfinde bile edilgen kılınmıştır. Böylece, bir kimliksizleşme durumu kendini gösterir. Ev standartları içerisinde farklı bir Fatma, örgülü yani daha kendi halinde, dışarı sınırlarına kavuştuğunda ise, farklı kıyafetler, makyajlar ile başka bir kalıba girilir. Pek tabidir ki, bu ikili kimlik durumu varlığını bir yere kadar sürdürebilir. En sonunda kişinin kendi iradesi dışında yaptırılan seçimler de onların hayatlarını şekillendirir. Bu durum Fatma için daha evvel de vurguladığımız gibi, acı bir sonla bitmiştir.

Sonuç itibariyle, Gurbet Kuşları filminde, geleneksel, modern ve uç kadın tipleri birer karakter oluşumu olarak yansıtılmıştır. Seyirciye tüm kadın tipleri sunulmuş, ama olumlanan tip, mesajlarla ifade edilmiş, bir nevi öğütlenmiştir. Aksi olduğunda neler olunabileceği, gözler önüne serilerek, ideal kadın tipi yaratılmıştır. Bunun yanı sıra, iç göç olgusunun yarattığı, kimlik bunalımı, kentli–taşralı çatışması, yozlaşma, niteliksiz iş gücü fazlası, gibi bir çok kavram ile dönem sorunlarına ışık tutulmuş bunlar her bir karakterin üzerinden analizler vasıtasıyla yansıtılmıştır. Nitelik itibariyle ele aldığımız kategoriler filmde yukarıda bahsettiğimiz gibi geleneksel kodlar çerçevesinde işlenip her kesimden insan profilini karşımıza çıkarmıştır.



3.3. 1973 Ö. LÜTFİ AKAD- “GELİN” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ

Yönetmen:Ö. Lütfi Akad **Senaryo:** Ö. Lütfi Akad **Görüntü Yönetmeni:** Gani Turanlı
Kurgu: İsmail Kalkan, **Oyuncular:** Hülya Koçyiğit, Kerem Yılmaz, Ali Şen, Kahraman Kırıl, Nazan Adalı, Kamran Usluer, Aliye Rona, Seden Kızıltunç, Günay Güner, Orhan Aydınbaş, Yüksel Gözen, **Yapımcı:** Hürrem Erman **Müzik:** Yalçın Tura
Yıl: Nisan 1973 **Süre:** 93 Dakika



Şekil 7: Gelin Film Afışı

Akad'ın üçlemelerinden* ilki olan Gelin filmi, konu itibariyle Anadolu insanının çoğu zaman varoluş yeri olarak gördükleri topraklarından koptuktan sonra büyük kente entegre olma sürecindeki sancılı çabalarına temas etmektedir.

Yozgat'ın bir köyünde yaşamlarını sürdüren bir aileden, önce ağabey (Hıdır) ve baba (Hacı İlyas) İstanbul'a göçüyor. 6 yıl gibi bir süre geçtikten sonra ise, küçük oğlan

* Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1975), filmleri genellikle aynı konulara dikkat çekmesi dolayısıyla, üçleme olarak adlandırılmaktadır.

kardeş (Veli) eşi (Meryem) ve çocuğuyla (Osman) ailesinin yanına İstanbul'a göçüyor. Hacı İlyas küçük bir bakkal dükkanı ile işe başlamıştır. Ama o ve oğlu Hıdır'ın gözü daha mevkili bir yerde dükkan açmaktadır.

Veli ve ailesi 6 yıl aradan sonra ilk kez ailesiyle karşılaşmıştır ve tabii İstanbul ile de ilk tanışmaları olacaktır. Haliyle şaşkıncıdır. İlk geçen diyaloglarda İstanbul'un büyüklüğü ve kalabalıklığı üzerine olmuştur. Bu şaşkınlıkla verilen tepkilere ise Hıdır "İstanbul dediğin insan denizi" şeklinde bir yanıt vermiştir. Bir müddet sonra eve varmışlardır selamlaşma ritüelinin hemen ardından ise film boyunca sıklıkla duyacağımız "dükkan aşkı" başlamıştır. Öyle ki Veli getirdikleri valizleri dahi koydukları yerden almadan dükkana gidilmeye karar verilmiştir. Meryem bir çırpıda bir sürü valizi yüklenmiş ve içeri geçmiştir. Dükkana gidilirken yolda memleketlilerinden olan Yerköylü İbrahim'e rast gelmişlerdir. Hıdır görmemezlikten gelmeyi tercih etmiştir. İbrahim ile selamlaşan Veli merak edip Hıdır'a neden selam vermediğini sorar ve aldığı yanıt ise İbrahim'in eşini fabrikada çalıştırmamasından dolayı selam verilmeyi hak etmediği yönündedir.

Osman'ın ise bir rahatsızlığı olduğu kendini hissettirmeye başlamıştır. Koşarken nefesi tıkanmakta, zamanla da güçten düşmektedir. Meryem ise evin diğer fertlerinden farklı olarak daha anlamlı bir bilince sahiptir ve çocuğunun hasta olduğunu vurgulamaktadır. Lakin Veli ve diğerleri ise Osman'ın muska, okuyup üfleme ve kurşun dökülerek iyileşeceğini düşünmektedirler.

Bu batıl inançlar uygulanırken diğer yanda da gelinler dükkan için çalışıp çabalamaktadırlar. Her gün turşu basmaktadırlar. Bunun yanı sıra peynir yapma, halı yıkama, halının tozunu atma, çamaşırları elde yıkama vb. pek çok işi de üstlenmektedirler. Aynı çatı altında üç hayat yaşanadururken Osman'ın hastalığı ise kendini iyice hissettirmeye başlamıştır. Bu arada İbrahim ve eşi Güler Meryem'e çocuğunu doktora götürmesi için tavsiyelerde bulunur. Ancak aile bireyleri ve özellikle kayınvalidesi bu duruma pek yanaşmaz ve hatta sert bir dille Meryem'i uyarır. Daha da ileri giderek Güler ile görüşmesini yasaklar. Meryem Veli'ye de anlatır ve ondan medet umar lakin tüm kapılar Meryem için kapalıdır. Meryem ile anlaşılan Güler, Osman'ı doktora götürürler, gerekli tetkikler yapılmasının ardından kalbinin delik olduğu anlaşılan Osman ameliyat olmaz ise, ölecektir. Ameliyat ise, para gerektirmektedir. Para

istemek şöyle dursun, Meryem'in hastaneye gittiği haberi bile ortalığı yangın yerine çevirmeye yetmiştir. Şiddet naraları atan kayınvalide, oğlunu karısına gerektiğince terbiye vermemek ile suçlamaktadır.

Bir yandan da Hacı İlyas'ı ve Hıdır'ı Şişlide dükkan açma hırsı almıştır. O dükkanı tutabilmek için paraya ihtiyaç vardır. Ondan hemen önce Meryem'in çocuğunu ameliyat yaptırma talebini parasızlık ve öncelikleri sıralayarak geçiştiren ağa baba, bir süre sonra gelinlerinin altınlarına da göz dikmiştir. Lakin önemli bir sorun vardır o da, Meryem'in kendi altınlarını çocuğunun ameliyat parasını denkleştirmek için bozdurma girişimidir. Köylüsü İbrahim'e güvenmiş ve altınlarını bozdurmasını istemiştir. Dükkan alımını gerçekleştirmek için para hesabı yaptıkları bir akşam Necla'nın altınlarını teslim etmesinin ardından Meryem'den istekte bulunmuşlardır. Meryem'in yanıtı ise evde kaos yaratmıştır. Üstelik bu durumdan Veli'nin haberinin olmaması da onlar için kabul edilemezdi. En nihayetinde Meryem'in fikirlerini daha yüksek bir sesle beyan etmesi onlar adına bardağı taşırdı ve Veli Meryem'e tokat attı. Bu şiddeti aile büyüklerinin gözü önünde yaparak bir anlamda gücünü onaylatan Veli içten içe de bu duruma üzülmüştür. Ertesi gün Meryem'in elindeki paraları vermesi ve ağa babasından dükkan alımının hemen ardından parayı geri alacağını teyidini almasıyla ortam bir nebze sakinleşmiştir. Haftalar ilerledikçe Meryem Hacı İlyas'a ameliyatı hatırlatır. Lakin sürekli daha fazlasını hedefleyen ağa baba, gelinini başından savmaktadır. En nihayetinde ramazan bayramına gün verir, lakin bayram gelip geçmiş olmasına rağmen en ufak bir girişim olmamıştır. Bitmek tükenmek bilmeyen dirayetiyle Meryem bir kez daha ağa babasına ağız eğmiştir. Bu meyanda da hiçbir şekilde saygıda kusur etmemiş ve elinden geldiğinin fazlasını yaparak ev işlerini ayakta tutmuştur. Bu sırada ikinci bebeğine de hamile kalan Meryem, Veliden medet ummaktadır. Lakin onun da gözünü dükkandan başka bir şey görmemektedir. Son olarak kurban bayramına söz alan Meryem, bu isteğine ulaşamamış ve bünyesi ilerleyen hastalığına daha fazla dayanamayan Osman kurban bayramı sabahında vefat etmiştir. Bu melun olayın ardından Meryem Hacı İlyas ile yüzleşmiş ve hengame sonucu İlyas'ın gözü gibi baktığı dükkanında yangın çıkmasına sebep olmuştur. Daha sonra ise, Meryem'den haber alınamamıştır. İbrahim ve Güler'in yardımıyla fabrikada iş bulan Meryem, hayatını idame ettirmeye çalışmaktadır. Lakin töre, namus, ırz gibi kavramlarla Veli'nin üzerinde

baskı kuran ailesi sonunda Veli'nin eline silahı vermiş ve Meryem'in üzerine salmıştır. Bir gün iş çıkışı Meryem'i gören Veli, onu vurmak yerine ona "Fabrikada iş var mı?" demiş ve elinin tersi ile ona dayatılan baskıcı tutumu geride bırakmıştır. Birbirlerine sarılan eşlerin görüntüsü ise filmin son sahnesi olmuştur.

3.3.1. "GELİN" FİLM DEĞERLENDİRMESİ

"Kamerayla dünyaya bakmak başka bir şeydi. Önce alışık olduğunuz sınırsız alem yerine çerçevelenmiş, sınırlı sandığınız bir dünya görüyorsunuz. Kamerayı belli bir yöne yavaş yavaş hareket ettirdiğinizde sınırlı sandığınız dünya yeni, uzaysal ve zamansal boyutlarla önünüzde kat kat açılıyor."

Lütfi Ö. Akad

Ömer Lütfi Akad'ın yukarıdaki cümlelerinden hareketle aslında yaptığımız işin benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Onun tuttuğu kamerayla, başlangıçta sınırlı ve çerçevelenmiş gibi görünen kadın ve göç olgusu, temas edilen noktalar neticesinde içinde biriktirdiği derin manayı adeta gün yüzüne çıkarıyor. Araştırmacı olarak bizler de bu anlamları anlamaya ve çözümlenmeye çalışıyoruz.

1973 yapımı filmin ruhunda birçok derinlik bulunmaktadır. İç içe geçmiş bu pek çok tema üst başlık olarak sosyolojik bir gerçeklik olan göç olgusu ile temellenebilir. Göç olgusunun içinde barındırdığı artçılar katman katman sıralandığında, ataerkil yapının korunma çabaları, geleneksel kalıplar ekseninde şekillenen hayatlar, eğitim eksikliğinin ve kültürel entegrasyonun gölgesinde kendini gösteren cahillik, büyük şehrin bilinmezliği üzerine kurulu aile sisteminin kurban ettiği hayatlardan oluşmakta olduğu görülür. Pek tabii bu katmanların her birinde bil fiil kadın ve konumu gerçekliği kendini göstermektedir. Lakin burada önemle belirtilmesi gereken nokta ise, kadının çaresizliği ve cesareti arasındaki git gel süreçleridir. Aslında yaratılan bu ikili yapı, yani cesaret ve itaat kadınların art belleklerine toplum tarafından zorla işlenen mefhumlardır.

Gündelik hayatta insanların birbirlerini niteliksel bağlamda kişi veyahut

gruplarla bağdaştırarak oluşturdukları genel kategoriler ve aynı zamanda bilerek veyahut bilmeyerek ürettikleri stereotiplerin bir sonucu olarak belirli algı biçimleri ile karşılaşmaktayız. Öyle ki, tezimizi temellendirdiğimiz kategorileri göz önünde bulundurduğumuzda içinde yer aldığımız toplumun ve kültürün bir parçası olan sinema filmlerinin bu stereotipleri ve algı biçimlerini ne derece işlediğine; “Türk toplumunda kadının konumu, kadının değişen toplum düzeni ile birlikte özel alandan kamusal alana çıkıp çıkamadığı, kadına yüklenen sosyal değerler, kadının özgürleşme çabası, kadın-aile-toplum üçgeninde kadının temsil ettiği yer, kırsal ve kentsel bazda kadın olmak” açılarından bakarak filmin kendi başına verdiği mesajlar üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır.

Türk toplumunda kadının konumunu anlamak her şeyden önce toplumların geçirdiği tarihsel süreçteki rolü ile ilişkilidir. Türk toplumunun tarihsel serüveni göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkan kadın profili farklılıklar arz etmektedir. Öyle ki, İslamiyet’ten önce Türk kadınının etkin özne konumu, İslamiyet’ten sonra yerini etkisiz bir nesne konumuna bırakmıştır. Türk toplumunun Cumhuriyet’in ilanı ve ardından yaşadığı inkılaplar neticesinde konumsal yeni tablolar resmedilmeye başlanmıştır.

1973’lü yıllara tekabül eden Gelin filminde, yeniliklerin başı olarak göreceğimiz, Cumhuriyet rejiminin* üzerinden oldukça uzun bir zaman dilimi geçmesine rağmen kadının konumuna ilişkin istenilen stabilizasyonun tam anlamıyla sağlandığına ilişkin emarelere rastlayamamaktayız. Oysa ki, Cumhuriyet’in idealize ettiği kadın tipi, ikincil konumda olmayan hem siyasi hem kültürel hem de toplumsal manada sil baştan donatılmaya çalışılmış bir tanımlama olarak sembolize edilmiştir. Hak ve hürriyetlerinden haberdar olmayan ve statüsel manada kadının yeri evidir algısı film genelinde rastlanılan bir tutum olarak karşımıza çıkmıştır. Yasalarla alınan sosyolojik kararlar çoğu zaman toplumsal normlara üstünlük kuramamıştır. Dolayısıyla kadınların ücretsiz aile işçisi olarak görüldüğü bir düzende kadına kamuda çalışma hak ve hürriyetinin tam anlamıyla sağlanması, toplumun norm süzgecine takılmaktadır. Bu

* Tez bünyesinde, Cumhuriyet, Sanayileşme, Batılılaşma gibi pek çok hadisenin yarattığı değişim algısına değindiğimiz için detaylıca bir açıklamaya başvurulmamıştır.

norm süzgeci, normal toplum düzeninde alışlagelen; kadına şiddet, kadın ve erkeğin arasında hiç de adil olamayacak şekilde oturtulmuş bir hiyerarşi, itaatin mecbur kılındığı bir düzen, tabiri yerindeyse ve pek beylik bir ifadeyle, “atadan ne gördüysek o!” anlayışının etkinliğinden ibaretti. Yani toplumun üzerindeki bu “ölü toprağını atıp” yeni bir anlayışı içselleştirmesi hadisesinin arada koca bir neslin haklarından mahrum kalmasına sebep olması kaçınılmazdır.

Türk toplumunda kadının konumu ile iç içe sayılabilecek bir alt kategorimiz olan; kadın- aile-toplum üçgeni tanımlaması kendi başına önem barındırmaktadır. Daha evvelde vurguladığımız gibi bu da bir konumlandırma işidir. Bu konum inşaları, kadının kendisi dışında genellikle karşıt bir cinsi oluşum olan erkeklerce ve pek tabi toplum düzenini inşa eden sosyal kurumlar aracılığıyla mümkün kılınmaktadır. Yaratılan bu kültür kalıpları geleneksellik adı altında kadına çoğunlukla ev sınırları dolayısıyla da aile içerisinde bir alan biçmiştir. Bu durum kadının üretim sahasını da ev olarak belirlediği için, maddi manada karşılığı olmayan emeğin maneviyat ile bağdaştırılmasına sebebiyet verir. Böylece kadının aile sarmalına sıkıştırılmasına dolayısıyla da genel geçer bir temellendirme ile ailenin yapı taşı gibi anahtar söylemlerin pekiştirilmesi meşrulaştırılmış olur.

Film bazında bu kategoriye baktığımızda ise, aile ile bağdaştırılan bir kadın olgusunun dışında, toplumca üretilen sosyal rollerin yüklediği; eltilik, kayınvalidelik gibi otoritelere rastlıyoruz. Bu otoritenin kayınvalide, ana ata olması gerek yaş, gerek tecrübe gerekse de sosyal rol bakımından gelinlerinden daha üst katmanda bulunması onu bu anlamda yöneten veyahut idareyi elinde bulunduran bir kalıba sokar. Bunun hemen sonrasında ise, elti faktörü belirlemektedir. Yine film çerçevesinde aslında eltiler sosyal rol bakımından eşit olsalar dahi, gerek ağabey eşi olma gerekse de Meryem’in Yozgat’tan göçmeden öncesine dayanan bir kayınvalide ile eltinin aynı evi paylaşmalarından ötürü yaşananlar nedeniyle Meryem daha dışta kalmaktadır. Bu durum da doğal olarak Necla’nın Meryem’e karşı çıkması ve onu bir anlamda itaat altına alma hakkını vermiştir. Aslına bakıldığında günlük rutinde her iki eltinin de aynı görev paylaşımlarında bulduklarını görüyoruz. Birlikte ev ekonomisini ayakta tutmaya çabalamaktadırlar. Ortak olarak turşu, peynir ve ev işi yaptıkları sıkça vurgulanan bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Bunun yanı sıra kayınvalide zaman zaman Meryem

üzerinde kontrol mekanizmasını daha etkin kullanamadığından ona daha fazla iş yüklediğine de şahit oluyoruz. Buna bir misal olarak kayınvalidenin Meryem'e sarf ettiği cümlelerin çoğunda görebiliriz. Yeni açılan dükkanın temizliğinin yapılmasının hemen ardından Meryem'e bir de, "Eğlenme eve varınca yemeğe yufka açılacak" şeklinde bir iş daha yüklemektedir. Filmde işlenen bir başka olgu, anneler arası hiyerarşidir. Öyle ki eltisi, Meryem ve kayınvalide de biyolojik manada anne olmalarına rağmen, Meryem'in anneliği sosyal toplum inşası gereği tecrübesiz olduğundan geri plana itilerek, çoğu zaman görmezden gelinir. Meryem Osman'ın hastalığından bahsederken, eşinin sözünü kesip "anam bizi doktorla mı büyüttü" şeklindeki çıkışı bu anlamda bir örnek sayılabilir.

Meryem'in özgür ve cesaretli hali İstanbul gibi büyük bir kentte asiliğe dönüşecek ve kayınvalidenin kendi otoritesine tehdit veya bir çeşit muhalefet örneği halini alacaktır. Bu durum da yine İstanbul'un içinde Yozgat'ı yaşatmaya çalışan kayınvalide için törenin, ana ata sözünün ayak altına alınması kendi kültür kodlarına tehdittir. Bunları doğrular nitelikte, kayınvalidenin bazı cümleleri "İstanbul iki güne mi azdırdı. Bunun başı sert, kolay eğilmeze benzer. Bu evde başı buyrukluğun iyilik getirmez." şeklindedir.

Aslında bu kalıp, geniş aile mefhumunun da bir ayağını temsil gücüne sahiptir. Geniş ailelerde tıpkı bu filmde görüldüğü gibi birkaç nesil bir arada yaşamaktadır. Hal böyle olunca günlük akış içerisinde, her bir ferdin özel yaşamı yakın iletişimlerle yoğunluk kazanır. Aile üyeleri arasındaki ilişkiler de genel manada cinsiyet ve soy çizgisi temel alınarak şekillenir. Filmde de gördüğümüz üzere, aile içinde şekillenen bu hiyerarşik yapı, belli bir düzen barındırmaktadır. Bu hiyerarşik düzenin temsilcileri yaşanan göç olgusu ile birbirlerine daha da kenetlenmiş bir yapı barındırmışlardır. Bu kenetlenmiş yapının dışında bazı sınırlar da çizilmiştir.

Kadının değişen toplum düzeni ile birlikte özel alandan kamusal alana çıkıp çıkamadığı sorunsalı aslında çok katmanlı bir yapının ürünüdür. Yani bu unsur aslında kadının özgürleşme çabaları ile de paralellik arz eder. Öyle ki dönemler, ideolojiler ve sosyal olaylar değişse de değişmeyen şeylerin başında kadın bedeni üzerine yüklenen cinsel ve genellikle tüketilmeye yönelik bir obje olduğu gerçeği kadını daha çok özel alana hapsedmeye yetmiştir. Köylü, veyahut kır hayatının bir parçası olan kadın, genel

manada değişim ve dönüşümlerin mecra bulduğu kentte kendini bulabilir.

Tarihsel süreç görünürlüğünde savunmasız ve çoğu zaman aciz görülen kadının, kentin derinliklerinde hayata tutunmaya çalışması onun dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Kırsal kesimde kadın olmak bir imge olarak hayatımızda yer teşkil etmiştir. Öyle ki kadın cinsi bir oluşum olarak görülmekte, geleneklerin ve ataerkil baskı düzenini daha çok küçük yaşlarda etkisini üzerinde hissetmektedir. Bunun yanı sıra kırsal kesim kadını çocuk üretimini gerçekleştirebildiği ölçüde ve maddi-manevi hiçbir karşılık beklemeden ev sınırları içinde ve hatta tarlasında çalıştığı süreyle paralel olarak saygınlık kazanacaktır. Söz konusu durum ise kadını yine ikincil konumundan kurtarmaya yetmeyecektedir. Bilakis bu üretimi geri planda kalacak, ideal kız evlat, ideal eş, ideal ana, kalıplarıyla bir şekilde üzeri örtülecektir.

Bu durumda kentli köylü algısının ötesinde aslında bir söylem ve görünürlük sorunu olduğu açıktır. Çünkü aslında kadın, kırsaldan kente geldiğinde de iffetli kadın veya namussuz kadın vb. kavramlarla yeniden kategorize edilmiştir. Bu hususta yaşanan toplumsal kökenli değişmelerin dışında ekonomik, siyasal değişmeler de kadını bir değişime itmektedir. Lakin bu değişim beraberinde kadına bir sorumluluk daha yüklemektedir. Bu husus da Tinker'in "Kadının dual görünümü"⁹⁸ olarak değerlendirdiği hem geleneksel külfetlerin devamlılığı hem de modernite gibi yeni oluşumların yüklediği yeni külfetleri sırtlamasıyla açıklanabilir. Aslına bakıldığında kadını Cumhuriyet ile birlikte toplumsal yaşamda erkeğin gerisinde bırakan engeller bir bir bertaraf edilmeye başlanmıştır. Bu hususta Atatürk, genellikle idealize edilmiş erkeğinin arkasında olması gereken, onun namusu ve evin geçimine kendini adanmış kadın tipi yerine, erkekle yan yana, gerektiğinde de omuz omuza yürüyen çağdaş kadın idealini benimsemiş ve benimsetmeye çalışmıştır.⁹⁹ Filmin başından sonuna kadar kadınların yaşamlarının dört duvar arasında geçtiğine şahit oluyoruz. Sürekli kendilerine biçilen ve verilen vazifeleri yerine getirmeye çalışmaları yine göze çarpan hususlardandır. Öyle ki kadının hayatını dört duvar arasında geçirmesi o derece işlenmiştir ki, bu kalıp bir kadın tarafından aşılsa dahi yadırganmaktadır. Örneğin

⁹⁸ Gülay Arıkan, "Kırsal Kesimde Kadın Olmak", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5/2, Aralık 1988, s. 2.

⁹⁹ Ebru Güzel, a.g.m. , s. 99.

memleketlileri Güler'in fabrikada bil fiil çalışma hayatında yer alıyor olması yalnızca erkeklerce değil kadınlarca da yadırganıp yaftalanmaktadır. Kayınvalidenin Güler için "o kadının gözü göz değil" şeklinde imalarda bulunması yine bu durumun bir kanıtı olarak görülebilir.

Henüz filmin başlangıcında Yerköylü İbrahim ile Veli'nin karşılaşması esnasında Hıdır'ın selamını esirgeyerek kendince bir tavır takındığını görüyoruz. Burada öne çıkan faktör kadının çalışma hayatında yer almasının, bir eşin karısını el işinde çalıştırmasının alışlagelmişin dışında ve olumsuzlanması ile ilintilidir. Film boyunca Meryem ile Güler'in dayanışma örneği göstermesi, Güler'in Meryem'i yoldan çıkarması ve gözünü açması ile ilişkilendirilir. Güler'in Meryem ile doktora gitmesine sinirlenen kayınvalide; "Doktor diye elin adamına elletmeye fabrikada alışmışsın zahir" şeklinde ağır bir ifade kullanmıştır. Burada da görüldüğü üzere, kentnin büyüklüğü içerisinde ekonomik düzene kendince dahil olmuş Güler ve İbrahim, yoz olmakla, iffete leke sürdürmekle suçlanmaktadır. Kültür ve törenin elden gitmemesi göç edilen bu şehrin büyüklüğü ve karmaşasında yitmemek için klasik bir bariyer olarak da o kişilerin ötelenmesini, kendilerini ancak onlardan soyutlayarak İstanbul'da yaşadıkları Yozgatlarını ancak bu şekilde koruyacakları bilincine sahiptirler. Bu duruma kayınvalidenin kurduğu şu sözler "Bu karı tanışın mı olur, sözünü ayağını ondan kes, bize göre değil, buraya geleli yoz olmuşlar." misal kabul edilebilir. Görüyoruz ki cinsiyet ayrımı temeline dayanan çalışma sahasının belirleyiciliği toplumun norm ve değerleri noktasında şekillenmektedir. Bu değer ve normlar çoğu zaman kadınların ekonomik faaliyetlerde bil fiil etkin rol almasını olumsuzlar. Çünkü geleneksel kalıplarla örülen dünyalarında kadınların çalışmalarının karşılığı maddi bir çıkardan çok manen bir mükafatla ilişkilidir. Öyle ki dört duvar arasında, günlük işlerle ilgilenen kadınların o küçük dünyadan dışarıya adımları önce kültürel aile yapısındaki soy hiyerarşisine darbe vuracaktır. Öyle ki kadına her daim, "kadın başına yetememe" duygusu art bellekte işlenmiştir. Kadın ise kendi gücü ve cesaretinin farkında olduğu anda, bu kalıplara göre bozulacak, yozlaşacaktır.

Film döngüsünde de ısrarla vurgulanan, kadının biçilen roller ve görevler dışına çıkmaması, itaat etmesi, sorgulamaması ve en önemlisi kendi farkındalığına erişmesinin engellenmesidir. Tıpkı Meryem'in çocuğunu doktora götürmek için çırpınması ve eşi

Veli'ye kadın başına yetemem, serzenişlerinde bulunması aslında kadının duygu dünyasının katmanlılığıyla ilişkilidir. Veli'nin verdiği "Kadın başının neye yeteceğini bil, evinde otur anama yardım et." şeklindeki yanıt ile kadın aciz kılınmış ve cesaret zincirlerini kırması örselenmiştir. Öyle ki Meryem'e göre de kadının kapasitesi belliydi, yani bir kadının yapabileceklerinin sınırlı olduğu ona art bellekte işlenmişti. En basitinden Güler'in sigorta, ev gibi sosyal güvencelerden sonra çocuk yapma isteği onda hayret uyandırmıştı. Bu durum artarak devam etmiş ve kadının kendinde cesaret bulması önce etrafındaki kadınlarca (kayınvalidesi ve eltisi) yadırganmıştır. En nihayetinde ise, kadının kendi birikimi olan altınlarını bozması ile ayyuka çıkan kendi başına buyruluk hali, eşten yenilen dayakla son bulmuştur.

Görüyoruz kadına yüklenen sosyal değerler, toplum ve kültürel normlar ile çizilen sınırlar yine kadınların kendi içinde buldukları güç ile aşıldığında, kaygı ile karşılanmaktadır. Bir kadının sözünün değeri ve gerçekliğine inanç ona yüklenen acizlik kalıpları ile inandırıcılığını yitirmektedir.

Kentsel ve kırsal bazda kadın hususu filmin başından sonuna kadar kendisini hissettiren temel olguların başında gelir. Gerçekleşen göç ile, yaşanan mekansal değişiklik aslında şehir ve kent hayatındaki kadın ayrımını kendi kabuklarından, yani mahallelerinden çıkmak zorunda kaldıkları ilk andan itibaren hissettirecektir. Veli'nin Meryem'e İstanbul'a alışıp alışmadığını sorduktan sonra yaşanan diyalogda öne çıkan şu husus da "Evden çıkmadıktan sonra gök aynı gök." bu mekansal değişikliği anlamlandırır niteliktedir. Bunun yanı sıra bir sahnede Osman'ın bayılmasının haberini duyan Meryem'in apar topar ev haliyle çocuğuna koşması dahi yine bir kadın yani kayınvalidesi tarafından "Hangi cehennem dibine battın böyle! , Hangi yabanın eline göründün yalınlığınla, ana ata, sözü ayağa mı düştü?" şeklinde şiddetle kınanmaktadır. Giyim olgusu doğal çevrenin etkisi ve geleneksel kalıpların etkisi ile şekillenmektedir. Geleneksel kalıpların işin içine girmesi hali, sosyolojik psikolojik ve tarihsel oluşumun bir parçası olarak da görülebilir. Bunun yanı sıra giyim, kuşaman koruyucu saklayıcı bir özellik barındırdığını da söylemek mümkündür. Buradan hareketle, Meryem'in ev hali ile sokağa çıkması kayınvalide tarafından, giyimin önemli bir özelliği olan saklayıcı ve koruyucu niteliğinin yitirilmesi kaygısı ile algılandığını söyleyebiliriz. Aşağıda o sahneyi yansıttığımızda görüyoruz ki, kayınvalidenin telaşlanacağı aşırı olarak gördüğü

ve yabanın eline görünmek ile suçladığı durumun aslında görsel olarak değil töre ve gelenek kalıplarının sınırının aşıldığına yönelik bir kaygıdan ibarettir.



Şekil 8: Meryem'in Günlük Kıyafetli Hali

Bunun yanı sıra alışılmışın dışında Meryem'in medet ummalarının boşa çıkmasıyla işi üstlenip çocuğunu doktora götürmesi de yine otoriteye zarar geldiği gerekçesiyle kayınvalide tarafından kınanan ve dahi yaptırım uygulanan bir durum olarak görülmektedir. Özellikle Veli'ye her fırsatta eşine terbiye vermesi anne figürü tarafından tekrarlanan bir olgudur. "Veli'ye diyeyim de ayağının altında ezsin." Sen nasıl erkeksin, helalin sokağa düşmüş, yular vurmadin mı buna, başına başına vurmadin mi?" Bu evin ırzı kimden sorulacak?" Bakıldığı zaman şiddetin terbiye için olumlandığını görmekteyiz asıl fark edilmesi gereken nokta ise, kadın cinsiyeti etrafında herhangi bir dayanışma ve birlikteliğin mecra bulamadığında yatmaktadır. Lakin film bünyesinde bu durumun aksi olarak Güler ile Meryem'in iş birliği içerisinde bulunmaları ve doktora götürme hususunda Güler'in rehber olması olumlanabilir.

Bunun dışında yine kadının kadın tarafından dışlandığını Meryem'in eltisi tarafından maruz kaldığı cümlelerde görebiliriz. "Ne olmuş Osman'a neresine baksan marazlı bir çocuk, boş yere üzerine düşmekte sin, benimkilere benzer, erkek gibi erkek doğursaydın". Bu tarz cümleler ile elinde olmayan sebeplerden ötürü Meryem'i suçlaması aslına bakıldığında cinsiyetçi yaklaşıma ters bir olgudur. Lakin tarihsel süreç yalnızca kadınların birbirlerini koruyup kolladıklarına değil, filmde de rahatlıkla görebileceğimiz gibi birbirlerini öteledikleri durumlara da ev sahipliği yapmaktadır. Bu

durumun elbette çeşitli sebepleri mevcuttur. Öncelikle kadınların birbirleri ile girmiş oldukları rekabet ortamı alışlagelmiş bir durumdur. Ancak hemcinslerin bu anlamda karşı karşıya kalmaları çeşitli merhalelerin sonucudur.

En nihayetinde filmin sonunda, kendi ayakları üzerinde durmaya başlayan Meryem ve Veli, bir anlamda ailelerinin ve köklerinin (Yozgat kültürünün) dayattığı kalıpları*elinin tersiyle iterek yeni bir mekansal sınırlılık tayin ediyorlar. Hatta hiyerarşik yapılarını da aile bağlarından sıyrarak yeniden inşa ediyorlar. Bu kalıplara kısaca değinecek olur isek, kadın kısmının bil fiil çalışma hayatında yer almasının, olumlanamaz bir şey olduğu, kadının erinin sözünü dinlememesinin felaket getireceği, göçtükleri yerin kültürel kodlarının inkar edilip, daha kapalı bir sosyo-kültürel çerçeve çizmenin daha güvenilir olduğu ve hatta daha da ileri gidilerek bu sayılan kalıpların aşılmasının çoğu zaman namussuzluk ve kötü yola düşme tabiriyle nitelendirilerek cezasının ölüm olduğu yine film boyunca yönetmen tarafından vurgulanan hususlardandır.

* Kadın kısmı çalışmaz, anaya ataya asi olandan hayır gelmez, Meryem'i öldürerek ancak, namusunu temizleyebilirsin ve daha bir sürü kalıp kastedilmiştir.



Şekil 9: Meryem'in Börek Açtığı Sahne



Şekil 10: Meryem'in Halı Yıkadığı Sahne

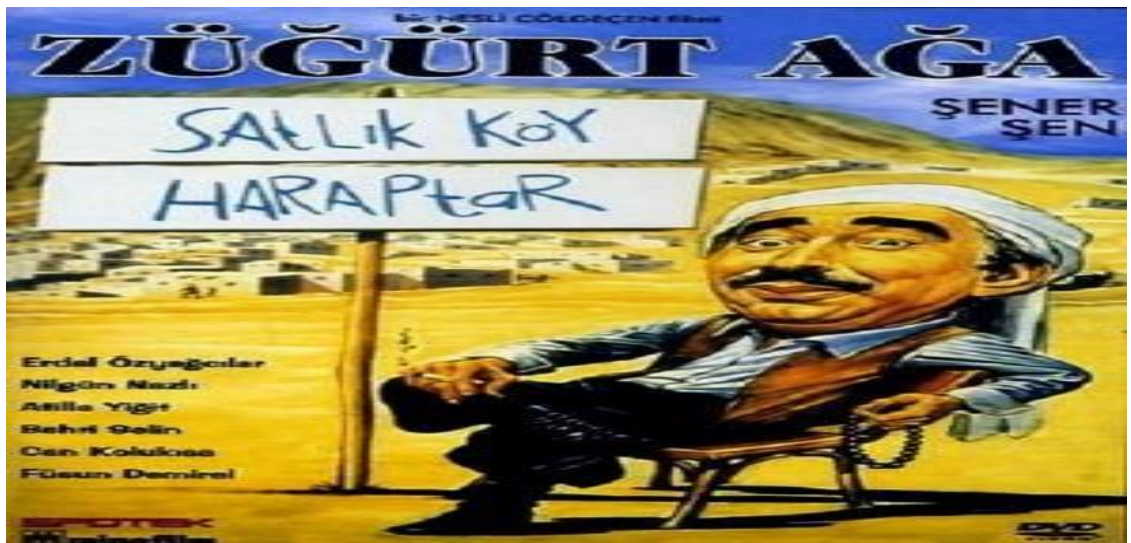


Şekil 11: Meryem'in Çamaşır Yıkadığı Sahne

Yönetmen, son kısımlara gelindiğinde alışılmış sonun aksine en başından beri tüm kalıpları bir kenara bırakan bir profil olan Meryem'in, kadın olmanın ötesinde bir anne olarak gerekli engelleri aşma cesaretini en azından kendinde bulmuşluğunu ön plana iterek kent algısı ile yeniden var olan özgürleşen, ben de varım diyen bir profil çizmeyi hedeflemiştir. Onun ve fikirlerinin haklılığının kabulü için, ortada bir can feda olmuştur. Lakin uzun vadede bu empoze edilmiş kültür ve töre kalıplarından eşi Veli'nin de sıyrıldığını görüyoruz. Öyle ki eline silah tutuşturulan ve ırz, namus kisveleriyle aşılan bu zehirlenmeler kuşaklararası fark ve yeni bir kent olgusu ile aşılmıştır.

3.4. 1985- NESLİ ÇÖLGEÇEN- “ZÜĞÜRT AĞA” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ

Yönetmen:Nesli Çölgeçen **Senaryo:**Yavuz Turgul **Görüntü Yönetmeni:**Selçuk Taylaner **Kurgu:** Nevzat Dişiaçık **Eser:**Osman Şahin **Oyuncular:**Şener Şen, Füsun Demirel, Erdal Özyağcılar, Attila Yiğit, Can Kukulısa, Bahri Selin, Celal Perk, Mehmet Akdil, Nilgün Nazlı, Kemal İnci, Ayla Arslançan, Ali Osman Okumuş, Müşfik Kenter, Salih Kanyon. **Müzik:** Attila Özdemiroğlu **Sanat Yönetmeni:**Veli Kahraman **Yapımcı:**Kardi Yurdatap **Yıl:**1985 **Süre:** 110 Dakika.



Şekil 12: Züğürt Ağa Film Afışı

Züğürt Ağa filmi, ağa karakteri ile bir pehlivanın güreşe tutuşması ile başlar. Bu güreş hilelidir ve ağanın kazanması üzerine kuruludur. Kazanan ağa, köylüsüne ziyafet verir. Kıtık ve kuraklığın kol gezdiği Haraptar Köyü'nde bu ziyafet çok iyi gelir. İnsanlar neredeyse birbirleriyle kavga edecek kadar yemeklere saldırır. O sırada, uzun yoldan gelen bir grupta ağadan merhamet dilenerek sofraya oturmayı ister.

Ağa'nın zamanında borç aldığı, hemşehrisi Abuzer Ağa, şehire yerleşmiş ve işleri büyütüştür. Bir gün çıkagelir, borcunu almaya ve Züğürt Ağa'ya tavsiyelerde bulunur. Ona şehire gitmesini öğütler, ama Züğürt Ağa'nın böyle bir niyeti yoktur. Borcunu da ödeyemeden Abuzer Ağa'yı yollar.

Açlık ve kıtlıktan kıvrılan köylü Züğürt Ağa'nın huzuruna çıkar ve ona serzenişte bulunurlar. Yağmur duasına çıkacaklarını ve bunun ancak ağanın şıhın elini öpmesi ile mümkün olacağını söylerler. Lakin ağa tarafından azarlanırlar. Köylü de kızarak elinde bir şey gelmeden evlerine döner.

Kekeş Salman adında kurnaz bir maraba ailesi ile birlikte ağanın konağına yerleşmek ister. Bunun için ağaya yalvarır. Ağa onun motordan anladığını duyunca onu işe almaya karar verir. Lakin ilginç olan ise ağanın bir motoru olmamasıdır. Dolayısıyla, Züğürt Ağa'nın çok önem verdiği çizmelerinin parlatılmasından sorumlu kişi olarak ailesiyle birlikte konakta yaşamaya başlar.

Köylünün ısrarlarına dayanamayan ağa, Şıh'ın, elini öpmeye karar verir. Gidip durumu izah edip, elini öper. Lakin, Şıh yorgun ve hasta olduğunu söyler ve reddeder. Zamanında yaşanan bir hadise sebebiyle Şıh'ı tehdit eden Züğürt Ağa, onu dua çıkması noktasında ikna eder. Köylü ve Şıh duaya çıkar. Duanın sonunda bir bulut hüzmesinin gökyüzünde belirdiği görülür, lakin yağmur yağmaz. Şıh'da duaya katılanlar arasındakilerden birinin, abdest almadığı gerekçesiyle duanın gerçekleşmediğini söyler. Daha sonra dua bırakılır, çünkü daha önce telgraf çekmiş olan Ankara'daki siyasi partinin önde gelenleri Ağayı ziyarete gelmiştir. Züğürt Ağa'da onlara çiğ köfte yoğurur. Sonrasında ise, Ağa Ankara'dan gelen misafirleri halk ile buluşturur.

Misafirleri uğurlayan Züğürt Ağa, içeriden gelen seslere doğru koşar ve babasının Kiraz'ın peşinden koştuğunu görür. Sonrasında ise, Kiraz'ın yanına varıp özür diler. Karısı ise Ağa'dan memnun değildir ve onu her fırsatta annesinin evine geri gitmekle tehdit eder.

Züğürt Ağa ile güreş tutmak isteyen bir pehlivan olduğu haberi yayılır ve güreş tutarlar. Bu sefer Ağa yenilir ve köylüyü hüzün kaplar. Çünkü köylü açtır ve doymak için Ağa'nın güreşi kazanmasını beklemektedir. Böylece hayalleri suya düşmüştür diyebiliriz. Bunun üzerine köylü kazanan pehlivana saldırmıştır. Hasar gören Ağa'ya ise tedaviyi Kiraz'ın yapması istenir. Ağa Kiraz'ı görünce, canının acımadığını, pehlivanın onu “kancıklık yaparak” yendiğini söyler. Bu cümlenin talihsizliğini ise, film analizi kısmında detaylandıracağımızı da belirtmek isteriz. Daha sonra ise, Büyük Ağa ile Kekeş Salman ile Kiraz için başlık parası pazarlığına tutuşurlar. O sırada yapılan seçimlerde Züğürt Ağa tuttuğu partiye köyden kimsenin oy vermemesi ve hatta 1 oy çıkması üzerine, yıkılmıştır diyebiliriz. Köylünün Ağa'ya sadık olmamasının sebebi de Şih diye tanınan adamın, köylüye cennetten tapu satması etkili olmuştur. Başlık parasında anlaşan Kekeş, Kiraz'a evleneceğini söyleyince Kiraz tepki verir. Lakin Kekeş, onu döverek kabul ettirmeye zorlar. Bu sırada Kiraz'ın kaldığı yeri basan, Büyük Ağa'nın karısı ve gelin evi taşıyorlar. Ağa'da sinirleniyor ve kendini dinlemek için atıyla şehre gidiyor. Ağa'nın yokluğunda ise Kekeş, marabaların aklına girip Ağa'nın buğdayı satıp, şehre kaçmalarını önerir. Ağa'da şehirde Abuzer Ağa ile pavyonda içip sarhoş olup köyüne döner.

Kiraz ile Büyük Ağa'nın düğün gecesi, köylü ambarı boşaltır ve kaçır. Gerdeğe giren Büyük Ağa ise, ölür. Köylünün hırsızlığı da ortaya çıkınca Züğürt Ağa, köyünü satılığa çıkarır, sattıktan sonra ise İstanbul'a göçerler. İlk durak kan kardeşi olarak adlandırdığı memleketlisi Behram'ın yanına gitmek olur.

Sonra ise Haraptar Köyünün marabalarının kahvesine gider ve onları affettiğini söyler. Sonra eski marabaların yardımıyla İstanbul'da ev tutarlar. Kahya ise köyden eşyalarla gelir ve köye baraj yapılacağını söyler. Daha sonra Züğürt Ağa, bir bakkal dükkanı açar. Ama ticaretten anlamamaktadır. Adını da “Haraptar Market” koyar. Lakin işten anlamadıkları için, bir müddet sonra devren satarlar. Sonra ise Ağa, domates satıyor. Bir gün çekicinin kamyonetini çekmesiyle bu işte elinde patlar.

Sonra bir gün Kiraz'a talip çıkar, iyi de başlık parası verir. Lakin Kiraz'ı vermezler. Sonra ise Ağa, evdeki eşyalardan satmaya başlar. Yeni bir işe girişmek ister. Bu yine ticaret ile alakalı olacaktır. Bundan sonra da yeni iş girişimlerine hız kesmeden devam ettiğini görüyoruz. (limon, balon satmak vb.) En sonunda ise ekonomik sıkıntıların

baskılarına dayanamayan ağanın karısı, köyüne kaçar. Kiraz ise birikimi olan beşi bir yerde olarak tabir edilen altınlarını ağasına verir. Lakin ağa, cami gibi manen güvenli bir yerde abdest alırken, birikim olan beşi bir yerdeyi çaldırır. Sonra ise ağanın huylarından nefret ettiği, Kekeş gelir ve bir zamanlar ağanın çalışanı olmasına rağmen ekonomik durum değişikliğinden ötürü ağadan daha iyi konuma gelip, ona iş teklifinde bulunur ama Ağa bunu kendi gururuna yediremez ve onu dövmeğe teşebbüs eder. Filmin sonlarında ise ağanın intihar teşebbüsüne giriştiğini görüyoruz. Lakin, trajik komik bir şekilde bıçak yamulmuştur. Kendisine beceriksizlik kisvesini biçen ağa, kendi tabiriyle ölmeyi dahi becerememiştir. Bu tüm olumsuzlukların aslında diğer yandan da Kiraz ile aralarında bir aşkın oluşmasına sebebiyet verdiğini görüyoruz. Ağa'nın son işi ise, keyif amaçlı yaptığı çiğköfteyi artık kazanç kapısı olarak görmesi olur. Film, Kiraz ile Züğürt Ağa'nın sırt sırta verdiği dayanışma teması ile sona ermiştir.

3.4.1. “ZÜĞÜRT AĞA” FİLM DEĞERLENDİRMESİ

Bu film genel manada düşünüldüğünde çekildiği dönemin zihniyet yapısına ve dönem ideolojilerine dolayısıyla “düzene” bir eleştiri sunmaktadır. Filmde, ağalık, köylülük, kentlilik, kadınlık, kumalık, şiddet, statüsel sınıflar arası ilişkiler, yönetim, köy yaşamı, kent yaşamı, ekonomik ve sosyal hayat ile ilgili pek çok sahne mevcuttur.

İlk olarak filmin adının bir tezatlık ve dönem eleştirisi taşıdığı gerçeğinden hareket edebiliriz. Filmde köy ve sınırları içerisinde yüceltilen ağa ve ağalık kavramı, şehir hayatı ile buluşunca yerini züğürtlük kavramına bırakmıştır. Genel manada hayat akışı içerisinde de yöneten ve yönetilen ilişkisi her daim varlığını korumaktadır. Burada, “En büyük ağa başka büyük yok” şeklindeki tezahürat aslında, köylü ve marabaların yaşam sınırlarının köyden, uyacaklar listesinin de ağanın dediklerinden temelli veyahut daha doğru bir ifadeyle dünyayı, “Haraptar Köyü”nden ibaret sanmalarında yatmaktadır. Dolayısıyla köylüler, ana ve atalarından ne gördülerse, onun uygulayıcısı olarak devralınmış bir düzenin parçasını temsil etmektedirler. Bu temsil, saygı, hürmet konusunda kusur işlemedikleri ağalarından ilk kopuşu gerçekleştirdikleri döneme kadar devam edecektir. Nitekim maraba ve köylü ağanın ipoteğinde bir hayat sürdürmekteyken, ‘şih’ olarak tabir edilen bir din adamı görüntüsündeki siyasi

yönetimin maşası kişinin cennetten toprak vaadiyle marabaları kandırdığı ana kadar da, bu sistemde devam etmekteydiler. Bu işlemde sonra kopuş gerçekleşse de yönetilmeye ve güdülenmeye mecbur kılınmış gibi insanı tüm canlılardan ayıran yeteneğini kullanmayan topluluk, bir başkalarının ipoteği altına kendilerini teslim etmişlerdir. Görüyoruz ki, seçme ve seçilme hakkının Türkiye Cumhuriyeti vatandaşına çok uzun yıllar önce verilmiş olmasına rağmen, 1985’li yıllara gelindiğinde halen daha, kişilerce doğru kullanılmadığı ve oylarının kişilerin niteliksizliklerinden yararlanan insanlara, ipotek kılındığının bir kanıtı olarak yorumlanabilir. Buradan yapacağımız çıkarım, bireyin hak ve özgürlüklerinin bilincinde olmasının ancak ve ancak eğitim ile mümkün olacağı yönündedir. Ortaya çıkan tablo, yapılan inkılâp ve reformların özümsemeye hususunun şehire nazaran, köyde adeta bir kaplumbağa hızında ilerlemesinin bir sonucudur. Çünkü köylü, ağalık denilen günümüzde dahi tamamen ortadan kalkmamış feodal bir yönetimi geleneksel olarak benimsemiş bir zihniyete sahiptir. Ağaya atfedilen ululuk ve soyluluk, onun üzerindeki bir takım emareleri ile de pekiştirilmektedir. Bunların olmazsa olmazı parlak çizmeleri, şapkası, tespihi ve asayı andırır sopasıdır. Filmde de görüldüğü üzere, her türlü durum ağalık denilen, kavramın arkasına itilmeye dolayısıyla sorgulanmamaya çok müsait görülmektedir. Örneğin: Ağa’nın pehlivanı yenmesi ve sürekli güreş tutması, “Ağa milletinin gücüne akıl sır erer mi, onlar doğuştan ağadır yenerler.” Şeklinde tartışmaya ve sorgulanmaya kapalı olarak, bu ağalık vasfının ona doğuştan bahşedildiği noktasında kapalıdır. Nitekim sorgulamanın olduğu yerde, körü körüne itaat yoktur, sorgulamanın olduğu yerde bilinç ve fikir vardır. Lakin filmde belirli kalıbın ürünü olmuş insanların temsilleri, bu yeteneklerinden bihaber şekilde, yalnızca ekonomik güdülerle hareket eder bir tavır takındıkları görülür. Dönem zihniyetine bakıldığında da, insanların bir ekonomik bunalım ve buhran içerisinde ilk olarak temel ihtiyaçlarını düşünmesi doğal görülmektedir. Çünkü bilindiği ve sürekli filmde de vurgulandığı üzere, kuraklık ve kıtlık gibi temel sorunlar, insanların göç denilen yer değiştirme mefhumunu gerçekleştirmelerine sebebiyet verirler. En nihayetinde, ağanın da köy ve kent ikileminde karar mekanizmasını harekete geçiren durum, köylülerin ihanetiyle ambarının boşaltılması dolayısıyla yaşayacağı ekonomik buhranın son çıkışı olarak göç olmuştur. Bu durum filmi; diğer ele aldığımız filmlerden ayrı bir kulvara götürür. Kadın sorunsalı filme yerleştirilirken göç olgusunun gölgesinde

yeşertilmiştir. Asıl olan ve işlenen ise göç olgusundan başkası değildir.

Kadının konumu kesin çizgilerle işlenmekten ziyade kalıp yargıların ön plana çıkarıldığı bir sahneler bütününe rastlamaktayız. Bu sahneler bütünü aslında yaşlı ağanın, yaşlı eşini sopayla dövmesi ile kendini göstermektedir. Hemen ardından ise, durumun bununla da sınırlı kalmadığını ve hemen tüyler ürpertici ve günümüzde dahi sonu gelmeyen, çok eşlilik mefhumunun filme sirayetini tanık oluyoruz. Sahneleri analiz etmeden evvel ise, kadının dünyasına düşünsel bir kapı aralamak yerinde olacaktır.

Kadının kırsal düzende, niteliksel manada başka sıfatlar edinmesi çok güç olmasından dolayı genel manada erkek hükümlerinden sıyrılamamaktadır. Dolayısıyla eşiyile aynı konuma gelemeyeceği ona geleneksel kodlarla da empoze edilmiş ve bu noktada çaresizleştirilmiştir. Böylece ailenin kadını, çocuklarının anası, ev işlerinin düzenleyicisi konumunda sıkıştırılmıştır. Aslına bakılırsa bu kalıpların oluşturulmasında yalnızca geleneksel manada erkek egemenliğini ve erkek cinsiyetini suçlamak objektiflikten uzak olacaktır. Çünkü kadının bir anlamda bu kalıplara hapsedilmesine, geleneksel kadın tipinin kaidelerini kabul etmiş ve bunu gelecek kuşak yetiştiriciliği noktasında da aktif olarak sürdüren kadınlar sebebiyet vermiştir. Bu anlamda kayınvalide, elti, abla vb. hususta rastlayabileceğimiz pek çok rol model de bu kaidelerle adeta yeniden yaratılmış ve bir kadının kalıplara sıkıştırılmasında bizatihi rol oynamışlardır. Bu filmde de ağalık ve erkek hegemonyasının şekillendirdiği kadın hayatları görülmektedir. Geleneksel kodların işlerlik kazandığı bu kırsal düzende kadın yaşı kaç olursa olsun, eşinden dayak yemeye ses çıkarmıyor ve adeta kaderiymişçesine kumalık gibi mantık dışı pek çok hadiseyi, kendi öz benlik çizgilerinin sınırlarını çizerek değil, duygusallık zemininde yansıtarak vermeyi seçiyor. Hal böyle olunca, kadın yaptırım gücünden yoksun olduğu için rıza göstermek zorunda kalan bir profil çizmektedir. Burada kadının toplumdaki konum inşasına dikkat çekilmelidir. En nihayetinde bir neslin yetiştiricisi olan kadınlar, çocuklarını toplum eliyle ve yanlış örüntülerle var etmişlerdir. Mesela, Abuzer ile Zügürt Ağa arasındaki bu diyalog “4 karısından, 3’ünü toprağa verdi, anam ise hala direniyor” oldukça acıtıcı olmasının iç içe geçmiş birkaç anlamı vardır. Kumalık olayının derecelendirilmesi ve kadınların kıdem olarak birbirlerine üstünlüklerinin bulunması ve pek tabidir ki, kumalık

kavramının kendi başına varlığı. Çünkü, kumalık, kadın onurunun hiçe sayıldığı en ağır durumlardan biridir. Maaleseftir ki, günümüzde dahi kadınları meta olarak gören zihniyetlerin, kendilik algısından uzakta, kadını maddi manevi sömürdükten sonra, bir kenara koyarak farklı algı arayışlarına girmesinin ürünüdür.

Kadına yüklenen sosyal değerler açısından baktığımızda, kadın hem biyolojik olarak doğurganlık özelliği ile donatılmış hem de sosyal bir varlık olarak annelik müessesesi ile ilişkilendirilmiştir. Lakin bu biyolojik farkındalık hali bir yerlerde aksaklığa uğrayabilir; nitekim toplum ve aile düzeni de bunu çocuk doğurma eylemini gerçekleştirmedikleri ile belirlerler. Kumalık, doğu toplumlarında özellikle de erkek evlat doğuramadıklarında, her kadının korkulu rüyası olarak günümüzde dahi varlığını sürdürebilen korkunç bir eylem şeklinde kendini gösterir. Daha eleştirel olan ise, erkeklerin bunu kendilerine soy devamlılığı için bir hak olarak görmesidir. Ve yine eklemeliyiz ki, erkek evlat doğurarak statü kazandığını düşünen niteliksiz ve bilinçsiz kadın profilinde bulunan özellikle kayınvalide, büyük analar, hemcinsi olan gelin karakteri üzerinde bir otorite kabul unsuru olarak belirmesi hususu, bir kadının bir kadına uygulayabileceği kötülük tablosundandır. Bu filmde de sıklıkla rastladığımız şekliyle, Züğürt Ağa'nın eşi, hemcinsi olan Kiraz'ı defalarca, kayınvalidesiyle birlikte dövmeye teşebbüs etmiştir. Kiraz'a talip çıkması üzerine, şehir hayatında borçlarını kapatarak rahat yaşamayı hedefleyen gelin, Kiraz'ı gözden çıkarır ve ona teklifi kabul etmesi için baskı yapar. Tezat bir biçimde, karısı ile evlenirken başlık parası veren Züğürt Ağa, Kiraz'ı zorla evlendirmek bir yana, ağabeyinin onu satmaması için elinden kurtarır.

Ataerkil aile yapısı yine etkenliğini korumayı başarmıştır. Bu anlamda devam eden tutum, hemen her alanda kendini hissettirmektedir. Kadının aileyle anlam kazanması ve sosyal pozisyonu, kurulan evlilik ile perçinlenmiştir. Bundan sonraki süreçte ise, kadın önce kocaya eş, sonra iyi bir anne ve aynı zaman da korunmaya muhtaç veyahut korunması gereken bir fert olarak görülmesi gerçeği kendini göstermiştir. Kadınsız, erkeğin veyahut eril otoritenin nihai garantisi olarak görülen ailenin tehlikeye girmemesi açısından, kadının biricik yeri ve uzamsal sınırları aile içinde tesis edilmiş ve bu sınırlarla özdeşleştirilmiştir. Lakin filmde, Kiraz'ın ağabeyi Kekeş Salman tarafından, kendi yaşının kaç katı bir adama, yalnızca para için sattığına şahit oluyoruz. Üstelik bu

adam yaşı olmasına ve akıl sağlığı yerinde olmamasına rağmen, Kiraz'a tecavüze teşebbüs etmiştir. Bu tecavüz girişimi, Züğürt Ağa tarafından önlense de, ağa Kiraz ile babasının düğününü yapmaktan başka çıkar yol bulamamıştır. Burada, kadın karakterler arasında bir başka hususun göze çarptığını daha eklemeliyiz, o da yaşlı ağanın “Kiraz’ı bana almazsanız buralardan giderim, hakkımı helal etmem” lafı üzerine karısının yaşlı ağaya “sen gitme erim ben kumaya razıyım” şeklinde bir kabullenme davranışı göstermesi, hala evinin reisi olduğu düşüncesine kapılması ve kendi öz benliğinden, kişisel saygısından başka çare yokmuşçasına vazgeçmesidir. Kekeş Salman ise, büyük ağa ile pazarlık sırasında, “mal iyidir, bundan iyisini bulamazsın” diyerek, kadınlık değerinden bihaber zihniyetini gözler önüne sermektedir.

Züğürt Ağa'nın babasının Kiraz'a uyguladığı durumdan hoşnutsuz olması onu da Kiraz'a iltifat etmekten alıkoymaz. Hatta damda, kızıdan önce özür diliyor, lakin arkasından işveyle adını sorup, Kiraz demesi üzerine de, “aynı dudakların gibi” diyerek bir yanıt veriyor. Çok geçmeden bu yanlıştan kısmen dönerek, en azından vicdanen kendini sorguladığını görüyoruz. Ağa evli olmasına rağmen, güreş sırasında yenilince, her yanı mor olmuş ve tedavi etmesi için Kiraz’ı görevlendirmiştir. Bu yarı çıplak sahnede de adeta kendinden geçmeye meyilliyken karısının gelmesi üzerine, kendini toplamıştır. Ayrıca bu sahnede dikkat çeken bir unsur da, pehlivana yenilme hususunu, “pehlivanın yaptığı kancıklık” olarak nitelendiren Ağa, aslında geleneksel bir motif olan, kadınlık ve erkeklik algısının zihniyet temsillerini ortaya koymasındır. Yani bir erkeği ancak bir erkek alt edebilir. Eğer işin içinde bir hile var ise, beylik ve cinsiyetçi bir ifade olarak “karı kılıklı, kancık vb.” söylemler kullanılır. Kadınlığı, hile ile nitelendiren bu tabirlere karşılık erkekliğin onure edilmesine yönelik söylemlerin aynı sahnede cereyan ettiği bir tabloya rastladığımızı söyleyebiliriz. Bu da, Ağa'nın, “pehlivan beni kısmetinden tuttu!”, şeklinde güreş sporunda bir pozisyonu, kendi biyolojik varlığını kısmet olarak nitelendirip, yüceltmesidir. En nihayetinde bu durum yani, kadını biyolojik varoluşsal hali ile aşağılayan zihniyet, erkekliği ve cinsel varoluşunu bir kısmet, bir ayrıcalık ve bir lütuf olarak görür. Bu kadının doğasına yaradılışına ve kadınlık algısına yapılan bir aşağılanmanın ve ayrımcılığında dile gelmiş şekli olarak ehemmiyetle vurgulanmalıdır. Ayrıca bu söylemler geleneksel motiflerle, dinsel motiflerle de çoğu zaman desteklenir. Yani, kadın kadınlığını belli eden biyolojik

uzantılarını örtecek, ama erkek erkekliğini ortaya serecektir.*

Kadının özgürleşme çabasını bu filmde oldukça açıkça göremiyoruz. Çünkü bir kadın karakterin çabasından ziyade durağan bir durumun mekan değişikliği ile kendiliğinden oluşan şekli evrimini görüyoruz. Kadının çoğu zaman adının yok olduğunu filmdeki pek çok karede görmek mümkündür. Çok daha küçük yaşlarda, kız çocuklarının üzerinde baskı olduğu ve çoğu zaman ikinci plana itildikleri yüz yıllar boyunca tarihsel süreç akışında bir gerçekliktir. En basiti, Züğürt Ağa'dan para isteyen, oğlu ile kızına ağanın yanıt olarak yalnızca oğluna para verip, “sen kızsın sana yok” demesi bu gerçekliğin sahnelenmiş şeklidir. Bu tablonun şehre geldiği ilk aralıkta değiştiğini görüyoruz, yine iki çocuk para istiyor ve ağa onların (kızın barbie bebek, oğlanın tadelle) alacağını idrak etmemesine rağmen para uzatıyor.

Ağa, kent hayatına ilk attığı adımda, şehrin büyüklüğü, karmakarışıklığı ve hareketli yapısı ile karşı karşıya kalmıştır. Kent hayatında, köyüne ait olan tek şey ise elbiseleridir. Ağa'nın “2 kez kayboldum, bu ne kalabalıktır, insanın üstüne üstüne geliyorlar” serzenişine Behram, “bu kılıkta dolanırsan gelirler tabi, bak sizin marabalar bile şehir hayatına ayak uydurdular, kahve açtılar” diyerek onu marabalar ile bir tutar. Nitekim Ağa, marabaları ziyarete gidip, onları affettiğini söylediğinde dahi marabalar, Ağalarını görünce yine saygı ve hürmette bulunurlar, karşısındakilerin köydeki marabalardan farklı olduğunu Ağa'nın marabaları dikkatlice incelemesi ile bir anlamda yüzüne tokat gibi çarpar. Marabaların Ağa'ya ev bulma hususunda yaptıkları yardım şeklen, köylü ile ağa arası hukukun varlığından ibarettir. Lakin ev taşıma sahnesinin sonunda, marabaların ağaya “para vermeyecek misin ağam, burada işler böyle yürür.” şeklinde kurduğu cümleler, marabaların şehir hayatındaki gündelik işleyişe oldukça hakim olduklarının göstergesidir. Bu durum diğer yandan, hatır gönül işlerinin köy sınırlarında kaldığını, şehir hayatındaki her bir eylemin, maddi bir karşılığı olduğunun vurgulanması manasını taşır. Söz konusu durum ağanın da doğuştan sahip olduğu “ağalık” kavramının işlerliğini yitirdiğini gösterir. Diğer filmlerde de rastladığımız klasik bir göç sahnesi de, göçmenlerin kendi tabirleri ile yaban ellere gittikleri vakit, ilk iş orada ikamet eden, memleketlilerinin yanına sığınmalarındır. Ve yine ortak bir simge olarak, sığıntı şeklinde

* Bu duruma örnek olarak, erkek çocuklarına yapılan sünnet törenlerinin, şenlikler kapsamında, erkek olmak tabiri ile amiyane tabirler göstere göstere yapılması verilebilir.

yaşayan göçmenlerin bir an evvel bir yerleşim yeri bulup, misafir buldukları ev halkını zora sokmadan gitmelerinin istenmesidir. Bu noktada erkeklerin daha sahiplenici olduğunu da eklemek gerekir, ev sahibi kadınlar ise genellikle istemeyen taraf olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında bunun art planında da, ev sahibi kadının, evde misafir varken adeta kendini unutup sürekli hizmet etmesi, toparlayıcı, çekip çevirici bir sorumluluk ile donatılması zorunluluğu yatmaktadır. Bir başka ifade ile, göç manzaralarında yaşanan küçük bir yerleşim alanına bir çok hayatın sığdırılması hadisesinin her defasında olumsuzlukla sonuçlanması, bize “ev üstüne ev olmaz” atasözünün haklılık payını kanıtlamaktadır.

Sonuç itibariyle, filmde toprak reformundan, köy kültürünün eleştirel yanlarına, kadının konumundan, şehir hayatının işleyişine kadar pek çok dinamik örnekler üzerinden, kısmen komik ve trajik bir üslupla yansıtılmaya çalışılmıştır. Medeniyetle buluşma, köylülükten sıyrılma ve zihniyet dönüşümü harmanlanmıştır. Geleneksele getirilen eleştiriler, güncel ve tematik sorunları Türk sinemasının bir taşıyıcı olduğu gerçeğinden hareketle gün yüzüne çıkarılmıştır. Çıkan tablo ise, göç serüveninin ve kadının konum çabalarının Türkiye'nin geçirdiği evrelerden bağımsız olmadığıdır. Nitekim, filmin çekildiği 1985 yılında ve diğer filmlerin tekabül ettiği onar yıllık zaman aralığında dile gelen eleştirel hadiselerin, eksikliklerin, günümüz sürecinde dahi tamamen aşılmadığının üzücü olduğunu da belirtmek gerekir.

3.5. 1990 FARUK TURGUT – “BİR KÜÇÜK BULUT” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ

Yönetmen:Faruk Turgut **Senaryo:**Cemal Şan **Görüntü Yönetmeni:** Salih Dikişçi
Kurgu:Sedat Karadeniz **Eser:** Osman Şahin **Oyuncular:** Tarık Akan, Füsun Demirel,
Osman Alyanak, Zeynep Irgat, Tuncer Servi, Erol Şen, Olgun, Cemal Şan, Enver
Dönmez, Nurettin Şen **Müzik:** Grup Kızılırmak **Sanat Yönetmeni:**Veli Kahraman
Yapımcı:Kadir Turgut, Ferit Turgut **Yıl:** 1990 **Süre:**75 Dakika.



Şekil 13: Bir Küçük Bulut Film Afışı

Film Seyit Ali adlı küçük bir çocuğun, büyüdükten sonra kendi hayatını kız arkadaşına anlatması üzerinden ilerliyor. Film konu itibariyle göç olgusunu ve şehrin keşmekeşinin içinde kendince var olmaya çalışan insanların kültür entegrasyonlarını tamamlayamayış sürecini zaman zaman acıklı zaman zaman da düşündürücü sahnelerle sunmaktadır.

Öyle ki Saycan ailesinden ve doğduğu topraklardan uzakta şehirde bir muhalebicide çalışmaktadır. Bu hayat galesi devam ederken çocuğu dünyaya gelmiştir. Bu sevinçli haber üzerine köye gelmiş ve eşine “beşi bir yerde” takmış ve yine çalışıp çabalamak için şehre geri dönmüştür. Aradan geçen zaman diliminde Seyit Ali büyümüştür. Bir sabah Saycan, elde avuçta ne varsa satmış. Karısı, babası ve oğlunu da

olarak İstanbul'a yerleşmeye gitmiştir. İlk etapta geçici bir süreyle amcasının oğlu Hasan'ın evine yerleşmişlerdir. Lakin, Hasan'ın İstanbul'da ayakta kalmak için verdiği ekonomik sıkıntılar, akrabası olan Hıdır Emmi ve Saycan'ın ailesini evinde barındırma imkanını kısıtlamıştır. Buna bir de Hasan'ın eşinin istememesi katılınca bir müddet geçtikten sonra kapı dışarı edilmeleri kaçınılmaz olmuştur. Saycan oğlunu okutma hayalini gerçekleştirmek için ilk fırsatta onu okula yazdırmış ve okulu özendirmek adına ona, çanta vb. okul malzemeleri almıştır. Okulun ilk günü de çocuğunu okula götürmüştür.

Hıdır Emmi ise, her fırsatta köyüne dönmek istediğini dile getirir. Bir gün Hıdır Emmi, acıkıp dışardan soğan toplamaya çıkmış, bunu gören gelin de onun üzeri battığı için yıkamak istemiştir. Gelin Hıdır Emmi'yi yıkarken, o da gel git aklından dolayı yine serzenişlere devam etmiş ve fevri bir hareket ile suyu devirmiştir. Bunun üzerine ev sahibi kadın, oldukça söylenmiş ve onları istemediğini alenen ifade etmiştir. Daha sonra da, kurduğu sofraya oturmayarak kendince tavrını ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra gelin, kaç kez Hasan ile karısının konuşmalarına şahit olur ve bunu Saycan'a iletir. O da, kirayı paylaşmayı teklif eder Hasan'a lakin, olumsuz yanıt alır. Hasan mahçup olarak ona, yuvasının bozulacağını iletir. Bunun üzerine yeni bir yerleşim alanı bulup, taşınmaktan başka çare kalmamıştır.

Saycan'ın çalıştığı muhallebicide, Mehmet adında birisi çalışmaktadır. Muhallebicide çalışan İmam ondan oldukça şüphelenmektedir. Lakin Saycan ondan pek şüphelenmez. Seyit Ali ile, konuşmalarına fırsat verir. Bu münasebetin ilerlediğini, Mehmet'in sık sık Saycan'ın evine gelmesi izlemiştir. Bazı zamanlarda da, Seyit Ali'ye kitap getirdiğini görürüz.

Yeni taşındıkları yerde oldukça tuhaf bir yerdir. Burası aynı zaman da onların ahabları olan İlyas'ın yeridir. Hıdır Emmi, yine her gün köy özlemi ile yanıp tutuşmaktadır. Köydeki atını gördüğünü söyler ve bahçıvanın yanına gidip atı durdurur. Azarlanması üzerine oldukça üzülür. Hıdır Emmi bir gün, evden kaçır ve şehrin kalabalığına karışır. Arabaları koyun sürüsü sanması üzerine, bir arabanın çarpması sonucu hastaneye kaldırılır. Daha sonraki günlerde kafasını dağıtmak için şehir hayatına karışmaya çalışır, ama şehrin akışında kendinin fark edilmediğini görür. Bunun üzerine, manavın dibinde kendi kendine söylendiği bir anda şapkasının içerisine para atılması

üzerine, bunu bir huy haline getirip dilenmeye başlar. Bu dilendikleri paralarla bir doru at alma hayali kurar. Ancak, Saycan'ın onu takip etmesi üzerine dilendiği ortaya çıkar ve bu durumdan vazgeçirilir ve kazandığı paralar çocuklara dağıtılır.

Saycan ile Mehmet'in samimi olması, bir müddet sonra Mehmet'in siyasal kargaşaya karışmasından dolayı olayların Saycan'a da sıçramasına sebebiyet vermiştir. Ve polisler bir gece baskısıyla Mehmet'in peşine düşmüş sonucunda Saycan'ı da hapse atmışlardır.

Hıdır Emmi ise bu olaylara pek fazla dayanamamış bir müddet sonra vefat etmiştir. Daha sonra ise Saycan'ın suçsuzluğu anlaşılmış ve beraat etmiştir. Pek tabii ki, o süreçte ailesi çok sıkıntı çekmiştir, bu aralıkta ise İlyas ve İmam aileye sahip çıkmıştır denilebilir. Babasının acı haberini çıkınca alan Saycan, oldukça üzülmüştür. Sonrasında ise yine hayat gairesine düşmüş ve çıkmak zorunda bırakıldığı işine geri dönmek istemiştir, lakin bu mümkün olmamış ve ret cevabı almıştır. O da kendi memleketlisi olan İlyas'dan yardım almak için onu aramaya koyulmuştur. Lakin İlyas'ın, artık bir kadın taciri olduğunu kendi gözleriyle görmesi üzerine, ona kızgınlığını gizleyememiş ve onu dövmeye başlamıştır. En nihayetinde de İlyas tarafından bıçaklanarak hayatına son verilmiştir. Film son sahnesinde, Seyit Ali'nin tıpkı babasının öğütlediği gibi okuduğunu görüyoruz. Hayatın ona ve annesine sunduğu zorlukları nasıl tek tek aştığını kız arkadaşına anlatma sahnesinin bitip her ikisinin de arabaya binmesi ile film noktalanmıştır diyebiliriz.

3.5.1. “BİR KÜÇÜK BULUT” FİLM DEĞERLENDİRMESİ

Bir Küçük Bulut filmi genel yapı itibarıyla incelendiğinde iç içe geçmiş pek çok olguya ev sahipliği yapar. Bu olguların baş aktörü kadının konumunun iç göç unsuru ile yoğrulması üzerine temellenir. Film kabaca, yaşanan iç göçün insanların hayatlarını nasıl şekillendirdiğini zaman zaman acıklı sahnelerle ortaya koymuştur, lakin genel hava itibarıyla acıklı tablodan çok bir gerçeklik ritüelinde yansıtmıştır denilebilir.

Kategorilerimiz itibarıyla filmi; kadının konumunun göç argümanı ekseninde ele alınması ve kadının göç sürecinde alışlagelmiş bir biçimde görünürlük sorunu ile karşı karşıya kalması üzerinden incelemeye başlayabiliriz. En nihayetinde baba figüründe

olan Saycan; ailenin tamamının bir çırpıda taşınmasını sağlamadan önce, aile reisinin gurbet olarak tabir edilen yerin, havasını koklaması, barındırdığı tüm zorlukları tek başına göğüsleyip kısmen bertaraf ettikten sonra tam anlamıyla gerçekleştirildiği bir süreci aşan karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki Saycan, birikim yapmaya çalışırken, çocuğunun doğumuna dahi şahitlik edememiştir. Çünkü söz konusu durumda, hayatın tüm yükünü özellikle ekonomik anlamda göğüslemek için göçmenlerin hayatın anlam zerrelere geç kalmaları olasıdır. Seyit Ali'nin anlatımı sırasında, göze çarpan bir vurgu da, “Benim doğduğumu haber alan babam koşmuş gelmiş, öpüp, koklamış ve anama beşi bir yerde getirmiştir hala saklar.” bu cümlelerdir. Burada Saycan'ın yani baba figürünün bir şekilde, eşinden ırakta olması kadının hamile iken manevi yükünü göğüsleyemediği manasını taşır. Dolayısıyla, bu manevi yoksunluğa hayatın yönlendirmesi yüzünden maruz kalan Saycan, manevi eksikliğini eşini mutlu etmek adına, dönem sembollerinden altın takarak eşi ödüllendirme hem de sıradan bir altın değil tıpkı filmde vurgulandığı gibi “beşi bir yerde” takarak gideriyor.

Kadının konum itibarıyla, eşinden uzakta olmasına rağmen, ona sadık olarak hayatını sürdürmesi ona yüklenen sosyal bir gerçekliktir. Burada dikkat çekilmesi gereken husus, kadının kocasının aldığı kararların yarattığı gerek ekonomik gerek manevi, gerekse de sosyolojik tablolara, kültür inşası gereği hazır hale getirilmiştir. Öyle ki, çoğu zaman göç sürecinde karar mekanizması olarak güçsüz bulunup görünürlük problemi yaratılan kadından, süreç sonunda oldukça güçlü olması beklenir. Göçün psikolojik boyutu itibarıyla kadın, yalnızca ekonomik ve fiziksel koşulların yükü altında değildir. Çünkü, insanoğlu hayat mücadelesi arasında var olmaya çabalarken, aslında hayatın anlam zerrelere kaçmaktadır. Bu konuda aşağıya eklediğimiz görüntü bir nebze aydınlatıcı olabilir. Seyit Ali, diğer çocuklar gibi doğduğu andan itibaren baba sıcaklığı ve şevkati ile, büyüyemez, bu göçün acı olan taraflarından biri olduğu gibi aynı zaman da kadına hem annelik hem babalık yapma sorumluluğunu yükler.

Babası, uzak bir şehirde olduğu için Seyit Ali'deki fiziksel değişimleri bir bir farketmek bir yana, oğlunun babasının onu tanımaya bile şaşır vaziyette olması, belki de göç denemelerinin en başedilmesi zor manevi yanlarından. Daha sonra ise filmde bu aile fertleri arasındaki uzaklığın son bulduğunu ve topyekün göç ettiklerini görüyoruz. Bunun haklı gerekçesi, Hasan ile Saycan'ın ilk buluşmalarındaki şu

konuşmalarında gizlidir; “Köy bomboş, ne Hasan kaldı ne Mehmet, herkes her şeyi satıp gitti.” Buradan hareketle o dönemde, insanların köyleri terk edip ve hatta bom boş bırakacak şekilde, şehirlere yerleşmeye başlamasının hem politik manada kökleri, hem de insanların yaşam kalitesi arayışları hem de iş bulma gibi ekonomik bir çok art planına ulaşılabilir.



Şekil 14: Seyit Ali, İstanbul'da Çalışan Göçmen Babasının Yolunu Gözlerken

Filmin çekildiği dönemsellik ele aldığımız kategorilerimiz arasında kırsal ve kentsel bazda kadın olmak ile paralel olarak zihniyet itibariyle kentli nüfusunun köylü nüfustan fazla olduğu bir evreye rast gelmektedir. Lakin filmde, kentli ve kırlı ayrımının kadın karakterler üzerinden yapılmasından ziyade dönemin zihni tablosuna bir ışık niteliğinde olduğunu görüyoruz. Burada temel alınacak eksen, kente taşınmak ile kentli profile bürünmek arasındaki uçurumsal iki olgu olduğu gerçeğidir. Çünkü kent hayatına geçip hala taşra dünyasının sınırları aşmamış ve hatta aşmamak için de kalın surlar ören insan ve insan toplulukları da mevcuttur. Bu filmde de bu görüşleri destekleyecek pek çok sahne bulunmaktadır. Örneğin, gelin rolündeki kadının filmin totaline vurulduğunda, muhalefet etmek, fikir üretmek ve hatta cümle kurmak gibi eylemleri olmadığı görülür. Genellikle geleneksel kıyafetlerle gördüğümüz, çocuk bakmak, eşine sadakat ile bağlı olmak ve etrafındaki herkesin isteklerini yerine getirmeye çalışmak gibi şeyleri ona ödevlenmiş geleneksel bir kadın tipidir. Bu aslında taşrada ideal kadın tipi olarak yansıtılmıştır. Faziletli ana kavramı, eşinin hapse girmesinden sonra dahi atasına saygıda kusur etmeyen, kocasının arkasından ağıtlar yakan, çocuğuna kendini feda eden ve

çalışıp didinen kanatsız melek olarak gelin karakterinde vücut bulmuştur diyebiliriz.

Kadın, sosyal ilişkiler, sosyal sistemler ve toplumsal yapı denilen bütünlükçü yaklaşımı içinde barındıran bir olgudur. Nitekim kadın bir anlamda biyolojik bir anlamda da sosyolojik bir var oluş içerisinde. Kadın ve kadınlık en doğal halinden ziyade sonradan başka öznelerce konumlandırıldığından bu nedenle yapaylığa maruz bırakılmıştır denilebilir. Bu konumlandırma aynı zamanda beklenti inşalarını da mümkün kılar. Buradan hareketle, kadına yüklenen sosyal değerlerin, film içeriği göz önünde bulundurulduğunda filmde bir kez bile adı geçmeyen yani, genellikle faziletli ana kalıbında gördüğümüz gelin karakteri üzerinde şekillendiğini görüyoruz. Sosyal normların kısılcındaki faziletli ana, istenilen ve beklenenlerin de bir adım ötesine geçerek; atasının öz bakım becerilerini tamamlayamamasından ötürü, onun temizlik/ banyo gibi işleriyle de ilgilenmeyi kendisine görev bilmiştir. Yahut daha doğru bir ifadeyle bu ona görev olarak verilmiştir. Yani aksini yapan gelin, ya nankör olarak ya da saygısız olarak nitelendirilir. Filmdeki gelin karakterinin, ev hizmetlerinin dışında, kayınbabasının çizmesinden çıkarmaktan banyosuna kadar her mecrada aktif olduğuna şahit oluyoruz. Özellikle banyo sahnesindeki şu “Vay benim halime vaayy, Yavaş gelin yavaş! , Avradın lafı mı geçer bu İstanbul’da, Yıkanmam dedim, yıkar, soyunmam dedim soyar, lan bu ne biçim iştir. Yeter gelin yeter, istemez ben kendi kendime kurularım, başımın belası mısın defoll!!!”, cümleleri oldukça dikkat çekicidir. Görüyoruz ki, gelini Hıdır Emmi’ye her koşulda sınırsız hizmet sunmasına rağmen, onun için birşeyler yapıyor olmasına rağmen, bir banyo ritüelinin bile kadın tarafından yönetilmesine tahammül edememiş ve “avradın lafı mı geçer bu İstanbul’da diyerek”, bizim geldiğimiz yerlerde böyle bir şey olmaz, olsa olsa İstanbul buna sebep olmuştur diyerek kendince bir korunma mekanizması oluşturmuştur diyebiliriz. Yine geleneksel kadın tipinin fedakarlığının gelin karakteri üzerinden yansıtıldığına, bir başka sahnede daha şahit oluyoruz. Saycan’ın barınma imkanını karşılaması için ekonomik anlamda sıkıştığı bir anda, geçmişte dışından tırnağından arttıran fedakar Anadolu kadını, ellerini bin bir kilit attığı bohçasına götürmektedir.



Şekil 15: Gelinin Biriktirdiklerini Eşine Sorgusuz Sualsiz Verdiği Sahne



Şekil 16: Gelinin Kayınbabasını Yıkadığı Sahne



Şekil 17: Gelinin Kayınbabasının Çizmelerini Çıkarttığı Sahne

Kadının özel alandan kamusal alana çıkıp çıkamadığı sorunsalının da temellendiği özgürleşme problemini bu film bazında ele aldığımız iç içe geçmiş iki kategori olarak sunabiliriz. Günümüzde dahi bitmek tükenmek bilmeyen kadını bir cinsel obje veyahut bir güzellik nesnesi olarak algılayan zihin, bu filmde de yer bulmuştur. Namus kavramının kişilere, toplumlara göre oluşturduğu esneklik algısı ve bunu çoğu zaman kadınların üzerinden şekillendirmelerinin yarattığı kaotik durumun zararı yine kadınlara olmuştur. Öyle ki, kadın mekansal sınırların dışına çıktığında tehlikelere açık bir nesne haline getirilmiştir. Bu noktada kadınlara nereye gitmeleri, nereye gitmemeleri, nasıl davranmaları öğütlenmiştir. Söz konusu kurallar karşı cins tarafından koyulup toplum tarafından onanmış ve kadına söz düşmemiştir.

Film bünyesinde kadın karakterler arasında, özgürleşmeyi reddeden ve toplumun ondan beklentilerini harfiyen yerine getiren gelin karakteridir. Aslında genel profilde bu karakterin karşısına taban tabana zıt bir karakter film bünyesinde yer almamıştır. Lakin küçük mesajlarla karakterden ziyade tiplerle, diğer profili oluşturanların büyük şehirde başına ne geldiği mesajı verilmeye çalışılmıştır diyebiliriz. Bu konuda kent yaşamı içerisinde gelin karakterinin aksine daha modern kalıplara göre giyinen ve mekansal sınırlılık olarak ev dışına çıkıp, diğer cinsiyet türüyle ortak alanları paylaşan, kafeye giden kızların akibeti filmde aşağıda da gösterdiğimiz sahneler üzerinden yansıtılmıştır. Filmde bir kargaşa sırasında herkesin ayağa kalkması ile boşluğu fırsat bilen, kafeye geldiği ilk andan beri etek giyen kızı gözüyle taciz ettikten sonra, yere çakmak atıp alma bahanesiyle bacaklarına bakan adam, küçücük bir boşlukta dahi, daha evvel yaptığı tacizi fiiliyata dökmektedir.



Şekil 18: Erkeğin Kadını Bakışlarıyla Rahatsız Ettiği Sahne



Şekil 19: Erkeğin Kadının Bacaklarına Baktığı Sahne



Şekil 20: Erkeğin Kadını Taciz Ettiği Sahne

Filmde idealize edilen kadın tipinin dışına çıkıldığında, yani kadın özgürleştiğinde tehlikelere açık hale gelmektedir.

Kent başlı başına karmaşa, gizem gibi anlamlar çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla göç sürecini tamamlayarak gelen bireyler, bu anlam örüntülerini bilip kabul etmiş sayılır. Filmin son sahnesinde, Saycan'ın memleketlisi İlyas'ın, yozlaştığı ve para kazanıp büyük şehirde tutunma uğruna, kendi geleneksel değerlerini ve en önemlisi insanlığını bir tarafa bıraktığı, şehrin onu değiştirdiği görülür. Önceleri kahvede takılan, Saycan hapisteyken onun eşine ve çocuğuna kol kanat geren, mahalledeki çocuklara balon vb. dağıtan, memleketli, aynı toprağın insanı duruşu bu son yaptığı seçimiyle zedelenmiştir. Bunun bir sorgulayıcı unsuru olarak Saycan, söylenilenlere kulak asmadan yerinde gözleriyle İlyas'ın son durumunu görmüştür. Ve bu “Olur mu! Olur mu hiç lan! Pezevenk mi oldun sen! Töremizde var mı lan bu!” şeklinde bir itiraza, sorguya dönüşmüştür. Burada vurgulanan, İlyas'ın bu tarz bir yanlış yola girmiş olması onun kendi öz benlik saygısına bir ihanettin ötesinde bir de mensubu olduğu topluma ve geleneklerine ihanettir. Onun bu yozlaşmasının suçu ise, şehrin kaotik ve keşmekeşli yapısına aktarılmıştır. Bunu kabul etmeyen ve bunu memleketlisine konduramayan Saycan ise, bedelini canı ile ödemiştir. Bu film bünyesinde şehrin ve insanların oyunlarına kanan veyahut onların günah keçisi de Saycan'dır. Bundan da diğer filmlerde de gördüğümüz üzere, köyden kente gelen delikanlı, dürüst, hakkını arayan ve safiyane birçok özellikle donatılmış bir taşralı profiline de yaygınca kullanıldığı fikrine kapılabiliriz. Bir başka bakış açısı olarak da, İlyas karakterinin, arkadaşının kırdan gelen karısına memleketlisi olduğu için yardım edip onu şehrin tehlikelerinden koruyup her anlamda kol kanat gerdiğini görürken, kent hayatının gizeminde kaybolan kadınları pazarlamayı gelir kapısı görece kadar ikilik yaşadığı yansıtılmıştır.

Özellikle büyük şehirde, kadının estetik ve hoş görünmesi karşı cins tarafından tehlikelere açık kılınması gibi gerici bir düşünüş biçimine sebebiyet verir. Bu filmde de gördüğümüz üzere, kadının etek giymiş olması, onu taciz manasında açık hale getirir. Dolayısıyla etek giyen kadın, kendi biyolojik ve varoluşsal unsurlarını sergilediği için bazı kesimlerce yaftalanmaya müsaittir. Bu anlamda kültür kodlarımız da oldukça katıdır denilebilir. Dişi köpek kuyruk sallamasa erkek köpek yanaşmaz, su testisi su

yolunda kırıldı, zaten o yolun yolcusuydu, kadın erkeğin şeytanıdır vb. söylemler toplumun kendi mekanizmalarıyla ürettiği ve çanak tuttuğu kalıplardan ibarettir. Kadının sırf kadın olduğu için duygusal, cinsel manada şiddete maruz kalması kesinlikle kabul edilmemesi gereken bir durumdur. Bunun için hem kamusal hem de sosyal düzende her türlü cinsiyet ayrımcılığının önüne geçilmesi gerekmektedir. Söz konusu durumun bir zihniyet meselesi olduğu su götürmez bir gerçektir. Bu konuda filmde de özellikle kadının bu duruma ses çıkaramaması toplum tarafından dışlanmamak gibi bazı korkular olarak yorumlanabilir. En nihayetinde tecavüzlerde de kadınların, korkup bunu sanki kendi suçlarıymış gibi ifade etmekten çekinmeleri de bu durumun bir sonucu olarak ayrıca eklenmesi gereken bir husustur.

Sonuç itibariyle bu filmde, kadının toplum düzenindeki annelik vasfının oldukça hakim kılındığını, kadının özel alandan kamusal alana pek fazla çıkış sağlayamadığını belki de en önemlisi kadının özgürleşmeye dair bir kıpırtı yaşamadığını görmekteyiz. Göç eden kırsal kadın profilini sergileyen gelin karakterinin film temelinde analizinde kadının ismen dahi yok sayıldığını görüyoruz. Öyle ki, gelinin adı bile yok, ama o bir anne, o bir eş, o bir gelin kısacası olumlanan belki de en mühimi sosyal beklentiye yanıt veren şekliyle kırsal kesimden bir kadın prototipine hapsedilmiştir. Mekansal açıdan kentte olsa dahi, kentli profiline erişememiş ve daha doğru bir ifade ile, bu yönde bir çaba geliştirememiştir.

3.6. 2009 MAHSUN KIRMIZIGÜL- “GÜNEŞİ GÖRDÜM” FİLMİ KONUSU VE GENİŞ ÖZETİ

Yönetmen: Mahsun Kırmızıgül **Senaryo:** Mahsun Kırmızıgül, **Görüntü Yönetmeni:** Soykut Turan **Kurgu:** Hamdi Deniz **Oyuncular:** Mahsun Kırmızıgül, Yıldız Kültür, Sarp Apak, Buğra Gülsoy, Ali Sürmeli, Altan Erkekli, Erol Günaydın, Demet Evgar, Cemal Toktaş, Şerif Sezer, Menderes Samancılar, Yiğit Özşener, Alper Kul, Erol Demiröz, Hande Subaşı, Deniz Oral, Macit Sonkan, Cem Aksakal, Murat Ünalımış, Cezmi Baskın, Erol Demiröz, Nurseli İdiz, **Sanat Yönetmeni:** Veli Kahraman **Yapımcı:** Ceren Aslan, Menderes Demir, Murat Tokat **Müzik:** Mahsun Kırmızıgül, Yıldray Gürgen, Ragga Oktay, Uğur Akyürek, **Yıl:** Mart 2009 **Süre:** 120 Dakika.



Şekil 21: Güneşi Gördüm Film Afişi “Buradaki Çocukların Kaderini Kim Yazıyor”

Mahsun Kırmızıgül'ün ikinci yönetmenlik denemesi olan Güneşi Gördüm filmi bünyesinde pek çok ana tema barındırmaktadır. Biraz daha dikkatli baktığımızda ise bu temaların günden güne farklılık arz etmediği gerçeği kendini gösterir. Öyle ki kalabalık bir ailenin her bir ferdinin gözünden dünya manzaralarına film sürecinde tanık oluyoruz. Öte yandan filmde işlenen temaların aradan hatırı sayılır bir süre geçmesine rağmen halen aynı tazelikte ve hala bu sorunların artçılarıyla haşır neşir olduğumuz gerçeği işin acı yanıdır. Göç, çaresizlik, kadının bitmeyen çilesi, erkek evlat isteği, terör,

ekonomik buhranlar, cinsiyet karmaşası, töre vb. pek çok tema işlenmiştir.

Mayınların gölgesinde, terör olaylarının göbeğinde Doğu'da bir sınır köyünden İstanbul ve Norveç'e uzanan hayat serüvenine tanıklık edilmiştir diyebiliriz. Tüm gece bomba sesleri ve verimsiz bir hal alan topraklarında zor koşullarda yaşamını sürdürmeye çalışan Altun aileleri kendi topraklarında olmanın verdiği özgüvenle kötü gidişata rağmen buralardan ayrılmayı düşünmüyor ve bil fiil direniyorlardı.

Kadınlar zorlu koşullarda, (elde çamaşır yıkayarak, peynir döverek vb.) gündelik hayatlarına devam ederken evin erkekleri de bombaların altında ekonomik faaliyetlerini sürdürmeye çalışıyorlardı. Filmin ana karakterlerinden olan Ramo, erkek çocuk özlemi çekmektedir. Bir sürü çocuğu olmasına rağmen o ısrarla erkek çocuk istemekte bunun için adaklar adamakta bir anlamda da karısını baskı altında bırakmaktadır. Aile planlamasından bihaber, hamileliğini sıradanlaştırmış bir kadının, erkek çocuğa ulaşamadıktan sonra üzerine kuma gelmesinden korkarak sürekli hamile kalması ve bu durumu bir devamı olan sağlıksız koşullarda evde doğum yapılması izlemiştir. Erkekler ise kapıda umutla beklemektedir. Özellikle de Ramo, öncesinde ev ahalisini, erkek çocuk olursa koşup müjde verin, kız olursa koşmayın şeklinde tembihlemiştir. En nihayetinde doğum gerçekleşmiş ve sonuçta kız olmuştur. Bu duruma öfkelenen Ramo artık başka çareler aramaya başlamıştır. Doğum yapan Havva ise, bebeğine sevinmeden ve acısını unutarak kuma getireceği hissine kapılmaya başlamış ve kendini erkek evlat doğuramadığı için eksikli hissetmiştir. Ramo, babasının ve annesinin; “- Allah vermiyorsa Havva'nın suçu ne!, hep gelinim baktı, bize yakışanı yap ve kuma alma.” şeklindeki telkinleriyle yatıştırılmış ve kuma almaktan vazgeçmiştir.

Aile planlamasından bihaber ve cahil cesaretiyle Havva, tekrar hamile kalmıştır, Ramo da bu esnada oğlu olması için çeşitli adaklar adamıştır. Havva bir erkek evlat doğurmak için bilinen batıl ne varsa uygular hale gelmiştir. Mesela eltisinin, “Karı kısmı hamileyken erkek çocuklara çok bakarsa erkek doğurmuş.” öngörüsünü bu anlamda bir çıkış olarak görmüş ve uygulamıştır. En nihayetinde doğum gerçekleşmiş ve Havva erkek bir bebek dünyaya getirmiştir. Bu sevinç çılgınlıkları ve halaylarla karşılanmıştır. Ramo, kız evlat doğurduğunda ağlamasına rağmen karısının yanına gelmeyip, ona kuma korkusu yaşatırken, erkek çocuk doğurmasının ardından yanına geliyor. Sonrada bebeği kaptığı gibi adak adadığı yere götürüyor ve Allah'a şükranlarını sunuyor.

Davut'un bir oğlu terör örgütüne hizmet ederken diğer oğlu da askerlik görevini ifa etmekteydi. Bir gece yarısı kapı çalınıyor ve terörist olan oğlu kapıda beliriyor, tesadüfi olarak asker oğlu da izinleyken büyük karşılaşma gerçekleşiyor. Bu esnada aşağıdaki replik cereyan etmiştir. “- Eğer bir gün çatışmada karşı karşıya kalırsak ne olacak? , Sen ölürsen şehit ben ölürsem terörist!” . Gece saatlerinde çıkan çatışmada ise Davut'un terörist olan oğlu ölüyor. Ertesi gün komutanlar teşhis yapabilmesi için Davut'u çağırıyorlar. O sırada yan tarafta bayraklara sarılmış askerlerin tabutları da bulunuyor ve Davut kendi oğlunu teşhis ettikten hemen sonra, Davut'un ve aile fertlerinin de çok sevdiği Ahmet askerinin de şehit olduğunu bildiriyorlar. Bu olayın ardından komutanın emri ve güvenlik gerekçesi sebebiyle köyün boşaltılmasına karar veriliyor. Böylece yeni bir hayat arayışı fikrine uzak ve bir o kadar da direnen Haydar ve ailesinin yolculuğu beylik bir ifadeyle, “Taşı toprağı altın olan İstanbul'a” doğru başlarken, Davut Altun ve ailesi ise, “Dünyanın en mutlu ülkesi olan Norveç'te” kaybolan huzurunu aramaya yönelik olacaktır.

Davut Altun, daha önce seksenli yıllarda cezaevinde gördüğü işkencelerden kaçarak huzuru Norveç'te bulan Nedim'in yanına doğru kaçak yollardan adeta balık istifi bir şekilde gitmek için harekete geçiyor.* Norveç'e ulaşmayı başardıktan bir süre sonra polislerce yakalanıyorlar. Bir dizi resmi işlem sonucu çıkarıldıkları mahkemece orada yaşamalarına izin veriliyor. Burada yeni bir hayatın kapıları aralanmış oluyor.

Haydar Altun ve ailesi İstanbul'da hayatta kalma çabasına giriyorlar. Burada önemli bir isim olan Kado, mahallelerine yerleştiklerinde camdan baktığı bir sırada Cansu adında bir travesti dikkatini çekiyor. Bu travesti, mahallenin kabadayıları tarafından hırpalanıyor. “Erkekliğin yüz karası, sizi tek tek kesmek lazım! Defolun gidin buralardan, mahallemizi kirlettiniz ulan!” sesleri yükselirken Kado olup biteni camdan izliyor. En nihayetinde Cansu ile bakışa bakışa bir gün sohbet etme imkanı buluyorlar. Cansu da Kado'yu his olarak çeken bir şeylerin olduğu aşikardır. Lakin Cansu'nun “Bu ülkede özgürce yaşamak zor” şeklindeki serzenişleri, Kado'nun içindeki duygularını

* Sanırım vurgulanmadan edemeyeceğim bir nokta Davut'un yanına aldığı keklik üzerine, insan tacirleriyle girdiği diyaloguydu, “ – O nedir beyefendi? , Zaten yeteri kadar hayvan taşıyoruz, keklik kalsın!”. Bu gerçekten günümüzde de sıkça şahit olduğumuz ve büyük bir insanlık sorunudur. İnsanların belli metalar uğruna hayatlarından koparılcasına zorlu koşullarda yaptıkları umut arayışları bir yerlerde bazılarının çıkar kapısı haline gelmiştir. Görüyoruz ki bu diyalogda tam olarak, insanoglunun bu değersizleştirme karşısında çaresizliğini vurgulamaktadır.

örseleyen ağabeyleri ve törelerin üzerine adeta tuz biber oluyor.

Bu meyanda Havva bir süredir kanama şikayeti çekmektedir. En nihayetinde şikayetleri çoğalınca doktora giderler. Rahminde oluşan problemten ötürü hastaneye yatırılır. Onun gitmesiyle birlikte sorumluluk Ramo, Mamo ve yaşlı Haydar Altun'un omuzlarına biner. Ramo ve Mamo çalışmak zorundadırlar. Kado ise içinden gelen duygularını örseleyemez ve her fırsatta ruhunu iyi hissettiren travesti arkadaşının yanına gider o da onu bir gün evine davet eder, oradaki tüm erkeklerin kadın olduğunu gören Kado şaşkınlık ve hayranlığını gizleyemez. Bu sırada iki küçük bebeğin sorumluluğu küçük kız kardeşlerin omuzlarına yüklenmiştir. Altun ailesi evlerine çamaşır makinesi almıştır. Burada tanıtım yapan görevli bu makinenin her şeyi yıkayacağını belirtmiştir. Bu talihsiz açıklama evin küçük bireylerince yanlış yorumlanmış ve Ramo'nun gözdesi küçük erkek bebek Serhat'ın bu makinede yıkanabileceğine kanaat getiren kız kardeşlerin Serhat'ı makineye atıp yıkamalarına sebep olmuştur. Bu acı haberi alan Ramo, sinir krizi geçirmiştir. Bu olayın ardından Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı olaya müdahale etmiş ve çocukların daha sağlıklı koşullarda yaşam sürmelerini sağlamak ve eğitimlerine destek olmak amacıyla, çocuklar devlet güvencesi altına alınmıştır. Bir süre sonra Ramo çocuklarını, annelerini görmeleri için hastaneye ziyarete götürüyor, tüm çocuklarını gören Havva, Serhat'ı soruyor ve acı haberi o da öğrenmiş oluyor.

Bu olaylar cereyan ederken Kado'da günden güne kadın olma yolunda emin adımlar atmaktadır. Bir gün onun makyaj yaptığını gören Mamo onu öldüresiye dövmüştür. O da daha sonrasında evden kaçmıştır. Ramo ve Mamo Kado'nun peşine düşmüştür. Onu aramak için travestilerin yoğun olduğu mekanlara gitmişlerdir. Bir ara çok da yaklaşmışlardır. Onları gören Kado kaçmıştır. En sonunda onu tanıyamayacakları bir kılığa bürünen Kado, onlara aradıkları kişiyi tanıdığını ve sabaha karşı söyledikleri yere getireceklerini söyler. Sabah saatlerinde buluşma gerçekleşir ve gelen Kado'nun ta kendisidir. Üzerine giydiği kadın kıyafetlerini bir bir çıkaran Kado, namlunun ucundadır. Aralarında geçen diyalog da bir o kadar ilginçtir. Kado öldürüleceğini adı gibi bilmektedir. Sakladığı kardelen çiçeğini çıkarır ve o hikaye anlam kazanır. "Kardelen çiçeği (Berfin) güneşi görmek için çırpınan ama görür görmez de ölen çiçektir..." Kado vurulduğunda da gün ışımak üzeredir. Film de işte tam bu can alıcı

sahne ile nihayet kazanır. Sonrası ise malumdur. Onu öldürdüğüne pişman olan bir kardeş ve bu yaşanan acılara hayatın zorluklarına dirençleri biten insanların canları pahasına doğdukları topraklara dönme istekleri ile Haydar Altun ve ailesi için hikaye sonlanıyor. Davut Altun ve ailesi ise hayatlarını idame ettiriyorlar ve mayına basma sonucu ayağını kaybeden oğullarına devlet hastanesinde protez ayak takılıyor. Böylece yıllar sonra çocuğunun ayağa kalktığını gören Gülümser, yıllardır suskun olarak devam ettiği hayatında suskunluğunu bozup artık konuşmaya başlıyor. Görüldüğü üzere dinmek bilmeyen tufanlardan geçip, yol iz kaybeden ve biçare çıkış arayan insanların, kendi güneşlerinden ayrı düşmüş geleceğin karanlıklarında kaybolmuş çocukların ve hepsini çevreleyen bir göçün hikâyesi bu şekilde sonlanmıştı diyebiliriz.

3.6.1. “GÜNEŞİ GÖRDÜM” FİLM DEĞERLENDİRMESİ

*Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür Ve
bir orman gibi kardeşçesine*

Bu hasret bizim...

Nazım Hikmet

Güneşi Gördüm filminin içeriği göz önünde bulundurulduğunda pek çok temanın iç içe geçtiğini söylememiz mümkündür. Söz konusu filmde kadın kimliğini olabildiğince katmanlı gördüğümüzü söyleyebiliriz. Filmde kadın teması, kız çocuklarının okuma sorunsalı, cinsiyet karmaşası, kadınların çoğunlukla maruz bırakıldığı erken/çocuk yaşta evlilik, yine kadın kimliğinin üzerinden trans bireylerin oluşturduğu öteki algısı, töre ve göç faktörleriyle perçinlenmiş bir halde sunulmaktadır. Bakıldığı zaman her biri başlı başına birer sorunken, kadın kimliğinin bu sorunsalları bir çatı altında birleştirmesi de hem yerinde hem de üzücü bir tespit olsa gerek. Lakin cinsiyet temelli eşitsizlikler günümüzün önemli bir sorunsalı olarak hala başı çekmektedir.

Dolayısıyla zihni oluşumlarını tamamlayamamış toplumlarda yukarıda bahsettiğimiz pek çok sorun ile “kadın” olmanın birleştirilerek “kadın sorunu”

şeklindeki telaffuzu aşılması veyahut önlenmesi gereken bir problem olarak algılanmaya başladığı vakit çözüm üretme konusundaki acizlik sonlanacaktır.

Film analizi noktasında ilk değineceğimiz husus şüphesiz yaşadığımız kültürdeki kadının konumu hakkında izlenim kazanmamızı sağlayan sahneler olacaktır. Film mekan bağlamında ilk akışta Doğu'da cereyan etmektedir. Öyle ki kadınlık bizim yaşayan kültürümüzde yaş, eğitim, sosyal statü gibi değişkenlerden kısmen bağımsız olarak genelde "ev" üzerinden tanımlanmak ve yeniden anlamlandırılmaktadır. Bu nedenle ev ve ev işleri kadının tanımlanmasında öznel bir alan yaratmaktadır. Dolayısıyla kadınlık tanımının anlam kazandığı önemli bir alan olan ev kadınların da ortak temsil alanlarının odağında durmaktadır. Görülen odur ki; ev ve ev işleri kadının yükümlülüğü ve aile vazifesi olarak anlamlandırılır. İşte bu gerçeklik filmde de kendini göstermektedir. Öyle ki, film karakterlerinden Havva hamile ve kanaması olmasına rağmen ev döngüsü içerisinde çamaşır yıkama, peynir dövme gibi pek çok işi yerine getirmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla kadın, sağlık sorunlarına rağmen kendisine biçilen vazife bilincinden sıyrılamamaktadır. Bunun yanı sıra önemli bir nokta da, Kado'nun görüntü itibarıyla erkek olsa da, yani bu onun aslında bu tarz işlerden muaf sayılması için önemli bir faktörken, içsel manada kendisini kadın hissetmesinden ötürü, ev döngüsü içerisinde kadınlara biçilen rollere dahil olma isteğinin vurgulanmasıdır

Filmde, Havva'nın rahatsızlandığı bir anda Kado'nun çamaşır serme işine gönüllü olması ve bu işi yaparken yüzüne aldığı hazzın yansıması kadın ve erkeklere biçilen rollerin somut bir örneğini yansıtmaktadır. Yani kadın kamusal alana değil özel alanı olan eve aittir ve çalışmalarının karşılığı maddi değil maneviyat temellidir.



Şekil 22: Kado'nun Çamaşır Sererken, Mutlu Olduğu Sahne.

Bu filmde, aslında kadının varoluşsal çabası aynı zaman da bir cinsiyet sorunsalı olarak görülen travesti birey üzerinden ele alınıyor. Cinsiyete göre toplum tarafından biçilen rollerde erkeğin dışarıda çalışıyor olması onun bir anlamda ev işlerinden muafiyetine mazeret teşkil etmesi ve bunun bazı keskin çizgilerle sınırlanması filmde ısrarla değinilen noktalardır. Öyle ki Kado'nun içsel manada kadın olma isteğini ancak kadınlara biçilen rolleri üstlenerek elde edeceği ona toplumsal kod olarak işlenmiştir.

Kadının özel alandan kamusal alana çıkıp çıkamadığı sorusu film bünyesinde yine birçok sosyal örüntüyü barındırır. Kadına çoğu zaman neyi yapması veyahut da neyi yapmaması gerektiği söylenmiştir. Dolayısıyla kadın bu kalıpların dışına çoğu zaman çıkamaz, lakin filmde özgürleşme ile ilintili mekansal geçiş direk bir kadın karakter yerine, kendisini kadın hissedenden bir birey üzerinden işlenmiştir. Kado, “ben çalışmam, ağabeylerim gibi değilim ki, ben içimdeki erkeği öldürmüşüm” demiştir, bu durum aslında kadınların iş hayatında buldukları veyahut daha doğru bir ifadeyle, kadınların iş hayatında bulunduruldukları noktayı temsil eder. Kadınlar, her dönem ve toplumsal süreçlerde çeşitli çalışma şekilleriyle, üretim safhasında yerlerini almışlardır. Lakin filmdeki sunduğumuz kesitte de açıkça görülen, kadınların veyahut kadın görüntüsünde olanların çalışma biçimlerindeki çeşitlilik, erkeklerin bu konuma yükledikleri özel anlamla ilişkilidir. Kadınların ev içinde kendilerinin ve ailelerinin yaşamlarını idame ettirmeleri için sürdürdükleri çalışma şekilleri, yemek pişirme, temizlik, ev işleri, çocuk bakımından ibaret görüldüğünden Kado'nun kendinde,

herhangi bir işte çalışma gücü bulması beklenemez. Kadınların yanı sıra lezbiyen, gey, biseksüel ve Kado'nun da dizideki temsili trans bireylerin kamusal alandan dışlanması hali, kanıksanan egemen düzenin bir sonucudur. Dolayısıyla bu ve diğer bireyler yarattıkları 'özel alan ile kamusal alanın dışında' hâkim cinsiyet düzeninden sıyrılmaya gibi karşıt kodlara bürünebilir. Buradan hareketle Kado'nun da seks işçiliği yapması yalnızca maddi temsillerin değil manevi duygu tatminlerinin de izahını içerisinde barındırdığını söyleyebiliriz.

Kadının özgülleşmesi açısından bakıldığında kadın bedeninin tüketilebilen ve estetik bir obje olarak görülmesi en temel algı noktası olarak kendini gösterir. Antropolojik açıdan bakıldığında, insan dışındaki diğer canlılar arasında erkek olanların daha süslü olduğunu görebiliriz. Fakat insanlara bakıldığında durum değişir ve çekicilik, gösteriş gibi özellikler kadında vücuda gelir.¹⁰⁰ İşte buradan hareketle, Baudrillard'ın tüketim unsuru olan şeyler arasında ayırt ediciliği ve kıymet derecesi fazla olan ve daha eşsiz bir nesneden bahsetmesini de anlamlandırabiliriz. Bu nesne şüphesiz, bedendir.¹⁰¹

Günümüzde beden algısı yeniden cinsiyetlere ve kültürlere göre yorumlanmıştır. Özellikle dişi beden, kendi içinde hali hazırda olan dinamikleri neticesinde ve ona yüklenen anlam ile farklı bir algılanışı olduğu fikri ise günlük yaşamdaki kodlarla bize sunulur. Filmde bu durum üç farklı karede kendini göstermiştir. İlk olarak duygusal anlamdan ziyade iş fiiliyata geçtiğinde, Kado'nun makyaj malzemelerini eline aldığı görüyoruz. Kadın olmak güzel olmak, güzel olmanın yanı sıra dikkat çekmek algısı belli imgeler ile ortaya çıkar. Filmde başvurulan imgeler; "dikkat çekici bir ruj, sarı bir saç, parlak kıyafetler." bunların hepsi bir araya gelerek aşırılığı oluşturmasının yanı sıra bir kabul görme, onaylanma ve talep edilme gibi algılarla da bağdaştırabilir. Burada önemli bir başka husus ise, onay ve kabul görmenin kamusal alanlarda ve gündüz vakitlerinde tehlikeli atfedilmesi hususudur, öyle ki bu bireyler gecenin karanlığında işlerlik kazanmaktadırlar. Özellikle, bar ve sokak araları gibi cinsel azınlık mekanı vasfı gören gettolar, filmde tıpkı Kado'nun bireysel olarak kendinde topladığı aşırılıkları mekansal olarak da yansıtır bir nitelik gösterir. Neon, basık ve sıkışık ışıklar hareketli kamera ve

¹⁰⁰ Tavus kuşu, erkek aslan, horoz vd. Nevzat Tarhan, *Kadın Psikolojisi*, Nesil Yayınları, İstanbul 2005, s. 166.

¹⁰¹ J. Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Hazal Deliçay, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997, s. 155.

yakın çekimlerle iyice vurgulanmıştır. Bu bağlamda trans karakterin şehir hayatında görünürlük kazanması ve burada yeni bir kimlik inşasına soyunması hegemonik erkeklik tarafından, hayattan koparılması ile sonlandırılmıştır. Yine erkeklerin oluşturduğu “delikanlılık vb.” kavramlarda, kadın olmak ve kadınlık belirtilerine sahip olmak delikanlılığa sığmaz ve gösterilen ‘kadınlık özelliklerinin şiddetine’ göre ceza ölçüsü belirlenir. Filmde bir travesti olan Cansu, mahallenin kabadayıları tarafından kısırıldıkları ilk yerde hırpalanıyor. “Erkekliğin yüz karası sizi tek tek kesmek lazım. Defolun gidin buralardan, mahallemizi kirlettiniz lan!” şeklinde de tehdit ediliyor. Hegemonik olan bu durumun, cinsiyete göre bir temsil sistemi oluşturduğunun bir başka örneğini ise Mamo’nun Kado’ya söylemlerinde görmek mümkündür. “Karı gibi adamlarla ne işin var, bizden karı gibi adam çıkar mı lan! Katil edecek beni.”

Kadına yüklenen sosyal değerlerin gölgesinde kırsal ve kentsel bazda kadın olmak açısından bakıldığında bu durum bazı argümanları temsilen, çok fazla alt başlık barındırabilir. Kırdan kente yaşanan mekansal hareketlilik zaman zaman avantaj zaman zaman da dezavantaj sağlamaktadır. Aslında bu durum yani avantaj ve dezavantaj skalası; kendi başına ‘mesele’ olarak adlandırılabilir. Öyle ki, bu ikilik hali bünyesinde cinsiyete dayalı bir ayrımcılık barındırır. Filmde ısrarla ‘kırsalla’ bağdaştırılan bazı temeller vardır. Bunlar köken itibariyle, kadından beklenen veyahut ona dayatılan cinsiyetçi söylem ürünleridir. Özellikle istenen erkek evlat veyahut herhangi bir şekilde çocuk sahibi olunamadığı anda beliren kuma alma, boşanma vb. gibi pek çok sorununun ana başlığını temsil edebilme potansiyelinden ötürüdür. Çocuk sahibi olmak kentsel bölgelerde bir nebze aşılsa da kırsal alana doğru inildiğinde en temel değerlerden biri olarak görülmektedir. Hatta çoğu zaman kadınların toplumda var olma nedenleri hangi cinsiyette ve kaç çocuk doğurdukları ile şekillenebilir. Bu durum pek tabii, olumsuz geleneksel yapılar, aile planlamasından yoksunluk, eğitim düzeyinin düşük olması ile ilişkilendirilebilir. Özellikle filmde de vurgulana Ramo’nun 5 tane kızı olmasına, yani çocuğu olmasına rağmen hala eşinin hamile kalmasını ve ona bir erkek evlat vermesini istemektedir. Bunun için biyolojik olarak elinden gelen bir şeyin olmamasını idrak ettikten sonra, ruhevi bir takım beklentilere girmesi, kurban adaması gibi kalıpları görüyoruz. Bunun ardından da gerçekleşmez ise, geleneksel bir takım sapkınlıklar devreye girecektir. Bunun başında da kırsal kesimdeki pek çok kadının korkulu rüyası

olan “kuma getirilmesi”, hadisesi gelmektedir. Bu durumdan çekinen kadınlar ise, her defasında bir kez daha denemeye çalışır. Bu filmde de bu sorular alenen işlenmiştir diyebiliriz. Özellikle, sağlıksız koşullarda evde doğum yapan Havva, kız bebeğini kucağına almasından sonra eşi Ramo’nun yanına gelmediğini ve hatta bebeğin ismini koymaya bile yeltenmediğini görüyoruz. Bir başka dikkat çeken nokta ise, erkek çocuğunu kucağına aldığı anda bebeğin yanına gelerek eşine ilgi göstermesi ve “Çocuklarımın anası, evimin güneşi, gözüm senden başkasını görmez.” diyor lakin acı olan ise Havva’nın sarf ettiği “Eğer Serhat olmasaydı, kuma getirecek miydin?” bu cümlede gizlidir. Yaşanan bu çaresizlik kadına, bazı gelenek yapıları ve toplumun sosyo-kültürel alt yapısıyla kodlanmıştır. Bu baskı ve geleneksel tutum aslında erkek çocuğun doğması ile de son bulmaz, çocuklar arasında bir ayrımcılık küçük yaşlardan ileri yaşlara kadar devam edecektir. İlk sorun eğitim sorunsalıdır. Hepimiz biliyoruz ki, kızlar erişkinlik çağına geldiğinde fiziksel olarak dikkat çekmelerinden ötürü, okumaları yeterli görülüp, evlenecek çağa geldiğine dair baskılar başlar. Oysaki bu durum erkek çocuklar için böyle değildir. Sırf büyümelerinden ötürü okula devam edemeyenlerin dışında, “kız kısmı okumaz” gibi beylik ve sığ ifadelerle kız çocuklarının okul kapısından sokulmadığı durumlar da mevcuttur. Bu durumları mirastan pay alma sırasında da sıkça görmekteyiz. Kız çocukları bu anlamda sahip olduklarını, evlendiğinde başka bir aileye götüreceğinden ve soy devamlılığına katkısı bulunmayacağına dair inançla kayıp ve ötelenen bir role büründürülmektedir. Filmde özellikle kızların eğitim alması hususunda hem annede hem de babada büyük bir istek olması bu anlamda kalıpların dışında görülebilir. Kızlarının okula gideceğini vurgulayan Havva, kızlarına doktor, mühendis, kaymakam gibi mesleklere gelmelerini öğütler. Yine film bazında Havva’nın rahatsızlanmasından sonra Ramo’nun çocuklarını yurda vermesi ve devlet gözetiminde okullarına devam etmelerini sağlaması yine bu konuda önemli bir husus olarak karşımıza çıkmıştır. Bu durum mekansal değişimin gerçekleşmesi ile yani kırsal alandan çıkıp, kentsel alana geçildiğinde sahip olunan imkanlar kaynaklı bir nebze gelişim göstermiştir.



Şekil 23: Kado'nun Makyaj Yaptığı Sahne



Şekil 24: Kado'nun Barda Çalıştığı Sahne



Şekil 25: Kado'nun Vurulmadan Önceki Son Hali

Filmde değinilmesi gereken bir başka nokta ise, erken ve hatta çocuk yaşta evliliğidir. Kentsel ve kırsal düzeyde bir ayrıma gidilirse, kırsal alanda oldukça hissedildiği hemen kendini gösterecektir. Bu anlamda bakıldığında buna maruz bırakılan çoğu zaman kadınlar yani çocuk gelinler olsa da erkeklerden de azımsanmayacak bir kitlenin de bu sorunla karşılaştığını söyleyebiliriz. “Çocuk evlilikleri, diğer adıyla erken evlilik, 18 yaş altında, çocuğun fiziksel, fizyolojik ve psikolojik olarak evlilik ve çocuk sahibi olmak gibi sorumlulukları taşımaya hazır olmadan yapılan evlilik olarak tanımlanmaktadır.”¹⁰² Erken yaşta evlilik yapan çocuk, psiko- sosyal gelişimini tam anlamıyla gerçekleştiremediğinden dolayı evliliğin ona doğrudan yüklediği ağır yük ve rolleri tam anlamıyla kaldıramamaktadır. Bu durum sosyo kültürel hazır bulunuşlukla alakalı olarak başta iyi bir anne ve iyi bir eş olma rolü yüklemektedir. Bu sosyal rollerin yanı sıra erken yaşta doğum gerçekleşmesi üreme ve pek çok sağlık sorununun da habercisi olmaktadır. Bu evliliklerin sebepleri genellikle ekonomik yetersizlikler, geleneksel kodlar, eğitim eksikliği vb. pek çok nedene bağlanabilir. Görülen o ki, Doğu’da cereyan eden bu filmde yukarıda saydığımız nedenlerin hepsinden emareler bulabiliriz. Havva’nın doktor hanıma verdiği yanıtlar bu anlamda önemlidir. “6 çocuğum var, evde doğurdum, 13 yaşında evlendim, kocam dayımın oğlu”. Aslında bu yanıtların günümüz dünyasında da çok uzak olan şeyler olmamakla birlikte ciddi bir sorun teşkil ettiği de açıktır. Bu durumla ilintili olarak filmde Havva’nın rahatsızlanmasının ardından henüz kendileri küçük yaşlarda olmalarına rağmen kültürel kodların yüklediği anlam neticesinde, çocuklar abla olmalarından ötürü küçük bebeklerin bakımını üstleniyorlar. Hatta bu durum, bakım işini üstlenmelerinden ve bilinçsizlikten ötürü bebeği makinede temizlemeye çalışmalarına, haliyle ölümüne yol açmıştır. Görüyoruz ki küçük yaşlarda kız çocuklarının omuzlarına “küçük annelik” rolü yüklenmektedir. Yine filmde geçen bir replik, “Cici Serhat benim güzel bebeğim.” buradaki sahiplenme hem kadın olmanın vermiş olduğu inceliğin bir dışavurumu hem de omuzlardaki yükün kelimelelere dökülmüş halidir.

Sonuç itibariyle, yönetmenin doğup büyüdüğü kültüre aşina olmasının da payı ile

¹⁰² Perran Boran, Gülbin Gökçay, Esra Devecioğlu, Tijen Eren, “Çocuk Gelinler”, *Marmara Medical Journal*, 26/58, İstanbul 2013, Giriş.

belli başlı kültür emarelerini yansıtmda oldukça usta olduğu görülebilir. Ait olduğu kültürün eksik ve yanlışlarını kolayca görüp işlemiştir. Filmde kırsal ve kentsel düzlemde ayırım olduğu ve bu ayırımın aile fertleri arasındaki duygusal bağlılık anlamında olumlandığı, ama onun dışında sistematize edilmeye çalışılarak, mevzu bahis konu üzerinde hegemonik, görünmeyen töresel gelenek kodlarının olduğu ve zaman zaman olumlandığı hissedilir.



SONUÇ

Filmler aracılığıyla göç, kentleşme ve kadın sorunlarının incelendiği bu çalışmada göç olgusunun insanların geleceklerini tayin etmede önemli bir dönüm noktası olduğu gerçeği kendini göstermiştir. Özellikle sosyal ve ekonomik nedenlerle göç etmek zorunda kalan bireyler kent yaşamına kanalize olma hususunda oldukça çaba harcamışlardır. Entegrasyon sürecinde temelde kurulmaya çalışılan yepyeni hayatların, süreç sonunda film kahramanlarının pek çokları için hayal kırıklıkları ile sonuçlandığını söylemek mümkündür.

Aslında bu durum beraberinde iki ayrı yaratıyı da getirmektedir. Bunlardan biri, normal standartlarda göçe karşı olan, yaşanacak her türlü soruna rağmen öz topraklarını terk etmenin sağlıklı bir karar olmadığını düşünen kesimin, göç ümidiyle yola çıkanların oradan oraya savrulmasından duydukları kararlarında haklı çıkma duygusu, göçün bilinmezliğine rağmen içselleştirilmiş cesaret ile bir anlamda kendini gerçekleştirme hülyası olarak nitelendirilebilir. Yabancı ortamda varolabilme beraberinde birçok uyum sorununu da getirmiştir. Bahsettiğimiz bu iki yaratıyı, aslında filmlerin adlarında ve afiş çalışmalarının alt metinlerinde rahatlıkla görebiliriz.

Öyle ki, tezimiz bünyesinde ele aldığımız Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları", adlı filmine baktığımızda gurbet kelimesinin, filmlerde de sıkça karşılaştığımız, "yoz, yaban, el vb." anlamlarla bütünleştiği fikrine kapılabiliriz. Bu kavramlar aslında çaresizlik ve bilinmezliği barındırırken, kuş kelimesi özgürlük ve kendini gerçekleştirme kısmı ile bağdaştırılabilir. Hemen akabinde bakacağımız afiş alt mesajı ise, "seni yeneceğim İstanbul" üzerine temellenir. Burada kişinin gerçekleştirmesi gereken benliğine ulaşması için gurbetin bilinmezliğini geride bırakıp onu alt edecek ona galip gelecek konuma yükselmesi gerekmektedir. Burada İstanbul, büyüklüğü, ihtişamı ve karmaşıklığı ile hem çekici hem de esrarengiz görünmektedir diyebiliriz. Filmin vurgusu ise, galibin İstanbul olduğunu vurgulamak üzerine temellenmiştir. Zira İstanbul'un alt edemediği ve dahası şahsiyetli bir mevki elde eden tek karakter, doktor olmayı başaran Kemal etrafında şekillenmiştir. Yani gurbetçilerin İstanbul ile olan savaşında, film kahramanları göz önüne alındığında sayıca fazla olan kısmının mağlup durumda olduğu gerçeğidir. Buradaki alt mesajlarda, kişinin İstanbul'da veyahut da gurbette ayakta kalabilmesinin çıkar yolunun iyi bir eğitim alınmasından ve kaliteli olarak

nitelendirilebilecek insanlar ile hayatlarını kesiştirmesinden geçeceği vurgulanmıştır diyebiliriz. Filmin diğer kahramanları ise, İstanbul'un şehveti ve esrarengizliğinde yitip giden karakterlerden oluşmaktadır. Büyük mesaj düşünüldüğünde de film üzerinden seyirciye, kötü insanlara ve şehir yaşamının süslü yapısına aldanılırsa, sonuçların ne olabileceği Fatma, Selim ve Murat'ın akıbeti gösterilerek adeta göz dağı verilmiştir.

Kente taşınmak ile kentli olmak arasındaki derin boşluk hemen hemen ele alınan tüm filmlerde mevcuttur. Lakin Züğürt Ağa filmi bu noktada biraz öne alabiliriz. Tıpkı adından da anlaşılacağı üzere, dönem politikalarının ve iklimsel niteliklerin etkisi ile adeta taşı toprağı altın olarak nitelendirilen İstanbul'da, ağalık gibi unvanların bir işe yaramadığı ve hayat idamesinin oldukça güç olduğu sanılanla, gerçek olanın aynı olmadığını bir kere daha ön plana atmıştır diyebiliriz. Bunların yanı sıra, kültürel kodların ürettiği bazı doğuştan yüklenen ve ayrıcalık olarak nitelendirilebilecek unvanların yarattığı insan profilinin mekan değiştirmekle terk edilemeyeceği, ağa üzerinden gerek şivesi gerekse de giyim tarzından vazgeçmemesi ile ustalıklı seyirciye anlatılmaya çalışılmıştır.

Göç eden bireylerin, kentleşme ile birlikte şehir merkezinden ziyade, birbirlerine yakın grupların çevrelediği türdeş gecekondu mekanlarında olduğunu görüyoruz. Burası bir anlamda onlara köy kültürlerini ihya etmeleri için de bir fırsat olarak görülebilirken, diğer yandan rahat yaşam standartlarına erişmekten ziyade bitmek bilmeyen bir zorlu yaşam koşulu olarak da görülebilir. Söz konusu durum da bir bakıma kente taşınmak ile kentli olmak arasındaki uçurumsal boşlukların müsebbibidir diyebiliriz.

Nitekim, filmlerde göçün yarattığı istihdam sorunları, kentleşmemenin yol açtığı sosyal ve psikolojik problemler zemininde bireylerin sosyal sınıflara dahil olma süreçlerine ışık tutulmuştur diyebiliriz. Bu nokta da ise, Güneş'i Gördüm filmi üzerinden bazı noktalara değinmek yerinde olacaktır. Tıpkı adından da anlaşılacağı üzere, göç öncesinin karanlık dünyasının şehir hayatı ile aydınlığa kavuşacağı fikri hakimdir. Burada da sonuç aslında alışlagelmiş bir biçimde büyük şehir hayatına ayak uyduramayan insanların bu keşmekeşde var olmaya çalışırken yitmesi ile ilişkilendirilebilir. Diğer filmlerdeki yaratılar gibi Güneş'i Gördüm filminde de özgürlük olgusu işlenmiştir. Fakat bu olgu diğer filmlerden biraz farklı olarak, duygusal manada ayrılacak bir tarzda alt bir mesaj olarak film içerisine gizlenmiştir. Özellikle Kado

karakteri ile yansıtılan transeksüel, kişinin içsel olarak hissettiği beden algısının, kültür kalıplarınca çizilen sınırlar çerçevesince sıkışıp kalmasının, İstanbul'a yapılan göç ile özgürlüğe kavuştuğu görülmektedir. Akabinde ise Kado'nun yeni hayatında aldığı Berfin adının manası (güneşi görmek için çırpınan, ama görür görmez de ölen bir çiçek) üzerinden metaforik bir anlamda özgürlüğe kavuşmasının aynı zaman da onun sonu olduğu fikri ile göç olgusunun ve pek tabii simge bir biçimde İstanbul'un alt ettikleri hayatlar arasında yerini aldığını da söylemek mümkündür. Önemli bir unsur olarak kadın ve kadının sosyal hayattaki rol ve kısıtlanmalarına yönelik sorunlarla ve atıflarla hemen hemen ele aldığımız tüm filmlerde karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Türkiye'nin kırsal ve kentsel aile yapısından, siyasi yapısına değin meydana gelen tüm değişim ve dönüşümlerden, kadın ve kadınlık algısı etkilenmiştir.

Filmlerde onar yıllık süreçler temelinde, hem dönem dönem kadının toplumdaki değişimine hem de algının geçirdiği süreçlere özellikle temas sağlanmıştır. Bu durum yani, sosyal izolasyonun kadın üzerinde daha fazla hissettirildiği ve bu izolasyonun yine kadın eliyle bertaraf edilmesi hali, Gelin Filmi bünyesinde ele aldığımız diğer filmlere nazaran daha fazla ön plandadır diyebiliriz.

Özellikle kadının beden gücünün ekonomik bir karşılığı olmadan, manen ona çizilen ev sınırlarından ibaret olmasının, şehir hayatı ile gündelik yaşamın akışına dahil olması halinin bir anlamda tedirginlik ve şaşkınlıkla karşılandığını görüyoruz. Bu akışa daha evvel dahil olan Güler karakterinin, şehir yaşamına yabancı olan Meryem karakterine hayati konularda rehberlik etmesi ve sonuçta gelenekselliğin çevrelediği köhne düzen yüzünden çocuğunu yitiren Meryem'in şehir yaşamının dinamiklerini içselleştirip göçe ve getirdiklerine karşı galip gelmesi önem arz etmektedir. Lakin burada köy hayatının geleneksel kalıplarını oldukça içselleştirmiş adeta onunla var olan, yani cinsiyetçi söylemini gelenek ve törelerin tekeline bırakan kayınvalide karakterinin bir kadın olarak ilerleme ve gelişmeyi sekteye uğrattığını da ifade etmeden geçmememiz gerektiği kanaatindeyiz. Tüm bu durumlara rağmen ehemmiyetle vurgulanan sonuç ise, kadınların maruz bırakıldığı kalıpları, sınırları kırabilmelerinin yine kadınların birlik, dayanışma ve ortak aklı sayesinde mümkün olacaktır. Geliştirilmesi gereken bilinç ise, kadının eski ve yeni düzen arasında yitmemesi, topluluk yaftaları ile geri itilmemesi kısacası kadını ve kadınlığı edilgen kılan her ne sorun var ise bertaraf edilip her manada

kadının etkin kılınması olacaktır.

Yansıtılan kadın imajı ve ona yüklenen faziletli ana imajı, hemen hemen ele aldığımız tüm filmlerde mevcuttur diyebiliriz. Bir Küçük Bulut filmi bütünüyle düşünüldüğünde diğerlerinden bir adım daha öteye geçerek bu temayı daha etkin kılmıştır. İşin tuhaf olan kısmı ise, sosyal rol bakımından faziletli ana ve aynı zaman da gelin olan karakterin film bünyesinde birey olarak isimlendirilmemesidir. Yani bu karakterin filmde adı/ismi yoktur, bu da aslında kadının maddi var oluşunun geri planda bırakıldığı ve manevi özelliklerinin ön plana itildiği bir tablonun ürünüdür. Çoğunlukla kayınpederine hizmet, çocuk ve ev bakımı ile meşgul olan, eşine sadakat ile bağlı her türlü cefayı göğüsleyen profilde olan bu faziletli ana aslında bir eşin, nasıl olması gerektiğine dair ödevler içermektedir. Ev sınırlarına hapsolmuş bu karakter aslında yaptığı her hareketi ile olumlanmıştır. Bunun yanı sıra tüm filmlerde ortak olarak ön plana çıkan, kent merkezinden uzakta kendi ekonomik ve kültürel alt yapılarına uygun grupların çevrelediği yaşam tarzlarının varlığıdır. Diğer filmlerden bir nebze farklı olarak bu filmde özellikle, afiş alt metni, baş karakterlerden ve aynı zaman da baba rolünde olan Saycan'ın, kent ortamını gözlemlemiş biri olarak çıkarımı çocuğunun eğitim alması istemi ve idealize edilmiş bir makam elde etmesi gerekliliğinin bilincine erişmesi ve bunun için adeta yanıp tutuşması gerçeği vurgulanmıştır. Bu yaklaşımın farklı bir versiyonu ise, Gurbet Kuşları filminde İstanbul'a meydan okuyan ve doktorluk gibi bir makam elde eden karakter, Kemal üzerinden öğütlenmiştir. Yani ortak akıl iyi bir eğitim almanın, şehir hayatında var olmak ve daha iyi yaşam koşulları elde etmek adına önemli olduğu noktasında işlerlik kazanmıştır diyebiliriz.

Göçün nitelik bağlamında zaman zaman aileleri yuttuğunu zaman zaman da kucaklayıp var ettiğini görürüz. Ama değişmeyen hakikat, göçmenlerin bir kısmının ortak hayali olan ve bu konuda özellikle simgeleşen taşı toprağı altın İstanbul'a gelmeden önceki çok para kazanma hülyasının, filmlerin sonlarında yerini niteliksiz iş gücü olduklarını idraki ile yıkılışına bırakmasıdır.

Bunun yanı sıra geleneksel kalıplar ve değişen mekan, düzen karşıtlığında yaşanan kadın, kadınlık sorunları çoğunlukla temas ettiğimiz noktalar olarak kendini göstermiştir. Göçün sebep olduğu mekan değişimi, bu algı sorunlarının iyi kötü karşıtlığı üzerinden özellikle faziletli ana karşısına kötü kadın veyahut klişe bir tabirle yabanın,

elin bozmaya meyilli olduğu toy kadın yerleştirilmesi ile işlenmiştir. Böylece hem sosyal zihniyetin ürünleri kolaylıkla kendini göstermiş hem de toplumun geçirdiği dönüşümlerin seyri, olan ile olması gerekeni öğütleyerek bilinç oluşturmayı hedeflemiştir.

Dünya çevresinde ve Türkiye’de gerek siyasi gerek ekonomik gerekse de fikriyat temelli yaşanan değişim ve dönüşümler, rayına oturtulmuş veyahut idealize edilmiş kadın düzenini de yerinden etmiştir diyebiliriz. Öyle ki, modernleşme, sanayileşme ve batılılaşma eksenli izlenen politikalar, özellikle kırsal kesim insanlarınca düşünce temelinde tam anlamıyla yorum bulamadığı gibi özü korumaya yönelik bir korku mekanizması yaratmalarını da tetiklemiştir. Pek tabidir ki, koruma ve korku mekanizmaları köy ile kent, geleneksel ve modern aralığına sıkıştırılmış kadınlık üzerinden gdmlenmiştir.

Normal toplum düzeninde alışılagelen, kadına şiddet, erkek kadın arasındaki adaletsiz hiyerarşi, itaatin mecbur kılındığı ve daima ğtlendiği algının bir dışa vurumu niteliğinde olan “atadan ne gördüyse o!” anlayışını vrelemiş ve oldukça yayılım bulmuştur. Lakin bu gidişata dur denilmesi hadisesi teferruatlı ve bir o kadar zor dönemeçler atlatmıştır. Dolayısıyla kadın ve kadınlık kimliği yine kadınların modernite ve kent algısı ile buluşmasıyla, yenilenmiş ve bu köhneleşmiş anlayış kalıplarını kırmasına ve yeniliklerden pay almasına sebep olmuştur.

Kadınlığın kent, modernite, gibi kavramlarla buluşması bir anlamda hürleşme fitilini ateşlemiştir. Lakin önemle durulması gereken husus, kır ile kentte ateşlenen hürleşme fitilinin aynı ölçüde olmaması ve pek tabi ses getirememesidir. Çünkü görülen o ki, kırsala bir kabul edilmişlik hakimdir. Bu kabul edilmişlik hali, yeniliklerin devam ettirilmesi noktasında hassas bir yer teşkil eden gelecek nesil inşasında da önemli derecede rol oynar. Bu durum iki farklı noktaya dikkat çekilmesine sebebiyet verir. Bunlardan biri gelecek inşası noktasında kadının belirleyici bir unsur olmasıyken diğeri kentli kadına göre kırsaldaki kadının eğitim eksikliğidir. Bu durum halk arasında tabir edildiği üzere, “kadın kısmı okumaz” gibi, kadının ilerlemesine ket vuracak ve dahi onu bu kapalı örüntüye hapsedecek düzeni üretmiştir. Bu korkunç ayrımcılık hali, kadınların cinsiyet bazında gerek devlet kadrolarında, gerek askeri örgütlenmelerde gerekse de ilim ve sanat gibi dallarda ötelenmesine, geride kalmasına sebebiyet vermiştir.

Toplum ve aile arasında tutkal vazifesi gören kadın eğitim standartlarına kavuştuğunda hem öğrenen hem de öğreten bir misyon kazanmıştır. Özellikle kırsal alanda tarlada, bağda bahçede aktif olarak görülen kadın, kentlileşme ile yaşadığı dönüşüme paralel olarak eğitim yuvasında bir öğretmene, sağlık kurumunda bir doktora, çok uzun yıllar boyunca adaletten yoksun iken, adalet dağıtan bir avukata dönüşür. Kısacası elinin hamuru ile işlere karışmaması gerektiği öğütlenerek aşağılanan kadının, ev ile çizilen mekansal sınırlarının dışına taşarak sosyal platformda aktifleşip cinsiyetine göre çizilen rollerden öte hayat akışına sirayet etmeye başladığı görülür.

Kadının oturup kalkmasından davranışlarına değin kalıp üreten karşı cins, kadını bir nevi nesne konumuna hapsedmiştir. Bu durum da doğal olarak, denetleyen erkek, denetlenen kadın olmasına sebebiyet vermiştir. Özellikle kılık kıyafet ve ahlak kalıpları noktasında sosyal örüntülerle çevrelenen, kılık kıyafet yalnızca beden örtüsü değil ahlak kisvesi ve yafta mekanizmalarının da belirleyicisi olmuştur. Öyle ki, giyim kuşam ilk hamlede kişinin cinsel kimliği ile bağdaştırılırken ötede sosyal mesajlar barındırmaktadır. Özellikle kadın bedenine ilişkin yüklenen değerler, toplumsal kuruntuların iz düşümü sayılabilir. Bu durum, kırsal alanda, kadının görüntü itibarıyla dişilik barındırmaması gerektiği ile ilişkilendirilir. Çünkü henüz gelişiminin biyolojik temellerini bilmeyen kadın ve hatta çocuk yaşta kızlar korunması gereken bir namusu olduğundan ötürü kılık kıyafetinde ergenliğinin ve dahi kadınlığının biyolojik temellerinin bir parçası olan vücudundaki değişimleri kıyafetin gizemi ile saklaması yoluna itilirler. Dolayısıyla kadının, denetçileri türer. Bu denetim mekanizması kırsal alanda geleneksel ahlak kodları ile yoğrulmuş oldukça baskın kılınır. Kadının kentli profiline bürünmesi ve en temel hakkı olan kılık kıyafet özgürlüğünü elde etmesi ile erkeğin denetçi mekanizmasını bertaraf edip, kendi bedenini en başta başka bir bireyin tekeline bırakmaması gerektiğini idrakini kolaylaştırır. Öyle ki kentli algısı kadını nesne konumundan bir nebze sıyrıp, kendi sosyal hayatının başrolüne koymaya çabalamıştır.

Kadının, bir birey olarak algılanması ve belki de en önemlisi kadının görünürlüğüne çağdaş düzey standartlarında elde edebilmesi, sadece bir algı değişikliğinin değil aynı zaman da sosyal reformların da ürünü kabul edilmelidir. Böylece kırsaldan kente, gelenekselden moderne kadın ve kadınlık üzerine yönelik söylem hayatsal pratik ve ahlaki sınırlama kalıplarından sıyrılıp, denetçi nüfuzu yıkıp, hem görünüş itibarıyla hem

de fikri felsefe temelinde dönüşüp yeniden üretilmiştir.

Sonuç olarak çalışma, 1960-2010 dönem aralığında ele alınan filmlerdeki göç ve kadınlık sorunlarına ve en temelinde bir yaratım ve algı sorununun köklerine ışık tutmaya çalışmıştır. Filmlerin tekabül ettiği dönem aralığının gelişim skalasını ortaya koymaya çalışırsak onar yıllık periyotlarla Türk kadınının konumunun, kadına yüklenen sosyal değerlerin, kadın-aile-toplum üçgenindeki konumlandırılması ve hepsinin fitilinin ateşleyicisi olarak görebileceğimiz kadının özgürleşme çabasının kırsal ve kentsel bazda bir algı sorunu olduğu ve değişimin yorumlanması temelli bir problem barındırdığı ile karşılaşırız. Bu kategorilerin ortaya koyduğu eksen temelinde ele alınan filmler kadını olumlu mu yoksa olumsuz mu etkilemiştir sorusu aklımıza gelebilir. Bu durum da filmlerde kadın zaman zaman olumlu etkilenirken, zaman zaman da olumsuz etkilenmiştir. Çünkü gündelik hayatta gizli kalan ve insanların merakı olmasına rağmen içinde olmaktan kaçınmak istediği veyahut öyle görünmesi gerektiği kodlanan ahlaki durumlar çoğu kez yansıtılmıştır. Bu durum da alenen olmasa bile özellikle kadın üzerinden anlam ve ahlak örüntüleri üretilmesine sebebiyet verir. Nitekim, kadının sosyal hayatında değişim algısı içselleştirilmiş olsa dahi, ahlaki değişim algısı hemen içselleştirilmemiştir. Ele aldığımız filmlerde bünyesinde; sinemanın rehberlik mi yoksa zihniyet yansıtıcılığı vasfının mı daha baskın olduğu sorusunu yanıtlamaya kalkarsak; kötü sonları öğütler nitelikte yansıtırken rehberlik, toplumca itilen ve kıyıda kalmış tiplerini film içeriğine dahil edip görmezden gelmek yerine analiz etmeyi sağlama noktasındaki girişimleri hususunda ise yansıtıcılık vasfının ağır bastığı söylenebilir. En nihayetinde göç, kadın, kadınlık, kentleşme vb. önemli kavramlar üzerinden Türkiye'nin içerisinde bulunduğu zihniyetin değişim ve dönüşümünü ifade eden halet-i ruhiyyesini, nitel araştırma yöntemi temelinde incelemeye çalışan bu tezin daha kapsamlı bir örnekleme kadının göç ile birlikte yaşadığı sorunların anlaşılabilirliğini daha da açıklığa kavuşturacağı ortadadır.

KAYNAKLAR

Ağaç Saliha, Şule Çivitçi, Başak Boğday, “Cumhuriyetten Günümüze Kadın Giyim Kültüründeki Değişimler Üzerine Bir Araştırma”, *ICANAS* 38, Ankara 2007, s. 4.

Akıncı Buket, Ahmet Nergiz, Ercan Gedik, “Uyum Süreci Üzerine Bir Değerlendirme: Göç ve Toplumsal Kabul”, *Göç Araştırmaları Dergisi*, ½, Temmuz Aralık 2015, s. 62.

Akkayan Taylan, *Göç ve Değişme*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:2573, İstanbul 1979, s. 10.

Aksoy Zeynep, “Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5/20, 2012, s. 297.

Arıkan Gülay, “Kırsal Kesimde Kadın Olmak”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5/2, Aralık 1988, s.2.

Arslan Tümay Umut, *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s. 47.

Arslantepe Mehmet, “Sinemada Feminist Teori”, Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu 28-30 Nisan Konya 2010, s.4

Asar Aydoğan, *Türk Yabancılar Mevzuatında Yabancı ve Hakları*, Emek Ofset, Ankara 2004, s. 242.

Ayça Engin, “Yeşilçam'a Bakış”, içinde: *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (Ed.S.M. Dinçer), Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.

Bal Hüseyin, *Kent Sosyolojisi*, Fakülte Kitabevi, Isparta 2002.

Baudrillard J, *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliçay, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997, s.155.

Bilgili Naile, Gülşen Vural, “Kadına Yönelik Şiddetin En Ağır Biçimi: Namus Cinayetleri”, *Anadolu Hemşirelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi*, 14/1, 2011, s. 66.

Bilgiç Filiz, *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 146.

Bilgin Rıfat, “Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26/1, Elazığ 2016, s. 222.

Bingöl Orhan, “Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık”, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 16/1, Gümüşhane 2014, s. 110.

Boran Perran, Gülbin Gökçay, Esra Devecioğlu, Tijen Eren, “Çocuk Gelinler” *Marmara Medical Journal*, 26/58, İstanbul 2013.

Bozkurt Veysel, *Sosyoloji*, Aktüel Yayınları, İstanbul 2005, s. 259.

Bozok Mehmet, Eleştiren ile Eleştirenler Arasında Nazik Karşılaşmalar: (Pro)Feminist Bir Yaklaşımla Trabzon’da Erkeklikleri İncelemek ”*Feminist Eleştiri Dergisi*” , 6/1 Ankara Üniversitesi KASAUM 2013, s.78.

Buz Sema, “Göç ve Kentleşme Sürecinde Kadınların Görünürlüğü”, *Aile ve Toplum Eğitim Kültür Araştırma Dergisi*, 5/17, Nisan-Mayıs-Haziran 2009, s. 44.

Butler J, *Cinsiyet Belası*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 229.

Cowie E., *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Londra: Macmillan Press. 1997, s. 3-4.

Çakır Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, İstanbul 1994, s.315.

Demirci Ercan, “*Kentleşmenin Bir Sonucu Olarak Gecekondu ve Gecekonduya Alternatif Çözümler*”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2013.

Dorsay Attilâ, *Sinema ve Kadın*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 13.

Doğan M. Sait, Sosyalleşme, Sosyal Değişme ve Siyasal Sosyalleşme. *Sosyoloji Konferansları*, 1/32, Eylül 2011, s.34. ISSN24588245. Erişim Adresi: <<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusoskon/article/view/1023006055> Erişim Tarihi: 29 Ocak 2018.

Duyan Yektanurşin, 1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme, *II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design*, 02-04 May 2013, s.334.

Ekici Fatma Yaşar, “Türk Aile Yapısının Değişim ve Dönüşümü ve Bu Değişim ve Dönüşüme Etki Eden Unsurların”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 30/1, 2014, s.220.

Elmacı Tuğba, *Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi*, Gazi İletişim Dergisi, 33, Ankara 2011, s. 185.

Es Muharrem, Hamza Ateş, “Kent Yönetimi, Kentleşme ve Göç: Sorunlar ve Çözüm Önerileri”, *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, Sayı: 48, İstanbul 2004, s. 213.

Esen Şükran, *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. Beta Yayınları, 2. Baskı. İstanbul 2000.

.....*Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010.

Evren B., “*Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi*”, Film-San Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, s. 10.

Fichter Joseph, *Sosyoloji Nedir?*, Çev: Nilgün ÇELEBİ, Atilla Kitabevi, Ankara 1994, s. 131.

Genç Ermur, “Kentleşme, Geleneksel Modern Gerilimde Kimlikler”, *Toplum ve Göç. II. Ulusal Sosyoloji Kongresi*, Ankara 1997, s. 310-315.

Giddens A. , *Sosyoloji*, Çev. Hüseyin Özel & Cemal Güzel, Ayraç Yayınları, Ankara 2000, s. 621.

Göçen Gülüşan, “İbn Haldun’un Toplum ve İnsan Yaklaşımının Günümüze Düşen İzdüşümleri: Tüketim Toplumu ve Narsist İnsan”, *Toplum Bilimleri Dergisi*, 7/14, Temmuz 2013, s.178.

Güçhan Gülseren, “Sinema Toplum İlişkileri”, *Kurgu Dergisi*, 12, 1993, s.54-56.

.....*Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara 1992, s.55.

Güvenç Bozkurt, *İnsan ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 122.

Güzel Ebru, “*Kültürel Bağlamda Kadın ve Güzellik*”, Yedi Tepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2013, s. 85.

Güçlü Sevinç, “Feminist Metodoloji Tartışmaları”, *Mediterranean Journal of Humanities Dergisi*, 2/1, 2012, s. 116.

Harding Sandra, “*Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?*”, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yayıncılık İstanbul 1996, s. 39.

Holton R. J., *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*, Çev. Ruşen Keleş, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları,1999, s.13.

Işık Şevket, “Türkiye’de Kentleşme ve Kentleşme Modelleri”, *Ege Coğrafya Dergisi*, 14, İzmir 2005, s. 59.

Işık Mehmet, Şakir Eşitti, “Türk Sinemasında Sıradışı Bir Kadın Karakter Olarak: Aliye Rona”, *Kadın/Woman Dergisi*, 16/11, 2015, s. 124.

İçduygu Ahmet, T. Ünalın, T., “Türkiye’de İçgöç: Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri”, *Türkiye’de İçgöç*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 42.

İlkkaracan Pınar, *1990’lar Türkiye’sinde Kadın ve Göç, 75. Yılda Köylerden Şehirlere*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s. 305.

İnce Başaran Gökçen, “Medya ve Toplumsal Hafıza”, *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13/1, 2010, s.10.

Habermas Jürgen, *İletişimsel Eylem Kuramı*, Çev. Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.

Kalkan Faruk, *Türk Sineması Toplum Bilimi*, Tümer Ajans Yayınları, İzmir 1988.

Kaplan Neşe F., “Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın”, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 2/4, s.170.

.....*Aile Sineması Yılları 1960’lar*, Es Yayınları, İstanbul 2004.

Kandiyoti Deniz, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, 3.Baskı, Metis Yayınevi, İstanbul 2011, s. 88.

Kara Bülent, “Değişen Aile Dinamikleri Açısından Erken Yaşta Evlilikler Sorunu ve Toplumsal Önemi”, *Süleyman Demirel İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 20/2, Isparta 2015, s.61.

Kaya Erol, *Kentleşme ve Kentlileşme*, İşaret Yayınları, İstanbul, 2017, s. 12.

Kayalı Kurtuluş, *Sinema Bir Kültürdür*, Alaş Yayıncılık, Ankara 1998.

Kırel Serpil, *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 215.

Koçak Hüseyin, “Kent Kültür İlişkisi Bağlamında Türkiye’de Değişen ve Dönüşen Kentler”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, II, (2011): 261-262.

Laustsen Carsten B., Çev. Bülent Diken, *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, İstanbul 2011. Lee, E. S. , “A Theory of Migration”. J.A. Jackson (der.) Migration içinde bkz. Great Britain: Cambridge University Press, 1969, 285.

Li, Manyu, Irene H. Frieze, “*Before The Big Decision: Psycological Theories on Premigration Motivation*”, Immigration Poliscies, Challenges and Impact (Ed. E. Tartakovsky), Nova Publishers, New York, 2012, s. 3-27.

Mutluer Mustafa, *Uluslararası Göçler ve Türkiye: Kurumsal ve Ampirik Bir Alan Araştırması*, Çantay Kitabevi, İstanbul 2003, s. 10.

Moran Berna, *Edebiyat Kuramları*, Cem Yayınevi, 2. Basım, 1974, s.96.

Nelmes J. An Introduction to Film Studies, Taylor and Francis Inc. 2003. A. Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2000.

Ökten A.Nuri, *İkili Kültürel Yapıda Kültür Bütünleşmesine Bir Yerel Yönetim Öyküsü*, e.d. Korel Göymen, Ankara 1983, s. 226.

Önder Selahattin, Ahmet Baydemir, “Türk Sinemasının Gelişimi”, *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6/2, Eskişehir 2005.

Öngören M. T., *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürü, Dayanışma* Yayınevi, s. 63-65.

Özgüç Ağâh, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Kitapları, İstanbul 2005, s. 267.

Özkan Çetin Zühal, “Türkiye Sineması’nda Kadının Değişen İmgesi”, *DEUHYO Dergisi*. 5/2, 2012, s.80.

Özön Nijat, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968.

Özgün Cihan, “*Rodos ve İstanköy Türklerinde Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Yaşam*”, Rodos ve İstanköy Türklüğü, Ed. Kaymakçı Özgün, İzmir 2014, s.157.

Salman Deniz, “Oscar Wilde’ın Salome Karakteri; Feminist mi Feminen mi?”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/1, 2012, s.147.

Sancar Serpil, "Üniversitede Feminizm Bağlamı Gündem ve Olanaklar" *Toplum ve Bilim Dergisi*, 97(Yaz), 2003, s.165.

Soykan Fetay, *Türk Sinemasında Kadın*, İzmir, 1993, s. 34.

Şeker Dilara, Gülten Uçan, “Göç Sürecinde Kadın”, *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14/1, Mart 2016, s. 205.

Tarhan Nevzat, *Kadın Psikolojisi*, Nesil Yayınları, İstanbul 2005, s.166.

Tezcan Mahmut, *Sosyal ve Kültürel Değişme*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları No: 129, Ankara 1984, s. 2.

Tümertekin Erol, Nazmiye Özgüç, *Beşeri Coğrafya: İnsan Kültür Mekân*, Çankaya Kitabevi, İstanbul 2004 ,s. 236.

Üner Sunday, *Nüfus Bilim Sözlüğü*, Mars Tic. A. Ş. Yay. , Ankara 1972, s. 77.

Yahyagil Mehmet Y., “Kentlerin Kültürün Gelişmesindeki Etkileri”, *Sosyoloji Konferansları*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, 25. Kitap, s.117.

Yıldırım Aziz, “Kentleşme ve Kentleşme Sürecinde Göçün Suç Olgusu Üzerine Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2004, s. 40.

Yıldırım Ali, Hasan Şimşek, “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,” Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2013, s. 45.

Yumlu Konca, “Toplumsal Cinsiyet ve Medya”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, S. 21, 2014, s. 153.

Yuval Davis Nira, *Cinsiyet ve Millet*, Çev. Ayşin Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 97.

Özcan Y.Z., “İçgöçün Tanımı ve Verileri ile İlgili Bazı Sorunlar”, *Türkiye’de İç Göç, Sorunsal Alanları ve Araştırma Yöntemleri Konferansı*, Bolu-Gerede, 6-8 Haziran 1997, s.80.

Zengin Esra Çelebi, “Kent ve Kentleşme Sarmalında Türkiye”, *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 20/1, 2018, s. 85.

<http://www.edebiyatgazetesi.com/2014/10/27/ataturk-ve-sinema-2/> (20.02.2018)

[https://www.islam-tr.net/\(23.02.2018\)](https://www.islam-tr.net/(23.02.2018))

tdk.gov.tr, 2017.

ÖZET

Tarihsel süreç göz önünde bulundurulduğunda göç olgusunun bireyden bireye ve dahi toplumdaki topluma farklı anlamlar çağrıştırdığı gerçeği görülür. Bu durum, göç olgusunu içinde barındırdığı çeşitlilikle, karmaşık bir yapıya dönüştürerek uluslararası bir sorun haline getirmiştir ki böylece, dünyada birçok ülke göç hareketlerinden eş zamanlı ve gözle görülür bir şekilde etkilenir olmuştur.

Göç eden kişilerin sosyal ve fiziki çevrelerinde meydana gelen değişimler şüphesiz ki beraberinde yeni adaptasyon sorunlarını da getirmektedir. Zaman ve mekân değişiminin zorunlu kıldığı “biraradalık” önceleri bir “filtration” tesiri yaratsa da bir müddet sonra göç eden kişileri var olma adına yaşayacağı topluluğa yeniden uyum süreciyle birleştirmektedir. Bu süreç pek tabii birçok sorunun da habercisi sayılmaktadır. Öyle ki insanların hali hazırda konakladıkları yerden bir başka yere gitmeleri durumu, sosyolojik ve psikolojik nedenleriyle derin travma süreçlerini mümkün kılmaktadır. Bu travma, olumsuz ortamı sonrasında yeni değişimleri de beraberinde getirip insanın benliğini bulmasını sağlayabilir. Şüphesiz ataerki normların etkisi altında yetişmiş birey ve bu normların çevrelediği toplum yapısı içinde kadın olmak farklı anlamlar çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla kadının yaşadığı çetrefilli göç süreci ve sonrasında yaşayacağı durumlar da göçün niteliğine göre farklılık arz etmektedir. Çalışmamızın da tam bu noktada şekillendiğini söyleyebiliriz. Çalışma kavramsal boyut itibarıyla göç olgusunun sebebi üzerine konuşlandırılmıştır. Ardından göçün nedenlerini, geçmişten bugüne Türkiye’nin göç hareketliliğini ve kadının toplumdaki yeri, bağlam bütünselliğinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu yapılırken özellikle toplumsal konjonktürden beslenebilen sinema, dönemsel zihniyetin barındırdığı kökleri görebilmek adına yansıtıcı bir unsur olmuştur. Sinema, kadın ve göç ekseninde seyreden çalışmamız özellikle anlatsal ve görsel olarak kadın algısını irdeleyen film analizleriyle şekillenmiştir. Görülen o ki, kimileri için yeni bir hayatın habercisi olan göç, kimileri için ise zulmün ve acının ta kendisiydi...

Anahtar Kelimeler: Göç, Kadın, Sinema, Kentleşme

ABSTRACT

When considering the historical process, we are confronted with the fact that the phenomenon of immigration is evoking different meanings for individual and society. This situation has made the phenomenon of migration with the variety it contains an international problem by transforming it into a personal structure. So that, many countries in the world have been affected simultaneously and visibly from the migration movements.

Undoubtedly, changes in the social and physical environments of migrants also brings with it new adaptation problems. The "coexistence" that time and space change requires, creates a "filtration" effect at first. After a while, this "coexistence" unites the immigrant community with the integration process again for existence again. This process is, of course, considered to be a sign of many problems. Such that, the situation of people go to another place from where they are already stay causes deep trauma and its processes in terms of sociological and psychological origins. The intent of the trauma process here should not only be negatively understood. The trauma, which is described as a shocking condition, can bring new changes with it and help people find their self. Undoubtedly, being an individual trained under the influence of patriarchal norms and being a woman in the society structure that these norms surround are evoking different meanings. Therefore, the situation in which the woman lives, and the situations that she will live after, are different according to the immigration nature. We can say that our work is also shaped at this point. The study is based on the notion of migration in conceptual dimension. Then, reasons for migration, Turkey's immigration mobility from past to present and the place of woman in society as a gender formation have been tried to be understood in context integrity. While this is done, especially cinema, which can be fed from the social conjuncture, has become a reflective element in order to be able to see the roots of the periodical mentality. Our study which is continued on the axis of cinema, women and migration has been shaped by film analyzes that examine narrative and visual sense of female perception. It is apparent that for some people the immigration was a reporter of a new life, for others it was the persecution and suffering itself ...

Keywords: Migration, Women, Cinema, Urbanization

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Sırrı Cem
Doğum Yeri ve Tarihi	18.09.1989 / İzmir
Eğitim Durumu	<p>2010 - Celal Bayar Üniversitesi Kırkağaç Meslek Yüksekokulu Bilgisayar Programcılığı (Genel Ortalama: 2,99/4,00)</p> <p>2013 - Anadolu Üniversitesi İşletme Bölümü (Genel Ortalama: 3,65/4,00)</p> <p>2018 – Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı (Genel Ortalama: 3,06/4,00)</p>
Meslek	Ege Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nda Kadrolu İşçi olarak çalışmaktayım.
Bilgisayar Bilgisi	Microsoft Office, Adobe Photoshop, Java, C+, Html.
Yabancı Dil	İngilizce: İyi Derecede
İletişim	Tel: 05543572287 E-posta: sirri.cem@ege.edu.tr