



T.C.

GİRESUN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE SİNEMASININ GEÇİŞ DÖNEMİNDE BİR YÖNETMEN : BİKET
İLHAN**

**A DIRECTOR IN THE TRANSITION PERIOD OF TURKISH CINEMA :
BİKET İLHAN**

Yeşim ULUÇAY

(172025001)

Yüksek Lisans Tezi

DANIŞMAN

Prof. Dr. A. Hülya UĞUR TANRIÖVER

Giresun-2021

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 19/02/2021 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yeşim ULUÇAY'ın "Türkiye Sinemasının Geçiş Döneminde Bir Yönetmen: Biket İlhan" başlıklı tezini incelemiş olup aday 19/02/2021 tarihinde, saat 14:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Ünvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Prof. Dr. Hülya UĞUR TANRIÖVER	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Mesut COŞKUN	
Üye	Doç. Dr. Ayşe TOY PAR	

ONAY

...../...../201....

Prof. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdür

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Türkiye Sinemasının Geçiş Döneminde Bir Yönetmen: Bilet İlhan” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19/02/2021

Yeşim ULUÇAY

ÖN SÖZ

Öncelikle her koşulda ilgi ve anlayışını sürdüren, değerli fikirlerini paylaşarak gerek hayata gerekte sinemaya dair farklı bakış açıları geliştirmemi sağlayan, öğrencisi olmaktan onur duyduğum tez danışmanım Prof. Dr. Hülya UĞUR TANRIÖVER'e ve çalışmama konu olan, tüm içtenliğiyle yardımlarını esirgemeyen Biket İLHAN'a teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Hayata adım attığım ilk günden itibaren desteklerini bir an olsun eksik etmeyen her daim benim için özveride bulunan anne ve babama, farklı alanlarda olduğu gibi tez çalışmamı hazırlarken de desteğini esirgemeyen ablam ve ağabeyime, tez çalışmamı devam ettirirken onunla ilgilenmeme vakit kalmadığı için üzülen ama yine de anlayış gösteren yeğenim Biyçe Naz'a teşekkür ederim.

Bu tezi sevgili babama ithaf ediyorum...

Giresun2021

Yeşim ULUÇAY

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında yönetmen ve kadın olma durumuna eleştirel bir duruş ve bakış açısı sağlamaktır. Monografik (örnek olay) yöntemini temel alan çalışma Biket İlhan'ın sinemasına, hayatı ve deneyimlerine odaklanmaktadır.

Araştırmanın tarihsel arka planını oluşturma amacıyla, sinemanın ilk dönemlerinde, kadınların varlığı (ve çoğunlukla görünmez olan) emeği ele alınmıştır. Ardından, kadınların ve kadınların sinemasının sanatsal yönelimini kavrama açısından, araştırmanın kuramsal dayanağını oluşturan Auteur Kuram ve Feminist Film Kuramı ele alınmıştır. Bir örnek olay olarak Biket İlhan sinemasına odaklanılmadan önce 1950'lerdeki ilk filmlerden günümüze yönetmen kadınların varlık ve filmlerine dair bir genel değerlendirme yapılmıştır.

Tez çalışmasının son kısmındaysa farklı bir sinema olan Biket İlhan sineması ile, film yapmayı, özellikle de bizim "geçiş yılları" olarak adlandırdığımız (sinemanın kriz yılları olarak da bilinen 1990'lar) zor dönemlerde de sürdüren ve günümüzde de üreten yönetmenin özel ve meslek hayatı çözümlenmiştir. İlhan'ın meslek yaşamı ve tüm filmleri, yapım süreç ve koşulları, ortak çalışma ve dayanışma ve esin kaynakları gibi ölçütler doğrultusunda ele alınmış; filmleri tarihsel ve tematik yöntemle çözümlenmiştir. Toplumsal cinsiyet, kadın temsilleri, toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü gibi toplumsal meseleler Biket İlhan sineması üzerinden tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Film Endüstrisi, Toplumsal Cinsiyet, Kadın Temsili, Biket İlhan

ABSTRACT

The aim of this study is to provide a critical position and perspective to the situation of being a woman as director in Turkish cinema. Based on a monographic method (a case study) it focused on Biket İlhan, her life, her experiences and her cinema.

In order to construct a historical background to research, the presence and the (mostly invisible) labor of women in the early periods of the cinema was discussed. Then, Auteur Theory and Feminist Film Theory are discussed in terms of artistic orientation of women and their cinema to assess the theoretical references of the research. Before focusing on Biket İlhan's cinema as a case study, an overview on the presence of women as directors and their films have been analyzed since the first films in the 1950's until actual period.

In the last part of the research, Biket İlhan's cinema, which is a different cinema and the personal and professional life of the director, who continued to product even in difficult years, especially those of what we call "transition period" (period of 1990's known as the great period of crisis) and works as well today, are analyzed. The Professional life and the whole work of İlhan is considered in reference to criteria like the production process, the importance of cooperation and solidarity and her sources of inspiration. Her films were analyzed by a historical and thematic method. More precisely, social issues such as gender, representation of women, division of labor based on gender were discussed in Biket İlhan's cinema.

Keywords: Feminism, Film Industry, Gender, Woman Representation, Biket İlhan

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

A.Ş.: Anonim Şirket

ÇASOD: Çağdaş Sinema Oyuncuları Derneği

DK: Dakika

FF: Film Festivali

FİYAKA: Film yapan kadınlar

MM: Milimetre

MPPC: Motion Pictures Patent Company

S: Sayfa

SİNE-SEN: Sinema Emekçileri Sendikası

SIYAD: Sinema Yazarları Derneği

TC: Türkiye Cumhuriyeti

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TSA : Türk Sineması Araştırmaları

TV: Televizyon

WWW: World Wide Web

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo: 1. Türk Sinemasında Kadınların Yönettiği Filmler.....	43
---	----

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	VI
TABLolar DİZİNİ.....	VII
GİRİŞ.....	1
İÇİNDEKİLER.....	IV

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DÜNYA SİNEMA TARİHİNE FEMİNİST BAKIŞ.....	3
1.1. Sinemanın İlk Dönemlerinden Endüstrileşmeye: Kadınların Görünmeyen Emeği	3
1.1.1.Sinemanın İcadı.....	3
1.1.2. İlk Dönem Kadın Yönetmenler.....	6
1.1.3. Sinemanın Endüstrileşmesi.....	8
1.2. Sinemanın Sanatsal Yönelimi: Auteur Kuram.....	11
1.2.1. Popüler Sinema ve Sanat Sineması.....	11
1.2.2.Auteur Kuram.....	13
1.3.Feminist Film Kuramları.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE FİLM ENDÜSTRİSİNDE KADINLAR.....37

2.1. Yeşilçam ve Gelişen Sanat Sinemasının İlk Yıllarında Yönetmen Kadınlar (1950-1980)	38
2.2. Kriz Yıllarında Sinema ve Kadın Yönetmenlerin Varlığı (1980-2000)	48
2.3. Yönetmen Kadınların Mesleklerinde “Kadın” Olmaya Dair Görüşleri.....	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ZOR YILLARDAN GÜNÜMÜZE BİR YÖNETMEN, BİR HAYAT, FARKLI BİR SİNEMA: BİKET İLHAN.....61

3.1. Hayatına ve Mesleğe Girişine Yakın Plan.....	62
3.2. Çalışma ve Hayat Mücadelesi.....	70
3.2.1. Yapım Süreci ve Sorunları.....	71
3.2.2. Yunan Mitolojisinden Köy Enstitülerine Biket İlhan Sinemasının Esin Kaynakları.....	74
3.2.3. Ortak Çalışma ve İş birliği.....	77
3.2.4. Biket İlhan Filmlerine Tematik Bakış.....	79
3.3. Biket İlhan Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadınların Temsili.....	84
3.3.1. Türkiye Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temellerine İlişkin Yaklaşımlar.....	86

3.3.2. Biket İlhan Filmlerinde Kadınlar, Erkekler ve Toplumsal Cinsiyet.....	90
--	----

SONUÇ.....	107
------------	-----

KAYNAKÇA.....	110
---------------	-----

EKLER.....	120
------------	-----

ÖZGEÇMİŞ.....	130
---------------	-----

GİRİŞ

Sinema oluşumundan bu yana değişim göstererek araştırma konusu olmayı sürdürmüştür. İlk yıllarda topluluklar adına bir eğlence olarak adlandırılan sinema, kendine özgü özellikleri sayesinde sanat haline dönüşmüştür.

“Sinema insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılar” (Diken & Laustsen, 2008, s. 19-20).

Sinema tüm bunları gerçekleştirirken de bir takım temsillere ihtiyaç duymaktadır. Örneklendirmek gerekirse, kadın temsili, erkek temsili gibi. Yönetmenin kendisi ile yapılan görüşme sonucu elde edilen verilerle ve filmleri aracılığıyla temsil konusuna değinilmiştir.

Bu tezin konusunu Türkiye sinemasında 1990’lı yıllardan günümüze değin film üretimine devam eden Biket İlhan sineması oluşturmaktadır. Bu çalışmada Biket İlhan sinemasında toplumsal cinsiyet ve kadınların karakterlerin temsil edilmesi açısından ele alınmıştır. Biket İlhan’ın Türk sinemasına yönetmen kadın olarak katkıları, kriz dönemindeki zorluklara karşı mücadelesi ve filmleri içerisindeki toplumsal cinsiyet temsilleri araştırılmıştır. Ayrıca çalışma için Biket İlhan ile görüşme yapılmıştır. Görüşme Covid-19 salgınının beraberinde getirmiş olduğu kısıtlama tedbirleri sebebiyle online olarak gerçekleştirilmiştir.

Türkiye film endüstrisi içerisinde Biket İlhan sinemasının yeri ve görünürlüğü hangi konumdadır? Hem 1990 hem de 2000li’li yıllarda film yapan yönetmenin ekonomik bağlamda gösterim ve dağıtım şartları açısından deneyimlediği bir farklılık ya da zorluk söz konusu mudur? Sinema sektörünün çalışma koşulları ve ekonomik anlamda zorlukları söz konusuyken yönetmen kadınlar olmanın zorlukları da söz konusu mudur? Biket İlhan sinemasında toplumsal cinsiyet temsilleri nasıl yansıtılmıştır? Sorularına cevap aranmıştır. Araştırma gerçekleştirilirken kendi

döneminin teknolojik, ekonomik ve toplumsal değerleri göz önünde bulundurulmuştur.

Sorulan sorulara yanıt bulabilmek adına çalışma dört bölüm şeklinde ele alınmıştır. İlk iki bölüm tezin kuramsal çerçevesini ve sinemanın endüstri boyutuyla kavramsal gelişimini ele alırken, diğer iki bölüm ise zor yıllardan günümüze değin üretimini sürdüren Bilet İlhan'ın sinemasını ve kavramsal sınırlar içinde toplumsal cinsiyet ve kadınların temsili bağlamı üzerinden tartışmaktadır.

Tezin ilk bölümü dünya sinema tarihini feminist bir bakış açısıyla ele almaktadır. Bu bakış açısının amacı sinema tarihine değinmek, sinema tarihi boyunca görmezden gelinen ilk dönem yönetmen kadınlara değinerek film endüstrisinin oluşum evrelerini incelemektir. Aynı zamanda birinci bölümde auteur kuram popüler ve sanat sineması bağlamında ele alınmış ve feminist film kuramlarına değinilerek çalışma kuramsal bir çerçeveye oturtulmuştur. Tezin ikinci bölümünde ise Türkiye film endüstrisinin içerisindeki yönetmen kadınlar sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar ki süreçte dönemlerine göre ele alınarak incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde Bilet İlhan'ın hayatına ve mesleğine girişine, çalışma ve hayat mücadelesine odaklanılmıştır. Kriz yıllarındaki filmleri ile yeni dönem filmleri dönemsel ve tematik bakış açısıyla ele alınmıştır. Tezin son bölümünde ise Türkiye sinemasında toplumsal cinsiyet ve kadın- erkek karakterlerin genel özellikler ele alınmıştır. Bu doğrultuda Bilet İlhan filmlerinde kadın temsilleri üzerinde durulmuştur.

Çalışmada mevcut kaynakları taramanın yanı sıra, yönetmen ile daha önceden yapılan röportajlar, yönetmenin filmleri ve kendisi ile 29 Aralık 2020 tarihinde gerçekleştirilen görüşme yönteminden yararlanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DÜNYA SINEMA TARİHİNE FEMİNİST BAKIŞ

1.1. Sinemanın İlk Dönemlerinden Endüstrileşmeye: Kadınların Görünmeyen Emegi

1.1.1.Sinemanın İcadı

İnsanın içgüdüsel olarak içinden gelen kaydetme arzusunun sonucunda fotoğraf keşfedilmiştir. “Gerçekliği ve an’ı kaydetme” düşüncesi 19. yüzyılda önemli bir yer tutmaktadır. Öyle ki bu düşünce doğrultusunda “hareketsiz bir an’ın fotoğraf aracılığıyla resmedilmesinden, hareketli bir an’ın fotoğrafla resmedilmesine kadar geçen” çalışmalarda ciddi bir gelişim ve değişim söz konusu olmuştur. “Uzun pozlama sürelerine ihtiyaç duyulan an’lar (durağan an ve hareket) ile kısa sürede pozlanabilen an’ın” dolayısıyla “gerçekte hareketin resmedilmesi arasındaki fark” fotoğrafçılığın değişimine sinematografininse oluşumuna katkı sağlamıştır (Küçükcan, Filmin Tarihi, 2013, s. 13).

Hareketin saptanması ve aktarılması için ortaya çıkan ifade araçlarının tarihi aynı zamanda insanlık tarihini de oluşturmaktadır. Hareketi ifade etme sürecinde insanlar mağara duvarlarındaki ilk resimlerden, müziğe, dansa ve tiyatroya kadar pek çok farklı aracı geliştirerek kullanmışlardır. Zamanla sanat dalı olarak anılmaya başlayan araçların ortak noktaları temelde her birinin birer ifade (anlatım) aracı olmasıdır. Fotoğraftan sonra ortaya çıkan filmler de hareketin yeniden üretildiği bir sanat dalı olarak gelişim göstermiştir (Altunay, Film Sanatın Ortamında, 2013, s. 93).

Bu süreçte Amerika ve diğer ülkelerde sinema üzerine yapılan araştırmalar ilerleme kaydederken Fransa bu alanda ön plana çıkmıştır. XIX.yüzyılın ikinci yarısı boyunca yoğunlaşan çalışmaların ortaya çıkardığı birikimi iyi değerlendiren Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler, “cinematographe” ismini verdikleri ilk sinema

makinesini tamamlayarak 13 Şubat 1895'te Fransa için patentini almışlardır. Günümüz sinema makinelerinin ilk örneği niteliğinde olan Lumière Kardeşler'in sinematografında filmler makinenin merceğine dayalı olan bir izleme aygıt aracılığıyla değil duvara gerili olan beyaz perdeden izlenmektedir (MEGEP, 2007, s. 21).

Başarılı bir fotoğrafçı ve aynı zamanda Lumière Kardeşler'in babası olan Antoine Lumière o dönemde büyük ilgiyle karşılanan bir fotoğraf kâğıdı geliştirerek Lyon'da bir fabrika kurmuştur. Kurduğu fabrikayla Kodak'ın New York'taki fabrikasından sonra fotoğraf malzemesi üreten ikinci büyük fabrika konumuna yükselmiştir. Antoine Lumière, Edison'un icadı olan Kinetoscope'un ticari geleceğini öngörmekle beraber Edison'un film satışları konusundaki önlemlerinden ve aygıtlarının patentini Avrupa için genişletmemesinden dolayı rahatsızlık duymaktadır. Bu durum dolaylı olarak Lumière Kardeşler tarafından Cinetographe'in icadına sebep olmuştur. Cinematographe kamera, gösterici aynı zamanda da baskı makinesi olarak kullanabilen bir aygıttır. Elle kurulabilmesinden ve hafifliğinden dolayı da her yere kolaylıkla taşınabilmektedir. Saniyede on altı kare yazılaması bir yandan film tasarrufu sağlarken bir diğer yandan da film gösterimi esnasında daha az gürültü çıkmasını sağlamaktadır. Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte yirmi dört kareye geçilmesine değin on altı kare ilkesi değişmemiştir. Edison ise elektrikle çalışması konusunda ısrar ettiği aygıtını hareket kabiliyeti konusunda engelleyerek bu alandaki üstünlüğünü elinden kaçırmıştır. Louis Lumière'in gelişkin bir mühendislik harikası olan kamerasıysa günümüzde dahi çalışır durumdadır (Abisel, 2003, s. 29-31).

Paris'te 22 Mart 1895'te, Lyon'daysa 10 Haziran'da sinematograf makinesinin halka sunumu gerçekleşmiştir. 28 Aralık 1895'te Paris'te "Grand Cafe" bodrumunda kapasitesi 120 kişi olan ilk salon açılarak halka gösterim gerçekleştirilmiştir. Ücretli olan bu gösterimi toplamda 25 kişi izlemiştir. İlk gösterimde üç dakikadan uzun olmayan 10 film birden gösterilmiştir. "Arrivee du Train en Gare de La Ciotat" (Trenin La Ciotat Garına Gelişi) filmi büyük ilgi görmüştür. Öyle ki izleyiciler gösterim esnasında üstlerine doğru gelen treni görünce sandalyelerin altına saklanmaya çalıştıkları söylenmektedir. İlk filmler açık havada

çekilmiştir. Oluşturulan filmlerin senaryoları ya da yöneticileri mevcut değildir. Filmler belgesel türünde röportaj filmlerine ve günlük hayattan sahneler sergileyen filmlere örnek oluşturacak aktüalite tarzındadır. Bunlar: “Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler”, “Trenin Ciotat İstasyonu’na Girişi”, “Bahçesini Sulayan Bahçıvan”, “Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi”, “Bebeğin Öğle Yemeği”, “Piguet Partisi” (MEGEP, 2007, s. 21-22).

Programda ilk olarak gösterilen “Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler” filmi aynı zamanda ilk belgesel film olma özelliğini de göstermektedir (Küçükcan, Filmin Tarihi, 2013, s. 22). 28 Aralık 1895’te Paris’te Grand Cafe salonunda halka açık şekilde gerçekleşen gösterimin ardından gösterimler, sabahın erken saatlerinde başlayarak gece yarısına kadar devam etmiş ve kapalı gişe oynamaya başlamıştır. Lumiére Kardeşler oluşan yoğun ilgi sonrası yeni filmler çekme gereksinimi hissetmişlerdir (Teksoy, 2009, s. 32).

Filmleri izlemek isteyen meraklı seyirciler aracılığıyla Lumiére Kardeşler, birkaç hafta içerisinde günde 20 gösterim yapabilir hale gelmişlerdir. Böylelikle Lumiére Kardeşler nitekim ticari değere sahip filmin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarına dahil olan ilk Avrupalılar vasfını yüklenmişlerdir (Robb, 2013, s. 24-30). Bir yıllık süre sonunda ellerindeki Cinematographe stoklarını genişletme fırsatı bulan Lumiere Kardeşler, kameraman taburları oluşturarak dünyanın dört bir yanına ekipler gönderdiler. Böylece ellerinde farklı konular içeren ve tek çekimden oluşan binin üzerindeki filmi depolama şansı elde ettiler. Bu sayede farklı ülkelerin büyük kentlerinde gösterimlere başladılar. Bir süre için dünya pazarını ele geçiren Lumiére Kardeşler, Edison’a karşı zafer elde etmiş oldular (Abisel, 2003, s. 31).

Tüm bu gelişmelerin ardından Fransa’nın yanı sıra Almanya, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nde sinema kısa zamanda panayırların en dikkat çeken yanlarından biri olmuştur. Bunun üzerine film yapımcıları daha uzun metrajlı ve konulu filmler çevirmeye yöneldiler. Edison Şirketi’nin müdürlerinden olan Edwin S. Porter sinema tarihinin en önemli filmlerinden olan “Büyük Tren Soygunu” nu çevirdi. Film, bugünkü anlamda sinemacılığın başlangıcı sayılabilecek niteliktedir (MEGEP, 2007, s. 22).

1.1.2 İlk Dönem Kadın Yönetmenler

Kadınlar sinematografinin icat edildiği dönemden itibaren film üretiminde erkek yönetmenlerle eş zamanlı ve aktif olarak yer almışlardır. Fakat sinemanın icadıyla birlikte film yapım sürecinin bütün aşamalarında aktif olarak rol almaları, kadınların dünya sinema literatüründe hak ettikleri yerde konumlandırıldıkları anlamına gelmemektedir. Dünya sinema literatürüne bakıldığında bunun en net örneği olarak ilk kadın yönetmen olan Fransız Alice Guy'ı vermemiz mümkündür. 1896 yılınca kurmaca türünde *La Fée aux Choux* (Lahanalı Peri) filmini yapan Alice Guy, ilk öykülü filmi yapan yönetmendir. Fakat bu durum sinema literatürüne ismini bu şekilde yazdırmasına yeterli olmamıştır. George Melies'in 1902'de çektiği *Aya Seyahat* filmi, sinema tarihine ilk kurmaca filmi yönetmeni olarak geçmesini sağlamıştır. Böylece hak ettiği unvanı Melies'e kaptıran Alice Guy dünya sinema tarihine ilk kadın yönetmen olarak geçmiştir. Alice Guy'ın ilk kurmaca film yönetmeni olmasına rağmen ilk kadın yönetmen olarak tanımlanmasının nedeni taşımış olduğu biyolojik cinsiyetidir. Bu durum feministler tarafından cinsel kimliğin farklılığını vurgulamak adına kullanılan kadın yönetmen kategorisinin, kadınlar ve erkekler arasında öncü olan bir kadını öne çıkarmamak adına özellikle tercih edildiğini göstermektedir (Öztürk, Sinemanın Dişil Yüzü, 2004, s. 18).

Dorothy Arzner ise Hollywood sinemasının ilk kadın yönetmenidir. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçildiği yıllarda erkeksi görüntüsü ve erkek kıyafeti giymesi nedeniyle eleştirilerin hedefi olan Arzner, günümüzde feminist kadın yönetmen olarak anılmaktadır. Dorothy Arzner'ın sinemada kadınların ruh hallerini anlattığı filmleri bulunmaktadır. 1940 yılında çektiği "*Dance, Girl, Dance*" filmi ana akım Amerikan sinemasında kadın temsili konusunda ayrıksı örneklerden sayılmıştır (İpek, 2017, s. 84). Leni Riefenstahl ise Hitler'in sinemacısı olarak anılmaktadır. Hitler döneminde sinema, Nazi ideolojisi tarafından gösteri ve eğlence amacıyla etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Bu süreçte çoğunlukla önemsiz konular ve güldürülerden yararlanarak oyalama ve uyutma niteliğinde filmler çekilmiştir (Ulutak, 2003, s. 28).

Sinema, izleyici üzerinde etkili bir araç konumundadır. Egemen ideolojinin bu özelliği aracılığıyla düşüncenin kitlelere yayılması konusunda büyük oranda başarı sağlanmıştır. Sinema, toplum ile olan ilişkileri bağlamında ele alındığında değer yargıları, ideoloji ve politik eğilimlerden uzak değildir (Atmaca, 2012). Leni Riefenstahl sineması ise dolaysız olarak faşizme hizmet eden propaganda aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Leni Riefenstahl'ın günümüzde de propagandacı mı yoksa belgesel film yapımcısı mı olduğuna dair tartışmalar devam etmektedir. Leni Reifenstahl bu konuda politik amaçlar gütmeyi belirtse de filmleri politik bir gücün amacına hizmet etmiştir. Filmlerinin etkileyici olması adına kurmaca film anlatı yapılarını kullanarak çektiği belgesellerini “sanatsal belgeseller” olarak adlandırmaktadır (Ulutak, 2003, s. 28-29).

Agnés Varda'da Yeni Dalga sinemasının ortaya çıkmasında en fazla katkıyı gösteren yönetmenlerdendir. 1954 yılında çektiği ilk uzun metraj filmi olan *La Point Courte* ile Yeni Dalga sinemasının temellerini atmıştır. Agnés Varda geleneksel sinemanın kodlarını ve anları dilini eleştirmiştir. Geleceğe dair farklı fikirleri olan yönetmenleri de etkileyen Agnés Varda, sinemaya modern bir anlatı dilinin kazandırılması gerektiğini savunmuştur. Agnés Varda, sinema eleştirmeni Germaine Dulac'ın izinden giderek ataerkil sinemaya karşı bir duruş sergilemiştir. Bu bağlamda sinema dili oluşturarak yeni ve alternatif bir sinema dili oluşturmanın mücadelesini vermiştir (Tuncer, 2012, s. 58).

Alice Guy ile başlayan kadın yönetmenlerin dünya sinema tarihinde görünmez kılınma sorunsalı günümüze kadar ki süreçte de farklı kadın yönetmenler üzerinden süregelmiştir. Yeni Dalga sinemasının tek kadın yönetmeni olan Agnés Varda, mevcut Yeni Dalga sinemasının literatüründe akımın erkek yönetmenleri ön plana çıkarılarak eril bir sinema dili oluşturularak sunulmasından dolayı bu bağlamda görmezden gelinmiştir. Yeni Dalga literatürü incelendiğinde; Jacques Doniol Valcroze, Pierre Kast, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jacques Demy, Claude Chabrol, Alain Resnais, Louis Malle, Chris Marker gibi erkek yönetmenlerin isimleri ön plana çıkarılmakta ve alana katkılarında bahsedilmektedir. Yeni Dalga estetiği bu yönetmenlerin filmografileri üzerinden ortaya konmaktadır. Fakat akımın kurucu ismi olan Agnés Varda'nın katkılarından

yeterince yer verilmediği açıkça görülmektedir. Bu nedenle erkek yönetmenlerin ön plana çıkarılırken Agn s Varda'nın literatürün dışında bırakılması sebebiyle, Yeni Dalga sineması kaçınılmaz biçimde eril bir sinema akımı görüntüsüne bürünmektedir (Midilli, 2016, s. 103).

Toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil düzen içerisinde kadınlık ve erkekliğin rolleri, toplumun ve kültürün onlardan beklentileri konusunda önemli bir etkiye sahiptir. Mevcut etki sonucunda toplum kadınları kadınsı dolayısıyla dişil varlıklar, erkekleriyse erkeksi ve eril bireyler olarak tanımlamaktadır. Geleneksel eril söylemin kadınlara dayatmak istediği, onun biyolojik özellikleriyle sınırlı kalmasıdır. Bu sebeple kadını sinema tarihi içerisinde nesne konumunda vermektedir (Hıdıro lu & Kotan, 2015, s. 56).

1.1.3. Sinemanın Endüstrileşmesi

İnsan görsel bir canlıdır ve bunun gereği olarak yaşadığı dünyayı görerek anlamlandırmaktadır. Görmenin zorunluluk olma durumundan çıkarak keyfe ve büyüye d n şt   sanatlardan biri de filmidir. Yedinci sanat olarak anılan film, dünya üzerinde birbirinden farklı milyonlarca insana farklı hikayeler anlatmanın büyülü aracıdır. Başlangıçta eğlence aracı olarak görülse de tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi birçok  nc  insanın da çabasıyla birlikte uzun bir yol kat etmiştir. Filmin ortaya çıkararak yaygınlaşmaya başladığı yirminci yüzyılın başlarında toplumsal yapıların, değer yargılarının köklü değişimler geçirerek sorgulandığı, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hızla arttığı, beraberinde ekonomi-politik sistemlerin yeni yönelimlere doğru yol aldığı yıllardır. Böyle bir ortamda insanların hayatına giren filmin, izleyici sayısının her geçen gün artış göstermesi ile birlikte film gösterimi yapılan mek nların sayısının da artması kaçınılmaz olmuştur. Bunun sonucunda 1920'li yıllarda büyük film gösterim salonları çoğalmaya başlamıştır. Gösterilen kısa filmler yerlerini kendine ait dili olan uzun metrajlı filmlere bırakmıştır. Uzun metraj filmlerin üretilmesi, salon sayılarının artması ve yeni kurgu tekniklerinin kullanılması gibi gelişmeler filmin endüstrileşmesine olanak

sağlamıştır. 1895’te sadece bir yenilik olarak algılanan film, 1915’e gelindiğinde önemli bir endüstri halini almıştır (Altunay, Film Sanatın Ortamında, 2013, s. 93).

Sinema yüzyılı aşan süreç içerisinde, tüm dünyada aynı anda ve şekilde gerçekleşmemekle beraber hızla gelişen ve değer yaratan bir gelişim serüveni kaydetmiştir. Beraberinde yüz binlerce kişinin istihdam edildiği bir endüstri biçimini almıştır. Televizyonun ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla beraber sinemanın egemenliği bir dönem sarsılmasına rağmen sonraki süreçte sinema ve televizyon arasındaki bağ kuvvetlenerek birlikte var olmuş, daha büyük bir film endüstrisi haline gelmiştir (Başaran & Kurtulmuş, 2015, s. 200).

Seyircisinin kim olduğu önemli olmaksızın, “hareketli resim” aygıtlarının para karşılığında gösteri düzenleyenlerin eline geçmesiyle beraber sinema, önce bir endüstri dalı ardından da sanat dalı olmuştur. Bu geçişte rol alanlar başlangıçta sanatçılar yerine eğitimsiz küçük girişimcilerdir. 1896 ve 1897 yıllarında hızla yayılan ve artan sayıda seyircisiyle dikkat çeken film gösterileri, film yapmanın önemli sayılacak boyutta bir kazanç yolu olduğunu ortaya koymuştur. Bu sayede filmcilik öncelikle ticari bir girişim olarak örgütlenmeye başlamıştır (Abisel, 2003, s. 42).

Sinema bu süreçte çalışan üst sınıf ve yükselen orta sınıf için alternatif bir eğlence aracı olarak konumlanmıştır. Diğer eğlence araçlarına nazaran yeni olmakla beraber hem de etkileyicidir. Bu sebeple bu sınıfların ilk gösterilere yoğun ilgisi şaşırtıcı gelmemektedir. Yoksul olan alt kesim ise bir tür üst sınıf eğlencesi olarak niteledikleri sinemaya rağbet göstermemişlerdir. İlerleyen süreçte sanayi devriminin de hızla yükselen gücü sadece kitle üretimini değil, aynı zamanda kitle eğlencesini de etkisi altına almıştır. Kitlenin talebi üzerine hızlı bir yayılım gösteren sinematograf hızlı bir üretim formuna da dönüşmektedir. Lumière Kardeşler ve Edison’un çok sayıda film üretme çabaları da tam olarak bu talebi karşılamaya yöneliktir. Bu talebi fark edenler hızla yapım şirketi kurmaya yönelmişlerdir. Fransa’da Pathe ve Gaumont hem film üreten hem de salonlar zinciri kurarak gösterimler yapan iki büyük şirket olmuşlardır. Nihai amaç filmleri olabildiğince çok insana ulaştırabilmektir. Filmler ne kadar çok izlenirlerse şirketler o kadar çok para

kazanacaklardır. Böylece alt kesimde kolaylıkla evrensel bir dil yaratılmış olan sinemaya yönelmiştir (Küçükcan, Film ve Videonun Kullanımlar Tarihi, 2013, s. 52).

Pathe aynı zamanda sinemanın ilk tekerci anlayışını temsil etmektedir. Pathe'nin gücü sadece Avrupa ile sınırlı değildir. Pathe'nin tekerci gücünün farkına varan Edison, patent savaşı olarak adlandırılan hukuk savaşına girerek Fransız filmlerinin ABD'ye girişini yasaklatmıştır. Ardında tekerci gücünü devreye sokarak diğer filmlerinde patentini alarak başkalarının film çekmesine engel olmaya çalışmıştır. Edison'a karşı açtığı hukuk mücadelesi de yeni bir düzenlemeyle sonuçlanmıştır. Bunun sonucunda içerisinde Pathe, Melies ve Edison'un filmlerinin de bulunduğu 10 büyük şirket birleşerek Motion Pictures Patent Company (MPPC) kurmuşlardır. MPPC tröst bir yapıyı benimsemektedir. Özellikle de ABD'de her türlü film yapım ve gösterim ekipmanlarının patentini alan MPPC, film yapımı ve dağıtımını açısından adeta bir demir yumruktur. Film yapmak ve gösterim yapmak isteyenler MPPC'den güven izni almadan hareket edememektedirler. MPPC'nin tutucu tavrı ilerleyen dönemde çıkarılan yasalarla etkisini kaybetmiştir. Bu yapılanmaya katılmak istemeyen bağımsız yapımcılar MPPC'ye karşı Independent Moving Picture Company'yi kurmuşlardır. Böylece yeni stüdyo sistemi sayesinde birçok filmin üretimini kolaylaştıran bir düzene geçerek ekonomik kontrolün yavaş yavaş Hollywood'a geçmesini sağlamışlardır (Küçükcan, Film ve Videonun Kullanımlar Tarihi, 2013, s. 59).

Sinemanın sektör haline dönüşmesinde Amerikan sinemasının rolü büyüktür. Film stüdyolarının kurulmasıyla birlikte tam anlamıyla endüstri haline gelmiştir (İyem, Yalçın, & Yıldız, 2016, s. 121). ABD'de sinema salonlarının varlığının artmasıyla beraber sinema endüstrisinin iç zinciri de tamamlanmıştır (Abisel, 2003, s. 44). Fransa, sinema endüstrisinin oluşumunda ABD'den önce davranmış olmasına rağmen Birinci Dünya Savaşı sırasında rekabet gücünü yitirerek Avrupa film pazarındaki üstünlüğü ABD'ye kaptırmıştır (Abisel, 2003, s. 46).

Sesin sinemaya gelmesiyle beraber sesli film çekmenin maliyetli ve teknik olarak daha karmaşık olmasından dolayı birçok küçük yapım şirketi kapanmak zorunda kalmıştır. Bu süreçte seyircinin sinemaya olan ilgisi devam etmiştir. 1935

yılında sinema endüstrisi 5 büyük (Paramount, Warner, Loew-MGM, 20th Century Fox, RKO ve 3 küçük (Universal, Columbia, United Artists) şirketin elinde toplanmıştır. Kapitalist sanayinin merkezi konumunda olan Hollywood film endüstrisi, II. Dünya Savaşı sonrasında bir gerileme yaşamıştır (Küçükcan, Film ve Videonun Kullanımlar Tarihi, 2013, s. 60-61).

1.2. Sinemanın Sanatsal Yönelimi: Auteur Kuramı

1.2.1. Popüler Sinema ve Sanat Sineması

1910'lu yıllar film yapımcıları arasında rekabetin oldukça ön planda olduğu yıllardır. Rekabetin asıl gücünü New York merkezli birkaç şirket ile Fransız şirketleri oluşturmaktadır. Bu nedenle New York ABD'de de, Paris ise Avrupa'da sinemanın başkenti olarak konumlanmıştır. ABD'de de bağımsız yönetmenler tarafından Hollywood'un temellerinin atılmasıyla "stüdyo sistemi" adı verilen daha farklı ekonomik yapılı düzenin oluşmasıyla beraber aynı zamanda anlatı dili de farklılaşmıştır. Öncülüğünü Griffith'in gerçekleştirdiği bu yenilikçi grubun üyeleri kendi özgün anlatımlarını keşfetmeye çalışmışlardır. Sonrasında "klasik Hollywood stili" olarak anılan Amerikan sineması kendi dilini ortaya koymuştur (Küçükcan, Film ve Videonun Kullanımlar Tarihi, 2013, s. 56-57).

Klasik Hollywood anlatısında çoğunlukla psikolojik nedenlerden dolayı ortaya çıkan aksiyonlar zinciri diğer anlatı olaylarını harekete geçirme eğilimi göstermektedir. Anlatıda zaman, neden-sonuç ilişkisine bağlıdır. Olay örgüsü nedensel öneme sahip olan olayları göstermek için önemli araları atlama eğilimi göstermektedir (Bordwell & Thompson, Film Sanatı, 2008, s. 95). Hollywood filmleri genellikle bir başlangıç ve sona sahip olan, biri tarafından anlatılan, belirli bir zaman dilimini içine alan ve beraberinde düzenlenmiş bir olay örgüsüne sahip kurmaca bir anlatı türüdür (Ersümer, 2008, s. 19).

Anlatıda izleyiciler genellikle kahramanın macerasına tanıklık etmektedirler. Mekânın, kişilerin ve zamanın tanıtıldığı giriş bölümünün ardından kahramanı da

içine alan bir karışıklık durumu söz konusu olur, kahramanın çözüm yolları ararken düştüğü ikilemlerin ardından kriz bölümüyle tansiyonu yükseldiği film, zirve noktasıyla çözüme ulaşır. Genelde karakterlerin çözüme ulaştırabileceği çatışma ve sorunlar söz konusudur. Karakter konuyu çözüme ulaştırdığında film sonlandırılmaktadır. Bu anlatım biçimi, sinemanın zamanla Amerika’da aldığı şablon bir biçim halini almıştır. Süreç içerisinde rağbet gören bu stil sinemanın ticari çerçevede üretilen popüler bir eğlence aracı olmasını sağlamıştır. Stüdyo sistemi de biçimsel ve estetik tercihlerini, filmleri birer sanayileşmiş kültürel ürün haline getirmeye getirmek için belirleyecektir. Bu model ufak tefek birtakım değişikliklerle beraber 20. yüzyıla damgasını vuracaktır. “Hollywood filmleri” tanımlaması sanat sinemaseverleri açısından küçümşenen, popüler sinemaseverler içinse yüceltilen bir tanımlama şeklini almıştır (Küçükcan, Film ve Videonun Kullanımlar Tarihi, 2013, s. 57). Biryıldız’a göre, “Popüler filmler ya da popüler perde motifleri var olan kitlenin isteklerini karşılamaya yönelmektedir. Filmlerin istatistiklerle ölçülen popülerlikleri, görüntü ve öykülerinin popülerliği kadar geçerli değildir” (Biryıldız, 2016, s. 41).

Sanat sinemasıysa gerçeği, popüler sinemadan daha farklı bir biçimde ortaya koyma iddiası içindedir. Bunu da gerçeğe daha fazla bağlı kalarak ortaya koymaya çalışır. Sanat sinemasının tanımlanmasındaki temel unsuru gerçeğin ortaya konuş biçimi belirlemektedir. Gerçeğin ortaya konuş biçiminin gösterilmesi, sanat filminin gösterdiği alanın belirlenmesi ve bu noktada oynadığı işlevi de anlaşılır kılmayı sağlamaktadır (Karadoğan, 2010, s. 1).

Melies ve Cohl sinemaya dair anlatım yolu yaratmak amacıyla çalışmalar yaparken, sinemayı bir iş kolu olarak nitelendiren yapımcılar yatırımlarını güvence altına alabilmek adına, sinemanın tiyatroyu örnek alması gerektiğini ve ancak bu sayede sanat dalı niteliğine kavuşabileceğini savunmuşlardır. Sinemanın geleceğin tiyatrosu olacağı görüşünün öne sürülmesiyle Fransız sinemasında yazar ve tiyatro oyuncularının ön planda olduğu Film d’Art dönemi başlamıştır. Film d’Art, Lafitte Kardeşler tarafından bir yapımevi olarak kurulmuştur. Basın ve tiyatro çevreleriyle yakın ilişkileri olan Lafitte Kardeşler, ünlü oyuncularla sözleşmeler imzalamış ve Anatole France, Edmond Rostand, Jules Lemaitre gibi dönemin ünlü yazarlarına

senaryolar ısmarlamışlardır. Çekimler için Paris'te stüdyo yaptırılmıştır. Yapımevinin üretmiş olduğu en önemli film Guise Dükü'nün Öldürülmesi'dir. Film için Paris'in Charras Salonu'nda düzenlenen gala önemli bir sanat olayına dönüşmüştür. Böylece sinema filmleri içinde tiyatro oyunlarındaki gibi gala düzenlenebileceği ispatlanmış olmuştur. Amerikan sinemasının kurucusu olarak nitelendirilen Griffith'in yıllar sonra "Fransızlar bu filmin arkasını getirebilselerdi, şimdi sinemanın doruğunda onlar olurdu" dediği film, sanat filmi anlayışının Avrupa'nın diğer ülkelerinde ve Amerika'da ilgi görmesine olanak sağlamıştır. Sonraki süreçte Walter Scott, Alexandre Dumas ve Victor Hugo gibi isimlerin tarihsel romanları peşi sıra sinemaya aktarılmıştır. Çekilen diğer filmlerle de film anlayışı, sinemayı tiyatronun yörüngesine oturtmaya çalışarak ona soyluluk kazandırmak amacıyla başarılı olmuştur. Dönemin Fransız sinemasında, nitekim emekleme çağında olan yeni sanat dalına has bir anlatım dili arayanlar Emile Cohl, Max Linder ve Louis Feuillade gibi sinemacılar olmuştur (Teksoy, 2009, s. 40-41).

1.2.2. Auteur Kuram

"Sinema nedir?" sorusu sinemanın sadece kayıt ve belgeleme aracı olmadığını ortaya koyan Melies'ten günümüze değin hala cevap arayarak zihinlerimizi meşgul etmektedir. Lumière Kardeşler'in belgesel bağlamında ele aldıkları sinema, Melies'le bir sihirbazlık aracına dönüşmüştür. Griffith ile birlikte adeta öykü ve masal dünyası yaratan sihirli bir hale bürünmüştür. Yıllar içerisinde sinema ile uğraşanlar, anlatım dilinin de gelişmesiyle sinemanın tanımının ne olduğu ve nasıl olması gerektiği gibi çeşitli konularda alternatif fikirler sunmuşlardır. Sinemanın anlatım olanaklarının gelişmesiyle sunulan fikirler de yenilenmiştir (Kuyucak, 2013, s. 33).

Sinema ilk yıllarda ticari bir eğlence aracı olarak görülmesinin ardından sonraki süreçte kendine ait bir dil yapısı olduğu kabul edilerek diğer sanat disiplinlerinin arasında yerini almıştır. Kabul edilme sürecinde en önemli unsur olarak yönetmen veya film yaratıcısının payı sorgulanmıştır. Sinema tarihine bu açıdan bakıldığında auteur kuram, filmin sanatsal değeri konusunda belirleyici

nitelikte olmuştur. Aynı zamanda sinemasal aktarımda filmin anlaşılması konusunda da önemli bir faktör olarak kabul görmüştür. Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması Avrupa'daki sinemasal üretimin gelişimine sekteye uğrattırırken savaşa son dönemde dahil olan Amerika'da ise sinema anlamında ciddi ilerlemeler söz konusu olmuştur. Ticari bir üretim yapılanması yoluna giden Hollywood, klasik anlatı yapısını benimseyen yapısıyla seyirciye hoş vakit geçirten ve kitleleri eğlence aracı olarak peşinde sürükleyen bir düş makinesi olarak gelişimine devam etmiştir. Sinemada hoş vakit geçiren seyirci, kendi hayatından uzaklaşarak stüdyo tipi üretim tarzı ve yıldız sistemini benimseyen klasik Hollywood sineması sayesinde özdeşleşme kavramı üzerine kurularak kitleleri büyülemeye devam etmiştir (Uğur, 2017, s. 228).

Bu dönemde Avrupa Sanat Sineması ve Amerikan Ticari Sineması olmak üzere iki farklı yol ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte klasik anlatıya karşıt olarak özellikle de İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı modern anlatı yapısını ortaya koymuştur. Yeni Gerçekçilik Akımı tercihini gerçek mekân ve amatör oyuncularından yana kullanırken, kostüm ve makyaj gibi unsurları reddeden yapısıyla stüdyo tipi üretim tarzı ve özdeşleşmeye karşı bir duruş sergilemiştir. Yeni Gerçekçilik Akımı, İkinci Dünya Savaşı'nın bittiği dönemde sinemada başlayan yeni dünya sinemasında değişim rüzgarlarının esmesine öncülük etmiştir (Coşkun, 2011, s. 199).

1950 ve 1960'ların sonu dünya üzerinde bambaşka yeni bir yönetmenler kuşağının doğmasına tanıklık etmiştir. Ülkeden ülkeye farklılık göstermekle beraber II. Dünya Savaşı'ndan önce doğmuş ve savaş sonrasındaki süreçte yeniden inşa aşaması ve refahta artış döneminde olgunlaşmış yönetmenler ortaya çıkmıştır. Japonya, Kanada, İngiltere, İtalya ve ABD gibi çeşitli ülkelerin sinema okullarında eğitim almış, sinema dergilerinde yazı yazan ve eski gruplara karşı isyan içinde olan sinema grupları vardır. Bu gurupların en etkilisiyse Fransa'da ortaya çıkmıştır (Bordwell & Thompson, Film Sanatı, 2008, s. 461).

1918 yılında kameranın bir kalem niteliğinde olduğunu ve yaratıcı yönetmenlerin şayet isterlerse kamera-kalem aracılığıyla roman gibi film çekebileceklerini yazan “Alexandre Astruc”, ilerleyen süreçte “Cahiers du Cinema”

yazarı olan gençlerin yeni düşünceler geliştirmelerine olanak sağlamıştır (Kuyucak, 2013, s. 36). 1947 yılında, *Soggetto e Seneggiatura*'da yazan İtalyan Umberto Barbaro, kamerayı tanımlarken, “filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişinin yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcıda her açıdan yontucunun elindeki yontma kalemine veya ressamın elindeki fırçaya benzetmiştir. Aynı zamanda kameranın, yaratıcı yönetmenin bir aracı olduğuna vurgu yapılmıştır” (Barbaro, 1968, s. 350).

Alexandre Astruc, başlangıçta Fransız Yeni Dalgacılar sonrasındaysa Auteur Kurama öncülük eden düşüncelerini aktardığı 30 Mart 1948'deki *L'ecran Français* dergisindeki yazısında “camera-stylo” görüşünü ortaya koyarak sinemada anlamın kamerayla ortaya konduğunu dile getirmektedir: " Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçim/e ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kamera-kalem çağı diyorum. Bu deyim keskin bir anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak, her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantazinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır. (...) Biz diyoruz ki sinema, bir biçim bulmaktadır ve bu biçim içinde sessiz sinemanın en hoşlanılan yönü olan görüntülerin ağır çağrışımlarından geçmeksizin, sinema şeridine düşünceleri doğrudan doğruya yazabilecek güçlü bir dil olmaya başlamıştır" (François, 1968, s. 464-465).

Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca ve Leonid Keigel ile birlikte, 1951 yılının Nisan ayında *Les Cahiers du Cinema* dergisini kurmuştur. Sinema üzerine görüş ve kuramların yayınlandığı dergi, Bazin'in yönetiminde Avrupa'nın en etkili kuramsal yayını olarak Yeni Dalga'nın doğmasına önemli katkılarda bulunmuştur. *Cahiers du Cinema* dergisi yazarlarından en önemlileri

Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette, Jacques Rozier'dir (Odabaş, 2015, s. 156). Yeni Dalga'nın en önemli özelliği ise, Yeni Gerçekçiğin aksine siyasal ve toplumsal konulardan uzak duran apolitik bir sinema olmasıdır (Teksoy, 2009, s. 484-485).

Cahiers du Cinema iki temel ilkeye dayanmaktadır.

“Sahneye Koyma (Mise-en-scene)”

“Yazarların Politikası (La politique des auteurs)” (Odabaş, 2015, s. 156).

Fransız sinemasına egemen olan psikolojik gerçekçilik, Cahiers du Cinema yazarlarının La politique des auteurs'ü oluşturmalarına neden olmuştur. Başlangıcı kuramdan söz edilmemekle beraber auteur politikalarından söz edilmiştir. Söze dayalı olan, senaryo yazarlarının yazmış olduğu filmler ve beraberinde psikolojik gerçekçilik yadsıma yoluna gidilirken Max Ophüls, Robert Bresson, Jean Renoir, Jacques Tati gibi diyalogları ve öyküyü kendisi yazan yönetmenler auteur olarak nitelendirilmiştir (Büker & Topçu, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, 2010, s. 277).

II. Dünya Savaşı sırasında yasak olan Amerikan filmlerinin, savaşın bitip de Alman işgalinin sona ermesiyle beraber Fransa'ya girmesi Fransızların bolca Hollywood filmi izlemelerine olanak sağlamıştır. Sinema kulüplerinin Paris'te sayıca artması, özellikle de Cinematheque Française'in arşivi aracılığıyla eskiden çekilen ve yeni çekilen tüm filmlerin tekrardan izlenebilmesi sinemaya meraklı gençleri ve özellikle de sinema dergisinin genç eleştirmenlerini etkilemiştir. Amerikan filmlerinin tekrar tekrar izlenmesi filmler arasında karşılaştırma yapılmasını sağlamıştır. Bu sayede yönetmenlerin tarzlarını inceleyerek, tarzları arasındaki farklılıkları rahatlıkla görmüşlerdir. Hollywood'un ticari stüdyo sisteminin getirdiği katı kuralların içinde dahi bazı yönetmenlerin kendilerine has bir anlatım biçimi geliştirdiklerini fark etmişlerdir. Bu farkına varışın onları heyecanlandırmasıyla “La Politique des Auteurs” diye görüş geliştirmişlerdir. Bunun üzerine Astruc'ten de öğrendikleri gibi bazı sanatçıların kendi öykülerini, kendi dilleriyle ve farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran Amerikalı yönetmenler olduğunu savunmuşlardır. Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi

yönetmenleri incelemek onlara iyi birer malzeme oluşturmıştır. Özellikle de Amerikan sinemasının kesin kalıplarını yansıtan western türünde film çekerek farklı bir dil tutturan ve bunu sinemasına yansıtan Hawks'ı daha ayrıntılı şekilde incelemişlerdir (Kuyucak, 2013, s. 36-37).

Auterist eleştirmenlerin çıkış noktasını ticari Hollywood filmleri içerisindeki asıl alt kategori olan tür filmlerine olan eleştirel ilgileri yatmaktadır. Bu nedenle tür filminin gelişiminde ve saygınlık kazanmasında auteur eleştirinin katkısı olmuştur. Auterist eleştirmenler Amerikan sinemasının popüler filmlerini üreten yönetmenlerden sevdiklerini ele alırken filmlerin uymak zorunda oldukları endüstriyel, popüler ve ticari sınırlamaları geleneksel anlatı formlarını kabul ederek sınırlamaların beraberinde getirdiği alanı (tür filmleri) yüksek sanat görüşünün seçkinci bakış açısının yerleştirdiği düşük konumdan kurtarma konusunda yardımcı olmuşlardır. Bunun sonucu olarak seyirci ve eleştirmenler tarafından tür filmleri sadece eğlendirme aracı olarak değil aynı zamanda tür filmlerinin kendine ait kategori içinde değerlendirilmeye alınmasını sağlamıştır. Auterist eleştirmenler sayesinde ticari ve popüler oldukları gerekçesiyle bir yana itilmiş olan filmler, eleştiri alanı dışında kalmaktan kurtulmuşlardır. Şayet auteur eleştiri olmasaydı, film sanatının gelişimi, anlatı geleneklerinin ve yönetiminde büyük payları olan birçok tür filmi anlaşılamayacak ve film sanatına yapmış oldukları katkıların farkında olunamayacaktı (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 127-128).

Ellili yıllarda, 1930 ve 1940'lı yılların Hollywood film fabrikalarında bant sistemiyle seri üretim şeklinde gelişen ve ticari garantiyi sağlayan standart kodlar aracılığıyla komedi, western, gerilim gibi tür filmlerini ardı sıra izleyince, endüstri ürünü filmlerin ne kadar kusursuz ve izleyiciyi yakalayan tür kodlarının ne kadar işlevsel olduğunu görmüşlerdir. Fabrikasyon tarzında iş bölümü sonucu ortaya çıkan filmlerin, her birinin renkleri, konuları, oyuncular, senaristleri ve yönetmenleri farklı dahi olsa tıpkı parçaları birleştirilen parçalar gibi türünün standartlarını taşıyan mükemmel ürünler olduklarını her izlediklerin de fark etmişlerdir. Filmler her ne kadar Hollywood stilinde olsa da filmlere hayranlık duyan Fransız sinemaseverler farklı bakış açısıyla baktıklarından yönetmenin yaratıcılığını dolayısıyla da filmin yönetmeninden izler taşıdığını fark etmişlerdir. Filmler standart kalıplar içerisinde

üretilmiş olsalar dahi tür filmlerindeki bu yönetmenlerin izlerinin peşine düşerek “auteur kuram” a ulaşmışlardır. Bu sayede ticari sinema içerisindeki yaratıcı yönetmenlerin değeri ortaya çıkmıştır. Yaratıcı yönetmenlerin özgün taraflarını yakalamak, standartlık içinde onları göstermek eğlenceli bir göreve dönüşmüştür (Kuyucak, 2013, s. 39-40) “Yazarların Politikası” (daha sonra Auteur Kuramı) yaklaşımı sayesinde Cahiers de Cinema, 1950’lerde Atlantik ötesine kadar ününü ulaştırmıştır (Odabaş, 2015, s. 156). Eleştiri yazıları yazmak ilerleyen süreçte yazarları tatmin etmemiştir. Güçlü bir şekilde film çekme isteğiyle beraber kısa filmler çekmeye başlamışlardır (Bordwell & Thompson, Film Sanatı, 2008, s. 461).

Sinemada yenilikçi bir çizgi izlemeye çalışan yönetmenler kendilerini sinema dünyasına kabul ettirmişlerdir. İlerleyen süreçte Fransız sinemasının hantal yapısı değişime uğramıştır. İlk filmini çeken yönetmen sayısı, genç yapımcıların ve sinemaya yardım yasasının da desteği sayesinde dört yıl içinde doksan, yedi yıl içinde de iki yüzü geçmiştir. Fakat yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu tek bir film çekmekle yetinmiştir. Filmlerin çoğu 16 mm olduğundan sinema salonlarında gösterim olanağı elde edememiştir. Genç yönetmenlerin filmlerinin ortak noktası dar bütçeli olmaları, edebiyat uyarlamalarında kaçınırken filmlerin senaryolarını yönetmenlerinin yazması, stüdyo çekimi yerine sokaklarda yapılan çekimlerin tercih edilmesi, tanınmış oyuncuların oynatılmaması, yapay ışıktansa yapay ışığın kullanılması, çekimler esnasında doğaçlamaya yer verilmesi ve kurgu yerine uzun planlara bırakılması söz konusu olmuştur. Onlara göre sinema yaratıcının içindeki bir tutkuydu ve çıracılık yaparak değil sadece yönetmenlik yaparak kavranırdı (Teksoy, 2009, s. 484).

Onlara göre “Adım John Ford, ben westernler yaparım” diyebilmek yaratıcı bir yönetmen ve türsel anlatı gelenekleri arasındaki ilişkinin niteliklerinin ortaya konması açısından en sağlam göstergelerinden birini oluşturmaktadır. Tıpkı bir roman yazarı gibi filmin dışavurumuna kendi imzasını atabilecek derecede kişisel filmler üretebilen yönetmenler auteur kimliğine ulaşabilmektedirler. Auteur yönetmen için türsel gelenekler kısıtlayıcı kalıplar olmaktan çok yönetmenin kendi bireyselliğini gösterebileceği bir dışavurum alanı sunmaktadır (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 129-130).

Esquisse d'un Psychologie du Cinema adlı çalışmasında, Andre Malraux sinema için, “Çünkü öykü olmuştur bugün sinema; artık tiyatroyla değil, roman/a yarışmaktadır. Evet sinema bir öyküyü anlatabilmektedir, tüm gücü de buradadır işte. Bunu bir o, bir de roman yapmaktadır; hem sesli sinema bulununcaya dek, sessiz sinema çok şeyler almıştı romandan” sözleriyle sinema ve romanın benzerliğini dile getirerek anlatım dilini ulaştığı derinliğe de değinmektedir (Malraux, 1968, s. 363).

Auteur film eleştirisindeki nihai amaç, filmin yaratılmasında tıpkı bir roman yazarında olduğu gibi en büyük sorumluluğu alan ve kendi imzasını filme taşıyan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir. Filmler her ne kadar ortak bir sanat dalı olarak nitelendirilseler ve aynı zamanda endüstriyel-ticari yapının yönetmenin anlatımı üzerinde etkisi olsa dahi auteurlüğe erişebilmiş yönetmenler bu tarz kısıtlamaların üstesinden gelerek filmlerine yazar gibi imzalarını atabilecek dışavurumu gerçekleştirebilmiş sanatçılar olmalılardır. Auterist eleştiri yönetmenlerin kişiliği bağlamında filmlerin incelenmesini sağladığından yaklaşımın konusunu tek bir yönetmene ait olan filmler oluşturmaktadır (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 126-127).

Mizansen olarak gerçek mekânları tercih etmişlerdir. Böylece dış mekânda çekim yapmak kural haline dönüşmüştür. Sinematografinin de değişmesiyle filmlerde, karakter veya mekân içindeki ilişkilerin izini sürmek için fazlaca pan ve tilt hareketi kullanılmıştır. Anlatılar genellikle rastlantısal bağlantılar üzerine kuruludur (Bordwell & Thompson, Film Sanatı, 2008, s. 462-463). Birkaç film dışında filmler genellikle Paris’te geçmektedir. Film kahramanlarının hep burjuva sınıfından oluşu yönetmenlerin en başarılı yönünü oluşturmaktadır. Bu sayede yönetmenler iyi tanıdıkları ortama eğilerek, iyi bildikleri günlük sorunları çözümlemeye çalışmışlardır. Birinci ağızdan kendi anılarını, deneyimlerini, özlemlerini aktarmışlar, huzursuz bir gençliğin bunalım ve arayışlarını seyirciyle paylaşmayı tercih etmişlerdir. Her yönetmen kendi dünyasına eğildiği için, Yeni Dalga okul formuna dönüşememiş, bireysel ve bireyci olan bir sinema anlayışını ortaya koymuştur (Teksoy, 2009, s. 485).

Yazmanın dolayısıyla sinema yapmak olduğu görüşünü savunan Cahiers du Cinema yazarlarının içinde film yapmayı sadece eleştirmen olarak devam eden Andre Bazin olmuştur. Kuramcı olarak kalan Bazin'in aksine diğer Cahiers du Cinema yazarlarından Sadoul, Balasz ve Passinetti ise yollarına tarihçi ve toplumbilimci olarak devam etmişlerdir (Odabaş, 2015, s. 156).

Auteurist film eleştirisi ya da özgün olan adıyla la politique des auteurs/yazar-yönetmenler politikası, temelde Bazin'in çevresindeki eleştirmen kuşağın eleştirel tavrı sonucu doğan bir yaklaşımdır. Sinemayı bir sanat düzeyine yükseltme arzuları sayesinde olağanüstü bir çaba göstermişlerdir. Bazin'in çevresinde örgütlenen eleştirmenler kişisel olarak birer kült haline getirdikleri auteurist yönetmenlere yönelik saygılarını yalnızca eleştirinde değil, aynı zamanda François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi eleştirmenlikten sinemaya geçen eleştirel tavırlarının uzantılarını filmlerinde de yansıtan yönetmenler aracılığıyla göstermişlerdir (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 126).

Bazin bazı konularda, Yazarların Politikası yaklaşımına katılmamasına rağmen buna karşı değildir. İzlenimci eleştirinin yanında yazarların politikasını desteklemektedir. Yaklaşımın kişisel nitelikleri değerlendirmede faydalı olduğunu düşünmektedir. Bazin'e göre "yazar olmak gereci kullanmaya bağlıdır. Çünkü yazar senaryo ne olursa olsun hep aynı öyküyü anlatmaktadır." Jacques Rivette'in "yazar, birinci tekil kişi konuşur" ifadesine Bazin'de katılmaktadır. Ona göre yazar çok kötü bir gereci çok iyi bir filme dönüştürme gücüne sahiptir. Bununla beraber Bazin yazarı yadsımaz fakat "yazar ama neyin yazarı?" diye sormaktan da kendini alamaz. Bunun sonucunda yazarı etkileyen koşulları gündeme taşır. François Truffaut ise "iyi ya da kötü filmler olmadığını sadece iyi ya da kötü yönetmenler olduğu görüşünü savunur." Cahiers du Cinema yazarlarıysa tek tek filmleri çözümlemeler, yönetmenleri değerlendirirler. Yazar filmi yaratır ve ona anlamı koyar, yani yazar sürem ve uzamdan bağımsız konumdadır. Oysa başka ölçütlerde söz konusudur. Yaratıcılar Kuramıysa sadece yazarınkini tanımaktadır (Odabaş, 2015, s. 157-158).

Bazin'in de söylediği gibi "dili hem kullanan hem de yaratan" büyük sanatçı, düşünür ve yönetmenler sinema üzerine katkılarını sunarak süreç içerisinde

sinemanın bugünkü çağdaş anlatım özelliklerine kavuşmasını sağlamışlardır. Sinema dili güçlenip derinleşmesine rağmen hala sinemanın ne olduğu ve anlatı yapısının nasıl kurulduğu üzerine yapılan tartışmalar hala son bulmazken, bu sebeple sinemadaki anlatıyı özgün kılanın, filmi sanat yaparken yönetmeni de sanatçı yapanın ne olduğu kesin olarak yanıtını bulamamıştır (Kuyucak, 2013, s. 36).

Auteurist eleştirinin amacı öncelikle belirli bir yönetmenin filmlerinde film den filme tekrarlanan ve ortak ya da zıt olarak bulunan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenin kişisel meşguliyetlerini çözümlemektir. Auteurist yönetmenlerin ele aldığı yönetmenler yapıtlarını daha çok tür filmi alanında verdiğinden yönetmenlerin kişisel referans alanı içerisinde filmlerin incelenmesi iki açıdan da yararlı olmuştur. İlk olarak eleştirel yaklaşım içinde eleştirel bir değere sahip olan filmler beraberinde türsel eleştiri yaklaşımına da saygınlık kazandırmıştır. Yönetmenin zihinsel meşguliyetlerinin anlamlarını yalnızca yönetmenin kişisel yaratım alanında değerlendirmemeleri aynı zamanda türsel anlatılara ait referans çerçevesinin içine almaktadır. Bu sebeple auteurist eleştirinin sağladığı etki yönetmenin içinde çalıştığı türsel geleneklerin çözülmesine yönelik de bir eleştirel ilginin doğmasına yardımcı olmuştur (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 128-129).

Geleceğin sinemasına giden yolun geçmişten geldiğini savunan Chaiers du Cinemacı'lar pek çok yapıtın gizli kaldığını düşünürler. Andrew Sarris'de yaklaşımı onaylayarak sinema üzerine bir Poetika yazılacak olsaydı bunun Bir Ulusun Doğuşu ile başlayacağını dile getirmiştir. Bu sayede adı kurama dönüşen yaklaşım daha fazla önemsenmiştir. Auteur ilk aşamada kuram olarak nitelendirilmemiştir. Sarris auteur kuramı değer biçme aracı olarak nitelemiş ve auteurlerin böylece ortaya çıkacağını düşünmüştür. Bu iki beklentisi sonucu yaklaşım, kurama dönüşmüştür. Sarris'in yaklaşımı iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırma üzerine bir yöntem sunmaktadır. Sarris'in önerisinde üç değer ölçüsü vardır:

“Yönetmenin teknik açıdan yeterli olması”

“Yönetmenin belirli bir kişilikte olup filmlerinde imzası olabilecek nitelikte biçim özelliklerinin olması”

“Filmin iç anlamına sahip olması”

“Sarris oluşturduğu değer ölçülerini iç içe geçmiş halkalar şeklinde görselleştirmiştir. En dış halka teknik açıdan yeterli olmakla alakalıdır. İkincisi biçim, üçüncüsüye iç anlamla alakalıdır. Sarris' e göre bu üç halkayı Ophuls, Ford, Welles, Dreyer, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Murnau, Rossellini, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo, Griffith gibi yönetmenler geçerek ve auteur olmayı başarmışlardır. Sarris bu bağlamda Bazin'le ters düşmektedir” (Büker & Topçu, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, 2010, s. 277-278).

Peter Wollen ise Andrew Sarris'in vermiş olduğu adla auteur kuramı, yapıyı göz ardı etmesi nedeniyle eleştirmektedir. Ona göre yapıda yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlarda olabilir ve izleyici filmde, yönetmenin düşünmediği bazı anlamları da çıkarabilir. Bu görüşüyle Peter Wollen, auteur kuramına yapısalcı bir yaklaşımı getirmiştir. Onunla beraber kurama bakış yönü değişmiş, bakış yapıta dolayısıyla çekilmiş olan filme dönmüştür (Kuyucak, 2013, s. 42).

Peter Wollen'a göre yazar, “filmin yaratıcısından çok taşıyıcısı konumundadır. Yapısalcı yöntem ile auteur yöntemi birleştiren Wollen yönetmenin kişiliğinin biçim ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmadığını, temaya özgü motiflerden kaynaklandığını ileri sürmüştür. Wollen biçim ve görüntü düzenlenmesinden hareketle temaya özgü motiflere varılmasına karşıdır. La politique des auteurs desteğini romantik estetikten alırken, Wollen ise desteği Claude Levi-strauss, Peirce ve Saussure'dan almaktadır. Wollen'a göre yönetmen karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa auter'dür. Wollen'da temelde sinema tarihindeki auterleri saptar fakat yöntemi daha farklıdır” (Büker & Topçu, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, 2010, s. 280).

1.3. Feminist Film Kuramları

Feminist terimi 19. yüzyıl öncesinde erkeklerin kadınlaştırılması (feminenleştirilmesi) ya da kadınların erkekleştirilmesi (maskülenleştirilmesi) anlamlarına gelen tıbbi bir kavram olarak kullanılmıştır. 1960'lerden sonrada günlük dilde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte modern anlamda feminizm kadın hareketini ve kadının toplum içerisindeki sosyal rolünü geliştirme çabasıyla ilişkilendirilmiştir. Feminizme göre kadınlar cinsiyetlerinden dolayı dezavantajlı konumdadırlar, fakat bu dezavantaj ortadan kaldırılabılır bir durumdur ve nitekim kaldırılmalıdır da. Bundan dolayıdır ki feministler erkeklerin üstünlüğü ve dezavantajlarından dolayı kadınların bağımlılık durumunu tartışma konusu edinmişlerdir. Feminizm çok çeşitli tanımlamalarla açıklanabilmektedir. Feministler devrimci ve reformcu stratejiler benimseyerek yenilikçi bir duruş sergilemişlerdir. Feministler zaman içerisinde de farklı değer ve geleneklere yönelmişlerdir (Heywood, 2013, s. 235).

Şimdiye değin insanı erkek olarak gören ve kadını dışlar vaziyette ki tarihin, kadını da kapsar şekilde yeni baştan yazılabilmesi için her alanda yazılan, aktarılan ve üretilen eserleri eleştirel bir boyutta yeniden ele almak, kadınları birey ve tarihin öznesi olarak açığa çıkarmak ve değerli kılmak adına mücadele etmek gerekmektedir. Sinema da bu anlamda destek alınması gereken kaynaklardan birini oluşturmuştur (Saygılıgil, Feminist Film Kuramı, 2013, s. 143).

1960'lı yıllarda feminist hareket içerisinde toplumsal cinsel kimlik tartışmaları yapılırken bu durumun filmlere yansıtılmasıysa kaçınılmaz bir hal almıştır (Büker, Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş, 2010, s. 205). Feminist filmler toplumsal cinsiyeti kuran söylemleri eleştiriden geçirmeye, söylemsel yapıları ise kendi içerisinde bozmaya ve yerinden etmeye yönelmiştir. Feminist filmlerde önemli olan nokta kadınlara yok sayıldıkları yerlerde sadece var oldukları söylenerek erkeklerle belli noktalarda eşitlenmeye çalışılması durumundan ibaret değildir. Cinsiyetçi yapının, filmin söylemsel yapısının içinde istikrarsızlaştırılması amaçlanmıştır. Kadın deneyiminden çıkan ve cinsiyetçi ideolojiye dem vurarak, eril söylemi eleştirerekten yapı bozumuna uğratan filmler kadın filmlerini

oluşturmaktadır. Görsel ve anlatısal hazzı baz alarak, filmlerini belli bir mantıksal metoda göre düzenleyen feminist yönetmenler; “kadın” ve “dişilik” ile ilgili olan gösterge ve anlamları sinemanın kod ve klişe kalıplarından çok daha farklı şekilde temsilini ele almaktadırlar (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 203).

Feminist eleştirmenler, psikanaliz ve göstergebilim gibi disiplinlerin yardımı doğrultusunda ataerkil imgelemenin baskın olan güçlerini inceleyerek, klasik anlatımda cinsiyet farklarının nasıl kodlandığını çözümlemeye çalışmışlardır. İlk aşamada feminist film kuramı cinsellik ve sunumu ile bu durumun erkek iktidarının egemenliğiyle olan ilişkilerini odak noktası olarak belirlemişlerdir. Feminist kuramın oluşumunda cinsiyet farklılıklarını çok sayıda farklı bakış açısı, kimlik ve olası izleyicilerin gözünden kavrama çabasından uzaklaşmıştır. Sonraları feminist kuramda erillik, etnik köken, cinsellik, eşcinsellik ve queer gibi kavramlar sorunsallaştırılmaya başlanmıştır. Kuramın öncülüğünü Laura Mulvey ve Claire Johnston üstlenmiştir (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 204).

1970’lerde ki ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle sinemada da feminist eleştiri yapılmaya başlanmıştır. Laura Mulvey ve Claire Johnston, kadın filmlerinin gösteriminin yapıldığı Londra film grubuna katılmışlardır. Mulvey ve Johnston 1972 yılında Edinburg’ta 1. Kadın filmleri festivali sonrasında da New York’da 1. Uluslararası kadın festivalini düzenlemişlerdir. Aynı yıl editörlüğünü Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer’in yapmış olduğu ilk feminist film dergisi Women and Film yayınlanmıştır (Saygılıgil, Feminist Film Kuramı, 2013, s. 148).

Feminist film eleştirisinin temel sorunu ve çıkış noktasını toplumdaki eşitsizlikler, kadına yönelik cinsiyetçi ayrımlar ve bu durumlara asıl sebebiyet veren baskıcı ataerkil yapıların anlaşılacak çözümlemesini sağlamaya çalışmak oluşturmaktadır. Feminist kuram, filmlerde ataerkil düzene özgü belirli anlamlandırma kalıplarının ne şekilde yeniden üretildiğine ve ortaya konan kalıplar içerisinde kadının filmsel sunumunun ne şekilde gerçekleştiğine dikkat çekmektedir.

Aynı zamanda da feminist bakış açısına uygun film üretimlerinin artırılmasını ve teşvikini amaç edinmektedir (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 193-194).

1970’li yılların ortalarında göstergebilim ve psikanalizin (Lacancı psikanaliz) ortak ürünlerinden yararlanmaya başlayan feminist eleştiri, Laura Mulvey’in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı makalesi ile birlikte bir dönüm noktasını yaşamıştır (Derman, 1989, s. 4). Psikanalitik örnekleri sebebiyle feminist sinema teorisinin açılış metni niteliğinde olan Laura Mulvey’in 1975 yılında yayınlanan Görsel Haz ve Anlatı Sineması makalesi, klasik Hollywood sinemasındaki bakış açısını ve anlatının cinsiyetleşmiş halini tartışırken aynı zamanda feminist olmayan Lacan ve Althusser’i de feminist projeye dâhil etmiştir (Stam, 2014, s. 184).

Laura Mulvey'in makalesi "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" feminist sinemada kadınların temsiline tartışmaya açılması bakımından önemli bir kuramsal boyuta yol açmıştır. Ardından gelecek olan çalışmaları yüreklendirerek farklı bir bakış açısı sunmuştur. Makalenin, 1973'te kaleme alınarak, ilk kez Screen Dergisi'nde 1975 yılında yayınlandığı bilinmektedir. 1973 ve 1974'te Londra'da National Film Theatre'de gösterilen Yvonne Rainer'in, Chantal Akerman'ın ve Joyce Wieland'ın avangard tarzındaki filmleri, Mulvey'i 'Görsel Haz ve Anlatı' makalesini yazmadan önce etkilemiştir (Kırel, 2012). Simone de Beauvoir'ın tartışma konusu edindiği, kadının erkeğin ötekisi olması durumu Laura Mulvey'in feminist sinema kuramının dayandığı psikanalitik eleştiri için belirleyicidir (Saygılıgil, Feminist Film Kuramı, 2013, s. 150).

Pek çok anlatıda kadınlar, baskın ataerkil düşünce bağlamında erkeklerle ilintili şekilde evlenene kadar babasının, evlendikten sonra ise kocasının malını temsil eder nitelikte filmlerde yansıtılmaktadır. Kadınların istekleri genellikle bir filmin kaygısı olmak adına fazla dar ve fazla eve ait bir perspektifte ele alınmaktadır. Birçok anlatıda kadınlar temel olayların perde arkasında yer edinmektedirler. Kadınları merkezine alan anlatılar da ise kadın karakter kötü kaderin ağlarına takılmakta, oluşan talihsizliğe erkek sebep olmakta ve kadın karakterin kendi kaderini kendisinin tayin etmesine fırsat tanınmaksızın bir erkek karakter tarafından

sorunlarına çözüm bulunmaktadır. Kadınlar en fazla da fiziksel anlamda olmak üzere erkekler ile eşit konumda olmayan bir şekilde temsil edilmektedir. Güçlü kadın temsilleri ise adeta canavar gibi gösterilmektedir (Butler, 2011, s. 91).

Hollywood’da 60’lı yıllarda feminist devrime kadarki süreçte erkekler tarafından oluşturulan klişeler, kadınları rasyonel olarak kavrama yetisinden aciz olarak yansıtmaktadır. Hollywood stilinin büyüğü, görsel hazzın tatmin edici bir boyutta ve ustaca yönlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Oluşturulan klişeler arasında aptal sarışın miti kadar seks tanrıçası imajı yani doyum sağlayan fakat karşılığında bir şey istemeyen mastürbasyon fantezisi streotipleri en yaygınlarıdır. Kendi kendisinin kopyası haline gelen Marilyn Monroe, içine doğmuş bulunduğu emperyalist sistem ve Hollywood’un en bilindik kurbanı konumundadır. Laura Mulvey’e göre geleneksel kalıplar içerisinde kadınlar, güçlü görseller ve teşhirci roller aracılığıyla kodlanarak hem bakılan ve hem de teşhir edilen olmuştur (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 208-209).

Feminist film eleştirisi, egemen sinema içinde işlenen kadın düşmanlığı geleneğine ve kadınlara uygulanan psikolojik ve fiziksel şiddete karşı çıkmaktadır. Mulvey, Hollywood’daki erotizm olgusunu sadizmle birleştiren dikizci algıya karşı duruş sergileyen ilk eleştirmendir. Sonraları birçok feminist eleştirmen eril bakış açısıyla üretilen yapıtlara yönelik sinemasal şiddeti ele almıştır (Smelik, Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı, 2008, s. 104). Sinemadaki görsel zevk üzerinde erkeğin baskı ve kontrol yetisine sahip olduğunu savunan Laura Mulvey, feminist film eleştirisinin ataerkil düzende bilinçaltına hizmet eden görsel zevkin reddedilmesine dayalı bir karşı tavır alması gerekliliğine vurgu yapmıştır (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 204).

Mulvey’e göre sinemada üç tür bakış söz konusudur:

“Karakterler arasındaki diegetik bakış”

“Film izleyicilerinin ekstradiegetik bakışı”

“Kamera önünde sahnelenen olayları kayıt altına alan ekibin bakışı” (Butler, 2011, s. 83).

Karakterler arasındaki bakış ve kameranın bakış açısı, kadına karşı gözetlemeci bir tutum içerisindedir. İzleyicinin bakış açısı ise maskülinist bir bakışla özdeşleşmektedir (Stam, 2014, s. 184). Kameranın eylemi üzerinde duran Mulvey, kameranın erkek karakterin bakış açısı üzerinden kayıt altına alındığı görüşünü sunmaktadır. Klasik sinemada kadın bakılacak bir nesne konumundadır. Sinemada kadın imgesinin kullanılmasına karşılık yapılması gereken ise geleneksel film biçiminin çökertilmesidir (Saygılıgil, Feminist Film Kuramı, 2013, s. 155). Üç bakma türü de erkekle ilintilidir ve erildir. Bu durum 1975'te Mulvey'e pek sorunlu gibi gözükme de sonrasında sinemanın cinsiyetçiliğine dikkat çeken bir sonsöz kaleme almıştır (Butler, 2011, s. 83). Anlatısal filmin uzlaşımları kameranın bakışı ve izleyicinin bakışını yok sayarken karakterin bakışına ise bağımlı kılmaktadır. Böylelikle izleyici ile ekrandaki metin arasına giren kamerayı ortadan kaldırmak hedeflenmiştir. Nihai amaç izleyicinin filmin gerçekliğine yabancılaşmasını önlemektir (Saygılıgil, Feminist Film Kuramı, 2013, s. 155).

Mulvey bu bağlamda birtakım eksikliklerine karşın izleyici ve film arasındaki ilişkiyi ele alan bir model öneren kuramcıdır. Mulvey kadının bakışın nesnesi olarak edilgen konumda olduğunu erkeğin ise izleyici bakışın sahibi olarak etkin konumda olduğunu vurgulamaktadır. Dikizci bakış, kadını bakışın nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Kameranın varlığı izleyiciye algılatılmayarak kadın izleyicinin kendi konumu ile alakalı farkındalık geliştirilmesinin önüne geçilmektedir (Büker, Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş, 2010, s. 208).

Hollywood'un erotizmi sadizmle birleştiren dikizci yapılara verdiği primi ortaya çıkaran ilk eleştirmen Laura Mulvey, erkek egemen bakış açısının önemine vurgu yapmaktadır. Skopofili denen bakıştan çıkan haz erkek hazzın temsilidir. Skopofili iki alana yöneltilebilmektedir. Birincisi skopofilik hazzın cinsel cazibe ile ilgili olduğu röntgencilik (voyeurism), ikincisiyse narsistik özdeşleşme ile alakalı skopofolik hazdır. Kadınlar, erkeğin etkin konumda olduğu bakışına sunulmak ve haz vermek üzere teşhir edilmektedirler. Aynı zamanda iğdiş edilme kaygısının simgesi olarak da tehditkâr kılınmaktadırlar (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 204).

Kadınların sinemada çoğunlukla bir tehdit olarak algılandığını öne süren Laura Mulvey'in bakış açısı, erkek egemen sinema üzerinde etkisini göstermesi bakımından psikanalizle alakalıdır. Freudyen kurama göre, kadının fallusu olmayıp iğdiş edildiğinden kadın bu sebeple eksik ve değersiz olduğunu ileri sürmektedir. Feminist film teorisinin ilk olarak ortaya atıldığı dönemlerde Mulvey, kadınların patriyarkal sinemadan sıyrılmaları gerektiğini ve Hollywood sinemasının baskıcı düzenine hizmetten başka bir işe yaramayan hoşnutluk, haz ve imtiyazın ancak böyle ortadan kaldırılabileceğini savunmuştur (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 206).

Kadını bakışın nesnesi haline getirerek, kurban konumuna indirgeyen ve aynı zamanda seyirlik bir araç haline getirirken de bakışın nesnesi konumuna sürükleyen klasik anlatı sinemasında bakmak, arzulamaktır. İzleyiciler, farkındalık oluşturmeyen nesneleri yeniden üretimleri gerçekleştiği takdirde haz alarak seyretme eğilimi göstermektedirler. Freud'a göre gözetlenen (kadın, pasif, sergileyen, utanan); gözetleyen ise (erkek, aktif, seyreden, cezalandıran) olarak kodlanmaktadır. Oedipustan bu yana süre gelen röntgencililiğin cezasıysa hadım etme eyleminin kendisidir. Erkek bilinçdışının geliştirmiş olduğu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu oluşturmuştur:

İlki film noir'inde örneklediği üzere suçlu olan nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması veya kurtarılması, onunla denkleştirilmiş olan ilk travmanın tekrar yaşanmasıyla beraber zihnin meşgul edilmesidir. Bu aşamada kadın karakter soruşturulur ve gizemi açığa çıkarılmaya çalışılır. Bir diğer yol ise hadım edilme düşüncesini tamamen yok saymaktan geçmektedir. Öteki olarak sunulan figürün kendi, tehlikeli olmaktansa rahatlatıcı olarak kabulü esas alınmaktadır. Bu aşamada fetişistik skopofoli nesnenin fiziki güzelliği yücelterek onu kendi başına tatmin edici bir form haline dönüştürmektedir. Haz, kesin olan suçta, suçlunun cezalandırılma ve ya affedilmesi ile denetim ve boyun eğdirme uygulamasında yatmaktadır. Bu durum sadizmle yakından ilişki içerisindedir.

Ataerkil kültürü temel alan sistem içindeki kadın, anlam yapıcısı değil bir bakıma anlam taşıyıcısı konumundadır. Dilsel komutlar aracılığıyla zorla yüklenmiş

olan fantezi ve takıntılarını sonsuz şekilde yeniden üreterek yaşayabileceği bir düzen örüntüsüne sahip olan erkek, öteki için bir gösteren yerine geçmektedir. Kadın bedenine ve ona ait bahşedilen sıfatları, kendi içine çekerek ideal kadın imgelerine dönüştüren filmler kadının gerçek kimliğini tahakküm altına almaktadır. Erkek bakışın çektiği filmler kadını manipüle etmekle kalmayıp; arzu, istek, fantezi ve rüyaları yeni bir forma sokarak biçimlendirmektedir. Böylelikle ortaya stereotipleşmiş, birlikte olduğu erkeğe göre şekillenen ve kimliklendirilen ve bir bakış nesnesi olarak ortaya sunan bir kadın temsili oluşturulmaktadır (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 208).

Cinsel olarak dengesizliğe dayalı bir evrende bakışın zevki de etkin olan erkek ve edilgen olan kadın olarak ayrılmıştır. Kadın fantezisini erkek bakışına yönelik biçimlendirmektedir (Derman, 1989, s. 8). Haz ve politika arasındaki ilişki temelli feminist film eleştirisinin odak noktasında, filmlerdeki anlamı üretmek üzere kullanılan mekanizma ve araçlar bulunmaktadır. Birçok feminist teorisyen, dişil öznellik konusunda özneyi hem kadın hem de feminist kabul ederek ön plana çıkarmaktadır. Braidotti, dişil olan öznenin sadece monolitik bir özellik taşımadığına dikkat çekerek, dişil öznellikle alakalı feminist teori üzerindeki gelişmelere dair belirgin açıklamalar getirmiştir. Feminist eleştiri, dişil olan özneyi eksik ve olumsuz olarak nitelendirip teorileştirdiğinden bu yana, süreç içerisinde fazlaca yol katederek dişil öznelliği siyasal faillik kadar bilinçdışı süreçlerine de bağlı olan somutlaşmış çok katmanlı ve kapsayıcı bir varlık halinde değerlendirilmesi gereken bir konuma ulaştırmıştır. Böylece kadın yönetmenler, sinemada ideolojik anlam yüklü kadınlığa has klişe imgeleri yıkarak, gerçek kadın hikayelerini beyaz perdeye sunmuşlardır. Bu tutum aracılığıyla egemen konumdaki fantezi büyüsunü yıkım yoluna gitmişlerdir (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 207-208).

Gelişmiş bir temsil sistemi olan sinema aracılığıyla egemen düzen tarafından biçimlendirilmiş olan bilinçdışı, görme biçimleri ve bakma üzerindeki hazzın inşa ediliş yollarıyla alakalı soruları ortaya koymaktadır (Mulvey, 2010, s. 213). Sinemaya etkin erkek kahramanla özdeşleşme kurmak ve kadın karakterleri şehvetle süzmek adına giden erkekler zincirin bir halkasını oluştururken, zincirin bir diğer halkasını ise erkekler tarafından getirilen izleyici kadınlar oluşturmaktadır. İzleyici

olan kadınlar bunun sonucunda kendilerini erkek olarak hayal etmektedirler. Bu durum Laura Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda öne sürerek eleştiride bulunduğu sinema versiyonunun bir bakıma karikatürü niteliğindedir. Anlatı sinemasının sonu Mulvey'in de muhtemelen görmeyi arzulayacağı şekliyle feminist bir hareket olacaktır (Butler, 2011, s. 88).

Feminist film eleştirisi ilerleyen yıllarda Laura Mulvey'in de önerdiği eleştirel tavrı ilke alarak klasik sinema içinde sunulan kadın karakterlerin çözümlemesini yapmıştır. Çözümlemeyi yaparken ataerkil ideolojinin sürdürülmesinin göz önüne serilmesini ve erkeğin görsel hazzı üzerine kurulu olan geleneksel anlatı kalıplarının dışında sunulmalarını sağlayan filmleri teşvik etmeyi amaç edinmiştir (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 205).

Ataerkil sistemdeki toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde kadınların metin üzerindeki veya beyazperdede ki temsillerini sorgulayan kadın yönetmenlerin filmlerinin farklı olmasının en önemli yanı bu bağlamda yeni bir bakış ve dil inşa etmelerinden kaynaklanmaktadır. Baskın konumdaki eril bakışı kıran ve kalıplaşmış mitleri yok ederek, kadınları geçmişleri olmayan edilgen nesneler şeklinde temsiline başkaldırıda bulunan yeni bir sinema dilini savunan Agn s Varda "Kadınlar dilin dışında tutuluyorlarsa o zaman dil değiştirilmelidir" görüşünü savunmuştur (   t H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 203-204).

Feminist film eleştirisinin temeldeki ilgi alanını sadece filmlerin okunması değil, metnin feminist bir tavır içerisinde nasıl yazılması gerektiği de ilgilendirmektedir. Bu bağlamda film dilinin yanı sıra dil olgusunun direk olarak kendisi de feminist eleştirinin temel noktalarından birini oluşturmaktadır. Klasik film dili ataerkil bir yapıdadır. Bu nedenle ataerkil ideolojinin dilene karşı, yeni karşıt bir feminist film dili arayışına gidilmesi gerekmektedir. Erkek egemen bilinçaltının yapılanması ve sürdürülmesindeki i levin farkında olan feminist film eleştirmenleri yeni karşıt bir dilin oluşturulma gayesini gütmüşlerdir. Gayenin nihai sonucu olarak dille alakalı düşünce ve tavırların filmlerin içeriğine d  il olması da kaçınılmaz olmuştur ( zden, Film Eleştirisi, 2004, s. 205-206).

Egemen sinema, ataerkilliğini hem anlatı hem de gösteri anlamında erkeğe ayrıcalık tanıyarak yeniden yazmaktadır. Mulvey'e göre çağırmanın kendisi cinsiyetçidir. Kadın yolcu iken erkek anlatısal aracın sürücüsü olarak tanımlanmaktadır. Kadının bakılan olma halini, sinemadaki görsel haz erkek bakışının yapısıyla birlikte asıl olan sosyal dünyada güç ilişkilerini içeren ikili bir yapıyı yeniden üretmektedir. Böylelikle kadın izleyiciler, aktif olan erkek kahraman ya da pasif konumdaki kadın kahramanla özdeşleşme durumunda bırakılmaktadır. Kadın izleyiciler, seçme şansının olmadığı bir seçim yapmak durumunda kalmaktadırlar. Mulvey, sinemasal hazın stratejik olarak reddini savunurken, Claire Johnston ise kadınların ortak fantezilerinin serbest bırakılması gerektiğini savunmuştur (Stam, 2014, s. 184-185).

Feminist sinema kuramı ve pratikleri üzerine ilk makalelerden olan "Women's Cinema as Counter-Cinema" (1973), kadınların sessiz sinema döneminden beri süren süreçte nasıl tek tipleştirildiklerini vurgulamaktadır. Böylelikle hem kısıtlayıcı geleneklere karşı çıkan hem de eğlendirici vasfı bulunan bir sinema önermektedirler. Kadınların erkek bakışının uzantısı olarak görülmesini ve kadınlara sunulan rolü eleştirerek cinsiyetçi ideoloji ekseninde sinema da erkeğin imgesinin sürekli olarak değiştiğini fakat kadın imgelerinin ilkel stereotipleşmesinin küçük düzenlemeleri dışında aynı kaldığına vurgu yapmaktadırlar. Sinema tarihinde erkeğin kadına oranla daha çok role sahip olmasına sebep olan cinsiyetçi ideoloji, erkeği tarihin içine yerleştirirken kadını tarih dışına bırakan karşıtlıkla alakalıdır. Johnston klasik sinemadaki kadın mitini, dişil karakterli bir yapı, kod veya uzlaşım olarak tanımlarken aynı zamanda kadın göstergesi, erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte, kendisiyle alakalı hiçbir şey temsil etmemektedir. Kadınların temsili erkek olmayan şeklinde negatif temsil edilmektedir. Film metinlerinde “kadın gibi kadın” ibaresi ve hali görülmemektedir. Klasik sinemanın gereklerinden olan gerçekmiş gibilik kuralı, seyirci üzerinde kadın göstergesinin temsiline dair saf bir inanış durumu yaratmaktadır. Johnston, egemen sinemayı ve onun erkek-egemen temelini sorgulayan sinema pratiğine karşı-sinema adını vermektedir (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 207).

Laura Mulvey ile aynı bakış açısına sahip olan ve sinemayı semiyotik bir gösterge bilimi olarak ele alan ilk feminist film eleştirmeni olan Claire Johnston şayet bir kadın sineması ortaya çıkacak ise gelenekler ve form açısından radikal bir kopuşa sebep olması gerektiğini savunmuştur. Aynı zamanda Roland Barthes'in "mit" kavramı üzerinden yola çıkan Johnston, klasik sinemadaki kadın mitini araştırmıştır. Sinemadaki kadınların kullanılmasında mitin başlıca araç olduğunu ve mitin cinsiyetçilik ideolojisini aktardığını, dönüştürdüğünü ve görülemez bir forma getirerek durumun doğallaşmasını sağladığını savunmuştur (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 206).

Laura Mulvey, Görsel Haz ve Anlatı Sineması makalesinde neden sadece erkeğin seyirci konumunda olduğunu sonradan yazmış olduğu farklı bir makalesinde, kuramlaştırdığı özne konumunun özünde erkek seyirci kadar kadına da aynı şekilde uzlaşım sal olarak açık olduğunu belirtir. Laura Mulvey göre, kadın kolaylıkla kendi giysilerinden sıyrılarak "travesti" giysilerine bürünebilmektedir. Dişil olan seyirci kendisini sadece kendisi için hazırlanmış olan pasif kadınlık konumuyla özdeşleştirmekle yetinmeyip "transvestit kıyafetleri içinde huzursuz" olsa bile erkeksi bakış açısını benimseyerek keyif alıyor gibidir. Dişil konumdaki öznenin, arzusun öznesi olarak temsil edilmesi imkânsız olduğundan "özne-olmayan" şeklinde atıfta bulunan De Lauretis, kadının sadece bir temsil olarak temsil edilebileceği yargısına varmıştır. Feminist eleştiri de zaten kadının arzu nesnesi olarak temsil edilemez oluşu ve kendisini birer özne sayan kadınlar arasındaki çelişki üzerine kuruludur (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 205).

De Lauretis, tarihsel olarak kadınlar ile sinemada görülen temsilleri arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Ona göre anlatının işlevlerinden biri de kadınları, rızalarının olup olmaması fark etmeksizin kadınsı olacak şekilde kışkırtması olduğunu öne sürmektedir. Özdeşleşmeye vurgu yapan De Lauretis, kadın konumunda olan öznenin zorla kadınsılığı arzulamak zorunda bırakıldığı görüşünü savunur. Anlatıdaki arzu ile kadınlara uygulanan şiddet arasında yakın bir bağ söz konusudur. Sinemasal anlatı teknikleri, kadınlara uygulanan zulmün toplumsal boyutlarını yansıtırken aynı zamanda onları destekleyerek güç de

vermektedir (Smelik, Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı, 2008, s. 13). De Lauretis'e göre "kadınların özne olmasının tek yolu, hem kadın olanın hem de sosyo-tarihsel bir özne olarak yaşayanın bir imgesinin var olan çelişkiyi temsil etmesinden geçmektedir" (Saygılıgil, Feminist Film Kuramı, 2013, s. 158).

Geçmişteyse filmlerde, kadınların oynadığı çok az rol mevcuttur. Stereotipleşen kadın karakterlerse genellikle meleksi anneler, yaşlı kadınlar, iğdiş edilmiş anneler, sevgililer, fahişeler, kurbanlar ve baştan çıkaran femme fatale temsiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Stereotiplerin bazılarında karakter anlatıda dahi temsil edilmezken, süre gelen ataerkil anlatı içerisinde erkek karakterin karşıtı konumunda yer almaktadır. Bazı durumlarda anlatı da doğrudan filmin konusunu etkileme noktasında müdahaleleri söz konusu olmaktadır. Fakat bu müdahaleler kesinlikle olumlu değildir. Film yapımcılarının mevcut portreyi onaylayıp onaylamadıkları ayrı bir tartışma konusu ve muammayı doğururken, filmlerde temelde kadınlar hakkında akla gelen birkaç kalıp rol yansıtılmaktadır (Butler, 2011, s. 88-89).

Kadın karakter, anlatıda rolünü yaparken erkek karakterler ve izleyicilerin bakışındaki gerçeklik algısını bozmamaktadır. İzleyici, erkek kahramanla özdeşleştiği takdirde kendi bakışını benzer olana aktarmaktadır. Perdedeki vekiline aktarmış olduğu bakış aracılığıyla beraber, erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücü ile erotik bakışın aktif gücü buluşmaktadır. Bu durum iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu yansıtmaktadır. Erkek yıldızın parlak özelliklerini bakışın erotik nesnesine ait olan şeyler oluşturmamaktadır. Tüm bunlar ayna karşısındaki tanıma aracılığıyla doğan daha bütünlüklü, daha güçlü ve mükemmel olan ideal egonun özellikleridir. Kadının arzulanan cinsel partneri oynaması, erkeği arzusunun suçundan mahkûm bırakmaktadır. Kadının arzusu erkeğe yönelik olmamakla beraber kendi bedenine duymuş olduğu narsisistik arzuyla alakalıdır. Susan Brownmiller, *Against Our Will* adlı kitabında kadınların erkeklere çekici gelebilmesinin kurbanı oynayabilmeleri şartına bağlı olduğunu öne sürmüştür. Erotik haz ile cinsel şiddet arasındaki ilişki sebebiyle eril bakış açısının sinemasal inşası son derece rahatsız edicidir (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 209).

Kaja Silverman’a göre “Laura Mulvey ve diğerleri, Hollywood’da sadece kadın ve gösteri bağlamında bir eşitlik dayatmakla sınırlı kalmamakla beraber aynı zamanda kamera, erkek karakter ve erkek seyirciler arasında geçen bir bayrak yarışı iddiası düzenlediği görüşündedir. Kaja Silverman 1988 yılında kaleme aldığı *The Acoustic Mirror* adlı kitabında aksininin bakıştan sese çevirmiştir. Kaja Silverman’a göre iğdiş edilmenin bedelini, kadınlar ödemek durumunda kalmaktadır. Sinemada ses kayıtları ve onları kullanma biçimleri de bu sürece katkıda bulunmaktadır. Erkek sesi bedenden ayrı olarak kullanılabilirken, kadın sesi erken egemen sinemada çılgılık, mırıltı ve ya sessizliğe indirgenmektedir. Kaja Silverman 1996 yılında kaleme aldığı *Görünür Dünyanın Eşiğinde* adlı kitabındaysa Lacan’ın “ayna imgesi görünür dünyanın eşiği gibidir” sözünden yola çıkarak, kendi görüşüne ayna evresinden geçilerek yaklaşıldığını ileri sürmüştür. Bakışın dönüştürme aracılığıyla ilgili potansiyel taşıdığı iddiasını savunmaktadır. Kaja Silverman’a göre göz, ihmal edilme ve küçük görülmeye uzun süredir alışkın olan bedenlere etkin şekilde sevgi hediyesini verebilmektedir. Yabancı ve ya önemsiz olan, kişisel ve psikik açıdan önemli olanla irtibata geçebilmektedir.” (Silverman, 2006, s. 328).

Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* kitabında “kadın izleyicinin klasik olarak uzam üzerinde durağan, sabit ve bir kare olarak algılanan perdedeki imge ve dişille özdeşleşme aracılığıyla, zamansal, etkin ve ya hareket halinde ayımsananın ise kamera ve erille özdeşleşme arasında bölündüğünü iddia etmektedir. Mary Ann Doane ise *Film and Masquerade*’de kadın öznenin temsilcisi konumunda olan kadın izleyici için imgenin belirli bir üst mevcudiyeti olduğu ve kadının imge olduğu savını öne sürmüştür. Mary Ann Doane dişil seyirciliği maskeleyerek ele almaktadır. Onun görüşüne göre kadın seyircinin arzusu sadece bir tür narsizm ile tarif edilebilmekte çünkü dişil bakış bir oluş talep etmektedir. Fakat bakışın eril yapısının bozulması adına dişil seyircinin maskeleymesi kendi başına yeterli değildir. Eril bakışın transvestit bir şekilde benimsendiği takdirde aşırı özdeşim kaynaklı mazoşizm ve bireyin kendisini arzu nesnesi haline getirmesi aracılığıyla da narsisizm de benimsenebilmektedir. Mary Ann Doane, dişil seyircinin imgenin tüketicisi olması konumundan çok, bu imge tarafından tüketildiğini ileri sürmektedir. Kaja Silverman ise önemli noktalarda Mary Ann

Doane'a katılmazken normatif kadınlığın açmazlarında tanımlamada bulunurkenki modeller birbirlerinden her ne kadar farklı olsalar dahi, kadın öznenin tanımlanırken açmazların üzerinden gelebilmesi için onu tanımlayan temsillerle ancak arasındaki mesafeyi kabul ederek üstesinden gelinebileceğini belirtmektedir" (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 205-206).

Kadın sinemasının yaratmış olduğu en devrimci yeniliklerden biriye, kadının nesneleştirilerek fetişleştirilmesinin reddi olmuştur. Feminist sinema dişil olan öznenin fetişleştirilmesinden kaçınır ya da eleştirel bir bakış açısıyla yapısökümüne uğratar. Kadın olan karakter özne konumuna geçtiğinde ya da failliği ve arzusunu kazanmak için çaba sarf ettiğinde, geri dönülmez biçimde artık fetişleştirilmiş imge şekline sokulması imkansızlaşır (Öğüt H. , Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, 2009, s. 204).

Feminist film yönetmenlerinin kadın karakterler üzerinden kadın sinema seyircileri adına ürettikleri filmler, feminist film eleştirisinin gelişimine önemli katkı sağlamıştır. İlerleyen süreçte feminist kuram ve tavırdan etkilenecek filmlerini çeken, egemen anlatı kalıplarını sorgulayan ve dönüştürmeye çalışan kadın yönetmenlerin filmlerini çözümlemek üzere uygun temelli bir kuramsal çatıya, terminolojiye ve yöntembilim sunan feminist eleştiriye ihtiyaç duymaları da kaçınılmaz bir hal almıştır (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 198-199).

Feminist sinema kuramı dönemi, kadınların film yapmasının altın çağı niteliğinde olmuştur (Stam, 2014, s. 187). Feminizm ve sinema ile alakalı düşünmenin her aşamasında yansımaları söz konusu olan geniş çaplı metodolojik ve teorik bir sistem sağlanmıştır. Yönetmenlik bağlamında feminist sinema teorisi, eril auterizmi eleştirirken aynı zamanda dünyadaki muhtemel ilk profesyonel yönetmen olan Alice Guy-Blache, Lois Weber ve Amerika'da Anita Loos, Mısır'da Aziza Amir, Meksika'da Maria Landeta ve Gilda de Abreu ve Brezilya'da Carmen Santos gibi kadın auteurlerin "arkeolojik" anlamda iyileşmelerine olanak tanımıştır. Böylelikle teorisyenler auteurlük sorununu feminist çerçeveden yeniden değerlendirme şansı yakalamışlardır. Örneğin 1990 yılında Sandy Flitterman-Lewis, Germaine Dulac ve Agnes Varda gibi kadın auteurların kendisine konu ve misyon edinmiş olduğu

kadınların arzularını anlatma kabiliyetine sahip yeni bir sinema dilinin araştırılmasını incelemiştir. Bu durum süreç içerisinde feminist sinema teorisinin tarzla alakalı, endüstriyel hiyerarşi ve yapım süreçleri ile alakalı ve izleyicilik teorileri ile alakalı yeni düşüncelerinde fitilini ateşlemiştir (Stam, 2014, s. 182-183).

Feminist bir filmin yapım ve izleme aşamaları esnasında kadın yönetmen, filmin içindeki kadın karakter ve sinema salonundaki kadın izleyici olmak üzere üç farklı özne işin içerisine girmektedir. Dişil özneliği görüntüye aktararak dişil bir seyirciye seslenen feministler, sinemasal kodlar ve gelenekleri dönüştürerek yenilerini icat eden filmler yaratmakta bir yandan da yeni görsel ve anlatısal hazların peşlerine düşmüş olan insanlara hitap etmektedirler. Bu değişim toplumsal durumların bir yanmasında ziyade temsil ve üretim biçimlerindeki dönüşümü de yansıtmaktadır(Smelik, Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı, 2008, s. XVIII).

Feminist eleştirinin katkılarından önce seyirci veya film karakteri olan kadınlar, kadınların filmsel sunumu gibi konular üzerinde durulmadığı gözlenmektedir. Ataerkil ideolojinin yansıması olarak sunulan filmlerde kadınların sunumu ve konumlandırılması gibi konular doğal kabul edilmekle beraber bu tür konular eleştirel bir alanın içine dahi girmemektedir. Feminist eleştiri bu bağlamda perdedeki kadın imgelerinin doğal bir kadınlık durumunu değil aksine ataerkil ideolojiye uygunluk içerisinde filmlerin inşa edildiği toplumsal kimlikler üzerinde yansıması olduğu konusunda farkındalık yaratılmasını sağlamıştır. Böylelikle cinsel kimlik değil, toplumsal cinsiyet konusu gündeme getirilerek tartışılır olmuştur. Feminist film eleştirisi aracılığıyla, filmlerdeki kadın karakterlerin toplumsal cinsiyetlerinin ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde oluşturularak temsili incelenerek sorgulanmıştır (Özden, Film Eleştirisi, 2004, s. 195).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE FİLM ENDÜSTRİSİNDE KADINLAR

Yapılan araştırmalar dünyanın hemen hemen her yerinde kademeleri farklı da olsa çalışma hayatı içerisinde kadınların birçok farklı sorunla karşılaştıklarını gözler önüne sermektedir (Parlaktuna, 2010, s. 1217). Kadınlar medya sektörü içerisinde genel anlamda yer almalarına rağmen erkeklere oranla daha sınırlı bir yayılım göstermişlerdir (Uğur Tanrıöver, Medya Sektöründe Kadın İşgücü, 2000, s. 180). Kadınlar ve erkekler meslek hiyerarşisi bağlamında karşılaştırıldıklarında kadınların ekonomik güç, siyasi güç ve saygınlık hiyerarşisinde daha alt sınıflarda yer aldığı gözlenmiştir. Erkeklere oranla daha az kazanç, otorite ve mesleklerinde ilerleme olanağına sahiptirler. Kadınların mevcut sistem içinde yükselmelerinin önünde “cam tavanlar”, bir başka deyişle de “görünmez engeller” bulunmaktadır (Başak, 2009, s. 119).

Küresel anlamda kadınların iş hayatına katılımı ülkeden ülkeye ve sektörden sektöre değişim göstermekle beraber, kadın iş gücü açısından iş yaşamı getirmiş olduğu birçok avantajın yanında çeşitli engelleri de beraberinde getirmektedir. “Cam tavan” (glass ceiling) ya da “cam tavan sendromu” (glass ceiling syndrome) olarak adlandırılan bu durum kadınların karşılaştığı engelleri oluşturmaktadır (Öğüt A. , 2006, s. 57-58).

Türkiye de ise sinema sektöründe kaç kişinin istihdamının sağlandığı tam olarak bilinmemektedir. Bu alanda resmi istatikler bulunmamakta, sendika ve meslek kuruluşlarının verileri de her zaman yeterli düzeyde olmamaktadır. 2000 yılında yayınlanan ve bu alanda, özellikle de kadın-erkek çalışanların dağılımını ele alan öncü nitelikli bir çalışmada, alan ayrımı gözetmeksizin bütün çalışanların bir araya toplanması amacıyla varlık gösteren Sinema Emekçileri Sendikası’nın (SİNE-SEN) verileri ele alındığında kadın çalışanların oranının 1997 yılında %23 iken, ilerleyen

süreçte %28 olduğu belirlenmiştir (Uğur Tanrıöver, 2000, s. 184-185). Ancak aradan geçen sürede bu eğilimin sürüp sürmediği ne yazık ki bilinmemektedir.

Sinema emekçilerinin çatı örgütü olan sendikada toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadınların haklarına yönelik kimi iyileştirmelerin yapıldığı; temel metin ve ilkelerin bu açıdan düzenlendiği yakın dönemde yapılan çalışmalarda ortaya konmuştur. Örneğin, Sine-Sen sözleşmesinde sette çalışan tüm kadınların cinsel taciz ve ahlak kurallarıyla ilişkilendirilemeyen davranış veya tutumlara maruz bırakıldığı takdirde gerekli cezai şartların uygulanmasının, aynı zamanda iş akdinin feshedilmesinin de uygun olduğu bildirilmiştir (Çetin, 2010, s. 328-329).

Kadın yönetmenler ve sinema sektöründe çalışan tüm emekçi kadınlar “erkeklerin içinde, erkeklere karşı, erkeklerle birlikte” bir varoluş savaşı verdikleri, 1998 yılındaki saha çalışmasıyla bu alanda Türkiye’de yapılmış ilk akademik araştırmada belirtilmiştir. “Belli özellikleriyle başarılı olarak nitelenmelerine, yaratıcı alanlarda giderek daha yoğun olarak çalışmalarına, yüksek eğitim düzeyi ve entelektüel, sanatsal birikime sahip olmalarına karşın, sinema sektöründe çalışan kadınların, tüm diğer çatıları aşsalar da “yönetmenlik”e götüren son şeffaf çatıyı pek fazla kıramadıkları görülür. Bunun en somut göstergesi, bugün itibariyle 160 üyeye sahip Film Yönetmenleri Derneği’nin kadın üye sayısının sadece 9; yani oransal olarak ifade edersek %6’dan az olmasıdır” (Uğur Tanrıöver, Medya Sektöründe Kadın İşgücü, 2000, s. 187-188). Aynı şekilde Türkiye’de yönetmen kadınlara dair kaynak sayısı da oldukça sınırlıdır.

2.1.Yeşilçam ve Gelişen Sanat Sinemasının İlk Yıllarından Yönetmen Kadınlar (1950-1980)

1914’de Fuat Uzkınay tarafından çekilen Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı isimli belgesel Türk sinemasının başlangıcını oluşturmaktadır (Özön, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1: Tarih, Sanat, Estetik, Endüstri, Ekonomi, 1995, s. 19).

1940'lı yıllara kadar Türkiye'de sinema endüstrisinin oluşması adına gerekli teknik kuruluşlar, deneyimli teknikerler, senaryocu, oyuncu, beraberinde sinemaya yatkın bir sanatçı topluluğu ve bunları organize edecek kişiler henüz yoktur. Dolayısıyla Türk film yapımı bu süreçte yetersiz düzeydedir. 1940'tan sonra film ithalatı ile uğraşan şirketlerin film yapımına el atması, yabancı filmlerin dublajı için stüdyolar kurulması, teknik eleman sayısının artmaya başlaması ve az da olsa çıkan yerli filmlerin görmüş olduğu rağbet bir sinema endüstrisinin kurulması gerekliliği düşüncesini doğurmuştur (Özön, Türk Sineması Tarihi 1896-1960, 2013, s. 220-221).

Lütfi Akad bu dönemi şu sözlerle özetlemiştir:

“Türk sineması yepyeni bir ülkenin keşfedildiği gibi idi. Gerek çalışanlar, gerek sermaye yatırımcılar, hemen hemen herkes işini yaparak öğreniyordu. Bu araştırmalar sekiz sene devam etti. Ondan sonra çalışanlar bir biçim endişesinden kurtulup, muhteva endişesine geçtiler. Bütün Türk filmleri dört sene içinde ustasız, geleneksiz, kitapsız çalışarak biçim endişesinden kurtuldular” (Scognamillo, 1987, s. 105).

1948 yılındaki vergi indirimi yapılmasının ardından çok sayıda film şirketi kurulmuştur. Bu durum dolayısıyla film sayısını, yeni yönetmen, yeni oyuncu ve yeni teknik eleman sayısını da artırmıştır. Bu dönemde halkın beğenisine hitap eden duygusal aile filmleri, aşk filmleri ve melodramlar hızla üretilmiş ve hızla da tüketilmiştir. Kolay ve anlaşılır filmler çekilmesi izleyici sayısını da artırmıştır. Sinema, geniş bir deney alanının temsili konumundadır. Deneme yanılma yoluyla film çekiminin öğrenildiği bu süreçte kalıcı çözümler sunmaktan ziyade günü kurtarma ve filmi kotarma anlayışı ile hareket edilmiştir. Üretilen prototipler üzerinden (şişman aşçı, şaşkın hizmetçi, mahallenin milyoneri, lüks apartman daireli yaşamlar gibi) tüketim kültürü özendirilmiştir (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 61).

1950'lerin başında Türk Sineması, sinema dilini öğrenerek kendisine has bir sinema ortamı ve çekim-gösterim düzeneği oluşturmuştur. Film üretim ve tüketimini de sinema salonları, film çekim ve dağıtım şirketleri, laboratuvarları ve

çalıştıranlarıyla ticari bir sistem üzerinden gerçekleştirmeye başlamıştır (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 48).

Bundan dolayı Nijat Özön, 1950'lerde başlayan ve on yıllık dönemi kapsayan sürecin Türk sinemasının en önemli çağı olduğunu ve aynı zamanda Sinemacılar Çağı'nın başlangıcı olduğunu ifade etmiştir (Özön, Türk Sineması Tarihi 1896-1960, 2013, s. 195).

1950'lerin ilk yılları, sinemacılar çağının dışında, Türk sinemasına yenilerin, eskilerin aynı zamanda yeni tür ve eski kalıpların harmanlanmasıyla yeni bir coşku getirmiştir. Yapımın artmasıyla birlikte yapımı besleme sorunu ortaya çıkmıştır. Bir noktadan sonra da her teklif geçerli sayılarak gerçekleştirilmiştir (Scognamillo, 1987, s. 110).

1960'lı yıllarda ise 1950'lerde başlayan halk-sinema aşkının etkilerinin sürdüğü gözlenmektedir. Bu süreçte halkın sevdiği yıldız oyuncular ve sevdiği konular tercih edilmiştir. Halkın alışkın olduğu kalıplar dahilinde çekilen filmler genç, yaşlı, kadın, erkek ayırt edilmeksizin halk tarafından coşku içinde izlenmektedir. Yazlık sinemalar bu dönemde oldukça popülerdir. Çekilen film sayısı artmış ve arz talebe yetişme noktasında zorlanılmıştır (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 71-72).

Kâr amacı elde etmek adına aynı tarz filmlerin yıllar yılı üretilmesinin nedeni, Türk sineması içerisindeki dikey bütünleşmeden kaynaklanmaktadır (Özön, Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1: Tarih, Sanat, Estetik, Endüstri, Ekonomi, 1995, s. 295).

Sinema endüstrisi içerisinde yapımcılık algısının işletme, dağıtım ve ithalat gibi tek bir elden toplanıyor oluşu sektörün kapalı bir ekonomi halini almasına neden olmuştur. Bu durum film yapımında işletmeci ve dağıtımcıların belirleyici konumda olmasını sağlamıştır (Erkılıç, 2003).

1960'lı yıllardan 1970'li yılların ortalarına kadar süren dönem gerek üretim gerekte sanat açısından Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilmiştir. Bu

süreçte artan film üretimi aracılığıyla Türk sineması, ekonomik döngüsünü oluşturmuştur(Erkılıç, 2003, s. 91).

1970’li yıllarsa Türk sineması adına ilginç bir dönemi yansıtmaktadır. Bir yandan Genç Sinemacılar’ın öncülük ettiği gerçekçi olmayı hedefleyen ve siyasal eleştiri içeren filmler çekilirken diğer yandansa klasik Yeşilçam seyircisinin perdeden uzaklaşması üzerine ticari sinemacı ve yapımcıların çözüm olarak sundukları ucuza mal olan 16 mm’lik kalitesiz seks güldürü filmleri salonları kaplamıştır (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 133-134).

1970’ler sinemasının “Karşıtlıklar Dönemi Sineması” olarak adlandırılmasının temel nedeni hem toplumsal yaşam hem de siyasal yapıdaki karşıtlıkları içeren bir dönem olmasından kaynaklanmaktadır (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 159).

Türkiye, yönetmen kadınların varlığı açısından ise özgül bir konuma sahiptir. ABD’nin veya Bazı Avrupa sinemalarının aksine, sinemanın ilk yıllarında kadınların kamera arkasında hiç yer almadığı görülür. Dolayısıyla da sinema tarihinde bir kadının ilk yönetmenlik çalışması, sinemanın Türkiye’ye gelişinden neredeyse yarım asır sonra 1950’li yıllarda yapılmıştır. Uğur Tanrıöver bu gecikmeyi, bir yandan Türkiye’de cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte uygulanan yeni politikaların kadınlara ek görevler yüklemesi (nüfus politikaları), öte yandan, yasal olarak hakları olmakla birlikte kadınların çalışma hayatında yeterince yer almamasına bağlar. Sinema sektörünün yapısal özelliklerinin de kadınlar için uygun bir çalışma alanı oluşturmadığının altını çizer (Uğur Tanrıöver, Women as Film Directors in Turkish Cinema, 2016).

Türkiye sinemasında yönetmen koltuğuna oturan ilk kadın Cahide Sonku’dur. Cahide Sonku 1949 yılında film yapımcısı olmuştur. 1951 yılında da film yönetmeye başlamıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 33-34). Ruken Öztürk çalışmasında Sonku’nun ilk filminin, T.Artemel ve M.Ener ile birlikte yönettiği Vatan ve Namık Kemal (1951) olduğunu belirtir. Ancak bu alandaki veri yetersizliği bu konunun bile net olmadığını göz önüne serer.

Erkek meslektaşlarıyla beraber ortak yönetmenlik yapmış olduğu ilk iki filmi sinema tarihi kitaplarına kaydedildiği halde, 1956 yılında yönetmiş olduğu Büyük Sır filmi kaynaklara geçmemiştir. İlhan Arakon filmin görüntü yönetmenidir. Bu sebeple birinci elden bir tanık olmasına ve filmi Talat Artemel ile birlikte Cahide Sonku'nun yazıp yönettiğini söylemesine rağmen sinema tarihi tıpkı 1949'da yapmış olduğu yapımcılığı görmezden geldiği gibi yazıp yönettiği son filmini de kaydetmemiştir. Filmin yönetmeni olarak Talat Artemel'in ismi düşürülmüştür (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 53-54).

Ruken Öztürk'ün ifadesiyle Cahide Sonku, filmin kaçta kaçını yönettiğinin hesabını yapmamaktadır. Cahide Sonku'ya göre önemli olan ortaklık ve birlikteliğin ön plana çıkmasıdır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 55).

Cahide Sonku bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Hiçbir zaman bu sahneleri ben, şu sahneleri diğer arkadaşım yaptı diyemem, hep birlikte ve bir masa başında çalıştık. O gün kimin rolü ve işi azsa, o makinenin başına geçti”(Özgüç, Cahide Sonku Peçete Kağıdındaki Anılar, 2007, s. 36).

Cahide Sonku, Türk sinemasının ilk yıldız oyuncusu, ilk kadın yönetmeni ve aynı zamanda da yapımcı vasfıyla tarihe geçmesine rağmen “Türk Sinema Tarihi” kitapları içerisinde adeta gizlenmiş olan bir kadın tarihinin de ilk örneğini oluşturmaktadır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 48). Her şeyden önce, çok az birkaç kaynak dışında, Türkiye sinema tarihine dair çalışmaların tümünde Cahide Sonku'nun bir yönetmen ya da yapımcı olarak değil, bu nitelikleri neredeyse hiç belirtilmeden, yalnızca oyuncu, “yıldız” olarak geçmesi bile bu durumun bir göstergesidir. Bunun da ötesinde birçok kaynakta, olabilecek en olumsuz özellikleri, yaşamının en sorunlu alanları “magazinel” biçimde ön plana çıkarılır: *“Yeşilçam, kendi yarattığı Cahide mitini yine kendi yıkmıştır. Sonku, kitaplara, anılara ve sözlü aktarımlara yeteneksizliği (kötü tonlaması, kötü oyunculuğu), eğitimsizliği, “cinselliğini kullanışı”, alkolik oluşuyla yansır. Buna “ruh hastası” gibi sıfatlar da eklenir zaman zaman. Sorun kuşkusuz,*

olumsuz özelliklerinin onun kadınlığıyla bitştirilmesi, kişisel alanına saldırılması, söz söyleyemeyecek durumda olan bir kadına simgesel olarak tecavüz edilmesidir. Söyleyeni erkek ya da kadın olsun eril söylemler, Cahide'nin tarihe önemsiz bir not olarak düşüşünün de nedenidir” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 57).

Cahide Sonku, içinde bulunmuş olduğu sosyokültürel dönemde etkisiyle birlikte kadın bakış açısını filmlerine yeteri kadar yansıtamamıştır ve filmlerinde daha çok erkek bakış açısının yeniden perdeye taşınması gözlenmiştir. Bu duruma en büyük etken Talat Artemel, Orhan Murat Arıburnu gibi isimlerle çalışması ve birlikte üretim yapmasından kaynaklanmaktadır. Fakat Cahide Sonku'nun yönetmenlik denemesi, kadınların sinemaya adım atmaları boyutunda önemli bir adımdır (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010, s. 190).

Türkiye’de kadınların yönetmen olarak sinemada varlığı 1950’li yıllarda Cahide Sonku ile sınırlı kalır. 1960’larla birlikte Nuran Şener ve Feyturiye Esen’in de eklenmesiyle yönetmen kadınların sayısı 3’e çıkmıştır. Yönetmen kadınların ilk kez sinemada varlık gösterdikleri bu ilk dönemde altı çizilmesi gereken önemli bir konu da tümünün, aynı zamanda senarist veya yapımcılık yapmasıdır. Bu noktada, 1957’de kurduğu yapım şirketiyle toplamda 5 filmin yapımcılığını yapan Feyturiye Esen’in kendisi ve yönetmen koltuğuna oturduğu *Canım Benim* filmiyle alakalı ayrıntılı bilgiye kaynaklarda rastlanmamaktadır (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010, s. 191). Ayrıca, Yeşilçam’da “hiç bir şey bilmeden film yaptığı, başka bir film yönetmediği ve filminin de ciddiye alınmaması” gibi sebepler gerekçe gösterilerek Feyturiye Esen’e yönetmenlik imgesi yakıştırılmamıştır. Esen, sinemaya ekonomik anlamda iyi olduğu bir dönemdeyken ve arkasına bir erkeği almadan girmiştir. Sonraki süreçte ekonomik sebeplerden dolayı sinemayı bırakmıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 71). Tüm bu sınırlı bilgiler bile, Türkiye sinemasında yönetmen kadınların tarihinin nasıl eksik, yanıltıcı ve yetersiz olduğunu ortaya koymaktadır.

Hem sektör çalışanlarının (Tufan Tanrıöver, Eyüboğlu, & Özer, 2000). hem de birçok anı, öznel tarih, vb. yazarının nezdinde Türkiye’de ilk film yönetmeni

kadın olarak Bilge Olgaç ön plana çıkar. Nitekim Öztürk de bu durumun altını çizerek Bilge Olgaç, Yeşilçam'da dördüncü kadın yönetmendir. Yerli sinemada “en çok film yöneten kadın yönetmen” sıfatı nedeniyle pek çok kişi Bilge Olgaç’ı “ilk kadın yönetmen” olarak tanımaktadır. Bilge Olgaç ilk değil fakat yönetmen kadınlar arasında rekoru pek aşılabilecek gibi görünmeyen yönetmendir. Sinemamızda 2003 yılına kadar kadınların yönetmiş olduğu doksan altı filmin otuz yedi tanesi Bilge Olgaç’a aittir. İlk kadın yönetmen olarak anılmasının ardında bilinçli olmadan yapılan ve geçmişi unutturmaya yönelik hareket eden eril tarihin bilgisi yatmaktadır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 76).

Alim Şerif Onaran, Bilge Olgaç’ı “Türkiye’nin en eski ve en üretken kadın yönetmeni” olarak tanımladığı (Onaran, 1995, s. 78). Bilge Olgaç’ın, 1962 yılında kaleme aldığı Kısmetin En Güzeli adlı öyküsü Memduh Ün tarafından filme aktarılmıştır ve Olgaç filmin çekimi esnasında Memduh Ün’e asistanlık yaparak sinemaya ilk adımını atmıştır (Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1995, s. 104).

Bilge Olgaç’ın Kaşık Düşmanı adlı filmi 1985 yılında Fransa’da Cretelle’de “Uluslararası Kadın Yönetmenleri” yarışmasında dünya birincisi olmuştur (Onaran, 1995, s. 79).

Bilge Olgaç, sektörün içinde bulunduğu kriz ve aynı zamanda seks filmleri çekmek istememesi nedeniyle 1975-1984 yılları arasındaki süreyi Yeşilçam’ın dışında kalıp televizyona reklam filmleri çekerek geçirmiştir. Kaşık Düşmanı filmi Bilge Olgaç’ın sinemaya geri dönüş yaptığı filmidir. Film aynı zamanda erkeksiz bir feminizm örneği niteliğindedir. Bilge Olgaç bu filminden sonra kadın karakterlerin egemen olduğu ve onların sorunlarını ön plana çıkaran filmler yapmaya özen gösterse de tıpkı kendisinin dünya görüşünde olduğu gibi filmlerinde de işlediği sınıfsal duyarlılık, kadın sorununun önüne geçmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 80-81).

Esra Gözübüyük, Bilge Olgaç’ın Kaşık Düşmanı ve İpekçe gibi filmlerinde oynayan Perihan Savaş ile yaptığı görüşmede oyuncunun şu sözlerine yer vermiştir.

“Bilge Olgaç kadınlığını filmlerde kullanmıyordu. Ama bir anda kadınca zekiliğini, duygusallığını çok rahat bir şekilde filmlerinde kullandı. Erkeklerin egemen olduğu sinema piyasasında kendini olduğu gibi kabul ettirmeyi bildi. Bazı filmlerinde hiç kadın oyuncu kullanmadı. Genelde erkeklerin üzerine konulu filmler çekti. Bu konuyu da genelde çok güzel bir ifade ile sundu. Çünkü erkek olsun, kısaca filmin konusu ne olursa olsun hepsinde kadın gözüyle olaylara baktı. Bu çok hoş bir şeydir. Mesela Kaşık Düşmanında kadın gözüyle erkeklerin ne hale geldiklerini çok rahat bir dille sergiledi. Erkeklerin ne kadar çaresiz ve zavallı durumda olduklarını kadın gözüyle müthiş bir şekilde anlattı. Bir erkek yönetmen bu filmi çekseydi; erkeklerin ne kadar çaresiz duruma düştüğünü anlatamazdı. Belki anlatırdı ama bu kadar çarpıcı bir şekilde başaramazdı. Erkek egemen bir toplumda yaşadığımız için erkeklerin kendilerini zayıf göstermeleri pek görülmezdi. Bu film belki de belli kalıpları yıktı. O, kadın olmanın avantajını hiçbir zaman cinsel açıdan kullanmadı. Olaya hep duygusal açıdan baktı. Onun için kadın olmanın cinsel yanından çok duygusal hayatı önemliydi. Bilge Olgaç kadının gerçek anlamdaki sorunlarını irdelemeye çalıştı. İpekçe filminde de kadın genelevden gelmişti ama bu filmde cinselliği hiç görmedik. Sadece o kadının duygusal hayatında ne gibi çalkantılar olduğunu gördük. Kadın cinselliği de yaşadı ama ilk planda göze çarpmadı. Belki Türk sinemasında tek uzun dönemli kadın olmasının avantajını kullanıp, kadın sorunlarına yönelik daha fazla film yapması gerekiyordu ama buna fırsat verilmediğini düşünüyorum.”

“Çünkü bizim sinemamızda maalesef kadın sorunları denince akla hemen cinsellik geliyor. Sanki kadının çok önemli cinsel problemi varmış ve bu konuda geriymiş gibi erkeklerin kafasında bir kavram var. Bu çok yanlış. Tabii ki birkaç filmde kadının cinsel sorunları işlenebilirdi ama her filme cinsel sahneler koymak fazlaydı. Ülkemizde kadınların yaşadığı birçok problem varken, onlar toplumda tek başına ayakta durmaya çalışırken, yönetmenler olaya hep cinsel açıdan yaklaştılar. Oysa kadınların yaşadığı günlük olayların her biri çok güzel senaryo olabilirdi. Böyle film çekilmemesinin en büyük sebebi filmin para getirmeme ihtimalinin olması ve prodüktörlerin erkek olması diye düşünüyorum. Olaya cinsel açıdan birkaç sahne

eklendiği zaman bütün medya ve aç kalmış toplumumuz o filmi dikkate alıyordu” (Gözübüyük, 1999, s. 47).

Bilge Olgaç kadın sorunlarının farkında olmasına ve bunu filmlerine konu etmesine rağmen ilgisini asıl çeken konular, düzenin değişmesi, devrimciler üzerindeki baskılar, ekonomik eşitsizlik ve toplumsal sömür olmuştur. Filmlerinde sıklıkla ağılık düzenini ve ataerkilliği sorgulamaktadır. Filmlerinin sonunda genellikle sınıf bilinci olmayan yoksulların düştüğü durumlar gösterilir. Bilge Olgaç filmlerinde ekonomik düzen belirleyici konumundadır. Böyle bir düzende ise kadınlar hem zengin hem de yoksul olan kadınlar için cinsel konumundadırlar. İki kat daha ezilirler ve onlar için çıkış yolu neredeyse hiç bulunmamaktadır. Bu döngüyü kırmamanın mümkün olan tek yolu bilinçsiz olan kadınların ve erkeklerin eğitilmesi, sömürülmemek için düzeni değiştirmelerinde gizlidir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 85-86).

1970’li yılların önemli bir diğer yönetmeni de Birsen Kaya’dır. Kaya, bir süre asistanlık yapan ve senaryolar yazan Birsen Kaya ise 1970 yılında yönetmenliğe başlamıştır. 5 yıl gibi bir sürede toplamda 15 film yapan Birsen Kaya, Özgüç’ün deyimiyle kısa bir zamanda çok film çeken ve hızlı çalışan kadın yönetmenlerden biri olmuştur (Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1995, s. 93). Daha da önemlisi, seks filmi çeken ilk ve tek kadın yönetmen Birsen Kaya’dır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 96).

Ruken Öztürk, Özgüç’ün, Birsen Kaya’ya dair kullandığı “kadın bakış açısı içinde vurdulu kırdılı maço erkek filmleri çektii” (Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1995, s. 93). görüşünü sorgulamış; bu görüşe filmlerindeki kadın temsillerini inceleyerek mi ya da sadece yönetmenin cinsiyetinden dolayı mı vardığı hususunu eleştirmiştir. Birsen Kaya filmlerinin herhangi bir erkek yönetmenin filminden farklı olmadığını, yönetmenin bizzat kendisi belirtmektedir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 90).

1950’lerde yapımcı ve senarist olarak girdiği sinemada, 1970’lerde yönetmenliğe de başlayan Lale Oraloğlu, Yeşilçam’ın bu altın çağında çalışmış olan az sayıda kadından biridir. Özellikle de sinemadaki ilk yönetmen kadınların çoğu

gibi, Lale Oraloğlu’da kadın olmakla ilgili yöneltilen sorulara net bir şekilde herhangi bir ayırmadan yana olmadığını belirterek yanıt vermiştir. Buna karşılık, kadın yönetmenlerin azlığını patronların erkek olmasıyla ilişkilendirmesi dikkat çekicidir. Yapım şirketlerine çeşitli senaryolar götürdüğünü fakat ilerleyen süreçte bunların başka erkekler tarafından çekildiğini dile getirmiştir. Bundan dolayı sektör içindeki erkek ve kadınların eşit şartlarda olduğuna inanmamaktadır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 119-120).

1970’lerde yönetmenliğe başlayan kadınlar arasında en dikkat çekici isimlerden biri de Türkan Şoray’dır. Sinema tarihine dair kaynaklarda Yeşilçam “yıldız sistemi”nin simgelerinden biri olarak anılan, bu anlamda Cahide Sonku’nun yerine geçtiği belirtilen ve günümüzde de “Türk Sinemasının Sultan’ı” olarak nitelenen Türkan Şoray, 1960 yılında, henüz 15 yaşındayken sinemaya oyuncu olarak giriş yapmıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 125-126). İlk üç filminden sonra, 1981’de çektiği ve senaryosunu Yaşar Kemal, Arif Keskiner ve Işıl Özgentürk’le birlikte yazdığı Yılanı Öldürseler, o yılın en iyi 5 filminden biri seçilmiştir (Onaran, 1995, s. 203).

Türkan Şoray oyunculuğa küçük yaşlarda başlamasının zorluğunu; bu zorlukların kadın olmakla bağlantısını ve erkek egemen sektördeki şartlar nedeniyle annesiyle gerçekleştirdiği dayanışmasını şu sözlerle aktarmıştır:

“Beyoğlu’nda film yazıhaneleri... Ve oralarda erkek egemenliği var. Kadınlar çalışmıyor, daha çok erkekler. Yapımcısı erkek, yönetmeni erkek, senaristi erkek, kameramanı erkek... Annem hem kendini hem de beni koruyordu. O yazıhanelere gidip film, iş konuşması görevini annem yapıyordu. Korumacıydı, evet. Ama benim uçarılığımından değil... Yan yana, el ele, kol kolaydık annemle” (Andaç, 2000, s. 90).

Ruken Öztürk’e göre, Türkan Şoray’ın annesinin korumacılığının kendi uçarılığının nedeni olmadığını söyleyerek açıklama yapmaya çalışması ve kendisini savunma gereksinimi duymasının sebebi kadın olmasından kaynaklanmaktadır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 126). Türkan Şoray yönetmenliğe adım atarak erkeğe özgü olduğu düşünülen otoriteyi kullanırken; bunu kadın olduğunu unutturmadan dolayısıyla küfür etmeden, erkek

gibi giyinmeden ve erkek gibi konuşmadan başarmıştır (Büker & Uluyağcı, Yeşilçamda Bir Sultan, 1993, s. 60). Fakat Türkan Şoray tüm bunlara rağmen kadın bakış açısını tam anlamıyla içselleştirerek, sinemasında aksettirememiştir. Yönetmenin çalışmalarında eril bakışın etkisi aracılığıyla “kadının fedakarlığını, sahiplenilme isteğini ve güzelliğini öne çıkarmasıyla” yer yer kendisini göstermektedir (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010, s. 192).

Türkiye’de yönetmen olan kadınlar ile alakalı literatürün az ve yetersiz olması, yönetmen kadınların sayıca azlığı ve diğer erkek meslektaşlarına göre daha az sayıda filme sahip olmaları sinemanın hala “erkek işi” olarak tabir edilmesine neden olmuştur. Türkiye’de kadın yönetmenlerin akıllarda ne kadar kaldığıyla alakalı yapılan anket sonucunda yönetmenlerin öncelikle görsel hafızada yer ettiği belirlenmiştir. İzleyiciler görsel olarak seyrettiklerini unutmamaktadırlar. Bu durumda anket sonuçlarına göre Türkan Şoray dört filmi olmasına rağmen %42,70 ile birinci sıraya yerleşmiştir. Bilge Olgaç otuz yedi film yönetmesine rağmen %13,48 ile on üçüncü sırada yer almıştır. Kadın olan yönetmenlerin kadın seyirci tarafından da tanınmıyor olması Türk sinemasının yeterli seviyede bir kadın bakış açısı duyarlılığına henüz erişemediğinin göstergesi niteliğindedir (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010, s. 189).

2.2. Kriz Yıllarında Sinema ve Kadın Yönetmenlerin Varlığı (1980-2000)

Türkiye açısından 1980 yılı gerek ekonomi, gerek siyaset, gerekte toplumsal yaşamın her alanını kapsayan büyük bir çöküşün kırılma noktasını oluşturmuştur (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 173).

1980 yılındaki askeri darbe, birçok açıdan belirleyici konumda olmuştur ve 1980-1990 yılları arasında Türkiye’de sinema alanında değişimler görülmüştür. Bu dönemde avantür ve seks filmlerinin dönemi kapanmıştır. Sol kesim üzerine uygulanan baskılar, beraberindeki ekonomik krizler bitmek bilmeyen sorunların temelini oluşturmuştur. Aynı dönemde Güneydoğu’da Kürt sorunun ortaya çıkması da dönemin önemli siyasi olaylarından birini oluşturmaktadır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 163-164).

1980’lerde feminizmin keşfi ve kadın hareketinin varlığı kaçınılmaz olmuştur. Bir görüşe göre, sol özünde kendi içerisindeki evrimleştirmeyi sürdürürken kadınların er ya da geç hareket içinde ezilmişliklerinin farkına vararak ses çıkartacaklarını savunurken bir diğer görüş ise askeri darbe 12 Eylül’de gerçekleşmemiş olsaydı kadınların mevcut hegemonyayı kırmaları güç olacağından kadın hareketinin ortaya çıkmayacağını savunmuştur (Tekeli, 1993, s. 33).

Ruken Öztürk’e göre, sistem hareketin kendisini tehdit etmeyeceğini düşünmektedir. Böylece giderek büyüyen kadın özgürlüğü hareketi de sinema da yansımaları bulmuştur (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 164).

1980’lerde kadınları “konu” olarak Türk sinemasında dikkat çekecek boyutlara taşınmıştır. Ticari amaçla çekilen filmlerde gelenekselleşen Yeşilçam kadın anlayışı devam ettirilirken, diğer filmler kadını gerçekçi bir bakış açısıyla ele almaya başlamıştır. Uç noktalara konumlandırılmış olan iyi ve kötü kadın kalıpları bu süreçte kırılmaya başlanmıştır. Çocuklarının anası, el değmemiş, ev veya erkeğinin kadını, yuva yıkan, vamp kadın gibi kadın tipleri Türk sinemasında işlevini tamamlamıştır. Bu süreçte toplumda sadece cinsiyet değil, insan olarak varlık gösteren ve gerçek yerini almaya çabalayan kadının yansıması nitekim beyaz perdeye aktarılmaya başlanmıştır. Dönem içerisinde çekilen filmlerde düşünen, farklı konumlarda bulunan, sevişen, iyi ve kötü özellikleri taşıyan gerçekçi kadın kişilikleri sorunları yoluyla toplumsal eleştiri yapılmıştır. Takınılan eleştirel yaklaşımın yanı sıra, ticari yaklaşımın kadını malzeme olarak kullanmasından dolayı kadın filmleri modasına dönüşen bir eğilimde söz konusu olmuştur (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 181).

“1980’ler Türk sineması kadının lehine olan bazı değişimleri de beraberinde getirmiştir. 1980 sonrasında yalnızca tema/konular değil, onlara paralel olarak, anlatım biçimleri de değişime uğramıştır. Yeni, farklı anlatımların denendiği 80’li yıllar, bu anlatımı gerçekleştirecek teknik kadroların eğitilmesini de gündeme getirmiştir. Sinemamıza bireyin girmesi, özellikle erkek odaklı sinemamızda kadının ön plana geçerek tüm tabuların yıkılışı -biraz da değişen koşullar gereği- altüst edilişi

yine 80’li yılların bizlere armağan ettiği değişimler zincirlemesinin önemli bir halkasıdır” (Evren, 1990, s. 7).

1970’li yıllarda yaygın olan seks güldürülerinin yerini 1980’li yıllarda salonları doldurabilecek fakat sansüre de takılmayacak nitelikte olan köyden göçerek gelen yeni kentlilerin duygularına tercüman olan “arabesk filmler” almıştır (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 179-180). 1970’li yıllarda televizyon ve seks filmleri yüzünden salonlardan uzaklaşan seyirciyi, 1980’li yıllarda özgürlük sorunu yaşayan sinemanın toparlayabilmesi pek mümkün olmamıştır. Seyirciyi sinemadan uzaklaştıran bir diğer etken de video olmuştur. Çoğunlukla yabancı filmlerin video market veya video kulüpler aracılığıyla video kayıt tekniğiyle ucuza ve özensiz çekilmiş olan Türk arabesk ve güldürü filmlerinin evlere kolaylıkla girmesi, salonlara karşı olan ilgisizliğin sürmesini sağlamıştır (Esen, Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2010, s. 186).

Türk sineması, 1970’li yılların ortalarına kadar altın çağını yaşadığı sürecin sonunda, yoluna bunalımlarla varlığını sürdüren bir sektör olarak devam etmiştir. Video sektörüne film üreterek bir süre tutunabilmiştir. Bu süreçte de sinema salonları ayağını göz ardı ettiği için ağır darbe yemiştir. Bu nedenle 90’lı yıllara ağır sektörel bir enkaz devretmek durumunda kalmıştır (Tunç, 2012, s. 162).

1990’larda sinema kadın yönetmenlerin aynı zamanda siyasallaşmaya doğru yöneldikleri gözlenmektedir. Bu dönemde bazı yönetmenler olay örgülerini toplumu etkisi altında bırakan tarihi ve siyasi olaylar üzerine inşa etmiştir (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010, s. 194).

1980 öncesinde film yöneten Türkan Şoray ve Bilge Olgaç’ta bu dönemde çalışmışlarını sürdürmüşlerdir. Türkan Şoray bu süreçte tek film yönetmiştir. Bilge Olgaç ise değişim ve gelişim göstererek filmlerinde ağırlıklı olarak kadın sorunlarının ve kadın karakterlerin öne çıktığı filmler yapmıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 164-165).

Daha önemlisi, 1980’lerde 13 kadının ilk filmlerini çekerek yönetmenliğe başlamasıdır. Bazıları ilk filmlerinden sonra yönetmenlik mesleğini sürdürmemiş;

çoğunluğu birkaç film sonrası, sinemanın sorunlu yıllarında uzunca aralar verdikten sonra 2000'lerde dönüş yapmışlardır. İlk yönetmenliklerini ortak bir çalışmayla yapan Jülide Övür ve Necef Uğurlu; Canan Evcimen Obay, Suna Kural Aytuna, yönetmenlik mesleğini sürdürmemişlerdir. Senarist veya ortak senarist olarak birçok yapıma (özellikle de eşi yönetmen Ali Özgentürk'ün filmlerinde) imza atan Işıl Özgentürk'de 1990'ların başında yönettiği tek bir film yönetmiştir. Benzer biçimde, edebiyatçı kimliğiyle tanınan Füzûzan ile ressam, plastik sanatçısı Gülsün Karamustafa'nın birlikte çektikleri Benim Sinemalarım, döneminde çok ses getirmiş; 1990 yılında Cannes Film Festivali'nden çağrı almış, 1991 yılında Uluslararası İran Fecr Film Festivali'nden En İyi İlk Film Jüri Özel Ödülü'nü almaya hak kazanmış ve aynı yıl içerisinde Tokyo Uluslararası Film Festivali'nde En İyi On Asya filmi arasına girmiştir (Yaşartürk, Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet, 2010, s. 36).

Halit Refiğ'e asistanlık yaparak sektöre giren Seçkin Yaşar da 1990'ların başında yönetmenlik koltuğuna oturmuş (Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1995, s. 150). ama kriz dönemiyle birlikte çalışmalarını sürdürmemiştir. Bu dönemde yönetmen kadınlar arasına yeni katılan Nisan Akman ve Mahinur Ergun kadın karakterlerin veya kadın-erkek ilişkilerinin ön plana çıktığı filmler yapmışlardır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 164-165). Sektörde çalışmaya kamera asistanı olarak başlayan Nisan Akman, 1977-1979 yılları arasında İstanbul Televizyonu'nun drama ve belgesel filmlerinde program yapımcısı olarak çalışmalarını sürdürmüş, 1980'lerin ortalarına kadar da foto muhabirliği ve reklam şirketlerinde prodüktörlük yapmıştır. Nisan Akman çektiği reklam filmlerinin ardından 1986 yılında ilk filmini yönetmiştir (Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1995, s. 13). ve kısa sürede 3 filme imza atmış, Beyaz Bisiklet filmi ile 1986 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü almıştır (Onaran, 1995, s. 256).

Nisan Akman, kendisinin çalıştığı dönemde sinemanın, bir kadın açısından oldukça ürkütücü bir alan olduğunu belirtmiştir:

“Ailelerin karşı çıkacağı bir iş alanıydı. Korkarlardı. Niye filmci oluyorsun diye korkarlardı benim zamanımda. Başka bir dünyaydı” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 177) .

Nisan Akman, kadın olmasından kaynaklanan sorun ve farklılıkları ön plana çıkarmayı seven bir yönetmen olmamakla beraber ilk yönetmenliğiyle alakalı deneyimi şu sözlerle aktarmıştır:

“Şimdi Yeşilçam’da bir şey var. Eğer senin bir şeyden anlamadığını hissedersen sana çok fena davranırlar. Yani bana mesela Eriş çok komik bir şey söylemişti. ‘Sabahleyin sete gidince, böyle sağa sola tekme filan at, bir şeyleri devir, gürültü yap’ dedi. ‘Sesin çıksın’ dedi. ‘Saçmalama’ dedim... Yani otorite. Otoritenin olmadığını hissedersen herkes bir laf eder, işte ışıkçı oradan gelir şöyle yap der filan, böyle bir otorite sarsıntısı olmasın dedi. Neyse, ben zaten kendi ekibimle çalışmak istiyordum, çünkü biz onlarla yıllarca reklam filmi çekiyorduk. Dedim öyle bir şey yapmaya gerek yok, zaten onlar da şaşırırlar ‘sabaha sabah ne oluyor, aklını mı oynattı’ diye!” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 177-178).

Bu dönem yönetmenlerinden Mahinur Ergun, aynı zamanda da bir kadın olarak sektörün ilk “okullu”larından. Ankara Basın Yayın Yüksek Okulu Sinema Televizyon Bölümünden mezundur; reklam-tanıtım filmleri yönetmenidir; sinemaya 1987 yılında çekmiş olduğu Yabancı Bir Sevgi adlı video filmi ile giriş yapmıştır. Yönetmenin aynı zamanda televizyon dizileri de vardır (Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1995, s. 52). Yaşartürk, yönetmenin çizmiş olduğu kentli üst sınıf üyesi olan kadın portrelerinde kadın cinselliğini, onu var eden toplumsal koşullardan bağımsız ve tamamıyla psikolojik bir süreç olarak algıladıkları görüşünü savunmuştur (Yaşartürk, Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet, 2010, s. 35).

Önceki dönemlere oranla görece çok sayıda kadının yönetmenliğe başladığı 1980-1990’lı yıllar, aynı zamanda da bu alanda bazı “ilk”lere imza attıkları dönemdir. Birkaç örnek vermek gerekirse, okullu, yani sinema eğitimi almış yönetmenlerden biri olan Canan Gerede, Robert Movie’s (1990) filmi,

Eurimages'dan destek alan ilk Türkiye yapımı olmuş (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 221). Aşk Ölümünden Soğuktur ise Kültür Bakanlığı özel ödülüne layık görülmüştür (Özgüç, Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 1995, s. 63). TRT'deki çalışmalarıyla (çocuk programları, televizyon dramaları) sinema çalışmalarına başlayan Tomris Giritlioğlu da bu kurumdan, bir sinema filmi için destek alan ilk yönetmen olmuştur. Handan İpekçi ise 2000'li yıllara kadar, kadın yönetmenler arasında filmlerinin özgün senaryosu, yapımı ve yönetimi kendisine ait olan tek yönetmendir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 295).

1990'lı yıllarda yönetmenliğe başlayan kadınlar arasında, Yeşim Ustaoglu, hem ilk filmleriyle özgün bir yer edinen, hem de çalışmalarını kriz sonrası dönemde devam ettirerek, ulusal ve uluslararası festivallerde başarılarla imza atan ve günümüz Türkiye sinemasına damgasını vuran yönetmen olarak ön plana çıkar. İstikrarlı bir biçimde çalışmasını sürdüren Ustaoglu, toplamda 6 kurmaca uzun metraj film yönetmiş, filmlerinde özgün bir dille, azınlık ve mübadeleden kadın sorunlarına can alıcı pek çok konuyu ekrana taşımıştır (Arslan, 2010).

Yeşim Ustaoglu'nun yanı sıra, bu dönemde sinemaya başlamış olan yönetmenlerden, Tomris Giritlioğlu ve Handan İpekçi (Yaşartürk, Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: "Başka Dilde Aşk" (İlksen Başarır) Ve "Peri Tozu"(Ela Alyamaç) Örnekleri, 2010, s. 112). ile, uzunca aralardan sonra setlere dönüş yapan Nisan Akman ve Türkan Şoray da 2010'larda film çekmeyi sürdürmüşlerdir. Bu konumdaki bir başka yönetmen de, bu araştırmamızın odaklandığı ve sineması ayrıntılı olarak bir sonraki bölümde incelenecek olan Biket İlhan'dır.

Daha önce de belirtmiş olduğum üzere, Türkiye sinemasında yönetmen kadınların ve filmlerinin sayısal dağılımına dair yapılan az sayıda çalışma bulunmaktadır. Öztürk'ün (2004) ve onun çalışmasının son bulduğu 2002 yılı sonrasına dair Uğur Tanrıöver'in (2016) derlediği veriler ışığında yönetmen kadınların yaptıkları filmlerin tarihsel dağılımı aşağıdaki gibidir.

Tablo 1. Türk Sineması'nda Kadınların Yönettiği Filmler

Dönem	Toplam Film	Kadınların Yönettiği Film sayısı	Kadınların yönettiği filmlerin yüzdesi%
1914-1949	116	-	-
1950-1959	545	3	0.6
1960-1969	1710	14	0.8
1970-1979	2019	35	1.7
1980-1989	1124	14	1.2
1990-2002	521	30	5.8
Toplam	6035	96	1.6
2002-2013	552	45	8.2
2014	112	13	11.6
2015	136	15	11.0
2016	139	13	9.3
2017	151	11	7.2
2018	180	16	8.8
2019	143	14	10.0
Toplam	1413	127	9
GENEL TOPLAM	7498	223	2.9

(Uğur Tanrıöver, Courage, Persévérance et Solidarité : Réalisatricesface à la Crisedesindustries de Films en Turquie, 2021).

Uğur Tanrıöver, 2016'daki çalışmasının ardından sürdürdüğü veri toplama kapsamında, yayın aşamasında olan iki makalesinde altını çizdiği üzere, 2002 yılından 2019 yılının sonuna kadar 82 kadının yönetmenliğe başladığını belirlemiş; böylelikle 1951 ile 2002 yılları arasında 23 olan yönetmen kadın sayısı (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004). son dönemde görece büyük bir ivme ile 115'e yükselmiş; yani yönetmen kadınların sayısı 15 yılda, önceki 70 yılın 4 katına ulaşmıştır.

2.3. Yönetmen Kadınların Mesleklerinde “Kadın” Olmaya Dair Görüşleri

Yönetmen kadınlar, özellikle de 1980'ler sonra sinemaya başlamış olanlar; mesleklerini sürdürmeyenler de dâhil olmak üzere, bu alanda “kadın” olmaya dair

görüş ve deneyimlerini, S. Ruken Öztürk'ün çalışması başta olmak üzere, farklı tanıklıklarla dillendirmişlerdir. Sinemada iki kadın tarafından yönetilen ilk filmi çeken Füzûzan ve Gülsün Karamustafa, yukarıda da değindiğimiz gibi, filmin başarısına rağmen, bu ilk deneyimleri sonrası sinemada devam etmemişlerdir. Ama tek bir filmle sınırlı kalmış olsa da bu deneyim hem filmin başarısı, hem de sinemada kadınlar arası dayanışma, hatta “anne-kız” dayanışması açısından ayrı bir yere sahiptir.

Füzûzan, filmi Karamustafa ile ortak yönetmelerini şu sözlerle ifade etmektedir: “İkimiz de ayrı ayrı yönetebilirdik, ama cesaretlenmek için bir araya geldik ve o bir deneyimdi” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 208).

Filmde yönetmen(ler) yardımcısı olarak, Füzûzan'ın kızı olan Aslı Selçuk çalışmıştır. Yönetmenlerin arasında anne-kız dayanışmasının yanı sıra bir kadın dayanışmasından da söz etmek mümkündür. Bu durumla alakalı olarak Füzûzan, Aslı'nın kendisine “Füzûzan Hanım” şeklinde hitap ettiğini ve aralarında mesafeyi koruyan profesyonel bir ilişki olduğunun altını çizmiştir. İki yönetmenin arasında ise herhangi özel bir iş bölümü söz konusu olmamıştır. İki yönetmende aynı mekânda bulunmuşlardır, bazı sahneleri Füzûzan çekerken bazılarınıysa Gülsün Karamustafa çekmiştir. Füzûzan ilişkilerinin sorunsuz ilerlediğini ve aksinin de mümkün olmadığını belirtmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 215).

“Kadın yönetmen, kadın olmaya dair deneyimleri ya da eril kültürün eleştirisini içeren filmler çeken yönetmen anlamına geliyorsa, Füzûzan ve Gülsün Karamustafa'nın ‘kadın’ yönetmenler olduğunu söylemek mümkündür” (Yaşartürk, Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet, 2010, s. 40).

Yeşilçam'ın bir gelenek sineması olduğun belirten ve erkek egemen bir sistem üzerine kurulu olduğunu belirten Gülsün Karamustafa, film çekerken kendilerinin bunu hissetmediklerini belirtmiştir. Karamustafa, onları üzen şeyin maddi sorunlar olduğunu ve yokluk içinde çalıştıklarını vurgulamıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 217).

Yönetmenlik öncesi de uzun bir sektör deneyimi olan, bu anlamda “alaylı” olarak nitelenebilecek yönetmenlerden Seçkin Yaşar, hem yapım koşullarına, hem de sistem içerisinde kadın ya da erkek olma ve sinemada kadın olma üzerine olan düşüncelerini ayrıntılı olarak şu şekilde betimlemiştir:

“On üç yıl sinemada asistanlık yaptım. Ondan sonra da iki tane kendi filmimi çektim. Sinemada kadın olmakla, diğer sektörlerde kadın olmak eşdeğerde. Diğer sektörlerde kadın olmanın handikapları neyse, burada da kadın olmanın handikapları var. Ama buradaki asıl sorun kadın-erkek ayrımcılığından ortaya çıkmıyor. Buradaki asıl sorun sinema alanının çok vahşi olmasından ortaya çıkıyor. Yani vahşi ve zor bir alan. Şimdi, niye vahşi? Çünkü, sonuç olarak kapitalist ekonomi içinde bir üretim içindesiniz ve vahşi olmasının nedeni; kıyasıya bir rekabet var. Hemen en bilinen formülasyonu yapın. Pasta küçük, talep fazla ve sinema çok zor bir alan. Para bulma faslı insanı doğduğuna pişman ediyor. Çekim, bir filmi ortaya çıkarmanın en güç dönemidir. Para bulma faslı o kadar güç hale geldi ki çekim dönemi sizin için bayram haline geliyor... Bu güçlükler kadını sinemada var olma konusunda geriye çekiyor” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 280-281).

Seçkin Yaşar’a neden kadın öyküsü çektiğinin sorulması üzerine şöyle yanıt vermiştir:

“Ben dünya yüzünde bir kadın olarak duruyorum... Dünya yüzünde kadın olarak var olmak, kişiye erkeklerden farklı özellikler de kazandırıyor. Ancak proje seçerken ‘Ben bir kadınıyım. Bir kadının yapabileceği şeyleri yapmalıyım,’ diye çaba göstermiyorum. İki filmimde de baş kahramanın kadınlardan seçilmesi benim de dikkatimi çekiyor. Sanıyorum insan en iyi bildiği şeyi daha iyi anlatır” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 292-293).

“Kadın yönetmen” kavramının kimileri tarafından yadırgandığını ve şaşkınlıkla karşılandığını belirten Mahinur Ergun, kadın olarak yönetmenlik yapmanın beraberinde bir farkı da getirdiğine inanmaktadır. Bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“Ben, ayrımcılıktan yanayım. Yani, insan nasılsa öyle davranır, maymunu maymun gibi davranır. Kadınsa kadın gibi, erkekse erkek gibi. Öyle bir şey var. Başlarda biz çok az kişiydik kadın olarak. Çok şaşkınlıkla karşılanıyorduk. Büyük bir medya ilgisi, Allah Allah nasıl olur havası vardı. Ama tabii işten güçten sen o ayrımı çok anlamıyorsun. Ama, bizim setlerimiz çok zarif olmuştur, çok uygar olmuştur. Bu, tabii, kadın olmanın getirdiği bir şeydir. Daha vahşi ilişkiler var piyasada, ben duyduğum şeylere inanamıyorum... Herhalde kadın olmak öyle bir şey. Öyle bir farkı getiriyor. Ama, düşünce planında kendi öykülerini anlatıyorsun tabii. O da kaçınılmaz bir şey. Ama, mesela şimdi başka bir konu var: Bir kadın, bir erkek karakteri nasıl bu kadar iyi anlatır? Aşmalı Konak'ta ben Seymen'i nasıl anlatıyorum yani? Hatta bir sürü insan erkek zannetmiş; ‘senaryo yazarı Mahinur Bey’ diye arıyor basın beni” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 194).

Mahinur Ergun, kadın ile erkek yönetmen ayırımına ve farklılığına inandığını belirtmesine rağmen, ayrımı geçmişte daha sert şekilde yaşadığını fakat şu an böyle düşünmediğini ve böyle bir ayırımın söz konusu olmadığını belirtmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 195).

1990'ların önemli filmlerine imza atan, uzunca bir ara sonrası, sinemaya geri dönen Handan İpekçi, Kürt sorununu kültürel-duygusal motiflerle işlediği Büyük Adam Küçük Aşk filmi çekimleri esnasında sektör içerisinde bir kadın yönetmen olarak ayakta kalmanın zorluklarını yaşadığını ifade etmiştir. Yönetmen, sinema sektörünün erkek egemen olduğunun altını çizerek ve sektörü şu sözlerle betimler: “Yıllardır erkeklerin egemen olduğu, erkek söyleminin geçerli olduğu bir piyasa” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 308-309).

Yönetmenlik deneyimi çok uzun sürmeyen bir yönetmen, Canan Evcimen Obay, kendisini feminist olarak tanımlamakla birlikte, kameranın ardında cinsiyet ayırt edilmeksizin insan olduğunu ve bu nedenle de sinemada kadın ya da erkek filmi şeklinde bir ayırım olduğuna inanmadığının altını çizmektedir. Sinemadaki kadın yönetmen azlığının ise Türkiye'nin genel yapısı içerisinde değerlendirilmesi

gerektiğini düşünmektedir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 322-323).

TRT kökenli bir yönetmen olan ve 1990'lerde çektiği 2 film sonrası sinema çalışmalarını sürdürmeyen Fide Moran ise tersine feminist olmadığını altını çizerek. Kadın sorunlarının yalnızca sosyo-ekonomik açıdan geri olan kadınlar için geçerli olduğunu ve cinsiyet ayrımının kentteki kadınlar için geçerlilik taşımadığını düşünmektedir. Asistanlarının kadın olmasını ise kendisinin özellikle belirlemediğini, çalışan insanları tercih ettiğini ve herhangi bir cinsiyet ayrımı yapmadığını ifade etmiştir. Kadın ve erkek yönetmen ayrımıyla alakalı soru yöneltilmesi üzerineyse kendisini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Böyle bir ayrımı hayatımın hiçbir döneminde düşünmediğim ve yaşamadığım için bir filmi seyrederken de bu bir erkek filmidir ya da bir kadın filmidir diye bakmam mesela... Yani zaten dünya piyasalarında da çok fazla kadın yönetmen yok... Onun için arada bir fark çarpıyor gözüme. Çünkü hepsi erkek filmi.” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 330-331).

Kısa yönetmenlik deneyimini kriz yıllarında sürdürmeyen yönetmenlerden Övür ise film çekimi esnasında çoğu erkeğin tabiri caizse kadınları tarttığını ifade etmiştir. Teknik konularda yeterli bilgi ve birikime sahip olan yönetmen böyle durumlarda gerekli olan karşılığı bilgi ve birikimi sayesinde verdiğini aktarmıştır. Eski Fotoğraflar filminin kendisi adına bir staj görevi de gördüğünü ve acemi olmamak aynı zamanda da yabancı durumuna düşmemek için önceden teknik işlemlerle alakalı çalışma yapmıştır. Kadın ve erkeğin bakışının doğalarından dolayı aynı olmadığını düşünen yönetmen, eşit olanaklar tanınması gerektiğini ve eşit haklara sahip olmaları gerektiğini savunmaktadır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 369).

Tek bir kurmaca sinema filmi yapan ve bu deneyiminde de sette şiddete maruz kaldığını vurgulayan, yine TRT kökenli yönetmen Sunar Kural Aytuna (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 354-355).

başından geçen ve kadın yönetmen olmasıyla alakalı başka bir olayı şöyle aktarmıştır:

“Lütfi Akad’la belgesel yaparken, ‘Ben askerde komutan olarak çalıştığım için yönetmenlikte hiç sıkıntı çekmedim,’ demişti. Ben o zaman ne demek istediğini anlamamıştım. Çünkü sen orada, sette paşasın ve emrediyorsun. Çok ciddi bir sistemi var. Ama ben öyle bir insan değilim. Set işçisi de bilir, ‘Erdal Bey sizden şunu rica edebilir miyim,’ diyorum. Bana set amiri geldi ‘Hocam’ dedi, ‘biz buna alışkın değiliz, rahatsız oluyoruz.’ Yani kadın olmanın getirdiği bir şey olarak bunu vurguluyorum. Ve son derece rahatsız oluyoruz... ‘Rica etmeyin, emredin,’ dedi adam, ‘o zaman,’ dedi ‘size saygı duymuyoruz.’. Öyle bir sistem kurulmuş ki... Bu sistemi eleştirmiyorum, yanlış anlamayın, öyle bir sistem varsa ben de becerirsem yaparım, çünkü önemli olan orada iştir” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 354).

1998 yılında Eski Fotoğraflar filminde Jülide Övür ile ortak yönetmenlik yapmış olan ve Necef Uğurlu (Fontini, 2017, s. 450). kadın yönetmenlerin az olmasını Türk toplumu içerisinde kadının konumlandırılması ile ilişkilendirmektedir. Eril zihniyetin tayin edici olduğundan dolayı kadınların diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da ikini plana itildiklerini düşünmektedir. Yönetmene kadın olmasından dolayı karşılaştığı problemler sorulduğunda deneyimlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Daha ilk adımınızı attığınız anda bununla karşılaşıyorsunuz. Taciz veya şaka demeyeyim, yani böyle bir şey benim başıma geldiyse bile ben fark etmedim... Kadın olmanızdan dolayı bir sürü şeyi başaramayacağınızı zanneden insanlarla, zihniyetlerle karşılaşıyorsunuz... Bu kadın da olabilir, erkek de olabilir. Çünkü öyle bir şeye alışılmış ki; küfreden, bağırان çağırان, onunla bir sürü şeyi bastırان, onunla bastıramazsa işte gel beraber içelim diyen, böyle gece hayatı olan insanlarla, böyle bir şeye alışkınlar, böyle yönetmenlere alışkınlar diyeyim. Önce karşınızda sizi bir deniyorlar, bir tartıyorlar. Bu tartma olayına ben sürekli rastladım. Her iş değiştirişimde buna rastladım. Ama ben kendim mükemmeliyetçi bir insan olduğum için zaten zayıf girmedim hiçbir işe... Masa başı çalışmasına da çok inandığım için...

Çok çabuk topladılar karşımdaki insanlar ve çok çabuk hizaya girdiler” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 368).

Yukarıda da belirtmiş olduğumuz üzere, 1990’lardan günümüze yönetmenlik çalışmalarını başarıyla sürdüren, Yeşim Ustaoglu’da bu meslekte “kadın” olmanın yarattığı farklara inanmadığını dile getirmiştir. “Bu konuda cevabım nettir. Sanat duyarlılığının dışında bir cinsiyet ayrımına inanmıyorum,” demiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 344). Yönetmen bilinçli bir ayırım yapmadığını vurgulasa da, İlbuğa’ya göre, “Yeşim Ustaoglu, taşra/kent, eğitilmiş/eğitimsiz, çalışan/ev hanımı gibi farklı koşullardan heterojen kadın kimliklerini filmlerinde yansıtırken, hem farklı kadın kimlikleriyle kadın sorunlarını betimlemekte hem de bu sorunların devamlılığı karşısında kadınlar başta olmak üzere farkındalık yaratmakta, sorunlara dikkat çekmekte ve böylece kadın mücadelesinde yer alması gereken kurumları ve diğer aktörleri kadın mücadelesine davet etmektedir.” (İlbuğa, 2018, s. 316). RukenÖztürk ise “Yeşim Ustaoglu filmlerinde ötekine bakmaktadır ve konu edinmektedir, fakat ötekinin cinsiyeti kadın değildir” sözleriyle, İlbuğa’nın yaklaşımından çok Yeşim Ustaoglu’nun açıkça dillendirdiği görüşün geçerli olduğunu öne sürmektedir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 345).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ZOR YILLARDAN GÜNÜMÜZE BİR YÖNETMEN, BİR HAYAT, FARKLI BİR SİNEMA: BİKET İLHAN

Yukarıda ilgili bölümlerde altını çizdiğimiz gibi, Türkiye sineması, 1980 sonrası, özellikle de 1990’lar, hatta 2000’lerin başındaki dönemlerde ciddi bir krizle karşı karşıya kalmış, neredeyse yok olma noktasındayken, yeniden canlanıp bugünkü konumuna gelmiştir. Film Endüstrisi’nde yaşanan bu dalgalanmalar ve yarattığı etkilerin kimi uluslararası düzeyde de geçerli olan, kimi ise tamamen yerel sosyo-ekonomik (hatta politik) nedenleri ve sonuçları vardır (Uğur Tanrıöver, *Comités de rédaction par numéros*, 2010).

Konumuz açısından ise asıl önemli olan, sayıları az ve çalışma koşulları ve görünürlükleri sorunlu olan kadınların yönetmen olarak varlıklarının bu kriz yıllarında, erkeklere oranla daha da büyük zorluklar, engellerle karşılaşmış olmasıdır. 1980-1990’larda film yapmaya başlayan kadınların önemli çoğunluğunun, sonraki yıllarda bu çalışmalarını sürdürmediği, daha önce belirttiğimiz, önemli bir olgudur. Kriz yıllarında yönetmenliğe başlayıp, günümüze kadar mesleğini sürdüren az sayıda kadından biri de Biket İlhan’dır. Yönetmenin bizim bu çalışmada “geçiş dönemi” olarak adlandırdığımız 1990’lardan itibaren çalışmasına karşın, kendisi veya sinemasının özgün özelliklerine dair pek az çalışma olması, bir kez daha “kadınların tarihi”nin sinema alanında da yazılmaya muhtaç olduğunu göstermektedir.

Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemlerinden biri olan (Baş & Akturan, 2013). ve tarih çalışmalarında tek bir örnek, tek bir hayata odaklanmak suretiyle, hem o kişinin farklı kimlik özellikleriyle tarihte görünürlüğünü sağlamak, hem de, daha önemlisi çalışılan alanla bağlantılı olarak sosyolojik veya estetik çıkarımlarda bulunmak “monografi” yönteminin temel amacıdır. Etnografya ve sosyal antropoloji alanlarında çokça kullanılan monografi yöntemi, başka alanlarda da (örneğin iletişim,

eğitim veya işletme bilimleri) “örnek olay”, “yaşam öyküsü” (sosyoloji) ve “sözlü tarih” (tarih, sosyoloji) adıyla uyarlanmış ve kullanılmıştır.

Biket İlhan’ın hayatı ve bir “auteur” olarak sinemasının özelliklerine odaklanan araştırmamızın bu bölümünde, sorunsalımız doğrultusunda, yönetmenin hayatı ve sinemasında toplumsal cinsiyetin yansımaları ile auteur kuramı ışığında filmlerinin yapısal ve tematik çözümlemelerine yer verilecektir.

Yönetmenin hayatı ve mesleğine dair değerlendirmeleri, genelde sinemaya, kendi filmlerine, sektörde toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümü ve sorunlara dair görüşleri, mevcut kaynaklardan da yararlanılmış olmakla birlikte, ağırlıklı olarak, kendisiyle, pandemi koşulları nedeniyle çevrimiçi olarak yaptığımız görüntülü derinlemesine görüşmeye dayanmaktadır. Görüşme 29 Aralık 2020 tarihinde saat 16.00 ile 17.45 arası yapılmış; kayda alınmış ve deşifre edilmiştir. Aşağıdaki bölümde bu derinlemesine görüşmeye yapılan göndermeler şu şekilde belirtilmektedir: (İlhan, 2020).

3.1. Hayatına ve Mesleğe Girişine Yakın Plan

1945 yılında İzmir’de doğan Biket İlhan, asker olan babasının tayininin doğuya çıkması üzerine, anneanne ve dedesinin yanında İzmir’de kalmıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 263). Üç aylıkken anneanne ve dedesinin yanında kalan Biket İlhan’ın ailesi, dört yıl aradan sonra geri dönmüştür. Bu süreçte Biket İlhan’ın kız kardeşi de dünyaya geldiğinden anneanesi İlhan’ı vermek istememiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018). İlhan, böylece 1965 yılında tanıştığı ilk eşi Atilla İlhan ile evlenene kadar ki zaman diliminde anneanne ve dedesi ile yaşamıştır (İlhan, 2016). Sonraları babasından ayrılan annesi de yanlarına yerleşmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 263). Anneanne ve dedesinin kendisini büyüttüğünü belirten Biket İlhan, annesiyle ilerleyen yıllarda yakınlaştığını da dile getirmiştir (İlhan, 2020).

Ankara’da annesine ve dedesinin yanında ilkokula başlayan Biket İlhan, aynı babası gibi asker olan dedesinin de tayininin doğuya çıkması üzerine dedesi istifasını vererek İzmir’e yerleşmek istemiştir. Bundan dolayı Biket İlhan eğitim hayatına, İzmir’de Ankara İlkokulu’nda devam etmiştir. Biket İlhan ardından Ankara Koleji’nde yatılı okumuştur (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Ankara’da yaşamını sürdüren Biket İlhan bu süreçte iş bulup, ev de tuttuktan sonra sınavlara hazırlanmıştır. Dedesinin öğretmen olmasını arzu etmesinden dolayı Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nin İngilizce Bölümünü dışarıdan okumuştur (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 263). 1965 yılında okulunu bitiren Biket İlhan’ın bu bölümü tercih etmesinde dedesinin yanı sıra toplumunda etkisi söz konusu olmuştur (İlhan, 2016). Biket İlhan, o dönemde İngilizce öğretmenlerinin sayıca yok denilecek kadar az boyutta olduğunu belirtmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018). Biket İlhan’ın dedesi öğretmenliği “Kadın için öğretmenlik çok geçerli bir meslekti.” sözleriyle tanımlamıştır (İlhan, 2016).

Dedesinin aynı zamanda Kurtuluş Savaşı’na katılmış bir gazi olduğunu belirten Biket İlhan, dedesinin çocukluğundan itibaren haritalarla kendisine tarihi anlattığını ifade etmiştir. Biket İlhan, yaşamında dedesinin etkilerinin çok büyük olduğunu dile getirmiştir (İlhan, 2020).

Öğretmenliğe İzmir’de başlayan Biket İlhan (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 263), İzmir ve Ankara’daki okullarda toplamda on dört yıl öğretmenlik yapmıştır (İlhan, 2016). 1968 yılında Atilla İlhan ile evlenen Biket İlhan, 1973 yılında Atilla İlhan’ın işleri nedeniyle Ankara’ya tekrar taşınmış ve öğretmenlik görevine devam etmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 263).

Öğrencileriyle arkadaşlık ilişkisi kurduğunu ve öğretmenliği sevdiğini belirten Biket İlhan, öğretmenliğe yapısı gereği uygun olmadığını da ifade etmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

“Çünkü öğrencileri çok seviyordum, insanlarla ilişkilerim iyi olduğu için çocuklarla hep dost gibiydim. Fena gitmiyordu, ama beni tatmin etmiyordu. Hep eksik kalıyordu bir şey hayatımın içinde” (İlhan, 2003).

Sanata yönelik hep bir ilgisi olduğunun altını çizen Biket İlhan, öğretmenlik yaptığı dönem okullar da kültür sanat faaliyetlerine ağırlık verdiğini de belirtmiştir (İlhan, 2016).

Öğretmenlik mesleği aynı zamanda günün yarısına tekabül eden yarı zamanlı bir iş olduğundan (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018). 1979 yılında Çolpan İlhan’ın önerisi doğrultusunda, Çolpan Butik’in şubesi Ankara’ya da açmışlardır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264). İlerleyen süreçte işe ısınamadığını ve beceremediğini söyleyen Biket İlhan, Çolpan İlhan’ın da zarar etmesini istemediğinden butiği kapatmışlardır (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Biket İlhan sinemaya olan ilgisiyle alakalı yöneltile soru üzerine, “İzmir’deki yaşantısı ve Ankara’daki öğrenciliği sırasında sıklıkla film izlemeye gittiği ancak yönetmen olmanın aklından geçmediği cevabını verir. Gençliğinde yabancı filmlerin çok az ve geç vizyona girdiğini belirttikten sonra Türk Sineması’ndan Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi yönetmenlerle büyüdüğünü ancak gerek yabancı gerek Türk sinemasında oyuncuların daha önde olduğunu ve oyuncularla tanınan filmler ekseninde büyüdüğünü aktarır. Yönetmen, ayrıca 1960’lı yıllarda Yeni Asır, Ege Ekspres gibi gazetelere fotoroman çektiği ve 8 mm kameralarla ilgilendiği, çektiği filmleri Almanya’da gönderip banyosu yapılan filmleri montajladığını da ekler. Ancak tüm bunları yönetmen olmak amacıyla değil, bir uğraşı olarak yapar” (İlhan, 2016).

Biket İlhan çocukluğundan bu yana süre gelen zaman diliminde yaşanan yaşanmışlıklar, Türkiye’de çekilen zorluklar, Kurtuluş Savaşı süreci ve daha sonrası, babasının da subay olması durumu ve yaşanan 1960 İhtilali’nde emekli olması gibi yaşanan tüm bu durumların kendi oluşumunda ve sinemasında etkisi olduğunu dile getirmiştir. Atilla İlhan ile buluştuktan sonra da tüm bu yaşananların temelde ne

kadar değerli olduklarını fark ettiğini ve daha farklı bir değerlendirme süzgecinden geçirdiğini aktarmıştır (İlhan, 2020).

1981 yılında İstanbul'a geçtiklerini ifade eden Biket İlhan, eşi Atilla İlhan'ın TRT ile iyi ilişkileri olduğunu ve eşinin bu dönemde Ünal Küpeli ve Hüseyin Karakaş gibi yönetmenlere Sekiz Sütuna Manşet, Paranın Kiri gibi filmlerin senaryolarını yazdığını dile getirmiştir. İstanbul'a taşındıktan sonra evlerine misafir olarak gelip giden Selim İleri senaryosunu kendisinin yazdığı Feyzi Tuna'nın da yönetmen koltuğunda oturacağı filmi için Biket İlhan'a kendileriyle çalışıp çalışamayacağını sormuştur (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

İlk asistanlık deneyimini Seni Kalbime Gömdüm filmiyle yaşadığını dile getiren Biket İlhan bu sayede sinemadaki ilk iş deneyimini de yaşamıştır (İlhan, 2020).

Seni Kalbime Gömdüm filminde başrolü oynayan Türkan Şoray, Biket İlhan'a: "Ne yapacaksın, devam edecek misin, diye sorar. Sonra da "Bir kez bu tozu yuttun. Bence bırakamayacaksın, seninle daha çok karşılaşacağız, der" (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264).

Sinemaya 80'ler de asistan olarak başladığını ifade eden Biket İlhan, epey uzun bir asistanlık dönemi olduğunu da belirtirken çok önemli işlerde çalıştığının da altını çizmiştir. İlerleyen süreçte hem TRT'de hem de sinema filmlerinde çalışmıştır. Asistanlık süresinde ise en çok Feyzi Tuna ile çalışmıştır (İlhan, 2020).

Biket İlhan, sinema işine girerken süreklilik olacağını düşünerek girmemiştir. Sözlerine "öyle bir iş yaptım kendi kendime" diye devam etmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018). Biket İlhan bu süreçte, "ne olacağını henüz bilememektedir; Şoray, haklı çıkar" (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264).

Seni Kalbime Gömdüm filmindeki asistanlık deneyiminden sonra Biket İlhan TRT'de dizilerde ve sinema filmlerinden asistanlık yapmaya devam etmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264). Feyzi Tuna'nın kendisiyle çalışmayı sürdürmek istemesi üzerine (İlhan, Türkiye Sineması

Görsel Hafıza Projesi, 2018). 1984 yılında Tutku, 1985 yılında Bir Kadın Bir Hayat ve Kuyucaklı Yusuf (1985) filmlerinde çalışmayı sürdürmüştür (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264). Biket İlhan aynı zamanda 1983 yılında Feyzi Tuna'nın yönettiği Üç İstanbul ve yine 1983 yılında Hüseyin Karakaş'ın yönettiği Kartallar Yüksek Uçar filminde asistanlık yapmıştır (İlhan, 2020). Her iki dizide uzun soluklu yapımlardır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264). Üç İstanbul dizisi büyük bir yapımla olmakla beraber, on üç bölüm olarak çekilmiş fakat on bir bölüm olarak yayınlanmıştır (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018). Dizinin toplamda bir yılda çekildiğine vurgu yapan yönetmen, diziyi iç içe geçmiş ama aynı zamanda başı sonu belli olan bir proje olarak nitelemiştir. Tıpkı bir sinema filmi titizliğiyle çekildiğine vurgu yapan yönetmen, 35 mm ile çalıştıklarını belirtmiştir (İlhan, 2020). Bu bağlamda Biket İlhan, diziler uzun olduğundan yaklaşık olarak çalışmasının kırk-elli filmde çalışmaya tekabül edeceğini düşünmektedir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264).

Biket İlhan, sinemaya Feyzi Tuna ile başlamayı aynı zamanda hem Yeşilçam hem de yeni sinema içerisinde rol almayı ise avantaj olarak görmektedir. Öyle ki Biket İlhan bu sayede farklı çekim teknikleriyle çalışma olanağı elde etmiştir. (35 mm, 16 mm, TRT yumatik gibi) (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

“O dönemin birçok bakımdan farklı olduğunu düşünen İlhan, bugün televizyonda çalışanların sinema için altyapı oluşturamadıklarını, hatta o duyguyu bozabildiklerini düşünmektedir” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264).

Biket İlhan TRT'ye yapmış olduğu dizilerin, o dönemki sinemacıları etkilediğini düşünmektedir. Bundaki en önemli faktörlerden biriye TRT'nin başka bir alternatifinin olmayışdır. Televizyon deneyiminden yararlanan sinemacılar Biket İlhan'a göre, o dönem de üretimlerine katkı sağlamaktadır. Kendisinin aynı zamanda ilk dizi çekenlerden biri olduğunu belirten Biket İlhan, günümüz dizilerininse katkı sağlamanın aksine eksiltici olduğunu düşünmektedir. Eleştirisini en çokta yapılan

uyarlamalar üzerinden gerçekleştiren Biket İlhan, adaptasyonların kötü şekilde aktarıldığını belirtirken bu durumun romanlar açısından kendisini oldukça üzdüğünü belirtmiştir. Oyunculukların ve senaryonun seyirciyi elde tutmak adına farklılaştığını, yönetmenlerinde bu duruma göre çekim gerçekleştirdiğini, seyircilerinse bu duruma alıştıklarını dile getirmiştir. Oyuncu seçimleri esnasında oyuncunun rolün altından kalkıp kalkamayacağı noktası ise Biket İlhan'a göre görmezden gelinmektedir. Konu takibinin oldukça güç olduğunu ve karakterlerinde savrulup başka bir şeye dönüştüğünü düşünen Biket İlhan, senaryo üzerinde de karakter ve hikâye bütünlüğü bağlamında eleştirel bir tutum içerisindedir. Günümüzde değişen izleyici pratikleri ve izleyicinin tüm bu durumlara alışması nedeniyle kendisinden de film yaparken bu tarz beklentilerin oluştuğunu belirtmiştir. Bunların yanı sıra Biket İlhan, günümüzde özenle çekilmiş dizilerinde azınlıkta olsa dahi söz konusu olduğunu düşünmektedir. Ayrıca çok kısa sürede bir filmde uzun bölüm çekiyor olmalarının da oldukça yorucu ve meşakkatli olduğunun altını çizmiştir (İlhan, 2020).

Biket İlhan ayrıca Ferhan Şensoy'un Parasız Yaşamak ve Bir Bilen isimli televizyon dizilerinde de asistanlık yapmıştır. Memduh Ün TRT için yapmış olduğu Gönül Dostları adlı dizide Biket İlhan'la çalışmak istemiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 264).

Ruken Öztürk, Biket İlhan'ın 1988-1989 yılları arasında TRT'ye çekmiş olduğu dizi de isminin yönetmen olarak yazılmadığını fakat yönetmenin bunu önemsemediğini aktarmıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 265). Bu durumun hatırlatılması üzerine Biket İlhan: "Öyle bir şey yok. Yönetmenlik yapıp da adımın yazılamayacağı bir şey yok. Bizim Sınıf diye bir dizi çekiliyordu TRT'de. Yönetmeni hastaydı veya bir yere gitti tam hatırlamıyorum. Benden rica ettiler bir- iki bölüm bir şey çektim. Orda ismim var mıydı yok muydu hatırlamıyorum doğrusu. Acaba o mu? Oysa önemsiz bir şeydi." demiştir. Biket İlhan şayet bahsedilen proje o ise, hayatında işlevi olan bir şey olmadığını ve bir önemi olmadığını da sözlerine eklemiştir (İlhan, 2020).

TRT 2'ye caz klipleri de çeken Biket İlhan aynı zamanda Atilla İlhan'ın şiirlerinden oluşan kısa film niteliğinde olan öykü-klipler de çekmiştir(Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 265).

“Mustafa Gerçeker bana ne yapmak istersiniz dedi. Sonra Atilla ile konuştum. Atilla'nın şiirlerinden yola çıkarak bir buçuk saatlik yani yarımşar saatten yayınlandı. Geç Kalmış Ölü başlığı altında birçok şiirinden derlediği potpori gibi bir şeydi. Bir akış çıkardı bir senaryo çıkardı. Bende onları çekmiştim.” (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Atilla İlhan'ın kendisine olumlu anlamda etkisi olduğunun altını çizen Biket İlhan aynı zamanda kendisinin de belirgin bir kişiliği olduğunu ve Atilla İlhan ile yollarının kesişmesinin de temelde bundan kaynaklandığını belirtmiştir (İlhan, 2020).

Biket İlhan ve Atilla İlhan 1986 yılında yollarını ayırmışlardır. Biket İlhan daha sonra tiyatro sanatçısı olan Metin Belgin'le evlenmiştir. Bu evlilikten de bir çocuğu olmuştur. Otuz yedi yaşında sinemaya asistan olarak başlayan Biket İlhan, kırk bir yaşında da anne olmasının üzerine “hayatta hiçbir zaman bu yaştan sonra bu olmaz diye düşünmediğini” ve “her yaşta her şeyin severek yapılabileceğini” düşündüğünü aktarmıştır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 265).

Biket İlhan, asistanlık sürecinde sektör içinde önemli oyuncu ve yapımcılarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla sektörde film üretim sürecini de deneyimlemeye sahip olmuştur. Bu bağlamda asistanlık sürecinin yönetmenliğine çok büyük katkısı olduğunu dile getirmiştir. Sinema ve televizyon okullarının olmadığı bir süreçte usta-çırak ilişkisi içinde yetişerek ve usta yönetmenlerin asistanlığını yaparak yönetmenliği öğrendiğini söyleyen Biket İlhan, asistanlık döneminin kendisi için ne denli önemli olduğunu vurgulamıştır (İlhan, 2016).

Biket İlhan asistanlık dönemindeyken film yapmayı düşünmediğini belirtmiştir: “Bence bu o kadar da kolay bir şey değil. Sadece teknikle de olmuyor bu iş. Yönetmenlik bir birikim işi. Benim kökenimde 80 öncesinde sinema yok ama dünyayla ilgili, yaşamla ilgili, insanlarla ilgili belli bir birikimim vardı elbette. Belki

bu, bunların getirdiği bir doğru ilişkiler yumağı oldu” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 265).

Biket İlhan yapmış olduğu çalışmaların ardından asistanlık yapmış olduğu yönetmenlerinde film üretmeyi bırakmaları üzerine kendi filmlerini çekmeye karar vermiştir (İlhan, 2016).

Yönetmen ilk olarak Son Umut isimli filmi, ilk etapta üç bölümlük dizi şeklinde çekmiştir. Filmde Sibel Turnagöl oynamaktadır. Çok fazla yerde gösterilmeyen film video formatı şeklindedir. Yönetmene göre pembe dizidir ve bu sebeple de filmin çok önemli olmadığını düşünmektedir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 265).

1992 yılında (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 265). Kanal 6'ya Teleflaş'ı çektiği dönemde, Sezer İnanoğlu Biket İlhan'dan bir film yapmasını istemiştir. Yönetmen 1993 yılında Ülkü Karaosmanoğlu'nun senaryosunu yazmış olduğu Bir Kadın Yüzü filmini çekmiştir. O dönem Türk filmlerinin gösterime girmediğini belirten Biket İlhan, filmi “düşük kalitede bir 35 mm ve gülünç denebilecek kadar çok az bir negatifle” çekebildiğini ifade etmiştir. Filmin çekimleri 10-13 gün gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır. Film televizyonlara satılmıştır (İlhan, 2020).

Agah Özgüç, Bir Kadın Yüzü filmini “Kocasını öldürülen bir kadınla, bir fotoğrafçının duygusal ilişkisi” olarak tanımlamıştır (Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 772). Az zamanda küçük bir bütçeyle film çektiğini gören film yapımcısı Selim Soydan'da Biket İlhan'dan film yapmasını istemiştir. Biket İlhan'da Ülkü Karaosmanoğlu'nda senaryo olarak Sibel Turnagöl'ün de başrolde oynadığı Senin İçin Bir Kadeh filmini çekmiştir. 35 mm ile çekilmiş olan filmde aynı şekilde gösterime girmemiş televizyonlarda çokça gösterilmiştir. Filmin çekimleri ise 11 günde tamamlanmıştır (İlhan, 2020).

Senin İçin Bir Kadeh filmi “Farklı kesimlerdeki kadın-erkek ilişkilerinde doğruyu arayan genç bir kaptan kızın seçtiği yaşam biçimini ve bu yaşantısı için direnmesini” konu edinmiştir (Onaran, 1995, s. 285). Agah Özgüç, Senin İçin Bir

Kadeh filmini “zengin ve şımarık bir bankacı ile, tıp öğrencisi bir kızın öyküsü” olarak tanımlamıştır (Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 780). Yönetmenin her iki filminin yapımcıları da farklıdır. İki filminde de öyküyü senarist Ülkü Karaosmanoğlu ile beraber bularak oyuncularını da kendisi belirlemiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 266). Bir Kadın Yüzü ve Senin İçin Bir Kadeh filmlerinin kayda değer olmadığını ifade eden Biket İlhan, sinema anlayışına o filmlerinden sonra yön verdiğini düşünmektedir: “O maceralardan sonra daha kendime isteğime göre yoluma devam etmek istedim açıkçası” (İlhan, 2020).

3.2. Çalışma ve Hayat Mücadelesi

Hem yeni hem de bizim “geçiş dönemi” olarak adlandırdığımız kriz yıllarına, yani kendi deyimiyle eski döneme hâkim olduğunu belirten Biket İlhan, aynı zamanda her bir dönemi de çok iyi yaşadığını aktarırken, yönetmenlik yaparken bir yandan da öğrenim sürecinin devam ettiğinin de altını çizmiştir (İlhan, 2020). Görüşmemizde çalışma koşullarını ve hayat mücadelesini aktarırken, aynı zamanda filmlerinin esin kaynaklarına, tematik ve teknik özelliklerine, kısacası bir “auteur” olarak sinemasının özgün yanlarına dikkat çekmesi aslında tüm maddi veya teknik zorluklar, mesleki hayatında yaşadığı sancılı süreçlere karşın filmleriyle arasındaki bağın, eseri ve emeğiyle adeta bütünleşmiş olmasının bir tür dışı vurumu olarak yorumlanabilir. Nitekim Biket İlhan, film yapmayı “Aşk meselesi, tutku meselesi ve inat meselesi” olarak tanımlamaktadır (İlhan, Film Gibi Hayatlar 62. Bölüm, 2020).

Meslek hayatı konusunda, Attila İlhan’ın senaryolarıyla başladığı için kendisini şanslı olarak gören yönetmen, ilerleyen süreçte Metin Belgin ile birlikte çalıştığını fakat Metin Belgin’in daha çok senaryoya hâkim olduğunu dile getirmiştir. Bunun yanı sıra yapacağı projeyi kendisinin bulup fikri de kendisinin verdiğini ve projenin çekim senaryoya döndüğü aşamada yoğun emek sarf ettiğini de belirtmiştir (İlhan, 2020).

İki farklı dönemdeki yönetmenlik deneyimi ve meslek hayatı konusunda Biket İlhan'ın farklı bağlamlarda da olsa, üzerinde en çok durduğu konulardan biri yapım sorunlarıdır.

3.2.1. Yapım Süreci ve Sorunları

1990'lı yıllarda çektiği ilk filmler konusunda, o dönemde birçok yönetmenin kendi yapımcılığını kendisinin üstlendiğini belirten Biket İlhan, yapımcıların kendisinin yaptığı tarzda filmlere para kazanamayacaklarını düşündüklerinden dolayı destek vermek istemediklerini söylemiştir. Yapımcı olarak kendisine Metin Belgin'in destek olduğunu, ilerleyen süreçteki projelerinde ise kızı Nihan Belgin'den destek gördüğünü belirtmiştir. Biket İlhan yapımcıların genellikle ödül alınacağını düşündükleri projeleri desteklediklerini düşünmektedir. Dolayısıyla kendi projelerinin yapımcılar üzerinde böyle bir duygu uyandırmadığını düşünen Biket İlhan, yapımcıların tutumuna yönelik genel bir eleştiri de bulunmuştur (İlhan, 2020).

Özgürlükçü bir yapıya sahip olan yönetmen bunu şu sözlerle ifade etmiştir: “Filmlerimi ödül alayım diye yapmıyorum. Ne istiyorsam onu yapıyorum” (İlhan, 2020).

Kayıkçı filmini çektiği dönemde Avrupa'da birçok workshop eğitimine katıldığını belirten yönetmen, oradaki gözlemleri sonucu Avrupa'da yönetmenlerin aynı zamanda filmlerinin yapımcılık görevini üstlenmelerinin pek kabul edilebilir olmadığını fark etmiştir. Biket İlhan, Türkiye'de ise pratikte bu durumu daha çıkmazda görmekle beraber zamanla bu durumun değişmesini ümit etmektedir (İlhan, 2020). Yönetmenin üzerinde durduğu konu, Uğur Tanrıöver'in de Türkiye'de başta kadınlar olmak üzere sanat sineması yapan tüm yönetmenlerin yaşadığını ve ancak kamu desteğinin gelişimi ve adil dağılımıyla aşılabileceğini belirttiği bir sorundur (Uğur Tanrıöver, *Women as Film Directors in Turkish Cinema*, 2016).

Yönetmen, işin içerisine maddi kaygı girdiği zaman yapılan işten sanat anlamında uzaklaştığını düşünmektedir. Yapım aşamasındaki maddi kaygının, yaratıcılığı bütünüyle olmasa bile bir miktar yok ettiğini öne sürmüştür. Yapımcıyla

çalışıldığı zaman yapımcının ne kadar sinema gözü olduğunun da ayrı bir önemi olduğunu düşünmektedir. Yapımcının gayreti iyi bir film yapılması adına mı yoksa o parayla nasıl film çekileceği üzerine mi olduğu yönetmen açısından oldukça önemlidir. Yapımcının tercihinin paradan yana olduğu durumlarda yönetmen kısıtlandığını düşünmektedir. Yapımcılık görevini kendisi üstlendiği zamanlarda da maddi anlamda zorlanmasına rağmen ne yapacağını daha iyi bildiğini, kimseye hesap verme durumunda kalmadığını ve kendisini daha özgür hissettiğini belirtmiştir (İlhan, 2020).

Yapım sorunları, sadece sinema yapma süreçlerini etkilememiş, mesleki tarihi, hatta genel olarak sinema tarihi açısından bile sorunlara neden olmuştur. Örneğin, bu çalışmamız için ilk filmlerine ulaşma konusunda yaşadığımız zorluğu aktardığımızda yönetmen, 90'lı yıllarda çekilmiş olan ilk iki filminin yapımcılığını kendisi yapmadığından ve aynı zamandan 90'li yılların zorlu şartlarından kaynaklı olarak kendisinin dahi filmlerine ulaşmakta zorlandığını belirtmiştir.

Yapım süreçlerine dair Biket İlhan'ın, Bakanlık (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sinema Genel Müdürlüğü) ve Eurimages desteklerine değinmiş olması “gişe filmi” nitelikli yapımlar dışı film yapabilme koşullarını işaret etmektedir. Kriz yıllarında yapılan film sayısı, yıl içerisinde toplamda 5-6'yı geçememiştir. 2000li yıllara kadar Türk filmlerinin sinemada gösteriminin sinemada gösteriminin pek de mümkün olmadığını belirten Biket İlhan, film sayısının kısıtlı olmasıyla beraber gösterime giren filmlerin rakamsal olarak 1 veya 2'yi geçemediğini aktarmıştır. O dönem bakanlığın gösterim şartı olarak yönetmenlerden gösterim kanıtı istediği için yönetmenlerin yapımcı ve dağıtımçı arasında mekik dokumaları sonucu filmlerini (Sokaktaki Adam, 1995) sadece bir haftalığına gösterime sokabildiklerini belirtmiştir (İlhan, 2020).

Destek aldığı ilk film olan Sokaktaki Adam, aynı zamanda da Biket İlhan'ın gösterime çıkan ilk filmidir. Filmin kendisi için oldukça önemli olduğunu belirten yönetmen, filmi aynı zamanda ilk filmi olarak nitelemektedir. Film bir hafta kadar kısa bir süre vizyonda kalabilmiştir. 90'lı yılların oldukça zor dönemler olduğunu

dile getiren yönetmen, iki kopyayla dolaşan filmin sınırlı süre vizyonda kalmasından dolayı fazla seyirciye ulaşamadığını belirtmiştir (İlhan, 2020).

90'lı yıllarda Kültür Bakanlığı tarafından ilk kez Türk sinemasına destek verildiği dönemde, Attila İlhan bakanlık tarafından aranmıştır. Kültür Bakanlığı, Attila İlhan'ın bir eserinin film yapılmasını istemektedir. Bunun üzerine Attila İlhan onları Biket İlhan'a yönlendirmiştir. Attila İlhan, Biket İlhan hangi eserini isterse verebileceğini de belirtmiştir. Sonuç olarak Sokaktaki Adam'ı yapmaya karar vermişlerdir. İlerleyen süreçte Kültür Bakanlığı'ndan gelen desteği iade etmesiyle alakalı süreci yönetmen şu sözlerle anlatmıştır:

“Ve benim o zaman şirketim falan yok. Yapımcı aramaya başladım. ...Kime gitsem çok az bir meblağ verildiğinden herkes bize ne kalacak hesabı yapıyor. Zaten aldığın para bir şey değil ki sana ne kalacak? Ona git aynı şey, öbürüne git aynı şey. Sonunda ben parayı geri gönderdim, almadım yani. Ama projeden vazgeçmedik. Zaten Ülkü Karaosmanoğlu ile birlikte yazmıştı Attila senaryoyu. Kendi imkanlarımızla üç kuruş birikmiş paramız vardı, onunla ve bütün katılanlarında yani gönüllü katıldığı sadece set işçilerine para ödediğimiz bir film haline geldi” (İlhan, 2020).

Biket İlhan, Kültür Bakanlığı'nın vermiş olduğu desteği iade etmesinin ardından kendi film şirketi olan Sinevizyon'u kurmuştur. Bu sayede Sokaktaki Adam filmini çekebilmiştir (İlhan, 2020).

Yönetmenin Kayıkçı filmini çekme hikayesi de ilk filmim diye nitelendirdiği Sokaktaki Adam filmiyle bağlantılı şekilde ilerlemiştir. Sokaktaki Adam filmini düşük maliyetle çekmesi bir bağlamda diğer filmi için referans oluşturmuştur. Sokaktaki Adam filmiyle çok festival dolaştığını belirten yönetmen, ilk gittiği festivalinse İskenderiye Film Festivali olduğunu belirtmiştir. Filmin orda çok ilgi gördüğünü de belirten Biket İlhan, orada Yunanlı bir yapımcıyla arasında geçenleri şu sözlerle aktarmıştır: “Yunanlı bir yapımcı vardı orda. Dedi ki bana kaç mal ettiniz bu filmi bende o dönemin parasıyla otuz bin dolar dedim ama dolarda çok düşük o zaman tabi. O zaman uçtu havalara tabi biz neden birlikte çalışmıyoruz dedi” (İlhan, 2020). Bu tanışma, aşağıda ilgili alt bölümde de göreceğimiz gibi Biket

İlhan sinemasının bir başka özelliği olan ortak çalışma ve işbirliğinin senaryo yazımının ötesinde yapım, hatta yapım sonrası süreçlerindede varlığını hissettireceği bir sürecin başlangıcıdır.

Kayıkçı filmine Eurimages’den destek almasının üzerine filmin bakanlık tarafından da desteklenmesinin sorulması üzerine yönetmen bu konuyla ilgili düşüncelerini dile getirmiştir: “Eurimages’a başvurmuştum. Eurimages’ten destek aldık. Eurimages’den destek alınca bakanlıkta verdi ama o günün parasıyla beş bin lira gibi gülünç bir para verdiler. Onu da Eurimages’ten aldım diye verdiler. Neyse işte zaten paradan sayılmaz. Ama katkıları olmuş oldu ve isimleri oldu” (İlhan, 2020).

Yapım süreçleri ve “kendi sinemasını yapmak” adına verdiği mücadele Biket İlhan sinemasının temel özelliklerinden biridir. “Yönetmenin, yapımcının isteklerine boyun eğmemek ve filmi kendi istediği şekilde yapılandırmak adına çekimleri üç dört yıl ertelemesi, İlhan’ın sanatçı kişiliği ve bağımsız çalışma disiplini adına önemli ipuçları sunmaktadır” (Fontini, 2017, s. 272).

3.2.2. Yunan Mitolojisinden Köy Enstitülerine Biket İlhan Sinemasının Esin Kaynakları

Biket İlhan’ın gerek geçiş döneminde, 1990’lı kriz yıllarında, gerek sonrasında, hatta günümüzde, filmlerinin esin kaynaklarının aynı zamanda da sinemasında neleri ve neden anlatmak istediğinin ipuçlarını vermektedir.

Kayıkçı filminin esin kaynağı, daha sonra ortak yapımcısı olacak Yunan sinemacılarla birlikte bulundukları Çeşme festivalinde ortaya çıkmıştır. O dönem Çeşme Belediye Başkanı olan Nuri Ertan’ın Yunan mitolojisine dayalı olan Hero ve Lehandros’un hikayesini anlatmasıyla filmlerinin konu olarak temellerini atmışlardır (İlhan, 2020). İlhan filmin konusunu kendi deyimiyle “dilsiz bir çocukla Yunanlı bir kızın aşkı” olarak özetlemektedir (İlhan, 2020). Öte yandan, diğer bütün yönetmenlerin filmlerinin hayatlarından izler taşıdığı gibi *Kayıkçı* filminin de kendi hayatından izler taşıdığını belirten yönetmen çocukluğunda dedesi ve anneannesiyle

Çeşmeye tatile gittiğini ve karşı kıyıda yanan ışıkları gördüğünü söylemiştir. O dönem Yunanlılara karşı tepkili olan ve onları denize döktüklerini belirterek düşman olarak niteleyen dedesine bu kadar yakınlığa rağmen oluşan bu düşmanlığı sormuştur. Dedesiye bunun artık savaşta kaldığını ve birçok şeyin değişeceğini bunu da gelecek kuşakların yapacağını dile getirmiştir. Dolayısıyla Biket İlhan bu filmde dedesinin bu sözlerinin de olduğunu söylemiştir (İlhan, 2020).

Filmin Kardak Krizi'nin olduğu dönemde çekilmesinin hatırlatılması üzerine yönetmen, Sakız Adası'na geçtikleri dönem etraflarında tankların dolaştığını, tepelerinde de Türk ve Yunan uçaklarının olduğunu söylemiştir. Yönetmen bu durumu şu sözlerle aktarmıştır: “Evet Kardak Krizi vardı ve sancılı bir dönemdi. Ama orda biz çalışırken hiç böyle bir şeyleri hissetmedik, askeri şeyleri görmenin dışında. Gece yarıları orda yaşayan Yunanlılar bize börekler ikram ettiler, çaylar ikram ettiler. Bir otelde kaldık. Otel sahibi para almadı, ‘benim de katkım olsun’ dedi. Yani bunun gibi çok güzel şeyler yaşadık aslında” (İlhan, 2020).

Mavi Gözlü Dev'i yapma kararını aldığı süreçteyse Nazım Hikmet'in âşık olduğu kadınlara yazdığı şiirlerden etkilendiğini belirtmiştir.

Tarihin öznel deneyim ve yaşanmışlıklarla bir arada kendisine esin kaynağı oluşturduğu görülen Biket İlhan, Yarım Kalan Mucize (2013), filmini arkadaşı olan Piraye Şengel'in köy enstitüsünden tanışarak birbirlerine âşık olan anne ve babasının hikâyesinden hareketle çekmiştir. Köy enstitülerini konu edinen Yarım Kalan Mucize yönetmene göre “Türkiye'nin Cumhuriyet tarihinde çok önemli yeri olan çok orijinal bir fikir”dir. Köy enstitülerinin sadece bizim ülkemize özgü bir eğitim sistemi olduğunu belirten İlhan, yakın tarihe yönelik ilgisinden dolayı filmi yapmak istediği bir proje olarak nitelemiştir. Köy enstitülerininse tıpkı filmdeki adı gibi yarım kaldığını düşünmektedir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

2015 yapımı Çelo Abbas Sayar'ın kitabından yararlanılarak oluşturulan bir film olduğunu belirten yönetmen, eserin yetmişler dönemini anlattığını belirtmiştir. Çelo filmini sevdiğini aktaran Biket İlhan, filmde Anadolu'da kadının ne kadar hükmü olmadığını ve toprağın bile kadından daha değerli olduğunu anlatıldığını

vurgulamıştır (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018). Abbas Sayar'ın Çelo adlı eseri neden tercih ettiğinin sorulmasının üzerine, Biket İlhan tarihin yakın dönemlerine hep bir ilgisi olduğunu ve gerçekçi hikâyeleri sevdiğinden dolayı tercih ettiğini belirtmiştir (İlhan, Film Gibi Hayatlar 62. Bölüm, 2020).

Nitekim bir belgesel olan son filminin de benzer bir esin kaynağı olduğu görülmektedir (İlhan, Film Gibi Hayatlar 62. Bölüm, 2020). Aydan Gündüz'ün Biket İlhan'a içerisinde taş bina ve önünde de atlı ambulansların olduğu siyah beyaz bir fotoğraf göndermesi, yönetmeni oldukça etkilemiştir. Olayın derinliklerine inen Biket İlhan Osmanlı'nın en zor ve karanlık dönemlerinden kurulmuş olan günümüzdeki adıyla Türk Kızılay'ı olan Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin çatısı altında kurulan aynı zamanda da tarihin tozlu sayfalarında kalmış ama çok önemli olan bir kadın hareketine tanık olduğunu dile getirmiştir. Biket İlhan'ın ifadesiyle “Hanımlar Merkezi, Fatma Aliye, Halide Edip, İhsan Raif, Şair Nigâr gibi birçok önemli kadının öncülüğüyle başlamış ilk kadın hareketidir.” Yönetmen 1910'lu yıllarda yapılanmaya başlayan bu kurumu ve kadınları anlatmanın kendisi için heyecan verici olduğunu belirterek bu sayede Hilal-i Ahmer Hanımlar Merkezi'ni (2019) çekmeye karar vermiştir.

İlk etapta film olarak düşünülen filmi, Biket İlhan daha hızlı sonuca varmak adına belgesel olarak çekmiştir. Sonrasında TRT, Hilal-i Ahmer Hanımlar Merkezi adlı belgeseli Biket İlhan'dan satın almıştır (İlhan, Film Gibi Hayatlar 62. Bölüm, 2020).

Şu an üzerinde çalıştığı projeden de bahseden yönetmen, bu yeni belgeseliyle alakalı olarak şunları söylemiştir: “Şimdi yapacağım Besim Ömer Paşa'da da, doktor Besim Ömer Paşa. Hanımlar Merkezi'nde de geçiyor. Mesela bu adam kadın doğumcu olarak ihtisasını yapıyor, uzmanlığını. Ve yani kadınları, çünkü çocukluğunda ve gençliğinde büyük bir aile herhalde müstahten falan var yan taraflarında ya da herhalde alt katlarında neyse. Hep böyle çığlıklar, çocuk doğuruyor çalışanlar. Ve onu çok irite ediyor bu yani çok rahatsız oluyor bu durumdan. Ve buna bir çare olması lazım diyor. Onun üzerine doğum evleri, artık evlerde doğrulmasın diye doğum evi kurmak istiyor. Onu da gizlice kuruyor, izin alamıyor ve

saldırıyorlar. Piçhane diye yazıyorlar duvarlara, gayrı meşru doğumlar yapılıyor diye. Evet, neden sonra II. Abdülhamid işte izin veriyor. Yasal hale dönüşüyor. Tabi kısa süre de hemen herkes adapte olmuyor buna ama birde mesela fark ediyor ki hastabakıcılar erkek, kadın hemşireler yetiştirmek için okullar kuruyor. Ve bakıyor ki tıbbiyede kadın öğrenci yok. Ve kadının tıbbiyeye, tıbhane deniyor o zaman girmesi yasak. Resmen yasak kelimesi kullanılıyor. Bu yasağı kaldırıyor. Yani şimdi bunlar bizim tarihimizde çok önemli şeyler. Bu bir erkeğin yaşamı benim anlatacağım, ‘hekimin anıları’ diye geçiyor zaten. Yaptığı şey de çok önemli” (İlhan, 2020).

Geleceğin hep geçmişle bağlantılı olduğunu dile getiren Bilet İlhan, yakın tarihi sevmesinin getirdiği yansımaları filmlerinde görmenin mümkün olduğunu söylemiştir. Dönem filmi yapmanın zorluklarına da değinen yönetmen, o günleri canlandırırken mekân bulmanın ve kostümleri yaratmanın hem keyifli hem de zorlu bir süreç olduğunu dile getirmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

3.2.3. Ortak Çalışma ve İşbirliği

Belki de sinemaya önemli asistan olarak başlamasının ve eşi Attila İlhan’ın da dahil olduğu projelerde yer almasının da katkısıyla Bilet İlhan’ın filmlerinin senaryo aşamasından, yapım sonrasına kadar her aşamasında sıklıkla ortaklıklara ve iş birliklerine başvurduğu görülmektedir.

Öncelikle yukarıda esinlenme ve yapım sürecine dair bilgi aktardığımız Kayıkçı filminin, yönetmenin İskenderiye Film Festivali’nde tanıştığı Yunan sinemacılarla ortak yapım olması önemli bir göstergedir. Kayıkçı filmine aynı zamanda ilk ortak yapımda denilebileceğinin altını çizen yönetmen bu durumla alakalı olarak “Yıllar önce Yunanlılar ile bir ortak film yapılmış. Alike Vuyuklaki ile Orhan Günşiray 1963 yılında Sıralardaki Heyecanlar filminde oynamışlar. Aradan uzun zaman geçtikten sonra bizim film söz konusu oldu” demiştir (İlhan, 2020).

Bu iş birliği, filmin teknik çalışması açısından önemli olduğu gibi, kültürlerarası iletişim konusunda da dikkat çekicidir. 90’lı yıllardaki kriz ve dönemin

şartları göz önüne alındığında imkânsızlıklar içinde imkân yarattığını da kabul eden yönetmenin, Kayıkçı filmi aynı zamanda Türkiye'deki ilk sesli film olma özelliğini taşımaktadır (İlhan, 2020).

“Filmi sesli çektim. Bizde böyle sesçiler falan da yoktu o dönemde. Yunanistan’dan, yani Yunanlı ortağım Panos gönderdi sesçiye. Kamera asistanını da o gönderdi. Yani ortak olduğumuz için ekibin bir kısmı Yunanlıydı. Hatta o gelen çocuk, Dinos; çok iyi bir sürü ödülü olan bir sesçiydi. İlk geldiğinde çok suratlıydı, Türklere karşı böyle bir tepkisi vardı. Çünkü Kıbrıslıymış aynı zamanda. Güney Kıbrıslıymış. Ama bir süre sonra bütün bunlar unutuldu tabi. Beni çok sevdi. Ondan sonra birçok filmde de birlikte çalıştık. Hep ‘kardeşim kardeşim’ dedi bana. Yani böyle dostluklarda kuruldu. Ve ilk sesli filmi de çekmiş olduk” (İlhan, 2020).

Yarım Kalan Mucize filminde Biket İlhan senaryo yazımında ortak bir çalışma yapmıştır. Belirttiğimiz gibi filme, anne babasının hikayesi esin kaynağı olan Piraye Şengel ile, Biket İlhan’ın kızı Nihan Belgin senaryoyu İlhan ile birlikte yazmışlardır. Yönetmen, Nihan Belgin’in hem kurgu hem de senaryo aşamasında olmasından dolayı filme oldukça hâkim olduğunu buna karşın kendisinin de tüm aşamalarda müdahalelerinin ve dokunuşlarının olduğunu aktarmıştır.

Çelo filminin yapımında da Yavuz Özkan’la bir işbirliği söz konusudur. TRT’nin 2015 yılında senaryo yarışması açmasının üzerine Yavuz Özkan, Biket İlhan’ı arayarak uygun projesinin olup olmadığını sormuştur. Biket İlhan projesinin olmadığını belirtmesinin ardından Yavuz Özkan zaten daha öncede önermiş olduğu Çelo’yu tekrardan hatırlatmıştır. Önceden üzerine birtakım çalışmalar gerçekleştirilen fakat hayata o dönem geçirilemeyen proje böylelikle üzerinde tekrar çalışılarak TRT’ye yollanmıştır. Sonrasında da TRT tarafından Biket İlhan’a gerekli dönüş yapılmıştır.

Hilal-i Ahmer Hanımlar Merkezi belgeseline esin kaynağı olan fotoğrafı Biket İlhan’a iletmış olan Aydan Gündüz, aynı zamanda da filmin senaryosunu Funda Özdemiroğlu ile birlikte yazmış, yapımcılığını da yine yönetmenin kızı Nihan Belgin yapmıştır.

3.2.4 Biket İlhan Filmlerine Tematik Bakış

Sorunsalımız doğrultusunda ayrıntılı çözümlemesine girmeden önce bu bölümde Biket İlhan'ın filmlerinin konularına (tema) ve kaba hikâye örgülerine değineceğiz.

Yönetmenin kendisinde de bulunmayan, pandemi koşulları nedeniyle olası diğer arşivlere ulaşamadığımız, dolayısıyla ne yazık ki erişme ve izleme olanağı bulamadığımız ilk 2 filmine dair (Bir Kadın Yüzü ve Senin İçin Bir Kadeh) bir değerlendirme yapmayıp, tematik bakışı Sokaktaki Adam' dan başlatacağız. Kaldı ki, Biket İlhan da bu filmini “benim ilk filmim” olarak nitelemektedir.

Ruken Öztürk'e göre, “Sokaktaki Adam, yüzeyindeki öykünün (kaçakçılık, serüven filmi) altında, yapıtın yazıldığı dönemle de ilişkili olarak varoluşçu ve “yabancı” bir karakterin öne çıktığı, siyasi olayların fazla göze batmadan hissettirildiği, dönemin boğucu, karanlık atmosferinin yansıtıldığı bir filmidir.” Uzun bir iç monolog şeklinde başlayan film süresince, mevcut iç sesler sürekli yer değiştirmektedir. Filmin karakterleriniyse iç sesleriyle birlikte tanımakla beraber, filmin içerisinde yan karakterler duygu ve düşüncelerini izleyici ile paylaşıp doğrudan bizlere seslenmektedir. Bu bağlamda, bu özellik epik filmlere özgüdür. Aynı zamanda filmde “aralara giren ve öyküyü kesen sahnelerde geçmiş bir aşk hikayesi” anlatılmaktadır. Bu sahnelerin artmasıyla beraber aslında bu aşkın bitmediği de anlaşılmaktadır (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 267).

Agah Özgüç ise filmin konusunu şu şekilde özetlemiştir:

“1950'li yıllarda yük gemilerinde kamarotluk yapan 'mekansız kurt' Hasan'ın karizmatik öyküsü. Ne istediğini bilmeyen, ama ne istemediğini bilen Hasan (Metin Belgin), İstanbul'da bir kaçakçılık olayına karışır. Eski sevgilisi Ayhan' a kavuşma düşleriyle yaşarken, kaçakçılarla işbirliği yapan ünlü fahişe Meryem'le (Suna Yıldızoğlu) tanışır. Aralarında cinsel tutkuya dayalı bir aşk macerası başlar. Ama bir süre sonra, hizmetçisiyle (Süeda Can) lezbiyen ilişkisini görünce Meryem'den tiksindir. Bu arada polis, aldığı bir ihbar sonucu Hasan'ın peşindedir. Hasan da suç

ortağı Yakup'la (Mustafa Aykırın) birlikte ihbarcının peşine düşer” (Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 801).

“Hasan, Türk sinemasında ender rastlanan ‘varoluşçu’ karakterlerden biridir. Fransızca bilen Hasan’a Meryem feylesof” der. Film, Tevrat’ta kullanıldığı biçimiyle “Seni Babil’den öte götüreceğim,” yazısıyla açılır ve filmde Babil metaforu kullanılır. Ayhan, karaborsa, darbeler vb. nedeniyle yaşadıkları yeri Babil’e benzetir. Hasan “Ama Babil’de sıkılıyorum,” der; Ayhan Babil’de yaşamaktadır, oysa Hasan başka bir dünyada. Hasan filmin sonunda ölerək Babil’in ötesine gider. Filmin bir yerinde kendini Mohikanların sonuncusuna benzetir ve “neyi istediğini bilmeyen, neyi istemediğini bilen kamarot” olarak tanımlar. Camus’nün karakteri gibi “yabancı”dır. Yönetmen, Hasan’ın “probleminin kendisiyle” olduğunu söyler. Yönetmene göre Meryem, Hasan’la gidemeyeceğini zaten bilir” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 267-268).

Filmde müzik tercihen az kullanılmıştır. Sadece Hasan ve Ayhan ilişkisine vurgu yapmak adına kullanılan yerler ve filmin diegetic müziği söz konusudur. Yönetmen filme özel müzik yaptırmayarak var olan bir müzikten istifade etmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 267).

Sokaktaki Adam filmi Suna Yıldızoğlu’nun Sinema Yazarları Derneği’nden (SİYAD) 1996 yılında ödül aldığı ilk film olma özelliğini de taşımaktadır. Yönetmen daha önceden oyuncuyla tanışmadığını fakat “bu film için kafasına tip olarak oturduğunu” belirtmiştir. Oyuncuya teklif sunarken ise maddi anlamda ne kadar isteyeceğini kestiremediğinden dolayı kaygılandığını da dile getirmiştir: “Ben Suna’ya, işte film bitti, zaman geçti, elime üç kuruş para geçmişti, para vermeye kalktım. Bana ‘Biket komik olma. Ben bu kadar senedir Yeşilçam’dayım, Türk sinemasındayım. Hiç kimse bana böyle bir rol teklif etmedi ve hiçbir filmde de ödül almadım. Sakın bir daha lafını duymamayım,’ dedi.” Biket İlhan oyuncuların doğru projelerde ve doğru yerlerde kullanıldığı takdirde iyi sonuçların alınacağını düşünmektedir. Filmiyle ilgili hoşnut olmadığı durum “o dönemle ve ekonomik olanaklarla sınırlı olan teknik, laboratuvar vb. işlemler olduğunu” belirtmiştir. “İlhan’ın aktardığına göre, Gürcistan’da bir festivalde rastladığı önemli bir yönetmen

kendisine, İstanbul’u çok farklı gösterdiği ve şimdiye kadar gördüğü filmlerdeki gibi turistik bir İstanbul betimlemesi yapmadığı için teşekkür eder” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 268-269).

“Sokaktaki Adam, 32. Antalya FF’de (1995) En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Mustafa Avkıran); 9. Adana Altın Koza FF’de (1995) Çukurova Gazeteciler Cemiyeti Özel Ödülü’nü, 8. Ankara FF’de (1996) En İyi Sanat Yönetmeni (Yudum Yontan), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Ali Sürmeli), Umut Veren En İyi Kadın Oyuncu (Süeda Can), umut veren Performans (Oytun Sert) ödüllerini alır. Ayrıca ÇASOD ve SIYAD gibi çeşitli meslek örgütlerinden de ödüller almıştır.” Sokaktaki Adam filmine 1950’lerin atmosferini başarılı şekilde yaratabildiği için olumlu eleştiriler gelmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler, 2004, s. 269).

Aynı zamanda 1950’lerin İstanbul’unun kültürel çeşitliliğine de ekrana yansıtan film için Bilet İlhan, “özellikle azınlık vurgusu yapmadığını ancak dönemin yaşantısını gerçekçi bir şekilde aktarmaya çalıştıklarını” belirtmiştir (İlhan, 2016, s. 271).

Bilet İlhan, bu süreçte Attila İlhan’ın roman uyarlaması olan Kurtlar Sofrasını çekmiştir. Yönetmen 35 mm olarak çektiği diziyi oldukça önemli bir proje olarak nitelemiştir (İlhan, 2020).

Filmde Çeşmeli olan sağır ve dilsiz balıkçıyla, Sakız Adalı olan Yunan şarkıcı kızın trajikomik aşk hikayesi konu edinmiştir. Çeşme Festivali’ne konuk şarkıcı olarak katılan Evdokia, orada dilsiz kayıkçıya âşık olmuştur. Kayıkçının da Yunanlı şarkıcıya karşı hisleri vardır. Evdokia konser sonrasında Sakız Adası’na dönünce kayıkçı onu unutmamıştır. Bunun üzerine bir gece yarısı kamyon lastiğinin üzerinde karşı adaya yüzerek ulaşmıştır. Yunan polisi tarafından casus zannedilen kayıkçı tutuklanmıştır. Dilsiz olduğundan da derdini anlatamamasından dolayı, Evdokia büyük bir mücadele sonucu kayıkçının kurtulmasını sağlamıştır. Çeşme’ye döndükten sonra toplum tarafından da casus olduğu düşünülerek dışlanan kayıkçı oldukça mutsuz olmuştur. Gerçekler yün yüzüne çıkınca da iki kıynın da sağduyulu kişileri tarafından aşıklar bir araya getirilmek üzere harekete geçilmiştir (Özgüç,

Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 834). Filmin aşk ve barış taraftarı tutum gösteren finalinde, kayıkçı ile Evdokia tepedeyken Yunan ve Türk tarafının tekneleri onlara doğru yaklaşır, sonrasındaysa film son bulmuştur (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 272).

Filmin başında iki martı yerine tek martının gösterilmesi finalde anlam kazanmıştır. Kayıkçı Türkiye'yi temsil ederken, Evdokia ise Yunanistan'ı temsil etmektedir ve artık tek birleşmiş olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda martı aracılığıyla metaforik biçimde Yunanistan ve Türkiye tektir mesajı verilmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 273).

Kayıkçı'nın kendi hayatında çok önemli bir yeri olduğunu, beraberinde birçok şeyi başlattığını ve hem de filmin Türk sinemasında belli bir yerinin olduğunu söyleyen Biket İlhan filmin başka ülkelerde gösterildiğini söylemiştir. Filmin Türkiye'de yeteri kadar önemsenmediğini düşünen yönetmen, filmin kendisi için çok değerli olduğunun da altını çizmiştir (İlhan, 2020).

Kayıkçı filmini eleştirmenler beğenmemişlerdir. 1999 yılındaki depremin hemen ardından gösterilmesi filmin gişe başarısını olumsuz anlamda etkilemiştir. Fakat film Kıbrıs'ta gösterildiğinde yoğun ilgiyle karşılanmış ve bu dönemde yönetmene telefonla bağlanılmıştır. Biket İlhan gösterilen bu ilginin dahi kendisi için yeterli olduğunu belirtse de eleştirmenlerin bu durumu bir türlü görmek istememelerini eleştirmiş ve bir nebze haksızlığı uğradığını düşünmüştür (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 270).

Biket İlhan, 2000'lerden sonra Türk filmlerine olan ilginin artmasıyla beraber filmlerdeki üretiminde arttığına dikkat çekmiştir. Yönetmen bu dönemi şu sözlerle özetlemiştir: “Ve bu arada işte çok farklı televizyon yıldızlarının hem yapımcı hem bazılarının yönetmen ve başrol oyuncusu olduğu filmler yapılmaya başlandı. Onlar çok ilgi gördü tabi. Birçok ta paralar kazandılar. Ama bazıları tabi, çok afişlerine bile bakamayacağım filmlerde çıktı bu arada. Artık isimlerini anmayayım onların. Ama eli yüzü düzgün, hani ticari bir iş olup iyi yapılmış filmler diyebileceğimiz işler de var aralarında mutlaka. Ve bunların yanında da bizim filmlerimiz diyeyim artık o filmlere ne ad takıyorsak. Bizim filmlerimizde biraz biraz daha onların yanında

yürümeye başladı, biraz kendilerine göre. Daha küçük box officeler yaparak belli bir yere geldi yani filmler, yani bir şans doğdu. Ama işte dediğim gibi son zamanlarda yine kötü bir dönem vardı yani bu pandemiden öncede çok iyi gitmiyordu Türk filmleri son bir iki yıldır. Bundan sonra da ne olur bilemiyorum tabi” (İlhan, 2020).

Filmde hapishaneden firar eden dört mahkûmun hikâyesi konu edinmektedir. Haşim tarihi eser kaçakçısı, Yusuf töre cinayeti işleyen bir katil, Selim hırsız, Ali ise tetikçidir. Dört arkadaş tekneyle kaçarlar firtına çıkmıştır. Böylece her birinin hayallerini süsleyen tarihi eser de denize düşmüştür. Sonrasında karaya vuran mahkûmlar, Yunan adasına çıktıklarını zannetmektedirler. Oysaki Gökçeada’dadırlar. İlerleyen süreçte de aralarındaki sorunlar büyümeye başlamıştır (Şener, TSA Türk Sineması Araştırmaları , 2017).

Nazım Hikmet’in hayatına dair bu film için, önce senaryoyu kadınlar üzerinden aktarmak isteyen yönetmen nereden yola çıkarsa çıksın hikâyenin yine Nazım Hikmet’e vardığını fark etmiştir. Böylece Nazım Hikmet’e yoğunlaşmıştır, öyle ki yönetmen konuyu bu şekilde ele alarak kadınları da konuya dâhil etmiştir. İlk etapta Nazım Hikmet’in Türkiye’den kaçıyla başlayan bir senaryo yazılmaya başlanmıştır. Prodüksiyon büyüyünce maddi şartlarının el vermeyeceğini düşünen yönetmen, Nazım Hikmet’in en verimli olduğu döneminin Bursa hapishanesi dönemi olduğuna karar vererek filmi bu şekilde yapmaya karar vermiştir. Yönetmen, hapishane de Orhan Kemal ve Balaban gibi karakterlere de dikkat çekerek onların dönemin bir nevi yansımaları olduğunu belirtmiştir. Nazım Hikmet’in çok büyük bir değer olduğunu belirten yönetmen, böylesi bir karakterin yapaylıktan uzak ve gerçekçi şekilde oynanabilmesi için oyuncularından senaryoyu okumalarını fakat role hazırlanarak gelmemelerini rica ettiğini söylemiştir. Oyuncularının duygularına da önem verdiğini belirten yönetmen kendi rollerine odaklanarak hazırlanırlarsa aksamalar olduğunu, oysaki filmin bir bütün olduğunu aktarmıştır (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Yukarıda esin kaynaklarına dair alt bölümde de belirttiğimiz gibi, Köy Enstitüleri deneyimini aktarmayı amaçlayan bir filmidir. Yan hikâyeleri olmakla

birlikte film özellikle bu kurumların çalışma biçimini, eğitim anlayışını ve özellikle de muhafazakâr kesimin bu kurumları hedef alışıını işlemektedir.

Trablusgarp ve Balkan Savaşları sırasında göçlerin olduğu dönemde fazlaca kadın ve çocuk zor durumda kalarak sefil olmuştur. Bunun üzerine Hilal-i Ahmer bünyesinde bir kadınlar kolu kurulmasına karar verilmiştir. Burada el işi, dikiş ve nakış eğitimi alan kadınlar işlerinin satışından pay alarak hem geçimlerini sağlamışlardır hem de böylece Hilal-i Ahmer'in Hanımlar Merkezine mali kaynak oluşturulmuştur (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Biket İlhan'ın ilk dönem (1990'lar ve 2000'lerin başı) filmleri ile son dönem filmleri arasında tematik açıdan dikkat çeken en temel fark, ilk dönemlerde, her ne kadar arka planda Türk-Yunan ilişkileri; kültürel çeşitlilik gibi sosyal konular varolsada daha bireysel hikayelere, öznel varoluş sorunlarına odaklanması; buna karşılık son dönemde giderek tarihsel temelli kurmacalar, son yıllarda ise doğrudan belgesellere yönelmesidir.

3.3. Biket İlhan Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadınların Temsili

“Ataerkillik öylesine kök salmış bir düzendir ki, her iki cinsteyarattığı kişilik yapısı, bir politik sistem olmaktan öte, bir düşünce ve yaşam tarzı durumundadır” (Millet, 1987, s. 109).

Biket İlhan sinemasını toplumsal cinsiyet temsilleri açısından değerlendirmeden önce, bu alt bölümde, Türkiye sinemasına toplumsal cinsiyet paradigması üzerinden bakacağız. Öncelikle de toplumsal cinsiyet kavramını tanımlayacağız.

Toplumsal cinsiyet kalıpları kültürden ve dönemden döneme değişiklik gösterebilir bile temelde ataerkil yapıya sahip birçok kültürde kadına yönelik yıpratıcı tavır dikkat çekmektedir. Toplumsal cinsiyet konusu ile alakalı temel ayrım biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tanımlamalarının birbirlerinden ayrılması ile başlamaktadır (Ersoy Çak, 2010, s. 105).

“Biyolojik cinsiyet farklılıkları öğrenilmemiş, doğuştan getirilen özellikler bakımından kadınlarla erkekler arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları ise öğrenilen, sosyalleşme sürecinde kazanılan özellikler bakımından insanlar arasında gözlenen farklılıklardır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları, bireyden bireye, kültürden kültüre bazı değişimler gösterir” (Yaşın Dökmen, 2010, s. 25).

Doğdukları andan itibaren kızlara ve oğlanlara belirli davranış kalıplarının sunulmasının nedeni toplumsal cinsiyet rollerinin öğretilmesi ve benimsetilmesi içindir. Toplum, erkek veya kadın olan bireyleri sorumlulukları, rolleri, hakları ve beklentileri doğrultusunda erillik ve dişillik süreci içerisinde yavaş yavaş dönüştürmektedir. Ann Oakley bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

“Toplumsal cinsiyet bir kültür meselesidir, erkek ve kadınların ‘eril’ ve ‘dişil’ olarak sosyal sınıflandırılmasına işaret eder. İnsanların erkek ya da kadın olduğu, çoğunlukla biyolojik göstergelere göre anlaşılabilir. İnsanların eril veya dişil olduğu ise aynı şekilde anlaşılabilir; ölçütler kültürel, yere ve zamana göre değişiklik gösterir. Cinsiyetin değişmezliğini kabul etmek zorunludur, ama böylece toplumsal cinsiyetin değişkenliği de kabul edilmelidir” (Bhasin, 2003, s. 8-9).

Süregelen zaman boyunca erkeklerin kadınları egemenliği altına almasını kolaylaştıran ataeril düzen bu sayede kadınları ait olmadıkları bir yapının içine girmeye adeta zorlamıştır. Bu sayede “kadının kendisini erkeğin gözünden tanımlamasına ve toplumdaki rollerini bu tanımlamalar” aracılığıyla yapmasına neden olmuştur (Kabadayı, 2004, s. 68).

Kadın ve erkeklerin cinsiyetçi kalıplar içinde birtakım kod ve temsillere uygun davranışlar sergilemesi beklenmektedir. En çok dayatılan kodlardan biride kadın ve erkeklerin birbirinden farklı bedenlere sahip olduklarını vurgulayan renkler üzerinden gerçekleştirilmektedir. Doğdukları andan itibaren renkler mavi ve pembe olmak üzere hayatımıza yön vermektedir. Böylelikle cinsiyete dayalı olarak giyilen kıyafetlerden, oynanılan oyuncağa, kimliğin rengine ve dahası hangi okula gidip hangi mesleği seçeceğine kadar ki süreci de başlatmaktadır (Göker & Göker, 2014, s. 221-222).

Erkek egemen toplumsal yapı, işleyişte erkeklerin avantajlı konumda olduğu toplumsal ilişkiler bütünüdür. Kadına ve erkeğe farklı toplumsal roller biçen yapı beraberinde cinsiyetçi bir iş bölümünü de getirmektedir. İyi, doğru ve güzel olarak atfedilen toplumsal davranışlar kadın ve erkekler için ayrı tanımlamaları içermektedir. Toplumsal yapı tarafından erkek çocuklardan erkek, kız çocuklardan ise kadın gibi davranmaları beklenmektedir. Cinsiyet rol ve kalıplarına uymayan bir davranış sergilendiğinde ise bireyler kültürel açıdan yaptırımlarda karşılaşmaktadırlar. Çünkü kültürel norm ve değerler de erkek egemendir (Suğur, Demiray, Eşkinat, & Ağaoğlu, 2006, s. 154-155).

3.3.1. Türkiye Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerine İlişkin Yaklaşımlar

Etkin bir kitle iletişim aracı olan sinema “gündelik yaşamın görünür olduğu bir anlatım ve anlamlandırma aracıdır.” Aynı zamanda sanat formu olan sinema, var olan gerçek ve bu durumun temsilini sorunlaştırmaktadır. Gerçeği olduğu gibi aktaran filmler olduğu kadar gündelik hayatı sinema aracılığıyla dönüştüren filmler de söz konusudur (Göker & Göker, 2014, s. 228).

Sinema toplumsal hayatı beyaz perdeye anlatılar şeklinde aktarırken, kodlanan temsiller aracılığıyla izleyicinin bakış açısı doğrultusunda yoğunlaşmasını oluşturacak biçimde işlenmektedir. “Geniş bir kitlesi olan sinema, çoğunlukla egemen görüşlerin meşrulaştırıldığı bir ideolojiye bağlı olarak çalışmaktadır.” İzleyiciye belli bir takım kalıp bakış açılarını kabul ettirmeye çalışan sinema, temsiller aracılığıyla toplum da var olan eşitsizlik ve adaletsizlikleri görmezden gelen bir tutum sergilemektedir (Ryan & Kellner, 1997, s. 32).

Toplumsal cinsiyet kavramı, “20. Yüzyıl’ın ortalarından sonra kitle iletişim araçları” aracılığıyla aktarılmaya başlanmıştır. Verilen iletiler sayesinde, bireyler etkilenmekte ve davranışlarının şekillenmesi hedeflenmektedir. Sinema da “toplumsal cinsiyet rollerinin üretilmesi ve bunları bireylere pekiştirmesi yönünden etkili bir iletişim aracıdır.” Yönetmenler film çekerken gerek bilinçli gerekte

bilinçsiz olarak bu rolleri seyirciye aktarırlar. Klasik anlatı sinemasında karakterler ile özdeşleşme olduğundan toplumsal cinsiyet rollerinin seyirciye aktarımı ve pekişmesi çok daha kolay olmaktadır. Seyirci karakter ile özdeşleştiğinden dolayı sorgulamadan olduğu şekliyle kabul etmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasında toplumsal yaşamın ve rollerin yansımaları temsiller aracılığıyla görünmektedir. Ataerkil düzenin hâkim olduğu yapı sıklıkla Türk filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. Türk filmlerinden ön plan da olmayan kadınları aynı zamanda ana karakterde olamadı, işlevlerinin olayları başlatıcı niteliğinde olduğu gözlenmektedir. Olayları başlatan kadınlar, yan hikayeler de yer almaktadır. Erkek karakterler ise genellikle kadınların başlatmış olduğu olayların ana karakteri konumundadırlar. “Türk sineması yıllara göre ayrıldığında, 1980’lerden itibaren kadının filmlerde daha çok yer almaya başladığı görülür. Ancak sadece olayların başlatıcısı rolünde kalmakta, daha derine inmemektedir” (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018, s. 628-629).

Türk sinemasında kadın ve erkek karakterler eşit temsillerle yansıtılmamaktadır. Eşit olduğu düşünülen durumlarda dahi kadın temsili, erkeğin çevresinde konumlandırılmıştır. Aynı zamanda kadın karakterlere, erkek karakter kadar söz hakkı tanınmadığı da gözlenmiştir. Ataerkil bakış açısının izleri, feminist bakış açısıyla çekildiği düşünülen filmlerde dahi karşımıza çıkmaktadır. Güçlü olarak sunulan kadın temsillerinin davranışları incelendiğinde, “erkekler ve toplum tarafından, ancak erkek gibi davrandığı zaman ya da ataerkil sistemin devam ettirilmesine katkı sağladığı zaman” önemsendiği görülmüştür. Aslında kadın olduğundan dolayı değil, ataerkil sistemde var olan erkek davranışlarını pekiştirdiği için kabul görüştür. Türk sineması içerisindeki kadın temsilleri, “kadından beklenen toplumsal cinsiyet kurallarını tekrar ve tekrar üretmiştir.” Aynı zamanda Türk sinemasında kadınla ilişkilendirilen en önemli kavram “namus”tur. Kadın için namus korunması gereken bir olgudur. Kadın, bakire olmalı ve cinsellikten uzak durmalıdır. Genellikle “boyun eğen, isyankâr olmayan”, uyumlu özellikleri vardır. “Kadın sadece namusu kirlendiğinde isyan etmelidir. Namusu kirlenmiş bir kadın evlenemez, toplumca dışlanır ve kötü bir şekilde damgalanır. Eğer bir kadının namusu, kendi rızasıyla ya da kendi rızası dışında kirlenmişse toplum tarafından

dışlanılmalı, bu kirliliği ancak ölümüyle temizlemelidir” (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018, s. 633-634).

Erkeklik tanımı ve temsiliyse tamamen dar bir kalıp içine sokularak yansıtılmıştır. “Baba olmak, güçlü olmak, sporcu olmak, bıyık bırakmak, patron olmak, kadınsı olmamak, gay olmamak” gibi özelliklerin her biri ideal erkek kalıbının altını dolduran tanımlamalar haline gelmiştir (Özkantar, 2019, s. 5).

Türk toplumu içerisinde baba figürüne addedilen saygı oldukça fazladır. Aldığı kararlar sorgulanmaksızın doğru olarak kabul edilirken hata yapsa dahi bu durum dillendirilmemektedir. Anneyse bir açıdan babanın yardımcısı durumundadır. Eğer bir erkek kadınlarla özdeşleştirilen herhangi bir eylem ve tutumla uyum gösteriyorsa, Türk toplumunda eleştirilmesi ve ötekileştirilmesi beklenen bir durumdur (Özkantar, 2019, s. 7).

Durum böyleyken 1970’lerde seks filmlerinin yoğun olduğu dönemse tamamıyla erkeklere yöneliktir. Bu dönemde kadın karakterler, “erkeği cinsel yönden doyuran bir haz nesnesi olarak sunulmuştur.” Nesneleşen kadın bedeninin “ataerkil toplum yapısında haz verme amaçlı bir köle gibi kullanıldığı görülmektedir” (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018, s. 634).

80’lere kadar Türk sinemasında kadın karakter kendilerine hemen hemen sadece “melodram anlatı”ları içinde yer bulabilmiştir. Kadın karakterler, tek yönlü olarak iyi ya da kötü kadın olarak temsil edilmiştir. İyi kadın kalıbının içerisine “eş, anne, komşu” sığdırılırken, kötü kadın kalıbınaysa “erkekleri baştan çıkaran, çalışan ve bu sayede evini ve eşini ihmal eden kadın” özellikleri sığdırılmıştır. 1980’lerde ülkede yaşanan toplumsal değişimler aracılığıyla bağımsız yönetmenler sinemaya girmiştir. Böylece “kadının sinemada çok yönlü temsilinin önü” açılmıştır (Aslan, 2018, s. 204).

80’lerden sonra kadın sorunları ön plana çıkartılarak “yalnızlık, mutsuzluk, iletişimsizlik gibi modern toplumun insan üzerinde yarattığı bireysel buhranlar” etkin şekilde işlenmiştir (Özkantar, 2019, s. 2).

2000 ve sonrasına gelindiğindeyse kadınların “Yeşilçam imgelerinin dışında, yeni imgelerde ve daha özgür oldukları görülür. Cinselliği artık özgürce yaşayabilmekte, ahlakçı ve namusçu bakış açısının katı kurallarının dışına çıkabilmektedirler. Ancak, bu dönemde kadınlar için değişmeyen şey ise özne olamamaları, ataerkil düzenin içindeki hikâyeler de yer almaya devam etmeleridir. Kadın hala filmlerin odağında yer alamamakta; özellikle popüler gişe, erkek filmleri arasında sönüp kaybolmaktadır. Kadın karakterlerin sinemadaki en büyük işleviyse; erkek karakteri harekete geçirecek olayların başlamasını sağlamaktır” (Kasap, Dolunay, & Solman, 2018, s. 635).

Çağın en etkin sanat dallarından biri olan sinema, kadının temsiliyi ataerkil ideolojiyle uyumlu bir şekilde yansıtmaktadır (Öztürk, Sinemada Kadın Olmak, 2000, s. 69).

Önceki dönemlerde gözlenen toplumsal değişim aracılığıyla 2000’lerde gözlenen değişim kadın karakterler dışında erkek karakterleri de etkisi altına almıştır. Bu dönemde erkeğe yüklenen rollerdeki farklılıklarda dikkat çekmektedir. Kadınların kendi ayakları üzerinde duran, kariyer sahibi ve ayakları üzerinde durabilen bireyler olarak temsil edilmeleri mevcut egemen yapı üzerinde kırılmalara ve eşitlikçi yapı oluşumuna yerini bırakmıştır. Erkek temsilleri mevcut normların dışına çıkmıştır. Erkek temsilleri geleneksel kalıbın dışına çıkarak “daha pasif, edilgen, güçsüz ve patetik bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır.” Öncesinde erkek temsilleri karşımıza mevcut egemen yapıyı yeniden üretir şekilde “güçlü, egemen, dominant hatta kusursuz” olarak yansıtılmaktadır. “Ancak, 90’lar ve 2000’li yılların başından itibaren, sinemamızda hem cinsellik algısının farklılaşması hem de erkek ve kadının daha estetik bir açıyla seyirciye sunulmasıyla beraber kadın figürleri daha özgür ve güçlü tasvir edilirken erkek ise özgüveni zayıf, başarısız, iradesiz, mutsuz şekilde seyirciye sunulmuştur.” Türk sinemasında gözlemlenen erkek temsilleri üzerindeki değişiklik yaygın şekilde birçok yönetmen tarafından benimsenerek, yeni erkek temsili algısı ana temalardan biri konumuna gelmiştir (Özkantar, 2019, s. 3).

Bağımsız sinemacıların, toplumsal ve siyasal olayların ve teknolojik gelişmelerin etkileriyle film yapma pratikleri değişse dahi “kadının, ataerkil

toplumdaki ve sinemada temsili (aile içi roller, cinsiyetçi söylemler) sadece form değiştirmiştir. Her ne kadar gittikçe özgürleşen bir toplumdaki bahsedilse de, toplumun kadından beklentisi biçim değiştirerek eski formunda devam etmektedir.” Bu durumda sadece yeni olarak adlandırılabilir kadın temsilleri karşımıza çıkmaktadır (Aslan, 2018, s. 200).

3.3.2. Biket İlhan Filmlerinde, Kadınlar, Erkekler ve Toplumsal Cinsiyet

Biket İlhan, filmlerini feministlik bilinciyle yapmadığını fakat kendisinden de yola çıkarak kadınların “her zaman, her yerde var olabileceğini, her şeyi yapabileceğini kanıtlamak” istediği için yönetmenliği tercih ettiğini belirtmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Film çekerken kadınları ön plana çıkarmak gibi bir düşünceyle hareket etmediğini belirten Biket İlhan, kadın karakterlerin kendisine daha ilginç geldiğini dile getirmiştir. Hikâye de olay içinde bulunan şeylerin altını çizmenin önemli olduğunu düşünmektedir. Yönetmen kendisinin de çok iyi bulmadığını ifade ettiği *Senin İçin Bir Kadeh* ve *Bir Kadın Yüzü* filmlerinde de kadını ön plana çıkardığını ifade etmiştir. *Bir Kadın Yüzü* filmiyle ilgili detaylı kaynak bulunmamaktadır. *Senin İçin Bir Kadeh* filmindeyse tıp öğrencisi olan Ayşe aynı zamanda tekne kaptanlığı yapmaktadır (İlhan, 2020).

Tekne kaptanlığı genellikle erkeklere özgü bir meslek olarak tanımlandığından yönetmen, kadın karakterin mesleğine vurgu yaparak kadını ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Karakter her ne kadar kendinden emin ve güçlü bir karakter olarak temsil edilmeye çalışılsa da beyaz perdeye sorunlu bir temsil olarak yansımıştır. Filmde sıklıkla toplumsal cinsiyet rollerini olumsuz anlamda pekiştiren öznel kamera çekimlerinin olduğu planlar mevcuttur. Öznel kamera kullanımı, aşağıdaki örnek planlarda olduğu gibi kadın karakterin erkeğin bakış açısı üzerinden verilmesine neden olmuştur.



Resim 1: Senin İçin Bir Kadeh (1993) filminde Kamarada Levent, Ayşe'nin bulunduğu odaya girer.



Resim 2: Ayşe ve Levent teknede sohbet ederler.



Resim 3: Güç ve hakimiyet hissi uyandıran alt açı kullanılmıştır. **Resim 4:** Bir sonraki sahne de Ayşe, Levent’e doğru üst açıyla bakar.

Toplumsal cinsiyet vurgusu bazı sahnelerde filmin diyaloglarına da yansımıştır. Levent: “Bankalar nerden kazanır? Hadi bil dişimi kırayım.”, “Sen ekonomiden ne anlarsın?” “Kaptanlık konusunda kafama takılan bir şey var. Bileklerin bir kaptan için çok ince. Halatla nasıl baş edeceksiniz.” Filmde Levent’in eril söylemeleri dikkat çekmektedir.

Yönetmen, Sokaktaki Adam filminde de lezbiyenliğe değindiğini dile getirmiştir (İlhan, 2020).



Resim 5: Sokaktaki Adam (1995) filminde Hrisula ve Meryem öpüşürken.

Ruken Öztürk’e göre, “Filmin önemli yan karakterlerinden biri de Hasan’ın bağlandığı lezbiyen Meryem’dir. Bir sahnede Hasan Meryem’le sevişirken onları

kıskanan Hrisula gelir ve Meryem çekinmeden onu öper, Hasan tepki duyar, ‘Sizin bu yaptığınız...’ der ve kalkar. Filmde kadına yönelik şiddet eylemi Hasan’ın Meryem’i tokatlamasıyla gerçekleşir. Meryem bunun üzerine sorgulayarak ‘Hayret, koskoca adamsın, aşktan korkuyorsun,’ diyerek Hasan’a kafa tutar. Meryem, aslında Hasan’a âşıktır” (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 267).

Hülya Uğur Tanrıöver ise filmde yansıtılan lezbiyenlik temsilinin “Türk sinemasında çok önemli, ilk temsillerden biri ” olduğunu söylemiştir. Aynı zaman da Tanrıöver, “lezbiyenlik temsilini özgürlükçü bulduğunu” da dile getirmiştir. (İlhan, 2020).

Biket İlhan ise 90’larda böyle bir temsili yansıtabildiği için kendisini “cesur” olarak nitelemektedir (İlhan, 2020).

Kayıkçı filminiye Ruken Öztürk, Urfalı ve Kayıkçı arkadaşlığı üzerinden “bir erkek dayanışması örneği olarak” nitelemektedir. Urfalı’nın ihaneti üzerine bozulan ilişkileri sonrasında tekrar eski haline dönmüştür (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 271).

Kayıkçı filminde dikkat çeken bir nokta ise Urfalı karakteri üzerinden verilen Kürt temsidir. Temsilde Kürtlüğü vurgulamak istemediğini belirten yönetmen, “sanki o konu çok vurgulanırsa aramızdaki yabancılarmış gibi algılanacağını düşündüğünü ve bunun kendisine ters geldiğini” belirtmiştir (Öztürk, Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiyede Kadın Yönetmenler, 2004, s. 273).

Yönetmen politik sinema yapmadığını ve anlatılan hikayedeki karakterlerin söylemlerinin filmi politikleştirmeye yeterli olmadığını düşünmektedir (İlhan, 2017) (İlhan, 2017).

Toplumsal cinsiyet bağlamındaysa yönetmen Kayıkçı filminde de kadın karakterin baskın olduğunu ve “Kayıkçı’nın üzerine giden taraf” olduğunu düşünmektedir (İlhan, 2020).

Biket İlhan Kurtlar Sofrası dizisinde de birçok kadın tiplemesi olduğunu ve Ümit karakterinin oldukça önemli olduğunu aktarmıştır. Aynı zamanda yaratılan başka filmlerdeki kadın temsillerine eleştiride bulunan yönetmen sözlerine şu şekilde devam etmiştir:

“Hele o dönemde kısa saçlı elinde ağızlığıyla sokaklarda sigara içen falan bir kadın yani, 60’larda yani. Orda 60’ı anlatıyoruz çünkü. Düşünebiliyor musun? Bunlar hep bizde mağdur olmuş kadın figürleri vardır ya hani eski filmlerde falan özellikle. Benim filmlerimde tam tersi. Erkeğin bile önüne geçen kadınlar var. Beni belki böyle tanımlayabilirsin. Yani kadınlığın altını çizmek değil sadece. Ben artık mağdur kadın görmekten sıkıldım. Onun için bu kadınları göstermek istiyorum. Çünkü bunlarda gerçek, yaşanmış bunlar. Kurtlar sofrasında da var” (İlhan, 2020).

Sinemaya girdiği dönemlerde kadınların çalışma ortamında sayıca fazla olmadıklarını ve o dönem kadın yönetmen sayısının 13’ü geçmediği ifade eden yönetmen, kadınların o döneme özgü zorluklar çektiklerini belirtmiştir. 1990’lı yıllar ekonomik anlamda sıkıntılı bir dönemken toplumsal cinsiyet bağlamında kadınlar için daha da sorunlu bir dönem olup olmadığının sorulması üzerine yönetmen düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“O dönemde çok az kadın yönetmen vardı. Zorlukları... Özel zorluklar çektiler mi? Mutlaka, her zaman. Biliyorsunuz yani erkeklere yollar daha kolay açılıyor. Her şeye daha rahat ulaşabiliyorlar. Bizler için öyle olmuyor tabi. Ama yine de bu işi kotaran kadın yönetmenler vardı. Evet, yani erkekler bize çok yol vermek istemediler, bunun farkındayım” (İlhan, 2020).

Yoluna devam ederken kafasına koyduğu düşünceyi gerçekleştirmeyi nihai amaç edindiğini dile getiren yönetmen, bu uğurda kadın veya erkek olunmasına aldırış etmediğini, kendi nazarında iki cinsin de eşit olduğunu vurgulamıştır. Kadın yönetmenlerinse 2000’lerden sonra çoğalmaya başladığını ve geçmiş döneme göre 2000 sonrasının sorunlu bir dönem olmadığını ifade etmiştir:

“Sanıyorum böyle bir kadın yönetmen erkek yönetmen gibi bir sorun çokta büyük değil eskisi kadar. Yine zorlukları var. O yıllardaki kadar zor olmadığını

düşünüyorum. Yani belli yollar açıldı bazı yönetmenlerin önünde, kadın yönetmenlerin önünde. Aldıkları ödüllerle olsun, dolaşımlarıyla olsun” (İlhan, 2020).

90’lardan sonra farklı bir yola girildiğine dikkat çeken yönetmen, kadın yönetmen sayısının artmasının oldukça önemli olduğunu ve bir gün sayıca erkek yönetmenlerle eşitlenme umudu taşıdığını belirtmiştir (İlhan, 2020).

Hülya Uğur Tanrıöver ise, kadın yönetmenlerin sayıca artış göstermelerinin dayanışma gösterme ve diğerlerine cesaret verme açısından önemli olduğunu fakat zorluklardan dolayı bir veya iki film çektikten sonra bırakmak zorunda olan kadın yönetmen sayısının azımsanmayacak boyutta olmasına dikkat çekerken, aynı zamanda da kadın yönetmenlerin yaşadıkları baskı ve cinsiyetçi tutumlara bu bağlamda dikkat çekmiştir (İlhan, 2020).

Dört mahkûmun kaçış öyküsünü ele alan Ayın Karanlık Yüzü filmindeyse Meryem sahil kenarında kasabadaki iki erkek tarafından tecavüze yeltenilerek şiddet uygulanmasına rağmen, ilerleyen sahnede polis karakolunun önünden geçtiği halde şikayetçi olmamıştır. Kasaba halkı tarafından dışlanan Meryem, ona inanmayacaklarını düşünmektedir. Filmin ilerleyen bölümlerinde de Meryem’in “Kurtar beni Yusuf” diye haykırışta bulunduğu ve kurtarıcı olarak görülen Yusuf tarafından kurtarılmıştır.



Resim 6: Aynın Karanlık Yüzü (2004) filmi Meryem'in sahilde taciz edildiği sahne.



Resim 7: Meryem'in karakolun önünden geçtiği sahne.

Toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında filmde kasabadaki erkeklerin dışında, mahkûm olan Haşim, Selim ve Ali'nin de Meryem'e karşı hep bir güvensizlikleri söz konusudur. Ali Meryem ile tanıştıktan sonra Meryem'in

arkasından diğer erkeklere “Sen kaç senedir düzüşmedin? Kadın hasretinden çıldırmadık mı? Orospumuz kendi ayağıyla geldi” gibi eril söylemlerde bulunmasının üzerine Yusuf yine Meryem’in koruyuculuğu rolünü üstlenmiştir.



Resim 8: Yusuf’un Ali’yi yumrukladığı sahne.

Meryem’i deli olarak niteleyen ve kasabada dışlayan erkek topluluğu da dikkat çekmektedir. Meryem’i “kafayı yemiş orospu, şimdi de Mercedes’lilere kuyruk sallıyor, onun peşine bıraktıysan artık ben yazılayım, kafayı taktım bir kere” gibi cinsiyetçi ifadelerle itham etmektedirler. Metin Belgin’in canlandırdığı Selim karakteri son sahnelerde Meryem’i kastederek Yusuf’a “Çetenin en iyi elemanı sensin. İşin içinde kadın parmağı olsa bile” demiştir. Ali Poyrazoğlu’nun canlandırdığı Haşim karakteri ise kadın karakteri tamamen metalaştırarak “100 tane karı alırım 100’ünde adı Meryem” demiştir.

Meryem bir erkek karakter tarafından onaylanma ihtiyacı duyan bir temsil olarak sunulmuştur. Yaptıklarını mezarının başına giderek ölen eski eşine anlatan Meryem, sonraları Yusuf’u eski eşinin yerine koymuştur. Evdeki eski eşine ait fotoğraf karesini bir sonra planda Yusuf olarak görmüştür.



Resim 9: Meryem eski eşinin fotoğrafına bakar.



Resim 10: Meryem fotoğrafa bakmaya devam eder.



Resim 11: Meryem fotoğrafta eski eşinin yerine Yusuf 'u görür.

Haşim karakterinin üzerinden filmde erkek olmanın gereği olarak görülen güçlü durma ve duygularını belli etmeyerek bastırma durumu bir bağlamda yeniden üretilmiştir. Telefon kulübesinde duygusal bir konuşma gerçekleştirmesinin ardından aslında telefon kulübesinin kordonunun kopuk olduğunu ve aslında konuşmayı gerçekleştiremediğini görürüz.



Resim 12: Haşim telefonda duygusal bir konuşma gerçekleştirirken.



Resim 13: Bu sahnede telefon kordonunun kopuk olduğunu görürüz.

Mavi Gözlü Dev filmindeyse hikâyenin ve kadın karakterlerin konumlandırılmasının oldukça önemli olduğunu belirten yönetmen beyaz perde de dikkat edilmesi gereken karakter çizdiğini belirtmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Yönetmenin, Mavi Gözlü Dev filmindeki temsilleriyle alakalı düşünceleri şu şekildedir: “Nazım tabi, farklı bir film. Orda da kadınları doğru anlattığımı düşünüyorum. Tabi orda esas Nazım’ın yaşamıydı ama hayatına da bir sürü, kadın giriyor. Annesi de özel bir karakter. O dönemin en önemli ressamlarından Celile Hanım. Yani ben sıra dışı kadınları anlatmayı seviyorum galiba. ...Ben kadın sorununu, kadın meselesini anlatayım diye yapmıyorum bu filmleri. Ama bu mağdur edebiyatını hiç sevmiyorum artık çok izledik o zavallı kadınları” (İlhan, 2020).

Erkeklerin hayatını kadınlarınkine göre sıradan bulduğunu söyleyen yönetmen, “sıradan olmayanları zaten yapıyoruz” diyerek çekmiş olduğu Mavi Gözlü Dev filmine atıfta bulunmuştur (İlhan, 2020).

Annesinin de sanata meyilli bir kadın olduğunu belirten Bilet İlhan, Yarım Kalan Mucize filminde annesinden kalan kemani kullandığını belirtmiştir. Kendisinin de anılara düşkün bir yapıda olduğunu belirtmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Yarım Kalan Mucize filminde Nahide’nin babası, kızının okula gitmesine karşı çıkmaktadır. Nahide okula gitmek istediğini söylediğinde “Ağa seni okula göndermez. Kadın kısmının işi değil bunlar. Ele güne rezil etme beni” diyerek kızına yönelik cinsiyetçi söylemlerde bulunmaktadır. Eşineyse “ben namusuma leke sürdürmem, tamam mı” diyerek şiddet uygular.



Resim 14: Yarım Kalan Mucize(2012)Filminde okula gitmek İstedğini söyler



Resim 15:Nahide’ye öfkelenen baba, Anneye şiddet uygular.

Nahide okula gidebilmek için yola düştüğünde erkek kılığına girer. Bu durum o dönemde toplumun kadına bakışını gözler önüne sermektedir. Çünkü Nahide ancak erkek kılığına girerse zarar görmeden okula ulaşabilecektir.



Resim 16: Nahide erkek kılığına girer.

Ağanın da babaninkine benzer cinsiyetçi söylemleri vardır. Okula geldiğinde “avrat kısmının okuduğu nerde görülmüş” diyerek öğretmenlere çıkışır. Nahide korktuğu için rüyasında okula gitmesine öncülük eden öğretmene ağanın şiddet uyguladığını ve “sen kim oluyorsun da benim avratlarımı okul denen o kerhaneye yolluyorsun” dediğini görür. Bu sahnede cinsiyetçi söylem ve eril dilin yeniden üretildiği görülmektedir.



Resim 17: Öğretmen Nahide'nin okula gitmesi konusunda onu yüreklendirdiği için ağa şiddet uygular.

Biket İlhan'ın Sokaktaki Adam, Kayıkçı ve Ayın Karanlık Yüzü filmlerin farklı dönemlere ait olmasına rağmen deniz görüntüsünün çoğunlukta olması dikkat çekicidir. Filmlerini birbirinin tamamlayıcısı olarak gören yönetmen, denizin kendisi için oldukça önemli olduğunu “huzur” ve “sonsuzluğa bakışı” simgelediğini söylemiştir (İlhan, 2020).

Dikkat çeken bir nokta ise Ayın Karanlık Yüzü ve Çelo filminde karşımıza çıkan deli temsilidir. Yönetmen, her mahalle ya da kasabada tam olarak delirmese de böyle insanların bulunduğunu ve onları bu duruma getiren yaşanmışlıklardan kurtulmak kişilerin evrilerek bu hale dönüştüğünü düşünmektedir. Dolayısıyla yönetmen bu durumun ve yaşanmışlıkların kendisini etkilediğini dile getirmiştir (İlhan, 2020).

Yönetmen Çelo'daki Kezik, Ayın Karanlık Yüzündeki Meryem ve Yarım Kalan Mucize filmindeki kadın temsillerinin toplum tarafından dışlanmışlığına da dikkat çekmiştir. Toplumda bu durumun hala söz konusu olduğunu söyleyen yönetmen, bu duruma üzüldüğünü fakat bu durumu görünür kılrırsa örnek alınabileceğini düşünmektedir (İlhan, 2020).

Kahraman denildiğinde hep akla erkeklerin gelmesini eleştiren yönetmen, oysa kahraman olan birçok kadın olduğunu düşünmektedir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Özellikle 2000 sonrasında kadın odaklı sinema ve temsillere yöneldiğinin belirtilmesi üzerine yönetmen, “Kadın meselelerine yönelmişim diye bir şey yok benim için. Belki daha altı çizilmiş olabilir. Ya da seçtiğim konular belki ona hizmet ediyor olabilir” diyerek kadın temasının kendisi için 2000'lerle sınırlı olmayıp 90larda da var olduğunu dile getirmiştir (İlhan, 2020).

Yönetmen son olarak çektiği belgesel filmi Hilal-i Ahmer Hanımlar Merkezi üzerine ise şunları söylemiştir: “Bunu çok oturup da bunu kadınlar için ne yapabilirim deyip düşünmüş değilim aslında o konuyu ilginç bulduğum için girmişimdir. Ama mesela o Hilal-i Ahmer'in tarihine girdiğim zaman oradaki

kadınların yaptıklarının ne kadar önemli olduğunu ve kadın hareketinin neredeyse o dönemde başladığını fark ettim. Ve o yüzden yaptım” (İlhan, 2020).

Kadın yönetmen olarak sette otorite anlamında zorlanmadığını söyleyen yönetmen, bu duruma erkek ya da kadın açısından yaklaşılabilmesi gerektiğini, benzer cinsiyetçi tutum ve davranışlarla erkek yönetmenlerinde karşı karşıya kalabileceklerini düşünmektedir. Yönetmenin bu konu hakkındaki düşünceleri şu şekildedir: “Yani ben otorite konusunda hiç zorlanmadım. Hayatım da zorlanmadım zaten. Bu biraz da kişilikle alakalı bir şey galiba. Yapıyla ilgili. Ben zaten hep söylerim, filme başlarken ekibime derim ki bana gelip de hiçbir şey aktarmayın. Kötü hiçbir şey duymak istemiyorum ne ekibimden ne oyuncularımın. Ne bileyim biri arkamdan küfreder ya da bu kadın mı çekecek filmi der. Her şeyi diyebilirler. Bunları duymak istemiyorum. Ben ekibimi de özellikle de oyuncularımı sevmek istiyorum. Yoksa o filmi çekemem. Onun için ben zaten kulağımı gözümü böyle şeylere kapatıyorum. Şimdi yanı sen kendine inanıyorsan karşıdaki de inanır. Bana gelen oyuncular yani benim projeme dâhil olan oyuncular ve ekip bana inandıkları için geliyorlar. Onun için benim onlara yanı tabı öyle bir şey kimse yapmıyordur ama tepelerinde böyle diktatör gibi falan yönetmen Allah’tır gibi bir tavıram hiçbir zaman olmadı. Ben her zaman çok samimi ama kendine göre belli bir mesafesi olan yani olumlu davranışları olan bir insan oldum. Sette de, normal hayatımda öyle zaten. Ve hiçbir şekilde de ters bir şeye maruz kalmadım. Yani belki tek tük hatırlamıyorum. Olmuştur ama erkek arkadaşlarımızın da basına gelmiş olabilir. Yani ben bir zorluk yaşamadım evet ama yönetmen arkadaşlardan duyuyorum kadın yönetmenlerden. İşte kadın olduğumuz için bize şöyle yapıyorlar böyle yapıyorlar. Aslında ben çok fazla onu kabul etmek istemiyorum. Yani eğer sen yönetmensen kadında olsan erkekte olsan, tamam biliyorum çevrenin bakışını bunu bilmeyen yok zaten ama yine de çokta kale almamak lazım diye düşünüyorum. Yani o yüzden yaşamıyorum belki ben böyle şeyler” (İlhan, 2020).

Otoriteyi bir nevi disiplinle sağladığı belirten yönetmen, sete gelirken ilk gelmeye dikkat ettiğini de belirtmiştir (İlhan, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi, 2018).

Yönetmen kendisinin bu anlamda zorluk yaşamamasının ve kendisini kolay kabul ettirmesinin tüm kadınlar için aynı anlamlara gelmeyeceğini, bütünü yansıtmadığını ve bu anlamda bir eşitliğin söz konusu olmadığını da sözlerine eklemiştir. Var olan bütün mesleklerin önemli olduğunu düşünen Biket İlhan, yönetmenlik mesleğinde liderlik vasfının çok daha belirgin olduğunu düşünmektedir. Büyük bir kitleye de hitap edildiğinden engel olmak isteyenlerin olabileceğini öngören yönetmen, en çok erkeklerin bu durumda hoşlanmayacaklarını düşünmektedir (İlhan, 2020).

Biket İlhan, bir kadın olarak yönetmen olmanın dezavantajlarınıysa kişinin kendi özel hayatını örnek vermiştir. Yönetmene göre eve gelindiği andan itibaren ister eş, ister sevgili ya da aileden herhangi bir birey bir beklenti içine girmektedir. Hele ki çocuk varsa ve küçük yaştaysa en zor durumun bu şartlar altında söz konusu olduğunu belirtmiştir. Bu etmenleri, kadınlar açısından onları işinden bölen faktörler olarak niteleyen yönetmen, bu şartlar altından kalkmak için iyi bir organizatör olunması gerektiğini düşünmektedir. Biket İlhan yönetmen olmayı “çünkü yönetmen sadece o filmi yöneten anlamına gelmiyor bana göre, bütün kendi hayatını da bu işi yapmak için yöneten insandır” şeklinde tanımlamaktadır. Meseleyi bu şekilde değerlendirdiğini söyleyen yönetmen, o dönemde kendi kızının da küçük yaşta olduğunu belirtmiştir (İlhan, 2020).

Katıldığı festivallerde ya da medyada yönetmenin filmlerinin sert bir tutum ve cinsiyetçi söylemle eleştirilmesinin hatırlatılması üzerine yönetmen, bu duruma üzüldüğünü ve herkes gibi doğal olarak iyi şeyler duymayı yeğlediğini belirtmiştir. Festivallere katılırken amacının ödül almak olmadığını altını çizen yönetmen, filmin bir ekip işi olduğunu ve ekibini temsilen de böyle ortamlarda bulunması gerekliliğini de belirtmiştir. Yapılan olumsuz eleştirilere aldırış etmeden yolunda yürümeye devam ettiğini söyleyen yönetmen bu durumu cinsiyetçi bir söylem olarak değerlendirmemektedir. Yönetmen bu durumu kişiliğine yönelik bir tutum olarak algılamaktadır: “Mesela daha kötü filmlere ne ödüller verdiler çok hak ettiğim bazı durumlarda. Ben demiyorum en iyi film, en iyi yönetmen ama onlarda bile verilmedi. Şimdi buda benim kişiliğime karşı bir farkında olmadan gösterdikleri bir tepki diye düşündüm hep. Yani bazı şeyleri taşıyamazsın ya. Yani biraz kendini beğenmek

değil ama bunu nasıl anlatabilirim bilemiyorum. Yani ben Biket olduğum için yapılan bir şey bu. Ama beni de severler ayrıca kimseye ne bir kötülüğüm olmuştur, ne bir şey. Aksine bütün herkesin yaptığı filmlerde her zaman destek olmuşumdur. Yardım etmişimdir. Onlara ortaklar bulmuşumdur. Ama öyle bir yerde hem bu sinema yazarları açısından olsun yani hem de festivallerde olsun, yani Biket'e ödül vermeyelim duygusu taşıdılar hep" (İlhan, 2020).

Sıklıkla olumsuz eleştirilere maruz kaldığını söyleyen Biket İlhan, tüm bunlara rağmen kalıcı işler yapmaya çalıştığını ve olumsuz eleştirilere aldırış etmediğini ve sadece hedefine odaklandığını dile getirmiştir. "Aldırmıyorum, neyi yapmak istiyorsam onu yapıyorum ve genelde de yapmak istediğim birçok projemi de gerçekleştirdim" (İlhan, 2020).

Uğur Tanrıöver, sinemada yönetmen kadınlara dair çalışmasında (Uğur Tanrıöver, *Women as Film Directors in Turkish Cinema*, 2016). bu alandaki sayısal artışın ve nitel gelişmenin temel etkenlerinden birinin Türkiye'deki kadın filmleri festivalleri olduğunun altını çizer. Birçok ülkede bir tane bile yokken Türkiye'de Uçan Süpürge (Ankara) ve İstanbul'da konumlanmakla birlikte gezici özelliğiyle pek çok ilde varlık gösteren Filmmor, hem sinema yapan kadınları bir araya getirme, hem de genç kadınları özendirme açısından önemli rol oynamıştır. Biket İlhan'ın da sinemada kadın örgütlenmelerine dair bir soruya verdiği cevapta bire bir bu konuyu vurgulaması önemlidir.

90'larda başlayan girişimin ardından son dönemlerde aktif rol oynayan Mor Yapımcılar, FİYAKA (Film Yapan Kadınlar) ve Susma Bitsin gibi kadınların ortak sorunlarını ele alan oluşumlar hakkındaki düşüncelerinin sorulması üzerineyse yönetmen: "Destek ve yardım için bana böyle bir şey isteyen olursa, ben memnuiyetle her zaman destek oluyorum. Yardım ediyorum. Daha çok bu festivallerde bir araya geldiğimizde söz konusu oluyor. Gençlerde aralarında yapıyorlar böyle bir şeyler sanıyorum. Bir iki tane duydum. Su diye bir arkadaş var. Su Baloğlu'nun kurduğu ya da var olan kuruluşa katıldığı bir şey var bir topluluk var. Festivallerde dediğim gibi işte, herkes birbirine destek olmaya çalışıyor. Bende yani benden bir şey istendiği zaman yani memnuiyetle her zaman yaparım böyle bir şeyi

yani. Bu kadınlarla alakalı susmamak derken tabi ki susmayacağız, susmasınlar da yani. Evet, şimdi çok şükür ki herkes ağzını açıyor yani. Açmayan çok az kişi kaldı. Belki böyle böyle bir yere varacağız diye düşünüyorum. Ben umutluyum çok bu konuda ve bunda tabi kadın derneklerinin hem de kadın festivallerinin çok rolü var: Uçan süpürge” (İlhan, 2020).

Biket İlhan’ın kendisi gibi yönetmen olan kızı Nihan Belgin, yönetmenin birçok filminde gerek kamera önü gerekte kamera arkasında rol almıştır. Biket İlhan’da filmlerinde Nihan Belgin’in emeği olduğunu dile getirmektedir. Ayrıca sinema algılarının birbirlerinden oldukça farklı olduğunu belirten yönetmen kızının kendi gölgesinde olmadığını ve özgürlükçü bir yapı da olduğunu belirtmiştir. Aralarında var olan iş ilişkisinin dışında bir kadın dayanışmasının varlığından da edilebilir mi diye sorulduğunda yönetmen, birbirlerine iş yaparken belli bir profesyonellik dâhilinde destek olduklarını belirtmiştir (İlhan, 2020).

SONUÇ

Bu çalışmada Türkiye sinemasında 1990 ve 2000’li yıllarda ürettiği filmleriyle dikkat çeken ve aynı zamanda Bilge Olgaç’tan sonra en çok film üretimi gerçekleştiren kadın yönetmen olan Bilet İlhan sineması üzerinde durulmuştur. Yönetmenin sinematografisini ve beraberinde yansıttığı temsilleri daha iyi anlayabilmek adına, kriz yıllarındaki filmlerini ve yeni dönemdeki filmlerini dönemsel ve tematik özellikleri bakımından incelenmiştir. Bunun sonucunda Bilet İlhan’ın toplumsal cinsiyet ve kadın temsili konusunda Türk sinemasına katkıları elde edilmeye çalışılmıştır. Feminist kuram ve Auteur kuram bağlamında ele alınan Bilet İlhan sineması, üretilen kadın temsillerinin değerli kılan çıkış noktası ve kadın-erkek karakterlerin tutumları üzerinden Türkiye film endüstrisi içerisinde Bilet İlhan sinemasının yeri ve görünürlüğü hangi konumdadır? Hem 1990 hem de 2000’li yıllarda film yapan yönetmenin ekonomik bağlamda gösterim ve dağıtım şartları açısından deneyimlediği bir farklılık ya da zorluk söz konusu mudur? Sinema sektörünün çalışma koşulları ve ekonomik anlamda zorlukları söz konusuysa yönetmen kadınlar olmanın zorlukları da söz konusu mudur? Bilet İlhan sinemasında toplumsal cinsiyet temsilleri nasıl yansıtılmıştır? Sorularının cevabı çalışma içerisinde aranmaktadır.

Tüm bu soruları yanıtlamanın yoluysa yönetmeni detaylıca tanımak ve aynı zamanda anlamaktan geçmektedir. Yönetmenin ilk dönem filmleri dışındaki filmleri gişe kaygısından uzak filmlerdir. Yönetmen de “Bir Kadın Yüzü” ve “Senin İçin Bir Kadeh” filmlerini filmografisi içine almamakla beraber ilk filmi olarak “Sokaktaki Adam” filmini kabul etmektedir. Yönetmenin filmleri ele alındığında yaşamından izler gözümüze çarpmaktadır. Denize olan tutkusunu dile getiren yönetmenin “Senin İçin Bir Kadeh”, “Kayıkçı” ve “Aynın Karanlık Yüzü” filmlerinde bu tutkusu göze çarpmaktadır.

Geçmişle ve anılarla bağları olduğunu ifade eden yönetmen, dedesinin yaşamında etkileri olduğunu ve ondan tarihi dinlediğini ifade etmiştir. Bilet İlhan’ın dedesinin, sinemasına etkileri dönem filmlerine ilgi duymasında yatmaktadır.

Biket İlhan 90'lı yıllarda hem ekonomik hem de teknik imkansızlıklar içinde üretime devam etmiştir. Sinemasının odağının sonradan kadın konu ve temsillerine dönmediğini aslında hep gündeminde olduğunu savunan yönetmenin, filmleri incelendiğinde temalarının kadın- erkek ilişkileri ve toplumdan dışlanan kadın figürleri üzerine kurulu olduğu dikkat çekmektedir.

Yönetmen ile gerçekleştiren görüşme aracılığıyla daha önceden kaynaklar da yer almayan farklı bilgilere ulaşılmıştır. Yapılan çalışma Biket İlhan sineması üzerine gerçekleştiren ilk ayrıntılı akademik çalışma olması açısından literatür açısından önemlidir. Fakat çalışma da yönetmen kadınlarla ilgili var olan sınırlı kaynak ve yönetmenin birkaç filmine ulaşamaması sebebiyle bazı eksiklerin olması kaçınılmazdır.

Biket İlhan sinemasının temel özellikleriyle alakalı olarak;

- Türk sinemasında hem 90'lı yıllar hem de 2000'li yılları gören yönetmenin filmografisi göz önüne alındığında yönetmenin istikrarı gişe filmleri yapmama konusunda oldukça tutarlı davranarak çizgisini koruduğu dikkat çekmektedir.
- Dönemin ekonomik şartları göz önüne alındığında yönetmenin güçlü yapısı ve kişiliği dikkat çekmektedir. Yönetmenin aynı zamanda gelişime açık ve cesur olduğu görülmektedir. 2000'li yıllarla beraber değişen dönemin teknik gelişmelerinin gerisinde kalmaması, yapılan olumsuz yıkıcı eleştirilere rağmen yılmaması, aynı zamanda 90'lı yılların şartlarında yansıttığı Sokaktaki Adam filmindeki “lezbiyen temsili” ve dönem şartlarına göre çektiği cesur sahneler tüm bunları kanıtlar niteliktedir.
- Ayrıca yönetmenin filmlerindeki kadın temsilleri arasındaki benzerlikler söz konusudur. Toplum tarafından gerek iş veya uğraşları ya da kadın olmaları gerekçesiyle dışlanan kadın karakterler güçlü olarak temsil edilmeye çalışılırsalar da gerek kamera açıları gerekte bazı sahnelerde yer alan cinsiyetçi diyaloglar aracılığıyla cinsiyet ayrımının yeniden üretildiği gözlenmiştir.

- Kadın karakterlerin erkek bakış açısıyla verilmesi söz konusudur. Her filmde yinelenen eril söylemler söz konusudur.
- Erkek karakterler genellikle klasik Yeşilçam algısı üzerinden iyi ve kötü kalıbı içerisinde sunulmaktadır. Kötü erkek temsilleri genel olarak şiddet yanlısı, kaba saba, kendisini ifade etmekte zorlanan ve çapkın olarak tanımlanırken iyi erkek temsilleriyse kadın temsillerinin kurtarıcı ya da koruyucusu kalıbı şeklinde sunulmuştur.

Kaynakça

- (2017, Ocak 11). Mart 1, 2021 tarihinde https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/8615/celo#_ adresinden alındı
- (2019). Mart 1, 2021 tarihinde <https://altinkozaff.org.tr/hilal-i-ahmer-cemiyeti-hanimler-merkezi/> adresinden alındı
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Adlı, A. (tarih yok). *TSA Türk Sineması Araştırmaları*. Mart 1, 2021 tarihinde TSA Türk Sineması Araştırmaları Web sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1101/bir-kadin-yuzu> adresinden alındı
- Adlı, A. (2017, Aralık 5). *TSA Türk Sineması Araştırmaları*. Mart 1, 2021 tarihinde TSA Türk Sineması Araştırmaları Web sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2106/kayikci> adresinden alındı
- Altunay, M. C. (2013). **Film Sanatın Ortamında**. F. Bodur içinde, *Hareketli Görüntünün Tarihi* (s. 92-115). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Andaç, F. (2000). *Türkan Şoray ile Yüz Yüze: Gözlerinden Bellidir*. İstanbul: Can Yayınları.
- Arslan, M. M. (2010). *Yeşim Ustaoglu Su, Ölüm ve Yolculuk*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aslan, M. (2018, Aralık 5). **Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme**. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi* , s. 199-215.
- Atmaca, B. (2012). **Irak Savaşı'nın Hollywood Filmlerine Yansıması**. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Kongresi* (s. 59-76). Kocaeli: Kongre Kitabı.
- Barbaro, U. (1968, Ocak 1). **Sinema Özel Sayısı**. *Türk Dili Dergisi*, s. 349-351.
- Baş, T., ve Akturan, U. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Başak, S. (2009). **Cam Tavanlar. KÖK Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, XI** (2), 119-132.

Başaran, A., ve Kurtulmuş, M. (2015, 06 25). **Türk Film Endüstrisinde Çalışma İlişkileri ve Sendikalaşma. Çalışma ve Toplum** , s. 199-228.

Bhasin, K. (2003). **Toplumsal Cinsiyet "Bize Yüklenen Roller.** (K. Ay, Çev.) İstanbul: Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları.

Biryıldız, E. (2016). **Sinemada Akımlar.** İstanbul: Beta Yayın.

Bordwell, D. (2016). **Hollywood'un Film Dili.** İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Bordwell, D., ve Thompson, K. (2008). **Film Sanatı.** (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.

Boztepe, V. (2017). **1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi** , 153-179.

Butler, A. M. (2011). **Film Çalışmaları.** İstanbul : Kalkedon Yayıncılık.

Büker, S. (2010). **Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş.** S. Büker, ve Y. G. Topçu içinde, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri** (s. 205-210). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Büker, S., ve Uluyağcı, C. (1993). **Yeşilçamda Bir Sultan.** İstanbul: Afa Yayınları.

Civan, C. (2020, Eylül 18). **TSA Türk Sineması Araştırmaları.** Mart 1, 2021 tarihinde TSA Türk Sineması Araştırmaları Web sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2593/mavi-gozlu-dev> adresinden alındı

Coşkun, E. E. (2011). **Dünya Sinemasında Akımlar.** Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çetin, D. (2010). **Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları. Doktora Tezi** . Ankara: Ankara Üniversitesi.

- Derman, D. (1989). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- Diken, B., ve Laustsen, C. B. (2008). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erkılıç, H. (2003, Haziran). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. Doktora Tezi . İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi SBE.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). *Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları*. *Yedi Dergisi* , 105.
- Ersümer, A. O. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Fontini, P. (2017). *1990-2000 Yılları Arasında Türkiye'de Kadın Yönetmen Olmak*. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Français, L. (1968, Ocak 1). *Sinema Özel Sayısı*. *Türk Dili Dergisi* , s. 464-465.
- Göker, N., ve Göker, G. (2014). *Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri:Stepford Kadınları*. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24 (2), s. 221-237.
- Gözübüyük, E. (1999). *Türk Sinemasında Bir Kadın Yönetmen, Bilge Olgaç ve Sineması*. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Gürata, A. (2010). *2000'li Yıllarda Sinemya Bir Bakış*. *Sinecine:Sinema Araştırmaları Dergisi* (1), 131-135.
- Heywood, A. (2013). *Siyasi İdeolojiler*. Ankara: Adres Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ., ve Kotan, S. (2015, Temmuz 9). *Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu*. *Atatürk İletişim Dergisi* , s. 55-76.
- İlbuğa, E. U. (2018). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları*. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi* , 292-320.

İlhan, B. (2003, Haziran 6). *(S. R. Öztürk, Röportajı Yapan)*

İlhan, B. (2016, Aralık 10). *(P. Fontini, Röportajı Yapan)*

İlhan, B. (2017, Ağustos 19). *(S. Sert, Röportajı Yapan)* Gazete Duvar.

İlhan, B. (2020, 12 29). *(Y. Uluçay, Röportajı Yapan)*

İlhan, B. (2020, Haziran 21). *Film Gibi Hayatlar 62. Bölüm.* (H. Koçyiğit, Röportajı Yapan)

İlhan, B. (2018). *Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi.* (E. Ergezen, Röportajı Yapan)

İlhan, B. (2019, Haziran 27). Ünlü Yönetmen & Yapımcı Bilet İlhan. *(K. Terzioğlu, Röportajı Yapan)* Vatan Gazetesi.

İmançer, D., Gürses, İ., ve Güreş, E. (2010). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve "Pandora'nın Kutusu". Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (13), 181-210.

İpek, Ö. (2017, Aralık 1). *Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı.* Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi , s. 72-87.

İşler Sevindi, M. (tarih yok). *TSA Türk Sineması Araştırmaları.* Mart 1, 2021 tarihinde TSA Türk Sineması Araştırmaları Web sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7575/senin-icin-bir-kadeh> adresinden alındı

İşler Sevindi, M. (2017, Aralık 5). *TSA Türk Sineması Araştırmaları.* Mart 1, 2021 tarihinde TSA Türk Sineması Araştırmaları Web sitesi: https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1662/sokaktaki-adam#_ adresinden alındı

İyem, C., Yalçın, T., ve Yıldız, Z. (2016, Temmuz). *Sinema Sektöründe Emek Süreci: Yönetmenler Örneği.* Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi , s. 120-142.

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. Doktora Tezi . İzmir: Ege Üniversitesi.

Karadoğan, A. (2010). *Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan içinde, Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 1-21). Ankara: De Ki Yayınları.

Kasap, F., Dolunay, A., ve Solman, A. (2018, October). *Analysis Of The Mustang Movie The Basis Of Gender Roles İn Society And Representation Of The Woman İn Turkish Cinema. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8 (4), s. 627-646.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kurultay, A. B. (2019). *Kristal Elma Yaratıcılık Festivalinde (1988-2018) Cam Tavan Olgusu: Kadın Jüri Üyesi Oranlarına Dair Bir İnceleme. Kültür ve İletişim* , 239-269.

Kuyucak, E. (2013). *Sinemada Auteur Kuramı*. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 33-51). İstanbul: Su Yayınevi.

Küçükcan, U. (2013). *Film ve Videonun Kullanımlar Tarihi. F. Bodur içinde, Hareketli Görüntünün Tarihi* (s. 50-77). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Küçükcan, U. (2013). *Filmin Tarihi. F. Bodur içinde, Hareketli Görüntünün Tarihi*(s. 2-32). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Malraux, A. (1968, Ocak 1). *Sinema Özel Sayısı. Türk Dili Dergisi* (196), s. 360-363.

MEGEP. (2007). *Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi*. Ankara: Radyo Televizyon Alanı.

Midilli, S. (2016, Aralık 2). *Fransız Yeni Dalga Sinemasının Eril Üretim Ortamında Bir Kadın Yönetmen: Agnès Varda ve Sineması. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi* , s. 101-109.

Millett, K. (1987). *Cinsel Politika*. İstanbul: Payel Yayınları.

Mulvey, L. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması Laura Mulvey. S. Büker, ve Y. G. *Topçu içinde, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*(N. Abisel, Çev., s. 211-229). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Odabaş, B. (2015). Andre Bazin. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 1* (s. 155-185). İstanbul: Su Yayınevi.

Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (II.Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.

Öğüt, A. (2006). *Türkiye'de Kadın Girişimciliğin ve Yöneticiliğin Önündeki Güçlükler: Cam Tavan Sendromu*. *Girişimcilik ve Kalkınma Dergisi* , 55-77.

Öğüt, H. (2009). *Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema*. *Cogito/Feminizm* (58), 202-218.

Özdemir, B. G. (2016). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekanda Temsili: Özne(s)leştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi* (2000-2012). *Doktora Tezi* . İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Horizon International.

Özgüç, A. (2007). *Cahide Sonku Peçete Kağıdındaki Anılar*. İstanbul: +1 Kitap Yayınevi.

Özgüç, A. (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: Afa Yayıncılık.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında On Kadın* . İstanbul: Broy Yayınları.

Özkantar, M. Ö. (2019). *Çağan Irmak Sinemasında Türk Erkek Kimliğinin Temsili*. *Zeugma 3.Uluslararası Multidisipliner Çalışmalar Kongresi* (s. 1-22). Gaziantep: İKSAD Yayınevi.

Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1: Tarih, Sanat, Estetik, Endüstri, Ekonomi*. Ankara: Kitle Yayınları.

Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.

Parlaktuna, İ. (2010). *Türkiye'de Cinsiyete Dayalı Mesleki Ayrımcılığın Analizi*. *Ege Akademik Bakış* , 1217-1230.

Robb, B. J. (2013). *Sessiz Sinema*. (E. Ulun, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Ryan, M., ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saygılıgil, F. (2013). *Feminist Film Kuramı*. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 143-167). İstanbul: Su Yayınevi.

Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sevinç, Z. (2014). *2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme*. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (40), 97-118.

Sevinç, Z. (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sinemasına Sosyolojik Bir Bakış*. *Yüksek Lisans Tezi* . Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi.

Silverman, K. (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği*. (A. Onacak, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Suğur, S., Demiray, E., Eşkinat, R., ve Ağaoğlu, E. (2006). *Toplumsal Yaşamda Kadın*. Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şener, G. (2017, Aralık 12). *TSA Türk Sineması Araştırmaları*. Ocak 20, 2021 tarihinde Tsa.org: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7393/ayin-karanlik-yuzu> adresinden alındı

Şener, G. (2017, Aralık 12). *TSA Türk Sineması Araştırmaları*. Mart 1, 2021 tarihinde TSA Türk Sineması Araştırmaları Web sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/7393/ayin-karanlik-yuzu> adresinden alındı

Şengül, B. (2017). *Gözetleme Kulesi'nden Mustang'e: "Kadınlar Araf'ta!"*: Türkiye Sinemasında Oluşan Dişil Dil. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi.

Tekeli, Ş. (1993). *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (Cilt I)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

TSA Türk Sineması Araştırmaları. (tarih yok). TSA Türk Sineması Araştırmaları Web sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3320/yarim-kalan-mucize> adresinden alınmıştır

Tufan Tanrıöver, H., Eyüboğlu, A., ve Özer, Ş. (2000). *Kentlerde Kadınların İş Yaşamına Katılım Sorunlarının Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Boyutları*. Ankara: KSGM Yayınları.

Tuncer, A. Ö. (2012). *Kadınların Yüzyıllık Tanıklığı*. *Altıyazı Aylık Sinema Dergisi(115)*. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı 1896-2005*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Uğur Tanrıöver, H. (2010). *Comités de rédaction par numéros*.

Uğur Tanrıöver, H. (2021). *Courage, Persévérance et Solidarité : Réalisatricesface à la Crisedesindustries de Films en Turquie*. Yayın Aşamasında .

Uğur Tanrıöver, H. (2000). *Medya Sektöründe Kadın İşgücü*. *Toplum ve Bilim* , 171-193.

Uğur Tanrıöver, H. (2016). *Women as Film Directors in Turkish Cinema*. *European Journal of Women's Studies* , 321-335.

Uğur, U. (2017). *Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması*. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 227-241.

Ulutak, İ. (2003). *Leni Riefenstahl'ın Muhteşem ve Korkunç Filmleri*. *Belgesel Sinema* , 28-38.

Uybadın, A. (2016). *Ev Kadınlarının Sanat Filmlerini Anlamlandırma Süreci Üzerine Bir Alımlama Çalışması: Hayat Var Örneği*. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7 (2), 123-147.

Von Trotta, M. (2015). *"13. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali Söyleşisi"*. *İstanbul Çağdaş Modern Müzesi* .

Yaşartürk, G. (2018). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: "Mavi Dalga" Filminde Öznel Olarak Kadın ve "İkimizin Yerine" Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın*. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8 (3), 518-525.

Yaşartürk, G. (2010). *Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: "Başka Dilde Aşk" (İlksen Başarır) Ve "Peri Tozu"(Ela Alyamaç) Örnekleri*. *Yedi DEÜ GSF Dergisi* , 111-115.

Yaşartürk, G. (2010). *Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet*. *Feminist Dergi* 2 (1), 33-42.

Yaşın Dökmen, Z. (2010).*Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*.
İstanbul: Remzi Kitabevi.

EKLER**Filmografi****Senin İçin Bir Kadeh (1993)**

Filmde, bir adamın âşık olduğu kadını elde etmeye çalışması anlatılır. Ünlü bankacı Levent'in son günlerde işleri yolunda gitmez. Kredi verdiği bir adam bankayı dolandırır. Levent, dolandırıcının peşine düşerek bunu hırs haline getirir. Bir gün kafasını dağıtmak içi bara gider. Orada Ayşe adında bir kadınla tanışır. Kaptanlık yapan Ayşe'yi kendi yatında işe alır. Zamanla Ayşe'ye ilgi duymaya başlar. Ancak Ayşe ona mesafeli davranır. Reddedilmeye alışkın olmayan Levent bu yüzden hırçınlaşır. Levent, Ayşe'yi geri kazanabilmek için elinde geleni yapacaktır.

Yapımcı: Selim Soydan

Yönetmen: Bilet İlhan

Senarist: Ülkü Karaosmanoğlu

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1993

Özellikler: 35 mm, Renkli

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: Bilinmiyor

Yapım Şirketi: Gülşah Film

(İşler Sevindi, TSA Türk Sineması Araştırmaları)

Bir Kadın Yüzü (1994)

Film, kocasının şüpheli ölümünü aydınlatmaya çalışan bir kadının yaşadıklarını konu edinir. Hülya genç ve varlıklı bir kadındır. On yıldır eşi Haluk'la

evlidir. Mutlu olmasa da sakın bir hayatları vardır. Fakat bu sükûnet bir gün eşinin intihar haberiyle altüst olur. Haluk, büyük bir yayıncılık firmasının sahibidir. İntiharına kimse anlam verememiştir. Hülya işlerin başına geçmek zorundadır. Haluk'un özel eşyaları arasında bulduğu mektup, anahtar ve fotoğraf eşinden şüphe duymasına sebep olur. En yakın arkadaşı Doktor Canan'dan başka yardım isteyebileceği kimse yoktur. Ancak rastlantı eseri tanıştığı Oktay ona güç verecektir.

Yapımcı: Sezer İnanoğlu

Yönetmen: Bilet İlhan

Senarist: Ülkü Karaosmanoğlu

Tür: Dram, Polisiye

Yapım Yılı: 1994

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 78 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: Bilinmiyor

Yapım Şirketi: Gülşah Film

(Adli, TSA Türk Sineması Araştırmaları)

Sokaktaki Adam (1995)

Filmde, kaçakçılık işine bulaşan bir adamın başından geçenler anlatılır. Hasan, bir gemide kamarot olarak çalışmaktadır. Marsilya seferindeyken Ermeni bir adamla İstanbul'a kaçak mal getirmek için anlaşır. Arkadaşı Yakup ile beraber malları gümrük memurlarına yakalanmadan İstanbul'a getirir. Malları teslim edeceği

kürkçü Nubar'ı birkaç defa arar ama ulaşamaz. Bu durum malları yakalanmadan teslim etmek isteyen Hasan ile Yakup'u tedirgin eder. Nubar'a ulaşamayan Hasan, diğer ortak Leon'un dükkanına gider. Nubar'ın bir ihbar sonrası yakalandığını öğrenir. Leon da korktuğu için Hasan'a malları geri götürmesini söyler. Yaptığı işi sonlandırmak isteyen Hasan, Leon'la istediği anlaşmayı yapacaktır.

Yapımcı: Biket İlhan

Yönetmen: Biket İlhan

Senarist: Attila İlhan, Ülkü Karaosmanoğlu

Tür: Dram, Suç

Yapım Yılı: 1995

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 86 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 15 Aralık 1995

Yapım Şirketi: Sinevizyon Film

Film Laboratuvarı: Şafak Film Stüdyoları

Ses: Stüdyo Renk

Müzik: Kalan Müzik

Grafik Tasarım: Print A.Ş.

(İşler Sevindi, TSA Türk Sineması Araştırmaları, 2017)

Kayıkçı (1998)

Filmde, sağır dilsiz bir genç balıkçının sınır tanımayan aşkı anlatılır. İzmir kıyılarında kayıkçılık yapan sağır dilsiz genç, asi bir delikanlıdır. Büyük balıkçıların birlikte çalışma tekliflerini ısrarla reddetmektedir. Bir gün Çeşme'deki bir festival için Yunanistan'dan gelen Evdokia ile karşılaşır. Delikanlı oracıkta aşık olur. Festival bitmiş, herkes ülkesine dönmüştür. Ancak kayıkçının aklı genç kadındadır. Bir gece ani bir kararla Çeşme'den denize açılır. Evdokia'yı bulmak için karşı kıyıya bir lastik üzerinde kulaç atar. Kıyıya çıktığında sevdiği kızıdan önce polis karşılar delikanlıyı. Masum bir aşk devlet meselesine dönmüştür.

Yapımcı: Bilet İlhan

Yönetmen: Bilet İlhan

Senarist: Metin Belgin, Ülkü Karaosmanoğlu

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1998

Özellikler: 16 mm, Renkli

Ülke: Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 8 Ekim 1999

Yapım Şirketi: Sinevizyon Film

(Adlı, TSA Türk Sineması Araştırmaları, 2017)

Ayın Karanlık Yüzü (2005)

Filmde, hapishaneden kaçan dört mahkûmun hikayesi anlatılır. Fırtınalı bir gece mahkûmlar hapishaneden kaçar. Tarihi eser kaçakçısı Haşim, töre cinayeti işlemiş Yusuf, hırsız Selim ve tetikçi Ali tekneyle kaçarlar. Fırtınada tüm hayalleri olan tarihi eser denize düşer. Dört mahkûm fırtına dolayısıyla bir

karaya savrulur. Mahkûmlar Yunan adasına çıktıklarını zanneder, ancak Gökçeada'dadırlar. Aralarındaki sorunlar büyümeye başlar.

Yönetmen: Bilet İlhan

Senarist: Metin Belgin

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2005

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 100 dk

Ülke: Türkiye, Yunanistan

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 15 Nisan 2005

Görüntü Yönetmeni: Aydın Sarıoğlu

Müzik / Besteci: Yannis Saoulis

(Şener, TSA Türk Sineması Araştırmaları , 2017)

Mavi Gözlü Dev (2007)

Film, Nazım Hikmet'in Bursa hapishanesinde yaşadıklarını konu edinir. Nazım Hikmet, 1941 yılında Bursa Cezaevi'ne nakledilir. Şairin daha gelmeden cezaevinde ismi duyulur. Hapiste kalan genç sanatçılar şairin yakın arkadaşı olur. Nazım mahkûmların portresini çizer. Ancak akli karısı Piraye'dedir. Karısından uzun zamandır haber alamamıştır. Hapishane müdürü Tahsin, Nazım'a kötü haberi verir. Yirmi sekiz yıla mahkûm olmuştur. Piraye, Nazım'ı ziyaret eder. İkisi de çaresizdir. Savaş nedeniyle Nazım para sıkıntısı yaşar. Şairin annesi Celile Hanım ise oğlunu kurtarmaya çalışmaktadır. Tahsin şaire iyi davrandığı için görevinden alınır. Yeni müdürün baskıları nedeniyle Nazım bunalıma girecektir.

Yapımcı: Bıket İlhan, Seray Tozkoparan

Yönetmen: Bıket İlhan

Senarist: Metin Belgin

Tür: Dram, Biyografik

Yapım Yılı: 2007

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 118 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 9 Mart 2007

Yapım Şirketi: Sinevizyon Film

Yapım Şirketi: Energy Media & Productions

Ortak Yapım Şirketi: Hyperion S.A.

Görüntü Yönetmeni: Claudio Bolivar

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Ses: Dinos Kittou

Kurgu: Muammer Koçak

Müzik / Besteci: Cem İdiz

Yapım Ekibi

Ortak Yapımcı: Panos Papahadziş

(Civan, 2020).

Yarım Kalan Mucize (2012)

1940'lı yıllar... 2. Dünya Savaşı atmosferinde, Anadolu'da açlık ve sefaletin doruğa çıktığı zamanlar... Nahide, acımasız koşulları yaşayan fakat yaşadıklarının bilincinde olmayan zavallı kızlardan biridir. Kendinden yaşça bir hayli büyük toprak ağasıyla evlendirilmek istenen en yakın arkadaşının intihar etmesi Nahide'nin zihninde onarılmaz yaralar açar. Bu olay üzerine ilkokul öğretmeni onun bu yazgıyı değiştirmesini ister. Bunun en iyi yolu Nahide'nin Köy Enstitüsü'ne gitmesidir. İşler düşünüldüğü gibi kolay olmayacaktır. Babasının yaklaşımı ve feodalitenin baskısı Nahide'yi bir uçurumun kenarına sürükler. Nahide kararlıdır; okula gidecektir. Erkek kılığında köyünden kaçıp, okula gitme çabası aslında Anadolu'da yeni bir eğitim seferberliğinin habercisidir.

Yapımcı: Nihan Belgin

Yönetmen: Biket İlhan

Senarist: Nihan Belgin, Piraye Şengel

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2012

Özellikler: Renkli

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 20 Aralık 2013

Yapım Şirketi: Kinema Film

Görüntü Yönetmeni: Claudio Bolivar

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler

Kurgu: Nihan Belgin

(TSA Türk Sineması Araştırmaları).

Çelo (2015)

Çelo yetim büyür. İki yaşlarındayken amcasının eline kalır ve çoban olur. Çelo kendisine etmediğini bırakmayan amcasının ve yengesinin elinden, köyünden, on dört yaşında kaçar. Amcasının kızı Kezik'i seviyordur fakat o köyden gidince kızı istemediği biriyle evlendirirler. Çelo, üç beş yıl sefillik çektikten sonra köyüne geri döner. Hem babasından kalma tarlalardan, bağlardan hissesini almak hem de Kezik'e kavuşmak ister. Çok uğraşır ama sonunda hakkını alamayacağını anlayıp amcasını öldürür ve gidip jandarmaya teslim olur. Sevgilisi Kezik ise bunca şeyden sonra, sevmediği koca evine artık asla dönmeyeceğini anlayarak kendini göle atacaktır.

Yapımcı: Nihan Belgin

Yönetmen: Biket İlhan

Senarist: Biket İlhan

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2016

Özellikler: Renkli

Süre: 91 dk

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: Bilinmiyor

Yapım Şirketi: Sinevizyon Film

Yapım Şirketi: TRT

Yapım Şirketi: Kinema Film

Diğer: İstanbul Medya Akademisi

Diğer: The Scriptlab

Diğer: Turkish Airlines

Diğer: New York Film Academy

Görüntü Yönetmeni: Hakan Körezli

Sanat Yönetmeni: Hakan Sur

Ses: Orçin Inceoğlu

Kurgu: Haluk Arus

Müzik / Besteci: A. Vural Kaya

Yapım Ekibi

Uygulayıcı Yapımcı: Umut Beşkırmı

Yapım Sorumlusu (TRT Tv Filmleri Sorumlusu): Faruk Güven

Yönetim Ekibi

Yardımcı Yönetmen: Ahmet Sözer

(2017).

Hilal-i Ahmer Hanımlar Merkezi (2018)

Balkan savaşları sırasında müslümanların birçoğu yüzyıllar boyunca yaşadıkları yerleri terk ederek, çoğunlukla İstanbul'a göç etmiştir. Yetim genç kızlar, dul kadınlar ve babaları şehit düşmüş çocukları başkentte çok zor bir yaşam beklemektedir.

İşte Hilâl-i Ahmer Cemiyetinin “Hanımlar Merkezi”, onlara yardım etmek amacıyla 20 Mart 1912 tarihinde kurulmuştur. Bu aynı zamanda Osmanlı döneminde başlayan çok önemli ilk kadın hareketidir.

Küçük bir yardım topluluğu olarak son derece kısıtlı imkânlarla yola çıkan fakat gittikçe büyüyerek, ışıyla asırlar öncesinden bugünü aydınlatan Hilâl-i Ahmer Cemiyeti Hanımlar Merkezi'nin umut dolu hikâyesidir bu...

2018 / 57' / Renkli Color / Türkiye Turkey

Yönetmen / Director: Biket İlhan

Senaryo / Screenplay: Aydan Gündüz, Funda Özdemiroğlu

Müzik / Music: Cemal Ünlü

Görüntü Yönetmeni / Cinematography: Hakan Körezli

Sanat Yönetmeni / Art director: Kübra Erişir

Kurgu / Editing: Serkan Canpolat, İlhan Elmacı, Harun Erim

Oyuncular / Cast: Özgür Erkekli, Güner Özkul, Yeşim Ceren Bozoğlu, Selin Yücesoy, Nihan Belgin, Ayla Algan

Yapımcı / Producer: Nihan Belgin

Yapım / Production: Sinevizyon Film

(2019).

ÖZGEÇMİŞ