

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ATAERKİ VE KADIN TEMSİLİ**

**NERGİZ TEKİN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı**



**T.C.  
BATMAN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**2000 SONRASI  
TÜRK SİNEMASINDA ATAERKİ VE  
KADIN TEMSİLİ**

**Nergiz Tekin  
Yüksek Lisans Tezi  
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı**

**Haziran-2021  
BATMAN  
Her Hakkı Saklıdır**

## **TEZ KABUL VE ONAYI**

## **TEZ BİLDİRİMİ**

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

## **DECLARATION PAGE**

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Nergiz Tekin

28.06.2021

**ÖZET****YÜKSEK LİSANS TEZİ  
2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ATAERKİ VE KADIN TEMSİLİ  
NERGİZ TEKİN  
BATMAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ****SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI****Danışman: Prof. Dr. Seçkin Aydın****2021, Sayfa 105****Jüri****Prof. Dr. Seçkin Aydın****Dr. Öğr. Üyesi. Olgun Atamer****Dr. Öğr. Üyesi. Funda Masdar Kara**

Bu çalışma Sinema ve Ataerki arasındaki ilişkiyi 2000 sonrası Türk sinemasını merkeze alarak incelemeyi amaçlamaktadır. Ataerki kavramı çok geniş bir çalışma alanına sahiptir. Tezde Ataerki kavramının süreç içerisinde geçirdiği değişim, dönüşümler ve toplumsal cinsiyet kavramı ele alınmıştır. Sinemadaki ataerki ideolojinin kullanılma biçimleri ve kadın temsilleri incelenip filmlerdeki ataerki kodlar analiz edilmiştir. Tezde belirlenen amaca ulaşabilmek için çalışma üç bölüm şeklinde kurgulanmıştır. Birinci bölümde Ataerki kavramı incelenmiştir. Anaerki dönemden Ataerki döneme geçiş, Ataerkinin süreç içerisindeki değişimleri ve sinema ile olan bağı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde sinema ve ataerki arasındaki bağdan yola çıkarak 2000 öncesi dönem Türk Sinemasında Ataerkinin kullanımına ve kadın temsiline yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise 2000 sonrası Türk Sinemasında Ataerki ve kadın temsiline değinilip çalışmanın örneklem kısmı oluşturulmuştur. Türk sinemasında 2000'den sonra çekilmiş olan üç film (Üç Maymun, Kıskanmak, Barda) sosyolojik film eleştirisi ve feminist kuram çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda Ana akım ve Popüler Sinemada olduğu gibi Alternatif Sinemada da Ataerki ideoloji ve söylemin yeniden üretilerek kullanıldığı görülmüştür.

**ANAHTAR KELİMELER:**

Sinema, Türk Sineması, Ataerki, Kadın, Feminizm, Tahakküm, Hegemonya

**ABSTRACT**  
**MS THESIS**  
**PATRIARCHY AND FEMALE CHARACTERS IN THE TURKISH CINEMA**  
**SINCE 2000**

**Nergiz TEKİN**

**BATMAN UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES**  
**DEPARTMENT OF CINEMA AND TELEVISION**

**Advisor: Prof. Dr. Seçkin AYDIN**

**2021, Pages 105**

**Jury**

**Prof. Dr. Seçkin AYDIN**

**Dr. Öğr. Üyesi. Olgun Atamer**

**Dr. Öğr. Üyesi. Funda Masdar Kara**

This work aims to do the research of the relationship between cinema and patriarchy, taking Turkish cinema after 2000 as its base. The concept of patriarchy has an enormous field of study. In this thesis, the change and transformations of the notion of patriarchy, and the gender notions over time are addressed. The usage of patriarchal ideology in cinema and female representations have been investigated, and patriarchal codes in films have been analyzed. In order to achieve the determined purpose of the thesis, the work is composed as three sections. In the first section, the notion of patriarchy is analyzed. The transition from the matriarchal period to the patriarchal period, the periodical changes of patriarchy over time and its connection to cinema is discoursed. In the second section, the usage of patriarchy and female representation in Turkish cinema after 2000 is included, on the basis of the connection between cinema and patriarchy. While in the third section, patriarchy and female representation in Turkish cinema after 2000 is mentioned, and the sample section of the work is composed. Three movies in Turkish cinema filmed after 2000 (Üç Maymun, Kiskanmak, barda) are analyzed within the scope of sociological film criticism and feminist notion. As a result of this work, just like in Mainstream and popular cinema, it is observed that in alternative cinema, patriarchal ideology and discourse is reproduced and used as well.

**KEY WORDS:** Cinema, Turkish Cinema, Patriarchy, Woman, Feminism, Domination, Hegemony

**ÖNSÖZ**

Üniversite hayatım boyunca desteğini her zaman yanımda hissettiğim değerli tez danışmanım Prof. Dr. Seçkin Aydın'a sonsuz teşekkürler.

Nergiz TEKİN  
BATMAN-2021

## İÇİNDEKİLER TABLOSU

<b>ÖZET</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>GÖRÜNTÜLER DİZİNİ</b> .....	<b>ix</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>6</b>
<b>ATAERKİL SİSTEM VE SİNEMA</b> .....	<b>6</b>
1.1. Anaerkil Dönem.....	6
1.2. Ataerkil Sistem .....	7
1.3. Özel Alan ve Kamusal Alan .....	12
1.4. Mitolojide Kadın.....	15
1.4.1.Vagina Dentata .....	15
1.4.2. Lilith ve Havva .....	16
1.4.3. İnanna ve Kadiştular .....	18
1.4.4. Yunan Mitolojisinde Evrenin Yaratılış Hikâyesi.....	20
1.4.5. Tanrıların Laneti ve Pandora'nın Kutusu .....	20
1.4.6. Medusa'nın Başı .....	21
1.4.7. Medea'nın İntikamı.....	21
1.4.8 Kötücül Dişiler.....	22
1.5. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet.....	23
1.5.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerini .....	29
1.5.1.1. Kadınlara Dair Cinsiyet Rollerini .....	30
1.5.1.2. Erkeklere Dair Cinsiyet Rollerini .....	31
1.6. Sinema ve Ataerki.....	33
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>36</b>
<b>TÜRK SİNEMASINDA ATAERKİ VE KADIN TEMSİLİ</b> .....	<b>36</b>
2.1. Türk Sinemasının Dönemleri ve Kadın Temsilleri.....	36
2.1.1. İlk Filmler ve Kadına Bakış (1914-1923).....	37
2.1.2. Tiyatrocular Dönemi ve Kadına bakış (1923-1939).....	37
2.1.3. Geçiş Dönemi ve Kadına Bakış (1939-1952).....	38
2.1.4. Sinemacılar Dönemi ve Kadına Bakış (1952-1963).....	39
2.1.5. Yeni Türk Sineması ve Kadına Bakış (1963-1980).....	41
2.1.5.1. 1960 ve 1980'li Yıllarda Türk Sineması ve Kadın .....	43
2.1.5.2. 1980'li yıllarda Türk Sinemasında Kadın.....	46
2.1.5.3. 1990'larda Türk Sineması ve Kadın .....	52
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b> .....	<b>54</b>
<b>2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ</b> .....	<b>54</b>
3.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış.....	54
3.2. 2000 Sonrası Türk Sinemasındaki Gelişmeler.....	56
3.3. Film Analizleri .....	58
3.3.1. Üç Maymun .....	58
3.3.1.1. Filmin Künyesi .....	58
3.3.1.2. Filmin Konusu .....	58
3.3.1.3. Filmin Analizi .....	58
3.3.1.4. Kadın Karakterler .....	64

3.3.1.5 Erkek Karakterler.....	64
3.3.2. Kıskanmak .....	67
3.3.2.1 Filmin Künyesi .....	67
3.3.2.2. Filmin Konusu .....	67
3.3.2.3. Filmin Analizi .....	67
3.3.2.4. Kadın Karakterler .....	73
3.3.2.5. Erkek Karakterler.....	75
3.3.3 Barda.....	77
3.3.3.1 Filmin Künyesi .....	77
3.3.3.2. Filmin Konusu .....	77
3.3.3.3. Filmin Analizi .....	77
3.3.3.4. Kadın Karakterler .....	83
3.3.3.5. Erkek Karakterler.....	83
<b>SONUÇ .....</b>	<b>85</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>90</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>96</b>

## GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

<b>Görüntü 1</b> Hacer'in Servet ile görüşmeye başladıktan sonraki değişimini gösteren sahneye örnek plan.....	59
<b>Görüntü 2</b> İsmail'in Hacer'i tokatladığı sahneye örnek plan. ....	60
<b>Görüntü 3</b> Eyüp'ün aldatıldığından şüphelenip Hacer'i tartakladığı sahneye örnek plan. ....	61
<b>Görüntü 4</b> Hacer'in birlikteliklerinin devamı için Servet'in ayağına kapandığı sahne. ....	62
<b>Görüntü 5</b> Eyüp'ün ölen oğlunun hayalinin kendisini teselli ettiği ..... sahneye örnek plan.....	62
<b>Görüntü 6</b> Hacer'in intihar etmeye çalıştığı sahneye örnek plan .....	63
<b>Görüntü 7</b> Kutlama sahnesine örnek plan. ....	68
<b>Görüntü 8</b> Seniha'nın Suç ve Ceza kitabını okuduğu sahneye örnek .....	69
<b>Görüntü 9</b> Mükerrerem ile Nüzhet'in buluşma sahnesine örnek .....	69
<b>Görüntü 10</b> Nuriye Hanım'ın Seniha'ya Nüzhet ile Mükerrerem'in ilişkisini anlattığı sahneye örnek plan.....	70
<b>Görüntü 11</b> Halit'in Nüzhet'i vurduğu sahneye örnek plan. ....	71
<b>Görüntü 12</b> Mükerrerem ve Seniha'nın birbirlerini suçladıkları sahneye örnek plan.....	71
<b>Görüntü 13</b> Seniha'nın gemide kendisiyle hesaplaştığı sahneye örnek .....	72
<b>Görüntü 14</b> Pelin ve Cenk'in evlilik kararlarına kadın karakterlerinin vermiş olduğu tepkiyi gösteren sahneye örnek plan. ....	79
<b>Görüntü 15</b> Pelin ve Cenk'in evlilik kararlarına erkek karakterlerinin vermiş olduğu tepkiyi gösteren sahneye örnek plan .....	80
<b>Görüntü 16</b> Selim ve arkadaşlarının TGG grubunu rehin aldığı sahneye örnek plan. .	81
<b>Görüntü 17</b> Selim'in Nil'i taciz ettiği sahneye örnek plan.....	81
<b>Görüntü 18</b> Selim'in Nail'in gol atması sonrası silaha davrandığı sahneye .....	82

## GİRİŞ

Soyda babayı temel alan ve aile kurumunda çocukları baba soyuna mal eden, pederşahi, patriarkal (TDK, 2020) tanımıyla açıklanan Ataerkillik; kurallarını erkeklerin belirlediği toplumsal bir sistemdir. Ataerkillik, erkek ve kadın bireylere hayatın farklı alanlarında görevler yükleyerek toplumsal yaşamın devamlılığını sağlar ve temelinde erkeklerin kadınlara karşı üstünlüğü tezi yatmaktadır. Erkek kimliğine yüklenen görevlerle erkeklere toplumsal yaşamda daha aktif roller atfedilirken kadınlara ise erkeğe bağımlılık görevi verilmiştir. Yıllar içerisinde toplum değiştikçe ataerkil sistem de kendisini yenileyerek sürekli olarak bu rolleri güncellemiş, fakat erkeğin üstünlüğü tezi her zaman korunmuştur.

Sinema, ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi ile ilişki içerisindedir. Bu ilişkinin özneyi şekillendirdiği ve ideolojik olarak yönlendirdiği iddia edilmekte özellikle kadına yaklaşım ve cinsiyetçi söylem konusunda sinema sanatındaki anlatı yapılarının, ataerkil düzene hizmet ettiği vurgulanmaktadır (Mulvey, 1975, s. 21). Toplumlardaki değişim, gelişim ve dönüşümleri gözlemleyebilmek noktasında özelde sineme olmak üzere sanat önemli bir yere sahiptir. Kültürün bir ögesi olan sanat ve sanatın bir alanı olan sinema, kimi zaman toplumdaki etkilenmekte ve kimi zaman da toplumu etkilemektedir. Sinemadaki tema ve vurguların içinde yaşanan toplumdaki değişim ve dönüşümleri yansıttığı bilinmektedir.

Değişim ve dönüşüm olguları, tarihsel süreçte istisnasız her toplumun karşılaştığı dinamiklerdendir. Her toplumun yaşadığı değişim ve dönüşümler, çeşitli kırılmalarla birlikte ortaya çıkmaktadır. Bu değişim ve dönüşümler, bir anda ortaya çıkmadığı gibi tek bir sebepten de kaynaklanmaz. Kimi zaman birkaç unsurun bir araya gelmesiyle toplumun sahip olduğu yapılardan biri değişirken, eş zamanlı olarak bir başka yapıyı da etkiler. Teknolojinin gelişmesi, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, uygulanan ekonomi politikaları, dünyada yaşanan benzer veya farklı gelişmeler bir toplumun değişmesinde en önemli etkenler olarak sıralanabilir. Diğer bir ifadeyle, bir toplumun değişmesinde bir ülkenin kendi içyapılarındaki dönüşümler etkili olduğu gibi dünyada yaşanan gelişmeler de önem kazanmaktadır. Özellikle 1980 sonrasında yaşanan küreselleşme süreci, tüm dünyanın eş zamanlı olarak birbirinden haberdar olmasını sağlamış ve bu süreçte dünyada yaşanan gelişmelere olan bağımlılık daha da artmıştır.

1980 sonrasında dünyada yaşanan en önemli gelişmelerden biri, refah devletinin çözülmesi ve hızla neoliberal politikalara geçilmesidir. Tüm yapı ve kurumlar neoliberal

politikalara göre yeniden yapılandırılırken, teknolojinin de gelişmesiyle tüm dünya küreselleşme sürecine hızla eklenmiştir. 1980 sonrasında dünyada yaşanan en önemli gelişmelerden bir diğeri ise 1900'li yıllardan itibaren ABD önde olmak üzere tüm dünyada uygulanan, kimi zaman tıkanan ama hız kesmeden 1970'li yıllara kadar uygulanmaya devam eden fordist üretim sisteminden post-fordist üretim sistemine geçilmesi olmuştur.

Fordist üretim sisteminden post-fordist üretim sistemine geçiş, esas olarak emek piyasalarının yeniden düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Post-fordist uygulamalarla birlikte emek piyasaları parçalı ve katmanlı bir yapıya bürünürken, vasıflı-vasıfsız emek ayrışması ön plana çıkmıştır. İşlerin alt işverenlere devredilmesi yoluyla parçalanması, fason üretim ve ev eksenli çalışmanın yaygınlaşması ile işgücü maliyetleri aşağı çekilmeye çalışılmış ve işgücünün sömürüsü hızlanmıştır. Bu süreçte kadınlar ucuz emek olarak görülmüş ve işverenler esnek üretimle kar oranlarını artırırken özellikle vasıfsız emek olarak kadın işgücünü merkeze almıştır. Esnek üretimde işverenler özellikle vasıfsız kadın emeğini merkeze alırken, kadınlar ev içi üretim ilişkilerinin merkezinde durmaları sebebiyle iş-yaşam dengesini sağlayabilmek için esnek çalışmayı bir avantaj olarak görmüşlerdir. Bu durum, esas olarak kadınların tercihleri olmasından ziyade özel alanın kadınlara birincil sorumluluk alanı olarak dayatılmasından kaynaklanmaktadır.

1980'li yıllarda dünyada yaşanan çoklu dönüşümlerin bir diğeri ayağı, hizmet sektörünün yükselişe geçmesi olmuştur. Hizmet sektörünün yükselişe geçmesiyle dünya genelinde kadınların emek piyasalarına katılımı artmış ancak kadın çalışanlar çoğunlukla esnek istihdam biçimlerinin sömürü düzeninin merkezinde yer almıştır.

1980 sonrasında dünyada yaşanan ekonomik ve emek piyasaları ile ilgili gelişmelerle birlikte feminist hareketin gündemine aldığı konular da çeşitlenmiştir. Dünyada 1960'ların sonunda ortaya çıkarak 1970'lerin başında ivme kazanan ve 1980'li yıllarda da hâkimiyetini sürdüren "İkinci Dalga Feminist Hareket", kadınların temel hak ve özgürlük arayışlarını merkeze alan "Birinci Dalga Feminist Hareket"ten farklı olarak cinsellik, beden ve annelik gibi özel alana hapsedilerek görmezden gelinen konuların ve toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal bir inşa süreciyle oluşturulduğunun gün yüzüne çıkarılmasını hedeflemiş ve bu bağlamda kadınlarla erkeklerin eşit haklara sahip olmasının yeterli bir kazanım olmayacağını savunmuştur. Dünyada yaşanan diğer dönüşümlere ek olarak toplumsal cinsiyet rollerinin de sarsıntıya uğrayarak değişmeye başladığı söylenebilecektir.

Dünya sinema tarihinde kadın ve erkek karakterlerin temsil biçimleri incelendiğinde, sinemanın modern kültürün bir ürünü olmasına rağmen, geleneksel değerleri inşa etme, oluşturma ve yaratma bağlamında ataerkillik değerlere paralel bir yaklaşım sergilediği görülmektedir. Ataerkillik ve toplumsal cinsiyet başlığı altında eleştirilen konular incelendiğinde, kültürün uygulayıcısı ve aktarıcısının en büyük güçlerinden biri olan medya-kitle iletişim araçları konunun faillerinden biri olarak karşımıza çıkar. Egemen ideoloji veya iktidarın fikirleri, medya ürünleri aracılığıyla topluma yayılır, güçlendirilir ve meşrulaştırılır. Bu bakımdan medya-kitle iletişim araçlarının, egemen ideolojinin temel ilkelerini doğal bir gereklilik olarak yansıtan ve sürekli tekrarlarla meşrulaştıran en büyük güçlerden biri olduğu söylenebilir.

Medya araçları arasında, özellikle sinema, görsel estetik gücü ve eğlendirici doğası ile kültürün ana unsurları olan egemen değerleri topluma baskı hissettirmeden tesis eden nitelikli güce sahiptir. Bu açıdan bakıldığında pek çok sosyal, kültürel, dini, hukuki ve psikolojik dinamiği içinde barındıran ataerkillik kavramı, başta sinema olmak üzere sanatta, bazen aleni bir şekilde bazen ise örtük bir şekilde, ancak her zaman eril değerleri ön planda tutan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Küresel çaptaki etkisi itibarıyla, kadınları öteki ve ikincil olarak dışlayan ve eril iktidara karşı gölgede bırakan sinemanın çizdiği kadın temsil biçimleri, feminist ideolojinin sinema üzerine dikkatini çekmiştir ve bu alandaki aktivistler mücadele alanlarına sinemayı da dâhil etmişlerdir. Feminist aktivistlerin bir imge sanatı olan sinemada kadının daha eşit ve insancıl bir şekilde temsil edilmesinde önemli katkıları olmuştur. Bu bilinçle yola çıkan feminist ideoloji, sinemayı egemen ideolojileri değiştirmek ve dönüştürmek için bir mücadele alanı olarak ele alarak, kadınların sinemadaki temsil şekillerini ve durumlarını iyileştirmek için değişiklikler yapmayı hedeflemiştir.

Bu bağlamda amaç, sosyokültürel yaşamda eşitsizliğe neden olan ataerkillik ve cinsiyet problemlerini tespit etmek; erkekleri aktif özne olarak, kadınları pasif nesnelere ve diğerleri olarak ele alan, hiyerarşiye göre erkeklik-erkeksi, kadınlık-kadınsı gibi kavramları oluşturan eril değerleri ve erkek egemen ideolojiyi yaşamın her alanında artı değer olarak gören bu alanları incelemektir.

Bu alanda gelişmeye başlayan feminist ideoloji, filmlerde ataerkillik, cinsiyet ve cinsiyetçilik noktalarına dikkat çekmeyi ve başta ana akım sinemaya eleştiriler yönelterek farkındalık yaratmayı amaçlamış ve bu doğrultuda politikalar izlemiştir. Dünyada feminist mücadeleler neticesinde yaşanan gelişmelere paralel olarak Türk

toplumu, sosyo-kültürel yaşamda, medyada, eğitimde ve sanatta bazı dönüşümler yaşayarak feminizmin etkilerini sinema ürünlerine de yansıtmaya çalışmıştır. Güçlü ve geniş bir etki alanına sahip olan ataerkil sistem, zaman içinde toplumsal zeminde dönüşüme uğramış olsa da ataerkilliğin bazı sabit yasaları ve disiplinleri toplumun hafızasında korunmaya devam etmiştir. Sosyo-kültürel yapıya derinlemesine kök salan ve bu nedenle tahrip edilemeyen ataerkil sistem, kendine özgü yaşam ve dinamizmi sayesinde çağın koşullarına uyum sağlayarak daha modern bir kültüre, popüler ve kentsel yeni bir forma dönüşmüştür.

Adına ‘popülist kitle kültürü’ ya da ‘modern ataerkillik’ de diyebileceğimiz bu yeni kültürel oluşum, sinemada ilk örneklerini 80’ler ortası 90’lar başında gördüğümüz geleneksel ataerkilliğin katı kurallarının çözüldüğü ailedeki otorite figürünün yer değiştiği ve toplumsal cinsiyet rollerinin kırıldığı ‘yeni kadınlık ve yeni erkeklik’ temsillerini doğurarak vermiştir. Bu dönem sinemadaki geleneksel yaşam imgeleri açısından incelendiğinde eski ile yeninin iç içe geçmesi, keskin sınırların yumuşaması, daha geçişli ve karma kimliklerin eril-dişil temsillerde görünür hale gelmesi dikkat çekicidir. Bu geçiş döneminde olduğu gibi Çağdaş Sinemada da sinematik ürünlere yansıyan yeni kültürel kimlikler, ataerkillik ve cinsiyet gibi kavramlar hikâyelerde bazen görünür şekilde bazen de üstü örtük olarak işlenmiştir. Ataerkillik, toplumsal cinsiyet gibi kavramları inceleyen ve araştıran araştırmalara Çağdaş Sinemada da büyük ihtiyaç vardı. Türk Sinemasının Çağdaş Sinema kanadında yer alan ve Bağımsızlar olarak anılan yeni nesil yönetmenler, değişen ve dönüşen ataerkilliği, aileyi, gelenekleri, yabancılaşmayı, evsizliği, bireyselliği ve çatışan kimlikleri sinemaya taşıyarak bu alandaki çalışmalar için zengin bir alan sunmuşlardır.

Feminist teori çerçevesinde ataerkillik ve toplumsal cinsiyet bağlamında yapılan çalışmalar incelendiğinde, Çağdaş Sinemanın öykü ve temsillerinin hem oluşum hem de işleyiş açısından ana akım sinemadan kısmen farklı olduğu görülmüştür. Ataerkil ideolojinin kazanımları ile şekillenen sinema, dönemsel koşullara bağlı olarak değişmiş ve gelişmiştir ancak bu kültürel iklimden tam anlamıyla kopamamış ve ayrışmamıştır. Çağdaş Sinema ideoloji ve temsil açısından ana akım sinema ile benzerliklerini korumaya devam etmiştir.

1980 sonrasında Türkiye’de dünyada yaşanan dönüşümlere paralel olarak uygulanan ekonomi politikalarının değiştiği, bu değişimle birlikte neoliberal politikalara son sürat eklenirken emek piyasalarının dönüştürüldüğü, özelleştirmelerin artırılarak kamunun tasfiyesine hız verildiği, hizmet sektörünün yükselişe geçtiği,

tarımın çözülmeye başladığı ve bu çözülmeye beraber kırdan kente göçün arttığı, kırdan kente göç edenlerin eğitim ve vasıf gibi sebeplerle dönüşen emek piyasalarında çoğunlukla çevre işçi olarak istihdam edildiği görülmektedir. Türkiye’de hizmet sektörünün yükselişe geçmesi, esas olarak enformel ve kayıt dışı ekonominin büyümesi ve bu faaliyetlerde ise ağırlıklı olarak kadın çalışanların istihdam edilmesi anlamına gelmektedir. Hem toplumsal cinsiyet rolleri hem de emek piyasalarının yapısı nedeniyle Türkiye’de kadın çalışanların erkek çalışanlara kıyasla daha fazla sömürüye maruz kaldığı görülmektedir.

Türkiye’de neoliberal politikalara hızla eklenme 24 Ocak Kararlarıyla gerçekleşmiş, sonrasında ise 12 Eylül askeri darbesiyle bu ortam desteklenmiş ve Türkiye için dönüşüm esas olarak bu tarihlerden itibaren başlamıştır. 12 Eylül askeri müdahalesi sonrası oluşturulan 1982 Anayasası, askeri rejimin izlerini taşımış ve oldukça katı yasaklar getirilmiştir. Darbe sonrasında işçi örgütleri kapatılmış, hemen her türlü ifade özgürlüğü kesintiye uğramış ve topluma neredeyse tek tip bir yaşam dayatılmıştır. Bu dönemde Türkiye’de yaşanan en önemli pozitif gelişmelerden biri, Batı’da daha erken bir tarihte yükselişe geçen İkinci Dalga Feminist Hareket’in etkilerinin hissedilmesi olmuştur.

1980 sonrası Türkiye’de yaşanan bu çoklu dönüşümün bir diğer ayağı ise Türk Sineması’ndaki konu ve temsillerin değişimi olmuştur. Bu dönemde Türkiye’de yaşanan siyasi, ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümlerin yanı sıra feminist hareketin yükselmesi, sinemada kadın temsillerinin de değişmesini sağlamıştır. Bilindiği üzere sinema, yalnızca toplumu eğlendirmek ve hoşça vakit geçirmesini sağlamak için kurgulanmamakta, bir toplumun kültürünü, kadın ve erkeğin toplumdaki yerini, toplumsal cinsiyet rollerinin yönünü ve ağırlığını, tarihini, kısacası yaşadığı tüm dönüşümleri yansıtmak için bir araç olarak kullanılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, toplumsal değişmelerle sinema filmlerinin tema ve kurgusu neredeyse başa baş gitmektedir. Kitle iletişim araçlarından sinema, bir toplumda en çok takip edilen materyallerden olması bağlamında toplumun büyük bir kısmına ulaşmaktadır. Bu bağlamda sinema, bir toplumu adeta bir ayna gibi yansıtırken aynı zamanda toplumu etkileme ve eğitme aracı olarak da kullanılmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ATAERKİL SİSTEM VE SİNEMA

#### 1.1. Anaerkil Dönem

Anaerkillik kavramı; kadınların toplumsal hayatta ön planda olduğu, ev içinde ve dışında etkin olduğu, ahlaki otoriteyi ifade eden, ataerkil dönem öncesi sistemi ifade eder. “Kadının üstünlüğüne dayalı toplumsal örgütlenme düzeni, maderşahilik” veya “Ananın egemen olduğu aile hayatı”dır (TDK, 2020). Anaerkillik kelimesi Türkçe kökenlidir. Türkçeye Fransızca'dan geçmiş olan ve batı dillerinde anaerkillik manasında kullanılan matriarka kelimesi ise Latince mater (anne) ve Yunanca achein (hükmetmek) kelimelerinden türemiştir. Anaerkilliğe dayanan, anaerki temelli olan oluşumlara "anaerkil", "maderşahi" veya "matriarkal" denir (<https://tr.wikipedia.org>).

Yazılı dönemden önce kadınların toplumdaki üstünlüklerinin nedeni olarak doğurganlıkları gösterilmiştir. Bu yaratıcı özellikleri nedeniyle toplumda büyük saygı görmüşler ve aynı zamanda gizem atfedilen bu güçleri sayesinde tanrısal özelliklere sahip bireyler olarak görülmüşlerdir. Eller’a göre (2000) anaerkil sistemin temeli doğurganlık üzerinden bir kültürün yaratılmasına dayanmaktadır: “Yazılı kayıtların olduğu dönemden önce toplum kadın merkezliydi. Kadınlar gizemli hayat verici güçleri nedeniyle saygı görmüşler; büyük tanrıçanın rahibeleri ve canlı örnekleri olarak onurlandırılmışlardır. Çocuklarını kendi çizgilerini taşıyacak şekilde yetiştirmişler hem sanatı hem teknolojiyi yaratmışlar ve toplumları için önemli kararlar almışlardır” (s. 3).

Toplumun en küçük birimi olan aileden yola çıkarak tüm toplumda ön planda olan kadının üstünlüğü, tarih içinde üretim ilişkilerinin şekil değiştirmesi ile bozulmaya başlamıştır. Eller’a göre (2000), toplumda büyük bir dönüşüm meydana gelmiş ve toplum erkekler tarafından domine edilmiştir. Bunun sonucunda bugün içinde bulunduğumuz ve ‘ataerkillik’ olarak bildiğimiz kültür ve zihniyet ortaya çıkmıştır (s.3).

Sosyalist kuram, tarihin ilk dönemlerinden günümüze kadar gelen süreçte kadın ve erkeğin toplumsal yaşamdaki rollerinin temel belirleyicisi olarak ekonomik ilişkileri görmektedir. Buna göre ilkel avcı toplayıcı toplumlarda erkek güç gerektiren avcılık işleriyle uğraşırken kadınlar evde bitki ekimi, çömlek yapımı gibi işlerle uğraşmışlardır. Kadınları ön plana çıkaran asıl özellikleri doğurganlıkları ve üretkenlikleridir. Zaman geçtikçe üretime katılan kadın modeli, avcı toplayıcı klanların yerleşik hayata geçmesiyle dönüşüme uğramıştır. Üretim araçlarının artması, yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte toprağı savunma ihtiyacı gibi zorunluluklar erkeğin fiziksel gücüne

duyulan ihtiyacı artırmıştır. Buna karşın üretime katılan kadın, yerini geleneksel ev işleriyle uğraşan kadına bırakmaya başlamıştır (Çelik, 2008, s. 86).

Ekonomik açıdan meydana gelen bu değişimle anaerkil sistemi bozulmaya başlamıştır. Anaerkil ailede kadın-erkek neredeyse eşitken kadının üretim zincirinden çıkışı, onun aile içerisindeki konumunu da kaybetmesine neden olur. Bunun en önemli göstergeleri evlilik, miras ve erkeklerle olan ilişkiler alanında yaşanan değişimlerdir. Doğurganlığıyla ön plana çıkan kadın, özel mülkiyette iki başlı yaşama geçişle birlikte ana soylu özelliğini, daha gözde olan erkeğe kaybetmiştir. Böylece kendi oğlu üzerindeki tahakkümünü yitirmiştir (Çelik, 2008, s. 89). Ana hukuku içerisinde yer alan çocuklar anaya bağlı oldukları için miraslarını alabilirken babanın mirasının kendi boyu içerisinde kalması nedeniyle onun mirasından faydalanamamaya başlamışlardır. Engels'e göre erkeğin gücünün artmasıyla ana hukuku erkek ilerlemesinin önünde bir engel teşkil etmeye başlar. Erkek çocuklarının boy içinde kalması ve kadın üyelerin çocuklarının da babaların boyuna geçmesiyle bu engel aşılır. Soy zinciri babaya göre belirlenir ve baba hukuku egemen kılınır (Engels, 1990, s.34,60). Avcı-toplayıcı klanlar döneminde gelişen ana soylu düzende mülkiyetin nerdeyse olmaması paylaşımcılığı getirmiştir. Buna karşın özel mülkiyetin ortaya çıkışı ile mal üzerinde hak iddia etme ihtiyacı doğmuştur. Bu bağlamda anaerkil düzendeki cinsellik anlayışı değişime uğramıştır. Özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla oluşan miras sorununun çözülmesi için kadının kiminle ilişkiye girdiği ve çocuğun babasının kim olduğu sorunu ön plana çıkmıştır. Bunun sonucu olarak kadınlar erkeğe ait olarak görülmeye başlanmışlardır. Bu yolla mirasın aile dışına çıkışının engellenmesi hedeflenmiştir. Ama bu durum kadın üzerinde cinsel bir baskı oluştururken erkeğe bu yönde bir denetim getirilmemiştir.

Engels'e göre "Tek eşli aileyi iki başlı evlilikten ayıran, taraflardan her ikisinin istedikleri zaman evlilik birliğini sonlandıramıyor oluşudur. Genel kural olarak sadece erkek evlilik bağı koparıp, karısını boşayabilir. Öte yandan bu evlilik biçimine tek eşli evlilik denmesi de manidardır; zira tek eşlilik erkek için değil, yalnızca kadın için tek eşli olmayı ifade eder. Tek eşlilik, bu niteliğini günümüzde de korumaktadır." (Yaman Öztürk, 2010, s.101).

## 1.2. Ataerkil Sistem

1960'lı yıllarda yükselişe geçen feminist hareket, kadının tabiatı ve kadın erkek eşitliği üzerine yazılan çalışmaları beraberinde getirmiştir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü ve ataerkil sistemin nasıl bir olgu

olduğu üzerine açıklamalar getiren söz konusu çalışmalarla kadınların yaşamış olduğu sorunlar anlatılmıştır.

Türkçeye Fransızcadan geçmiş olan ve batı dillerinde Ataerkillik manasında kullanılan patriarka sözcüğü ise Latince patria (baba) ve Yunanca achein (hükmetmek) kelimelerinden türemiştir. Ataerkilliğe dayanan, ataerki temelli olan oluşumlara "ataerki" veya "patriarkal" denir (<https://tr.wikipedia.org>). Ataerkillik, "Soyda babayı temel alan ve aile kurumunda çocukları baba soyuna mal eden düzen, pederşahilik, patriarkal olarak açıklamaktadır (TDK, 2020).

Tarihsel olarak ataerkillik terimi ailenin erkek reisinin otokratik hâkimiyeti için kullanılmaktadır. Buna karşın modern dönemde bu kelime genellikle yetişkin erkeğin önderliğinde sürdürülen toplumsal sistemleri ifade etmektedir. Antropolojik kanıtlar; tarih öncesi avcı toplayıcı toplumlarda cinsiyetler arası eşitliğin hâkim olduğunu ve tarım, evcilleştirme gibi sosyal ve teknolojik yeniliklerin hâkim olmaya başladığı Buzul Çağı sonrası döneme kadar ataerki toplum yapılarının gelişme göstermediğini ortaya koymuştur. Ataerki sisteme geçişin tam olarak ne zaman ya da hangi olaylar sonucu gerçekleştiği belirlenemese de genel görüş, neolitik (cilalı taş) dönemi işaret eder. Neolitik dönemden itibaren hâkim üretim dizgesi değişmiştir. Mülk sahibi erkek, malını korumak için erkek temelli miras anlayışı getirmiştir. Kadınla erkek arasındaki iş bölümü, yeni tarım anlayışı ve aletlerle erkeğin hâkimiyetine geçerken yeni bir el sanatları sınıfı doğmuştur. Kadın doğurganlık özelliğine indirgenmiş ve erkeğe tabi olmanın yanında ikincil statüye düşmüştür. Mülkiyeti ele geçirenler toplumlara, doğal olarak ataerki de topluma hâkim olmuştur. Anaerkilliğin paylaşımcı ideolojisi döneminde küçük de olsa mülkiyet vardı ancak iktidar için yetersizdi. Daha fazlasına ulaşma ihtiyacı sahiplenmeyi, paylaşımcılığın önüne geçirmiştir. Mülkiyet hakkının baba soyuna göre ayarlanabilmesi adına kadın cinselliğine kısıtlama getirilmesi ile dünyaya gelen çocuğun babasının kim olduğu güvence altına alınmaya çalışılmıştır. Bu durum ataerki ahlakın kaynağını oluşturmuştur (Caner, 2004, s. 43).

M.Ö. 3100'lü yıllarda antik yakın doğuda kadının üretim kapasitesinin sınırlandırılması ve kadınların üretim alanında dışarıda bırakılmasıyla erkek hegemonyası ortaya çıkmıştır. Yahudiliğin ortaya çıkışı ise Tanrı-insanlık antlaşması ile kadının toplumsal hayatta dışarıda bırakılmasına neden olmuştur (Strozier, 2002, s. 46).

Antik Yunan'da yaşayan Aristoteles'in eserlerinde kadınlar ahlaki, entelektüel ve fiziki açıdan erkekten daha aşağı ve erkeklerin malı olarak tanımlanmıştır. Aristoteles'e göre kadının toplumdaki rolü, ev işlerinde erkeğe hizmet etmek ve erkeğin

kendi üzerindeki tahakkümünü doğal ve erdemli bir hareket olarak görmektir. Aristoteles'e göre kadınların, daha soğukkanlı olmalarından dolayı mükemmel olarak gördüğü erkek cinsine eşit olmadıklarını ifade eder (Lerner, 1986, s.206).

Eski Roma'da ataerkil sistem, yazılı hukukla birlikte etkisini göstermiş ve meşrulaştırılmıştır. 12 Levha Kanunları, toplumsal cinsiyet rollerine atıfta bulunan ve cinselliği kısıtlayıcı yasalar içerir. Sınıflı toplum yapısında erkekler alt sınıftan kadınlarla birlikte olabilirler ama alt sınıftan erkekler üst sınıftan kadınlarla birlikte olamazlar. Eski Roma'da aynı şekilde erkekler mülk ve iktidar sahibidir, kadınların ise bu hakları yoktur. Ek olarak erkeklerin aile reisliği, köleliğin ortaya çıkışıyla farklı bir boyut kazanır. Aile reisi erkek, aynı zamanda kendisine hizmet eden kölelerin ve onların ailelerinin de reisliğini yapar.

Hıristiyanlığın yaygınlaşmasıyla cinsel zevklerin günah olduğuna inanılsa da ataerkil bakış açısı korunur ve kadın ikinci sınıf vatandaş gibi görünür. Erkeğe atfedilen cinsel özgürlükler, konu kadınlara geldiğinde yerini kısıtlamalara bırakır. Kölelik sonrası dönemde geniş aile yerini daha küçük ailelere bıraktığında bu kısıtlamalar devam eder. Mirasın aile içerisinde ve baba soyunda kalması için ailenin kendi çocuklarının evlendirilmesi hedeflenir. Çocukların baba soylu olabilmesi için kadına farklı cinsel arayışlar yasaklanmış, buna karşın erkeğe sınırsız bir özgürlük tanınmıştır. Kilisenin devreye girmesi ve evliliğin anahtarını elinde bulundurması, toplumun en küçük birimi olan ailenin şekillendirilmesini de onun ellerine teslim eder. Evliliğe iş bölümü olarak bakılması ve kadının rolünün kalın çizgilerle çizilmesi nedeniyle evlilik ticari bir nitelik kazanır. Cinsel hazların kâğıt üstünde yasaklanması ile mülkiyet ve miras konuları, ataerkil sistem içerisinde aileyi mantığa dayalı bir kurum haline getirir (Çelik, 2008, s. 100).

16. ve 17. yüzyıllarda Aristoteles'in kadınların toplumdaki yeri konusundaki görüşleri yeniden kabul görmeye başlasa da teorisyenler 17. yüzyılın sonlarına kadar ataerkil aile yapısının, siyaset alanına yansıtılması konusunda bir görüş bildirmemişlerdir. 1653 yılında İngiliz siyaset teorisyeni Robert Filmer, "Patriarcha" isimli eserini tamamlar ve erkek kralların yönetimlerinin, ilk insanın Hz. Âdem olmasından dolayı ilahi açıdan meşru olduğunu ifade eder (Honderich, 1995, s. 280).

19. yüzyılda birçok kadın, toplumda kabul gören ataerkil yapıyı sorgulamaya başlamıştır. Bunun en önemli nedeni; İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi'nin kadını çalışma yaşamına katması ve ekonomik bir gelir karşılığı başkası hesabına çalışmasına neden olmasıdır. Bu nedenle Sanayi Devrimi ilk kez ve ücretli kadın emeği kavramının

ortaya çıkmasına neden olan en önemli tarihsel gelişme olarak kabul edilmektedir (Çelik, 2008, s. 119).

20. yüzyılın ortalarına doğru kadınlar üzerindeki cinsel baskı konusu, artık kadınların diğer hakları ile birlikte savunmak için mücadele verdikleri bir meseleye dönüşür. Kadınlar eşit ücret, eşit eğitim gibi haklar yanında cinsel özgürlüklerini de istemeye başlarlar. Kadınlar artık kendilerine uygulanan ayrımcılıktan, ikincil varlık olmaktan ve öteki olmaktan kurtulmak isterler. Bunun için toplumsal alanlarda mücadele etmeye başlarlar. Bu düşüncelere karşın ataerkil sistem, kendisini ekonomik açıdan yenileme yoluna gitmiştir. Bu bağlamda aile reisinin baskısının yerini erkeğin işgücünün abartılı büyütülmesi almıştır. Geçimi sağlama rolünü üstlenen erkeğin; bu sorumluluğun kadınların başaramayacağı ağır bir çalışmayı gerektirdiğini ifade etmesi, cinsiyetçi iş bölümünü kuvvetlendirmiştir (Sancar, 2009, s. 123). Kadın çalışıyor olsa bile sırtına ev işi üretimi yüklenerek boyunduruk altına alınmaya çalışılır.

Bu çerçevede karşımıza tekrar ataerkil yapı ile oluşturulan ailedeki iş bölümü çıkar: Kadınlar, kamusal alanlarda varlık gösterebilirler dahi özel alandaki varlıklarına göre konumlandırılırlar. Kadınları tanımlarken kullanılan roller kadının eviçi hayatındaki rolleridir. Ataerkil sistem içerisinde bir kadın nerdeyse hayatı boyunca anne ve eş olarak tanımlanmaya devam eder. Kadının kamusal alanda varlık göstermesi ve başarılı olması ataerkil sistem için hiçbir şey ifade etmez.

Kadınlara verilen bu rolün karşılığında erkeklik de kendini yeniden inşa ederek kapitalist düzende emek üreten ve görece özgürlüklerini kazanan erkek bireyler meydana getirir. 20. yüzyılın sonlarına doğru kadınların iş hayatında önemli bir yer edinmeleri sonucunda ataerkil sistem yeni bir üretim tarzı geliştirir. Kadınların ev içi üretimine dayanan emeklerinin sömürülmesine ek olarak ev dışında yarattıkları değer sonucu kazandıkları maaş da erkek hegemonyası altında sömürülmektedir. Walby'nin (1990) Ataerkil Üretim Tarzı olarak adlandırdığı bu üretim yapısına göre kocalar emeğe müdahale ederken, ev kadınları da emeği üreten sınıftır (s.20, 21). Ev haricinde ise bu müdahale, kadının kazandığı maaşa el koymak suretiyle gerçekleşir. Çoğu zaman geleneksel erkek tipleri kadının kendi başına para kazanmasına karşı çıkar ancak kadın parasını erkeğe getiriyorsa buna izin verilebilir. Bu denetim alanı sayesinde ataerkil sistem hem kazanç sağlamanın peşinde hem de iktidarını pekiştirmenin gayretindedir.

Bu sömürü düzenine karşın ataerkil sistemde hem derece hem de şekil itibarıyla değişiklikler yaşanmıştır. Derece konusundaki değişiklikler erkek ve kadınlar arasındaki maaş farklılıklarının azalması ile genç erkek ve kadınlar arasındaki eğitim seviyesinin

birbirine yaklaşması konularını içermektedir. Ataerkillik derecesindeki bu değişimler, bazı yorumcuların ataerkil sistemin ortadan kalktığı konusunda görüş bildirmelerine neden olmuştur. Buna karşın ataerkilliğin diğer boyutları daha da şiddetlenmiştir. 20. yüzyılda özel ataerkillikten kamusal ataerkilliğe geçişe tanık olunmuştur (Walby, 1990, s. 23).

Özel ataerkillikte ev işi üretimi, kadının boyunduruk altına alındığı temel noktadır. Kamusal ataerkillik ise iş hayatına ve devletin kamusal alanlarına dayanmaktadır. Ev işi üretimi, kamusal formda ataerkil bir yapının parçası olmasına karşın artık ana organ değildir. Özel ataerkillikte birincil ataerkil strateji kadını dışlayıcıdır; kamusal ataerkillik ise kadına karşı ayrımcıdır ve onu ikinci plana atar. Her iki başlıkta da geriye kalan ataerkil yapılar aynıdır; sadece hangilerinin hâkim olduğu konusunda değişiklikler vardır.

Özel ataerkillikten kamusal ataerkilliğe geçiş, ataerkil yapıların hem kendi aralarında hem de kendi içlerinde değişimlere neden olmuştur. Özel ataerkillikte ev işi üretimi hâkim yapıdır; kamusal ataerkillikte onun yerini iş ve devlet almıştır (Walby, 1990, s. 24). Böylece haneye dayalı erkek hegemonyası, kadının iş hayatına atılması ve kamusal alana çıkmasıyla bu yönde kendisini yeniden üretmiştir. 21. yüzyıla dek birçok toplumda etkili olan ataerkil sistemin, bilgi toplumu çağında parçalanmaya başladığı konusunda görüşler mevcuttur. Aile ilişkilerinin ve cinselliğin örgütlenmesinde farklı biçimlerin ortaya çıktığına; kurumsal olarak desteklenen, kanunlar ve otoritelerin baskısıyla kabul ettirilen, kadınlar ve çocuklar üzerinde erkek otoritesi olarak görülen ataerkilliğin sona erdiğini ya da giderek ortadan kalkmaya başladığını gösteren çok sayıda veri bulunmaktadır (Sancar, 2009, s. 113).

Bu verilerin en önemlisi, toprağa dayalı üretim anlayışının yerini endüstriyel üretime bırakmasıyla ailenin yapısında yaşanan değişimlerdir. Ev kavramının üretimin dışında kalması, önceden ona reislik eden erkeklik hegemonyasında da farklılıklara neden olur. Yeni modern aileyle birlikte otorite kurmaya şartlandırılmış erkeklerin de ataerkil sistemin kendileri üzerinde oluşturduğu baskıya karşı koyma çabaları ortaya çıkar. Bu karşı koyma süreci zaman zaman erkeğin kendisine yüklenen rolleri yeniden kabulüyle kırılmaya uğrar: Ataerkil sistem içerisinde hiçbir erkek tam manasıyla sistemin inşa etmeye çalıştığı erkek modeline dönüşemez. Bu durum karşısında birey hegemonik erkekliğe en uygun hale gelebilmek adına erkeklik kodlarını mevcut karakterinin üzerine eklemeye çalışarak istenilen erkek modeline yaklaşmaya çalışır.

Ataerkil sistem içerisinde istenilen modele en fazla yaklaşabilenler hükmedenlerdir. Ancak bu yolla rekabetin içerisinde yer alabilecek ve iktidarını devam ettirebilecektir.

Ülkemizde de şehirleşmeyle birlikte aile reisine dayalı ataerkillik sarsılmaya başlamıştır. Toprağa ve kana dayalı yaşam biçiminin önemini kaybetmesi nedeniyle aile içi otoritenin sonraki kuşağa aktarımı sekteye uğramaktadır (Sancar, 2009, s. 111).

Ataerkil sistemin yarattığı sömürü düzeni ve buna karşı oluşan tepkilere karşı sistem her dönem olduğu gibi kendini yeniden üretmeye çalışmaktadır. Erkeğin kendini kadının üstünde konumlandırmasının temellerinin dayanaksız olması, bu üstünlüğün “icat edilmesi” ile sonuçlanır. Dönemler değiştikçe erkekliğin üstünlüğünün kaybolması düşüncesi, erkeklik içinde korkuyla karşılaşır.

### 1.3. Özel Alan ve Kamusal Alan

Arendt'e göre kamusal ve özel alan ayrımı ilk kez kent devletinin doğuşuyla birlikte ortaya çıkmıştır. Kent devletlerle birlikte artık her yurttaş iki var oluş düzenine aittir. Yurttaş kendinin olan ve kamusal olan ayrımıyla ilk kez kent devletlerin ortaya çıkışıyla karşılaşmıştır (Arendt, akt. Olgun, 2017, s.49). Koine ile Oikos arasındaki ayrım, 17. Yüzyılda hukuksal düzenlemeye uygun olan alan ve hukuksal düzenlemeden azade olan alan olarak belirlenmiştir. Aile içi ilişkilerin özel alana tekabül ettiği ve hukukun bu alana müdahalede bulunamayacağı savunulmuştur. Bu durum eril devlet tarafından kabul gören ataerkil değerleri korumanın yoludur. Habermas'a göre kamusal alan ve kamuoyu kavramları ilk kez on sekizinci yüzyılın sonlarında gündeme gelmiştir. On sekizinci yüzyılın sonlarında feodal otoriteler özel unsurlar ve kamusal unsurlar olarak ayrılmıştır. Yöneticinin özel masraflarının ayrılmasıyla birlikte özel ve kamusal ayrımı ortaya çıkmıştır. Kamusal otoritenin kurumları olarak bürokrasi, ordu, hukuki organlar prensin özelleşmiş sarayından bağımsız hale gelmiştir. Soylular kamusal otorite organlarını, parlamento ve hukuki kurumları oluşturmuş, ticaret ile uğraşan kesimler ise bölgesel örgütler kurarak devletten ayrı özel bir alan yaratmışlardır. Bunun sonucunda burjuva toplumu gelişmeye başlamış kamusal alan ve özel alanın bölünmüş yeniden üretim ve siyasal güç ayrılmıştır Feodal sistemde lider üzerinden tanımlanan kamusal alan yerini bölgesel ve ulusal devletlerle beraber kamusal otoriteye bırakmıştır. Kamu artık prensin temsili sarayını ifade etmeyip otoritenin yasal kullanımıyla var olan bir kurum haline gelmiştir. Habermas burjuva kamusal alanından, liberal kamusal alan ve sosyal refah devleti içindeki kamusal alandan bahseder. Sosyal refah devleti içerisinde yer alan kamusal alan, yapısal dönüşümle birlikte ortadan kalkma tehlikesiyle

karşı karşıya kalır. Bu tehlikenin ortadan kaldırılması için toplumsal ve politik iktidarın farklı bir biçimde, rasyonel olarak yeniden örgütlenmesi gerekmektedir. Habermes'e göre On Dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren kamusal güç özel şahısların arasındaki alışverişe yönelik müdahalelerde bulunmuştur. Devletin müdahalesi, özel alan içerisinde hal olunmayacak çıkar çelişkilerinin siyasal alana taşınmasından kaynaklanmaktadır. Kamusal otoritenin özel alanı kaplayan genişlemesiyle, toplumsal güçlerin yerine devlet gücü geçmiştir. Toplumun giderek devletleştirilmesi ve kendini dayatan devletin toplumsallaştırılması burjuva kamusundaki devlet ile toplum arasındaki ayrışmayı tahribata uğratmıştır. Bu da kamusal ile özel arasındaki ayrımın kopmasına, yeniden siyasallaşmış bir toplumsal alanın oluşmasına neden olmuştur (Habermas, akt. Olgun, 2017, s.47,48).

İnsan soyu, ilk ayrımı bilinçli veya bilinçsiz düzeyde, kutsal olan ve kutsal olmayan şeklinde nitelendirerek gerçekleştirmiştir. Kökleri Antik Yunan kültürüne dayanan bu ayrım zamanla kamusal ve özel ayrımına dönüşmüştür. Antik Yunanda şehir devleti adını verdikleri siyasi bir örgütlenme kurmuşlardır. Yunan şehir devletlerinin kurulmasıyla Koine ve Oikos olarak adlandırılan iki farklı yaşam alanı ortaya çıkmıştır. Koine, kamusal alana karşılık gelirken, Oikos, özel alana karşılık gelmektedir. Özel alana tekabül eden hanenin ayırt edici özelliği, insanların bu alanda biyolojik istek ve ihtiyaçları için bir araya gelmeleridir. Bu bir arada olma durumu bir nevi zorunludur. Türün varlığını sürdürebilmesi beraber yaşamayı ve ortak olmayı gerektirir. Bu ortaklığın temel unsurları kadın ve erkektir. Bu ortaklıkta bireylerin birtakım yükümlülükleri vardır. Kadın türün devamlılığını sağlamakla yükümlü iken Erkek yiyecek sağlamakla yükümlüdür. Kadın ve erkeğin yükümlülükleri temel ve zorunlu olarak görülmüştür. Bu bağlamda özel alan siyasi olmayan emek ve iş etkinliklerinin alanı olarak kabul görmüştür. Yönetim tek bir kişiye, erkeğe ait olmuş özel alan eşitsizlik üzerine kurulu bir alan haline gelmiştir. Hane halkının aynı düşünceye sahip bireyler gibi davranmaları beklenmiş fikirlerinin ve çıkarlarının temsilcisi olarak hane reisi görülmüştür. Kamusal alana denk gelen Koine ise siyasi yaşam alanı olarak görülmüştür (Yılmaz, 2006, s.360, 363). Aydınlanma çağının düşünürlerinden Locke, kadının ikincilleştirilmesinin doğadan kaynaklandığını, Hobbes, kadının haklarını kocasına devrettiği için siyasette yer almadığı fikrini savunmuştur. Rousseau ise kamusal ve özel alanda erkek ve kadın ayrımını sosyal düzenin temel bir özelliği olarak görmüştür. Bu görüşler doğrultusunda varılan sonuç; Erkeğin akıl yürütme yeteneği olduğu bu yüzden akıllı temsil ettiği kadının ise doğurgan özelliği

nedeniyle bedeni temsil ettiğidir. Bu bağlamda kadının kamusal alan dışında bırakılıp özel alanla sınırlandırılması, erkeğin erk ve yetke sahibi olarak kamusal alan içerisinde konumlandırılması sosyal düzen için gerekli olan doğal hiyerarşinin bir sonucudur (Hobbes, Akt. Ersöz, 2015, s.85).

Arendt'e göre mahremiyet alanını ifade eden özel alanın başlangıcı geç dönem Roma'sına kadar dayanır, fakat modern dönemden önce mahremiyetin kendine özgü renkliliği ve çeşitliliği bilinmemektedir. Kamusal ve özel alanın tarihsel dönemler içerisinde zaman zaman birbirinin içine geçmiştir (Arendt, akt. Olgun, 2017, s.50). Özel, kişisel terimi, yoksun olmak anlamını, kamu alanının çoğul anlamıyla olan ilişkisinden almıştır. Yoksun olmak anlamını başkalarının yokluğunda bulur. Özel haldeki insan, başkalarının gözüne görünmez. Yaptıkları dikkate alınmaz ve onu ilgilendiren, başkalarını ilgilendirmez. Özel alanda geçen yaşam, insani yaşam için gerekli olan birtakım şeylerden yoksun kalınan bir yaşam olarak kabul görür ve bu gerçek bir insani yaşam kabul edilmez. Arendt'e göre Özel alanın doğal bir alan oluşu, onun siyaset öncesi bir örgütlenme biçimine karşılık geldiğini gösterir. Özel alan, siyasi olmayan etkinliklerin gerçekleştiği alandır. Yaşamın zorunluluğa bağlı etkinlikler çerçevesinde sürdürülmesi, doğal olarak beraberinde özgürlüğün yokluğunu getirir. Özel alan, özgürlüğün olmadığı bir alandır. Kamusal alan ise doğal ya da verili bir alan olarak değil, eylem ve konuşma yoluyla oluşturulan, insan yapımı suni bir alandır. Kamusal alanın, eylem ve konuşma yoluyla oluşturulması bu alana siyasi bir alan hüviyeti kazandırır. Siyasi fikirler, hiçbir zaman özel alanda oluşturulamaz, kamusal alan bireye kimlik kazanma imkânı verir (Arendt, akt. Yılmaz,2007, s.27,42).

Eril kamu ve dişi özel alan ayrımı modern endüstriyel kapitalist toplum yapısının temelini oluşturur (Sancar, 2009, s.51). Sanayi devrimiyle beraber üretim haneden çıkmış fabrikalara kaymıştır. Modern anlamda özel alanın oluşması ev ve işyerinin ayrılmasıyla bağlantılıdır. Bu durum ekonomik, ideolojik ve politik bir ayrım olarak kamusal ve özel alanın farklı cinsiyet düzenleri oluşturup ayrışması sonucunu yaratmıştır. Ataerkil ideoloji doğa ve kültür karşıtlığı oluşturarak kadınları kamusal alanın dışına itmişlerdir. Kadınları doğurganlık özellikleri nedeniyle doğa ile ilişkilendirmişlerdir. Erkeği ise akıl ve kültür ile ilişkilendirip, kamusal alanda otorite kullanan, yönetme yetkisine sahip bireyler olarak sunmuşlardır (Ersöz, 2015, s.87, 88).

#### 1.4. Mitolojide Kadın

Dünya mitolojisinde ziyadesiyle yer edinen kötücül kadın arketipleri, doğanın kontrol edilemez yanını temsil ederler. Mitolojilerde varlık gösteren gelenek ve inanışlar edebiyat ve sinema aracılığıyla günümüze taşınmıştır. Mitlere konu olan kötücül dişiler günümüzdeki tanımıyla ölümcül kadın yani Femme Fatale'dir. Geri planda tutulmaya çalışılan ve doğa ile özdeşleştirilen kadın erkek zihniyeti tarafından bastırılmaya çalışıldıkça Femme Fatale olarak daha da belirginleşmiştir.

##### 1.4.1.Vagina Dentata

Dişli vajina anlamına gelen Vagina Dentata bir Kızılderili mitidir. Erkeğin kadının cinselliği ve gücü karşısında oluşan korkusunun bir tezahürüdür. Bu mitte vajinanın dişleri olduğu ve erkeğin kadınla her birleşmesinden sonra biraz eksildiği iddia edilir. Dişli vajina mitine duyulan aşırı korkunun nedeni doğurganlık ile açıklanmaya çalışılır. Kadına yüklenen bu gizli vampirlik sıfatı toplumsal bir sapkınlık değil, doğanın ona sunduğu analık işlevinin bir uzantısı niteliğindedir. Bir erkek için cinsel ilişki, enerjisinin kadının tarafından emilmesi, anneye dönüş ve teslimiyet demektir. Bununla birlikte kimlik edinme çabasıdır. Erkek cinsel ilişkide doğanın dişi ejderhası tarafından yutulur daha sonra salıverilir. Erkek yarım kalmış bir dişi olarak kendini tamamlamaya çalışır. Annesinin rahmine geri dönmek isteyen erkek bunu sürekli olarak dişiyi aramak, birlikte yaşayıp içinde erimek suretiyle gerçekleştirir. Argoda vajinadan “yarık” ya da “çizik” diye söz edilir vajinanın yaraya benzerliği kitonyen doğanın ıslah edilmezliğinin bir simgesidir (Paglia, 2014, s.26, 30). Erkeğin kadından korkmasının nedeni olarak kadının vahşi bir cinselliğe ve şeytani yetilere sahip olduğu fikri gösterilir. Vagina Dentata mitinde bir kadınla cinsel ilişkiye giren her erkek, fiziksel ve de ruhsal olarak hadım edilme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Aslında mitte vurgulan şey kadının vahşi cinselliğinden ziyade kadın doğurganlığının gizemi ve de erkeğin çocukluktan edinmiş olduğu hadım edilme korkusudur. Freud, Medusa'nın erkekleri taşa çevirmesi mitini erkek çocuğun kadın üreme organını ilk gördüğünde, “penisin yarılp çıkartılmasıyla oluşan bir yara olduğunu sanması şeklinde açıklar. Kadın üreme organı, bir yaradır, ancak oradan kesilip alınmış olan şey, bebektir: Göbek bağı, toplumsal bir kurtarma eylemiyle kesilecek bir urgandır”. Erkeğin Cinsel ihtiyacı, onu bu kanlı manzaraya yeniden götürür. Erkeği bu korkunç histen uzaklaştırabilecek şey ise aşk ve güzellik kavramlarıdır (Paglia, 2014, s.29).

### 1.4.2. Lilith ve Havva

Yahudi-Hıristiyan dünyasında iyi bilinen Lilith'in kökeni Sümer'e kadar uzanır. Lilith adı Sümercede "hava, rüzgâr" anlamına gelen "Lil" kökünden türemiş ve Sümer etimolojisinde var olan hava unsuru bu isime ruhsal varlık boyutu kazandırmıştır. Babil'de Fırtına Tanrıçası olarak bilinen ve kendisinden korkulan Lilith, Mezopotamya'dan Suriye-Filistin bölgesine kadar yayılmıştır. Gılgamış Destanı'nda önceleri rahibelik kurumuyla daha sonra Tanrıça'nın kendisiyle özdeşleştirilmiştir. Hemen hemen bütün toplumlara yerleşmeye başlayan Ataerkil zihniyetle birlikte Lilith şeytana dönüştürülmüş bebek katili ve erkekleri tuzağına düşüren kitonyen bir figür olarak mitlerde yer edinmiştir. Yahudi literatüründe başta Âdem'in Havva'dan önceki ilk eşi olmak üzere İsmâil'in torunu Naama ve Saba Melikesi gibi pek çok kötü kadınla özdeşleştirilerek eril tek Tanrı karşısındaki en büyük dişi düşman olarak kabul edilmiştir. Adının Tora'daki yaratılış pasajlarının yorumlarına dâhil edilmesiyle, "Âdem'in İlk Karısı" ve Havva'nın suç ortağı unvanını alarak genel manada tüm kadınların şeytan addedilmesi anlayışına hizmet etmiştir.

Tanrı Âdem'i yarattıktan sonra Âdem'in yalnız kalmaması ve onunla arkadaşlık etmesi için topraktan kadını yaratır. Âdem bu kadına Lilith adını verir. O, Âdem'e kendisiyle eşit olduğunu söyler ve onun altına yatmayı reddeder. Âdem ise erkeğin kadından üstün olduğunu ve erkeğin üstte olmasının daha doğru olacağını iddia eder. Tanrının Âdem'e hak vermesiyle Lilith tanrının gizli olan yüzüncü adını söyleyerek Âdem'i terk eder (Çınar, 2018, s.361, 383). Antik dönemde çeşitli isimlerle anılan ana tanrıçalar, Lilith adında birleşmişler ve Yahudilikle birlikte bir şeytan metaforunun zirvesine oturtularak kötülüğün kaynağı konumuna getirmişlerdir. Bu evrimin sonucu olarak kadın, toplumda kötücül bir varlık, şeytan ve yılan olarak anılmaya başlamıştır (Çınar,2018, 362). Lilith, dinler tarihinde olumlu nitelikler taşıyan bir tanrıça iken bir anda bütün olumlu niteliklerinden soyutlanmış bir Tanrıça haline getirilmiştir. Lilith, kadının ve Tanrıça'nın temsilcisi olarak kabul ve takdir görüldüğü antik devirlerde Göklerin Kraliçesi olarak nitelenen İnanna'nın şeytani tarafı şeklinde konumlandırılmıştır. Tanrıça'nın tahtından indirilmeye başlandığı monoteist dinî hareketle birlikte, taşımış olduğu bereket, doğurganlık, aşk, iktidar gibi nitelikler birdenbire olumsuzlanarak çoraklık, kısırlık, cinsellik, savaş, ölüm, hastalık gibi olumsuz niteliklere dönüştürülmüştür. Lilith insanoğluna duyduğu nefretten dolayı erkekleri kandırarak günaha batırmaya çalışan, onların soyunu kurutmak için bebeklerini öldüren cinsellik tutkunu bir katil olarak sunulmuştur. Yahudi dünyası,

pagan dönemde evliliğin kutsiyetini ortadan kaldıran anaerkil soy anlayışını yok etmeyi ve bu anlayışın yerine ataerkil monoteist anlayışı yerleştirmeyi hedeflemiştir (Çınar, 2018, s.384). Kutsal kitaplarda ve mitoslarda salık verilen ve kutsanan, tahakküm kavramıdır. Evrendeki tüm varlıklar üzerinde tahakküm kuran insanın tahakkümü aynı zamanda erkek cinsinin kadın cinsi üzerindeki tahakkümüdür. Bu metinlerdeki anlatılar erkeğin üstünlüğünü ve evrendeki merkezi rolünü vurgular. Aynı zamanda kadının, kötücül ve günahkâr olduğunu vurgulayıp kadının ikincilliğini belirginleştirmeye çalışır.

“Yasak meyve” yenmesi ve cennetten çileli hayata geçişin sorumlusu olarak kadınlar gösterilir. “Tanrı sizi kötü kadınlardan korusun; iyi kadınlardan da siz kendinizi koruyun!” (Timuçin, 2005, s. 21). Bu Yahudi atasözü Lilith ve Havva’ya atıfta bulunur. Ayrıca birçok dini kaynakta Âdem’in kaburgasından yaratılan iyi yaratılışlı Havva’nın Lilith tarafından kandırıldığı anlatılmıştır. Her iki kadında günahkâr ve suçludur, Âdem’i yani erkeği günahlarına ortak etmişlerdir. Bu sahneyi betimleyen bütün resimlerde, yasak meyveyi Havva’ya uzatan bir “yılan-kadın” (Lilith) figürü vardır. Bu figürler aracılığıyla öyküde Âdem saf bir kurban, kadın her iki kimliğiyle de kötü ve riyakârdır. Havva arketipi diğerlerinden daha da dikkat çeken özelliklere sahiptir. Yılanın kendisini kandırmasına izin vererek Tanrı’nın yasakladığı meyveyi yiyen ve Âdem’e sunan Havva, ataerkilliğe geçişi ve kadın üzerinde yüzyıllar boyu sürecek olan baskının başlangıcını işaret etmektedir. Kutsal kitaplarda bütün insanların anası olarak geçen Havva, Mezopotamya’da tüm güçleri kendinde toplayan tanrıçanın adı olarak yaygın biçimde kullanılırdı. Hıristiyanlık düşüncesinin kilisenin tekeline geçmesiyle birlikte, tüm varlıkların tanrıçası ya da anası olarak kabul edilen Havva, bu yaratıcı gücünden edilip ataerkillik tarafından gebelik ve doğumun bir aracı haline indirgenmiştir (Kef, 2018, s.37). İnsanlığın maruz kaldığı tüm talihsizliklerden kadını sorumlu tutulur ve günümüze kadar ulaşan kadının toplumsal, cinsel, dinsel, siyasi, ekonomik özgürlüğüne ket vurmanın zemini oluşturulup, meşrulaştırılır (Özbay, 2013, sf. 47). Erkek tahakkümün kaynağı olan dini metinler ve mitoslar erkeğin kadından daha iyi yaratılışlı olduğuna ve ilk kadından itibaren kadının doğasının kirli ve sakat olduğuna vurgu yapılmıştır.

### 1.4.3. İnanna ve Kadiştular

İNanna, Mezopotamya'nın en önemli tanrıçasıdır. Tanrıça İnanna'nın adının anlamı gökyüzünün hanımefendisidir, Sami kültüründeki İştâr ile bir tutulmuştur. Sümerlilerin ortaya çıkışından, Mezopotamya uygarlığının sonuna kadar varlığını koruyabilmiş ve de önemi giderek artmıştır. Mezopotamya'da onun adına birçok tapınak yapılmıştır. Aşk, cinsellik ve bereket tanrıçası olarak bilinen tanrıça bereketi ve bolluğu simgelemiştir. İnanna, cinselliğin ve bereketin tanrıçası olarak, Mezopotamya'nın kutsal evlilik törenlerinde merkezi konumdaydı. Sümerliler, aşk ve bereket tanrıçasının kralları ile yapacağı sembolik evlilik töreninin ülkelerine bolluk getireceğine inanmaktaydılar. İlk evlilik töreni Uruk kentinde dördüncü kral Dumuzi ile tanrıça İnanna arasında gerçekleşir. Çoban tanrısı Dumuzi'nin tanrıça ile yaptığı evlilik töreni geleneksel hale gelir (Kıymet, 2014, s.22).

Gökyüzünün hanımefendisi İnanna hırsı ve daha fazla güce sahip olma isteğinin sonucunda hâkimi olduğu göklerden yer altına inmeye ve orada da hâkimiyet kurmaya karar verir. Kutsal yasaları toplar, kraliçelik elbiselerini ve takılarını giyerek yola koyulur. Yer altının hâkimi ablası, ölüm tanrıçası Ereşkigal'in kendisini öldürme ihtimaline karşı İnanna, yola koyulmadan önce, ulağına eğer üç gün içerisinde dönmezsem Tanrılar meclisinde yakar, sırasıyla Enlil, Ay Tanrısı Nanna ve bilgeliğin tanrısı Enki'nin huzurunda, ağla ve benim için onlara yalvar der. Yola koyulan İnanna ölümler diyarında ablasının tapınağının önüne gelir. Burada baş kapıcı ile karşılaşır ve neden burada olduğu sorulur. Bir bahane uydurur Ereşkigal'den alınan talimatla içeri alınır. Ölümler diyarının yedi kapısından geçerken, her bir kapıda elbiseleri ve takıları sırasıyla üzerinden alınır. İnanna, ablasının karşısına çıktığında çıplaktır, tüm güçleri elinden alınmıştır. Yer altının yedi yargıcı Anunnakiler ölüm bakışlarını diz çökmüş tanrıçaya çevirdiklerinde İnanna ölür. Üç gün üç gece geçtikten sonra Tanrıçanın ulağı, aldığı talimat gereğince önce Enlil ve Nanna'nın, ardından da Enki'nin huzurunda yalvarıp yakarır. Enki ona yardım etmeyi kabul eder. Enki, cinsiyetsiz iki yaratık tasarlar, onlara "hayat yiyeceğini ve hayat içeceğini" verir ve bu yiyecek ve içeceği İnanna'nın cansız bedenine dökmelerini emreder. İnanna üzerine dökülen yiyecek ve içecek ile canlanır. İnanna yer altından çıkmanın yollarını arar. Ereşkigal'in hüküm sürdüğü yer altından çıkmanın tek kuralı yerine oraya bırakacağı yeni bir tanrı bulmaktır. Yerine birini getirmesi şartıyla çirkin gala cinleri ile yeryüzüne çıkmasına

izin verilmiştir. İnanna yardım istemek için eşi çoban tanrısı Dumuzi'nin yanına gider. Dumuzi'yi merasim elbiseleri içinde, tahtına kurulmuş, şekilde bulur bu duruma öfkelenen İnanna cinlere eşi Dumuzi'yi teslim eder (Eliade, akt. Kıymet, 2014, s. 23, 24).

Kadıştular olarak bilinen bir grup kadının yapmış olduğu tapınak fahişeliği kutsal bir iş olarak kabul görmüştür. Tapınak fahişeliğini tanrıça İnanna'dan alan bu kadınlar, bir çeşit İnanna geleneğinin sürdürücüleridirler. Sümer ve Babil devletlerinde bereket ve bolluk getirmek için krallarla ve tapınağa gelen erkeklerle cinsel birliktelik yaşayan kadınlar bu şekilde tapınağa hizmet etmekteydiler. Bu birlikteliklerin sonucunda babaları belli olmayan çocuklar doğurur ve onları İnanna tapınağına bağışlardı. Tanrıça dininin anaerkil akrabalık geleneklerini sürdüren Kadıştuların doğurduğu çocuklar analarının adlarını ve mallarını miras alırlardı. Böylelikle soy anne üzerinden ilerler anaerkil yapı sürdürülürdü. Tapınaklarda sevişen Kadıştulara “kutsal kadınlar” ve “lekesizler” denirdi. Akkadçada “günahlarından arınmış, kutsal ve mübarek kılınmış kadınlar” diye çevrilen Kadıştı terimi, son iki yüzyılın Tora'ya dayalı bilimsel incelemelerinde genellikle “yosmalık/fahişelik” diye adlandırılmıştır (Stone, 2000, s.180). Kutsal bir varlık olan kadının, kutsal organı, kutsal bir mekân içerisinde dünyevi çıkarlar uğruna pazarlanmıştır. Tapınak fahişeliği bir süre sonra değersizleşmiş, mabetler fuhuş yuvalarına dönmüş, kadın kutsiyeti dibe vurmuştur. Bunun sonucunda mabetlerin kutsal fahişeleri sokak kadınlarına dönüşmüştür. Din kaynaklı fahişelik din dışı fuhuşa yol vermiş böylelikle kadın cinsel organı para karşılığında satın alınan bir zevk aleti haline gelmiştir (Erbil, 2016, s.86). Başta kadına duyulan büyük saygı ve kadın kutsallığı yerle bir edilmiş kadın kutsiyeti bir kenara kadın pis, lanetli olarak görülmeye başlanmıştır. Kadın cinselliğinin bir parçası olan âdet kanamaları kadını lanetlemenin bir nedeni haline getirilmiştir. Adet dönemindeki kadınlar kirli, günahkâr, pis olarak nitelendirilmişlerdir. Asur tapınaklarında kadını bu günahlarından arındırmakla yükümlü rahipler dahi vardı. “Maşması” her ayın belirli günlerinde kralın kadınlarını temizlemekle yükümlüydü. Ayrıca günahlardan sarayı ve kadınları arındırmak adına keçi ve boğa kurban edilirdi (Erbil, 2016, s.88, 89).

#### 1.4.4. Yunan Mitolojisinde Evrenin Yaratılış Hikâyesi

Yunan mitolojisinde evrenin yaratılışı üç özden meydana gelir. İlk Khaos yani boşlukta üç varlık ortaya çıkar; Gaia (Toprak), yer altı dünyasını yöneten Thanatos ve ölümsüz tanrının yaratılmasının kaynağı olan Eros (Aşk), Gaia, Uranos'u (Gökyüzü) sonrasında Ourea (Dağlar) ile Pontus'u (Deniz) doğurur. Kendini çevrelemek ve ölümsüz varlıklara ev sahipliği etmesi için Uranos'u kendisine denk tutar. Uranos yerini sağlamlaştırmak, iktidarını tehlikeye sokmamak için Gaia'dan kendinden sonra yeni tanrılar doğurmamasını ister onları karnında tutması için zorlar. Bunun üzerine Gaia oğlu Kronos'u güçle donatıp Uranos'u yenmesini sağlar ve Kronos, Uranos'un yerine geçer. Aynı iktidar mücadelesi Kronos ve Zeus arasında da yaşanır. Zeus babasının yerine geçer, Khaos yerine Kozmosu getirir (Kef, 2018, s.30, 31).

#### 1.4.5. Tanrıların Laneti ve Pandora'nın Kutusu

Yunan mitolojisinde insanın bir kadından doğduğuna dair bir inanış hâkim değildir. Prometheus, ilk insanı yaratmış ancak yarattığı bu varlık aciz ve yetersizdir. Prometheus ona acıyıp Hephaistos'un ateşinden çalar ve insana verir. Bu olay ile birlikte tanrılar insana düşman kesilir. İnsan artık tanrıların katından kovulmuş ve elinde yalnızca Prometheus'un onlar için çaldığı ateş kalmıştır. Tanrıların katından kovulan insan kendi başının çaresine bakmak zorunda kalmıştır. İnsanlar tanrıların onları bağışlaması için kurbanlar adanmış, ayinler düzenlemişlerdir. Mitte tanrının insana vermiş olduğu bir diğer ceza; kadındır. Zeus'un buyruğu ile Hephaistos, kili suyla yoğurarak ve ateşi de kullanarak kadını yaratır. Bu kadına tanrılar hediyeler verir. Afrodite çekiciliği, Hermes kurnazlığı ve aldatıcılığı, Zeus ise cesaret verir ve ismini Pandora koyar. Onu yeryüzüne göndermeden önce ona sihirli bir kutu verir. Pandora, yeryüzünde iyi ne varsa hepsini yok etmek üzere yaratılmıştır. Kardeşi Prometheus'un tüm uyarılarına rağmen Epimetheus, Pandora'yı kendisine eş sayar. Pandora kutuyu merakına yenik düşüp açar ve zayıflık, yaşlılık, hastalık, açlık, kıskançlık gibi kötü hisler gün yüzüne çıkar (Estin & Laporte, 2002, s.130). Kadının yaratılması Prometheus ve insanın (erkek) cezasıdır. Kadın kötülüğü dünyaya getiren ve yayan kişidir. Yunan mitolojisinde Pandora gibi kötülük yayan başka şeytani varlıklar da vardır.

#### 1.4.6. Medusa'nın Başı

Medusa Tanrıların bölgeleri paylaştığı dönemlerde tanrılara bekâret yemini ederek kendisini adar. Medusa zekâ tanrıçası Athena'nın tapınağında hizmetkârdır. Medusa'nın bu güzelliğini başta Athena ve Posedion fark eder. Athena denizlerin efendisi Posedion ile aşk yaşamaktadır. Posedion tapınakta hizmetkâr olan Medusa'dan çok etkilenir fakat bir ölümlü olduğu için bunu kendine yakıştıramaz ve diğer tanrılar tarafından küçümsenmekten korkar. Bir gece duygularını bastıramayıp Athena'nın tapınağına gizlice girer ve Medusa'ya tecavüz eder. Athena olanları duyar, kendini aşığılanmış hisseder kıskançlık ve öfkeye kapılır. Medusa ve iki kız kardeşini baktığını taşa çeviren, saçlarından yılanlar çıkan Gorgon yaratığına dönüştürür. Bununla da hırsını alamayıp kardeşi Perseus'dan, Medusa'yı öldürmesini ister. Perseus, medusa'nın kafasını kesip Athena'ya getirir. Paglia (2014) cinselliği iktidar olarak tanımlar ve sözüne iktidarın saldırgan olduğu şeklinde devam eder. "Tecavüz kadın gücü ve yaratıcılığıyla savaşılan erkeğin iktidarındır" (s. 36).

Freud'a göre, Medusa'yı görenler iki nedenden dolayı taş kesilmektedir. Medusa'nın yılanlarla örülü başının Perseus tarafında kesilmesi, kastrasyon korkusuna işaret etmektedir. Taşa dönüşme olayı, kastrasyon tehlikesine ereksiyon yoluyla karşı koyma anlamını içinde barındırmaktadır. Bir diğer neden ise cinsel çekimdir. Medusa korkunç olduğu kadar, çekici bir varlıktır. Medusa'yı, güzelliği ve çirkinliği barındıran bir femme fatale olarak nitelemek mümkündür (Gürel & Muter, 2007, s. 553). Erkekler, anneye karşı politikayı ve gök tapıncını inşa etmişlerdir. Freud' anneyi kendisinde hadımlaştırıran ve hadım edilen "femalepubes"i (cinsel olgunluğa erişen kadının iki bacağı arasında). Medusa olarak görür. Medusa'nın yılan şeklindeki saçları doğanın kıvrılarak büyüyen bitkileridir. Medusa'nın uğursuz kahkahaları ise erkeğin kadından duyduğu korkudur. O hem hayat veren hem de özgürlüğün önünü kesendir. Femme fatale'nın soğuk güzelliği, kitonyen çirkinliğin dönüşüme uğramış şeklidir (Paglia, 2014, s. 27, 36).

#### 1.4.7. Medea'nın İntikamı

Pek çok efsaneye ve trajediye konu olmuş bir kahraman olan Medea, Kolkhis Kralı Aietes ile Idyia'nın kızıdır. Güneş Tanrısı Helios'un torunu ve Kirke'nin yeğenidir. Antik dünyanın en önemli büyücülerinden biri olarak bilinen Medea ilaç ve zehir yapımında ustadır. Yer ve ay tanrıçası olarak bilinmektedir. Kolkhis krallığına ait olan Altın postun Yunanlılar tarafından alınmak istenmesiyle Medea'nın hikâyesinin

başladığı söylenebilir. Arganotlar adındaki bir grup Altın postu almak üzere Kolkhis krallığına gider. Ancak bu büyük krallık ile baş edebilecek kadar güçlü değillerdir. Olimpos tanrılarının da yardımı sayesinde Medea'yı İason'a âşık olur. Medea kardeşini öldürüp altın postu İason'a kendi elleriyle verir. İason post karşılığında Medea' ya bağlılık yemini eder. Medea Argonotlarla beraber ülkeden kaçır ve İason'la evlenir. İason İolkos krallığının başına geçsin diye kralı zehirleyip öldürür buradan sürgün edilince Korinthos' a yerleşirler. Burada çocukları doğır ancak ilerleyen zamanlarda İason Kralın kızıyla evleneceğini söyleyip Medea'yı terk eder. Atina Kralı Aigeus'un sığınma teklifini kabul eden Medea, iyi niyetli görünerek, yeni geline oğulları aracılığıyla zehirli hediyeler gönderir. Medea'nın gönderdiği büyü kuyafetleri giyip aksesuarları takan prenses Glauke yanarak ölür kızının ölüsüne sarılan babası da can çekişerek ölür. İason'a öfkesi dinmeyen Medea daha fazla acı çekmesi için oğullarını da öldürür (Güler & Muter, 2007, s.552).

#### **1.4.8 Kötücül Dişiler**

Yunan mitolojisinde Persephone'nin habercisi olan Sirenler başı kadın gövdesi kuş şeklinde tasvir edilirler. Akheleos'un kızları olan bu cin-kadınlar denizlerde yaşarlardı. Bu kadınlar lir eşliğinde şarkılar söyler denizcileri tuzağa düşürürlerdi. Denizcileri büyüleyip adalarına doğru çeken sirenlerin tuzaklarına düşen gemicilerin gemileri batar ve telef olurlardı. Sirenler gibi kötücül olarak nitelendirilen bir diğer varlık olan Harpyalar, İason ve Arganotlar efsanesinde kadın yüzlü, çirkin kuşlar olarak tasvir edilmişlerdir. Harpyalar insanları ürküten ve büyük felaketler yol açan rüzgâr perileridir. Buldukları yere kuraklık, açlık, salgın getirdiklerine inanılır. Furiaların hizmetçileri olarak bilinen Harpyalar döküntüleriyle erkekleri kirleten "Kapıp kaçır" kanatlı korsanlardır. Kadınlığın, kendini beslemek için ele geçiren ve katleden yüzünün temsilcileridirler. Yunan mitolojisindeki kötücül dişilerden bazıları çoğulken zaman içerisinde tekilleşmiştir. İki cinsiyetli bir Yunan ve Roma kötücül ruhu olan ve kaçırdığı çocukların kanını içen Lamia da bir zamanlar tek bir kişilik değildi o da tıpkı bir diğer çocuk katili Mormo gibi çok sayıda kötücül ruhun cins adıydı. Lamia Yunan mitolojisinde Libya prensesi olarak geçer. Zeus ile olan ilişkisinden ötürü Hera tarafından lanetlenip cezalandırılır. Lanet sonucunda çocuklarını öldürür ve bu yüzden diğer kadınlara düşman kesilip çocukları öldürür. Yunan mitolojisinde Gello çocuk hırsız olarak geçmektedir. Empusa, Geceleri ortaya çıkan vampirdir avıyla önce sevişir ardından avını yerdi (Paglia, 2014, s.65). Dünya mitolojilerinde kadını incelediğimizde

kötücül dişiler olarak nitelendirilen dişi kahramanların kötücül yanlarının genellikle bir lanet sonucunda meydana geldiği görülmektedir. Bu lanetlerin nedeni erkek kahramanlar olup her nedense lanetleyen ve cezalandıran genellikle kadınlardır. Yoğun bir şekilde görülen bu kadın düşmanlığı ve ötekileştirme durumu bir kadına yine bir kadın aracılığıyla yapılır. Bu durum kadın cinsini birbirine düşman eden, kadının ikincil planda kalmasını amaçlayan erk zihniyetin erken dönemlerdeki yansımalarından başka bir şey değildir.

### 1.5. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet kavramı ilk kez Ann Oakley tarafından kullanılmıştır. Oakley, cinsiyet (sex) kavramıyla kadın ve erkek arasındaki biyolojik ayrımı ifade ederken; toplumsal cinsiyet (gender) kavramıyla ise biyolojik ayrımın sonucunda şekillendirilen toplumsal manada eşitsizlik şeklindeki bölünmeyi ifade etmiştir (Vatandaş, 2007, s. 31). Cinsiyet kavramı, doğuştan gelen biyolojik bir özellik olarak bireyleri erkek ve dişi şeklinde iki cins şeklinde ayırır. Cinsiyet biyolojik bir farklılık olmasının yanı sıra doğumdan itibaren birey için toplumsal bir kategori yaratır. Yaratılan bu kategoriler neticesinde birey bir cinse ait olduğunun farkına varıp kendini bu cinsle ilişkilendirir ve bunun sonucunda bireyde birtakım roller, davranışlar oluşur. Birey toplumsal olarak kabul görülen bu rolleri benimser. Toplumsal olarak belirlenen bu rollere toplumsal cinsiyet denir (Vatandaş, 2007, s. 29). Toplum tarafından kız ya da erkek olarak kategorize edilen çocuklar kendi cinsiyetlerine yüklenen kültürel anlamları zamanla öğrenmeye başlarlar. Bu kültürel anlamlar toplumsal cinsiyet rolleri olarak tanımlanır. Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kavramları, birbirlerine bağımlı olsalar da birbirinden farklı kavramlardır. Toplumsal cinsiyet (gender), kadın ve erkek bireyden beklenen sosyal ve kültürel rol beklentileriyle biyolojik cinsiyet kavramı ise fiziksel farklılıkları tanımlar. Toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkeklik nosyonları arasındaki farklılıkları ortaya koyar ve kültürel açıdan bazı değişkenlikler gösterir. Biyolojik cinsiyet; toplumsal cinsiyetin aksine, evrensel bir nitelik taşır ve değişmezdir (Demirbilek, 2007, s.13). Toplumsal cinsiyet zaman ve koşullara göre değişkenlik gösterebilir ve yaşanan coğrafyanın kültürüne göre kalıp değiştirebilmektedir.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları birbiri içine geçmiş kavramlardır. Her iki kavram da kadın ve erkek cinsini birbirinden ayırt etmek için kullanılmaktadır. Hatta toplumsal cinsiyet kavramı, “kadınlar” ile eş anlamlıdır. Kadın sözcüğünün yerine

toplumsal cinsiyet sözcüğünün kullanımı, daha nötr ve nesnel bir anlam ifade etmektedir (Scott, 2007, s.10). Bu kavram kadın ve erkeği birbirinden ayırıp güç ve yücelik kavramlarını erkeğe mal edecek şekilde kurgulanmıştır. Kadını ikincilleştiren bu kavram dayanak olarak kimi zaman tanrı buyruğunu kimi zaman ise yaratılışı öne sürmektedir. Toplumsal cinsiyet fikri kadına yönelik davranışsal, toplumsal, hatta ideolojik bir belirlenimciliği taşımaktadır.

Wittig'e göre; cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında herhangi bir ayırım yoktur; cinsiyet kategorisinin kendisi toplumsal cinsiyetli bir kategoridir, bir siyasi yatırım alanıdır, doğallaştırılmıştır ama doğal değildir (Wittig, Akt Özçelik, 2018, s. 869). Butler; Kadınlar cinsiyetleri üzerinden tanımlanırken, erkeklerin bedenden aşkın bir evrensel kişiliğin taşıyıcısı olarak yüceltilmişini öne sürmüştür (2014, s.55). Cinsiyet, (sex) biyolojik olarak cinsel organa bakılarak ifade edildiğinden herkes doğduğunda erkek ya da kadın olduğu belirlenir. Ancak toplumsal cinsiyet kavramında yaşanan coğrafya ve topluma göre toplumsal roller değişkenlik gösterebilir. Scott, “toplumsal cinsiyet” kavramını şöyle tanımlamıştır: “Toplumsal cinsiyet”, kadınlara ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiği “*kültürel inşalar*” ve kimliklerinin sadece toplumsal kökenlerini belirgin kılmanın bir yoludur (2007, s.11). Toplumdan topluma bu inşa şekilleri değişim göstermekle birlikte bu toplumsal cinsiyet rolleri sabit kalmamaktadır. Butler’a göre (2014), cinsiyet; biyolojik anlamda, toplumsal cinsiyet ise kültürel anlamda inşa edilmiştir (s.50). Toplumsal cinsiyet (gender), biyolojik cinsiyet’ten (sex) farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen, dolayısıyla içeriği yere ve zamana göre değişebilen “*cinsiyet konumu*” ya da “*cins birliğidir*” (Berktay, akt. Erdoğan, 2013, s.16).

Toplumsal cinsiyetin oluşumunda başta aile olmak üzere okul ve kitle iletişim araçları oldukça önemlidir. Toplumsal cinsiyet kavramını doğal farklılık yaklaşımı ve kültürel farklılık yaklaşımı olmak üzere iki kategoride tanımlamak mümkündür. Doğal farklılık yaklaşımı, cinsiyetin genler yoluyla gelen bir farklılık olduğunu vurgular. Kültürel farklılık yaklaşımı ise doğumdan sonra çocuğun toplumun kültürünü, normlarını, cinsiyete ilişkin beklentileri, rolleri öğrenmesi ve üretmesiyle ilgilidir. Doğal farklılık yaklaşımı kadın ve erkeğe yönelik biyolojik cinsiyet farklılığı ön planda tutarken, kültürel farklılık yaklaşımı, toplumsal cinsiyet ayrımcılığını cinselliğin kültürel norm ve beklentilerinin farklılığına bağlar (Akkaş, 2019, s.101). Toplumsal cinsiyetle ilgili asıl sorun, kadın ve erkeğin toplumsal ilişkiler ağı içinde sadece farklı

olması değil eşitsiz koşullarda olması noktasında belirmektedir. Bu durum ataerkil (patriarki) yapılanmayı beraberinde getirmektedir.

Toplumsal cinsiyet kültürden kültüre, toplumdan topluma farklılık gösteren yapısıyla kadın ve erkeği birbirlerinden belirgin biçimde ayırıştırır ve erkekleri kadınlara göre öncelikli bir konuma taşır. Kadın ve erkeğin rollerini keskin sınırlar çizerek ayıran bu roller bütünü olan toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğin toplum içerisindeki konumunu özel ve kamusal alanda neye tekabül ettiğini, toplumsal yaşantıya ne ölçüde katılacağını belirler (Ökten, 2009, s.302, 303). Erkekliğe ve kadınlığa ilişkin tanımlamalar birbirlerini dışlayıcı ve birbirleriyle karşıt biçimdedirler. Bu karşıtlık bir tarafın diğer tarafa hâkimiyet kurduğu hiyerarşik bir karşıtlıktır. Erkeğin aklı, medeniyeti ve kültürü temsil ettiğini iddia eden fikir ve teori erkeği yüceltip kadını ise doğa ve bedenle özdeşleştirip değersizleştirmeye çalışır. Bu görüşle erkek aklın taşıyıcısı olarak nitelendirilip, kadın doğaya ve bedene indirgenmiş, ötekileştirilmiş ve tarih boyunca ayrımcılığa uğramıştır (Berktaş, 2004, s. 3,4). Bütün toplumlarda doğuştan gelen biyolojik farklılıklar kültürel olarak değerlendirilir. Kadın ve erkek cinsinin hangi haklara, kaynaklara ne ölçüde sahip olduğuna yönelik toplumsal beklentiler geliştirilir. Bu beklentiler toplumdan topluma ve aynı toplum içerisindeki bir kesimden bir başka kesime kısmen olarak değişse de özünde ortaktır.

Cinsiyet, biyolojik bir terimdir ve bu anlamda dişil ya da eril olmayı ifade eder. Toplumsal cinsiyet kavramı ise kültürün ve toplumun kadın ya da erkek olmaya yüklemiş olduğu anlamları ifade eden bir kavram olarak dile getirilmektedir (Işık & Eşitli, 2015, s. 657). Biyolojik olarak bireye atfedilen kadın-erkek kavramları ile toplumsallaşma süreciyle ortaya çıkan ve kültürel bir yapılanmanın sonucu olarak var olan kadınlık-erkeklik olguları aynı şeye temas etmemektedirler. Biyolojik olarak insan, dişilik ya da erillik özelliklerini anne karnındayken tamamlayarak hayata gelir ve bu durum vücudun en temel hususlarından. İnsan vücudunun temel özelliklerine bakıldığında kadın ile erkeğin farklı beden yapılarına sahip olması biyolojik olarak tanımlanan kadın-erkek cinsiyet belirlemesinin yalnızca bu farklılık açısından ibaret olduğunu göstermektedir (Bingöl, 2014, s. 108,109).

Fiziksel cinsiyeti toplumsal, kültürel ve cinsel anlamda önemli kılan toplumsal cinsiyettir. Bir bireyin erkek iken kadın olabileceğini düşünmek toplum bireyleri tarafından pek de kabul edilebilir bir durum değildir. Çünkü toplum içerisinde cinsiyet rolleri kesin bir çizgi ile birbirinden ayrılmıştır ve toplum kültürü bağlamında bu roller bireylerin hayatlarında önemli bir yere sahiptir (Giddens, 2000, s. 96).

Toplumların bütününde biyolojik olarak nitelendirilen kadın ve erkek farklılıklarının yaşanılan toplumun kültürü ile harmanlanması ve buna bağlı olarak da kadın ve erkek için biçilen rollerin uygunluğuna bakılarak, kadın ve erkek cinsinin toplumda hangi haklara, hangi kaynaklara ve bunları ne derece kullanabildiklerine ya da ne derece kullanmalarına izin verildiğine dair toplumun bir beklentisi ortaya çıkmaktadır. Toplumların bu beklentileri yaşam şekillerinden, kültürel farklılıklarından, değişken toplumsal değerlerinden ötürü farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar aynı değerlere sahip toplumlar içinde bile kısmen değişmesine karşın esas noktaları kendi içerisinde barındırmaktadır. Bu esas noktalar, toplumsal olarak belirtilen kadın ve erkeği özümseyerek bu öz çerçevesinde oluşan farklılıklardan oluşan sorunların varlığıdır (Ecevit, 2003, s. 83).

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimleri arasındaki farklılıklardan bahsederken cinsiyetçilik (sexizm) kavramını da açıklamak gerekir. Cinsiyetçilik, yaşanılan toplum tarafından kadın bireye veya erkek bireye özgü kabul edilen tutum ve değerlerin öğretilmesi, biyolojik cinsiyetin toplumsal cinsiyet tutumları ile ilişkilendirilmesi üzerine cinsiyetlerden birine öncelik verilmesi durumudur (Kutlu, 2010, s. 43). Toplumsal cinsiyet eşitliği kavramsal olarak, kadın ve erkeğin toplumsal kurumlar içinde (aile, çalışma, hukuk, eğitim, siyaset, din, sağlık) mevcut kaynakları, fırsatları ve gücü kullanımlarında eşitliği ifade ederken toplumsal cinsiyet eşitsizliği de bu alanlarda birinin diğerine göre eşitsiz konumunu anlatır (Ecevit, 2003, s.83). Cinsiyet eşitsizliği kadının varlığını, kimliğini ve emeğini yok saymayı kadından tüm yetkilerini alıp sömürmeyi ifade etmektedir. Erkek üstünlüğü fikri ortaya çıktığı ilk günden itibaren toplumun tüm kuruluşlarında bu eşitsizlik durumu hâkimdir.

Erkeğin, Tanrı ve tanrıçılığın kökeninde ortaya koyduğu yasaların Tanrı'nın sırtına yüklenmesiyle erkeğe büyük bir çıkar sağlanmış olur. Beauvoir' e göre (1993) erkek din aracılığıyla kadın üzerinde yetke kurar. Bu yetkenin kendisine Tanrı tarafından verildiğini iddia eden erkek açısından bu son derece faydalıdır. Tanrı korkusu ile kadının başkaldırma isteğini daha başlamadan ortadan kaldırır ve bu da erkeğin elini güçlendirir (s.34).

Bachofen'a göre, erkek ve kadın arasındaki ayrım Tanrıların (eril Tanrı Apollon, dişil Tanrıçalar Erinniler). mahkemesinde görülmüştür. Bu ayrım Tanrıların zaferi olarak kabul edilmiştir. Eril Tanrıların mutlak gücüyle cinsiyet ayrımı, mitoslarda belirginleşmiş insanların inanışları üzerindeki erkek otoritesi kavramsallaşmıştır. Yunan kahramanlık döneminde dişil Tanrıçaların saf dışı bırakılması ve eril Tanrılara güven

duyulması cinsiyet dengelerini altüst etmiştir. Daha önceleri ilham veren, büyüleyen ve doğayı temsil eden kadını ikincilleştirilmiş ve dışlanmış (Bachofen, Akt. Özçelik, 2018, s. 864). Buradan yola çıkarak ataerkil yapı tüm insanlık için önem arz eden yaratıcı, yaratıcının kudreti ve buyruğunu arkasına alarak güç sıfatının kendisine bahşedildiğini iddia ederek var olabilecek başkaldırıların da önünü kesmiştir.

*“Erkekler, insanlar ile Tanrı arasındaki dolayımı kuran öznelendir; kadınlar, Tanrı’ya erkek dolayımıyla ulaşabilirler”* (Berktaş, 2014, s 26-27) düşüncesi din yasalarının eril merkezli düzenlenmiş olduğunun bir işaretidir. Yahudi erkeklerinin her gün sabah dualarında, *“beni kadın yaratmayan Tanrı’ya şükürler olsun”* diye dua etmeleri, dinde de kadının ikincil olarak vurgulandığının en güçlü ibarelerinden biridir. Sinagog, cami, kilise ve birçok dini mekânlarda kadın ve erkeğin yerlerinin ayrılması, kadınların yaşam alanlarının ev içine sıkıştırılması, dinin cinsiyet ayrımı uygulamalarındandır. Dini alanlarda kadınlara karşı yapılan bu ayrımcılık Hristiyanlık inancında kadınlara kilisede getirilen konuşma yasağı, dinsel ayinlere regl dönemlerinde katılmalarının yasaklanması şeklinde sürdürülmüştür (Berktaş, 2014, s.96, 121). İslamiyet’te ise kadının cinselliği ve bedeni üzerindeki hakları ve çocukları üzerindeki hakları, kendisinden alınmış, kadının bütün hakları babasından evlendiği erkeğe devredilmiştir. Bu durumda dini uygulamalar vasıtasıyla eril mülkiyetçi yapıyı beraberinde getirmiştir.

Fourier evliliğin kadını köleleştirip, sınırladığını vurgular ve evliliğin kadınlar üzerinde cinsel tahakküm kurduğunu iddia eder. Kadının özgürlüğünün yalnızca siyasal, toplumsal alanda eşitlik sağlanmasıyla gerçekleşmeyeceğini bedensel hazların da serbest bırakılarak geliştirilmesi gerektiğini savunur (Fourier, Akt. Özçelik, 2018, s.867).

Günümüzde toplumsal cinsiyet kavramının oluşmasına neden olan iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, toplumsal cinsiyetin, özenli öğretilmiş ve sık tekrarlar ile normalleştirilen davranışlar bütününden oluştuğunu savunur. Bu görüş ile birlikte toplumsal cinsiyet, roller ile kavramsallaştırılır. Kadın ile erkeği birbirine tamamlayan, birbirinden ayıran bu roller kadın ve erkek tarafından toplumsal alanda ustaca oynanır. Rol kavramının toplumsal cinsiyet bakımından ifadesi, erkek ya da kadın olarak bireyin cinsiyetine dair belirli rollere sahip olmasıyla ilintilidir. (Cornell, 1987, s.84). İkinci yaklaşım ise; toplumsal cinsiyet olgusuna, sosyal yapının tamamlayıcı yapısı olarak yaklaşır. Bu yaklaşımda cinsiyet kavramı, ırk ve sınıf gibi sosyal yapılar ile birbirine sıkı ilişkilerle bağlanmıştır ve bu sosyal yapılar gibi toplumsal kaynakların dağılımını düzenlemektedir (Kutlu, 2010, s. 45,46). Bireyin

hangi rolleri üstleneceği toplumsal cinsiyetin belirleyiciliğine kalmıştır. Irk ve sınıf kavramı üzerinde etkili olmayan toplumsal cinsiyet kavramı dünyaya gelen bireyin içinde doğulan sınıf ve ırkına göre belli rol ve sorumluluk almasını beklemektedir.

Kavram bağlamında, kadın birey ve erkek birey arasındaki sosyal eşitsizlikleri yakından görmek üzere toplumsal cinsiyet rollerini irdelemek gerekmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramının içeriğiyle ilgili iki farklı görüş ortaya atılmıştır. Görüşlerden ilki “*Doğacı Görüş*” farklılıkların biyolojik olduğunu savunanlar, ikincisi ise “*Gelişmeci Görüş*” cinsiyet rollerinin kültürel olarak belirlendiğini ve toplumsal olarak inşa edildiğini savunanlardır. *Doğacı Görüş*” Kadın ve erkek arasındaki farkların fiziksel ve biyolojik özelliklerle ve “*güç*” imgesiyle ayrıldığını savunurken “*Gelişmeci Görüş*” biyolojik farklılığın önemli olmadığını, toplumsal cinsiyetin oluşumunda bireyin yetiştiği doğal ve kültürel çevrenin belirleyici olduğunu savunmuşlardır (Ecevit, 2011, s.4,5). Kadın ve erkeğin arasında var olan ve kendi başına bir eşitsizlik ilişkisi içermeyen biyolojik farklılığın, toplum ve kültür içinde eşitsiz, hiyerarşik bir farklılığa dönüştürülmesiyle, “*toplumsal cinsiyet*” (gender) kavramsallaştırılmış ve ataerkil menşeli “*kadın*” ve “*erkek*” tanımları ortaya çıkarılmıştır (Berktaş, 2004, s. 4).

Toplum, kadın cinsiyetinden dişil yani kadınsı, erkek cinsiyetinden eril yani erkeksi olmasını ve toplum tarafından cinsiyete özgü atfedilen rol ve özellikleri davranışlarına yansıtmasını bekler, tüm bu davranışlar ve cinse has özellikler toplum içerisindeki her birey tarafından bilinir ve de uygulanır (Yürümez, 2010, s.5). Bu davranışları uygulamayan bireyler toplum tarafından dışlanıp cezalandırılır. Toplumun dayattığı ve bireylerin de kabul ettiği bu durum, yaşamın tüm alanlarında kendini göstermektedir. Mesela iş ve meslek alanlarına bakıldığında toplumun geleneksel kadın için uygun gördüğü meslekler; hosteslik, öğretmenlik, sekreterlik, hemşirelik ve temizlikçilik gibi iş kollarıdır. Toplumun geleneksel erkekler için uygun gördüğü mesleklere bakıldığında, kadınlara oranla daha özerk olan ve rekabet ortamının yaşandığı iş kolları görülür. Kadın bireye yüklenen özelliklerden ötürü kadınlar için genellikle, politikacı, lider ve yönetici olma koşulları engellenmiştir. Doğru bir yapılanma olmasa da toplum tarafından dayatılan ve bireylerin de kabul ettiği bir durum olarak kendini göstermektedir. Toplumun kadına ve erkeğe atfettiği bu roller zamanla az miktarda değişen ve dünyadaki diğer toplumlarda da benzerlik gösteren yargılar olarak ortaya çıkmaktadır (Saraç, 2013, s. 29).

Dünya üzerinde farklı coğrafyalarda ortaya çıkan bütün toplumlar, kendi bireyleri tarafından devamlılıklarını sağlamak üzere, doğada var olan şeylerin üzerine

yapay ve tamamen kültürel kodlarla işlenmiş şeyleri ilave ederek kendilerini biçimlendirmişlerdir. Bu biçimlendirme sürecinde sayısız birçok toplumsal ürün üretilmiştir ve bunlardan bir tanesi de kuşkusuz ki toplumsal cinsiyet ve akabinde ortaya çıkan toplumsal cinsiyet rolleridir. Kadın ve erkek, kadınlık ve erkeklik denen roller ile özdeşleştirilmiştir. İki cinsiyet arasındaki bu ayrım tam da bu noktada kadının aleyhinde sayısız eşitsizliğin oluşmasına neden olmuştur (Bingöl, 2014, s. 10).

### 1.5.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerini

Cinsiyet, biyolojik bir terimdir ve bu anlamda dişil ya da eril olmayı ifade eder. Biyolojik yapıya karşılık gelen cinsiyet, bireyin biyolojik cinsiyetine göre kategorilendirilmesidir. Cinsiyet, doğum ile ortaya çıkan biyolojik bir kavramdır. Doğumdan önce değiştirilemez ve kişi doğduktan sonra cinsiyeti ile içinde bulunduğu nüfus yapısının bir parçası olur. Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı ise kültürün ve de toplumun kadın ya da erkek olmaya yüklemiş olduğu anlamları ifade eden bir kavramdır; kültürel bir yapıya karşılık gelir. Buna karşın kişi, kendi özgür iradesiyle cinsiyetini değiştirebileceği gibi sadece kadın ya da erkek olarak tanımlanamaz. Cinsiyetin baskın yönlerini vurgulayan araştırmalara göre cinsiyet beş kategoride incelenebilir: Kadın ve erkeğin dışında hem erkek hem kadın, baskın olarak kadın olan ve erkek özellikleri taşıyanlar ile baskın olarak erkek olan ve kadın özellikleri taşıyanlar (Dökmen, 2010, s. 20-21).

Toplumdaki erkekler ve kadınlar, yaşamları ilerledikçe farklı özelliklere ve davranışlara sahip olurlar ve dönüşürler. Bu dönüşüm aynı zamanda sahip oldukları cinsiyet kimliklerinin toplumsal cinsiyet rollerini oluşturmasını da içermektedir. Cinsiyet kimliğiyle toplumda yer alan kişi, doğumundan itibaren o kimliğe göre çevresel faktörlere maruz kalır. Zamanla içselleştirilen bu kimlikle kişi toplum içerisindeki cinsiyet kimliğini benimsemek durumundadır. Biyolojik özelliklerine dayanan cinsiyet kimliği ile kişinin normal hayatını sürdürmesi için birtakım kurallara uyması gerekmektedir. Bu biyolojik özelliklere dayalı kurallar aynı zamanda toplumun kültürel özelliklerinden ayrı düşünülemez. Her toplumun kendi kültürel yaşamı, insanlara belirli roller yüklemektedir: Rol kavramı kişinin belli bir konstrüksiyon içerisinde belli kalıplar dahilinde hareket etmesidir. Toplum tarafından bireylere birtakım roller öğretilir. Birey toplumsal yapının kendisine öğretmiş olduğu roller doğrultusunda hayatını sürdürür. Örneğin; annelik, babalık, dostluk, kardeşlik gibi

birçok rol vardır. Diğer rollerde olduğu gibi toplumsal cinsiyet rolleri de sosyalizasyon sürecinde kazanılır.

Toplum kadına kadınlık, erkeğe erkeklik rollerini dünyaya geldiği andan itibaren öğretmeye başlar (Çelik, 2008, s. 17).

Toplumsal cinsiyet rolleri, toplumca tanımı yapılan ve bireylerce yerine getirilmesi beklenen, cinsiyet ile alakalı birtakım beklentiler bütünüdür (Dökmen, 2010, s. 29). Kişilerin cinsiyet kimliklerinden yola çıkarak toplumda üzerlerine düşen görevleri yapmaları beklenir. Görev tanımı, beraberinde yükümlülükleri ve sorumlulukları getirir. Toplumsal cinsiyet rolleri, cinsiyetin dar tanımı içerisinde dağıtılırken insanların bu kimliklerde sıkışıp kalmalarına neden olur. Sadece bir cinsiyetten beklenen davranış biçimi, zamanla o cinsiyetle ilgili kalıp yargılara, önyargılara ve ayrımcılığa yol açmaktadır.

#### **1.5.1.1. Kadınlara Dair Cinsiyet Roller**

Toplumun kadın ve erkekte beklenmiş olduğu birtakım davranışlar ve nitelikler vardır. Bu beklentiler, cinsiyet stereotipleri (kalıpyargı) olarak bilinir. Kadın ve erkek olarak yarı formda tanımlanan stereotiplere göre kadınlık; özel alanda düzenleyici, bakım işlerini üstlenici gibi nitelikleri kapsarken erkeklik; kamusal alanda rekabetçi ve başarılı olmak gibi nitelikleri kapsar (Dökmen, 2010, s.104).

Toplumsal cinsiyet stereotiplerinin özellikleri; zaman içerisinde çok az değişim göstermeleri, dünyanın çeşitli kültürlerinde büyük benzerlikler taşımasına karşın bazı kültürlerde farklı özelliklere de sahip olabilmeleri, insanlara ilişkin algıları etkilemeleri, kişinin sosyal sınıf, ırk ve yaşına göre farklılık göstermeleridir. Stereotiplerin uygulama yolu ile bir grubun üyelerine yönelik olumsuz tutum ve davranışlara dönüşmesi, önyargı kavramını doğurmaktadır (Dökmen, 2010, s. 98).

Ayrımcılık ise önyargıların ve stereotiplerin tutum ve hareketlere yansımış şeklidir. Cinsiyetle ilgili önyargılar hem kadınları hem de erkekleri eklemektedir. Önyargılar genel olarak “yapılamayacak” şeyler üzerinden sınıflandırılırlar. Kadınların erkeklerin yapabildiği bir şeyi yapamayacak olmasına duyulan inanç ile bir erkeğin, bir kadının yaptığı işi yapamayacağına duyulan inanç cinsiyetle ilgili önyargılara girer. Sağlık, aile planlaması, eğitim ve kalkınma alanlarında yapılan araştırmalar dünyanın birçok yerinde yaşayan kadınların, erkekleri önemli bir engel olarak gördüklerini ortaya koymaktadır. Özellikle kadınlar; iş hayatına katılım gösterdiklerinde ve erkeklerle ortak projelerde çalıştıklarında, o projenin başarıya ulaşmasının ana unsuru olarak erkeklerin

daha ön plana çıkarıldığına inanmaktadırlar. Bu durum erkeklerin yarattıkları problemlerin göz ardı edilmesine neden olmaktadır (DeKeijzer, 2004, s. 28). Bu gibi önyargılar, cinsiyet ayrımcılığına neden olmaktadır. Önyargılı olunan grup ve bireylere yönelik bu tutum davranış ve eylemlere dönüşerek ayrımcılık biçimini alabilir, kişinin aleyhlerinde olan ya da lehlerinde olmayan uygulamalarda bulunulabilir. Ayrımcılık, önyargıların ve stereotiplerin davranışsal ifadeleridir (Dökmen, 2010, s. 101).

Cinsiyet ayrımcılığı için cinsiyetçilik (sexism) ifadesi de kullanılır ve erkek egemen toplumda kadınlara karşı olumsuz tutumların hayata ayrımcılık olarak yansımalarıyla kadının sosyal, kültürel, politik ve ekonomik alanlarda erkeğe göre daha aşağı konumlarda yer alması olarak ifade edilir (Uğurlu, 2012, s. 48).

Cinsiyet stereotipleri nedeniyle de dolaylı cinsiyet ayrımcılığının gözlemlenmesi mümkündür. Kadının ve erkeğin farklı özelliklere sahip oldukları inancıyla bazı rol ya da pozisyonların erkeklere ya da kadınlara uygun bulunmaması da cinsiyet ayrımcısı uygulamalarla sonuçlanabilir.

Kadınlara erkeklerin eşit yasal haklara sahip olmalarına ve cinsiyet ayrımcılığı yasalarla yasaklanmış olmasına karşın, ayrımcı uygulamalar sürmektedir. Söz konusu durumun oluşmasında açık engellerin kaldırılmış olmasına karşın gizli engellerin var olması da rol oynamaktadır.

### **1.5.1.2. Erkeklerle Dair Cinsiyet Roller**

Başarı/statü normuna göre erkekler hayatın her alanında en üst mevkilere ulaşmalı ve o mevkide kalıcı olmalıdır. Bulunduğu mevkiye bağlı olarak ekonomik anlamda güç kazanan erkek, evin geçimini sağlamakla yükümlüdür. Bu yükümlülük onun dışarıda çalışmasına ve ailesiyle manevi anlamda ilgilenememesine yol açar. Erkek kendi olmak istediği kişi olamadığı gibi toplumdaki bu normlar dolayısıyla kendisine yüklenen “başarılı olma” niteliğini yerine getirmek durumundadır. Başarılı olma normu yerine getirilse de getirilmesede mevcut hal, psikolojik sorunlara yol açabilmektedir. Erkek; başarı normunu yerine getirdiği takdirde kendini gerçekleştirememe, kendini gerçekleştirdiği durumdaysa başarı normunu yerine getirememeye tehlikesiyle karşı karşıya kalır (Dökmen, 2010, s. 220).

Güçlülük normuna göre toplum, erkeklerin özellikle üç konuda güçlü olmalarını bekler: (1) Fiziksel olarak güçlü olma, (2) zihinsel olarak güçlü olma, (3) duygusal olarak güçlü olma (Dökmen, 2010, s. 221).

Fiziksel olarak güçlü olma, erkeğin dış görünüşünü kapsar. Erkeğin çelimsiz olmaması ve bu nedenle çalışması gerekmektedir. Bu çalışmanın sağlık sorunlarını ve ilaç risklerini artırma ihtimali vardır. Fiziksel güce verilen önem, erkeğin kendi sorunlarını görmezden gelmesine ya da bunları dışarıya yansıtmasına neden olur. Bu gerginlik ve fiziksel gücün artışı, saldırgan tutumları da tetiklemektedir. Erkeklerin duygularını kontrol etmeye çalışmaları, sıklıkla öfke duygusunu da beraberinde getirmektedir. Özellikle kadına gösterilen şiddet yoluyla kurulan hegemonik erkekliğin; sağlık, cinsellik ve aile yaşamı alanlarında zararlara yol açtığı gözlemlenmektedir (DeKeijzer, 2004, s. 29).

Zihinsel olarak güçlü olma normuna göre; toplum içerisindeki erkekler akıllı, bilgili ve yol gösterici olmalıdırlar. Ataerkil sistem içerisinde evin reisi olan erkek, lider özelliklerine sahip olarak nitelenir. Lider özellikleri, kişinin yönetme ve aileye yönelik tehlikeleri sezme becerisini içerir. Bu bağlamda erkekler doğru kararları alan, her konuda bilgi sahibi olan kişiler olma zorunluluğunu hissederler. Bu normun eksikliği ise erkekte panik yaratabilir. Bilmediği bir şeyin başkası tarafından aktarılması durumunda bu doğru bilginin reddine ya da ikna olmama yoluna gidebilirler (Dökmen, 2010, s. 222).

Duygusal olarak güçlü olma normuna göre, erkekler duygularını açık bir şekilde belli etmemek durumundadırlar. Duyguların dışavurumu zayıflık olarak algılanır. Buna bağlı olarak erkekler dışarıdan küçümsenme, reddedilme davranışlarıyla karşı karşıya kalmaktan korkarlar. Bu nedenle erkekler duygu paylaşımının yaşandığı ortamlardan kaçarak rekabet ve mücadeleye dayalı alanlarda yer almaya çalışırlar. Duygularını belli etmeyen erkekler, kendine güveni olan ve karizmatik erkek olarak nitelenirler. Bu nitelenme, onaylandıkça pekiştirilir ve toplumda kabul görür (Dökmen, 2010, s. 223).

Erkeklik öznel bir kavram olsa da özneliğin, paylaşım ve ortak deneyimi gerektiren ikili bir konumu olduğu söylenebilir. İnsanın oluşturduğu öznelik, daima ötekilere ihtiyaç duyar. Yaşamını sürdürmesi için başkalarının onayına, paylaşıma ve yeniden üretilmeye ihtiyaç duymakla birlikte bu unsurlar sağlandığında bile oluşturulan iktidar, idealize edilmiş olan iktidardan oldukça uzaktır. Bu durum, erkek özneliğinin kırılma noktasını ortaya koymaktadır. Günlük yaşamın çatışmalarla dolu olması, özneler arası farklılıklara ve tepkilere neden olmaktadır. Bu nedenle erkeklerin iktidar mücadelesi de bunalımlı bir yapıya bürünmektedir. ‘Erkeklikler’ ile ikili bir yapı oluşturan ‘kadınlıklar’ da bu bunalımın bir parçasını oluşturmaktadır. Erkeklerin bakış açısından kadınlık, iktidar mücadelesinin hem somut bir parçasını hem de fantezi

alanını oluşturmaktadır. Sonuç olarak toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden baktığımız erkeklik ve kadınlık ikili konumu; “duyguların, kızgınlıkların, beklentilerin, cinselliğin ve şiddetin karıştığı karmaşık bir oluşum olmayı sürdürmektedir” (Demren, 2008, s. 91).

### **1.6. Sinema ve Ataerki**

Kapitalizmin etkisiyle değişen dünya düzeni, 19. yüzyılda seri üretimin egemenliğine ve şehirlerde "kitle" denilen kalabalıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde kitleleri birleştirmede, bütünleştirmede ve ilişkiler kurmada iletişimin çok önemli olduğu anlaşılmıştır. Tarihsel süreçte, kitlesel ve ekonomik uyumu sürdürmek için birçok sistem üretilmiştir. Özellikle kapitalist sistem, kitle iletişim araçlarını ekonomik, politik, sosyal ve kültürel olarak egemen ideolojiye hizmet etmek için kullanmıştır. Kitle iletişim araçlarının (medyanın) egemen gücün elinde olması, endüstriyel düzeyde örgütlenerek hem kâr hem de ideolojik bilinç yönetimi için kullanımını kolaylaştırmıştır.

Bu nedenle "kapitalist sistem", "ataerki sistem", "toplumsal cinsiyet", "cinsiyet" gibi kavramlara ideoloji ve kitle iletişim araçları gözüyle bakmak, tanımların daha doğru okunmasını sağlayacaktır. İnternet, sinema, televizyon, gazete gibi kitle iletişim araçları kapitalist toplumsal ilişkilerin ürünleridir (Yaylagül, 2006, s. 14). Üretim ve tüketime dayalı yeni küresel dünya düzeni, insanoğluna hitap etmek, ürettiği her ürünü, fikir ve ideolojiyi benimsetmek ve onaylamalarını sağlamak için kitle iletişim araçlarına başvurmaktadır.

Günümüz modern toplumlarında ideolojik değişimler ya da toplumsal devrimler büyük savaşlarla değil, kitle iletişim araçlarının güçlü etkileriyle gerçekleştirilir. İdeolojilerin sosyokültürel yapıları, sosyal rollere ve popüler kültür ürünlerine dönüştürülmesinde aktif rol oynayan kitle iletişim araçları, doğal olarak "toplumsal cinsiyet" olgusunun yapılanmasında ortaya çıkmakta ve mevcut ideolojinin teminatı olarak hizmet etmektedir. Devlet ataerki bir yapıya sahipse bu cihazlardan aktarılan değerler, semboller ve mesajlar da ataerki'dir.

Bu, bir ülkenin sanat dâhil kültürel ürünlerinin içeriği, biçimi ve sınırlarının egemen ideolojiye göre inşa edildiği ve nesilden nesile aktarıldığı anlamına gelir. Ataerki ideoloji, toplumun tüm kurumlarını ve sosyal ağlarını özümseyerek kadına karşı çalışan bir toplumsal cinsiyet rejimidir. "Eşitsizlik" ilkesi sistemin merkezinde yer

alır. Bu rejimin temelleri, cinsiyet hiyerarşisinde erkekleri kadınlardan daha üstün tutan geleneksel normlar ve değerlerdir (Alptekin, 2014, s. 203). Ataerkil sınıflı toplum, aile, özel mülkiyet, din ve devlet otoritesinin temelleri üzerine inşa edilir ve inanç sistemi ve geleneklerden hareketle özel bir değere sahip olan erkeğe mülk tahsis edilir ve kadına karşı konumunu sürekli güçlendirir.

Toplumda iki cinsiyeti kutuplaştıran bu durum, kadınların 'cinsiyet ayrımcılığı' mağduru olmasına neden oluyor. Ataerkil toplumların belirlediği "kadınlık ve erkeklik" dediğimiz toplumsal cinsiyet rolleri, bireylere otorite ve hiyerarşiyi hatırlatmakta, toplumsal düzeni korumak için kadınlara ve erkeklere haksız farklı değerler, anlamlar ve sorumluluklar yüklemektedir. Her iki cinsiyete atfedilen roller ve sorumluluklar, aile, okul, medya ve hatta din gibi temel sistem kurumları aracılığıyla sürekli olarak dikte edilir, pekiştirilir ve içselleştirilir. Sinema, eğlenceli ve eğitici bir ajan olmanın ötesinde, sosyal normları ve değerleri inşa eden ve koruyan ideolojik bir araç olarak işlev görür. Klasik anlatı sineması ideolojik ana kalıplar, filmler ve yıldızlar tarafından kolaylıkla benimsenir. Ana akım sinemada ideoloji; ataerkil aile modelleri, genel ahlaki anlayışı ve ekonomi politikasını koruyan bir söylem içerir (Selvi, 2013, s. 4).

Bu yaklaşıma göre sinema, ideolojik yönü ile hem anlatının konusunu ve merkezini belirlemede hem de anlatıyı önce aile gibi küçük yapılardan sonra da toplum gibi geniş kitlelere olmak üzere istenen forma dönüştürmektedir. Sinemanın gücü tüm bunları zengin görselliğe sahip 'sinema sanatını' kullanarak gizli biçimde yani eğlence ve sempati yoluyla ile gerçekleştirmesinde yatmaktadır.

Araştırma konumuzun öznesi olarak seçilen sinema, filmler yoluyla eril ideolojinin belirlediği davranış, değer ve tutumları "olması gereken gerçeklikmiş" olarak sunulmasına hizmet ederek sistemin dayattığı kültürün empoze edilmesine aracılık etmektedir. Bu özelliğinden dolayı sinema ilk olarak tarihsel süreçte siyasi ve ekonomik ideolojilerin propagandası için kullanılmıştır (Kabadayı, 2004, s. 12).

Yıllar içinde değişen siyasi görüşler, sinema trendleri ve teknolojik gelişmeler de propagandanın rengini değiştirmiş, ideolojik mesajlar açıktan çok daha gizli, semboller ve işaretlerle verilmeye başlanmıştır. Günlük hayatta kullanılan ataerkil kalıplar, sinema kurgusal dünyasının oluşumunda etkili olup, erkek ve kadın karakterlerin temsil tarzları, davranışları ve tutumları, izleyicinin gerçek hayatta görmeye alışık olduğu sembollere uyum göstermektedir. Gerçeklik ve sinema arasındaki bu anlaşma ve paralellik, izlenen temanın benimsenmesini kolaylaştırıyor. Üretildikleri toplumsal yapıyı dolaylı olarak yansıtan filmler, yaşanan ya da yaşanması

öngörülen dünyayı yansıttığı için içerik olarak konularından daha fazlasını anlatıyor (Kırel, 2005, s. 141). Özellikle ideolojinin, bir sınıfın çıkarlarının ve görüşlerinin evrensel bir hakikat ve geçerliliğe sahipmiş gibi iddiası olduğu düşünüldüğünde, bu rollerin kendi inançları doğrultusunda çarpıtıldığı ve eylemlerini meşrulaştırmaya hizmet ettiği açıkça görülecektir (Erus, 2006, s. 156)

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASINDA ATAERKİ VE KADIN TEMSİLİ

#### 2.1. Türk Sinemasının Dönemleri ve Kadın Temsilleri

Toplumsal yapı içerisinde kadınlar ayrımcılığa uğrayıp ikincilleştirilmişlerdir. Bunun bir yansımasını görebileceğimiz sinemada da kadın ötekileştirilip erkeğe düşük değerlere sahipmiş gibi konumlandırılmıştır. Türk sinemasının ilk yıllarından bu yana kadın hem perde önünde hem de perde arkasında zorluklar yaşamıştır. Kadın karakter, statüsü ve sınıfı fark etmeksizin hikâyenin gerisinde tutulmuş, hikâyenin merkezinde olduğu durumlarda dahi yetersiz, güçsüz ve cinselliği üzerinden tanımlanmıştır. Hemen hemen tüm filmlerin ortak özelliği erkek yüceltilirken, kadının değersizleştirilmesidir. Türk sinemasının ilk evrelerinde kadın temsil biçimleri iyi ve kötü şeklinde kurgulanırken sonraki evrelerde yerini modern ve köylü ikiliğine bırakmıştır. Erkek merkezli hikâyelerde figüran, seyirlik nesne olarak konumlandırılan kadınlar var olan kalıpları destekleyecek şekilde hikâyeye hizmet etmişlerdir. Türk sinemasında kadın tiplerini saf, masum kadınlar ve yuva yıkıcı, düzen bozucu vamp kadınlar şeklindedir. Türk sinemasının ilk yıllarında, kadın cinselliğe indirgenmiştir. Göbek dansları ve banyo sahneleri eşliğinde yaratılan bu kadınlar femme fatale kadınların ilk örnekleridir (İmançer, 2010, s.80). Tiyatrocular döneminde de kadın temsil biçimlerinde pek bir değişiklik meydana gelmemiş, iyi kötü karşıtlığı belirginleşmiştir. Daha önceleri dinsel kültür nedeniyle filmlerde yer alamayan Müslüman kadınlar filmlerde yer almaya başlamıştır. Geçiş döneminde köylü ve kentli kadın gibi yeni kadın tipleri ortaya çıkmıştır. Sinemacılar döneminde de kadın tipleri değişmemiş, kadın yine derinliksiz, yetersiz, edilgen ve cinselliğiyle verilmiştir. 1970'li yıllarda seks furyası ortaya çıkmış kadın meta, cinsel obje olarak seyirciye sunulmuş, aynı yıllarda çekilen toplumsal gerçekçi filmlerde ve 1980'li yılların türkülü, arabesk filmlerinde kadın namus olgusu içerisinde ele alınmıştır. İlk kez 1980'lerde kadın filmleri olarak nitelendirilen filmlerde kadın sorunları işlenmiş ve kadın özgürlük arayışı içerisinde girmiştir. 1990'lı yıllarda erkek kardeşliğini anlatan, hikâyenin erkek merkezli olduğu filmler ilgi görmeye başlamış, kadın ve kadın sorunları yeniden yok sayılmıştır.

### 2.1.1. İlk Filmler ve Kadına Bakış (1914-1923).

Türk sinemasının ilk evrelerinde, kadın hem oyuncu hem de izleyici olarak sinemanın dışında bırakılmıştır. Sinema da diğer etkinlik alanları ile benzer şekilde kadına kapalı yalnızca erkeklerin dâhil olabileceği bir alan olarak görülmüştür. Türk sinemasının ilk evresinde kadınlar sinema salonlarına film izlemeye gidememişlerdir. Süreç içerisinde kadın ve erkek ayrı oturacak şekilde film gösterimlerine katılabilmişlerdir. Fuat Uzkinay'ın 1914 yılında çekmiş olduğu *Ayestafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belgesel filmi ilk Türk filmi kabul edilir (Yalamaç, 2011, s.71). Merkez Ordu Sinema Dairesi için film çeken Uzkinay, birçok kısa film ve belgesel çekmiştir. Daha sonra ilk öykülü uzun film olan *Leblebici Horhor'u* (1918) çekmişse de film tamamlanamamıştır. Öykülü ikinci film denemesi olan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (1918) filmi de aynı şekilde tamamlanamamıştır. Türk Sinemasının ilk yıllarındaki yönetmenler Fuat Uzkinay, Sedat Simavi, Ahmet Fehim, Şadi Karagözoğlu şeklinde sıralanabilir. Saymış olduğumuz bu isimler tiyatroya bir üslupla film çekmişlerdir. Bu filmlerde işlenen temel konular aşk ve evlilik, filmde yer alan kadınlar ise gayrimüslimlerden seçilmiş olup vamp, kötücül ve seyirlik nesne şeklinde sunulmuşlardır. İlk yıllarda çekilen filmlerde kadın cinselliği ile tanımlanmış ve erkekleri yoldan çıkararak, düzen bozucu şeklinde temsil edilmiştir. Bu dönemde Sedat Simavi tarafından çekilen *Pençe* (1917) filminde evlilik bir pençeye benzetilmiştir. Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye* (1919) filmi Fransız bir kadının dadılık yaptığı evdeki tüm erkekleri baştan çıkarmasını anlatır. Ahmet Fehim'in yönettiği bir diğer film *Binnaz* da (1919) ilk kez bir göbek dansı sahnesi kullanılır.

### 2.1.2. Tiyatrocular Dönemi ve Kadına bakış (1923-1939).

Avrupa'da eğitim görmüş olan tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul'un çekmiş olduğu filmler tiyatroya aittir. Türk sinemasının 17 yıl süren Tiyatrocular döneminde Muhsin Ertuğrul *Kız Kulesinde Facia* (1923), *Sözde Kızlar* (1924), *Ankara Postası* (1929), *İstanbul Sokaklarında* (1931), *Bir Millet Uyaniyor* (1932), *Kaçakçılar* (1932), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Fena Yol* (1933), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filmlerini çekerek film yapım işini tek başına üstlenmiştir. Türk sineması bu dönemde kadınları her anlamda dışarıda tuttuğundan sinema erkek tekelinde olmuştur. Afife Jale, Neyyire Neyir, Bedi Muvahhid kamera önüne geçmek için uğraş vermiş ve bu uğraşlar sonucunda ilk Türk kadın oyuncular arasına girmişlerdir. Muhsin Ertuğrul'un çekmiş

olduğu *Ateşten Gömlek* (1923) Müslüman ve Türk kadın oyuncuların rol aldığı ilk filmidir. Cumhuriyet döneminde kadın geleneksel roller içerisinde erkeğe itaat ederek ve kendisine biçilen rolleri kabul edip, yerine getirerek sinemada var olabilmıştır. *Kaçakçılar* (1932) filminde tercih ettiği oyuncunun güzellik kraliçesi olması eril bakışın Ertuğrul'un sinemasında da hâkim olduğunun göstergesidir. Ertuğrul, *Karım Beni Aldatırsa* (1933) filminde ilk kez mayolu kızları göstermiş, *Fena Yol* 'da (1933) bir erkekle cinsellik yaşayan Hrisula'nın aşk hikâyesini anlatmıştır (Özgüç,1994, s.17). *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filmindeki kadın karakter masum, güçsüz, edilgenken, *Şehvet Kurbanı* (1939) filmlerindeki kadın karakter vamp bir karakterdir. Kırsal kesimdeki kadınlar için cinsellik, utanılacak bir şey iken, cinselliğini kullanan kadın karakterlerinde tercih edilmesi ticari kaygıdan kaynaklanmıştır. Bu dönemde birçok milli mücadele ve melodram filmi çekilmiştir. Türk sinemanın ilk filmlerinde cinsel çekicilikleriyle ele alınmış, hafif meşrep, baştan çıkarıcı kadınlara ek olarak melodram filmlerde pasif, güçsüz, masum kadın karakterlere ve Millî Mücadele sürecinde erkeklerle birlikte mücadele veren güçlü kadınlara yer verilmiştir. Kırsal kesimdeki kadınlara ve birey olma mücadelesi veren kadınlara yer veren filmlerin sayısı ise oldukça azdır (Yalamaç, 2011, s.75).

### 2.1.3. Geçiş Dönemi ve Kadına Bakış (1939-1952).

1940'lı yıllarda Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın etkileri devam ederken yeni bir savaş patlak vermiştir. Böylesi sıkıntılı bir süreçte, siyasi ve ideolojik nedenlerden film çekimi sekteye uğramış, siyasi ve ekonomik sıkıntılarla birlikte Türk sineması destek görememiştir. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde müstehcenliğin artmasıyla sinema denetime ve sansüre uğramıştır. Bu dönemde, dublaj endüstrisi oluşmuş, Mısır ve Arap filmleri ithal edilmiş, Türk sinemasında melodram filmler hâkim olmuştur. Öyle ki Türk filmleri de sonraki dönemlerde ithal edilen melodram filmlerin etkisi altına girmiştir. Bu süreçte birtakım olumlu gelişmelerde meydana gelmiştir. Türk Sineması yapım stüdyoları ve yeni yönetmenler kazanmıştır. Türk sineması tek bir yönetmenin tekelinde kalmaktan kurtulmuştur. 1940'larda, Muhsin Ertuğrul dışında Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Ün, S. Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü gibi tiyatro kökenli yönetmenler ve Faruk Kenç, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ, Şahin Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhan Arıburnu gibi sinema eğitimi alan genç sinemacılar edinmiştir. Ferdi Tayfur'un *İstiklal Madalyası* (1948), Turgut Demirağ'ın *Ya İstiklal Ya Ölüm* (1949)., Aydın G. Arakon'un *Vatan İçin*

(1951), ve Lütü Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) filmleri Millî Mücadele dönemini ve kadınların Cumhuriyet savunucusu olmasını anlatan filmlerdir. Bu dönemde çekilen filmlerde, özel olarak kadın konusu işlenmemiş fakat Millî Mücadele konusu işlenirken iş bölümünde kadının yeri ve önemi üzerinde durulmuştur (Yalamaç, 2011, s.76, s.78). Türk sineması tıpkı diğer sinemalarda olduğu gibi dönemin ideolojisini de yansıtmıştır. Lütü Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) filminin Aliye karakteri kentli, eğitimli ve orta sınıfa mensup bir kadın karakterdir. Faruk Kenç'in *Taş Parçası* (1939), *Dertli Pınar* (1943) ve *Hasret* (1944) filmleri ise köy melodramıdır ve bu filmlerdeki kadınlar acı çeken, çileli, saf kadın tipleridir. Baha Gelenbevi'nin *Yanık Kaval* (1947), *Boş Beşik* (1952) filmlerinde de kadınlar gözyaşı döken ve acı çeken pasif ve edilgen karakterler şeklinde kurgulanmıştır. Bu dönemde çekilen milli mücadele filmlerinde kadın daha aktif, cesur olarak sunulurken, dönemin kır kent farklılıklarına yönelen melodram filmlerinde kadınlar farklı sınıf ve zümrelere ait olsalar dahi genellikle pasif, yetersiz, ezik, eril tahakkümü benimseyen bilinçsiz kadınlar şeklinde sunulmuştur. Geçiş döneminde de kendinden önceki dönemlerde olduğu gibi ataerkil düzen olumlanıp ataerkil ideoloji yüceltilmiştir. Geçiş dönemi ile ilgili genel bir değerlendirme yapacak olursak eski kadın tiplerini devam ettirilmiş ve kır ve kent kadını gibi yeni kadın tiplerini de ekleyerek genişlemiştir. Filmlerde kadının kamusal alana geçiş yapma hakkına sahip olması, ailelerine ve eşlerine bağlı kalmaları şartıyla gerçekleşmiştir.

#### 2.1.4. Sinemacılar Dönemi ve Kadına Bakış (1952-1963).

Türk sineması geçiş döneminden sonra kazandığı yeni yönetmenlerle, sinema diline uygun filmler ortaya koymaya başlamıştır. Bu dönemde aynı zamanda gişe başarısı elde edilmiş, durma noktasına gelen sinema sektörü yeniden canlanmıştır. Lütü Akad, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler sinemayı tiyatroya anlatımdan kurtarmaya başlamış, bu yönetmenler sayesinde tiyatro ve sinema ayrımı netleşmiştir. Bu dönemde çekilen filmler toplum gerçekliğini daha iyi yansıtan gerçekçi filmlerdir. Sinemacılar döneminin gerçekçi yönetmenlerinden Lütü Akad, *Vurun Kahpeye* (1949), *Lüküs Hayat* (1950), *Kanun Namına* (1952), *Altı Ölü Var* (1953), *Öldüren Şehir* (1954), *Beyaz Mendil* (1955), filmleri ile sinema alanındaki başarısını kanıtlamıştır. Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmi sinema dilinin ilk kez kullanıldığı film kabul edilir. *Kanun Namına* filmi karısı tarafından terk edilen bir adamın hikâyesini anlatır. Filmdeki erkek karakter kayınpederini, kayınvalidesini ve komşusunu öldürür. *Altı Ölü Var* (1953)

filmdeki kadın karakter Yanola'nın kocasını aldatması ile kocası, karısı ve karısının birlikte olduğu adamı öldürür. Bu filmdeki kadın karakter filmdeki iki erkek karakterin de sonunu getirmiştir. Kadın karakter eril gerçekliğe uygun bir şekilde ele alınmıştır. Her iki filmdeki kadın karakter de eril dil ve bakışla şekillenen kentli, modern kadın temsilidir. *Vurun Kahpeye* (1949) filmi toplumsal gerçekçi yaklaşımla çekilen filmlerden önce, kadın üzerine çekilmiş tek filmidir. Akad daha sonra *Kardeş Kurşunu* (1955), *Meçhul Kadın* (1955) gibi melodram filmlerine yönelmiştir. Bu dönemin güçlü ikinci İsmi olan Metin Erksan *Karanlık Dünya* (1952) filmi ile yönetmenliğe başlamıştır. *Beyaz Cehennem / Cingöz Recai* (1954), *Yol Palas Cinayeti* (1955), *Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi* (1956) gibi ticari filmler çekmiştir. *Dokuz Dağın Efesi* (1958) filmi ile kırsal gerçekliği anlatmış ve bu filmi de tıpkı *Karanlık Dünya* gibi sansürlenmiştir (Esen,2010, s.116). Yönetmenin *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi ise toplumsal gerçekçi ilk film kabul edilir (Özgüç, 1994, s.75). Farklı yaşantı ve ideallere sahip yedi erkeğin mutluluğa para ile kavuşacakları düşüncesini anlatan filmde, kadınlar erkeklerin para ile elde edebileceği nesnelere sahip, erkeğin himayesi altındadır. Bu dönemin bir diğer önemli ismi Atıf Yılmaz, sinema sektörüne melodram filmleri ile giriş yapmıştır. Yönetmenin *Kanlı Feryat* (1952) ve *Hıçkırık* (1953) filmleri çektiği ilk melodram filmleridir. Yılmaz, melodram kalıplarına uygun olarak kadınları özel alan içerisinde vermiş ve kadın karakterler eril bakışa uygun şekilde şekillenmiştir. Sadık eş, fedakâr anne ve iffetli kadın gibi karakterlerin karşısına aldatan eş, iffetsiz kadın, üvey anne imgeleri yerleştirilmiştir (Yalamaç, 2011, s.82). Yılmaz, 1953-1957 yıllarında roman uyarlamaları yapmış, sinema dili bakımında iyi sayılabilecek filmleri 1957 yılından sonra çekmiştir. *Gelinin Muradı* (1957), *Yaşamak Hakkındır* (1959), *Bu Vatanın Çocukları* (1959) filmleri başarılı filmleri arasındadır. Genel bir değerlendirme yapıldığında bu dönemde çekilen filmlerde kadınlar, anlatı yapıları içinde detay, melodram kalıplarını aşamayan tipler olarak sunulmuşlardır. 1950'lerde Sinemada ortaya çıkan toplumsal gerçekçi akımla birlikte melodramlara ilgi devam etmiş, kadınlar iyi-kötü ikiliği karşıtlığı oluşturularak sunulmuş ve dini duygularının sömürüldüğü filmlerde artış yaşanmıştır. Muhterem Nur, yalnız, pasif, çaresiz, acı çeken, ağlayan kadın karakterlerle özdeşleştirilmiş, güçsüz ve aciz kadın kişiliğinin prototipi olmuştur (Özgüç, 1994, s.31). Bu dönemde çekilen filmlerde kadınlar, tecavüze uğramış kör-yetim-öksüz, kötü yola düşmüş, zengin-kötü kadın, fakir-gururlu kadın ve baştan çıkarıcı kadın, tiplerleriyle filmlerde temsil edilmişlerdir. Çekilen bu filmlerde kadın yine namus, ahlak, iyilik ve kötülük kavramları çerçevesinde şekillenmiş, acı çekmiş,

acınası durumlara düşmüştür. Ancak hikâyelerde buna dair eleştiri, bilinçlendirme söz konusu olmamıştır. 1950'li yıllarda, eril gerçekliğin referans alınarak yeni anlatımların ortaya konduğu sinema filmlerinde, kadın temsillerine yaklaşım değişmeden kaldığı yerden devam etmiştir. Sanatsal ve ticari kaygılarla çekilen filmlerde, kadın temsillerine özen gösterilmemiş, kadınlar hikâyeyi destekleyen yan unsurlar, figüranlar olarak sunulmuşlardır. Eril anlatı yapısının tek tipleştiği kadın karakterler duygusal, masum, narin, ikincil, meta ve haz nesnesi şeklinde sunulmuşlardır. Kadın hikâyelerine yalnızca melodramlarda yer verilmiş kadın sorunları görmezden gelinmiştir (Öngören, 1982, s.70).

### 2.1.5. Yeni Türk Sineması ve Kadına Bakış (1963-1980).

Türk sinemasında Sosyal Gerçekçilik ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğin etkisiyle 1950'li yıllardan itibaren toplumsal gerçekleri yansıtan Toplumsal Gerçekçi filmler çekilmiştir. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi Toplumsal Gerçekçi Sinemanın ilk filmi kabul edilir. Aynı yıl içerisinde Memduh Ün tarafından çekilen *Kırık Çanaklar* filmi Toplumsal Gerçekçi filmlerin sonraki yıllarda artacağına göstergesi olmuştur. Nitekim daha sonra yine Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964) Halit Refiğ'in *Seviştığımız Günler* (1961), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964) Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965), Lütfi Akad'ın *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962), *Tanrının Bağışı Orman* (1964), Atıf Yılmaz'ın *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Muradın Türküsü* (1965) ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri Toplumsal Gerçekçilik bağlamında çekilen önemli filmler arasındadırlar (Yalamaç, 2011, s.88).

Toplumsal Gerçekçi yönetmenler tarafından bu dönemde çekilen filmlerde köy hayatı, şehir hayatı ve göç konularına ağırlık verilmiştir. Bu filmlerde aile yapıları, kadın ve erkek ilişkileri irdelenmiştir. Tam olarak kadın konusuna değinmemekle birlikte kadın sorunları işlenmeye başlamıştır. *Yılanların Öcü* (1962) köy ve mülkiyet sorununu ele alan filmde yaşlı dul kadın-oğul, kaynana-gelin, erkek-kadın arasındaki ilişkileri cinsiyet ve iktidar üzerinden ele almıştır. *Susuz Yaz* (1963) filmi köy konusunu su mülkiyeti üzerinden işler. Filmde kadın sorununa kısmen de olsa da değinilmiştir. Kırsal kesimde kadının, işgücü ve meta olarak algılanışı ve sahipsiz kadının erkek karşısında çaresizliği ve ezilmişliği başarılı bir biçimde aktarılmıştır. Genel olarak bakıldığında, Toplumsal Gerçekçi yaklaşım, kadınların ve kadın sorunlarının

görünürlüğünü arttırmıştır. Kadının bireysel çıkmazları, toplumsal konumu ve toplumsal baskıya karşı verdiği mücadeleyle ilgili filmler yapılmıştır. *Kuyu* (1968) filmi Kuran-ı Kerim'deki Nisa Suresi ile başlamış, “Kadınlara, iyilikle davranın” alıntısı kullanılmıştır. Âşık olduğu kadını karşılık göremediği için kaçırıp, kadına tecavüz eden bir erkeğin hikâyesi anlatılır. Filmlerde merkeze alınan karakterlerin erkek bireyler olması, sinema aracılığıyla tanımlanan kimliğin erilliğine işaret etmektedir. 1970’li yıllara gelindiğinde etkili olacak olan Devrimci Sinema, 1960’larda Yılmaz Güney’in *Seyyit Han* (1968) ve *Umut* (1970) filmleri ile ortaya çıkmıştır. *Seyyit Han* (1968)’da ana kadın karakter olan Keje’nin kiminle evleneceği Mürşit’in (abi) kararına bağlıdır, Keje’nin bir başkasına âşık olması önemsenmez hatta bu ailenin namusunu lekeleyecek bir durumdur (Yalamaç, 2011, s.91). Güney’in yarattığı hegemonik erkek kimliği erkek karakterlerin güç ve iktidarla olan ilişkisini eril değerlerin üstünlük kazanmasını kaçınılmaz kılmıştır (Yüksel, 2006, s. 41). Yeşilçam melodramları ise Belgin Doruk, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın gibi kadın yıldızlar yaratarak kadın karakterleri kalıplaştırmış ve sinema izleyicisi kadınların yıldız isimleri rol model almasını sağlamıştır. Özellikle Nejat Saydam’ın yönettiği *Küçük Hanımefendi* (1961) filmi ile Belgin Doruk, göstermelik kentsoylu, cinselliği gizlenmiş, güldürü kalıpları içinde gönül serüvenleri yaşayan bir kadın tiplemesine bürünmüştür. Fatma Girik başkaldıran, kafa tutan tipik bir halk kızı olarak, Filiz Akın, sempatik, masum yüzlü ve romantik bir genç kız tiplemesiyle, Hülya Koçyiğit, umutsuz aşk kurbanı bir kadın tiplemesiyle seyirci için birer fetişe dönüşmüştür (Özgüç, 1994, s.33,35). Kentsel ve kırsal yaşam arasında yeşeren taşra mahalleleri, kadın ve namus ilişkisini yeniden üretirken, arabesk kültürün de başlangıcı olmuştur. Diğer yandan, mahallenin dışına çıkabilmiş ve yeni burjuva sınıfının habercisi olan kesime hitaben, köylü bir kadının kentli ve uygar bir kadına dönüştüğü burjuva melodramları da çekilmiş ve toplum tarafından beğenilmiştir. Melodram filmlerinde, namus timsali iyi kadınları yıldız oyuncular canlandırırken, ikinci derecedeki kötü kadın rolleri soyunan, sevişen, striptiz yapan vamp rollerini oynayan belirli kadın oyuncularına kalmış, kadın cinselliği ve çıplaklık yalnızca kötü kadın imajıyla birleştirilmiştir.

Toplumda önemli değişikliklerin meydana geldiği bu dönemde kadının toplumsal statüsünde gerçekleşen değişiklikler ve oluşan yeni toplumsal sınıfların getirdiği farklı kadın kimliklerinin ve temsillerinin ortaya çıktığı görülür. Bu dönemde çekilen filmlerde kadınlar iki tip şekilde sunulmuştur. Bu tipler: “Erkeksi” ve “Hanım Hanımcık” kadın tipleri şeklindedir. Erkeksi kadın tipi ilk bakışta erkek egemen

topluma karşı bir muhalefet olarak görülse de her iki tipte de yaratılması amaçlanan imaj aslında dönemin erkek egemen yapısına paraleldir (Sağlık, 1996, s. 45). Türk sinemasının bu döneminde erkeksi kadın tipi aynı zamanda sanayileşmenin ve kentleşmenin getirmiş olduğu değişim ve dönüşümün ardından, oluşan tüketim toplumunda statüleri değişmiş kadınları anlatmaktadır (Biryıldız, 1993, s. 14). Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat* (1960), Abdurrahman Palay'ın *Erkek Fatma* (1960), *Erkek Fatma Evleniyor* (1963), Aydın Arakon'un *Fosforlu Cevriye* (1959) gibi filmleriyle yükselen erkek gibi kadın tiplmesi oldukça tutulmuştur. Bu filmlerle, özel alan ile kamusal alanının cinsiyete göre belirlenmiş olduğunun altı çizilirken, kadına kamusal alanın erilliğini kabullenmesi gerektiği, kamusal alanda var olabilmesinin erkek gibi davranmasıyla mümkün olabileceği ama özünde asla oraya ait olamayacağı mesajı verilmiştir (Yalamaç, 2011, s.96, 97).

#### **2.1.5.1. 1960 ve 1980'li Yıllarda Türk Sineması ve Kadın**

1960-1970 yıllarında sanayileşmenin hızlanmasıyla köyden kente göçlerde artış meydana gelmiştir. Buna bağlı olarak şehirlerde gecekondulaşma ortaya çıkmış, işçi sınıfında artış görülmüştür. Bu da sendikalaşma, grev, toprak, mülkiyet, köy, kentleşme gibi toplumsal kavramların tartışıldığı ve işlendiği Toplumsal Gerçekçilik Dönemini beraberinde getirmiştir (Daldal, 2005, s. 58). Bu dönemin başlangıç yıllarında yeni orta sınıfa mensup bireylerin modernlik ve geleneksellik arasında gidip geldiği, orta sınıfın ulusal kimlik arayışına girdiği gözlemlenir. Buradan toplumsal gerçekçi sinemanın iki önemli misyonunun olduğu çıkarılabilir. Bunlardan ilki mevcut sosyal düzeni tarafsız ve avangard bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, diğeri ise daha saf ve modern bir sinema dili oluşturmaktır. Kırsal kesimde yaşayan hem evlerinde hem de tarlada çalışan kadınlar ile şehirlerde fabrika işlerinde ve temizlik işlerinde emek veren kadınların benzer şekilde ekonomik ve sosyal açıdan özgür olmadıkları görülmektedir. Kent toplumunda üst veya orta sınıfa mensup ve önemli bir konuma sahip olan kadınlar, mesleki veya ekonomik açıdan eşleriyle eşit olmalarına rağmen erkeklere bağımlıdırlar (Özkan, 2012, s.80). Türkiye'de aile kurumu önemli bir yere sahiptir. Ekonomi ile ilgili işlerde sorun yaşansa dahi üremeğe dayalı ilişkiler aile içinde yürütülür. Bu durumda bir kişinin, özellikle de bir kadının aile dışında kendine bir kimlik araması zordur. Ailenin koruyucu kabuğundan çıkmaya çalışan bir kadın marjinal olarak lanse edilip toplumdan dışlanır (Arat, 1992, s. 63). Eğitim düzeyinin yükseltilmesi, kadınların çalışma hayatına girişlerine katkı sağlamış olsa da ekonomik sıkıntılar kadının çalışma hayatına

katılmasının önünde büyük bir engel olmaya devam etmiştir. Kadınların ev ve aile sorumluluklarını her zaman ön planda tutması toplum tarafından kadınlardan beklenmektedir. Bunun sonucu olarak kadınlar toplumun onları konumlandığı tüm alanlarda belirli bir noktaya kadar çalışma ve ilerleme fırsatına sahip olabilmişlerdir. Türk aile yapısında kadına biçilen rollerdeki değişim, kadınların farkındalığının artması, örgütlenmesi, konumlarını değiştirme çabaları ile kadının güçlenmesi mümkün hale gelebilir. Egemen sistem yeni bir kültür inşa ederken tüm kitle iletişim araçları kadınları düzenin bir parçası ve sürdürücüsü olmaya zorlamaktadır (Özkan, 2012, s.80). Kadın, aile kurumu içinde pasif, fedakâr, düzen koruyucu, erkek ise etkin, düzen kurucu ve aile reisi şeklinde konumlandırılırlar. 1960'tan 1970'lerin sonuna kadar Türk sinemasında yapılan sosyal gerçekçi filmleri incelediğimizde geleneksel aile yapısını doğrulamak yerine, bu yapıyı ve aile bireylerinin ilişkilerini sorguladıkları görülür.

Halit Refik'in *Seviştiğimiz Günler* (1961) filminde büyük şehirde ailelerinden ayrı yaşayan üç genç kadının kendi başlarına hayata tutunabilme mücadeleleri verilmektedir. Aile kurumu dışında hiçbir ekonomik gücü olmayan ve toplumda rolü olmayan kadın, toplumun boşanmış kadına yönelik olumsuz tutumuna karşı boyun eğici tavrını sürdürmekte ve tahammül etmeyi tercih etmektedir (Kaplan, 2003, s.157). Türk sinemasının bu döneminde çekilen filmler burjuva sınıfı ailelerin ve gecekondualarda yaşayan ailelerin temsillerini sunarak ülkedeki değişimi yansıtır. Aileye yayılan yabancılaşma imajı, farklı sınıfları temsil eden bu ailelerde defalarca sunulmaktadır. Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda* (1964) adlı filminde burjuva bir aile anlatılır. Filmdeki karı-koca birbirlerini gerçekte tanımayan ve birbirlerine yabancı olan insanlardır. Yabancılaşma, göç ve kentleşme sonucu oluşan bu yeni sınıfa ait bireylerin de gecekondu ailelerinden muzdarip olduğu gösterilir. Lütfi Akad'ın göç temasını ele aldığı *Gelin* (1973) filminde geleneksel aile yapısı içerisindeki köylü bir kadının mücadelesini; aile içinde hiçbir söz hakkı olmamasından dolayı çocuğunun hastalığı konusunda dahi elinden bir şey gelmemesi sonucunda çocuğunu kaybetmesi ile evi terk edip fabrikada çalışmaya başladığını ve bir değişim süreci içine girdiğini işler. Kadının toplumsal konumuna ve düzene başkaldırdığını gösterir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda göç, kentleşme ve gecekonduaların getirdiği büyük değişimler Türkiye'nin kültürel, ailevi, sosyal yapısında da değişiklikler meydana getirmiştir. Bu değişiklikler Türk sinemasında da konu farklılığına neden olmuştur. Bu filmlerde göçmenlerin büyük şehirde karşılaştıkları sorunların çözümünde, var olma çabalarında aile kurumunun korunmasının öneminden dolayı geleneksel yapıyı sahiplenme durumu söz konusudur.

Sanayileşme, işçi sınıfını olduğu kadar burjuva sınıfını da ortaya çıkarmıştır. Türk filmlerinde fabrika işçisi kadınlara ve burjuva sınıfına ait kadınlara yer verilmiştir. Lütfi Akad'ın *Diyet* (1974) filminde Anadolu'dan gelip bir fabrikada çalışan sendikacı olmayan bir işçi ailesinin dramı anlatılmaktadır. Filmde, kocasına verdiği destek ve direnişle bilinçlenmeye başlayan bir kadının hikâyesi anlatılmaktadır. Böylelikle işçi ailesinin bir üyesi olan köylü kadının farkındalık öyküsü ile toplum ve aile içindeki yeri verilmeye çalışılmıştır.

Arabesk film 1970'li yıllarda görülseler de 1980'lerde hızla çoğalırlar ve büyük bir furyaya dönüşen seks filmlerini tahtından ederler. Arabesk filmlerdeki kadın tipi 1960'lardaki ticari filmlerin kadın tiplerine benzer özelliklere sahiptir; saf, temiz, bağımlı, iyi bir ev hanımı yahut sadece cinsel cazibesini kullanan ve yuvaya zarar veren kötü bir kadın tipleridir. Bu filmlerde kötü yola sürüklenen, aldatılan, onuru kırılan ve iyi bir eş, fedakâr bir anne olabilme potansiyeline sahip kadın karakterler de bulunmaktadır. 1980'lerde arabesk şarkıcı filmleri çekilirken bir yandan da toplumsal sorunları, özellikle kadın sorunlarını işleyen filmler çekilmiştir. Kadın meselelerini ve kadınlık hallerini konu alan filmlerde kadın, insan olmanın tüm özelliklerini taşıyan, düşünen, üreten, gerektiğinde başkaldıran, cinselliğini yaşayan ve bunların yanı sıra iyi bir anne olmaya da çalışan bir kadın olarak tasvir edilmişlerdir. Kadının hem ailede hem de iş yaşamındaki sosyal konumunun Türk sinemasının birçok filminde ortaya çıkan faktörlerle nasıl değiştiğini görmek mümkündür. Toplumda olduğu gibi sinemamızda da kadınların, sabır, uyum, şefkat ve fedakâr tavırlar sergileyerek daha çok aile kurumu içerisinde yer aldıkları görülmektedir.

1980'lere kadar Türk filmlerinde yaratılan kadın karakterler, iyi ve kötü olmak üzere iki kadın tipinden oluşmaktadır. Kadınlar ya evlerinin onurlu kadınları, çocuklarının anneleri, cinselliği olmayan, seven, sürekli bağışlayan, baskı altında hissetmelerine rağmen evin mutluluğunu bozmayanlardır. Ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlar (Işık & Eşitti, 2015, s. 121). Yine 1970'lerin ortalarından itibaren kalıbın kırıldığı ve iyi kadın temsili olarak görülen kadınların çıplaklıklarıyla bedenlerini teşhir ettikleri görülmektedir. Kadının kişiliğinin ortadan kaldırıldığı ve bedeninin erkeğe bir meta olarak pazarlandığı bu tür filmlerde erkekler, kişiliği ve bedeni ile kadına hükmedip istismar ederek egemenlik ve iktidarını pekiştirmeye çalışır. Hatta şiddete dayalı cinsel bir tavır görmek de mümkündür. Erkeklerin kadınlar üstündeki tahakkümü

ve kadının bu durum karşısında tepkisiz kalışı kadın ve erkeğin toplum içindeki konumunun sürdürülmesine ve meşrulaştırılmasına olanak sağlamıştır.

Toplumda görülen siyasi çatışmaların, sosyal krizlerin, kargaşanın ve gençlerin içinde olduğu toplumsal olayların sokaklara yayılması ailelerin sinemadan uzaklaşmasına neden olmuştur. Toplumda yaşanan bu gelişmeler sonucunda sinemacılar, izleyici arayışına girer. Hedef kitlelerini değiştirerek film konularında değişime giderek kadın izleyicilere yönelik aile filmlerinin yerine erkek izleyicinin ilgisini çekebilecek filmlere yönelirler. Bu yeni hedef kitle ekonomik durumu kötü, eğitim düzeyi düşük, işsiz, cinsellik konusunda bilgisiz, toplumun alt sınıfına mensup bireylerden oluşmaktadır. Böylelikle sinemada seks komedisinin yaygınlaştığı bir dönem başlamıştır. Seks komedisi; dürüst, duygusal, evinin hanımı, ailesinin günlük geçimini yönetmeye çalışan kadınlar için bu tarz filmler bir şey ifade etmezken, işsiz, eğitimsiz ve cinselliği bilinçsizce yaşayan erkekler için bir tatmin aracı olarak kullanılmıştır.

1980'li yıllarda seks filmlerinin yerini arabesk filmlerinin aldığı ve ülkede kadın hakları meselesi ile ilgili konuların gündeme geldiği, sinemada kadın hakları meselesinin önem kazandığı görülür. Özellikle 1982-1987 yılları arasında kadınları konu alan ve kadın meselelerine atıfta bulunan filmlerin çok sayıda çekildiği görülür.

### **2.1.5.2. 1980'li yıllarda Türk Sinemasında Kadın**

1980'li yıllar Türk Sinemasında büyük bir dönüşümün gözlemlendiği yıllar olmuştur. Bu dönüşüm, esas olarak Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimden kaynaklanırken dünyada yaşanan gelişmeler de bu dönüşümde büyük bir etkiye sahip olmuştur. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından Türkiye'de hemen her türlü siyasi faaliyet yasaklanmış, fikir ve ifade özgürlüğüne kısıt getirilmiş ve dolayısıyla sinema da bu yasaklı ortamdan olumsuz yönde etkilenmiştir. Sinema filmlerinin içeriklerine yönelik uygulanan katı sansür anlayışı, filmlerde işlenen tema ve öğelerin farklılaşmasına zemin hazırlamıştır (Evren, 2014, s. 335 & Kırvaşoğlu, 2015, s. 205, 206). Bununla birlikte bahsi geçen yıllar, Batıda daha erken bir tarihte yükselişe geçen ikinci dalga feminist hareketin etkilerinin Türkiye'de hissedildiği yıllar olmuştur. Bu dönemde diğer siyasi faaliyetlerden farklı olarak kadın hareketinin yükselişe geçmesi askeri rejimi rahatsız etmemiş ve sinemada "güçlü" ve "bağımsız" kadın temasının işlenmesi, 1980 askeri darbesinin yarattığı ortam ve ikinci dalga feminist hareketin ikili ortaklığı sayesinde gerçekleşmiştir (Yerlikaya, 2020, s. 95). Bu ikili

ortaklık, Türkiye’de “kadın filmleri” olarak anılan filmlerin ortaya çıkışına zemin hazırlamadan hemen önce 1970’lerin başında ikinci dalga feminizmin gölgesinde tüm dünyada başlayan Kadın Hareketleri sayesinde kadınlar, sinema filmlerine yeni bir bakış açısıyla bakmaya başlamışlardır. Bu farklı bakış açısı, esas olarak yenilikçi bir yaklaşım anlamına da gelmekte ve kadın tarihinin sinemadaki yansıması olarak değerlendirilmektedir. Diğer bir ifadeyle, 1970’li yıllarla beraber dünyada kadınlarla ilgili alternatif bir tarih yazımı çabası başlamıştır (Smelik, 2008, s.2). Bu çaba doğrultusunda bu yıllarda dünyada, Türkiye’de ise biraz gecikmeli olarak 1980’li yıllarda kadının özneliğine dair bir farkındalık oluşturmak maksadıyla kadın filmleri yapılmaya başlanmıştır. Türk Sinemasında kadın tipolojilerinin kökten değişime uğradığı 1980’li yıllardan önce kadınlar çoğunlukla erkeğin arzu nesnesi olarak temsil edilmiş ve filmlerdeki anlatı ve biçim, erkeğin bu arzu nesnesini ele geçirmesi üzerine kurulmuştur. Kimi zaman sevgiyle, kimi zaman ise şiddetle bu arzu nesnesi kadına temsili olarak sahip olunmaktadır. Bu bağlamda Türk Sineması’nda kadınların temsil edilme biçimleriyle ilgili yapılacak en önemli vurgulardan biri, bu sahipliğin yöntemi şekil değişirse de kameranın eril bakış açısının değişmemesidir (Özarlan, 2015, s. 43). Daha açık bir ifadeyle, tüm çabalara rağmen kadınların hemen her dönem sahnede yanlı bir şekilde temsil edildiği ifade edilebilecektir (Kırel & Duyal, 2014, s. 287). 1980 sonrası Türk Sineması’nda kadın temsilleri ev içi üretim yerine kamusal alanda temsil edilmeye, daha güçlü ve bağımsız sunulmaya çalışılsa da ataerkil bakış açısının ve erkek hegemonyasının devamlılığı dikkatlerden kaçmamaktadır. Türk Sinemasının kadınları hemen her dönem tüm bu hegemonik erkeklik örgüsü içinde temsil edilse de zaman içerisinde değişen dünya koşulları ve ekonomik gereksinimlerin de etkisiyle bu kadınların daha görünür hale geldiği yadsınamaz bir gerçekliktir (Çağlıyan, 2014, s. 264). Daha açık bir ifadeyle, 1980 sonrasında dünyada ve paralelinde Türkiye’de neoliberal politikaların ve ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle yaşanan çoklu bir dönüşüm içerisinde kadının çalışma yaşamı içerisinde yer almasına koşut olarak 1980 sonrası Türk Sineması’nda da kadınların bu yönlerinin vurgulandığı ve daha güçlü bir konuma getirildiği de görülmektedir.

Türkiye’de 1980’li yıllarda, değişen dünya dinamiklerine ve ikinci dalga feminist hareketin etkisine bağlı olarak pek çok toplumsal tabu yıkılmaya başlamıştır. Kadınların eskiye kıyasla eğitime ve emek piyasalarına katılımlarının artması ve erkeklerin ekonomik açıdan destek görme ihtiyaçları, kadın konusundaki tutucu bakış açısının bir nebze yumuşamasını sağlamıştır. Eğitim faktörüyle birlikte köy-kent-

gecekondu kültürleri arasındaki alışveriş ve kültürel dönüşüm süreçleri, çoğunlukla kırdan kente göç eden ilk kuşak kadınları olmasa bile ikinci kuşak kadınları olumlu yönde etkilemiş, gecekondu ailelerinin, kendilerinin yapamadıklarını çocuklarının yapmaları yönündeki çabaları ve bu konudaki umutları yeni bir sürece kapı aralamıştır (Adanır, 2003, s. 115). Türk toplumunun 1980 sonrasındaki kabuk değiştiren yeni görünümü, olumlu ve olumsuz yanlarıyla Türk Sineması'ndaki özgürleşen kadın temsillerinde de yansıma bulmuştur. Örneğin; Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982), *Bir yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Ah Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986) filmlerinde kadın her ne kadar geleneksel kalıplardan sıyrılmış olarak gösterilse de eril bakış açısı varlığını sürdürmüştür. "Yılmaz filmlerinde cinselliği bir özgürleşme süreci içerisinde yaşamak isteyen kadınlar giyimleriyle, bakışlarıyla, tavırlarıyla seyredilmekten haz duyan imgeler olarak çizilmektedir" (Hıdıroğlu & Kotan, 2015, s.60).

Tüm bu özgürleşen kadın temsillerine rağmen, Türk toplumunda kadınların bir erkeğin tahakkümü altında yaşamasının, toplumsal ve yasal bir kural olarak kabul edilmeye devam ettiği de ifade edilebilecektir. Kadınlar için özgür nitelendirmeleri ise çoğunlukla bir erkeğin korumasına ihtiyaç duymadıkları veya yasal olarak erkek vesayetini reddetmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda özgür olmayan, diğer bir ifadeyle erkek himayesi altındaki kadınların cinsel özgürlükleri, üstü kapalı ve ima şeklinde gündeme gelirken, özgür kadınlar ise serbest veya rahat olarak nitelendirilmekte ve bu kadınların cinsel hayatları izlenmeye ve paylaşılmaya açık olacak şekilde verilir. Bu düşünceden hareketle, Türk toplumunda kadınların cinselliklerinden soyutlanmış ve cinselliklerinin dışında neredeyse başka hiçbir kimliği bulunmayanlar olarak ikiye ayrıldığı ifade edilmektedir (Saktanber, 2015, s. 191). Türk Sineması'nda emek piyasasına katılan kadınlar, bir bakıma erkek vesayetini kabul etmeyen ve özgür kadınlar olarak nitelendirildikleri için çoğunlukla toplum tarafından mercek altına alınmakta ve kadınlığa içkin halleri değerlendirmeye tabi tutulmaktadır. Bu kadınlar, emek piyasalarına katıldıkları için ya fazla eril ya da kamusal alan için fazla dişil bulunmaktadır.

1980 sonrasında çekilen filmler incelendiğinde, Türk Sineması'nda kadın temsillerinin daha önce bahsedildiği üzere iki şekilde gerçekleştiği görülecektir. Bu bağlamda ilk bakış açısına göre, arabesk filmlerde ve ticari amacı ön planda tutan diğer Yeşilçam filmlerinde kadın temsillerinde hiçbir farklılık yoktur. Geleneksel Yeşilçam tarzını devam ettiren filmlerde kadın, yine iyi kadın-kötü kadın ikiliğini merkeze alarak

“melek kadınlar” ve “şeytan dişiler” olarak temsil edilmektedir. İkinci bakış açısına göre ise kadın, artık melek veya şeytan değil “insandır”. Bir insanda görülebilen iyi ve kötü tüm özellikleri barındırırken düşünebilme, başkaldırma, cinsel istek duyma ve iş yaşamında başarılı olma gibi eylemler bütünü de sergilemektedir. Kadın, tüm insani eylemlerinin yanı sıra kadına özgü anneliği de iyi bir şekilde yürütmeye çalışmaktadır (Esen, 2016, s. 181). Bu filmler, eril zihniyetin izlerini derinden barındırmalarına rağmen gerçek yaşamda olduğu gibi toplumsal cinsiyet bağlamında ev içi üretimde ve kamusal alanda yaşanabilecek pek çok sorunu merkeze almaları ve çaba göstermeleri sebebiyle Türk Sineması’nda yenilikleri temsil etmektedir.

Ancak bu sorunlar merkeze alınırken, kadının sorunlarının cinsel özgürlük arayışı düzeyinde kalması sıklıkla eleştirilmeye devam etmiştir. Kadının toplum içinde varlığını ortaya koymak ya da sorunlarını siyasi alanda çözmeye çalışması göz ardı edilmiştir. Özgür olma çabasındaki kadınlar marjinal kadın olmakla özdeşleştirilirken cinsel bunalım ve tatminsizliklerin ana sorunsala yerleştirilmesi, kadınların emek piyasalarına, özel alana veya özel-kamusal alan ikiliğindeki iş-yaşam dengesine dair sorunlarını gölgede bırakmıştır (Pösteki, 2012, s. 84). 1980 sonrasında Türk Sineması’nda ayakları daha yere basan haliyle temsil edilen kadınların daha çok cinsel özgürlük taleplerinin merkeze alınması, esas olarak Türkiye’de 1980’li yıllarda yankı uyandıran ikinci dalga feminist hareketin niteliğinden etkilenmiş gibi gözükmektedir. 1980 askeri müdahalesi sonrasında bastırılan ideolojik gruplara karşın dönemin ilk muhalif hareketi olarak ortaya çıkan İkinci Dalga Feminist Hareketi’ndeki gruplar; kampanyalar, sokak gösterileri ve diğer feminist grupların yayınladığı dergiler aracılığıyla politik taleplerini dile getirmişlerdir. Bu talepler öncelikli olarak kadına yönelik şiddet, cinsellik, beden, kimlik ve aşk konularını merkeze almış, kadın emeğine dair sorunlar genellikle kuramsal düzeyde yapılan tartışmalar ve yazılarla sınırlı kalmıştır. Türkiye’de 1980 sonrasında yaşanan feminist hareket, kadın emeğinin görünmezliği ve değersizleştirilmesine çözüm arayacak politikalara odaklanamamıştır. Bu durum, özellikle sosyalist feministler tarafından özel ve kamusal alan ikiliğinde, diğer bir ifadeyle kapitalizm ve patriarka ilişkisi bağlamında ele alındıysa da çabalar yetersiz kalmış, kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında yaşadığı sorunları çözmek adına politika üretilmemiştir. Bu dönemde yaygınlaşan sokak eylemlerinin, kampanyaların ve toplantıların hemen hepsi şiddet, kadın bedeni ve cinsellik üzerine yapılmıştır (Özar, 2012, s. 273, 275). Türkiye’de 1980 sonrasında feminist hareketin seyri ve talepleri bu yönde olurken, feminist sinema da özgün bir çözüm üretememiş ve

cinsel özgürlük kalıplarından sıyrılamamıştır. Dönemin politik ortamı düşünüldüğünde, 1980 sonrasında Türk Sineması'nda "kadın konulu" filmlerin çekilmeye başlaması başlı başına önemli bir çaba olarak değerlendirilebilecektir. 1980 sonrasındaki "Kadın Filmleri", esas olarak kendi içinde; öncelikle kadın özellikleri ve kadınsı halleri işleyen filmler ve kadını gerçekçi olarak ele almaya çalışan, kadınların sorunlarını ve emek piyasası içindeki konumunu sorgulayan filmler olarak ikiye ayrılmaktadır (Esen, 2000, s. 43). Bu bağlamda ilk tür içinde çalışma yaşamına katılmaktan ziyade doğrudan patriarkale karşı mücadele veren, cinsiyet temelli ayrımcılığı ortadan kaldırmak ve temel hakları elde edebilmek için çabalayan kadınlar temsil edilmiştir. İkinci türde ise kadın daha gerçekçi bir şekilde temsil edilmeye çalışılmış, ev içi üretimde ve kamusal alanda karşılaştığı sorunları çözmeye çalışan haliyle emek piyasalarına katılan kadınlar sinemaya yansımıştır. Ancak bu kadınlar çalışma yaşamında temsil edilse dahi temel mücadeleleri yine eril zihniyetin ürettiği toplumsal cinsiyet rollerine karşı olmuştur.

Hangi tür içerisinde mücadele ederse etsin, kadın filmlerinin kahramanlarının sorunlu kadınlar olduğu düşüncesi ise geçmişten günümüze hâkimiyetini sürdürmektedir. Mücadele içerisinde gösterilen kadınlar, özel veya kamusal alanda olmaları fark etmeksizin Türkiye'de yaşamaktan ziyade başka bir dünyada yaşıyormuş gibi bir sunum içerisine itilmiş, erotizmin odak noktası olarak sunulmaya devam ederken tüm sorunları cinsellik üzerinde toplanmıştır (Pösteki, 2012, s. 84). 1980'li yıllarla beraber değişen siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlar içinde yaşayan bir toplumu yansıtmak isteyen sinemacılar toplumun sadece bir kesimini, kentsoylu, aydın, marjinal kişileri ve onların ilişkilerini merkeze almıştır (Scognamillo, 2014, s. 441). Bu bağlamda bu yıllarla birlikte kadının artık patriarkale içkin kırsal kesim sorunlarından kentli kadın sorunlarına geçiş yapıldığı ifade edilmektedir (Pösteki, 2012, s. 83).

1980'li yıllarda çekilen kadın filmlerinin sunumunda Atıf Yılmaz'ın oldukça önemli katkıları bulunmaktadır. Atıf Yılmaz'ın 1980-1989 yılları arasında çektiği filmlerin çoğu kadın filmi kategorisinde değerlendirilmektedir. Bu filmlerin pek çoğu ise, çalışma hayatı içinde temsil edilen kadınların yer aldığı filmlerden oluşmaktadır.

1980'li yıllardan günümüze kadarki süreçte geleneksel Yeşilçam tarzı filmlerde, kadınların yine edilgen, masum, kaderin rüzgârıyla sürüklenmiş bir şekilde temsil edildiği görülmektedir. Bununla birlikte dişil özellikleri ön planda olan yuva düşmanı kadınlar da 1980 sonrasında Türk Sineması'nda var olmaya devam etmiştir. Kadın şanslı ise evlenip mutlu olmakta, şanssız ise geneleve veya pavyona düşüp mutsuz bir hayata mahkûm edilmektedir (Esen, 2000, s. 43). Kadının çalışma

yaşamında gösterildiği gerçekçi filmlerde dahi kadın ruhsal anlamda erkeğe muhtaç gösterilmiştir. Çalışma yaşamında yer alan kadınlar, çoğunlukla iyi eş ya da anne olamamış, bu yönleriyle sinemada erilleşmiş ve yetersiz kadınlar olarak temsil edilmiştir. Çalışan kadınlar, genel bir değerlendirme yapıldığında, çoğunlukla vasıflı bir çalışma içinde yer alamamış, vasıflı veya vasıfsız bir iş olması fark etmeksizin çoğunlukla erkeklerden daha alt kadrolarda yer almıştır. Bu durum, kadının patriarkale içkin bakış açısıyla değerlendirildiğine, toplumsal yaşamda olduğu gibi Türk Sineması'nda da kadınların çalışma yaşamında erkeklere rakip olamadıklarına ve eğitilmiş kadınların tehlikeli bulunduğuna işaret etmektedir. Filmlerde kadınlar eğitilmiş ve vasıflı ise de temel hak ve özgürlüklerini kullanmada yetersiz ve erkeğe muhtaç gösterilmeye devam etmiştir.

Vasıflı kadın emeğine dair dikkat çeken bir diğer husus da bahsi geçen emeğin niteliğine dairdir. 1980 sonrasında Türk Sineması'nda temsil edilen eğitilmiş ve vasıflı kadınlar, değişik çevrelerden, burjuvaziden, sanat ya da iş dünyasından gelen bambaşka kadınlar olarak temsil edilmiştir. Daha açık bir ifadeyle, 1980 öncesinde klasik Yeşilçam anlatısı içinde uzun toplantı masalarının başında geniş şapkaları, kürkleri ve eldivenleriyle sigara içerek emirler yağdıran görkemli kadınlar yerine başka açıdan görkemli kadınlar gelmiştir. Bu kadınlar, çoğunlukla yurtdışında eğitim almış ve yaygın olarak yaratıcı serbest mesleklere sahip, sanat galerisi yöneten, yazar, ressam, tasarımcı gibi kimliklerle sunulmuştur (Scognamillo, 2014, s. 442). Kadın vasıfsız emekse genellikle seks işçisi, pavyonda şarkıcı, manken, fotomodel gibi işlerde gösterilmiş, vasıflı ise üst boyutta bir yaratıcılık ve marjinallikle temsil edilmiştir. Tüm bu anlatılar ışığında, 1980 sonrası Türk Sineması'nda çalışan kadın temsillerinin eril gözle inşa edildiği açığa çıkmaktadır. 1980 sonrasında “kadın konulu” filmlerin ortaya çıkışıyla konu ve kadının yeni özneliği ile farklı bir sunum amaçlansa da yine bu filmlerin pek çoğunda eril zihniyetin tezahürleri açıkça görülmektedir.

Vasıflı veya vasıfsız olmaları fark etmeksizin Türk Sineması'nda geçmişten günümüze çalışan kadın temsilleri göz önünde bulundurulduğunda, kadınların kendilerine belirlenen alanlarda ve belirlenen davranış kalıpları içinde yer almaları, (Saktanber, 2015, s. 203) daha açık bir ifadeyle çoğunlukla kendi “doğalarında” olduğuna inanılan el becerilerine istinaden ücretsiz tarım işçiliği ve özel alana dair ev içi üretimdeki emekleri olumlu değerlendirilmiş ve toplum tarafından kabul görmüştür. Kadının üretken olmayan emek bağlamındaki tüm faaliyetleri dışında kalanlar ise genel manada toplumda kabul görmemiş, bu kadınlar tacize açık hale gelmiştir. Bu kadınların

toplumda kabul görmemelerinin en önemli tezahürleri ise, kadının hangi mesleği yaparsa yapsın “erillikle” veya tam tersinden bakıldığında “fazla dişi olmakla” suçlanması ve seks işçiliği yapıyorsa sonuçta ölümle cezalandırılması gerekliliği ile ortaya çıkmaktadır. Kadının erillikle suçlanmasının nedeni, kadınların “üretken” emek piyasasına katılması üzerine inşa edilmiş, bu bağlamda emek piyasalarına katılan kadın, asıl olması gereken yer olan evden uzaklaştığı için dişiliğini kaybederek erilleşmiş ve yalnızlaşmıştır. İlâveten, bu kadınların eğitilmiş, ekonomik sorunları olmayan, vasıf ve meslek sahibi olmalarına karşın hayatlarında kocaman bir boşluk duygusu ve ifade edilemeyen bir iç sıkıntısı hâkimdir. Bu boşluğun ve iç sıkıntısının en önemli sebebi ise hayatlarında bir erkek olmayışıdır. Eğitilmiş, vasıf ve meslek sahibi bu kadınlar, hayatlarındaki bu büyük boşluğu ancak bir erkeği sevdikten ve erkek tarafından sevildikten sonra doldurabilmektedir. Daha açık bir ifadeyle, kadınlar açısından eğitilmiş-eğitimsiz, vasıflı-vasıfsız, meslek sahibi veya mesleksiz olmaları fark etmeksizin bir erkeğin kanatları altında korunup kollanıyor olmak önem kazanmaktadır. Bu durum, kadın açısından akla gelmiyor ise de toplum tarafından sürekli farklı yollarla hatırlatılmakta ve dayatılmaktadır.

### 2.1.5.3. 1990’larda Türk Sineması ve Kadın

Bu yıllarda geleneksel Yeşilçam’ın usta-çırak ilişkisinden gelmeyen, klasik yapımcılara ihtiyaç duymayan, biçim ve içerik açısından daha önce yapılan filmlerden farklı olan projeleri hiçbir risk-zarar ilişkisi kurmadan hayata geçiren bağımsız sinemacılar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Türk Sineması’nda her anlamda bağımsız ilk kuşak olarak da adlandırılabilir yönetmenler, sinema sektörüne hâkim olmaya başlamıştır. Bu dönemin en belirgin özelliği; yönetmenin, senaristin, yapımcının, oyuncunun ve hatta kameramanın aynı kişide toplanmış olmasıdır (Öztürk, 2014, s. 470). Bahsi geçen bu yeni dönemde filmler, nicelik bakımından az olmasına rağmen nitelik bakımından (konu, tema, biçimsel yaklaşımlar açısından) büyük çeşitlilik göstermektedir. Klasik anlatılarıyla birbirini tekrar eden Yeşilçam film döneminin sona ermesiyle yerli sinema kalıplarından kurtulmuş ve özgürleşmiştir. Türk Sineması’nda, kişisel üslupların bir kaygı gütmeden ifade bulduğu yazar-yönetmen sinemacılara özgü olan tema ve görsellerin öne çıktığı, geniş bir izleyici kitlesini hedeflemeyen, yer yer minimal da olsa kendi seyirci kitlesine ve tarza sahip olan filmler görülür. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim ve Reha Erdem gibi yönetmenler bu yeni tarzın temsilcileri olarak örnek gösterilebilir (Pösteki, 2012, s. 46).

1990'lı yıllar, bu yeni yönetmen kuşağının yetişmesinin yanı sıra mücadele yılları olarak da anılmaktadır. Türkiye'deki ekonomik kriz ortamı, Türk Sinemasında yılda çekilen film sayısını en alt seviyede tuttuğu gibi çekilen filmlerin hepsinin gösterime girememesine sebep olmuştur. Şerif Gören'in "*Amerikalı*" filmi, Sinan Çetin'in "*Berlin in Berlin*" filmi ve Yavuz Turgul'un "*Eşkya*" filmi sektöre hareket katan ve Türk Sineması'nın tekrar yükselişe geçmesini sağlayan filmler arasındadır (Kırvaşoğlu, 2015, s. 210,211).

1970'li yıllarda Yücel Çakmaklı ile başlayan "Milli Sinema" kavramı (Özgüç, 2009, s. 45). 1990'lı yıllarda bu akımı destekleyen ve İslami görüşü merkeze alan grupların sağ politik sinemayı tekrar gündeme getirmesiyle "Beyaz Sinema" kavramına doğru evrilmiştir. 1990 yılında, 1970'lerin modası olan bu akımın tekrar ortaya çıkışı, Mesut Uçakan'ın "*Yalnız Değilsiniz*" filmi ile olmuştur. 1990 yılının devamında yaptığı filmlerle geleneksel İslami değerleri öne çıkaran Uçakan, İslami sinemanın önde gelen isimlerinden olmuştur (Kıraç, 2014, s. 160). Bu dönemde sağ ideolojinin yükselişi ve desteklenmesi, İslami değerleri merkeze alan filmlerin yaygınlık kazanmasının itici gücünü oluşturmuştur (Şimşek, 2015, s. 121). 1990'lı yıllarda tekrar yükselişe geçen İslami sinema, dönemin güncel örtünme tartışmaları ile birlikte İslami kesim için öne çıkan diğer sorunlarla paralel bir düzlemde ilerlemiştir.

1990'lı yıllarda çekilen filmler, kadın konusunu başlı başına konu edinmemiş ve çalışan kadınlar, erkeği kandıran ya da fahişe kadın olarak sunulmuştur. 1980'li yılların aksine özgür kadın temsilleri azalmış, ekonomik olarak kendi ayakları üzerinde duran kadınların temsil edildiği filmler neredeyse yok denecek kadar az bir sayıya düşmüştür (Hamarat & Takımcı, 2013, s. 201). 1990'lı yıllar ve sonrasında da kadınlar sinemada kendilerine geçmişten çok farklı bir yer bulamamışlardır. Kadınların toplumsal yaşamda karşılaştığı görece değişim ya da gelişim sinemaya aynı derecede de yansıyamamıştır. Bu da bize göstermektedir ki yerleşik eril söylem kültürel alanda varlığını sürdürmektedir. Ataerkil yapıyı normalleştiren ve yeniden üreten anlayışın hâkim olduğu bir yapıda sinemada derinlikli kadın hikâyeleri görmek oldukça zordur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN TEMSİLLERİ

#### 3.1. 2000 Sonrası Türk Sinemasına Genel Bakış

Ülkede yaşanan ekonomik kriz ve siyasi istikrarsızlığın ardından 2000'li yıllardan sonra değişim sürecinden bahsetmek mümkündür artık. Türkiye'de başlayan bu yeni dönem ekonomi ve kültürel alanlarda birçok yeniliğin oluşmasına sebep olmuştur. Bu dönemde, kadının sosyal statüsünün iyileştirilmesi ve sorunlarının giderilmesine yönelik çabaların yoğunlukta olduğu görülmektedir. 2000 sonrası dünyada oluşan yeni ekonomik ve kültürel gelişmelere paralel olarak Türkiye'de de kadının finans ve sosyal güvenlik konularına odaklandığını, kadına yönelik şiddetin engellenmesi için her kesimden daha yüksek seslerin duyulduğu bir dönemden bahsedilebilir.

Küreselleşme sürecinde toplumlara yön ve şekil verme hususunda güçlü bir etkiye sahip olan popüler kültür 2000 sonrası dönemde de önemini belirgin bir şekilde arttıracaktır. Türkiye'de siyaset, ekonomi, sanat, medya gibi alanlarda varlığını güçlendiren popüler kültür haliyle sinemayı da etkilemiştir. Yatırımcılara artık bu sektörün cazip gelmesi üzerine yeni kuşak yönetmenler ortaya çıkmış ve bu da Türk sinemasına birçok yeni film kazandırmıştır. Reklamlar, popüler kişiler ve uluslararası başarılar sinema filmlerine olan ilgiyi arttırmıştır. 1990'lı yıllarda sinemadan uzaklaşan izleyicinin sinemaya olan ilgisinin yeniden artmıştır. Bu dönemde internet kullanımı ve DVD gibi ortamlardaki filmlerde oluşan artışa rağmen sinema salonlarına ilginin yeniden arttığını görmekteyiz. Türk sinemasında seyirci profili konulardaki değişime göre değişiklik göstermiştir. 1990'lı yıllarda yoksullar sınıfı dışı olarak gösterilirken 2000'li yıllardan sonra bu kavrama etnik, ekonomik, siyasi ayrımlar da eklenmiştir. Bireylerin farklılıklarından kaynaklı ötekilik hallerine ve yoksulluk kavramına ek olarak yoksunluk kavramını da ekleyerek bu kavramın genişlemesine sebep olmuştur. Bu dönemde normal olarak tanımlanan insan tipleri sistemin gerektirdiği şekilde normallikten saparak, ötekileştirilerek drama veya komedi türleri şeklinde sinemaya yansıtılmıştır. 2000 sonrası büyüyen kentler, göç, karmaşıklaşan insan ilişkileri Türk sinemasında özlenen memleket, geçmişe özlem ve yalnızlaşan bireyin sorunlarını aktaran dramalar şeklinde yansımaları bulmuştur (Maktav, 2001, s.186).

Türkiye sinemasında 2000 sonrası üretimleriyle popüler olmuş bazı sinema temsilcileri şu şekilde sıralanabilir: Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar, Ömer Vargı, Yılmaz Erdoğan, Togan Gökbakar, Osman Sınav, Cem Yılmaz, Ömer Faruk Sorak, Çağan Irmak, Murat Aslan 2000’li yıllarda çekilen bu popüler filmlere bakıldığında ilk olarak fark edilecek olan film isimlerindeki eril üstünlük ve içerik olarak şiddet, mafya, para ve bireysellik temalarına sahip olmalarıdır. Ağırlıklı olarak komedi ve macera türlerinde olan bu filmler toplumun beğenisini büyük oranda kazanmıştır. Ancak film karakterlerin küftmeleri, şiddete meyilli olmaları, hileye başvurmaları, erkek cinselliğine dair jest ve mimikler seyirci tarafından hoş karşılanmıştır.

Komedi ve macera türlerinin dışında 2000 sonrası Türkiye sinemasında sanat filmleri üretimleri de artmıştır. Bunların en başarılı temsilcileri şunlardır: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Cemal Şan, Reha Erdem, Barış Pirhasan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenler bulunmaktadır. Bu yönetmenler, 2000 sonrasında geleneksel ve popüler film üretimlerine karşı çıkarak kendilerine özgü bir dil oluşturmaya çalışmışlardır. Bu yönetmenler filmlerinde çoğunlukla yalnız ve problemlili bireyleri, çarpıklaşan aile ilişkilerini ve kent yaşamının getirdiği sorunları işlemişlerdir. Toplumun yaşamış olduğu siyasi sorunları, yalnızlaşan bireylerin iç dünyalarını ve psikolojik problemlerini yazar yönetmen üslubuyla başarılı bir şekilde ortaya koymuşlardır.

2000 sonrası kadın temalı filmlere baktığımızda ise sıradanlaşmış öyküler dışında varlığını sürdüremediğini görürüz. Atıf Yılmaz’ın *Eğreti Gelin* (2004), Yavuz Turgul’un *Gönül Yarası* (2005), Abdullah Oğuz’un *Mutluluk* (2007), ve Handan İpekçi’nin *Saklı Yüzler* (2007), Aydın Sayman’ın *Janjan* (2007), filmlerinde tekrar bir şekilde gelenek, töre ve ataerkil düzen karşısında ezilen kadınların hikâyelerinin verildiği görülür. Bu filmlerde kadınların yaşadığı sorunlardan ziyade yıldız oyuncular, yönetmenler ve senaryo yazarları daha çok ön planda olmuştur. Öte yandan birçok filmde de kadın-erkek ilişkileri ve mücadeleye dayalı bir elde etme/elde edilme süreci görülür. Kadınların daha çok bedenleriyle, dişilikleriyle tanımlandığı 2000 sonrası sinemasında kadın sorunlarının giderek ‘popülerliğini’ yitirdiğini, toplumsal cinsiyete dayalı tartışmalar yerine yüzeysel kadın-erkek rekabetinin yerleştirildiğini görülür. Günümüzde kadınlık hallerinin popüler anlatım biçimleri ve hikâyeleri dışında ele alındığı Barış Pirhasan’ın *O da Beni Seviyor* (2001), Tayfun Pirselimoglu’nun *Hiçbir Yerde* (2002), Kutluğ Ataman’ın *İki Genç Kız* (2005), Yeşim Ustaoglu’nun *Bulutları*

*Beklerken* (2005), Cemal Şan'ın *Zeynep'in Sekiz Günü* (2007), gibi filmleri fazla gişe başarısı gösterememiştir (Yalamaç, 2011, s.118).

Genel bir değerlendirme yapıldığında, 2000 Sonrasında Türk sinemasında pek çok türden film çekilmiştir. Şiddet içerikli, mafya ve terör konularını işleyen filmler, tamamen gişe odaklı komedi, romantik komedi filmleri ağırlıklı olarak çekilmiştir. Gişe başarısı yüksek filmler popüler akım filmleri erkek hikâyelerini anlatıp erkek merkezli olmuşlardır. Kadın karakterler bu hikâyeler içerisinde pasif şekilde gösterilerek eril dile uygun şekilde sunulmuşlardır. Estetik kaygılar ile çekilen filmlerde ise kadın konusuyla ilgilenilmemiştir. Bu dönemde kadın konusunu işleyen filmler yok denecek kadar azdır. Türk kadınının 2000 sonrası toplumsal konumu Türk sinemasındaki temsiller vasıtasıyla yansıtılmıştır.

### 3.2. 2000 Sonrası Türk Sinemasındaki Gelişmeler

2000'li yıllar, yeni bir evrenin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. 2002 seçimleri ile birlikte muhafazakâr demokratik olarak nitelendirilen merkez sağı temsi eden bir partinin iktidar olması ile birlikte Türkiye'de muhafazakârlık söylemlerinin yaygınlaştığı ifade edilebilecektir (Şimşek, 2015, s. 122). Bu dönemde toplumsal gruplar arasında ciddi bir kutuplaşma yaşandığı ve şiddet olaylarının yükseldiği göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'de dizi ve filmlerde şiddet eğilimli grupların sıklıkla yer aldığı, mafya veya kabadayı benzeri kişi veya kişilerin toplum tarafından benimsenerek reyting ve gişe rekorları kırdığı da dikkat çekmektedir. Örneğin, 2003 yılında yayınlanmaya başlayan "*Kurtlar Vadisi*" dizisi, ciddi bir seyirci kitlesi oluşturması sonrasında sinema filmleriyle (*Kurtlar Vadisi: Irak*, *Kurtlar Vadisi: Gladio*, *Kurtlar Vadisi: Filistin* vb.) de seyirci karşısına çıkarak mafya-devlet-terör olaylarını ele almıştır. 2001 yılında vizyona giren "*Deliyürek: Bumerang Cehennemi*" filmi de yine tek başına terör ve şiddet olaylarını kontrol altına almak isteyen bir "cesur yüreğin", karanlık güçlere karşı direnişinin öyküsüdür.

2000'li yıllarda yerli yapımlar sayısal olarak incelendiğinde, yerli film sayısının yabancı film sayısını geçtiği görülecektir. Ancak Türk Sineması, bu yıllarda birbirine tamamen zıt ve iki uçlu bir kutuplaşmanın içine girmiştir. Bir yanda festivallerde ödüller alan sanat filmleriyle profesyonelliğin üst boyutlarına ulaşılırken, diğer yanda sektör, dönem komedyenlerinin ve sosyal medya fenomenlerinin çektiği niteliksiz filmlerle dolup taşmıştır. Bu bağlamda sanat filmleri, Türkiye adına onur kaynağı olur ve festivallerde gurur yaşanmasını sağlarken, niteliksiz komedi filmleri ise

gişre rekorları kırarak Türk Sineması'nın ayakta kalmasını sağlamıştır (Öztürk, 2015, s. 471,472 & Kırvaşoğlu, 2015, s. 215,216).

2000 sonrasında Türk Sinemasının en önemli özelliklerinden biri, bu yıllara kadar siyasal ve toplumsal pratikler çoğunlukla sinemaya en az on yıl sonra yansırken, 2000 sonrasında “Yeni Türk Sinemasının gündeme dair gelişmeleri eş zamanlı olarak sinemaya aktarılabilmesi olmuştur. Bu bağlamda küresel sinema standartlarına ulaşıldığı söylenebilecektir. 2003 yılında Türk askerlerinin başına çuval geçirilmesi sonrası 2006 yılında çekilen *Kurtlar Vadisi: Irak* filmi, 2008 yılında türbanın üniversitelerde serbest bırakılması sonucunda tartışmalar sürerken 2010 yılında çekilen *Büşra* filmi ve 2010'da İsraili askerlerin dokuz Türk'ün ölümüyle sonuçlanan Mavi Marmara saldırısı sonrasında 2011 yılında çekilen *Kurtlar Vadisi: Filistin* filmi ile gündemi meşgul eden olayların hemen akabinde sinemaya aktarılması, bu tespiti doğrulamaktadır (Şimşek, 2015, s. 133).

Bu bağlamda 2000 sonrasında pek çok türün bir arada bulunduğu, bir yandan mafya ve terör konularının işlendiği şiddet içerikli filmlerin, diğer yandan gişre kaygısı dışında topluma pek bir mesaj verme hedefi olmayan romantik komedilerin ve sosyal medya fenomenlerinin gerçekçi olmayan tiplemelere büründüğü filmlerin sektöre hâkim olduğu söylenebilecektir. Bu tür filmler önceki komedilerden farklı olarak çoğunlukla niteliksiz komediler olarak adlandırılmış ve kimi zaman seri filmlere dönüşmüştür. Bununla birlikte dönem filmlerinin, milliyetçilik teması içeren filmlerin, inanç ve muhafazakârlık üzerine inşa edilen korku filmlerinin ve dini konuların açıkça veya daha üstü örtük bir şekilde motifler ve sembollerle işlendiği filmlerin de oldukça yaygın olduğu görülmektedir.

### 3.3. Film Analizleri

#### 3.3.1. Üç Maymun

##### 3.3.1.1. Filmin Künyesi

**Yönetmen:** *Nuri Bilge Ceylan*

**Senarist:** *Ebru Ceylan & Nuri Bilge Ceylan*

**Yapımcı:** *Zeynep Özbatur*

**Görüntü Yönetmeni:** *Gökhan Tiryaki*

**Kurgu:** *Ayhan Ergürsel*

**Oyuncular:** *Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, A. Rifat Şungar, Ercan Kesal*

**Türü:** *Dram*

**Yapım Yılı:** *2008*

**Süre:** *109 dk*

##### 3.3.1.2. Filmin Konusu

Üç Maymun filmi, İstanbul'un varoş semtlerinden birinde yaşayan üç kişilik bir ailenin hayata tutunmaya çalışırken birbirlerinden kopuşlarını konu edinen bir aile dramıdır. Eyüp, şoförlüğünü yaptığı milletvekili adayı olan iş adamının yapmış olduğu kazayı para karşılığı üstlenip hapis yatar. Hapisten çıkana kadar maaşı ailesine ödenmeye devam edilecek ve çıktığında kendisine yüklü bir para verilecektir. Eyüp'ün oğlu İsmail'in isteği üzerine anne Hacer, iş adamı Servet beyden bir miktar avans ister. Bu süreçte Servet ve Hacer ikilisi arasında bir ilişki yaşanmaya başlanır. Bu ilişki ile birlikte aile arasındaki bağ başka bir boyut kazanır.

##### 3.3.1.3. Filmin Analizi

Film milletvekili adayı Servet'in gece yarısı ıssız bir yolda araç kullanırken uyukladığı sahne ile başlar. Servet, kazayla birine çarpmış ve ne yapacağını bilmez bir haldedir. Bir süre bir köşeye gizlenip oradan geçen araçların ne yaptığını izler. Yoldan geçen araçların hiçbir müdahalede bulunmadığını izler, daha sonra telaşla aracına binip oradan uzaklaşır. Şoförü Eyüp'ü arayıp yanına gelmesini söyler. Servet, Eyüp'ten suçunu üstlenmesini ister. Bunun karşılığında maaşı ödenmeye devam edilecek, hapisten çıktığında ise kendisine yüklü bir ödeme yapılacaktır. Eyüp, teklifi reddederse

işsiz kalacağı fikriyle ve eline geçecek toplu para ile hayatlarını daha rahat idame ettirebilecekleri düşüncesiyle bu teklifi kabul eder. Eyüp'ün eşi Hacer bir yemek fabrikasında işçi olarak çalışır. Çiftin iki çocuklarından biri ölmüştür, çocuğun ne şekilde öldüğü bilinmemektedir. Diğer oğulları İsmail ise üniversite sınavlarına hazırlanmakta ancak bir türlü başarı elde edememektedir. İsmail' in ergenlik bunalımları içerisinde olması, mahalledeki kavgalara karışması karşısında Hacer, İsmail'e bir iş bulup ona bir meşgale yaratmak ister. İsmail, araba alıp servis şoförlüğü yapmak istediğini başka iş yapmayacağını söyler. Annesini Servet beyden avans almaya ikna etmeye çalışır. Hacer ilk başta babandan habersiz hiçbir iş yapmam dese de daha sonra oğlunun ısrarlarına dayanamayıp kabul eder. Hacer, Servet ile görüşmeye gittikten sonra ikili arasında bir ilişki yaşanmaya başlanır. Hacer'in davranışlarında ciddi değişimler oluşmaya başlar. Bu durum İsmail'in ilgisini çeker ancak uzun bir süre bu değişime bir anlam veremez.

Babasını hapiste ziyaret etmek için evden çıktığı bir gün rahatsızlanıp eve geri döner. İçeriden birtakım sesler gelmektedir. İsmail annesinin yatak odasının kapısının deliğinden içeriyi gözetler ve içeride babasının patronu Servet beyin olduğunu görür. Bir an mutfakta tezgâhın üzerinde durmakta olan bıçağı alıp içeri girme fikri aklından geçer ancak bunu yapmaz. Hiçbir şey görmemiş gibi sessizce evden çekip gider. Dışarıda Servet'in çıkmasını beklemektedir. Servet dışarı çıkıp oradan uzaklaştıktan sonra eve gelir. Annesinin üzerinde her zamankinden farklı kıyafetler vardır, annesini pür dikkat inceledikten sonra niçin evde olduğunu ve kimin eve geldiğini sorar.



**Görüntü 1** Hacer'in Servet ile görüşmeye başladıktan sonraki değişimini gösteren sahneye örnek plan.

Annesi komşusunun geldiği yalanını söyler. İsmail Servet'i gördüğünü söyleyip annesine hakaret edip, tokatlar. İsmail, babasının hapse girmesi ile birlikte evin erkeği olmuş, babasından kendisine geçmiş olan iktidarı zedelediği için annesine şiddet uygulamıştır. Daha önce araba almak için para istemesini istediği annesi babasından habersiz hiçbir şey yapmayacağını söylemiştir fakat üzerindeki baskının azalmasını ilk fırsatta kullanmayı da ihmal etmemiştir.



**Görüntü 2** İsmail'in Hacer'i tokatladığı sahneye örnek plan.

İsmail, babasının hapse girmesi ile birlikte evin erkeği olmuş, babasından kendisine geçmiş olan iktidarı zedelediği için annesine şiddet uygulamıştır. Daha önce araba almak için para istemesini istediği annesi babasından habersiz hiçbir şey yapmayacağını söylemiştir fakat üzerindeki baskının azalmasını ilk fırsatta kullanmayı da ihmal etmemiştir. Kendi çıkarları ve babasının şerefi arasında kalan İsmail kendi çıkarını babasının erkeklik gururuna tercih etmiştir uzun bir süre ancak babasının hapisten çıkışıyla birlikte baba otoritesine ihanet ettiğini hissedip Servet ve annesinin peşine düşmüştür. Hapiste dokuz ay yatan Eyüp cezasını çektikten sonra salıverilir. İsmail ve Hacer'in davranışlarındaki değişiklikler Eyüp'ün dikkatini çeker. Bu değişimleri anlamlandırmaya çalışır. Eyüp'ün hapisten çıkışı Hacer'in Servet ile ilgili plan ve isteklerinde değişime neden olmamıştır, Hacer, Servet ile beraber olmayı tasarlamaktadır. Evinin önünde Servet ve ailesini gözetler. Bunu fark eden Servet öfkeye kapılır. Hacer'i arayıp hesap sormak ister ancak telefonu Eyüp açar. Eyüp'ün sesini duyan Servet telefonu kapatır. Hacer'in telefonuna gelen bu aramadan dolayı Eyüp Hacer'in kendisini aldattığından şüphelenmeye başlar. Eyüp yatak odasına gider,

Hacer'in üzerinde bir gecelik vardır. Eyüp üstündekini yeni alıp almadığını sorar. Hacer'e daha önce bu tarz kıyafetler giymediğini söyler. Hacer ile beraber olmak ister. Hacer başta istekli gibi görünmeye çalışır ancak Eyüp'ün ona dokunması ile birlikte Hacer tepkisiz kalır. Hacer'in isteksiz tavırları karşısında Eyüp hırçınlaşır ve Hacer'i tartaklar. Çektiği aşk acısı ve içinde bulunduğu vaziyetin üzüntüsü ile Hacer tepkisiz kalmaya devam eder. Bir çeşit duyarsızlaşma ve suçluluk psikolojisi içerisindedir. Eyüp aldatıldığını tahmin etmekte ancak bunu dillendirmemektedir. Aynı şekilde İsmail ve Hacer'de suskunluklarını korumaktadırlar.



**Görüntü 3** Eyüp'ün aldatıldığından şüphelenip Hacer'i tartakladığı sahneye örnek plan.

Issız bir yerde görüşen Hacer ve Servet arasında sert bir tartışma yaşanır. Hacer'in davranışları karşısında daha fazla öfkelenen Servet, Hacer'i aşağılayıp hakaret eder. Eyüp hapisten çıkmıştır ve ikisinin de bir ailesi vardır, var olan düzenin aynı şekilde korunması gerekmektedir. Aralarında geçen şeyin bir heyecan ve kaçamaktan ibaret olduğunu ve daha öteye gidemeyeceğini sert bir dille söyler. Servet için Hacer bir gönül eğlencesi ve maceradan ibarettir. Hacer' in duyguları önemsizdir ve bir metadan ibarettir. Ataerkil yapıda anne ve eşler dışında saygı duyulmaya değer kadın yoktur, anne ve eşler görevlerini yerine getirdikleri sürece saygı duyulmaya değer görülür. Aksi takdirde kadın bir meta olmanın ötesine geçemez. Annesi ve Servet'in görüşmesini bir köşede gözetleyen İsmail annesinin bu acınası durumuna tanıklık ettiği için ve de babasına karşı suçluluk duygusu içerisinde olduğundan Servet' i bu görüşmeden kısa bir süre sonra öldürür.



**Görüntü 4** Hacer'in birlikteliklerinin devamı için Servet'in ayağına kapandığı sahne

Polislerin eve gelip anne ve babasını sorgulamak için evden almasından sonra İsmail annesine Servet'i kendisinin öldürdüğünü itiraf eder. Eyüp aldatıldığından emin olup Servet'in ölümünden sonra sorgu için karakola gidip gelmesinden sonra yatağında uzanırken oğlunun hayali gelip kendisine sarılıp teselli etmiştir. En kritik anlardan hemen sonra beliren çocuğun hayali nedense kadın karakter olan Hacer'e görünmemiştir. Çünkü Hacer kötücül bir ruha sahiptir, etrafındaki tüm erkeklere zarar veren femme fatale karakterlerin bir uzantısı niteliğindedir. Dişiliğini kullanıp kocası dışında bir erkekle beraber olmuş ve bu beraberliği devam ettirebilmek adına hem kendi ailesini hem de Servetin ailesini felakette sürükleyecek davranışlarda bulunmaktan çekinmemiştir.



**Görüntü 5** Eyüp'ün ölen oğlunun hayalinin kendisini teselli ettiği Sahneye örnek plan

Tüm bu yaşanan durumların karşısında ne yapacağını bilemeyen Hacer, evlerinin terasından aşağı doğru eğilir, hayal mi gerçek mi olduğunu kestiremediğimiz bu sahnede Eyüp Hacer’i bir köşede izlemektedir. Hacer, Eyüp’ün kendisini izlediğini fark eder. Eyüp Hacer’den kendisini aşağıya atmasını ister. Hacer ayaklarını dışarı doğru sarkıtıp intihar etmeye çalışır. Hacer büyük bir günah işlemiştir ve kendi cezasını kendi elleriyle vermelidir.



**Görüntü 6** Hacer’in intihar etmeye çalıştığı sahneye örnek plan

Eyüp kızgın bir şekilde evden çıkar, sokaklarda dolanır ve sonunda mahalledeki kıraathaneye gidip kahvecinin çırağı ile konuşur. Eyüp, Servet’in yöntemine başvurmayı seçer. Kahvecinin çırağına suçu üstlenmesi karşılığında çıktığında kendisine yüklü miktarda para vaadinde bulunur. Kendisinden ekonomik anlamda çok daha az imkânlara sahip olan kahveci çırağına böyle bir teklifte bulunarak kaybetmiş olduğu ev içi iktidarını yeniden kazanmaya çalışır.

Filmdeki kadın karakterin evli olduğu halde bir başka adam ile ilişki içerisine girmesi, aile kurumunu zedeleyecek davranışlarda bulunmasından dolayı eşi ve oğlu başta olmak üzere filmdeki erkek karakterlerin nerdeyse tamamına dolaylı yoldan zarar vermiştir. Aile kurumunun saygınlığını hasara uğratmış, kocasının itibarını zedelemiş, oğlunun cinayet işlemesine neden olmuş, bir erkeğin ölümüne neden olup bir başka erkeğin sırf yoksulluğundan ötürü işlemediği bir cinayeti üstlenip hapse girmesine neden olmuştur. Filmde bütün bu kötülüklerin sorumlusu olarak kadın gösterilmiştir.

### 3.3.1.4. Kadın Karakterler

**Hacer:** Hacer 40'lı yaşlarında evin geçimine katkı sağlamak için yemek fabrikasında çalışan bir kadındır. Eşi Eyüp ün patronunun işlediği suçu üstlenip hapis yatmasıyla evin tüm sorumluluğu kendisine kalmıştır. İki erkek çocuk sahibi olan Hacer in büyük çocuğu ölmüştür. Filmde nasıl öldüğü verilmemiştir. Hacer diğer oğlu İsmail'in babasının patronu Servet'ten para istemesi konusundaki ısrarı nedeniyle servet ile görüşmeye gitmiştir. Hacer, Servet ile görüşmeye gittikten sonra ikili arasında bir ilişki yaşanmaya başlanmıştır. Hacer'in davranışlarında ciddi değişimler meydana gelmiştir. Hacer karakteri melodram filmlerindeki aşkı arayan kadın karakterlere yakın bir karakterdir. Filmin başlarında karı kocanın ilişkilerine dair pek bir veri verilmemekle birlikte karı ve koca arasında büyük bir duygu bağı olmadığı filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılır. Hacer evliliğinde bulamadığı aşkı ve sevgiyi yasak aşkı Servet'te bulduğuna inanmaktadır. Bu uğurda evliliğini bitirmeye toplum tarafından dışlanmaya hazırdır. Zil sesi olarak kullandığı şarkıdan tutun Servet'in ayrılmak istediği zaman ayaklarına kapanmasından Hacer'in sevgi bulabilmek adına toplum tarafından hoş görülmeven davranışlar yapmaya açık olduğu ve bir erkeğe bağımlı olmaya gönüllü bir karakter olduğu görülür.

### 3.3.1.5 Erkek Karakterler

**Servet:** Film milletvekili adayı Servet'in gece yarısı ıssız bir yolda araç kullanırken uyukladığı sahne ile başlar. Servet, kazayla birine çarpmış ve ne yapacağını bilmez bir haldedir. Bir süre bir köşeye gizlenip oradan geçen araçların ne yaptığını izler. Yoldan geçen araçların hiçbir müdahalede bulunmadığını izler, daha sonra telaşla aracına binip oradan uzaklaşır. Şoförü Eyüp'ü arayıp yanına gelmesi için çağırır. Servet, Eyüp'ten suçunu üstlenmesini ister. Bunun karşılığında maaşı ödenmeye devam edilecek, hapisten çıktığında ise kendisine yüklü bir ödeme yapılacaktır. Servet statüsü ve maddi olanaklarının getirilerini sonuna kadar kullanan illegal yollara başvurmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Suçunu üstlenen şoförü Eyüp'ün karısı ile birliktelik yaşamaya başlamıştır. Etik kavramından bihaber olan servet karakteri kendisinden daha alt statüde olan erkeklere ve de kadınlara karşı üstünlük kurmaya çalışır ve bu insanları birey olarak görmez. Bu kişiler ancak kendisine hizmet etmek için vardılar, parası ile her türlü sorunu çözebileceğine inanır. Hacer'i bir gönül eğlencesi bir macera olarak gören servet Eyüp ün hapisten çıkması ile kendisinden kurtulmaya çalışır. Kadını bir metadan, objeden ibaret görmektedir.

**Eyüp:**40'lı yaşlarda ataerkil yapıya uygun, sert görümlü, evini geçimini sağlamaya çalışan bir adamdır. Bir milletvekili adayının şoförlüğünü yapan Eyüp bir gece patronu tarafından aranıp hemen yanına gelmesi istenir. Patronu Servet bir trafik kazası yapar ve Eyüp'ten suçu üstlenmesini ister. Eyüp, teklifi reddederse işsiz kalacağı fikriyle ve eline geçecek toplu para ile hayatlarını daha rahat idame ettirebilecekleri düşüncesiyle bu teklifi kabul eder. Servetin suçunu üstlenen Eyüp bir süre hapis yattıktan sonra serbest kalır. Evine geldiğinde eşi ve oğlunda birtakım değişiklikler gözlemler ancak anlam veremez. Geleneksel aile babası rollerine sahip olan Eyüp daha önce kurduğu düzende meydana gelen değişikliklerden pek de hoşnut kalmamıştır. Eyüp yokluğunda oğlunun evin erkeği olarak kendisine düşen sorumlulukları yerine getirmemesine öfkelenir. Eşinin ilgisiz davranışlarda bulunması, kendisi yokken giyim kuşamında değişiklikler yapmasından rahatsızlık duyar. Hacer'in telefonuna gelen aramadan sonra Hacer'in kendisini aldattığını düşünüp hırpalır. Daha sonra oğlu İsmail'in işlediği cinayet suçunu aynı patronu Servet gibi kahveci çırağının üstlenmesi için teklifte bulunur. Eyüp karakteri güç ve iktidar sahibi tüm erk karakterler gibi gücünü kendi çıkarları doğrultusunda kullanmıştır. Eşiyle aynı çatı altında bulunmaya devam etmesi ve kadının yaşam hakkını elinden almaması sebebiyle tamamen ataerkil yapıya uymamakla beraber ailedeki gücü ve kontrolü devam ettirmiştir.

**İsmail:** Hacer ve Eyüp'ün oğulları İsmail üniversite sınavlarına hazırlanmakta ancak bir türlü başarı elde edememektedir. Ergenlik bunalımları içerisinde olan İsmail mahalledeki kavgalara karışır. Hacer, İsmail'e bir iş bulup ona bir meşgale yaratmak ister. İsmail, araba alıp servis şoförlüğü yapmak istediğini başka iş yapmayacağını söyler. Annesini Servet beyden avans almaya ikna etmeye çalışır. Hacer ilk başta babandan habersiz hiçbir iş yapmam dese de daha sonra oğlunun ısrarlarına dayanamayıp kabul eder. Hacer, Servet ile görüşmeye gittikten sonra ikili arasında bir ilişki yaşanmaya başlanır. Hacer'in davranışlarında ciddi değişimler oluşmaya başlar. Bu durum İsmail'in ilgisini çeker ancak anlam veremez. Babasını hapiste ziyaret edeceği gün bir aksaklık çıkar eve geri dönmek zorunda kalır. Annesinin yatak odasından sesler gelir anahtar deliğinden içeriye gözetler içerdekinin servet bey olduğunu anlar ancak hiçbir müdahalede bulunmaz. Servet in sunduğu olanaklardan mahrum kalmamak için susar. Yaptığı tek şey annesine durumdan haberdar olduğunu söylemek ve tartaklamak olur. Babasının hapisten çıkması ile babasına karşı suçluluk duygusu hisseder ve Servet'i öldürür. Böylece suçluluk duygusunda kurtulacak hem de bir erkek gibi davranmış olacaktır. Tipik sorunlu bir genç erkek imajı oluşturur. Ataerkil

kültür kodları ile büyütülmüş ancak bu kodları tam olarak sindirememiştir. Kendi çıkarları ve refahı söz konusu olunca kendisine öğretilen değer yargılarını esnetmeye açıktır.

**Kahvecinin çırağı:** 20'li yaşların başında memleketin ayrılıp İstanbul'a yerleşen çalıştığı kahvede yatıp kalkan bir gençtir. Eyüp ile arasında geçen konuşmadan çocuğun eğitimsiz olduğu kırsaldan iş bulmak için geldiği anlaşılır zor şartlar altında yaşayan genç geleceğini kurtarıp ilerde daha rahat bir yaşam sürmek için Eyüp'ün teklif ettiği para karşılığı İsmail'in cinayet suçunu üstlenir. Gariban olarak nitelendirilebilecek bu karakter içinde bulunduğu zor yaşam koşullarından ve yoksulluktan kurtulmak için katil damgası yemekten bile geri durmaz. Eyüp'ün kendisine söylediği sıcak yemek sıcak yatak içeride buradan daha iyi yaşarsın sözleri de filmdeki en çarpıcı söylemlerendir.

### 3.3.2. Kıskanmak

#### 3.3.2.1 Filmin Künyesi

**Yönetmen:** *Zeki Demirkubuz*

**Senarist:** *Zeki Demirkubuz*

**Eser:** *Nahit Sırrı Örik*

**Yapımcı:** *Zeki Demirkubuz*

**Görüntü Yönetmeni:** *Emre Erkmen*

**Sanat Yönetmeni:** *Nilüfer Çamur*

**Oyuncular:** *Nergis Öztürk, Bora Cengiz, Serhat Tutumluer, Berrak Tüzünataç*

**Türü:** *Dram*

**Çıkış Tarihi:** *2009*

**Süre:** *92 dk*

#### 3.3.2.2. Filmin Konusu

Nahit Sırrı Örik'in aynı adlı romanından uyarlanan film 1930'lu yıllarda karı koca ve bir kız kardeşin hikâyesini konu edinir. Halit ve Seniha kardeşler arasındaki çocukluktan kalma anlaşmazlıkların gelecekte güzellik ve çirkinlik temelinde bir çeşit intikama dönüşmesi anlatılır. Seniha abisi Halit'e duyduğu nefreti Halit'e bir cinayet işleterek kusar. Halit eşi Mükerrerem ile ilişkisi olan zengin bir ailenin oğlu olan Nüzhet'i öldürüp hapse girer.

#### 3.3.2.3. Filmin Analizi

Zonguldak'ta bir madende mühendislik yapan Halit, karısı Mükerrerem ve kardeşi Seniha ile yaşamaktadır. Zonguldak'ın bir kasabasında varlıklı ailelerin de katıldığı toplantı ve etkinliklerde boy gösteren Halit ve eşi Mükerrerem, buradaki yaşantılarına alışmışken kardeşi Seniha bu tarz etkinliklerde olmaktan hoşnut değildir. Toplumun güzellik algısının dışında olduğu için toplum tarafından ötekileştirilir. Seniha kendi tercihi doğrultusunda böyle bir mesafe içerisindeymiş gibi görünse de aslında bir çeşit dışlanma yaşamaktadır.

Film güzellik ve çirkinlik kavramları üzerinden ilerlese de sorun sadece güzellik değildir. Seniha çocukluk yıllarından itibaren ailesi tarafından ikinci planda tutulmuştur. Abisi Halit'e erkek olduğu için her türlü ilgi gösterilip imtiyaz sağlanırken kendisine güzel olmadığı ve kız çocuğu olduğu için baskı uygulanmaktadır. Hem bir kadın hem de çirkin olduğu için toplum nezdinde eksik ve kusurlu olarak nitelendirilen ve birey

olarak kabul edilmeyen Seniha, abisi Halit üzerinden toplumsal cinsiyet yargılarından intikamını alır. Anne babasının ölümüyle birlikte abisi Halit ile yaşamak mecburiyetinde kalan Seniha abisinin evinde bir çeşit sığıntı konumundadır. Halit, kardeşinin çirkinliğinden kendisi de rahatsızlık duymakta, kardeşlik bağının vermiş olduğu zorunluluklardan dolayı aynı çatı altında yaşamaktadır. Seniha'nın abisinin eşi Mükerrerem ile görünürde bir problemi yoktur. Ancak abisinin eşi olması ve kendisine abisi tarafından ayrıcalık sağlanması neticesinde bir çeşit kıskançlık beslemektedir. Ayrıca Seniha çirkin olduğu kadar Mükerrerem güzel ve ilgi çekicidir.



**Görüntü 5** Kutlama sahnesine örnek plan.

Filmin çoğunda Halit ile eşinin ya da kardeşinin ilişkisinden ziyade iki kadının ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Birbirinden tamamen zıt olan bu kadın karakterler toplum tarafından belirli kalıplara konulmuşlardır.

Katıldıkları bir baloda zengin, yakışıklı ve züppe bir genç olan Nüzhet ile karşılaşır ve kocasından daha genç ve ilgili olan Nüzhet'e gönlünü kaptırır. İlişkisi zamanla erkeğin istediğini yeterince almasından dolayı çıkmaza girer. Mükerrerem Seniha'ya Nüzhet ile olan ilişkisini itiraf etmek ister ancak Seniha Mükerrerem'e "Sana akıl verecek durumda değilim" der Mükerrerem'in durumu anlatmasına müsaade etmez ve gençliğinde yaşadığı bir olayı anlatır. Seniha kendisiyle maddi imkânlarından dolayı ilgilenen fakir bir genç ile beraber olmuş ve bu fakir genci kendisiyle evlenmeye ikna etmiştir. Ancak abisi Halit bu fakir genci ihbar ederek askere gitmesine neden olmuş ve evlenememişlerdir. Böylece Seniha'nın evlilik hayali suya düşmüştür. Abisinin kendisine yapmış olduğu bu kötülük karşısında Seniha'nın nefreti perçinlenmiştir.

Filmde suç ve ceza kitabının Seniha tarafından okunması filmin ilerleyen sahnelerinde Seniha'nın abisinin kendisine karşı işlediği suçun cezasını vermek için uğraş göstereceğine gönderme yapar.



**Görüntü 6** Seniha'nın Suç ve Ceza kitabını okuduğu sahneye örnek

Mükerrem'in Zonguldak'ın en varlıklı ailelerinden birine mensup olan Nüzhet ile ilişkisinin başlamasıyla Seniha'nın yıllardır beklediği fırsat ayağına gelmiştir. Mükerrem, Nüzhet ile sık sık buluşmaya başlamıştır. Zamanla bu durum kasabadaki halkın çoğunun kulağına gitmiştir ancak aile varlıklı olduğunda pek fazla dillendirilmemiştir.



**Görüntü 7** Mükerrem ile Nüzhet'in buluşma sahnesine örnek

Seniha başlarda Mükerrerem ve Nüzhet'in ilişkisine herhangi bir müdahalede bulunmaz. Nüzhet'in annesi Seniha'yı evine çağırıp bu münasebetin uzamaya başladığını ve artık bitmesi gerektiğini söyler. Tehditkâr ve hakaretamiz bir üslup ile konuşan Nuriye Hanım'ın oğlunun evli bir kadın ile beraberliğine karşı durmaması, Mükerrerem'i oğlu için bir gönül macerasından ibaret görmesi; kadını iffetsiz olmakla suçlayan ancak erkek aynı şeyi yaptığı halde ve suç ortağı olmasına rağmen erkeği mazur gören bakış açısı ataerkil kültürün kadın bilincinde de yer edindiğinin göstergesidir.



**Görüntü 8** Nuriye Hanım'ın Seniha'ya Nüzhet ile Mükerrerem'in ilişkisini anlattığı sahneye örnek plan.

Nüzhet'in annesinin Seniha ile görüşmesi neticesinde Seniha bu ilişkiyi abisi Halit ile paylaşmaya karar verir. Halit bir plan yapar, şehir dışına seyahate çıktığını söyleyip çalıştığı kömür madeninin misafirhanesinde kalır. Seniha'dan Mükerrerem dışarı çıkınca kendisini bilgilendirmesini ister. Seniha, Mükerrerem'in dışarı çıktığını söylemek için misafirhaneye gider. Halit, Nüzhet ile Mükerrerem'in görüştüğü eve doğru yola koyulur. Nüzhet'in âlem yaptığı eve gidip evi kontrol eden Halit, Mükerrerem'i bulamaz. Halit ve Nüzhet arasında ağız dalaşı yaşanır. Nüzhet'in kışkırtıcı ve alaycı konuşmaları Halit'in erkeklik gururunu incitir. Halit bu sözlere dayanamayıp Nüzhet'i vurur. Bir erkek olarak karısı tarafından aldatılmak ve başka bir erkek tarafından küçük düşürülmek erkekliğini ve iktidarını zedelediğinden Nüzhet'i vurarak kaybettiği iktidarı geri kazanmaya çalışır.



**Görüntü 9** Halit'in Nüzhet'i vurduğu sahneye örnek plan.

Nüzhet'in çapkınlıklarının dilden dile dolaşması ve toplum tarafından normal karşılanması, bunun için kadın erkek fark etmeksizin kendisine yardımda bulunulması, gizli saklı görüşmelerinin organize edilmesi, zina bir kadın için suç iken erkek yapınca normal karşılanması, erkekliğini perçinleyecek bir davranış olarak görülmesi filmde ilimizi çeken önemli hususlardandır. Filmde Mükerrerem ile Nüzhet'in görüşmelerini organize eden kadınlara yer verilmesi, kadın doğasında sakatlıklar olduğuna gönderme yapmak için tercih edilmiştir. Nüzhet'in annesinin dahi evlilik dışı bu ilişkilerde yardımda bulunduğunu görürüz. Burada çizilen karakterler ataerkil yapının bir parçası haline gelmiş ve bunu gönüllü olarak yapan bir karakterlerdir. Ataerkil kültür, toplum tarafından öylesine kanıksanmış ve kökleşmiştir ki bunun kodlarını kadınlarda dahi belirgin bir şekilde görürüz.



**Görüntü 10** Mükerrerem ve Seniha'nın birbirlerini suçladıkları sahneye örnek plan.

Halit karısı yüzünden bir cinayet işlemiştir ve kız kardeşinin kendisinin aleyhinde şahitlik edip ifadesinde yanlış beyanlarda bulunması nedeniyle daha ağır şekilde cezalandırılmıştır. Hayatındaki kadınlar yüzünden Halit'in hayatı tepetaklak olmuş hapse düşmüş ve itibarı zedelenmiştir. Seniha karakteri üzerinden kadın doğasının kötücül olmasına vurgu yapılmıştır. Seniha kan bağı bulunmasına rağmen Halit'e kötülükte bulunmuştur. Çünkü içi kıskançlık ve nefret doludur. Güzel olmayışının ve ikinci plana atılmasının acısını abisinden çıkarmıştır. Çünkü abisi hem erkek olması hem de toplumun güzellik algısına uygun olması itibariyle Seniha'yı ikincil olmaya mahkûm kılan kişidir. Mükerrerem ise sadakatsizliği ile kocasına zarar vermiş, erkeklik gururunu incitmiştir. Ataerkil toplum yapısında kadının sadakatsizliği en büyük günahlardandır. Mükerrerem kocasını aldatmış büyük bir günah işlemiştir.

Kocasına karşı vazifelerin en büyüğünü yerine getirmemiş, kocasının şerefini beş paralık etmiştir. Kadın doğası gereği kötü ve güvenilmezdir. Kötücül tarafları bulunan kadınlar çoğu zaman düzen bozan, toplumsal yapıya zarar veren canlılardır. Bu kadınların ataerkil yapı tarafından cezalandırılması gerekir. Filmde tam olarak verilme de Mükerrerem dışlanmış ve her türlü tacize açık hale gelmiştir. Seniha'nın ise yalnızlığı daha fazla artmış tek yakını olan abisinin varlığından mahrum kalmıştır.

Filmdeki bütün kadınlar, hizmetçisinden tutun da eğlencelerde boy gösteren kadınlara kadar ahlaki anlamda yetersiz, toplum tarafından hoş karşılanmayacak davranışlar içerisindedirler. Filmde Nüzhet ile gayrimeşru şekilde beraber olan kadınlar, buna yardım eden hizmetliler bu durumu hoş karşılayan ebeveynler, abisinin acı çekmesi için abisinin eşinin ihanetine göz yuman bir kadın mevcuttur. Kadın doğası gereği kötü ve noksandır. Kadınlar bir erkeğin ölümüne diğerinin ise hapse düşmesine neden olmuşlardır.



**Görüntü 11** Seniha'nın gemide kendisiyle hesaplaştığı sahneye örnek

### 3.3.2.4.Kadın Karakterler

**Seniha:** Seniha çocukluk yıllarından itibaren ailesi tarafından ikinci planda tutulmuş, toplumun güzellik algısına uymayan, çirkin olarak nitelendirilen bir karakterdir. Filmde çocukluk yıllarına dair sahneler bulunmamasıyla birlikte Seniha'nın yengesi Mükerrerem ile olan konuşmalarında çocukluk yıllarına dair bilgiler verilmektedir. Erkek kardeşi Halit'e erkek olduğu için her türlü ilgi, iltimas gösterilirken, Seniha ötekileştirilmiştir. Kız çocuğu olduğu ve güzel olmadığı için üzerinde Psikolojik baskı uygulanmıştır. Film güzellik ve çirkinlik üzerine kurulmuş gözükse de burada ataerki okuması yapılması daha doğru olacaktır. Hem kadın hem çirkin olduğu için toplum nezdinde eksik ve kusurlu olarak nitelendirilen ve birey olarak kabul edilmeyen Seniha, abisi Halit üzerinden bir çeşit toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden intikamını almıştır adeta. Anne babasının ölümüyle birlikte abisi Halit ile yaşamak mecburiyetinde kalan Seniha abisinin evinde bir çeşit sığıntı konumundadır. Abisinin eşi Mükerrerem ile görünürde bir problemi yoktur. Ancak abisinin eşi olması ve kendisine abisi tarafından ilgi gösterilmesi neticesinde Mükerrerem'e bir çeşit kıskançlık beslemektedir. Seniha fiziksel olarak kusurlu olmasından ötürü kendini entelektüel olarak yetiştirmeye adanmış bilgili ve kültürlü bir kadındır. Aynı zamanda bir kadın olmanın gerekliliği olan tüm maharetlere de sahiptir. Örgü örmekte, evin bütün sorumluluğunu üstlenmektedir. Tüm maharetlerine rağmen toplum tarafından sevilmez ve hak ettiği değeri görmez. Bu da zamanla kendisine yabancılaşmasına neden olur. Gençlik yıllarında kendisiyle maddi imkânlarından dolayı ilgilenen fakir ve pasif bir erkek ile beraber olmuş ve bu fakir genci kendisiyle evlenmeye ikna etmiştir. Ancak abisinin birtakım girişimleri sonucunda bu evlilik gerçekleşmemiştir. Halit bu fakir genci ihbar ederek askere gitmesine neden olmuştur. Böylece Seniha'nın evlilik hayali suya düşmüştür. Seniha yengesi Mükerrerem ile Nüzhet'in ilişkisini baştan beri bilmesine rağmen müdahalede bulunmamıştır. Nuriye Hanım'ın Tehditkâr ve hakaretamiz bir üslup ile konuşmasından sonra durumu abisi Halit'e anlatmıştır. Halit Nüzhet'i vurmuştur. Seniha karakteri üzerinden kadın doğasının kötücül olmasına vurgu yapılmıştır. Seniha kan bağı bulunmasına rağmen Halit'e kötülükte bulunmuştur. Çünkü içi kıskançlık ve nefret doludur. Güzel olmayışının ve ikinci plana atılmasının acısını abisinden çıkarmıştır. Bu yolla abisinden intikamını almıştır. Filmin sonunda abisinin de ona sırtını dönmesi ile Seniha'nın yalnızlığı daha fazla artmış tek yakını olan abisinin varlığından mahrum kalmıştır. Sevilmeyen, istenmeyen kadın olarak yaşamına devam etmiştir.

**Mükerrem:** 20’li yaşlarda kendisinden yaşça büyük entelektüel ve varlıklı bir adam ile evlenen genç bir kadındır. Şehirli olması dışında kendisiyle ilgili bilgi verilmemiştir. Filmde yalnızca balo, parti ve eğlencelerle ilgilendiği görülmektedir. Seniha ile olan konuşmalarından entelektüel bir birikimi olmadığı gözlemlenir. Kocasını Halit ile ilişkileri de tipik karı koca ilişkisinden ibaret olup aşk barındırmamaktadır. Bütün gününü evde geçirmesine rağmen evle ilgili sorumlulukları da üstlenmez, evin tüm sorumluluğunu görümcesi Seniha’ya yükler. Katıldıkları bir baloda zengin, yakışıklı ve züppe bir genç olan Nüzhet ile yakınlaşır, zamanla aralarında bir ilişki başlar. Kocasından daha genç ve ilgili olan Nüzhet’e gönlünü kaptırır. İlişkisi zamanla erkeğin istediğini yeterince almasından dolayı çıkmaza girer. Mükerrem ve Nüzhet arasında çatışmalar başlar ancak Mükerrem bu ilişkiye son vermez bir çeşit bağımlık yaşamaktadır. Bir erkekte bulamadığı sevgi ve tutkuyu başka bir erkekte aramıştır. Nüzhet tarafından aşağılanıp terk edilmek isteninceye kadar da bu ilişkiyi bitirme kararı almaz. Başlar da kocasına karşı suçluluk duygusu hissetmiş olsa dahi Nüzhet’in başka kadınlarla da olduğunu ve onun için kendisinin bir heves olduğunu anlayınca kadar pişmanlık duymamaktadır. Seniha’nın Halit’e bildiklerini anlatması ile ilişkisi açığa çıkar. Mükerrem sadakatsizliği ile kocasının erkeklik gururunu incitmiş, Halit cinayet işlemiştir. Ataerkil toplum yapısında kadının sadakatsizliği en büyük günah ve suçlardandır. Mükerrem kocasını aldattığı için bir günahkârdır ve toplum tarafından dışlanmaya, küçük düşürülmeye mahkûmdur. Kocasına karşı vazifelerin en büyüğünü yerine getirmemiş, kocasının şerefini beş paralık etmiştir. Kadın doğası gereği kötü ve güvenilmezdir. Kötücül tarafları bulunan canlılar olan kadınlar çoğu zaman düzen bozar toplumsal yapıya zarar verirler. Bu kadınlar ataerkil yapı tarafından cezalandırılır ve dışlanır. Filmde tam olarak verilmese de Mükerrem yalnızlaştırılmış ve her türlü tacize açık hale getirilip şehri terk etmek zorunda bırakılmıştır.

**Nuriye Hanım:** Zonguldak’ın varlıklı ailelerinden birine mensup olup, filmdeki genç ve çapkın olan Nüzhet’in annesidir. Nuriye Hanım oğlunun illegal ilişkilerinden haberdar olmakla kalmayan oğlunun gönlünü eğlemesi için bazı zamanlarda aracılık yapabilen bir karakterdir. Şımarık ve ahlaki kurallardan yoksun olan oğlunu destekler anlamda davranışlar sergilemektedir. Mükerrem ile Nüzhet’in ilişkilerinin temelini atan da kendisidir. Mükerrem’i evine çağırıp buluşmalarına yardım eder ancak bu buluşmalar sıklaştıkça rahatsızlık duyar ve Seniha’yı bu konuda tehdit eder. Nuriye Hanım’ın oğlunun evli bir kadın ile beraberliğine karşı durmaması, Mükerrem’i oğlu için bir gönül macerasından ibaret görmesi; ataerkil kültürün bir kadının bile anlayışına

nasıl yerleştiğinin göstergesidir. Kadını iffetsiz olmakla suçlayan ancak erkek aynı şeyi yaptığı halde ve suç ortağı olmasına rağmen erkeği mazur gören bakış açısı ataerkil kültürün tezahürüdür. Filmde Oğlunun gayrimeşru ilişkilerini normalleştiren ancak kendisiyle aynı yanlışı ve de suçu işleyen kadını ahlaksızlıkla suçlayan bu kadın profili hayli ilgi çekicidir. Ataerkil kültür, toplum tarafından öylesine kanıksanmış ve kökleşmiştir ki ataerkil kodları kadınlarda dahi belirgin bir şekilde görürüz.

**Kalfa, Yaşlı Hizmetli, diğer kadınlar:** Filmde Mükerrerem ile Nüzhet'in görüşmelerini organize eden kadınlara yer verilmesi, kadın doğasında sakatlıklar olduğuna gönderme yapmak için tercih edilmiştir. Nuriye hanımın evinde çalışan Kalfa ikili arasındaki iletişim trafiğini sağlar. Mükerrerem'in evindeki Yaşlı hizmetli ikilinin gizlice buluşmalarına yardımcı olur, Mükerrerem'in eve giriş çıkışını kolaylaştırır. Şehirdeki tüm balo ve etkinliklere katılan diğer kadınlar Nüzhet'in namından haberdar olmakla birlikte bu durumu onaylar nitelikte söylemlerde bulunur. Nüzhet'in yakışıklılığından dolayı çapkınlığını normal bulup meşrulaştırmaya çalışırlar. Nüzhet'in annesinin dahi evlilik dışı bu ilişkilerde yardımda bulunduğunu görürüz. Burada çizilen karakterler ataerkil yapının bir parçası haline gelmiş ve bunu gönüllü olarak yapan bir karakterlerdir. Filmdeki bütün kadınlar, hizmetçisinden tutun da eğlencelerde boy gösteren kadınlara kadar ahlaki anlamda yetersiz, toplum tarafından hoş karşılanmayacak davranışlar içerisindedirler. Filmde Nüzhet ile gayrimeşru şekilde beraber olan kadınlar, buna yardım eden hizmetliler bu durumu hoş karşılayan ebeveynler, abisinin acı çekmesi için abisinin eşinin ihanetine göz yuman bir kadın mevcuttur. Kadın doğası gereği kötü ve noksandır. Kadınlar bir erkeğin ölümüne diğerinin ise hapse düşmesine neden olmuşlardır.

### 3.3.2.5. Erkek Karakterler

**Halit:** Zonguldak'ta bir madende mühendislik yapan orta yaşlı bir adamdır. Eğitimli ve entelektüel bir o kadar da soğuk ve mesafelidir. İşinden ötürü şehrin önde gelen ailelerinin yapmış olduğu etkinliklere katılır. Şehirde kendine iyi bir yer edinmeye çalışır. Eşi ve kız kardeşi ile yaşayan Halit özel hayatında da mesafeli bir tutum sergiler. Eşi ve kız kardeşi ile iletişimleri yok denecek kadar azdır. Hem karısı Mükerrerem ile ilişkisi mesafelidir hem de kardeşi Seniha ile. Ancak Seniha'yı ailenin bir ferdi olarak bile görmemektedir. Seniha bir nevi evin hizmetçisi konumundadır. Halit, kardeşinin çirkinliğinden kendisi de rahatsızlık duymakta, kardeşlik bağının vermiş olduğu zorunluluklardan dolayı aynı çatı altında yaşamaktadır. Halit'i evde çalışma odasında ya

da yemek masasında görürüz. Günün çoğunu iş yerinde geçirir. Ataerkil yapının en önemli kurumlarından olan ailedeki yetkili güç ve otoriteye sahip kişi olarak Halit herkese karşı mesafelidir ve sınırları vardır. Halit karısının kendisini aldatması neticesinde Nüzhet'i öldürür ve hapis yatar. Kız kardeşinin kendisi aleyhinde şahitlik edip ifadesinde yanlış beyanlarda bulunması nedeniyle daha ağır şekilde cezalandırılır. Hayatındaki kadınlar yüzünden Halit'in hayatı tepetaklak olur, hapse düşer ve itibarı zedelenir.

**Nüzhet:** Zonguldak'ın varlıklı ailelerinden birine mensup eğitilmiş, çapkın genç bir adamdır. Bütün Zonguldak Nüzhet'in çapkınlığından haberdardır. Son olarak baloda görmüş olduğu mühendis Halit'in eşi Mükerrerem'e göz koymuştur. Annesinin de yardımı ile Mükerrerem ile beraber olmayı başarır. Ancak bir süre sonra bu birliktelikten de sıkılıp Mükerreremi aşağılamaya başlar. Kadını bir meta olmanın ötesinde görmeyen genç adam birlikteliklerinin bilinmesinden de rahatsızlık duymaz. Ailesinin sahip olduğu güç ve statü sayesinde hiçbir problem yaşamayacağı fikrine sahiptir. Ki daha önce bu anlamda hiçbir problemde yaşamamıştır. Tüm Zonguldak halkı bu durumu bilmesine rağmen sessiz kalmıştır. Hem erkekliğinin hem de maddi olanakları ve statüsünün gücünü kullanmıştır. En büyük destekçisi de annesi Nuriye Hanım olmuştur. Nüzhet'in âlem yaptığı evin Halit tarafından basılmasından rahatsızlık duyan Nüzhet, Halit'i kışkırtmak adına Halit'e karısı ve erkekliği ile ilgili birtakım sözler sarf etmiş bunun sonucunda Halit tarafından öldürülmüştür.

### 3.3.3 Barda

#### 3.3.3.1 Filmin Künyesi

**Yönetmen:** *Serdar Akar*

**Senarist:** *Serdar Akar*

**Yapımcı:** *Serdar Akar, Güney Koralı, Alev Gezer*

**Görüntü yönetmeni:** *Mehmet Aksın*

**Sanat yönetmeni:** *Yavuz Fazlıoğlu*

**Kurgu:** *Aziz Günhan İmamoğlu*

**Oyuncular:** *Nejat İşler, Hakan Boyav, Serdar Orçin, Erdal Beşikçioğlu, Volga Sorgu, Eray Özbal, Salih Bademci, Melis Birkan, Nergis Öztürk, Sezen Aray, Burak Altay, Meltem Parlak*

**Türü:** *Dram, Polisiye*

**Çıkış yılı:** *2007*

**Süre:** *92 dk*

#### 3.3.3.2. Filmin Konusu

Alt tabakadan gelen bir grup erkeğin uyuşturucunun etkisinde oldukları bir gece kapanmak üzere olan bir bara girip bir grup genci rehin alırlar. Alt sınıftan olmanın acısını bardaki gençlere işkence ve tecavüz ederek gençlerden çıkarmaya çalışırlar. Kendilerine tanınmayan hak ve olanakları bir geceliğine olsa dahi ele geçirebilmek için fiziksel ve cinsel şiddete başvururlar. Mahkeme sahnelerinde adalet kavramının sorgulandığı şiddete maruz kalan gençlerin yaşamış olduğu travmanın işlendiği Serdar Akar filmi bolca şiddet görseli barındırır.

#### 3.3.3.3. Filmin Analizi

Film bir grup arkadaşın sürekli gittikleri barda toplandıkları sahne ile başlar. Yakın yaş aralığında olan dört çiftten oluşan bu arkadaş grubu her zamanki gibi barda bir araya gelmişlerdir. Çiftlerden birinin problemi olduğu aralarındaki diyaloglardan anlaşılır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Pelin'in hamile olduğu ve çocuğu aldırarak zorunda kalacağı anlaşılır. Arkadaşları kürtaj için Pelin'e klinik aramaktadırlar. Filmin bir diğer çifti ise evlilik hazırlıkları içindedir. Sekiz kişilik arkadaş grubunun okul ve iş hayatları ile ilgili bilgi verilmemekle birlikte eğitilmiş oldukları ve orta sınıfa mensup oldukları tahmin edilmektedir.

Pelin ve Aynur arasında geçen kürtajla ilgili diyalogdan daha önce de böyle bir durumu tecrübe ettiklerini anlarız. Burada çizilen kadın imajı evlilik dışında da birliktelik yaşayabilen cinsel deneyimleri olan rahat kadın imajıdır. Pelin ve Aynur’u klinikte sıra beklerken görürüz. İçeride kürtaj olan başka bir kadın olduğunu seslerden ve çığlıklardan anlarız. Bir süre sonra doktoru, üstü başı kan içinde dışarı çıkarken görürüz. Hemşire Pelin’e doktorun yorgun olduğunu ve ertesi gün gelmesi gerektiğini söyler. Kızlar muayenehaneden ayrılır erkek arkadaşları onları dışarıda beklemektedir. Konuşmak istemeyip arabaya binip oradan uzaklaşırlar. Kliniğin izbe bir görüntüye sahip olması, kürtajın bir hastane ortamında değil de yasadışı bir yer görüntüsü verilen bu yerde yapılmaya çalışılması da ilgi çekicidir. Bir kadın ancak evlilik kurumu içerisinde cinselliğini yaşayabilir ve çocuk sahibi olabilir aksi takdirde ölüm riski olan durumlarla karşı karşıya kalabilir. Bir diğer önemli husus da kadının kendi bedeni üzerinde hâkimiyete sahip olması ataerkil toplumlar için tehlike arz eder. Kadın evlilik dışı çocuk yaparsa var olan düzende bozulmalara neden olacaktır. Kadın artık kontrol edilemeyen, özel alanda yaşamakla yetinmeyen, sınırlarını aşmaya çalışan, yıkıcı bir varlık haline gelecektir. Anne ve eş olmakla dışında rollere sahip olmak isteyecek, birey olmayı talep edecektir. Pelin ve Cenk yatak odasına geçerler. Yatak odasında çift ne yapmaları gerektiği konusunda konuşurlar. Aralarında geçen diyalogdan problemin erkek karakter tarafından çözüldüğünü görürüz. Cenk’in evlilik kararı alması ile birlikte Pelin büyük bir sorundan kurtulur. Bir kadın evlenmeyene kadar beraberlik yaşayamaz ve dünyaya çocuk getiremez. Çocuğun dünyaya gelişi ancak nikâh ile meşrulaşacaktır. Aksi takdirde kadın toplum tarafından dışlanır, ahlaksızlık ile suçlanır. Ortada evlilik dışı yani toplum ahlakına uymayan bir durum vardır ancak erkeğin evlilik kararı alıp fedakârlıkta bulunması ile meşrulaştırılacaktır.

Cenk ve Pelin arasında böyle bir diyalog geçerken içeride arkadaşları bira içip sohbet etmektedirler. Filmin başından sonuna kadar gençlerin hemen her yerde bira içip rahat davranışlar sergiledikleri görülür. Burada gençlerin rahat bir yaşantıları olduğu ve özgür oldukları verilmeye çalışılır. Evdeki bir diğer sahnede Nail ve Nil yalnızdır. Nail ve Nil öpüşürler. Nil’in çekimser davranması ile birlikte Nail ile Nil arasında Nil’in daha önce beraberlik yaşamadığı ile ilgili bir diyalog geçer. Bekâret vurgusu yapılır, sonraki sahnelerde de bekâret ile ilgili konuşmalara yer verilecektir. Yönetmenin diğer filmlerinde de bekâret vurgusu yapılmıştır.

Sekiz kişilik bu arkadaş grubuna çeşitli fiziksel ve cinsel şiddet uygulayan sanıkların yargılandığı sahneler eklenip sahneler paralel bir şekilde verilmiştir. İlk

olarak mahkeme sahnesine geçilmiştir. Duvardaki adalet mülkün temelidir yazısı gittikçe ekrana yaklaştırılır. Eril iktidar, hukuk sisteminde de yerini alacaktır, iktidar da erildir. Kamusal alanda eril yapı hüküm sürmektedir. Tüm kamu kurum ve kuruluşlar erkek hâkimiyeti altındadır. Kadınların özgür ve rahat kadınlar olarak tasvir edilmesi, gece dışarı çıkabilmeleri, alkol kullanmaları, erkek arkadaşları olması, cinsel deneyimlerinin bulunması kendilerine uygulanan şiddeti anlamamızı ve onaylamamızı istercesine verilmiştir. Bir kadın olarak dış dünyaya bu kadar açılmasalardı başlarına bu gibi kötü durumlar gelmezdi gibi bir algı yaratılmıştır. Mahkeme sahnelerinden bardaki konser sahnesine geçiş yapılır. Kadın ve erkek olarak farklı masalarda oturan genç grup arasında evlilik meselesi konuşulmaktadır. Kadınlar arasında geçen konuşmada evlilik kararı mutluluk ve sevinçle karşılanırken erkeklerin masasında aynı konuşma gerçekleşmemektedir. TGG bu kararın yanlış olduğunu ve Cenk'in aptallık ettiğini söyler. Filmdeki kadınların hepsinin evlenmeye dünden hazır oldukları ve evliliği dört gözle bekledikleri erkeklere ise evlilik fikrinin korkutucu geldiği görülür. Görüldüğü üzere kadınlar dünyasında dahi geçerli kodların eril toplumsal kodlar olduğu ortadadır. Bu sahnede erkek kurtarıcı olarak kodlanmış kadının itibarını kadına evlilik yolu ile iade etmiştir. Erkek bu fedakârlığı yapmamış olsa kadın ya itibarsızlaştırılacak ve toplum tarafın ahlaksız olarak görülecek ya da sağlıksız koşullar altında hamileliğine son verip ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.



**Görüntü 12** Pelin ve Cenk'in evlilik kararlarına kadın karakterlerinin vermiş olduğu tepkiyi gösteren sahneye örnek plan.



**Görüntü 13** *Pelin ve Cenk'in evlilik kararlarına erkek karakterlerinin vermiş olduğu tepkiyi gösteren sahneye örnek plan*

Bir diğer sahnede Bar boşalmıştır yalnızca Barmen ve TGG grubu barda kalmıştır. Erkekler, kadınların yanına geçip evlilik kararını kutlayıp içmeye devam ederler. Son biralarını içip çıkmaya hazırlanan arkadaş grubu kapıdan içeri giren beş kişilik arkadaş grubuna bakmaktadırlar. Kılık kıyafetlerinden kendi dünyalarına ait olmadıklarını anladıkları bu arkadaş grubunu dikkatle incelerler, gecenin geç saatinde tekensiz buldukları bu insanlar kendilerini tedirgin etmiştir. Barmen Barbo barın kapandığını söylese de Selim ve arkadaşları bira içmek konusunda ısrarcı davranır ve Barbo'yu bir bira içip kalkacaklarına ikna ederler. Bu arkadaş grubunun kızlara karşı çirkin bakışları ve sözlü tacizleri neticesinde barmen ve Selim arasında gerginlik çıkar ve kavga patlak verir. Nail ve Selim'in arkadaşlarının araya girmesi ile kavga büyür. Selim belindeki tabancayı çıkarıp havaya doğru ateş edecekken herkes durur. Selim ve arkadaşları içerideki herkesi rehin alır, ellerini ve kollarını bağlayıp şiddet uygularlar. Nil hariç kızların hepsine tecavüz ederler. Patlak'ın Pelin'e tecavüz edip jiletledikten sonra üstü başı kanlı bir şekilde içeri girmesi ile Selim ve arkadaşları Pelin'e bakmak için içeri giderler. Bu esnada Barbo kendine gelir sandalyenin bacağına kırar. Selim ve arkadaşları içeri girince onlara saldıracaktır. Barbo'nun kendilerine saldıracağını anlayan Nasır, Barbo'yu durdurmaya çalışır ancak Barbo, Nasır'ın bacağına sakatlar, 45 ve Nasır Barbo'nun başını ezerek öldürür.



**Görüntü 14** Selim ve arkadaşlarının TGG grubunu rehin aldığı sahneye örnek plan.

Film boyunca cinsiyetçi küfürler Selim ve arkadaşlarının dilinden düşmemiştir. Eril dil film boyunca kullanılmış, kullanılmayan ve eril duruş sergilemeyen erkekler yarım erkek, oğlan olarak görülmüş ve erkeklik üzerine diyaloglar verilmiştir. Ataerkil yapıda büyük ve güçlü erkekler kadınlar üzerinde hâkimiyet kurdukları gibi zayıf ve güçsüz olarak gördükleri erkekler üzerinde de hâkimiyet kurarlar. Burada kızların erkek arkadaşları da güçsüzdür. Çünkü ataerkil yapı ile uyuşmayan fikir ve davranışlara sahiptirler. Özgür ve rahat kadınlarla beraber olmayı tercih etmişlerdir. Kısıtlayıcı hiçbir davranışları yoktur. Hafif meşrep görülen bu kadınları hayatlarına almış ve onlarla eşit koşullarda olmayı ve yaşamayı kabul etmişlerdir. Oysaki ataerkil yapıda kadınlar ikinci sınıftır. Bir kadın, erkek ile eşit haklara sahip olamaz. Özel alana hapsedilmesi gereken kadınlar sınırlarını aşmış kamusal alanlara da sızmışlardır. Bunun sonucunda tecavüz ve fiziksel şiddet ile cezalandırılmış ve yerlerinin neresi olduğu kendilerine tekrar hatırlatılmıştır.



**Görüntü 15** Selim'in Nil'i taciz ettiği sahneye örnek plan.

Bu kadınların işbirlikçileri olan güçsüz ve zayıf erkek arkadaşları da cezadan kendi paylarına düşeni almışlardır. Eril iktidarı ellerinde bulunduramayan bu erkeklerden kendilerine ait olan her şey alınmış ve darp edilmişlerdir. Yanlarında kız arkadaşlarına sözlü ve cinsel taciz de bulunulmuştur. Erkeklik rolleri bu yolla hatırlatılmaya çalışılmıştır. Filmin sonuna kadar şiddetin sebebi bilinmemektedir. Ancak filmin son sahnelerinden birinde Selim ve arkadaşlarının uyguladığı şiddete dayanak olarak Selim'in Nil'e âşık olması gösterilmektedir. Nail'in Nil ile beraber olması ve Nail'in daha iyi yaşam koşullarına sahip olması Selim'de kıskançlık yaratmıştır. Nail'in Selim yemek yerken Selim'e saatin kaç olduğunu sorması ve Selim'in elindeki ayranı üzerine dökmesi ile Selim'deki öfkenin gittikçe arttığı yani şiddetin aslında bir nedeninin olduğu verilir.

Çırağın yanlışlıkla düğmeye basıp ortaya çıkardığı mini saha sahnesinde Selim TGG ve arkadaşlarına zorla futbol oynatırken iki grubun erkekleri arasında gerginlik yaşanır. Erkekler birbirlerine karşılıklı küfredeler. Filmin nerdeyse hepsinin bir barda geçmesi, barda bir mini saha olması ve her gece orada futbol oynanması tamamen bir erkek dünyasının anlatıldığı filmin öznelinin erkekler olduğu, kadınların ise filmde nesne görevi gördüğünü ortaya koyar. Nail'in Selim'e gol atması ile Selim öfkelenir ve Nail'in bacağına kurşun sıkar.



**Görüntü 16** Selim'in Nail'in gol atması sonrası silaha davrandığı sahneye

Bir geceliğine bile olsa barın ve bardaki her şeyin hâkimiyeti Selim'in eline geçmiştir. Nail'in gol atması ile Selim'in iktidarı zedelemiştir. Selim önce Nail'i yaralayarak cezalandırır. Daha sonra sevgilisine tecavüz eder bu şekilde iktidarını geri kazanmaya çalışır. Daha önceki tecavüz sahnelerinin tecavüzcünün gözünden verilmiş olması, seyirci ile karakterlerin bir nevi özdeşleştirilmeye çalışılmıştır. Selim'in Nil'e tecavüz ettiği sahnede ise geniş çekim açısı ile seyirci ve karakter arasına mesafe koyacak şekilde verilmiştir. Nil'in bakire olması kendisini diğer kadın arkadaşlarından masum yapacak şekilde sunulmuştur. Bu sahnede özdeşlemeden ziyade dikizleme ön plandadır. Seyirci karakterle özdeş değil bir nevi dikizcidir.

#### **3.3.3.4. Kadın Karakterler**

**Sevgi, Nil, Pelin, Aynur:** 20'li yaşlarda öğrenci ve çalışan kadınlardan oluşan bir kız grubudur. Orta sınıf ailelere mensup oldukları verilmemekle birlikte yaşam tarzları ve gittikleri yerlerden anlaşılmaktadır. Filmdeki kadın karakterlerin çoğunun cinsel hayatı vardır. Gruptaki en genç kadının (Nil). cinsel deneyimi olmamıştır yalnızca. Aynur sevgilisi Cenk'ten hamiledir ve çocuğu aldırmaya çalışır. Sevgi ise Ali ile evlilik hazırlığı içerisindedir. Filmdeki kadın karakterlerin özgür ve rahat kadınlar olarak tasvir edilmesi, gece dışarı çıkabilmeleri, alkol kullanmaları, erkek arkadaşları olması, cinsel deneyimlerinin bulunması kendilerine uygulanan şiddeti anlamamızı ve onaylamamızı istercesine verilmiştir. Bir kadın olarak dış dünyaya bu kadar açılmasalardı başlarına bu gibi kötü durumlar gelmezdi gibi bir algı yaratılmıştır.

#### **3.3.3.5. Erkek Karakterler**

**TGG, Nail, Ali, Cenk:** 20'li yaşlarda öğrenci ve çalışan erkeklerden oluşan bir erkek grubudur. Orta sınıf ailelere mensup oldukları verilmemekle birlikte yaşam tarzları ve gittikleri yerlerden anlaşılmaktadır. Gündüz ne iş yaptıkları bilinmeyen bu grup hemen hemen her akşam kız arkadaşları ile aynı barda toplanıp içerler. Nail çoğu zaman bardaki mini futbol sahasında futbol oynar. Gruptaki tüm erkeklerin kız arkadaşları vardır. Aktif bir cinsel hayatları olan rahat yaşam süren bu genç adamlar geleneksel erkeklik kodlarından uzak görünürler. Ataerkil yapı ile uyuşmayan fikir ve davranışlara sahiptirler. Özgür ve rahat kadınlarla beraber olmayı tercih etmişlerdir. Kısıtlayıcı hiçbir davranışları yoktur. Hafif meşrep kadınları hayatlarına almış ve onlarla eşit koşullarda olmayı ve yaşamayı kabul etmişlerdir. Oysaki ataerkil yapıda kadınlar ikinci sınıftır. Kadınların işbirlikçileri olan bu güçsüz ve zayıf erkekler de

cezadan kendi paylarına düşeni almışlardır. Eril iktidarı ellerinde bulunduramayan bu erkeklerden kendilerine ait olan her şey alınmış ve darp edilmişlerdir. Yanlarında kız arkadaşlarına sözlü ve cinsel taciz de bulunulmuştur. Erkeklik rolleri bu yolla hatırlatılmaya çalışılmıştır.

**Selim, Nasır, Patlak, Çırak, 45:** 30 ve 40 yaş aralığında olan bir kısmı işsiz bir kısmı ise işçi olan bir arkadaş grubudur. Normal şartlar altında bara alınmayan bu arkadaş grubu bara girmek için barın dağılış saatini beklemişlerdir. Tekinsiz Bir görüntüye sahip olan bu insanlar bardaki arkadaş grubunu ve barmeni tedirgin etmişlerdir. Barmen Barbo barın kapandığını söylese de Selim ve arkadaşları bira içmek konusunda ısrarcı davranır ve Barbo'yu bir bira içip kalkacaklarına ikna ederler. Bu arkadaş grubunun kızlara karşı çirkin bakışları ve sözlü tacizleri barmen ve Selim arasında gerginlik çıkmasına neden olur. Nail ve Selim'in arkadaşlarının araya girmesi ile kavga büyür. Selim belindeki tabancayı çıkarıp havaya doğru ateş edecekken herkes durur. Selim ve arkadaşları içerideki herkesi rehin alır, ellerini ve kollarını bağlayıp şiddet uygularlar. Nil hariç kızların hepsine tecavüz ederler. Nasır ve 45 Barbo'nun başını ezerek öldürür.

## SONUÇ

Sinema, ortaya çıktığı toplumun ve dönemin siyasal, ekonomik, kültürel, sosyal ortamından etkilenecek gerçeği yansıtır. Bununla birlikte toplumsal yapıyı etkileyip yönlendirebilme gücüne de sahiptir. Ataeril sistemin amaçları doğrultusunda şekillenen toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rolleri temsilen kullanılan kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, başlangıcından günümüze kadar etkin olmaya devam etmiştir. Geniş kitlelere ulaşabilen sinema eril söylemin hâkim olduğu, kadınların ev içi rollerde ve özel alanda temsil edildiği bir yapı haline gelmiştir. Kadınlar çoğunlukla ikincil ve kötücül varlıklar olarak tasvir edilip sunulmuşlardır. Ataeril eril söylem sinema aracılığıyla yeniden üretilerek kadın temsilleri ataeril ideoloji çerçevesinde şekillenmiştir. Kadına, ataeril ideolojinin biçtiği roller sinemasal sunum vasıtasıyla normalleştirilip, meşrulaştırılmıştır. Türk sinemasının ilk dönemlerinde kadın kamera arkasında yer bulamadığı gibi sonraki dönemlerde kamera önünde de sisteme uygun roller ve kalıplara konularak sunulmuştur. Kadınların sinema filmlerinde görünür olmaya başladığı dönemde kadınlar görsel haz nesnesi ve meta olarak sunulmuş, erkek dünyasının ve hikâyelerinin figüranları olmanın ötesine geçememiştir. Türk sineması da diğer ataeril toplum sinemalarında olduğu gibi ataeril söylem ve ideolojiyi filmlerinde bolca barındırmıştır.

Çalışmanın “Ataeril Sistem ve Sinema” başlıklı ilk bölümünde ataeril sistem konusu üzerinde duruldu. Anaerkillik, Ataerillik kavramları tanımlandı. Anaeril dönemden Ataeril döneme geçiş, Ataerinin çıkış biçimi açıklandı. Kadının özel alan ve kamusal alandaki yerine değinildi. Ayrıca dünya mitolojilerinde tanrıçaların düşüş hikayelerine değinilip diğer kadın figürlerin kötücül olarak temsil edilimleri incelendi. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet kavramlarının tanımlamalarına, aralarındaki farklılıklara ve benzerliklere değinildi. Kadın ve erkeğe biçilen cinsiyet rolleri açıklandı.

Çalışmanın “Türk Sinemasında Ataerki ve Kadın Temsili” başlıklı ikinci bölümünde asıl konumuz olan “2000 Sonrası Türk Sinemasında Ataerki ve Kadın Temsili” konusuna geçmeden önce Türk sinemasında 2000 öncesi dönemlerin genel hatları ile incelemesi yapıldı. Türk sinemasının ilk yıllarından 2000’li yılların sinemasına kadar olan dönemler; İlk Yıllar, Tiyatrocular dönemi, Geçiş dönemi, Sinemacılar dönemi ve Yeni Türk Sineması şeklinde incelenmiştir. Bu dönemlerde

ataerkilliğin izlerine rastlanılmış ve kadın temsil biçimlerinin ataerkil ideoloji çerçevesinde şekillendiği görülmüştür.

Türk sinemasının ilk yıllarında oyuncu olarak gayrimüslim kadınlar tercih edilmiş, gayrimüslim kadınların oynadığı roller iffetsiz, kötücül, aile birliğini bozan, yıkıcı roller olmuştur. Bu dönemde çekilen filmler erkek odaklı olup kadınlar hikâyenin merkezinden uzaktırlar. Tiyatrocular dönemi ile birlikte Müslüman kadınlar da filmlerde rol almaya başlamıştır. İlk yıllardaki kadın temsilleri devam etmekle birlikte daha naif, cefakâr, sadık, masum, köylü kadın tipleri de kadın temsiline dâhil edilerek iyi kötü karşıtlığı oluşturulmuştur. Eril dünyanın içerisinde kendilerine biçilen rolleri üstlenen kadın karakterler birey olmaktan uzak, hikâyenin öznesi değil nesnesi konumundadırlar. Tiyatrocular ve sinemacılar dönemi arasındaki geçiş döneminde kır ve kent yaşamındaki farklılıklar işlenmiş ve kır ve kent kadını gibi iki farklı kadın stereotipi çizilmiştir. Sinemacılar döneminde kadın temsiline büyük bir farklılık meydana gelmemiştir. Kadın karakterler sığ ve yüzeysel bir şekilde sunulmuştur.

1960'lı yıllarla birlikte starlık kavramı ortaya çıkmıştır ve iyi kadın, kötü kadın ayrımı iyice belirginleşmiştir. 1970'lı yıllarda kent ve kırsal yaşamdaki farklılıkları dönemin koşulları ile koşut şekilde gerçekçi bir şekilde sunan toplumsal gerçekçi filmler çekilmiştir. Toplumsal gerçekçi filmlerde de bu dönemde çekilen diğer tür filmlerde olduğu gibi erkek dünyası işlenmiş, kadın namus, ahlak kavramları çerçevesinde ele alınmış ve erkek dünyasındaki nesnelere olarak konumlandırılmışlardır. Türkiye siyasal ve toplumsal yaşamında yaşanan değişim ve dönüşümler sinemaya da tesir etmiştir. Bu dönemde meydana gelen siyasal olaylardan ötürü film endüstrisinde gerileme meydana gelmiş, film sayısında düşüşler yaşanmıştır. Bu süreçten faydalanmaya çalışan birtakım kişiler tarafından seks filmleri çekilmeye başlanmış ve bu filmler birçok salonda yoğun bir şekilde gösterime girmişlerdir. Sanatsal hiçbir yönü bulunmayan bu filmlerde kadınlar seks objesi ve meta olarak kullanılmışlardır.

Yeşilçam filmlerine baktığımızda ise geleneksel kadın temsillerine yer verilmeye devam edilmiştir. Kadın karakterler iki tip olarak sunulmuştur. Birinci tip olarak iyi anne, sadık eş, namuslu ev kadınlarını ikinci tip olarak ise yuva yıkan, iffetsiz, kötücül kadınlar, kötü yola düşmüş, bir erkek tarafından kurtarılmayı bekleyen zayıf kadınlar olarak temsil edilmişlerdir. Filmlerdeki kadın karakterlerin ortak özellikleri zayıf ve edilgen olmalarıdır. Etkin olarak sunulan kadın karakterler ise kadınlık rollerine uygun hareket etmeyen şeytani özelliklere sahip kadınlardır. 1980'li yıllarda seks furyası son bulmuş, seks filmlerinin yerini dini filmler, türkölü arabesk

filmler almıştır. Atıf Yılmaz'ın kadın hikâyelerini ve sorunlarını merkeze alan filmleri kadının özgürleşme çabasını anlatmıştır. İyi kadın, kötü kadın ikiliğinin yerini modern kadın, geleneksel kadın ikiliği almış ve bu dönemde kadın odaklı filmlerde artış yaşanmıştır. Bu dönemde çekilen kadın filmlerinde kadınlar görünür olmaya başlamış ve güçlü kadın temsilleri şekillenmiştir. Ancak yönetmenlerinin erkek olmasından kaynaklı eril dil kullanılmaya devam etmiştir.1990'lı yıllarda çekilen filmlerde kadın özgürlüğü ve sorunları yeniden görmezden gelinmiştir. Kadın sorunlarından ziyade kent yaşamındaki zorluklar, yalnızlaşan sorunlu bireyler işlenmiştir. Geleneksel kadın özellikleri vurgulanmış, erkeğe itaat eden ve cinsellikleri ile ön planda olan, zayıf, pasif, edilgen, bağımlı kadın temsilleri belirginleşmiştir.

Ataerki ve cinsiyet eşitsizliği diğer ataerki toplumların sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da yansımalarını bulmuştur. Diğer sanat dallarında da ataerkinin izlerine rastlanırken görsel ve ses işlevinden kaynaklı sinemada ataerki söylem daha önemli bir güce sahiptir. Medyanın daha geniş kitlelere ulaşabilmesi, görsel gücü ile insan bilincinde yer edinebilmesi sayesinde ataerki sistem kendini sinema aracılığıyla yeniden üretmiştir. Tüm sinema anlatılarında yer bulan ataerki ve cinsiyet eşitsizliğine dair kodlar izleyicinin gözünde normalleşmeye başlamış ve süreç içerisinde meşrulaşmıştır.

“2000 Sonrası Türk Sinemasında Ataerki ve Kadın Temsili” başlıklı üçüncü bölümde 2000 sonrası Türk sineması genel hatlarıyla anlatıldı. 2000 sonrasında çekilen filmlerde ataerkinin izlerine ve yansımalarına değinilip kadının temsil biçimlerine ve görünümüne yer verildi. Türkiye'nin sosyo-ekonomik kültürel, siyasal koşulları doğrultusunda şekillenen bu dönemin filmlerinde de ataerkinin varlığına ve yansımalarına rastlanıldı. Bu dönemde erkek merkezli filmlerin çekilmeye devam edildiği görülmüş, kadın karakterlerin başrol olsa dahi hikâyenin merkezinde yer almadıkları saptanılmıştır. Toplumsal ve kültürel temeldeki değişimler hem kadın hem de erkek karakterlerde birtakım değişiklikler meydana getirmiştir. Yeşilçam filmlerinde; iyi anne, iffetli eş, edilgen, pasif, kötücül, iffetsiz şekilde sunulan kadın karakterler temsil biçimlerinin arasında yerini almaya devam ederken 2000 sonrası sinemasında diğer dönemlerden farklı kadın stereotipilerine yer verilmiştir. Bu temsil biçimleri genelde ruhsal sıkıntılar yaşayan, arayış içerisinde, hayattan zevk almayan, doyumsuz kadın karakterlerdir.

Genel bir değerlendirme yapacak olursak 2000 sonrası Türk sinemasında sunulan kadın temsilleri de cinsiyetçi yapıdadır ve cinsiyetçi kuramlar çerçevesinde

şekillenmiştir. Kadınlar çoğunlukla kamusal alandan ziyade özel alanda görülmüşlerdir. Kamusal alanda bulunan kadınlar ise ekonomik özgürlüklerini elde etmiş gözükseler de kadınlık rollerine uygun işlerde varlık göstermişlerdir. Kadınlar genellikle aile kurumu içerisinde ev işleri ile sınırlandırılıp hiyerarşik sisteme uygun şekilde varlık göstermişlerdir. Ataerki sistem tarafından ötekileştirilen kadın, anne, eş rolleri ile sunulmuş ya da cinsel haz nesnesi olarak gösterilip pasif ve edilgen şekilde konumlandırılmıştır.

2000 sonrasında Türk sinemasında pek çok türden film çekilmiştir. Şiddet içerikli, mafya ve terör konularını işleyen filmler, tamamen gişe odaklı komedi, romantik komedi filmleri ağırlıklı olarak çekilmiştir. Gişe başarısı yüksek filmler, popüler akım filmleri erkek hikâyelerini anlatan, erkek merkezli filmlerdir. Kadın karakterler bu hikâyeler içerisinde pasif şekilde gösterilerek eril dile uygun şekilde sunulmuşlardır. Estetik kaygılar ile çekilen filmlerde ise kadın konusuyla ilgilenilmemiştir. Bu dönemde kadın konusunu işleyen filmler oldukça azdır. Türk kadınının 2000 sonrası toplumsal konumu Türk sinemasındaki temsiller vasıtasıyla yansıtılmıştır.

Sonuç olarak 2000 sonrasında pek çok türün bir arada bulunduğu, ancak bu türlerin hiçbirinde tam olarak kadın hikâyeleri işlenmediği kadının geçmişte olduğu gibi pasif, edilgen şekilde ya da kötücül ve tekinsiz olarak sunulduğu görülmüştür. Şiddet içerikli filmlerin, gişe kaygısı dışında topluma mesaj verme hedefi olmayan komedilerin ve sosyal medya fenomenlerinin gerçekçi olmayan tiplmelerine yer veren filmlerin sektöre hâkim olduğu görülmektedir. Bu tür filmler seri üretim filmlere dönüşmüştür. Bunun yanında dönem filmleri, milliyetçilik teması içeren filmler, din ve muhafazakârlık üzerine kurulan korku filmleri de bolca çekilmiştir.

2000 sonrası Türk sinemasında ataerki ve kadın temsili bölümünde analiz için tercih ettiğim filmler bağımsız sinema filmleri olup örneklem için Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filmi, Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* filmi, Serdar Akar'ın *Barda* filmi sosyolojik film eleştirisi ve feminist kuram çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu üç yönetmenin ve filmlerinin tercih edilmelerinin sebebi üçünün de film üretimlerinin kesintiye uğramadan devam etmesi ve filmlerinde kimi zaman açık kimi zaman örtük bir şekilde eril bakış ve eril söylemin kullanılmış olmasıdır. Eril söylem Popüler ve ticari sinemanın içinde yoğun bir şekilde kullanıldığı gibi bağımsız sinemacılar tarafından da kullanılmıştır. Her ne kadar bağımsız sinemacılar eril söylemden uzak durmaya çalışmışsalar da bunu tam olarak gerçekleştirememişlerdir. Kadın temsil

biçimleri, kadının hikâyenin merkezinden uzak olması, hikâyenin merkezinde erkeklerin bulunması itibariyle 2000 sonrası Türk sineması da cinsiyetçi yapıda ve erkek sinemasıdır.

## KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, (2.b). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Alptekin, D. (2014). Çelişik Duygularda Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı Sorgusu: Üniversite Gençliğinin Cinsiyet Algısına Dair Bir Araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:32.
- Akkaş, İ. (2019). Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı. *Ekev Akademi Dergisi*.
- Arat, N. (1992). *Türkiye’de Kadın Olgusu*, İstanbul: Say Yayınları.
- Beauvoir, S. (1993). *Kadın “İkinci Cins” III Bağımsızlığa Doğru*. Çeviren: Bertan Onaran İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berktaş, F. (2004). Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye, Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları. *İstanbul Bilgi Üniversitesi Sivil toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi*, İstanbul.
- Berktaş, F. (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bingöl, O. (2014). "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık", *Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 16 (Özel Sayı I). 108-114.
- Biryıldız, E. (1993). “Şoför Nebahat mı Olalım Küçük Hanımefendi mi?” *Marmara İletişim Dergisi, M.Ü. İletişim Fak. Yayını*, Sayı:4.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası*. Çeviren: Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Caner, E. (2004). *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem’e Toprak ve Kadın*. İstanbul: Su Yayınları.
- Cornell, R.W. (1987). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çağlıyan, Ç.E. (2014). Toplumsal Cinsiyet ve Medya. Kuruoğlu, H. ve Aydın, B. (Ed.). *Amerikan Bağımsız Sinemasında Kadın Karakterlerin Yansıtılma Biçimleri: Bonnie&Clyde ve BurnAfter Reading Film Örnekleri*, Ankara: Detay Yayıncılık.
- Çelik, Ö. (2008). Ataerkil Sistem Bağlamında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Belirlenmesi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: Ankara.
- Çınar, A. (2018). Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça’nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni. *Bilimname*, Sayı:35. s.363-395.

- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- DeKeijzer, B. (2004). "Masculinities: Resistance and Change", Ruxton, S. (Ed). *Gender Equality and Men: Learning from Practice*, Oxford: Oxfam.
- Demirbilek, S. (2007). Cinsiyet Ayrımcılığının Sosyolojik Açidan İncelenmesi. *Finans&Politik Ekonomik Yorumlar dergisi*, cilt:44.
- Demren, Ç. (2008). Kadınlık Dolayımıyla Erkeklik Öznelliği. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 32, s.73-92.
- Dökmen, Y. Z. (2010). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ecevit, Y. (2003). Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışılabilir? *Cumhuriyet Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 25(4). s.83-88.
- Eller, C. (2000). *The Myth of Matriarchal Prehistory: Why an Invented Past Will Not Give Women a Future*, Boston: Beacon Press.
- Engels, F. (1990). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çeviren: Somer, K. Ankara: Sol Yayınları.
- Erbil, P. (2016). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Erdoğan, D. (2013). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Ankara.
- Erus Z. Ç. (2006). *Amerikan Toplumunun Bir Yansıması Olarak Hollywood Çocuk Filmlerinde Aile, Medyada Olmayanlar* (Medya Eleştirileri 2006), Bilgili, C. (Der.). İstanbul: Beta Yayınları.
- Ersöz, A. (2015). Özel Alan -Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınlığın Doğası ve Kamusal Alandan Dışlanmışlığı. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*. Sayı:18, s.80-102.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, (2.b). İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Estin, C. & Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. Ankara: TÜBİTAK Yayınları.
- Evren, M. B. (2014). *Türk Sinemasının 100 Yılı*, Usallı Silan, B. (Ed). İstanbul: Rumi Matbaa.
- Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*, Özel, H ve Güzel, C. (Haz). Ankara: Ayraç Yayınları.

- Güler, E. & Muter, C. (2007). Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt:7, Sayı:1, s.537-569.
- Hamarat, H. & Takımcı, D. (2013). “Türk Sinemasında Çalışan Kadın Temsili”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:64.
- Hıdıroğlu, İ. & Kotan, S. (2015). “Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu.”, *Atatürk İletişim Dergisi*. Sayı:9, s.55-76.
- Honderich, T. (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*, Oxford University Press, Oxford.
- Işık, M. & Eşitti, Ş. (2015). I. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Gösterebilimsel İncelenmesi, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt:70, No:3, s.655-682.
- Işık, M. & Eşitti, Ş. (2015). Türk Sineması’nda Sıra Dışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona, *Kadın/Woman 2000*, Sayı:16, s.119-141.
- İmançer, D. (2010). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1, s.77-95.
- Kabadayı, L. (2004). Toplumsal Cinsiyet ve Film “90”lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi: İzmir.
- Kaplan, F. N. (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, Cilt:2, Sayı:4, s.149-173.
- Karaçizmeli, A. & Kesken, J. (2017). 1960'lardan 2000'lere Türk Sinemasında Değişen Patron Temsilleri: Tüketim ve Yönetim Göstergeleri Üzerinden Bir Analiz. *Ege Akademik Bakış Dergisi*, Cilt:17, Sayı:1, s.127-146.
- Kef, E. (2018). Cinsiyet Algısının Mitsel Kökeni. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı:31, s.22-41.
- Kıraç, R. (2014). *Sinemamızın Yüzyüncü Yılında 100 Yönetmen*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. & Duyal, A. Ç. (2014). “Sinemada Kadının Varlığı ve Temsili Üzerine”, Çelik, Ş. A. (Ed). *Sinemada Bir Asır*. Ankara: Orient Basım Yayın.
- Kırvaşoğlu, O. (2015). Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri. *Doğu Batı*, Sayı:75, s.205-216.

- Kıymet, K. (2014). Hitit Mitolojisinde Tanrıların Yer Altına İnişi, *Folklor/edebiyat*, cilt:20, Sayı:77.
- Kutlu, A. (2010). Televizyon Dizilerinde Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadının Sunumu: Kanal D’de Yayınlanan Yaprak Dökümü Dizisinde Kadın Karakterler. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Lerner, G. (1986). *The Creation of Patriarchy*, Oxford University Press, New York.
- Maktav, H. (2001). “Türk Sinemasında Yoksulluk ve Yoksul Kahramanlar”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, Birikim Yayınları, Sayı:89.
- Mulvey, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* Sayı:16, Chicago.
- Olgun, H. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett’in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*, Cilt:2, Sayı:1, s.45-54.
- Ökten, Ş. (2009). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni. *Harran Üniversitesi. Uluslararası Araştırmalar Dergisi*. Cilt:2, Sayı:8, s.303-312.
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Ankara: Dayanışma Yayınlar.
- Özar, Ş. (2012). Geçmişten günümüze Türkiye’de kadın emeği. A. Makal ve G. Toksöz (Ed.). *Türkiye’de 1980 sonrası dönemde kadın emeği ve istihdamı politikaları: Kadın hareketi, sendikalar, devlet ve işveren kuruluşları* (s.223-255) Ankara: İmge Yayınevi.
- Özarslan, Z. (2015). Duygu ve Utanç Kuramları Üzerinden Yeşilçam Melodram Sinemasını Okumak, Mazıcı, N. (Ed.). *Türk Sinemasının 100 Yılına Armağan* (s. 29-46), İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi.
- Özbay, E. (2013). Âdem-Havva-Lilith Figürleri İzleğinde bir Olanaksızlık Miti: Aşk. *İdil Dergisi*, Cilt:2, Sayı:10, s.41-58.
- Özçelik, Ş. (2018). Cinsiyet Ayrımında Evrensel Normların Oluşması ve Toplumsal Cinsiyet. *Journal Smart*, Cilt:13, Sayı:4, s.860-875.
- Özgüç, A. (1994). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Antrakt Yayınları.
- Özgüç, A. (2009). *Türk Filmleri Sözlüğü (1917-2009)*, İstanbul: T.C. Kültür ve. Turizm Bakanlığı ve SESAM.

- Özgüç, A. (2009). *Türk Filmleri Sözlüğü (1980-1983)*, Cilt:4, İstanbul: Sıralar Matbaası.
- Özkan, Z. (2012). "Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, Sayı:5, s.79-81
- Öztürk, M. (2015). *Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Öztürk, S. R. (2014). Türkiye'de Sinema. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Der.). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (s.457-478) Ankara: Phoenix Yayınları.
- Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler*. Ankara: Epos Yayınları.
- Pösteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Sağlık, M. (1996). "Küçük Hanım'ın Toplumsal Varoluşu", 25. *Kare*, Sayı:15, s.45.
- Saktanber, A. (2015). "Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne" Tekeli, Ş. (Ed.). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, (s.187-206), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2008). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Saraç, S. (2013). "Toplumsal Cinsiyet" L. Gültekin, L. ve Güneş, G. ve Ertung, C. ve Şimşek, A.(ed.). *Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları* (s.27-32) Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.
- Scognamillo, G. (2014). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Scott, J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. Kılıç, A. T. (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Selvi, A. (2013). *Freudyen Yaklaşımla Zeki Demirkubuz Sinemasında Suç ve Ceza*. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İstanbul.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. Koç, D. (Çev.). İstanbul: Agora kitaplığı.
- Stone, M. (2000). *Tanrılar Kadınken*. Peyman, N. (çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Strozier, R. M (2002). *Foucault, Subjectivity, and Identity: Historical Constructions of Subjectand Self*, Detroit: Wayne State University Press.
- Şimşek, G. (2015). "Siyasi Olayların Türk Sinemasına Yansımaları", Mazıcı, N. (Ed). *Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi.
- Timuçin, A. (2005). *Aşkın Diyalektiği*. İstanbul: Bulut yayınları.
- Türk Üniversiteli Kadınlar Derneği, (1978). *Türkiye Kadın Yılı Kongresi*. Ankara.

- Uğurlu, E. (2012). Türk Dünyasında Ninni. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Ankara.
- Vatandaş, C. (2007). Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. *Sosyoloji Konferansları*, Sayı:35, (s.29-56). Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Yalamaç, E. (2011). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İzmir.
- Yaman Öztürk, M. (2010). “Aile, Erkek Egemenliği ve Kadının Toplumsal Konumu: Ailenin, Özel Mülkiyetinin ve Devletin Kökeni'ne Yeniden Bakış”, *Eğitim Bilim Toplum*, cilt:8, Sayı:32, s.90-108.
- Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yerlikaya, B. (2020). *Türk Sineması'nın Üretken Kadınları: Öteki'den Özne'ye*, Ankara: Nobel Yayınları.
- Yılmaz, Z. (2006). Özel Alan -Kamusal Alan Ayrımının Tarihsel Temelleri “Antik Yunan” *Atatürk Üniversitesi Dergisi*.
- Yılmaz, Z. (2007). Hannah Arendt'te Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Modern Çağda Toplumsal Alan. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi: Erzurum.
- Yüksel, E. (2006). Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: Ankara.
- Yürümez, S. (2010). Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi: İstanbul.
- <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>.
- <https://tr.wikipedia.org>
- <https://www.folkloredbiyat.org>
- <https://dergipark.org.tr>
- <http://www.smartofjournal.com>
- <http://www.ekevakademi.org>
- <http://www.tdk.gov.tr>

**ÖZGEÇMİŞ****KİŞİSEL BİLGİLER**

**Adı Soyadı** : Nergiz TEKİN  
**Uyruğu** : TC.  
**Doğum Yeri ve Tarihi** : MARDİN.1992  
**Telefon** :  
**Faks** :  
**e-mail** : nergztkn@gmail.com

**EĞİTİM**

<b>Derece</b>	<b>Adı, İlçe, İl</b>	<b>Bitirme Yılı</b>
Üniversite:	Batman Üniversitesi	2017
Yüksek Lisans : Doktora :	Batman Üniversitesi	2021

**İŞ DENEYİMLERİ**

<b>Yıl</b>	<b>Kurum</b>	<b>Görevi</b>
2015	BENG FİLM YAPIM A.Ş.	Reji Asistanı

**UZMANLIK ALANI**

Senaryo ve Reji Asistanlığı

**YABANCI DİLLER**

İngilizce