

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UYARLAMA FİLMLERDE KADIN TEMSİLİ

GÜLDEN DAMLA TÜRKMEN
2501170783

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. GİZEM PARLAYANDEMİR

İSTANBUL - 2020

ÖZ

UYARLAMA FİMLERDE KADIN TEMSİLİ

GÜLDEN DAMLA TÜRKMEN

Sinema ve edebiyat etkileşiminden ortaya çıkan uyarlama sinema, bireylerin içinde bulundukları toplumu anlamlandırmaları açısından önemli bir unsurdur. Bu tez çalışması içerisinde uyarlama sinemada kadın temsili Türk sinemasının çeşitli dönemlerindeki örnekleri üzerinden incelenmiştir. Öncelikle toplumsal cinsiyet açısından toplumdaki kadın temsili ve bunun filmlerdeki yansımaları incelenerek bu anlamda çeşitli kadın stereotiplerini ortaya çıkarmanın amaçladığı bu çalışmada örneklemedeki romanların kaynak metne ne kadar bağlı kaldıklarından çok, kadın temsili ne tür değişimlere gittikleri incelenmiştir. Popüler eğlence örneği olan sinema filmleri ve romanların kültürel temsilleri üretme ve devamlılığını sağlama konusundaki etkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Uyarlama sinemada romandan filme aktarım sırasında görülen değişimlerin, toplumsal cinsiyet üzerinde yaratmaya çalıştıkları etki özellikle kadın temsili toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumunda ne derece etkili olduğu ve uyarlama filmlerde cinsiyetçi bir kültürel gerçekliği inşa etmek için nasıl yöntemlerin kullanıldığı değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat Uyarlamaları, Uyarlama Sinema, Kadın Temsili, Toplumsal cinsiyet, Feminist Söylem, Temsil, Feminist Film Teorisi.

ABSTRACT

WOMEN REPRESENTATION IN MOVIE ADAPTATIONS

GÜLDEN DAMLA TÜRKMEN

Literary adaptations emerged from the interaction of cinema and literature which are important elements in terms of making sense of the societies we live in. In this thesis, women representation in movie adaptations was examined through examples of Turkish cinema in various periods. Firstly, it is aimed to reveal various female stereotypes by examining the representation of women in the society in terms of gender and its reflections in films. In this study, it was examined what kind of changes they made in the representation of women, rather than how much they adhered to the source text during the adaptation. It has been tried to reveal the effects of movies and novels, which are popular entertainment examples, in producing cultural representations and maintaining their continuity. It has been tried to evaluate the effects of the changes seen in the adaptation cinema during the transfer from novel to film, on the gender they tried to create, especially the impact of female representations in movies on gender roles and what methods were used to construct a sexist cultural reality in adaptations.

Keywords: Literary Adaptations, Movie Adaptation, Women Representation, Gender, Feminist Discourse, Representation, Feminist Film Theory.

ÖNSÖZ

Sinemanın ilham kaynaklarından biri olan edebiyat aynı zamanda sinemadan etkilenmiştir. Sinema, bireylerin bulundukları toplumu anlamlandırmalarında etkili olan kitle iletişim araçlarından biridir. Sinema ve edebiyat etkileşiminden ortaya çıkan uyarılama sinemanın kadın temsili açısından ele alındığı bu çalışmada incelenen örnekler Türk Sinemasının belirli dönemlerini kapsamaktadır. Kadınlara dair anlatılan öyküler ister kadın yazarlar ister erkek yazar tarafından olsun toplumsal hayatı şekillendirmeye dair bilgi vermektedir. Oluşturulan temsiller gerçek hayatın kurgulanış biçimine dair politik dengeleri doğrudan ya da dolaylı olarak sunarlar. Tüm bunlar aynı zamanda yazarın da o toplumda yer alan bir birey olması açısından girift bir duruma işaret eder.

İçinde bulunulan toplumun ideolojik ve toplumsal görüşlerinin, sinemada kadın temsili üzerindeki etkilerini uyarılama filmler özelinde ele alan bu incelemede feminist film teorisyenlerinin görüşleri doğrultusunda değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır.

Bana ve bu teze katkıları olan çok özel insanlara teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Bana kaynak konusunda yardımcı olan; zor sorular soran / sorularımı cevaplayan; işimi düzenlememe katkıda bulunan; çok önemli anlarda yanımda olan; hatta bu şeylerin çoğunu aynı anda ve fazlasıyla gerçekleştiren herkes için minnetarım.

Öncelikle tez danışmanım Doç. Dr. Gizem Parlayandemir'e, bu çalışmayı tamamlamam için gereken tüm alan ve zamanı tanıdığı ve bana yol gösterdiği için çok teşekkür ediyorum. Tez Savunma Jürilerim Prof. Dr. Seçkin Özmen ve Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus hocalarıma da değerli görüşleriyle tez çalışmama sundukları katkılar için müteşekkirim.

Bu teze kendi benzersiz yollarıyla katkıda bulunan tüm arkadaşlarıma ve son olarak aileme en içten şükranlarımı sunuyorum. Eğitim hayatım boyunca bana her türlü desteği sundukları için en önemlisi de sarsılmaz güvenleri ve koşulsuz sevgileri için teşekkür ediyorum. En iyi ve sonsuz dileklerle...

İstanbul, 2020

Glden Damla TRKMEN



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE EDEBİYAT UYARLAMALARI

1.1. Uyarlama	7
1.2. Sinemada Uyarlama Çalışmalarının Gelişimi	10
1.3. Dünya Sinemasında Uyarlamalar.....	17
1.4. Yeşilçam ve Türk Sinemasında Uyarlamalar	20
1.5. Uyarlamanın Gerçekleştirilme Süreci.....	28
1.6. Sinema ve Edebiyat.....	31
1.7. Transmedya ve Edebiyat Uyarlamaları	37

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMADA KADIN TEMSİLİ

2.1.Toplumsal Cinsiyet.....	41
2.2.Türkiye’de Kadın Hareketi Tarihi.....	47
2.3. Temsil.....	50
2.3.1. Sinemada Kadın Temsili.....	55
2.3.2. Türk Sinemasında Kadın Temsili	69
2.3.3. Edebiyatta Kadın Temsili	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEKLEMLERİN İNCELENMESİ

3.1. Sorunsal	88
3.2. Önem	88
3.3. Amaç	90
3.4. Yöntem	91
3.4.1. Araştırma Deseni	92
3.5. Bulgular	92

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNCELEME

4.1. Vurun Kahpeye.....	93
4.1.1. Romanın Özeti	93
4.1.2. Romanda Kadın Temsili	94
4.1.3. Filminin Künyesi	99
4.1.4. Filmde Kadın Temsili	99
4.1.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar	105
4.2. Hıçkırık.....	107
4.2.1. Romanın Özeti	107
4.2.2. Romanda Kadın Temsili	108
4.2.3. Filmin Künyesi	110
4.2.4. Filmde Kadın Temsili	111
4.2.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar	114
4.3. Çalıkuşu.....	116
4.3.1. Romanın Özeti	117
4.3.2. Romanda Kadın Temsili	118
4.3.3. Filmin Künyesi	122
4.3.4. Filmde Kadın Temsili	123
4.3.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar	125
4.4. Yayla Kızı	127
4.4.1. Romanın Özeti	127
4.4.2. Romanda Kadın Temsili	128
4.4.3. Filmin Künyesi	131
4.4.4. Filmde Kadın Temsili	131
4.4.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar	135
4.5. Kadının Adı Yok.....	138
4.5.1. Romanın Özeti	138
4.5.2. Romanda Kadın Temsili	139
4.5.3. Filmin Künyesi	142
4.5.4. Filmde Kadın Temsili	143
4.5.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar	147

4.6. Bizim Büyük Çaresizliğimiz	149
4.6.1. Romanın Özeti	149
4.6.2. Romanda Kadın Temsili	149
4.6.3. Filmin Künyesi	154
4.6.4. Filmde Kadın Temsili	155
4.6.5. Kitap ve Film arasındaki Farklar	157
4.7. Roman Kadınlarının Beyaz Perdeye Aktarımı ve Kadın Karakterlerin Genel Değerlendirilmesi	159
SONUÇ	164
KAYNAKÇA	169

GİRİŞ

Edebiyat uyarlamalarının sinemaya aktarımının neredeyse sinemanın başlangıcındaki yıllara dayandığı bilinmektedir. Sinema sanatının gelişmeye başladığı yıllarda ilk olarak Georges Méliès tarafından kullanılan uyarlama tekniği daha sonra sinema tarihinin neredeyse her döneminde popüler bir biçimde tercih edilmiştir. Uyarlamaların olmadığı bir döneme sinema tarihi boyunca rastlamak oldukça güçtür. Edebiyat dünyası, sinema filmlerine her dönem esin kaynağı olmuştur.

Scognamillo uyarlamayı, belirli türler için genel bir sorun olarak ele almıştır. İtalyan sineması “Western” türündeki uyarlamaların dışında gangster filmlerinde de katıksız bir uyarlama yöntemi izlerken, Alman sineması, polisiye filmlerde Edgar Wallace’dan James Hadley Chase’e kadar klasik polisiyeleri uyarlamıştır. Japon sineması ise bilim-kurgu ve korku türünde King Kong ve Frankenstein uyarlamalarıyla Amerikan sinemasındaki uyarlamalara ayak uydurmaya çalışılmıştır (Scognamillo, 1973: 61).

Türk sinemasının gelişme gösterdiği ilk yıllarda tiyatro uyarlamalarının etkili bir biçimde yer aldığı görülmektedir. Yerli roman uyarlamalarının oldukça sık rastlandığı Türk sinemasında ilk uyarlama, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1919 yılında Ahmet Fehim tarafından uyarlanan *Mürebbiye* romanı olmuştur (Esen, 2010: 15).

1919 – 1972 yılları arasında çekilen 3100 film içerisinde 230’dan fazla yerli uyarlama bulunmaktadır (Scognamillo, 1973: 62).

Hiç kuşkusuz sinema, pek çok alanda gerçekleşen yeniliklerin kesişimi dâhilinde meydana gelmiştir. Sinemanın gelişiminde ilham açısından en önemli katkıyı edebiyat ürünlerinin verdiğini söylemek yanlış olmaz. Gelişim süreci içerisinde sinema anlatım gücünü romanlardan almıştır. Romanlar sinemayı etkiledikleri gibi aynı zamanda sinemadan etkilenmişlerdir. Bu etkileşimle birlikte bazı yazarlar, romanlarında uzun sahnelerden kaçınmaya başlamış daha çok senaryo yazımına yönelmişlerdir. Pek çok yazarın kitabını sinemaya uyarlanmayı umarak bu biçimde yazmaya çalıştığı görülmektedir (Elliott, 2003: 13).

Sinemanın da diğer sanat dallarında olduğu gibi kendine has bir anlatım dili bulunmaktadır. Jean Mitry, *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* kitabında sinemayı “Edebiyat, resim ve müzik sanatını oluşturan şey sözcüklerin, renklerin ve notaların kullanım biçimidir. Sinema için de aynı şey geçerlidir. Sinema bir araçtır.” şeklinde ifade eder (Yüce, 2005: 70).

İzleyiciyi sinemaya çekebilecek hikâyelerin arayışında olan yapımcılar hâsılatı artırmak için çok satan romanların film uyarlamalarına yönelmişlerdir. Popüler romanlar yerli ya da yabancı filmlerde çeşitli şekillerde uyarlanmıştır. Halk edebiyatı, mitler, destan ve çeşitli öyküler sinema için “risksiz birer anlatı formlarıdır”. Romanın en gelişkin anlatı formu olduğunu belirten Oskay, sinemanın roman uyarlamaları açısından tehlikesiz, hatta yararlı bir kitle iletişim aracı olduğunu savunmaktadır (Oskay, 2014: 146). Dudley Andrew, daha önceki bir metinden elde edilen filmlerin neredeyse film tarihi kadar eski olduğunu ve ticari filmlerin yarısından fazlasının roman uyarlamalarından geldiğini belirtmektedir (Andrew, 1999: 263).

Okuyucuları tatmin edebilecek bir uyarlama ortaya çıkarabilmenin her zaman için doğru bir yöntemi yoktur. Uyarlama filmlerin başlı başına farklı bir yaratım süreci içerisinde meydana geldiğini unutmamak gerekmektedir. Linda Serger, romandan sinemaya uyarlama aşamalarını; romandaki ana öyküyü bulmak, karakterleri seçmek, temayı keşfetmek ve eserin üslup ve atmosferini yaratmak olarak belirtir (Çetin, 2000: 48).

Kitle iletişim araçlarının toplumsallaşmaya etkisi oldukça fazladır. Bireylerin yaşadıkları toplumla ilgili görüşlerinin belirlenmesinde etkilidir. Sinema da bu anlamda önemli kitle iletişim araçlarından biri olarak sayılabilir. Carlos Cortes’e göre, haber veya eğlence medyası, halka; azınlıklar, diğer etnik gruplar, kadınlar, eşcinseller ve yaşlılar gibi toplumsal gruplara yönelik bilgi verme açısından önemli bir etkiye sahiptir. Kitle iletişim araçları söz konusu grupların üyeleriyle çok az temas eden ya da hiçbir ilgisi olmayan insanlar üzerinde özellikle güçlü bir eğitim etkisine sahiptir. Bununla birlikte azınlıklar için medya, sadece başkalarının onları

nasıl gördüğünü değil, kendilerini nasıl gördüklerini de etkilemektedir (Lawson, 2018).

Bireylerin kimlik algısı görme biçimleri üzerinden şekillenmektedir. Graeme Burton, medyada yer alan temsillerin bireylerin kimlik algısını etkilediğini savunur. Ona göre çeşitli medya alanlarında temsil edilen insan grupları ve temsil biçimleri, “aynı zamanda belirli insanların belli gruplara dâhil olduğu düşüncesinin yaratılmasına da yardımcı olmaktadır. Sonuç olarak, medya insan kategorileri ve belli insanların niçin belli kategorilere dâhil olması gerektiğine dair anlayışımızı düzenlemektedir” (Burton, 1995: 111). Bu kategorilerin etkisi sosyal hayatımıza da önemli bir şekilde yansımaktadır. İnsanların medyadaki temsillerine dair önyargılar, belirli kalıpların inşa edilmesine ve düşünce sistemimizin bir parçası haline gelerek sürdürülmelerine sebep olmaktadır (Varol, 2014: 309).

Radyo, sinema, televizyon ve diğer medya kültürü ürünleri, Kellner’in belirttiği gibi kimlik oluşumunda, toplumsal cinsiyetimize yönelik düşüncelerimizi; sınıf, etnik farklılıklar, ırk, milliyet ve cinsellikle ilgili algılarımızı ve nihayet “biz” ve “onlar” kavramlarını algılayışımızı şekillendirir. “Dünyanın en büyük film endüstrisi kabul edilen Hollywood’un ürettiği görsel ürünlerde etnik farklılıklar, sınıf, ırk, milliyet ve cinsiyet gibi temalar “biz” ve “ötekiler” algısının yaratılmasında kullanılırken, kültürel farklılık vurgusu değişmez bir biçimde Doğu üzerinden yapılmaktadır” (Erkan, 2009: 20).

Popüler filmlerdeki cinsiyet, ırk / etnik köken, LGBT ve engellilerin temsil edilmesini inceleyen bir çalışma olan USC Annenberg İnisyatifi Girişimi (Annenberg Inclusion Initiative), kadınların rolleri söz konusu olduğunda son on yılda çok az değişimin gerçekleştiğini ortaya koymuştur. Kadınların hala filmlerde yeterince temsil edilmemesi şaşırtıcı değilken, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik ilerlemenin Hollywood'da ne kadar yavaş ilerlediğini bilmek hala hayal kırıklığı yaratmaktadır. "1.100 Popüler Filmde Eşitsizlik: Cinsiyet, Irk / Etnik Köken, LGBT ve Özürlülüğün 2007'den 2017'ye kadar olan kısımlarının incelenmesi" başlıklı¹

¹ Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT, & Disability from 2007 to 2017

çalışmaya göre, 2017'nin en çok izlenen 100 filminde, erkek karakterlerin kadın karakterlerin iki katından daha fazla olduğu görülmüştür. Ancak, önemli olan kadın karakter sayısından çok, aslında olması gereken şansı elde ettiklerinde ekranda temsil edilen kadın karakterlerin kalitesi ile ilgilidir. Araştırmaya göre, 2017'de popüler ilk 100 filmine bakıldığında, 43 filmde tek bir Siyahi / Afrikalı Amerikalı kadın karakteri bulunmadığı, bu filmlerin %65'inin Asyalı ya da Asyalı-Amerikalı kadın karakterleri es geçtiği ve %64'ünün ise Latin karakteri içermediği ortaya çıkmıştır. Engelli karakter ve LGBTQ karakterler ise sayıca çok az temsil edilmiştir (Carlin, 2018).

Kadın yaşamı, erkek egemen toplumlarda baskı ve sınırlandırmalarla kısıtlanmıştır. Toplumsal olarak kadınlar ikinci sınıf muamelesi görmüşlerdir (Ryan, 2012: 117). Feminist teorisyenler ve bu konuyla ilgilenen eleştirmenler, kadın imgesinin edebiyat ve kültür alanlarında aşırı olumlu ya da aşırı olumsuz biçimde temsil edilmesini eleştirmişlerdir. Kadınlar genellikle iktidar ve erkek gücüne karşı bir tehdit unsuru olarak görülmekle beraber erkeklerin bakımından da sorumlu olmuşlardır. Kadınlar üzerinde yaratılan edebi ve kültürel geleneğe ait dengesizlikleri gidermek bu konuya değinen kadınları amacı olmuştur (Ryan, 2012: 118).

1960'larda feminist hareketin ortaya çıkmasıyla birlikte başlayan dönüşüm edebiyat ve kültür çalışmaları içerisinde toplumsal cinsiyeti önemli bir ilgi alanı haline getirmiştir. Kültürel temsiller, toplumsal gerçeklik açısından önemlidir. Kültürel imgeler kadını, denetim altında tutulması gerekli şekilde gösterirse, onu denetim altında tutacak gücün erkekler tarafından uygulanmasını meşru göstermiş olmaktadır. Günümüzde bu görüşler yavaş da olsa gelişim göstermeye başlamıştır. Kadınlar toplumsal hayattaki haklarına kavuşmak adına daha çok seslerini yükseltme cesareti göstermektedir. Kadınları anlatan ve kadınlar tarafından yazılan edebi eserler artmış böylece, kadınların tarihsel olarak baskı altında kaldıkları süreçlerin kavranmasına yardımcı olmuştur (Ryan, 2012: 122).

Michael Ryan'a göre "Edebiyat ve kültürel çalışmalar içinde Feminist bilim insanları Batı kültürü içinde kadın tarihini ele almaya başlamışlardır. Erkek egemen ekolce marjinal olarak yaftalanan kadın yazarlara daha fazla önem verilmiş ve

eserleri daha büyük dikkatle incelenmiştir. Cinsiyet eşitsizliği bilimsel tartışmaların konusu haline gelmiştir.” Gilbert ve Gubar, *The Madwoman in the Attic* adlı eserlerinde, kadın yazarların kendi güçleri ve yazım yeteneklerinden kaygı duymalarının genel kadın imajından kaynaklandığını savunmaktadırlar. Batı kültüründeki kadın imgeleri ya çok olumlu ya da çok olumsuz uç noktalarda yer almaktadır. Kadınlar kendilerini ya erkeklere ve çocuklara adanmış iyi kalpli uşaklar olarak ya da erkekten bağımsız güce sahip olarak ataerkil kültür için tehdit olarak görmektedirler (Ryan, 2012: 124). Ataerkil toplumlarda kız çocuklarının, özellikle “namus” ve “bekâret” kavramlarıyla bedenleri üzerindeki özgürlükleri kısıtlanmaktadır (Küntay, 2010: 18).

Medyada genç kızların ve kadınların cinsel olarak objeleştirilmesine yönelik artan endişe göz önüne alındığında, genç karakterlerin karşılaştırmalı olarak ekranda sunulma şeklini de değerlendirmek gerekmektedir (Smith, 2017: 8). Genç kızlar, erkeklerden dört kat fazla şekilde dar ve çekici kıyafetler giyerek tasvir edilmektedir (% 39.5'e karşılık% 10.2). Çıplak olarak gösterilme olasılıkları iki kat daha fazladır (% 35'e karşılık% 14.1). Genç kadınların (% 60.7) ergen erkeklerden daha zayıf olma olasılığı da daha yüksektir (% 38.4)(Smith, 2017: 9).

Filmlerde gençliğin yüzü de erkektir. Erkek karakterlerin genç kız karakterlere göre daha fazla temsil edildiği görülmektedir. Öykü anlatma eğilimi erken başlar ve genç kadın izleyiciler için özdeşlik kurabilecekleri hikâyelerin olmayışı onları, erkeklere göre daha az değer taşıdıkları düşüncesine götürebilmektedir (Smith, 2017: 13).

İnsanlar, duygu ve düşüncelerini düzenlemek ve toplumsal düzeni sağlamak amacıyla devlet kurumu dışında dil, söylence, din ve sanata başvurmuşlardır. Bunların hepsinde de bellek önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Enzo Traverso, günümüzde her şeyin bellek oluşturmak üzerine kurulduğunu söyler. Geçmiş ve şimdiki zaman kültüre, etik sorgulamalara ve şimdinin politik beğenileriyle sentezlenerek kolektif belleğe dönüşmektedir Toplumsal bellek, somut toplumsal deneyimlere dayanmaktadır (Pöstecki, 2013: 4). Günümüzde coğrafi sömürgeleştirme zamanın sömürgeleştirilmesine dönüşmüştür. Bugün ve gelecek

dışında, geçmiş de başta medya tarafından toplumsal belleklerde oluşturulmaktadır (Türkoğlu, 2004: 198-199) .

Toplumsal cinsiyet rollerinin sinema üzerinden temsili, toplumsal ve kültürel rollerin inşası açısından önemlidir. Egemen görüşlerin meşrulaştırıldığı sinema, toplumsallaşma süreci içerisinde dünyaya bakış açımızı belirlemede önemli bir yere sahiptir.

Kadının ikinci planda kalan edilgen konumu genel tartışma dâhilinde kabul edilmiştir. Filmlerde gördüğümüz kadınların kendilerine ait yaşam deneyimleri ve hayatlarını sürdürmeyi nasıl öğrendiklerini pek görmeyiz. Kadınların sinemada temsili açısından mevcut durumun belirlenmesi ve ortaya konulması bu anlamda sorunların çözümüne katkı sağlayacaktır. Var olan problemi çözebilmenin en önemli gerekliliklerinden biri problemi tüm yönleriyle ele alabilmektir.

Tarih boyunca insanlık belirli anlatım biçimleriyle yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya ona anlam katmaya çalışmıştır. Yirminci yüzyılın en etkili anlatım araçlarından biri olan sinema, kadın temsili açısından çoğu zaman kadınların kendilerini özdeşleştiremedikleri karakterler sunmaktadır.

Öncelikle toplumsal cinsiyet açısından toplumdaki kadın temsili ve bunun filmlerdeki yansımaları incelenerek bu anlamda çeşitli kadın stereotiplerini ortaya çıkarmanın amaçladığı bu çalışmada örneklemedeki romanların kaynak metne ne kadar bağlı kaldıklarından çok, kadın temsilinde ne tür değişimlere gittikleri incelenmiştir. Birinci bölümde romanın sinemaya uyarlamasındaki bakış açıları, uyarlama biçimleri ve sinema edebiyat ilişkisi üzerinde durulacaktır. İkinci bölümde, sinemada kadın temsilinin hangi şekillerde olduğu, sinemada sunulan kadın karakterlerin uyarlama esnasında romandan farklı bir yöne gidilmesine sebep olacak şekilde değişime uğrayıp uğramadığı incelenecektir. Bu amaçla çeşitli türdeki filmlerde kadın karakterlere yönelik oluşturulan temsil biçimlerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır. Son bölümde ise, çalışma kapsamında incelenen örnek filmler ve bu filmlerin uyarlandığı kitapların söylem analizi yöntemiyle değerlendirilmesi yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMA VE EDEBİYAT UYARLAMALARI

Bu bölümde sinema uyarlamaları ve uyarlama çalışmalarının akademik alanda ne şekilde yer aldığı incelenmektedir. Bu anlamda genel olarak dünya sinemasındaki örnekler; Yeşilçam ve Türk sinemasındaki edebiyat uyarlamaları ele alınmaktadır. Uyarlamanın gerçekleşme süreçleri, edebiyat ve sinema etkileşiminin ele alındığı bu bölümde transmedya çalışmalarını da edebiyat uyarlamaları açısından yorumlamak amaçlanmıştır.

1.1. Uyarlama

Katz, uyarlamayı belirli bir sanat eserinin öğelerini başka bir araçla uygulayarak farklı bir sanat eseri oluşturma eylemi olarak tanımlar (Çetin, 2000a: 45).

Özön'e göre uyarlama yöntemi sinemada iki şekilde kullanılmaktadır:

1. Sinemaya uygun olmayan bir metni senaryo haline getirme
2. Sinema için hazırlanmış bir özeti senaryonun ileriki aşamalarına doğru geliştirme

(Özön, 1981: 311).

Birinci şekildeki sinema için hazırlanmamış metin ifadesi roman, hikâye, şiir, tiyatro ve çizgi roman gibi eserleri için kullanılmaktadır (Çetin, 2000a: 46). Romandan sinemaya uyarlama, uyarlama amacıyla yazılmamış bir romanın, sinemanın anlatım biçimine uygun bir şekilde senaryolaştırılması şeklinde tanımlanabilir (Erus, 2005b: 16).

Uyarlamanın farklı tanımları olduğu gibi uyarlama türleri de çeşitli kuramcılar tarafından farklı şekillerde incelenmiştir. Uyarlamalar insanların hikâyeleri anlatmasına, göstermesine veya etkileşimde bulunmasına olanak sağlar.

Linda Hutcheon, medyadaki bir metni uyarlamanın hikâyenin pozitif izleyici tarafından kabul edilmesini sağladığını belirtmektedir (Hutcheon, 2006: 22).

Cahir, edebiyat uyarlamalarda ortaya çıkan üç farklı “aktarımı” edebi, geleneksel ve radikal olarak açıklamaktadır.

1. Edebi aktarım: hikâye konusu ve tüm katılımcı detaylarını kitabın ruhuna mümkün olduğunca yakın şekilde yeniden üretir.

2. Geleneksel aktarım: kitabın genel özelliklerini koruyan (hikâye ve üslup kuralları), ancak film yapımcılarının gerekli ve uygun gördüğü bu şekillerde belirli detayları yeniler.

3. Radikal aktarım: kitabı, edebiyatı yorumlama ve filmi daha tamamen bağımsız bir çalışma haline getirme aracı olarak aşırı ve devrimci şekillerde yeniden şekillendirir (Cahir, 2006: 16-17).

Irmela Schneider’a göre her yeni medya, mevcut medyaya ayak uydurmak durumundadır. Örneğin film tarihindeki ilk örneklerde vodvil ve müzikhollerdeki gösterilerin taklit edilmesi göze çarpmaktadır (Aytaç, 2005: 15).

Cohen’e göre ise uyarlama, orijinal eserin çelişkilerini ortaya çıkarabildiği yönde sanatsal bir güce sahip olur. Cohen bu radikal uyarlama yöntemini “yıkıcı uyarlama” olarak adlandırır (Erus, 2005b: 21).

Yaratıcı bir süreç olan uyarlamayı gerçekleştirirken, eserin yorumlanması ön plandadır. Uyarlama senaryo kendi içerisinde orijinal bir metin olarak ele alınmalıdır. Peter Lefcourt, uyarlama süreci içerisinde filmin kendine has bir grameri olduğunu ve bu sebeple romanda filmin ritmini bozabilecek bazı kısımların çıkartılabileceğini belirtir (Nayman, 1997: 87).

Uyarlamada önemli olan orijinal eserin verdiği heyecanın, oluşturulan yeni metinde de korunmasıdır. Bu anlamda uyarlama gerçekleştirilirken katı kurallar koymaya ya da orijinal eseri birebir taklit etmeye gerek yoktur (Erus, 2005b: 17).

Lütfi Akad, 1955 yılında Yaşar Kemal’in bir öyküsünden uyarladığı Beyaz Mendil filmi için verdiği bir röportajda uyarlamaya bakışını şu şekilde dile getirmiştir.

“... Sinemada edebiyat uyarlaması demek, bir anlamda tercüme demektir. Tercümeden, bir dilden bir dile çeviri anlaşılmamalıdır. Çince bir metinde ‘pencereden baktı’ sözcüğü, başka bir dile de ‘pencereden baktı’ diye tercüme edilir. Ama sinemada ‘pencereden baktı’nın tercümesi belki de bir çiçektir ya da bir kedi, iskemledir. Sinemada şöyle bir uyarlama hatasına düşüyor. ‘Pencereden baktı’ sözcüğü, pencereden bakan adam olarak görüntüye dönüşüyor. Böyle olunca sinemasal bir tehlike söz konusu oluyor.” (Kayalı, 1994: 139).

Sinemada uyarlama çalışmaları neredeyse sinema tarihinin başlangıcından itibaren görülse de bu alanda teorik ya da eleştirel çalışmalar 20. yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bağlamda Walter Benjamin’in 1936’da yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesinin 1968’de İngilizce basılmasıyla beraber 1970’lerin sonlarına kadar adaptasyon çalışmaları, Benjamin’in en başta film teknolojisi olan mekanik yeniden üretimle *aura*’nın - yani sanat eserin özgünlüğü, otoritesi, benzersizliği - “kültürel mirasın geleneksel değerinin tasfiyesi” ni sağlamaktadır (Aragay, 2005: 119). Walter Benjamin, sanatsal eserin yeniden üretimi sırasında oluşturulan kopyanın, orijinalin ulaşamayacağı bir noktaya gelebildiğini öne sürmektedir (Benjamin, 1968: 222). Benjamin, makalesinde teknolojik gelişmelerin sanatın özü olan *aura*’sını yitirmesine sebep olduğunu, kusursuz bir taklitte bile bir şeylerin eksik kalacağını savunmuştur. Bununla birlikte bu gelişmelere iyimser bir açıdan da yaklaşım göstererek bu sayede sanatın belli bir sınıfın tekelinden çıkarak toplumun geniş kesimlerince ulaşılabilir hale gelmesine, geçmişte yaratılan eserlerin tekrar kurgulanabilmesinin eleştirel bakış açısına katkı sağlayacağını belirtmiştir. Bu bağlamda yeniden üretim, orijinal sanat eseri için tamamen olumsuz bir durum değildir (Güngör, 2013: 179-180).

Edebiyat ve sinema arasındaki ilişkinin tarihi mantıksal olarak sinemanın tarihidir, ancak bu ilişkinin belirli bir yönünün incelenmesi, edebi metinlerin sinematik uyarlamaları, iki önemli ve özel sorunun araştırılmasını teşvik eder. Birincisi, sinemanın edebiyatla kıyaslandığında biçimsel niteliği ve ikincisi, edebi metnin ve ekran uyarlamasının üretildiği farklı tarihsel, kültürel ve endüstriyel bağlamlar arasında oluşturulan diyalog bu alandaki araştırma konularını

oluşturmaktadır. İlk yıllarda, kitaplara ve oyunlara dayalı filmler, filmin özerk bir sanat olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı ve eğer öyleyse, o sanatın özünün ne olduğu konusunda tartışmaları tetiklemiştir. Daha sonra, uyarlama çalışmaları, akademik araştırmanın meşru bir amacı olarak filmin gelişimine yönelmiştir (Faulkner, 2004: 1- 2).

Kelimelerin görüntülere dönüştüğü uyarlama sinema da diğer türlerde olduğu gibi egemen görüşlerin meşrulaşmasına katkı sağlar. Nasıl gerçeklik toplumsal olarak üretilmişse onun bir parçası olan filmler de toplumsal üründür. Popüler filmler ne geçirgen bir gerçekliğin yansıtıcı gereçleri; ne kişisel bir dünya görüşü; ne de insan haline ilişkin bir hakikat olarak ele alınamaz (Gledhill, 2000: 68). Popüler film anlatılarında dönemin sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerinin dünyayı açıklama ve anlamlandırma, dolayısıyla yeniden üretme sürecinde etkili olması söz konusudur (Abisel, 1994: 187).

1.2. Sinemada Uyarlama Çalışmalarının Gelişimi

Edebiyat ile sinema arasındaki ilişkinin ikili, hiyerarşik bir görüşü, edebiyat eserinin orijinal olarak algılandığı, film uyarlamasının ise sadece bir kopya olduğu uzun müddet tartışılmıştır. Uyarlama çalışmalarının başlıca tartışmalarından birisi orijinal metne ne kadar sadık kalındığıyla ilgili olmuştur (Aragay, 2005: 12).

Bilimsel olarak edebi uyarlamalar üzerine çalışmak da film çalışmalarının akademik bir disiplin olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Temel metinlerin uyarlanması edebiyat ve film çalışmaları arasında bir köprü oluşturmuş ve akademisyenler, film uyarlamalarını edebi eleştiri perspektifinden yorumlamaya başlamışlardır (Faulkner, 2004: 3).

Bluestone, romanı kavramsal, dilbilimsel, söylemsel, sembolik ve ilham veren zihin imgeleme olarak tanımlarken filmi algısal, görsel, sunuma dayalı, edebi ve biçimsel ilke olarak görsel imgelerden oluşan şekilde tanımlamaktadır (Elliot, 2004: 2).

Bluestone, kullanılan araç kaynaklı bir ayrım yaparak, iki medyanın esasen farklı olduğunu savunur. Roman, dilbilimsel, kavramsal ve söylemsel olmakla birlikte, film öncelikle görsel, algısal ve sunumsaldır (Bluestone,1957: viii-ix). Bluestone ayrıca film ve romanların birbirlerinden farklı estetik yapıya sahip olduklarını, uyarlamaların film estetiği açısından incelenmesi gerektiğini belirtmiştir (Aragay, 2005: 13).

George Bluestone, 1957 basımı *Novels into Film* kitabında, 50'li yıllarda filmlerin ciddiye alınma konusunda ısrarcı olmaya başladıklarını belirterek, erken dönemde film endüstrisinin meşruiyetini popüler sinema türü olarak kabul edilen uyarlama - aslında “önceden satılmış bir ürün” - yoluyla aradığını savunmaktadır (Aragay, 2005: 12). Bluestone, 1950'lerde film ve edebiyat arasındaki ilişkide büyük bir kaymaya işaret etmektedir. Bu yıllarda edebiyat, filmin kültürel statüsünü eğlenceden sanata yükseltmesini sağlarken bir yandan da film üzerindeki hiyerarşik üstünlüğünü kaybetmeye başlamıştır (Corrigan 1999: 48).

Kamilla Elliott, romanlar ve filmlerin her birinin iç içe geçtiğine, romanda anlatılanlar filmlerde temsil edilirken, görüntü efektlerinin de romanların yazım biçimini etkilediğine dikkat çekmektedir (Elliott, 2003: 12-13). Film görsel ve dramatik bir anlatıyı çok canlı gösterebildiğinden, roman içsellğe çekilmiştir (Elliott, 2003: 52).

Wagner, *The Novel and the Cinema* kitabında uyarlamayı üçe ayırır. Bunlar, aktarım (transposition), yorum (commentary) ve analoji'dir (analogy). Aktarımda roman doğrudan filme aktarılır (Wagner, 1975: 222); Yorum, “bir yapımcının aldatma veya dürüst olmaktan ziyade, film yapımcısı adına farklı bir niyetini ortaya koyan orijinal bir metnin alındığı ve bir anlamda değiştirildiği” halidir. Analoji; bir analoji romanı sadece bir çıkış noktası olarak alır ve bu nedenle “yönetmen orijinali yeniden üretmeye çalışmadığı için veya sadece minimal bir girişimde bulunduğundan dolayı edebi bir metnin ihlali olarak ifade edilemez” (Wagner, 1975: 223- 227). Wagner, uyarlamaları savunma taraftarı olsa da üçlü sınıflandırmasını belirli uyarlamalara fiilen uygulama girişimleri, edebi kaynağın merkez alındığı herhangi

bir modelin ciddi sınırlı teorik ve pratik geçerliliğini ön plana alma eğilimini olumsuz etkilemektedir (Aragay, 2005: 16).

1979 yılında yayınlanan Maurice Beja'nın *Film and Literature* kitabı, bir filmin orijinal kaynakla ilişkisi nedir? "Sadık" mı olmalı? Olabilir mi? Neye göre, sorularına cevap aramaktadır (Beja, 1979: 80). Kitapta, edebiyatın ve aslına uygunluk kriterinin önceliğine meydan okuma isteği ile nihayetinde ondan ayrılma konusundaki yetersizlik, uyarlama alanında farklı eleştirilerin yapılabilmesinin önünü açmıştır (Aragay, 2005: 17). Beja, uyarlamaların bağımsız sanatsal başarılar olarak değerlendirilmesini savunmuştur (Beja, 1979: 88). Beja'ya göre, uyarlaması en zor eserler, form ve içeriğin zaten mükemmel bir şekilde eşleştirildiği birinci sınıf edebiyat eserleridir, bu nedenle film yapımcıları, vasat olanların lehine büyük edebiyat eserlerinin uyarlanmasından kaçınmalıdır (Beja, 1979: 85).

Uyarlama çalışmalarının gelişimi sırasında en çok karşılaşılan iddialardan biri de edebiyat eserinin uyarlama versiyonundan daha üstün olduğu görüşüdür. Uyarlama alanında, edebiyatın üstün bir araç olduğu varsayımı film çalışmalarının akademik alanda gelişim göstermeye başladığı 1970'li yıllarda da devam etmiştir (Aragay, 2005: 16). Sinema karşısında edebiyatın üstünlüğüne ilişkin savunmalara karşı Cardwell'in iddiası, 'film ve romanda bu tür korelasyon karakteristikleri örneklerini kabul edersek, farklı medyaların nihai ürünleri içindeki metinsel özelliklerin medyanın kendi özelliklerinden kaynaklandığını iddia etmek çok daha zor hale gelir' şeklindedir (Cardwell, 2002: 49).

Dudley Andrew, film ve roman arasındaki ayrımı Wagner'in kategorilerine benzer şekilde üçe ayırır, fakat orijinal esere bağlılığı açısından terstir. Belirtilen ayrım; başka kaynaklardan ödünç alma, kesişme, dönüştürmenin aslına sadık kalması biçiminde ifade edilmektedir (Erus, 2005b: 20).

Gianetti de filmle roman arasındaki ilişkiyi; serbest uyarlama, aslına sadık uyarlama, bire bir uyarlama şeklinde sınıflandırmaktadır. Bir diğer sınıflandırma sistemi de Michael Klein ve Gillian Parker tarafından yapılmıştır. Bu sınıflandırmada uyarlama türleri;

1- anlatının özüne bağlı kalmak,

2- anlatıyı yeniden yorumlarken ya da bazı durumlarda kaynak metni onu meydana getiren parçalara ayırırken anlatı yapısının özünü muhafaza etmek,

3- kaynağı sadece bir hammadde olarak ele almak şeklinde ortaya konmuştur (Erus, 2005b: 20).

1980’lerde Dudley Andrew, uyarlama çalışmalarının sosyolojik bir dönüş yapma zamanının geldiğini savunmuştur. Uyarlama, kültürel bir uygulamadır, bu sebeple bazı uyarlamalara belirli bir dönemin kültürel ve estetik ihtiyaçlarını benimseyen söylem eylemleri olarak yaklaşılması gerekir ve böyle bir yaklaşım hem “tarihsel emek hem de eleştirel zekâyı” gerektirir (Andrew, 1980: 16-17). Andrew, sadakat söyleminin hala “*uyarlamanın en sık ve en sıkıcı tartışması*” olduğunu belirtmektedir (Andrew, 1980: 12).

Orr, sadakat söylemini eleştirerek, 'Film metnini' 'metnin kaynağını' 'film metnini anlaşılır hale getirmeye katkıda bulunan diğer ön metinleri ve kodları (sinematik, kültürel) göz ardı ederek' 'tek bir ön metne' (yani edebi kaynak) indirgeyerek yoksullaştırdığını savunmaktadır (Orr, 1984: 3).

Brian McFarlane, orijinal metne sadık kalması konusunun uyarlama çalışmalarını, romandan filme hangi öğelerin aktarılabilceği, nelerin uyarlamaya uygun olduğu gibi asıl ilgilenilmesi gereken yönlerden uzaklaştırdığını belirtir (McFarlane, 1996: 10-23).

McFarlane, filmin hayal gücünde bir kitabıkinden daha az gereksinim duyduğu görüşüne katılmamaktadır (McFarlane, 2007: 16). “Romanların karakteristik, ancak hiçbir şekilde, yalnızca geçmiş zamanda anlatılmadığını” belirtirken filmin “her zaman şimdiki zamanda” gerçekleştiğini savunmaktadır (McFarlane, 2007: 21). Sinemanın sadece tek bir zamanda - şimdiki zaman - gerçekleştiği görüşüne karşı çıkan Stam, “fenomenolojik bir düzeyde, roman okumak için aynı noktaya değinilebileceğini” söyleyerek “uzak geçmişte geçen tarihsel bir romanda bile, eylemimizin her zaman okuduğumuz sanal günümüzde ortaya çıktığını” iddia etmektedir (Stam & Raengo 2005: 20). Bununla birlikte film versiyonunu gördükten sonra bir roman okumanın, daha önce okunmuş olsa bile, bu

metnin daha iyi okunmasına izin verebileceğini belirtmektedir. Böylece, filmlerin edebi metnin okunmasını teşvik edebilir hale gelmesi mümkün olacaktır (Snyder, 2011: 211).

Erica Sheen ve Barbara Hodgdon'ın da iddia ettikleri gibi, aslına uygunluk herhangi bir uyarlamayı yargılamak için geçerli bir ölçüt olarak kabul edilemezken, uyarlama çalışmaları kurumsal ve uygulayıcı yapısının incelemelerde sadakat söylemini göz ardı edememesi söz konusudur (Aragay, 2005: 20).

Corrigan, filmin başlangıcından beri film uyarlamaları olduğunu ifade ederek bu durumun hem küçümsendiğini hem de hayranlıkla karşılandığını belirtmektedir (Corrigan, 2007: 29). Ona göre özgüllük, “edebiyat ve film gibi farklı temsili uygulamaların, onları diğer uygulamalardan ayıran ve farklı kılan bireysel maddi ve biçimsel yapılara sahip olduğunu varsayar”. Her araç, istenen etkilerini ortaya çıkarmak için farklı teknikler ve formlar kullanır. Öte yandan, sadakat, “bir edebiyat eserinin bir film olarak ne kadar doğru bir şekilde yeniden yaratıldığını ölçen farklı bir kavramdır” (Corrigan, 2007: 31).

Edebiyat ve sinema ortak olarak anlatıdan yararlınsalar da sunuş şekilleri ve oluşturulma şartları açısından birbirinden ayrılırlar (Çerkeşli, 2017: 47). Sinema ve roman kullandıkları araçlar bakımından da birbirinden ayrılır. Romanın malzemesi dilken, sinema araç olarak görüntülerden faydalanır. Romanın bitiş süresi okuyucuya bağlıyken filmin süresi belirlidir (Kale, 2010:267).

Mary Snyder uyarlama çalışmaları üzerine yazarlar arasında bir ikilem olduğuna değinmektedir. Ona göre en dikkat çekici olan, bu yazarların, film uyarlamalarını değerlendirmek için kullanılan sadakat kriterinden ve film uyarlamalarının analizindeki sadakat eleştirisinden memnuniyetsizliklerini ifade etmelerine rağmen, makaleleri boyunca edebiyat ve film karşılaştırma çalışmalarının içine girmiş olmalarıdır (Snyder, 2011: 213).

Andrew, Orr ve Ellis'in 1980'lerde uyarlama çalışmalarına katkıları hem filmi hem de edebi çalışmaları etkileyen derin dönüşümlere yol açmıştır. Bu dönüşümle beraber, hem film hem de edebiyat çalışmaları alanında post-yapısal teorilerin ve

eleştirel uygulamaların çoğalmasına, hem de metnin anlaşılır hale getirilmesinin anahtarı olarak metinlerarasılığa ve filmlerin disiplinlerarası bir biçimde incelenmesine katkı sağlamışlardır. Bu sayede edebiyat ve film çalışmaları dilbilim, psikanaliz, antropoloji, tarih, göstergebilim, yapı bozma, materyalist teori, feminizm ve cinsiyet çalışmaları veya ırk ve post-kolonyal teoriden kaynaklanan yöntem ve kavramlarla farklı bağlamlarda yeniden okunup tahsis edilecek birer metin olarak ele alınmaya başlanmıştır. Bu bakımdan, Andrew, Orr ve Ellis'in uyarlama alanındaki çalışmaları Birmingham Üniversitesi Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nden ve Fransız teorisyenlerden kaynaklanan çalışmaların etkisiyle, bağlamsal üretim ve tüketim koşullarına dikkat etmenin gerekliliği dikkat çekmektedir. Uyarlama alanındaki çalışmalarının, Roland Barthes, Michel Foucault ve Louis Althusser gibi isimlerin kültürel çalışmalar disiplininin etkisinde oldukları görülmektedir (Aragay, 2005: 21-22).

Film eleştirmenliğine edebiyat alanından geçiş yapan Joy Gould Boyum, uyarlamaya karşı şüpheli yaklaşıma ve kitaplara yönelik özel tutumun farkında olarak okuyucu odaklı teorinin gözden geçirilmesini savunur (Boyum, 1985: x).

Uyarlama filmler, açıkça yazar ve yönetmenin çift yazarlığını gerektirmektedir, ancak anlam üretiminde, senaryo yazarları, sinematograflar ve aktörler tarafından oynanan çoklu roller de ortaya çıkmıştır. Bu roller elbette edebi uyarlamalara özgü değildir, ancak bu tür filmler metinlerarasılık sürecini ortaya çıkarmaktadır. Julia Kristeva'ya göre metinlerarası kavramı *"bir metnin metinlerden yapılanmasını belirtmek: bir eser kendi kendine yeten, bireysel olarak yazılmış bir bütün değil, diğer metinlerin emilip dönüştürülmesi, alıntıların mozaik"* anlamına gelen bir terimdir (Kristeva'dan akt. Payne, 1997: 258).

Genel olarak, film yapımcıları orijinal kaynakları okur ve yeni yorumlarla ortaya çıkarlar, her uyarlama bireysel yaratıcılığın bir sonucudur. Uyarlamalar artık artistik yaratıcılık ürünleri olarak görülmektedir. James Cisneros, edebiyat uyarlaması sinemanın, uzun zamandır farklı medyaları karşılaştırmak açısından ayrı bir yere sahip olduğunu belirtir. Genel olarak, film müdavimlerinin çoğu romanın uyarlama versiyonunu görmek ister. Yapımcılar da kitlenin talebini yerine getirmek

riskini göze alır. Özellikle okuyucular, romanın uyarlanmış halinin gösterime girmesini sabırsızlıkla bekler, kitabı görsel olarak deneyimlemek ve sonra ikisi arasındaki karşılaştırmayı yapmak isterler. Kitabın mı yoksa filmin mi daha iyi olduğu sorusuna cevap bulmaya çalışırlar. Bazı filmler izleyiciden çok iyi tepki alır, bazıları ise onları etkilemez. İzleyiciyi eğlendirmeyi amaçlayan film, bunu bazen toplum için ahlaki mesajlar vererek, bazen görsellikle, bazen müzikal melodilerle, yönetmenin yaratıcı vizyonu ile ya da aktörlerin güçlü performansları ile cazip ve izlemeye değer hale getirir (Mahato, 2015: 8).

Edebi uyarlamalar ayrıca, sinemanın, özellikle devlet sübvansiyonları konusunda, bir endüstri olarak nasıl işlediğini de ortaya koymaktadır. Ulusal kimliği pekiştirmeye hevesli olan hükümetlerin, ulusun eğitime dair ataerik sembollerle ilişkili olma eğiliminde olan edebiyat uyarlamalarını finanse etmeleri oldukça kolay olmaktadır (Faulkner, 2004: 164).

Uyarlama çalışmaları ile ilgili başka bir ele alınış biçimi de, uyarlamaların geçmiş metinlerin farklı bağlamlarda uygun hale getirilmesi veya yeniden yaratılması olarak görülmesini sağlar (Aragay, 2005: 23). Bu tür bir yaklaşım, Jean I. Marsden'in 1995'te Shakespeare oyunlarının uyarlamalarını, yeniden tasarlanan bir metin olarak ele aldığı kitabında anlatılmaktadır. Kaynak metnin yeniden yaratılmasıyla ortaya çıkan uyarlama, geçmişle şimdiki zaman arasında tarihsel bir bağlam kurması yönünden de ele alınmalıdır.

Stam'ın da belirttiği gibi anlatıbilim (Narratology), film uyarlamalarının belirli biçimsel yönlerini analiz etmek için önemli bir araç olsa da, yalnızca anlatıbilimsel bir yaklaşım önemli bağlamsal ve metinlerarası faktörleri dışarıda bırakmaktadır (Stam 2005: 41).

Kitabın temasını uyarlamaya aktarmak güç olabilir. Romanlarda birden fazla tema olabilirken film uyarlamalarında romandaki temalardan birini öne çıkartmak gerekmektedir. Yazarın okuyucuyu etkisi altına alan üslubu ve anlatı biçiminin filme aktarılması, romandaki atmosferin oluşturulması uyarlama filmler açısından oldukça kritiktir (Çetin, 2000: 50). Bunun yeterince sağlanamaması izleyicilerde hayal kırıklığı yaratabilmektedir.

Yüzüklerin Efendisi, Harry Potter gibi fantastik romanların sinemaya uyarlanması, romanlardaki fantastik dünyanın beyaz perdeye aktarımı açısından izleyicilerden büyük ilgi görmüştür. Görsellikleri açısından bu tarz filmler romana aşina olmayan kitleyi de sinemaya çekmektedir. Özellikle çok satan romanlar ana akım sinema için kaynak oluşturmuştur. Kitapların ekonomik getirisi film üzerinden devam ettirilmeye çalışılır. Filmin kitaba göre kısıtlı bir zamana sahip olma özelliği kitaptaki tüm ayrıntıların filme aktarılmasını güçleştirir.

1.3. Dünya Sinemasında Uyarlamalar

Edebiyat eserinin sinemaya ilk kez uyarlanması Fransız Georges Méliès tarafından gerçekleştirilmiştir. Jules Verne'in *Aya Yolculuk* (A Trip to the Moon, 1902) uyarlaması aynı zamanda sinema tarihinin ilk bilim kurgu filmi olmuştur. Aynı yıl Méliès, Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* ve Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri* (Gulliver's Travels) romanlarını da sinemaya uyarlamıştır. Méliès'le başlayan uyarlama tekniği diğer Fransız, İtalyan ve Amerikalı yönetmenlerin de etkilenmesine yol açmıştır. Özellikle Honoré de Balzac, Victor Hugo ve Charles Dickens gibi yazarların eserleri sıklıkla sinemaya kaynaklık etmiştir (Erus, 2005b: 21).

Film endüstrisinin önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Edwin Stanton Porter'ın uyarladığı filmler arasında Harriet Beecher Stowe'un *Tom Amcanın Kulübesi* (Uncle Tom's Cabin, 1903), Alexandre Dumas'ın *Monte Kristo Kontu* (The Count of Monte Cristo, 1913) sayılabilir (Erus, 2005b: 21).

David Wark Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915), Thomas Dixon Jr.'ın çok satan, "*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*" adlı ırkçı romanından uyarlanmıştır. Daha sonraki yıllarda edebiyat uyarlamaları sıklıkla başvurulan yöntem olma özelliğini sürdürmüştür. 1939 yılında Akademi Ödülleri'nde aday olan çoğu filmin uyarlama olduğu görülmüştür. *Fareler ve İnsanlar* (Of Mice and Men, Lewis Milestone), *Rüzgâr Gibi Geçti* (Gone with the Wind, Victor Fleming), *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz, Victor Fleming), *Ölmeyen Aşk* (Wuthering Heights, William Wyler), *Gulliver'in Seyahati* (Gulliver's Travels,

Dave Fleischer) ve *Beau Geste* (William A. Wellman) bu filmler arasında sayılabilir (Erus, 2005b: 22-23).

1950'lerde çekilen edebiyat uyarlamaları, sinemanın doğasına ilişkin tartışmaları yeniden ortaya çıkarmıştır. Cahiers du Cinéma'nın sayfalarında, Fransız Yeni Dalgası'nın etkili düşünürleri, film yönetmenine dair "auteur" kavramını tartışmaya başlamışlardır. Hollywood'da bu dönemde çevrilen Hitchcock'un *The 39 Steps* (John Buchan'ın bir romanına dayanan), *Sabotaj* (Joseph Conrad'ın bir romanına dayanan) gibi filmler, edebi metinlere dayanıyordu. Bu açıdan çağdaş Fransız geleneği de edebiyat uyarlamalarına aşırı derecede başvurması nedeniyle eleştirilmiştir (Naremore, 2000: 6 –7).

Yetmişli yıllarda Amerika ve Avrupa'da hali hazırda sinema ve televizyon kültüründen gelen seyirciye yönelik filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmlerin başında Francis Ford Coppola'nın uyarlaması *Baba* (Godfather, 1972) vardır. 1975 yapımı *Guguk Kuşu* (One Flew Over the Cuckoo's Nest) Ken Kesey'in romanından Milos Forman tarafından uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 25).

Doksanlı yıllarda uyarlama filmler yazarlarıyla birlikte anılmaya başlamıştır. Önceki uyarlamalarından ayrılımları amacıyla yazarların da filmin ismine eklenmesi şeklinde dönüşümler görülmüştür. Buna örnek olarak *Bram Stoker's Dracula* (1992), *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) ve *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) verilebilir (Erus, 2005b: 26- 27).

Tibbetts, doksanların uyarlamalar açısından yoğun olduğunu belirtir. Doksanlı yıllar boyunca Amerikan sinemasında gösterime giren 2766 filmin 336 tanesi roman uyarlaması olmuştur (Erus, 2005b: 53).

Doksanlarda çok satan kitaplardan uyarlamalara örnek olarak gösterilebilecek pek çok film bulunmaktadır. *Jurassic Park* (1993) Michael Crichton'un romanından Steven Spielberg tarafından, *Kızıl Ekim* (The Hunt for Red October, 1990) Tom Clancy'nin romanından John McTierman tarafından, *Şirket* (The Firm, 1993) John Grisham'ın romanından Sydney Pollack tarafından, *Yeşil Yol* (The Green Mile, 1999) Stephen King'in romanından Frank Darabont tarafından uyarlanmıştır. Bu dönemde

çekilen klasik roman uyarlamaları örnekleri olarak *Aşk ve Yaşam* (Sence and Sensibility, 1995) Jane Austen'in romanından Ang Lee tarafından uyarlanmıştır. Filmin uyarlama senaryosu Emma Thompson tarafından yazılmıştır. Bunun dışında *Masumiyet Çağı* (Age of Innocence, 1993) Edith Wharton'un romanından Martin Scorsese tarafından uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 55-74).

Bu yıllarda çevrilen yeniden çekimlere örnek olarak Robert Bloch'un romanından Gus Van Sant'ın yeniden uyarladığı *Sapık* (Psycho, 1998) filmi verilebilir. 1960'daki Hitchcock uyarlamasıyla ufak değişiklikler dışında neredeyse aynıdır (Erus, 2005b: 78). Bir başka örnek Frederick Forsyth romanından uyarlanan, 1973 yapımı *The Day of the Jackal* filminin Michael Caton Jones tarafından çekilen yeniden uyarlaması olan *Çakal* (The Jackal, 1997) filmidir (Erus, 2005b: 78- 83).

Vahşi Duygular (Wild at Heart, 1990) Barry Gifford'un romanından David Lynch tarafından, *Oyuncu* (The Player, 1992) Michael Tolkin'in romanından Robert Altman tarafından uyarlanmıştır, uyarlama senaryo da romanın yazarı tarafından yazılmıştır. *Yasak İlişki* (The Bridges of Madison County, 1995) Robert James Waller'ın romanından Clint Eastwood tarafından, *Gözü Tamamen Kapalı* (Eyes Wide Shut, 1999) Arthur Schnitzler'in *Traumnovelle* romanından Stanley Kubrick tarafından uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 83- 94).

Doksanlı yıllarda *Kutlarla Dans*, *Kuzuların Sessizliği*, *Schindler'in Listesi*, *Forrest Gump* ve *İngiliz Hasta* gibi uyarlama filmler Oscar Ödülü almışlardır. Yönetmenliğini Kevin Costner'ın yaptığı, Michael Blake'in romanından uyarlanan *Kutlarla Dans* (Dances With Wolves, 1990) 1991 yılında en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi uyarlama senaryo dalları da dâhil olmak üzere toplam 7 Oscar ödülü sahibi olmuştur. *Kuzuların Sessizliği* (The Silence of the Lambs, 1991) Thomas Harris'in romanından Jonathan Demme tarafından uyarlanmıştır ve 1992 yılında en iyi film ve uyarlama senaryo başta olmak üzere toplamda 5 Oscar ödülü almıştır. *Schindler'in Listesi* (Schindler's List, 1993) Steven Spielberg tarafından Thomas Keneally'nin romanından uyarlanmıştır. En iyi Film, En iyi yönetmen ve en iyi uyarlama senaryo dalları başta olmak üzere toplanda 7 Oscar ödülü almıştır. 1994 yılında Robert Zemeckis'in Winston Groom'un romanından uyarladığı *Forrest*

Gump filmi 6 Oscar ödülü almıştır. Michael Ondaatje'nin romanından Anthony Minghella tarafından uyarlanan *İngiliz Hasta* (The English Patient, 1996) 12 dalda aday olup toplam 9 Oscar kazanmıştır (Erus, 2005b: 95- 111).

1.4. Yeşilçam ve Türk Sinemasında Uyarlamalar

Scognamillo Yeşilçam sineması içerisinde sık sık uyarlamaya başvurulmasının sebeplerini; kadro yetersizliği, yapım hacminin getirdiği sıkışıklık, yapım şartlarının zorunluluğu ve ticari garanti olmak üzere dörde ayırmıştır (Scognamillo, 1973: 62). Muhsin Ertuğrul döneminde sinema, sinemayı gerçekten bilen, kalifiye elemanın olmayışı ve özellikle senaryo yazarlarının eksikliği sebebiyle uyarlamaya mahkûm kalmıştır. İmkânları kısıtlı olan Türk sineması içerisinde yapım şirketlerinin, filmin bütçesini azaltmak adına hazır bir hikâyeden yararlandıkları görülmektedir (Scognamillo, 1973, 62).

Scognamillo, Türk sinemasında uyarlamayı “*sinema için hazırlanmış bir metnin değişik bir topluma uygun düşebilmesi için değişik bir biçime sokma işlemi*” olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte Yeşilçam sineması içerisindeki uyarlamaların gerçek uyarlamalar, Türkçeleştirilen konular ve yerlileşen konular olmak üzere üç ayrı kategoride incelenmesini önermektedir (Scognamillo, 1973: 66).

1919 yılında Malûl Gaziler Cemiyeti adlı yapım şirketinin kurulmasıyla, dönemin tiyatro oyuncularından olan Fehim Efendi'nin yönetmenliğinde birkaç ay içinde beş film çekilmiştir. Tiyatro geleneğinden gelen ve sinema deneyimi olmayan Ahmet Fehim Efendi'nin Malûl Gaziler Cemiyeti sinema çalışmaları içerisinde ortaya çıkan uyarlamada *Mürebbiye* romanını seçme sebebi olarak eserin daha önce pek çok kez tiyatrodan sahnelenmiş olması gösterilebilir (Özön, 1985: 342).

İlk dönemlerde uyarlama filmlerde, sanat değerine bakılmaksızın vodvillerden serüven romanlarına kadar her tür, sinema diline uymayan bir biçimde uyarlanmıştır. Tiyatro oyunları, düz dekorlar kullanılarak adeta sahnedeymişçesine çekilmiştir. Romanlar en ince ayrıntılarına kadar sinemayla resimlendirilmiştir (Aytaç, 2005: 15).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kentsoylularını hicvettiği *Mürebbiye*; yazar Yusuf Ziya Ortaç'ın senaryosu üzerine kurulmuş *Binnaz*; tiyatro güldürü sanatçısı Şadi Fikret Karagözoğlu'nun yönetmenliğini ve oyunculuğunu üstlendiği *İstanbul Perisi* ve *Bican Efendi* bu filmlerdendir. Bu filmler başarılı olmasına rağmen yapımevi mali sebeplerden dolayı kapatılmıştır. Daha sonra açılan, Kemal ve Şakir Seden Kardeşler'in 1919'da kurdukları film ithalat şirketinin ardından 1922'de kurulan ilk özel yapımevi Kemal Film'dir. Almanya'da oyuncu ve yönetmen olarak film çalışmalarında bulunan tiyatrocı Muhsin Ertuğrul'la işbirliği yapılır. Ertuğrul, edebi eserleri sinema dünyasına taşımayı tercih eder ve bunu tiyatro oyuncularından yardım alarak gerçekleştirir. Önceki filmlerde kadın rolleri için gayrimüslim kadın oyunculara rol verilirken, Türk kadınlarını perdeye taşıyan ilk yönetmen Muhsin Ertuğrul olmuştur (Scognamillo, 2010: 70).

Muhsin Ertuğrul bu dönemde Kemal Film için senaryosunu kendisinin yazdığı, Yakup Kadri'nin romanından uyarlanan *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, Bektaşî dergâhı setinde çekilen *Nur Baba*, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Ateşten Gömlek*, ünlü Nalyan ve Djuhadjan [Takfor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan] lirik operetinin ilk sinema uyarlaması olan *Leblebici Horhor Ağa* ile Peyami Safa uyarlaması olan *Kız Kulesinde Bir Facia* ve *Sözde Kızlar* filmlerini çekmiştir (Scognamillo, 2010: 71).

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gelir sağlamak amacıyla sinema çalışmalarına 1916 yılında başlamıştır. 1917 yılında çekilen *Pençe* Mehmet Rauf'un aynı adlı oyunundan Sedat Simavi'nin yönetmenliğinde uyarlanmıştır. Bu film aynı zamanda Türk sineması tarihinin ilk öykülü filmi olma özelliğini de taşımaktadır (Esen, 2010: 14).

1922 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uyarlanan bir diğer eser Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Akşam Gazetesi'nde tefrika olarak yayımlanan ve o dönemde bazı kesimlerde tedirginlik yaratmasından dolayı kitap olarak geç yayınlanan *Nur Baba* olmuştur. Film çekimleri esnasında meydana gelen sıkıntılardan dolayı gösterimi gecikmiş ve isim değişikliğiyle *Boğaziçi Esrarı* şeklinde gösterime girmesi gerçekleşmiştir (Esen, 2010: 24).

Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ilk film olan *Ateşten Gömlek*, Muhsin Ertuğrul tarafından Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanmıştır. Atatürk, filmde Türk kadın oyuncuların rol alması ve oynaması gerektiğini belirtmiştir (Özgüç, 2005: 83). *Ateşten Gömlek*, Türk sinema tarihinde Türk kadınlarının görüldüğü ilk film olma özelliğini taşır. Kadın oyuncuların Müslüman olmayan azınlıklardan seçildiği o günlerde Müslüman ve Türk kadın oyuncular (Bedi Muvahhit ile Neyyire Neyir) ilk kez bu filmde rol almışlardır (Özön, 1985: 344). Bu roman 1950'de Vedat Örfi Bengü tarafından yeniden sinemaya uyarlanmıştır (Pişkin, 2010: 81).

Ertuğrul'un Kemal Film için çektiği son film, Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanının uyarlaması olmuştur. 1924 yılında çekilen film kayıp olduğu için orijinal metne ne kadar sadık kaldığı bilinmemektedir (Esen, 2010: 26). Muhsin Ertuğrul daha sonra sinema ve tiyatro çalışmaları için Rusya'ya gitmiştir. Daha sonra Türkiye'ye döndüğünde İpekçiler yapımevi adına filmler çekmeye devam etmiştir. İpekçiler için çektiği ilk film, Reşat Nuri Güntekin'in bir Fransız oyunundan *Gece Faciası* adıyla uyarladığı eseri olmuştur. *Ankara Postası* adıyla sinemaya uyarlanan film gişede büyük başarı elde etmiştir (Esen, 2010: 27). 1933- 1935 yılları arasında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen filmlerin çoğu operet ya da tiyatro uyarlamaları olmuştur. Bu filmlerin senaryoları, Mümtaz Osman takma adını kullanan Nazım Hikmet Ran tarafından yazılmıştır (Esen, 2010: 29).

Türk sinemasında yabancı romanlardan uyarlamalar da çekilmektedir. 1935 yılında Nazım Hikmet'in senaryosunu yazdığı, İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün *Tösen från stormtorpet* (1908) adlı öyküsünden uyarlanan *Aysel, Bataklı Damın Kızı* filmi bu filmlerden sayılabilir. Türk sinemasının ilk kadın yıldızı olan Cahide Sonku'nun başrolde oynadığı film, kimsesiz bir kız olan Aysel'in, işlerini yaptığı evin oğlu tarafından hamile bırakılması ve hakkını aramak için mahkemeye başvurmasını anlatır. Kadın haklarının savunulmasını konu alması bakımından önemli bir film örneği olarak gösterilebilir (Özön, 2013: 110).

1950'li yıllarda sinemada edebiyat uyarlamaları alanında hem yerli hem de yabancı eserlerden yararlanılmıştır. Şadan Kamil'in yönetmenliğinde çekilen Reşat Nuri Güntekin'in *Dudaktan Kalbe*, Aka Gündüz'ün *İki Süngü Arasında* ve Puşkin'in

Uçuruma Doğru eserleri bu dönemin başarılı uyarlamaları olarak gösterilebilir (Scognamillo, 2010: 73).

Uyarlama filmlerin bazıları orijinal romandan uzaklaşarak farklı biçimlere sokulmuştur. Memduh Ün'ün Orhan Kemal'in *Devlet Kuşu* romanından uyarladığı 1961 tarihli film *Avare Mustafa* adıyla bir çeşit serserilik övgüsüne bürünmüştür (Özön, 1985: 365).

Türk sinemasında 1961 yılından sonra hızla artan film sayısı yabancı filmlerin uyarlanmasına da ön ayak olmuştur. William Wyler'ın *Roma Tatili* (Roman Holiday, 1953) *İstanbul'da Aşk Başkadır* (Süreyya Duru, 1961) ve *Muhteşem Serseri* (Ülkü Erakalın, 1964), Norman Z. MacLeod'un *Rüyalar Alemi* (The Secret Life of Walter Mitty, 1947) filmi *Cilalı İbo Rüyalar Aleminde* (Osman F. Seden, 1962) , George Stevens'in *İnsanlık Suçu* (A Place in the Sun, 1951) filminden *Bütün Suçumuz Sevmek* (Ülkü Erakalın, 1963) ve *Öldür Beni* (Agah Hün, 1963) filmleri çevrilmiştir. Mervyn LeRoy'un *Kötü Tohum* (The Bad Seed, 1956) filmi aynı isimle (Nevzat Pesen, 1963) uyarlanmıştır. Stanley Donen'in *Yedi Kardeşe Yedi Gelin* (Seven Brides for Seven Brothers, 1954) filmi *Üç Çapkın Gelin* (Süha Doğan, 1963), Charles Vidor'un *Şeytanın Kızı Gilda* (Gilda, 1946) *Bomba Gibi Kız* (Orhan Aksoy, 1964) olarak yeniden çevrilmiştir. Billy Wilder'ın *Bazıları Sıcak Sever*'inden (Some Like it Hot, 1959) *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964) filmi çekilmiştir. Yine bu dönemde Charles Chaplin'in *Sahne Işıkları* (City Lights, 1931) *Serseri Aşık* (Ülkü Erakalın, 1965) olarak uyarlanmıştır (Özön, 1985: 369).

Halit Refiğ'in Monte Kristo Kontu uyarlaması *Güneşe Giden Yol* (1965), Üç Silahşörler uyarlaması *Üç Korkusuz Arkadaş* (1966) gene bu uyarlama filmler arasında sayılabilir (Özön, 1985: 373).

1939 yılında Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname yürürlüğe girmesiyle filmler mevcut iktidarın ideoloji sınırlarına hapsedilmiştir. Yapımcılar da bu sınırların dışına çıkma eğilimi göstermemişlerdir. Bu dönemle ilgili anılarında Lütfi Akad, Orhan Hançerlioğlu tarafından yazılan *Ekilmemiş Topraklar* romanını uyarlamak istemesine rağmen yapımcı tarafından başka bir film çekmeye ikna edildiğini anlatmıştır (Esen, 2010: 63).

Yönetmen Faruk Kenç'in Reşat Nuri Güntekin'in 1923'te şehir tiyatrolarında sergilenen oyunundan uyarlanan *Taş Parçası* (1940) bu dönemde çekilen uyarlama filmlere örnek olarak verilebilir. Kenç aynı yıl Sermet Muhtar Alus'un romanından uyarlama *Kıvırcık Paşa*'nın da yönetmenliğini üstlenmiştir (Özön, 2013: 131).

Lütfi Ömer Akad'ın ilk yönetmenlik deneyimi Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpe*'ye romanının uyarlaması olmuştur. 1949 yılında çekilen film, Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'da öğretmen olan Aliye'nin köydeki gerici ve yobaz kişiler tarafından düşmanla işbirliği yapmakla suçlanarak linç edilmesi anlatılır. Film sinemasal anlatım açısından da oldukça başarılı bulunmuştur (Esen, 2010: 80).

Lütfi Akad'ın uyarlama filmlerinden biri de Orhan Kemal'in *Kaçak* romanında yer alan bir öyküden uyarlanan Vedat Türkali tarafından senaryolaştırılan *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmi olmuştur. Üç sene süren çekimlerin (1962-65) bir kısmı Memduh Ün tarafından gerçekleştirilmiştir (Esen, 2010: 87). Yoksul insanları ve çevreyi başarılı siyah beyaz çekimlerle gösteren film bu anlamda İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerine benzerlik göstermektedir (Scognamillo, 1988: 42).

Özgüç, *Hıçkırık*, *Samanyolu* gibi popüler romanların Yeşilçam'ın gelişimi açısından önemli bir role sahip olduğunu ve kalabalık kitlelerin sinemaya ilgisini artırmak amaçlı önemli olduklarını vurgulamaktadır. Bu dönemde, romanları okumuş olan kitle, sinemaya doğrudan gelen potansiyel seyirci halini almıştır (Özgüç, 1996: 7). Örnek olarak 1953 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilen *Hıçkırık* filmi verilebilir. Özön'e göre Yılmaz, 1953-1957 yılları arasında piyasa romanlarını perdeye aktararak kötü bir gelenek kurulmasına yol açmıştır (Özön, 1968: 279). Bu filmle birlikte verem (ince hastalık) teması Yeşilçam'a ilk girişi gerçekleşmiştir. Bir süre sonra da Yeşilçam filmlerinde kullanılan klişeler arasında en sık tercih edilenlerden biri haline gelmiştir (Çerkeşli, 2016: 17).

Atıf Yılmaz'ın uyarladığı filmler Kerime Nadir'in *Hıçkırık* romanıyla başlamıştır. Seyirci tarafından ilgi gören bu uyarlamayla birlikte yönetmen roman uyarlamalarına Oğuz Özdeş'in *Aşk Izdıraptır*, Esat Mahmut Karakurt'un *Kadın Severse*, *Dağları Bekleyen Kız*, *İlk ve Son* uyarlamalarıyla ve Ethem İzzet Benice'nin kitabından uyarlanan *Beş Hasta Var* filmleriyle devam etmiştir (Esen, 2010: 101).

Türk sinemasında tutulan piyasa romanlarının sinemaya uyarlanması modasının gelişimine katkı sağlayan Atıf Yılmaz 1957’de filme aldığı *Gelinin Muradı* romanıyla gerçekçi edebiyat eserlerinin de uyarlanmasına önayak olmuştur. Kemal Bilbaşar’ın öykülerinden uyarlanan film kasaba hayatının oldukça gerçekçi bir biçimde yansıtılmasını sağlayarak ağdalı melodramların dekoru olmaktan kurtarmıştır (Özön, 1960:186).

Kemal Bilbaşar’ın “Üç Bulutlu Hikâyeler” ve “Pembe Kurt” öykülerinin birleştirilmesiyle ortaya çıkan film yazara da esin kaynağı olmuştur. Senaryoya dayanarak yazdığı *Yanlış Zıfıf* romanı Cumhuriyet Gazetesi’nde tefrika halinde yayınlanmıştır. Böylece sinemanın edebiyat üzerindeki etkisine Türkiye’de ilk örnek olmuştur (Esen, 2010: 102).

Atıf Yılmaz’ın diğer edebiyat uyarlamaları Aka Gündüz’ün *Bir Şoförün Gizli Defteri*, Yaşar Kemal’in *Alageyik*, Orhan Kemal’in *Suçlu*, Cengiz Aytmatov’un kitabından uyarlanan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmleri olmuştur. 1980’li yıllarda toplumsal taşlamalı güldürüler ve kadın temalı filmleriyle ön plana çıkan yönetmen, Necati Cumalı uyarlaması *Mine* filmiyle kasaba hayatının kadının üzerinde yarattığı çevresel baskıyı anlatmıştır (Esen, 2010: 107). *Adı Vasfiye* (1985) senaryosu Barış Pirhasan tarafından Necati Cumalı’nın beş öyküsünden yazılmıştır. *Bekle Dedim Gölgeye* Ümit Kıvanç’ın romanından uyarlanmıştır. Yönetmenin son filmi *Eğreti Gelin* Şükran Kozalı’nın romanından uyarlanmıştır (Esen, 2010: 109).

Trinita Kardeşlerin yerli uyarlaması Zeki Ökten tarafından 1973 yılında çevrilen *Bitirim Kardeşler*’de çoğu zaman olduğu gibi, senaryo aşamasında değişik kaynaklardan yararlanılmıştır. Film aynı zamanda *Bazıları Sıcak Sever*’in (Some Like It Hot, 1959) uyarlaması olarak bileşik uyarlama sayılabilir (Scognamillo, 1973: 66).

Love Story filminin konusu yıllardır Türk sineması içerisinde kullanılan unsurlara dayandığı için, seyircinin yadırgamadığı bir biçimde sunulurken “Aşk Hikâyesi” adıyla dışarıdaki uyarlamasından önce gösterime girmiştir (Scognamillo, 1973: 63).

Metin Erksan ilk olarak Yusuf Ziya Ortaç'ın Binnaz romanını senaryolaştırmıştır. Bununla beraber Atlas Film'in siparişi üzerine Peyami Safa uyarlaması *Cingöz Recai- Beyaz Cehennem* (1954) filmini sinemaya aktarmıştır. Bir sonraki yıl Halide Edip Adıvar uyarlaması *Yolpalas Cinayeti* (1955) de Erksan'ın bir başka uyarlama denemesi olarak örnek gösterilebilir (Özön, 2013:174). Erksan, daha sonra yarım bıraktığı Güzide Sabri Aygün uyarlaması *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'ni (1956-57) çevirmiştir (Özön, 1985: 359).

Erksan'ın 1962'de çevirdiği *Yılanların Öcü* ile *Susuz Yaz* uyarlamaları oldukça önemlidir. Necati Cumalı'nın romanından uyarlanan *Susuz Yaz*, Türkiye'ye uluslararası alanda ilk büyük ödülü 1964 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı'yı kazandırmıştır (Esen, 2010: 120).

Erksan'ın 1968 yılında çektiği *Kuyu* filmi, Scognamillo tarafından “kadını unutup erkek tutkusunu anlatması” yönünden eleştirilmiştir (Scognamillo, 1988: 74). Metin Erksan, TRT adına beş öykü uyarlamıştır. Bunlar; Sait Faik Abasıyanık'ın *Müthiş Bir Tren*, Kenan Hulusi Koray'ın *Sazlık*, Sabahattin Ali'nin *Hanende Melek*, Samet Ağaoğlu'nun *Bir İntihar* ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı eserleridir (Esen, 2010: 125).

Yabancı uyarlamaları 1974'te William Friedkin'in Şeytan (Metin Erksan) adlı korku filmi ve 1976'da Shakespeare'in Hamlet'inin *Kadın Hamlet İntikam Meleği* (Metin Erksan) uyarlamalarıdır. Metin Erksan, aynı dönemde Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler* (Wuthering Heights) romanını *Ölmeyen Aşk* (1967) adıyla Türk sinemasına uyarlanmıştır (Özön, 1985: 374).

Bülent Oran, senaryo yazarlarının uyarlamaya yönelme sebeplerinden biri olarak kısıtlı zamanı göstermektedir. 1960'larda aynı anda iki filme senaryo yazmak durumunda olduğu için ve o dönemde senaryonun film bütçesinin %3'ü gibi çok küçük bir kısmına sahip olmasından dolayı senaryo yazarlarının mağdur olduğunu belirtmiştir (Türk, 2004: 155).

Türk sinemasında geçiş dönemi (1939 – 1950) ve sinemacılar dönemi (1950 – 1970) olarak bilinen dönemlerde Yaşar Kemal ve Nazım Hikmet gibi ünlü yazarların

sinema senaryosu yazmaya başlamaları daha çok para kazanmak amaçlı olmuştur (Erus, 2005b: 22- 23).

Türk sinemasında altmışlı yıllar köy romanlarının uyarlamaları özellikle Metin Erksan'ın Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz* romanından uyarladığı aynı adlı filmin Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü almasıyla artış göstermiştir (Erus, 2005b: 25).

Türk sinemasında 1980'li yıllarda politik uyarlamalardan kaçınılarak daha çok kişisel ve psikolojik durum filmlerine yönelmiştir. Seksenlerde, uyarlama filmlerin kalitesinde artış görülmüş. Selim İleri ve Füzûzan gibi ünlü yazarların uyarlama senaryo çalışmaları bu anlamda etkili olmuştur. *Anayurt Oteli* (1987) Ömer Kavur tarafından Yusuf Atılgan'ın romanından uyarlanmıştır. Bu politik kaçış özellikle 1990'larda İslami uyarlamalara ilginin artması şeklinde görülmüştür, bu tür filmlerin devam filmleri de çekilmiştir (Erus, 2005b: 44 - 45).

Türk sinemasının gösterim sıkıntısı çektiği doksanlı yıllarda genel olarak 10 -15 civarında film gösteriminin olduğu bazı yıllarda neredeyse hiç uyarlama film çekilmemiştir (Erus, 2005b: 13).

Batı'dan farklı olarak, Türk sinemasında uyarlamalar Türk klasiklerinden çok dönemin popüler romanlarından olmuştur. Dönemin sinemacıları gişe kaygısıyla uyarlamaları romanın ya da yazarın halk tarafından tutulmasına göre belirlerken aynı zamanda uyarlamaları da seyircinin beklentisine göre belirli klasik hikâye tarzından şaşmadan filme aktarmışlardır. Bu dönemde Muazzez Tahsin Berkand, Kerime Nadir ve Esat Mahmut Karakurt'un romanları en çok tercih edilen uyarlama kaynakları olmuşlardır (Kale, 2010: 273).

1990'lı yıllarda Türk sinemasında toplamda 18 film roman uyarlaması olarak çevrilmiştir. Uyarlama filmlerden 2'si devam filmi olan toplam 5 film İslami kitaplardan uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 112). *Eskici ve Oğulları* (1991) Orhan Kemal'in romanından Şahin Gök tarafından uyarlanmıştır. Aynı şekilde bir başka Orhan Kemal uyarlaması olan *Tersine Dünya* (1994) ise Ersin Pertan tarafından uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 113-116). *Minyeli Abdullah 1 ve 2* filmleri (1990)

Hekimoğlu İsmail'in romanından Yücel Çakmaklı tarafından uyarlanmıştır. *Yalnız Değilsiniz* (1990) ve *Sonsuza Yürümek* (1991) Üstün İnanc'ın romanından Mesut Uçakan tarafından uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 118-121). *Bize Nasıl Kıydınız* (1994) Emine Şenlikoğlu romanından Metin Çamurcu tarafından uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 125).

Doksanlarda çekilen uyarlamaların bazıları Altın Portakal ödülüne layık görülmüştür. Kemal Tahir'in romanından Halit Refiğ'in uyarladığı *Karılar Koşuşu* (1990), Erhan Bener'in romanından Ümit Elçi'nin uyarladığı *Böcek* (1995), Yılmaz Karakoyunlu'nun romanından Tomris Giritlioğlu'nun uyarladığı *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) filmleri Altın Portakal almışlardır (Erus, 2005b: 127-133).

Bunun dışında doksanlarda çekilen Rifat Ilgaz'ın *Karartma Geceleri* (Yusuf Kurçenli, 1990), Ümit Kıvanç'ın *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz, 1991), Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* romanından uyarlanan *Seni Seviyorum Rosa* (Işıl Özgentürk, 1992), Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* romanından uyarlanan *Sarı Mercedes* (Tunç Okan, 1992), Muzaffer İzgü'nün *Zıkkımın Kökü* (Memduh Ün, 1993), Atilla İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (Biket İlhan, 1995), Mehmet Eroğlu'nun *Yarım Kalan Yürüyüş* romanından uyarlanan *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu, 1996) uyarlamaları başarılı örnekler olarak verilebilir. 1997 yılında gişe başarısı elde eden filmlerden biri olan *Ağır Roman*, Mustafa Altıoklar tarafından Metin Kaçan'ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır (Erus, 2005b: 136- 156).

1.5. Uyarlamanın Gerçekleştirilme Süreci

Uyarlamada kaynak eserin özümsemesi önemli bir süreç olarak sayılmaktadır. Bu süreci Hitchcock, “ *Benim yaptığım, bir öyküyü sadece bir kez okumak ve ana fikrini beğenirsem, kitabı unutarak, sinema yaratmaya başlamak...*” şeklinde ifade eder (Çetin, 2000a: 47). Alfred Hitchcock filmlerinin çoğu uyarlama olmakla birlikte orijinal metinden oldukça farklı bir hale gelir. John Ford ve Robert Altman gibi Auter yönetmenler de uyarlama senaryolarda bile doğaçlama yapımlarıyla bilinmektedirler (Boozer, 2008: 4).

Roman uyarlamaları esere tümüyle sadık olabilmekle birlikte senarist ve yönetmenin yorumlarıyla oldukça değişiklik gösterebilmektedir. Uyarlama süreci içerisinde anlatılan bir metnin gösterilen bir metne dönüşmesi söz konusu olduğu için, sonuçta ortaya çıkan eser romandan farklı bir hal alabilmektedir (Çetin, 2000a: 48).

Uyarlama ister kitaba sadık bir şekilde, ister kitaptan esinlenilerek orijinal bir senaryo oluşturma şeklinde olsun, uyarlama sırasında tavsiye edilen aşamalar şunlardır:

- Romandaki ana öyküyü bulmak
- Karakterleri seçmek
- Temayı keşfetmek
- Eserin üslup ve atmosferini yaratmak

Romandaki öyküyü bulmak, olaylar dizisini saptamak, film için uygun dramatik yapıyı oluşturmak için önemli sayılmaktadır. Öykü, karakterlerin gelişimini sağlarken bir araçtan diğerine aktarımın gerçekleşmesinde temel oluşturur. Karakterleri seçmek uyarlama açısından önemli ayrıntılardan biridir. Romanlar çok sayıda karakteri barındırabilmektedir. Filmde de romandaki gibi tüm karakterlerin geliştirmeye zaman olmayabilir. Bu açıdan öyküyü filme aktarırken hangi karakterlere daha ağırlıklı yer verileceğinin belirlenmesi gereklidir (Çetin, 2000a: 48-49).

Bazen romanın yazarı, John Irving'in romanı *The Cider House Rules*'un uyarlaması için yaptığı gibi senaryoyu yazar. Ancak çoğu zaman romanın senaryoya uyarlanmasında bir senaryo yazarı tercih edilmektedir. Horton Foote, *Writing for Film*'de, özellikle de romanlara ve kısa öykülere dayanan senaryolar yazarken, senaryo yazımında ortaya çıkan zorluklara değinmiştir (Snyder, 2011: 202). Foote'dan *To Kill a Mockingbird* romanını senaryolaştırması istendiğinde: "*Harper Lee'nin romanı dramatize etmek istemediği ve hepsinin bunu yapması için bir seçim olduğum söylendi. Romanı beğendim ve görevi kabul ettim*" (Foote, 1988: 7). Foote, bu deneyimin film yazarlarına bakış açısını değiştirdiğini belirtir. Romanın uyarlaması En İyi Senaryo dalında Akademi Ödülü sahibi olmuştur. Bununla birlikte,

Foote'in senaryodaki deneyimi, başka birinin çalışmasını uyarlamamanın ne kadar zor olabileceği konusunda fikir verir:

"Kendi oyunlarımın uyarlanması sırasında da bazı problemler çıkabiliyor, ancak diğer yazarların çalışmalarını uyarlamak benim için akla gelebilecek en zor ve acı verici süreç. Ve bundan kaçınmak için elimden geleni yaparım. Kendi uyarlamanızla uğraşırken, tanıdık bir dünyaya yerleşiyorsunuz ve burada özgürlükle dolaşabiliyorsunuz. Ancak başka bir yazarın dünyasına girmeye çalıştığınızda, bu kişinin vizyonunu ihlal etmemek için sürekli baskı altındasınız" (Foote, 1988: 7).

Romanın filminden sonra yazıldığı örnekler de görülmüştür. Sinemadan edebiyata uyarlamalara örnek olarak Grahame Greene'nin *Üçüncü Adam Kim?* (The Third Man, 1949) romanı verilebilir. Greene, yazdığı bir öyküyü yönetmen Carol Reed ile geliştirerek film haline getirmiş daha sonra da romanını yazmıştır (Çetin, 2000a: 51). Bunun dışında William Irwin'in *Matrix*'i yazması ve Max Allan Collins'in Spielberg'in, *Saving Private Ryan* filmini sinemada gösteriminden sonra romanlaştırması da örnek gösterilebilir. Türk sinemasında bu konuda bilinen tek örnek Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun senaryosundan aktarılan *Bir Millet Uyanıyor* filminin, Kanaat Matbaası tarafından basılan romanıdır (Özuyar'dan aktaran Kale, 2010: 273).

Filmin çekildiği sosyo- kültürel dönem ve sinema endüstrisinin koşulları da uyarlama sürecini etkileyen faktörlerdir. Romanın hangi kısımlarının filme aktarılabilmesi bu koşullara bağlı olarak belirlenebilmektedir (Çetin, 2000a: 52). Uyarlamaya yaklaşımda kültürel farklar görülebilmektedir. Jim Kitses'e göre filmler, bireyin içinde bulunduğu kültürün davranış ritüellerini tekrarlar. Bireyler ve kültür arasındaki çatışan değerlerin ve davranış biçimleri seyirciler tarafından anlamlandırılmaya çalışılır (Yüce, 2005: 69).

Eserin üslup ve atmosferini yaratmak, özellikle eserle roman aracılığıyla tanışmış seyirciler için önemlidir. Sanatçının duygu ve düşüncelerini, heyecanını hayal gücü aracılığıyla anlatma şekli olan üslup, seyircide duygusal bir geri dönüşüme yol açabilmektedir. Filmin atmosferi ise ışıklandırma, kullanılan müzikler,

efektler ve dekor gibi sinemasal öğeler aracılığıyla yaratılabilmektedir (Çetin, 2000a: 50).

1.6. Sinema ve Edebiyat

Uyarlama teorisi, edebi kaynaklara dayanan filmlerin sistematik çalışması, film çalışmalarındaki en eski alanlardan biridir. Kemal Özer'e göre, "Sinema edebiyat ilişkisini araştırmak, Türk sinemasının sorunlarıyla ilgilenen, bu sorunlara yaklaşım ve çözüm arayan herkes için kaçınılmaz bir uğraştır". Özer, sinema ve edebiyat etkileşiminin uzun seneler öncesine dayandığını, özellikle Türk sinemasının ilk yıllarında sinemanın konu bakımından aksayan yanını güçlendirmek açısından edebi eserlerin kaynak olarak alındığını belirtir (Özer, 1973: 11).

Stüdyo işletmecileri, günümüzde çekilen Amerikan filmlerinin yaklaşık %30'unun romandan uyarlama olduğunu belirtirken çok satan romanların %80'ine yakınının filme uyarlandığı ifade edilmektedir (Çetin, 2000a: 47).

Gramsci, okuyucuların romanla özdeşleşmesine vurgu yapar: "*Tefrika roman, halk insanının hayallerinin yerini alır (aynı zamanda o hayalleri destekler), gerçek anlamıyla kişinin gözleri açıkken düş görmesidir... katlanan kötülükleri yapanlardan intikam alma, onları cezalandırma üzerine uzun hayallere dalışlardır.*" (Eco, 2017: 14).

Sinemanın edebiyata bel bağlamamasını ve kendi ifade biçimlerinin bulması gerektiğini savunanlar da olmuştur. Örneğin, yazar Virginia Woolf, edebi uyarlamaların "[film ve edebiyat] için felaket" olduğunu ve sinemanın "şimdiye dek ifade bulamayan duygular için" bir sembol olması gerektiğini savunmaktadır (Woolf, 1977, 265–6).

Immanuel Kant'ın estetiğinden esinlenen J. Schmidt'e göre edebiyatın etki ettiği üç alan bulunmaktadır. Bunlar; kognitif (bilişsel), normatif ve duygusal değer realizasyonlarıdır. Bilişselde yaşam ve deneyim tasarımları ile alternatif geçerlilik modelleri oluşturma söz konusuysa normatif, bireysel normları herkese açık bir konu haline getirebilme özelliğini gösterir. Son olarak duygusal realizasyon ise haz

alıcı ihtiyaçların doyurulmasına karşılık gelir. Değer realizasyonu, sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte yeni gösterge biçimleri bulmuştur (Aytaç, 2005: 13).

19. yüzyılda kültürel ifade biçimi olarak okur-yazar orta sınıfın tercihi olan roman 20. yüzyılda popüler roman ve seçkin roman olmak üzere iki yönde ilerleme göstermiştir (Monaco, 2001: 50). Bununla birlikte Monaco'ya göre, “*Popüler roman yıllardır ticari sinema için büyük bir malzeme deposu olmuştur. Zaman zaman neredeyse popüler romanlar sanki yalnızca sinema için bir müsveddeymiş gibi görünmektedir.*” (Monaco, 2001:48).

19. yüzyılda geniş kapsamlı olan romanlar 20. yüzyılda daha çok türlere ayrılmıştır. Savaş sonrası dönemde gerçekleşen yeniliklerin edebiyata da etkisi olmuş, bu dönemde romanlarda kişilerin iç dünyasına ve ruhsal yapılarına daha çok eğilim olmuştur. Ortam betimlemelerinden çok, kişilerin bilinç durumları ve iç konuşmalar daha çok ön plana çıkmaya başlamıştır. İnsanın bilinçaltı ve zihninin yani iç dünyasının yansıması romanlarda özellikle bilinç akımı tekniğinin ortaya çıkması ile başlamıştır (Çetin, 2001: 144). Jochen Hörisch, sinemadan bağımsız varlığını sürdürmeye çalışan edebiyat direncinin “filme dönüştürülemeyecek” türde yazılan romanlarda gözlemlenebileceğini söyleyerek Joyce, Arno Schmidt gibi yazarları örnek göstermektedir (Aytaç, 2005: 21).

Ercan Kesal, sinema ve edebiyat ilişkisini “Sinema ve edebiyatın derdi aynıdır. Ama birisi sözcüklerle anlatır, diğeri görüntülerle. Sinema adeta vakum özelliğine sahip bir sanat olduğu için diğer yaratıcı sanat dalları tüm birikimlerini ona sunuyorlar sanki” sözleriyle açıklamaktadır (Kesal,2017: 34). Bertolt Brecht de sinema ve edebiyat ilişkisini “*Film seyircisi hikâyeleri başka türlü okur. Ama hikâye yazan da kendi açısından bir film seyircisidir*” sözleriyle ifade etmektedir (Brecht'den akt. Aytaç, 2005: 28).

Sinema ve roman birer kitle iletişim aracı olarak, bilgilendirme, eğlendirme, bakış açısı geliştirme, haberdar etme ve kültür oluşumunu sağlama gibi etkilere sahiptir (Kale, 2010: 266). Sinema ve roman etkileşimi sinemanın başlangıç yıllarına uzanır. Sinema tarihinin ilk yönetmenlerinden D.W. Griffith, film ve roman

kıyaslaması yaparken “Dickens’tan tek farkının öyküyü resimle anlatmak” olduğunu savunur (Özön’den aktaran Kale, 2010: 267).

Sinema uyarlamalarında, farklı bir sanat ürününü sinemanın görüntü diline uygun bir biçime getirme söz konusudur (Özön, 1985: 121). Romanın sinemaya aktarımı sürecinde yazarın kurmaya çalıştığı dünyayı kavrayabilmek ve onun özünü kaybetmemek oldukça önemlidir. Bununla birlikte filmin ilk izleyişte yüzde otuzunun algılanması söz konusuyken, Dostoyevski, Proust, Faulkner veya Fitzgerald gibi yazarların eserlerini sinemaya aktarmak oldukça güçtür (Kale, 2010: 270).

Romanın sinemaya uyarlanması sırasında belirli olaylara ve karakterlere sinematografik yaklaşım önemlidir (Çetin, 2000a: 48; Onaran, 1986: 17). Dolayısıyla roman ve sinemanın anlatım özellikleri birbirinden farklıdır. Filmin kısa süreli anlatımının yanında romanın erişemediği görsel olanaklara sahip olması söz konusudur. Romanlar yazarın perspektifinden yazılırken filmde yönetmenin ya da senaristin tasarımından çok daha fazlası mevcuttur (Monaco, 2001: 49).

Etkili bir anlatı biçimine sahip olan sinema, ayrıntılı öyküler anlatan romanla güçlü bir bağa sahiptir. Özel efekt gerektiren fanteziler de dahil olmak üzere romanda olanlar sinemada görüntülenebilir. Bununla beraber görsel anlatımla dilsel anlatım arasında bazı farklar mevcuttur. Öncelikle filmler gerçek zamanlı olmaları yönünden sınırlandırılmıştır (Monaco, 2001: 48).

William K. Ferrell, edebiyat eserlerini; şiir, kurmaca (fiction), kurmaca olmayan (non-fiction) ve dram olmak üzere dört ana türe ve romans, macera, bilim-kurgu, gizem (mystery), korku, güldürü şeklinde alt türlere ayırır (Yüce, 2005: 69). Bu türlerin hepsi sinemaya kaynak oluşturur.

Roman ve sinema etkileşimi sürekli bir biçimde devamlılık gösterir. Sinemanın kitleleri etkisi altına almasıyla beraber, özellikle Amerikan edebiyatında daha çok olayların ön plana çıktığı, kısa sohbetlere yer veren romanlarda artış görülmeye başlamıştır (Çetin, 2001: 145). Anlatımın farklılaştığı, kesin kuralların ve

yasakların olmadığı Yeni Roman, dünya için ortak kaygıları olan yazarların bu dönemde geliştirdikleri bir tavır olmuştur. (Çetin, 2001a: 147).

Cemal Aykın, sinema ve edebiyata yönelik ortak noktaları “... aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte, sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır” şeklinde açıklamaktadır (Aykın, 1983: 492). Sinema sanatının edebiyata ilham verdiği olanaklar arasında özellikle bağlantı teknikleri, yavaşça silikleşme ya da kararma (fonduechaîné), bindirme (surimpression) ve yapıt bileşimi yönünden, kesim (découpage) ve kurgu (montage) yöntemleri sayılabilmektedir (Aykın, 1983: 491).

Sinema ve romanın ortak özelliği olan öykü, filmdeki olaylar zincirinin oluşturulmasında ve izleyicide merak uyandırması açılarından en önemli unsurlardan biridir (Çetin, 2000a: 48). Romanda karakterlerin istenildiği ölçüde betimlemesine zaman varken, film içerisinde karakterlerin ayrıntılı anlatımına fazla zaman yoktur. Bu yüzden öyküyü istenildiği şekilde anlatmak için belirli karakterlere daha çok ağırlık verilebilir. Bu sebeple bazı karakterlerin film içerisinde yer almaması ya da birden fazla karakterin bir kişide birleşmesi söz konusu olabilmektedir (Çetin, 2000a: 49).

Uyarlamanın romana sadık kalması, bunu gerçekleştirecek yönetmene ve senaryo yazarına bağlı gibi görünse de iyi bir uyarlamanın nasıl olması gerektiğiyle ilgili görüşler değişiklik göstermektedir. Filmin temelini oluşturan senaryo, aynı zamanda sanatsal ve düşünsel başarısı açısından filmin iskeletini oluşturmaktadır (Kurosawa, 1968: 436). Rene Clair, senaryonun önemini “*İyi bir senaryodan kötü bir film çıktığı hemen her vakit görülür ama kötü bir senaryodan iyi bir film çıktığı hemen hiç görülmez*” sözleriyle belirtmiştir (Çetin, 2000b: 2).

Roman bireysel olarak okunurken romanın ekrandaki temsili olan filmin senaryosu kitle tarafından seyredilmek üzere tasarlanmaktadır (Dmytryk, 1986: 68). Romanda bakış açısı, olayları okuyucuya anlatma açısından seçilen kişi ile ilgilidir. Romandaki olaylar dizisi üçüncü bir kişi tarafından nesnel bir şekilde ya da birinci kişi tarafından öznel olarak anlatılabilir (Erus, 2005a: 229).

Birinci Dünya Savaşı sonrası gerçekleşen toplumsal değişiklikler ve siyasi ortam, yazarların düşüncelerini açık bir biçimde dile getirmelerini zorlaştırmış ve onların nesnel anlatıma yönelmelerine sebep olmuştur (Erus, 2005a: 230).

Romanda bakış açısı türleri:

- Birinci Kişinin Bakış Açısı
- Her Şeyi Bilen (Tanrısal) Anlatıcının Bakış Açısı
- Üçüncü Kişinin Sınırlı Bakış Açısı
- Dramatik (Gizli Anlatıcının) Bakış Açısı
- Bilinç Akımı

(Erus, 2005a: 230).

Başlangıçta romanlar sezgisel bir yaklaşım ile birinci tekil kişi anlatımında aktarılmışlardır. Romanda üçüncü kişi anlatımı Henry Fielding ile başlamıştır. 19 yüzyılda anlatıcının ayrıntılı anlatımı romanların can alıcı noktaları bakımından önemli hale gelmiştir (Erus, 2005a: 230). Agatha Christie'nin *Roger Ackroyd Cinayeti* romanında hikâye Dr. James Sheppard tarafından anlatılır. Romanın son bölümüne kadar okuyucular cinayeti aslında anlatıcının işlediğinin farkında değildir. Christie bu romanıyla alışılmış polisiye roman kurgusunun dışına çıkmıştır.

Sinemada yönetmen tarafından oluşturulan bakış açısı filmlerde çeşitli şekillerde kullanılabilmektedir. Sinemada birinci kişinin bakış açısı kameranın kahramanın gözünden aktarım yapması şeklinde kullanılır. Bu yöntem pek çok filmde ara sıra kullanılmıştır. Her şeyi bilen anlatıcı bakış açısı hemen hemen tüm filmlerde geçerli olabilmektedir. Ana karaktere odaklı birçok filmde bile izleyici, kahramanın dışında yer alan ayrıntıları bütünsel olarak görebilmektedir (MacFarlane, 1996: 17-18).

Tüm filmin birinci kişinin bakış açısıyla çekildiği tek film 1946 yılında Robert Montgomery'nin Raymond Chandler'den uyarladığı *Lady in the Lake* (Kanlı Göl) olmuştur (Hutcheon, 2006: 54).

Romanda her şeyi bilen üçüncü kişi anlatımı dolaysız olarak okuyucuya aktarılabılırken filmlerde bu sıklıkla dış sesle vurgulanabilmektedir. Üçüncü kişi bakış açısı anonim bir yorumcu olarak karşımıza çıkabilmekte dış ses çoğunlukla film içinde eksik kalabilecek yönleri tamamlamak ve hikâyeyi desteklemek amacıyla kullanılabilmektedir. Dramatik bakış açısı nesnel oluşuyla film haline getirmeye en uygun olanıdır. Dramatik tarz içerisinde okura sunulanlar kamera merceğinden yansıtılabilmektedir. Kameranın üçüncü tekil kişi konumunda olması filmlerde olağandır. Nesnel bakış açısı uzak çekimler ve açılarla sağlanabilir ve daha çok gerçekçi yönetmenlerin tercih ettikleri bir bakış açısıdır. Filmlerin çoğu, farklı anlarda çeşitli karakterlerin bakış açısını temsil etmek için kamerayı bir tür hareketli üçüncü şahıs anlatıcısı olarak kullanılmaktadır (Stam 2000: 72).

Filmlerde bilinç akımını gösterebilmek amaçlı kullanılan bazı teknikler esasen romandakilerle benzerlik gösterir. Ana karakterin hislerini ve düşüncelerini anlatan, ana karaktere ait üst-ses, iç monologların filme aktarılmasını sağlamaktadır. Belirli bir karakterin duygu ve düşünceleri kitapta olduğu şekilde anlatılabilmektedir (Erus, 2005a: 236).

Ortalama 125-150 sayfa uzunluğundaki senaryolara kıyasla romanlar daha uzun olabilmektedirler. Bu bakımdan romanın senaryoya çevrimi aşamasında bazı değişiklikler meydana gelebilmektedir. Dramatik yapı oluşturulurken zamanın iyi kullanılabilmesi için karakter tasarrufu yapılabilmektedir. Burada amaç dikkati ana karakterde tutmaktır (Çetin, 2000b: 5).

Romanlar sıklıkla epizodik içimdedir. Bununla beraber bazı bölümler karakterlerin geçmişe dönüşlerini içerebilmektedir. Senaryo yazarları birinci ve ikinci bölümde gelişen olayların üçüncü bölüme kaynaklık etmesini tercih ederler. Bu bakımdan senaryolar, romanın sıklıkla başvurulmuş epizodik yapısına karşıt piramidimsi yapıda oluşturulurlar (Çetin, 2000b: 6).

George Steiner'a göre, “tuhaflığın fiziğinde olduğu gibi”, edebiyattaki zaman artık geri dönüşümlüdür: Odyssey şimdi Ulysses'ten sonra gelir. Yunan ve Helenistik destanların argümanları Star-Trek'i takip etmektedir”. Bu şekilde Steiner, bir filmin, başka bir anlatıdan esinlenen ya da uyarlanan oyunun insanların bu

hikâyeden aldığı ilk deneyim haline geldiği ve bu deneyim sonrası daha önce keşfetmedikleri orijinal metne dönüş yapabildiklerini belirtmektedir (Steiner, 1996: 155).

1.7. Transmedya ve Edebiyat Uyarlamaları

Eprahim Katz, *Film Ansiklopedisi*'nde uyarlamayı, “*başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir biçimde aktararak yeni bir sanat eseri meydana getirme eylemi*” biçiminde tanımlar (Erus, 2005: 16). Medya özgün sanatını meydana getirirken kaynak medyaya ait metnin tamamen ortadan kalkmadığı; kimi içerik ve biçim özelliklerinin hedef medyanın araçlarının imkânlarıyla varlığını devam ettirdiği bir durum söz konusu olmaktadır (Akemoğlu, 2015: 37).

Pazarlamadan siyasete, eğitimden şirketlere kadar her yerde etkili liderler vizyon oluşturmak, değer aktarmak, insanları motive etmek ve ilham vermek için hikâyeler anlatırlar. İnsanları etkilemenin ve motive etmenin en kısa yolu hikâye anlatmaktır. Sosyal medya hayatımıza girmeden önce, markalar televizyon, gazete, sinema, vitrin tasarımı ve mağaza içi uygulamalar aracılığıyla hikâyelerini anlatmışlardır (Erzurum, 2019: 34).

Frank Rose'un *The Art of Immersion*'da yazdığı gibi, hikayeyi benimsemek, hikayeyi kişiselleştirmek ve hatta izleyicinin hikayenin içinde kolaj yaparak yeni hikâyeler yaratması bile etkileşimin boyutunu ve kapsamını genişletir. Bugünün sinema izleyicileri, filmin yaratıcısının öyküsünden esinlenerek kendi hikâyelerini yaratmanın tadını çıkarmaktadırlar (Rose, 2012: 8). Bu yeni ortamda, bazı kavramların tanımı belirsizleşir, bulanıklaşır ve yeniden tanımlanması gerekir; Yazar ve okuyucu / izleyici arasındaki ayrımın bulanıklığı: Hikâye kimin hikâyesidir? Hikâye ve oyun tanımının bulanıklaştırılması: Hikâye ile nasıl bağlantı kurarsınız? Eğlence ve pazarlamanın sınırlarının bulanıklaştırılması: Neye yarar? Kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırın bulanıklaştırılması: Biri nerede bitiyor, diğeri nerede başlıyor? (Rose, 2012: 187).

Kaynak metnin çeşitli şekillerde dönüştürülmesi bir medyadan başka bir medyaya dönüşümü beraberinde getirir (Erus, 2005b: 17). Bu bağlamda uyarlama çalışmaları transmedya içerisinde de değerlendirilebilir.

Transmedya ve yeni medya uygulamaları ilk olarak Henry Jenkins'in *Yakınsama Kültürü* kitabında yer almaktadır. “Transmedya hikâye anlatımı” disiplinler arası yaratıcı bir bakış açısıdır ve amacı oldukça açıktır: Hikâyenin bir parçası olmayı yeniden tanımlamak. Buna göre, daha önce derinleşen, izleyicinin bir adım daha atıp, mevcut malzemelerden kolajlar yapması kaçınılmaz bir gelişme olarak hayatımıza girmiştir (Erzurum, 2019: 34).

Medya kavramının 1990’lı yıllarda geçirdiği dönüşümlerle birlikte, “kendi ifade araçları, malzemeleri, yöntemleri olan ve birer gösterge sistemi olarak algılanmaya başlanan sanatlar da medya kavramına dâhil edilmiş, sanatlar da birer medya olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.” (Akemoğlu, 2015: 2).

Sinema ve edebiyatın kendine özgü ifade araçları bulunmaktadır. Bu anlamda uyarlamalar da transmedya araştırmaları içerisinde incelenabilmektedir. Bu bakımdan edebiyat uyarlamaları yazılı olan metnin, görsel-işitsel bir medyaya aktarım süreci olarak ele alınarak transmedya çalışmalarının medya değişimi alanında değerlendirilebilir. Medya değişimi alt kategorisi, “kaynak metnin hedef medyanın ortam ve araçları doğrultusunda yeniden üretilme süreci” şeklinde açıklanabilir (Akemoğlu, 2015: 3).

Hali hazırda var olan bir kaynağın saydam ve tutarlı bir sunumundan veya kaynak bir metni taklit etme sürecinden ziyade, uyarlama her zaman inşa ve temsil etme eylemlerini içerir. Aynı zamanda, coğrafya ve tarihten bağımsız düşünülemez; uyarlama, belirli kültürel bağlamlarda biçimlendirilip ve üretilmektedir. Bir uyarlama biçimi olarak, romanların filme uyarlanması, genellikle iki farklı medya arasındaki hareketi içeren estetik bir zorluk olarak görülmüştür (Shohat, 2009: 2).

Günümüzde sanatı medyadan bağımsız bir şekilde ele almak zordur. Sanat ve medya birbirleri ile içi içe geçerek ya da medyanın ifade araçlarını kullanarak farklı formlar oluşturmaya başlamıştır (Akemoğlu, 2015: 13).

Transmedya film, tartışmalı bir şekilde, transmedya hikâye anlatımı fenomeninin en baskın örneğidir. Filmlerin birincil medya olduğu transmedya öykü anlatımında anahtar değerinde olan sinema, transmedya çalışmaları alanını şekillendiren önemli alanlardan biridir. Transmedyanın sinema merkezli çalışmaları arasında; Spin-off ürünleri, tema parkları ve hayran yapımı medya ürünleri yer almaktadır. Sinema endüstrisi, filmlere ait çevre materyallerin dağıtımına ve ticarileştirilmesinde oldukça önem vermektedir. Elbette bu, Thomas Elsaesser'in iddia ettiği gibi, film pazarlaması, tanıtım ve çevresel ürünlerden ek gelir yaratma konusunda film endüstrisi için yeni bir kavram değildir (Elsaesser, 1998: 156).

Rajewsky, transmedyayı üç temel alt kategori altında incelemektedir. Rajewsky, uyarlama filmleri bu üç sınıflandırma içerisinde ele almaktadır Bunlar medya değişimi, medya kombinasyonu ve medyalararasılık ilişkileridir. Rajewsky medya değişimini “üretim odaklı” olarak niteler. Uyarlama örneğinde edebiyat metninin film senaryosunun kaynağı olması gibi orijinal metin, yeniden yapılandırılmış olan medya ürününün kaynağını oluşturmaktadır (Akemoğlu, 2015: 9).

Medya kombinasyonu, birbirinden farklı en az iki medyanın birleşmesiyle oluşur. İletişimsel-semiyotik nitelikte olan medya kombinasyonu içerisine opera, film, tiyatro, karikatür, çizgi roman, bilgisayar dâhil edilebilir. Edebi bir metnin film tekniklerini kullanması veya film içerisinde herhangi bir fotoğrafa gönderme yapılması medya kombinasyonu kategorisinde değerlendirilebilmektedir. Medyalararasılık ise, medyalar arasındaki ilişkilere, medyal etkileşimlere ve bunların birbirlerinin alanına girmelerine gönderme yapmaktadır (Akemoğlu, 2015: 35).

Christian Metz, edebiyat metnindeki imgelerin okuyucu tarafından oluşturulmasına karşın filmdeki imgelerin başkaları tarafından oluşturulması ayrımını yapmaktadır (Metz, 'den aktaran Akemoğlu, 2015: 40). “*Kitaptan görüntüye geçiş, görüntüsel (imgesel) olanın yeniden canlandırılmasını sağlamış, bununla birlikte de imgenin bilgi işlevini artırmıştır.*” (Aytaç, 2005: 19).

Anlatılan hikâye artık tek bir ortamda anlatılamaz, hikâyenin tamamı multimedya ortamındaki deneyimlerle de anlatılabilir. Yeni izleyicinin hikâyeye

katkıda bulunma isteği ve hikâye hakkındaki kendi tercihlerini ve keşiflerini, sosyal medyadaki yeni bilgileri ve ilginç ayrıntıları paylaşması söz konusu olmaktadır. Bunu yaparken de yeni takipçiler kazanarak hikâyenin gündemde kalmasına katkıda bulunmaktadırlar (Erzurum, 2019: 35).

Romanı bir filme uyarlarken, edebi anlatı, mimetik bir ifade tarzına geçmektedir. Bu değişim transmedya uyarılama için kritik bir problem yaratmaktadır: sinema, iç karakter gelişimi gibi belirli anlatı türlerine olan ihtiyacı ortadan kaldırmak durumundadır. Bu edebi araç, okuyucuya, bir karakter için sempati ya da antipati duyguları yaratan duygusal bir yanıt ortaya çıkarmakta ve bu şekilde okuyucuları anlatının derinliklerine çekmektedir (Sadler, 2016: 5).

Edebi metinler filme çevrilerek yeni işlevsel ve anlamsal bir bağlam kazanmaktadır. “Filmin maddeselliği ve sinemanın toplumsal yeri, edebiyatı zihinsel yaşamak yerine özel bir ‘somut yaşamak’ olgusuna geçirmektedir.” (Aytaç, 2005: 21).

Kesal’a göre “Sinema, bizi yeniden hayatın içine konumlandıran bir deneyim sanki. Film seyrederken kendimizi perdedekilerin yerine koyarak, yitirdiğimiz ya da hiçbir zaman sahip olamayacağımız zaman parçasını yeniden yaşıyoruz.” (Kesal, 2017: 213).

Transmedya anlatısındaki öznellik, farklı karakterlere olan bakış açısını ifade eder. Kurgusal dünyanın keşfedilmemiş boyutlarına odaklanarak, öyküde başkahramanın dışındaki yan karakterlere yönelik farklı platformlarda izleyicilerin kendi hikâyelerini kurgulayabilmeleri söz konusudur (Jenkins, 2003). Bu şekilde karakterlere farklı açılardan bakabilmemiz sağlanmaktadır. *Uyuyan Güzel* romanına dayanan Disney’in Malefiz (Maleficent, Robert Stromberg, 2014) uyarlaması hikâyeyi kötü karakterin bakış açısından anlatır. Böylelikle karakterin olduğu noktaya nasıl geldiği, davranışlarının gerekçeleri ve dürtüleri konusunda izleyicinin farklı bakış açıları geliştirmesine önayak olur. Bu anlamda Morris Beja’nın da belirttiği gibi, bir filmin kitaptan aldıkları önemlidir ancak kitaba kazandırdıkları da göz ardı edilmemelidir (Beja, 1979: 88).

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMADA KADIN TEMSİLİ

Bölüm içerisinde kadınların medyada özellikle sinemada temsilleri dışında toplumsal hayat içerisindeki gelişim süreçlerine de yer verilmiştir. Kadınların eğitimde, siyasette, kent yaşamında, ailede, tarih sürecinde, hukukta nasıl yer aldığı inceleme kapsamında ele alınmıştır. Kadının sinemada temsili ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir.

2.1. Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet, kadınlara ve erkeklere bulundukları toplumda uygun görülen rol ve sorumlulukları ifade etmek amaçlı kullanılır, farklı kültürlere, coğrafyalara ve zamana göre değişiklik gösterebilir. Toplumsal cinsiyet kişinin toplum tarafından algılanışını yansıtır (Gökdağ, 2015: 131).

Judith Butler, toplumsal cinsiyeti içerisinde üretilip devamlılığı sağlanan siyasi ve kültürel alandan bağımsız bir biçimde ele almanın mümkün olmadığını belirtmektedir (Butler, 2014: 46). Erkek ve kadın cinslerinin toplumsal olarak inşa edildiğini ve iktidarla bağlantılı kurgulandığını savunan Butler toplumsal cinsiyeti, kültürel bir yorum olarak değil, tam tersine toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş bir kategori olarak ele almaktadır (Butler, 2014: 50-51). Butler’a göre, “*bir toplumsal cinsiyet gerçekliği yoktur; toplumsal cinsiyetin sonuçları olduğu söylenen ifadeler tarafından üretilen uygulamalar ve temsiller vardır*” (Butler, 2014’den akt. Birincioğlu, 2018: 24).

Laura Marks, *Filmin Derisi* (The Skin of Film) adlı kitabında insanlar, uluslar, kimlikler, kültürler ve imgeler arasındaki sınırları tartışmaya açar. Sınırlardaki gerilimin “egemen kültürle azınlıkta olan kültür arasındaki dinamik hesaplaşmanın dışavurumu” olduğunu söyler (Marks, 2000: 7’den akt. Pekerman, 188).

Toplumsal cinsiyet (gender) tanımı ilk olarak Amerikalı feministler tarafından kullanılmıştır. Bu kavram “cinsiyet” teriminden farklı olarak biyolojik farklılığa vurgu yapmamaktadır (Scott, 2007: 3). Toplumsal cinsiyet, cinsel kimliklerin oluşumunu toplumsal ve kültürel unsurlarla belirlendiğini öne sürmektedir. Scott’a göre, kadınların tarihine dair yazılan akademik makalelerin çoğunda kadın ifadesi yerine toplumsal cinsiyet kavramı ikame ettiği için toplumsal cinsiyet ile “kadın” birbirine eş kavramlar olarak gösterilebilir (Scott, 2007: 9).

Sosyal bir inşa süreci içerisinde değerlendirilen toplumsal cinsiyet kavramı ve bu insanın politik olduğu görüşündeki önermelere sıklıkla rastlanmaktadır. Çoğunlukla epistemolojik içerikte olan bu önermeler, feminizmin modernite yaklaşımı içerisinde yer almaktadır (Ecevit, 2012: 35).

“Kültürler arası çalışmalar, cinsiyet stereotiplerinin benzer olduğunu göstermektedir. 25 ülkenin üniversite öğrencileri üzerinde yapılan bir araştırmada; katılımcılar, serüven düşkünlüğü, bağımsızlık, baskın ve güçlü olmayı erkeksi; duygusallığı, kabullenici olmayı ve batıl inanç sahipliğini ise kadınsı olarak nitelendirmişlerdir” (Taylor, Peplau, Sears, 2007’den akt. Gökdağ, 2015: 135).

“Erkek merkezli anlayışta, erkek özerktir ve bağımsızdır. Erkeğin tecrübe etmediği veya yaşamadığı bir şey, önemsizdir ve gerçek olmayandır. Bu anlamda, modern toplumlarda gerçeklik kavramı erkeğin tecrübelerine dayanan, kurgulanmış bir yanılsamadır” (Kümbet, 2012:191).

Toplumsal inşa süreci içinde bulunan toplumun güç ilişkilerinden bağımsız biçimde ele alınmamalıdır. Kadınların deneyimleri oldukça çeşitlidir; buna bağlı olarak feminist ampirizm bilgi ve özneliliğin bir arada değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Ecevit, 2012: 48). Özellikle içinde bulunduğu toplum tarafından benimsenen ortak kabullerden meydana gelen kültürel stereotipler, diğer bir deyişle toplumsal yargılar, kitle iletişim araçları, din, sanat ve edebiyat eserlerinde tekrar üretilmektedir (Gökdağ, 2015: 145).

Adorno ve Horkheimer’ın da belirttiği gibi Hollywood filmleri gişede başarı kazanmış filmlerin benzerleri şeklinde çekilmektedir (Adorno & Horkheimer, 1979:

123–125). Onlara göre bütün kültür endüstrisi ürünleri birbirlerinin benzeri olarak oluşturulmaktadır (Adorno & Horkheimer, 1979: 122). Tam olarak birebir bir benzeşme olmasa da değer açısından bir benzerlik olduğunu savunan Adorno, her bir ürünün farklı kesimlere hitap eder şekilde gösterilmesinin bir yanılsama olduğunu savunmaktadır (Adorno, 1991: 87).

Judith Butler, cinsiyeti ya da cinsel yönelimi içsel bir öz ya da toplumsal bir inşa olarak adlandırmaktansa bir tekrar etkisi olarak ele alır. Ona göre cinsiyet normları, tekrar eden eylemlerin etkisinde meydana gelmektedir (Holland, 2013: 222).

Kate Millett, cinsiyeti biyolojik, toplumsal cinsiyeti ise psikolojik olarak ele almaktadır. Ona göre cinsiyete ve toplumsal cinsiyete bağlı davranış biçimleri ise tamamen sosyaldir. Sosyalleşme, içselleşme ve şartlanma, toplumsal cinsiyetli mizaçların genel insani olanaklardan nasıl üretildiğini açıklar (Coole, 2013: 170).

Benzer biçimde de Beauvoir, kadınların yaşamının toplumun egemen kültürü tarafından önceden belirlenmiş olduğunu ve yaptıkları seçimlerde bulundukları toplumun hegemonik düşüncesinin etkili olduğunu belirtmektedir (Snyder, 2011: 107).

Amerikalı antropolog Sheery Ortner’ a göre “her kültür, kadınları onların değerini alçaltan veya değerini olduğundan daha düşük gösteren bir sembolle özdeşleştirmiştir. Bu tasvire uyan bir tek sembol vardır, o da genel anlamıyla ‘doğa’dır” (Ortner, 1974:72’den akt. Kümbet, 2012: 177).

Yunan mitolojisinde kadınları cinsel ilişkiye zorlayan erkek tanrı figürüne sıklıkla rastlanmaktadır. Bu “tanrısal tecavüz” ile toplumdaki erkek denetiminin sağlanması ve kadının tahakküm altına alınması gerçekleşmektedir (Berktaş, 2018: 132).

Tarihte kadınlar önceleri kraliçe ya da soylu kadınlar olmalarıyla yer almışlardır. Dolaylı bir biçimde yer almalarının yanında genellikle erkekler üzerindeki olumsuz etkileriyle ön plana çıktıkları görülmektedir. Kadın yaşamı,

erkek egemen toplumlarda baskı ve sınırlandırmalarla kısıtlanmıştır. Kadınlar toplumsal olarak ikinci sınıf muamele görmüşlerdir (Ryan, 2012: 117).

Kadın Tarihi ile ilgili bölümler Avrupa ve Amerika'daki üniversitelerde yetmişli yıllarda açılmaya başlamıştır (Durakbaşı, 2012: 179). Kadının tarih yazımına katılması aynı zamanda bir anlamda 'kadın'a tarih katmak olarak da yorumlanabilir (Bock, 1989: 7).

Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti* kitabında feminist tarihçiliğin, tarihyazımının yöntem ve araçlarını tekrar gözden geçirmeyi ve eleştirel bir tarihyazımına yönelmemizi sağlayacağını belirtir. Böylece "karmaşık sınıfsal, ırksal, kültürel vb. ilişki" içerisindeki tarihsel kadın ve erkeklerin deneyimlerinden haberdar olmamız sağlanmış olacaktır (Berktaş, 2018: 11). Tarih yazımına kadınların dâhil edilmesi farklı analitik kategoriler oluşmasını sağlamıştır. Berktaş'ın da belirttiği gibi " Artık feminist tarihçilik, geçmişte kadın kahramanlar aramak ya da tarihi kadınlarla sınırlamak anlamına gelmiyor, çok daha önemlisi, hayatın her alanına feminist bir perspektifle bakarak varolan pratiklerin ve kavramların eleştirilmesini ve dönüştürülmesini, ayrıca yenilerinin yaratılmasını içeriyordu." (Berktaş, 2018: 28).

Berktaş'a göre toplumsal cinsiyet (gender), "biyolojik cinsiyetten farklı olarak toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve dolayısıyla içeriği toplumdan topluma olduğu kadar tarihsel olarak da değişebilen cinsiyet konumu ya da cins kimliğidir". Kadınların mücadele ettikleri sorunlar, toplumda yüklenen rollere, o toplumun kültürü içerisinde belirlenmiş ön kabullerle, kalıp yargılarla ilişkilendirilmektedir (Berktaş, 2000: 16). Berktaş, toplum içerisinde belirlenmiş kadınlık ve erkeklik kalıpları ve imgelerinin oldukça önemli olduğunu çünkü bu imgelerin, kültürlerin uzun yıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin ürünü oldukları gibi aynı zamanda bu kültürün birer parçası olma işlevine de sahip olduklarını belirtmektedir (Er, 2010: 353).

17. yüzyıl İngiliz Avam Kamarası'na dilekçe sunan kadınlara verilen yanıt devlet işlerine karışmak yerine dikiş nakışla uğraşmaları, bulaşık yıkamaları olmuştur. Siyasete herhangi bir şekilde katılım göstermeleri hoş karşılanmamıştır (Olsen, 1994: 74). Buna ek olarak, Joan B. Landes, burjuva kamusal alanının da esas

itibariyle eril olduğunu, kadınların baştan çıkarıcı olma ve rasyonel olamamalarıyla suçlanarak siyasal ve kamusal alanın dışında tutulduğunu anlatmaktadır. Fransız İhtilali sonrası 1793'te kabul edilen Anayasa ile birlikte kadın dernekleri yasadışı ilan edilmiş ve kadınların halk kütüphanelerinden yararlanmaları yasaklanmıştır (Durakbaşı, 2012: 185).

Büyük Britanya'da kadınlara oy hakkı tanınması için oluşturulan komite 1498 kadından oluşturulmuştur. John Stuart Mill'in "kadınlar için oy hakkı" dilekçesini parlamente'ye sunmasıyla 1866'da kabul edilmiştir (Olsen, 1994:138). Bunun devamında 1869 yılında evli kadınlar mülk edinme hakkına sahip olmuşlardır (Olsen, 1994: 136).

Amerika'da kadın hareketinin öncülerinden Elisabeth Cady Stanton ve Susan B. Anthony, kadınların temel insan hakları ve anayasal hak ve özgürlüklere sahip olmaları gerektiğini savunmuşlardır. Aynı zamanda 1869'da, kadın kölelerin özgürleştirilmesini savunan NWSA (National Women Suffrage Association) Ulusal Kadınlar İçin Oy Hakkı Derneği'ni kurmuşlardır (Durakbaşı, 2012: 187).

20. yüzyıldan önce Mary Wollstonecraft gibi kadın yazarlar kadınların üzerindeki baskıya değinmişlerdir. Wollstonecraft, 1792'de, *The Vindication of the Rights of Woman* adlı kitabında ataerkil sistemin kadınlar üzerinde yarattığı olumsuz etkiler üzerine radikal yazılar yazmış ve eleştirilmiştir. 19. Yüzyıl ortalarında başlayan ve I. Dünya Savaşı süresince devam eden süreç feminizmin ilk dalgası olarak, kamusal alandaki kadın erkek eşitsizliğine karşı bir duruş olmuştur. Bu dönemde oy hakkı talep eden kadınlar eylemleri sonucunda hapis cezasına çarptırılmıştır (Ryan, 2012: 123).

ABD'de kadın hakları için savaşıyan Suzan B. Anthony ve Cady Stanton'un arkadaşlarıyla birlikte kurdukları Ulusal Kadınlar Derneği tarafından 1868'de başlatılan kadınlara oy hakkı verilmesiyle ilgili çalışmalar sonuçsuz kalmıştır. Amerikalı kadınlar oy hakkına (seçilme değil) 1920 yılında Amerikan Anayasası'nda yapılan değişiklikle sahip olabilmışlerdir (Tüzemen, 2018: 203).

1960’larda tekrar alevlenen feminist hareketin ikinci dalgası kadının toplumsal konumu, ekonomik fırsatlara erişimde erkeklerin gerisinde tutulmalarına yönelik olmuş, özellikle bu durumun normalleşmesini sağlayan kültüre eleştiri getirilmiştir. Erkek yazarların kadınları sadece cinsel nesne ya da erkeklere yönelik tehdit olarak yansıtmaları eleştirilmiştir (Ryan, 2012: 124). *Kadının kamusal alanda varlığına ket vuran tüm toplumsal eylemleri destekleyen bu normalleştirici kültür içerisinde*, Michel Foucault’un da vurguladığı gibi, iktidar sahiplerinin güç ilişkilerinin bir ifadesi olarak konumlarını yükseltmek amaçlı bazı grupları anormal olarak etiketlemektedir (Butler, 2011: 98).

Pekerman’ın da belirttiği gibi “Kadınların üzerindeki baskı ırk, sınıf, renk, vesaire sınırların dışına doğal olarak taşıdığı için çok daha geniş bir alana ve zamana yayılmıştır. Kadın en çok ezilen ve sayıca en kalabalık azınlıktır.” (Pekerman, 2012: 38).

1970’lerdeki feminist hareket televizyondaki kadın kimliklerine etki etmemiştir. McNeil (1975) televizyon programlarında kadınların ev hanımı olmayı sürdürdüklerini belirtmiştir. Kadınlar ailevi konularda ya da romantik ilişki olarak hikâye içinde yer almışlardır. Anne ya da eş olarak gösterilen kadınlara iş hayatında yer verilmemiştir. Çalışan kadınlar da iş yerinde işlerini yaparken nadir olarak görüntülenmişlerdir. İş yerinde başarılı olarak gösterilen kadın karakterler erkeklerle anlaşılmayan ya da mutlu bir ilişkiye sahip olamayan kadın karakterlerdir (Gauntlett, 2002: 47). Colette Dowling *Sindirella Kompleksi* kitabında modern kadının düşünsel ve duygusal yaşamındaki ikilemden bahsederken “ Yetişme tarzımıza ilişkin her şey, bize, bir başkasının parçası olacağımızı; ölene kadar mutlu evlilikle korunacağımızı, destekleneceğimizi, dibe vurmaktan kurtulacağımızı söyleyip durdu.” yorumunu yapmaktadır (Dowling, 1999: 7). Toplumsal hayatta temsil imkânı bulamayan kadınlar medyanın başlangıcında da yok sayılmışlardır. Medyada doğru temsillerini bulma mücadeleleri günümüze kadar devam etmiştir. Reklamlar ve televizyon programları gibi medya ürünleri ve küresel etkide olan sinema filmleri erkek izleyiciye yönelik hazırlanmaktadır.

Feminist epistemoloji, kendi yaşayışları hakkında ilk elden bilgiye sahip olmalarına rağmen kadınların, yaşam deneyimlerinin kamusal bilgi kapsamında neden değerlendirilmediğini ve yok sayıldığını sorgulamaktadır (Ecevit, 2012: 45).

Toplumsal cinsiyet araştırmaları içerisinde son yıllarda ataerkilliğin sadece kadınlar üzerinde değil erkekler üzerinde de baskı oluşturduğu ile ilgili tartışmalar da yer almaktadır.

2.2. Türkiye’de Kadın Hareketi Tarihi

Osmanlı’da kadın hareketi I. Meşrutiyet’le kadınların eğitim hakkının temel alındığı sınırlı bir şekilde başlamış, II. Meşrutiyet ile birlikte temel hakların ötesinde cinsiyet ayrımcılığına da vurgu yapılmaya başlanmıştır (Günaydın, 2017: 21).

Yaprak Zihnioğlu, Türkiye’de erken dönem kadın hareketini üç dönemde incelemektedir. Erken Dönem Osmanlı Hareket-i Nisvan-ı (1868 – 1908) 1868’de basında yer alan ilk kadın mektubundan II. Meşrutiyet’e kadar olan dönemini kapsamaktadır. II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi (1908 – 1922) II. Meşrutiyet’le başlayıp Milli Müdafaa dönemine kadar devam eden süreçteki kadın hareketlerini kapsayan dönemdir. Birinci Dalga Cumhuriyetçi Feminizm (1923 – 1935) ise Cumhuriyet’in kuruluşundan sonraki kadın hareketini kapsar. Bu dönemdeki düşünsel ve eylemsel etkinlikleri inceler (Zihnioğlu, 2003: 2).

Erken dönem kadın hareketleri ‘kadınlık mefkuresi’ni yani “kadınların insan addedilme, sivil yaşama katılabilme, toplumun üyeleri olarak kamu alanında yer alma, toplumsal konumların yükselmesi taleplerini ve çözüm önerilerini yani kadınlık ideallerini betimliyordu” (Günaydın, 2017: 21).

Kadınların kamusal alanda kendilerini ifade etmeleri gazete, dergi yazıları ve romanlar vasıtasıyla olmuştur. Yayımlanan ilk kadın dergisi *Terakki- i Muhadderet* olmuştur. 1869 yılında Terakki Gazetesi’nin haftalık yayını olarak çıkmıştır (Çakır, 1994: 23). Sabihinin ve yazı kadrosunun çoğunluğunun kadınlardan oluştuğu bir diğer kadın dergisi ise *Şükufezar*’dır (Çakır, 1994: 26). “Hanımlara Mahsus Gazete” adıyla 1895’te yayımlanmaya başlayan ve 1908 yılına kadar 13 yıl boyunca 604 sayı

çıkaran en uzun süreli kadın dergisi, bu dönemin önemli kadın yazını örneklerindendir. (Çakır, 1994: 27).

1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte kadın dergilerinde artış görülmüştür. *Kadın* (1908-09), *Kadınlar Dünyası* (1913-21), *Demet* (1908), *Genç Kadın* (1918), *Kadınlar Âlemi*, *İnci*, *Türk Kadını* (1918-19), *Hanımlar*, *Mehasin*, *Süs* (1923-24), *Kadın Yolu / Türk Kadın Yolu* (1925-27) ve *Hanım* bu dergilere örnek verilebilir (Çakır, 1994: 37-42; Günaydın, 2017: 15).

Bu dönemde yayınlanan dergilerden *Kadınlar Dünyası*, feminist perspektifte değerlendirilmektedir. Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti'nin (Osmanlı Kadınının Hukukunu Savunma Derneği) yayın organı olan dergide, Batıdaki feminist hareket yakından takip edilmiş Osmanlı toplumundaki erkek tahakkümünü sorgulanmıştır. Bu dönemde pek çok kadın derneği kurulduğu da görülmektedir. Bu dernekler özellikle Balkan Savaşı ve I. Dünya Savaşı'nda eş ve babalarını kaybeden dul kadınlara ve genç bekâr kadınlara yardım amaçlı kurulmuştur. Osmanlı kadın hareketinde kadın haklarının savunuculuğunu yapan erkek öncüler de görülmektedir. Osmanlı döneminde kadın hareketine destek veren Selanik Hukuk Mektebi hocalarından Muslihiddin Adil'in kadınlar hakkındaki görüşleri John Stuart Mill'in görüşlerine benzerlik göstermektedir. Ona göre feminizmin amacı "*kadınların da erkekler gibi mesalik-i ilmiye ve sınaiye ve siyasiyeye dâhil olabilmeleri, her ikisinin aynı hukuk ve vezaiife haiz olmalarıdır.*" (Toprak'tan aktaran Berktaş, 2018: 94).

Mükerrem Belkıs'ın 2 Mart 1919'da *Kadınlar Dünyası* dergisinde yayınlanan yazısında feminist harekete dair "*Hal-i hazırda bundan daha vasi (geniş) bir cereyen yoktur. Sosyalizm cereyanı bile geçti. Bizim memleketimizde sosyalizm henüz inkişaf edemediği halde feminizm oldukça yaygındır*" ifadelerine yer vermiştir (Çakır, 1994: 182).

1924'te parti kurmak için izin alamayan kadınlar Türk Kadın Birliği'ni kurmuşlardır. Derneğin öncelikli amacı kadınların siyasi haklarının kazanılması olmuştur. 1926'da Medeni Kanun'un kabul edilmesiyle bazı haklar elde etmelerine rağmen seçme ve seçilme hakkını 1930'da belediye seçimlerinde 1934 yılında da genel seçimlerde elde etmişlerdir (Tekeli, 2017: 3).

Durakbaşı, milliyetçi öğelerin kullanıldığı ve kadının milleti temsil eden role büründüğü bu dönemdeki “kadınların ‘modernlik’ ve ‘gelenek’ arasında yaşadığı gerilimlerde kendilerini konumlandırmalarına, kendi kimliklerini nasıl kurguladıklarına, yaşadıkları çelişiklere, güçlenme mekanizmalarına ve yaşadıkları hayal kırıklıklarını anlamlandırma ve sembolleştirme tarzlarının önemine” vurgu yapmaktadır (Birincioğlu, 2018: 18). Edebiyat tarihi içerisinde de Osmanlı dönemindeki feminist yazarlara bilinçli bir şekilde yer verilmemiştir. Osmanlı’daki feminist hareketin, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e geçilen dönemde göz ardı edilmesi söz konusu olmuştur. Bu açıdan 1950’li yıllarda artış gösteren kadın yazarların eserlerindeki feminist söylemler yok sayılmıştır (Timuroğlu, 2019: 63).

Dünyada gelişim gösteren feminist hareketler Türkiye’de 1980 İhtilali sonrası özellikle sol hareketin içerisinde gelen kadınların erkek egemen, ataerkil yapıyı sorgulamalarına yönelik bir referans olmuştur. Bu dönemde Osmanlı Dönemi’ne ilişkin çeşitli dergiler ve kadın yazını tekrar gündeme gelerek kolektif bir tarih bilinci oluşturulmaya çalışılmıştır (Durakbaşı, 2012: 189- 190).

Uluslararası alanda önemli bir gelişme olan, Birleşmiş Milletler’in kadınların insan haklarının özgürlüğünü tanımak amaçlı imzaladığı 1979 tarihli sözleşme CEDAW (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi)’ı çoğu ülke imzalamak konusunda çekince gösterirken (Berktaş, 2018: 58), Türkiye Cumhuriyeti bu sözleşmeyi 1986 yılında kabul etmiştir.

Serpil Sancar, Türkiye’de birinci ve ikinci dalga kadın hareketinin gelişimini farklı dönemler ve farklı özellikler açısından sınıflandırmaktadır:

- 1- Geç modernleşme ve uluslaşma dönemi feminizmi (1860-1930)
- 2- Modernleşmeci kadın hakları bakışının kentli orta sınıflara taşınması (1930-65)
- 3- Sınıf siyaseti ve sosyal refah anlayışı dönemi (1968-85)
- 4- Bağımsız radikal feminizm (1986-1995)
- 5- Küresel feminizmin ve Pekin Dünya Kadın Kongresi sonrası kadının insan hakları anlayışının etkisi (1995-2000)
- 6- Devlet içinde kurumsallaşma, kadın örgütleri arasında ittifaklar (2000- 5)

7- Proje feminizmi dönemi (apolitik politikleşme) ve liberal demokrasinin kadın hakları konsolidasyonu (2005---)

(Sancar,2013: 68).

Feminist hareketin ortaya çıkış dönemi olan 1985-95 dönemi özgürlük ve eşitlik isteyen toplumsal hareketler açısından yeterince etkili bir dönem olmamıştır. Bu açıdan bu dönemi bağımsız feminizm dönemi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu dönemdeki feminist kadın gruplarının daha çok küçük ölçekli, yüz yüze, bilinç yükseltme ağırlıklı oldukları görülmektedir. Bu sebepten askeri rejim tarafından “siyasi” olarak algılanmamıştır (Sancar,2013: 70). Bu durum feministlerin açlık grevlerine katılmalarına kadar devam etmiştir. “Bu dönemdeki feminist örgütlere katılan kadınların sınıfsal ve kültürel dokusu sol örgütlerinkine benzer; orta sınıf kökenli, kentli, eğitilmiş, meslek sahibi, sol ve entelektüel kadınlardan” oluşmaktadır (Çaha, 2010’dan akt. Sancar, 2013: 70).

Türkiye’de 1990’lı yıllara damgasını vuran, kimlik ve kültürel tanınma talep eden siyasetlerle şekillenen, etnik ve dini kökenli siyasal hareketlerle eşzamanlı olmuştur. 1990’lı yıllarda yükselişe geçen Türkiye’de kadın hareketi, post-Sovyet dönemdeki küresel çatışmalarla, modernlik ve Batı karşıtı hareketlerle, kimlik ve inanç hareketleri ile eşzamanlı bir hareket olarak, yani geç dönem kadın hareketlerinden biri olarak sayılmaktadır (Sancar, 2013: 71).

Dünyanın hiçbir ülkesinde kadınlar toplumsal haklarına kendiliğinden sahip olamamış, bu doğal haklarını mücadeleyle elde etmek durumunda kalmışlardır. Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılâp* kitabında Atatürk devrimlerinin Kemalist tarih yazımı içerisinde kadın hakları için savaştan öncülerin göz ardı edildiğini savunur (Zihnioğlu, 2003: 23). Osmanlı kadın hareketine yönelik araştırmalar, kadınların mücadele etmesine gerek olmadan hak sahibi olduklarına yönelik kabullerin yanlış olduğunun bir göstergesi olmuştur.

2.3. Temsil

Stuart Hall, temsil ve kültür arasındaki bağlantıyı açıklamak için kültürün ‘paylaşılan anlamlarla’ ilgili olduğunu söylemektedir. Bunu yaparken temsili bir

sistem ve kültür için önemli bir araç olan dilden yararlanır (Hall, 2017: 7). Kültürde temsil sistemini ‘Şeyler’, kavramlar ve işaretler arasındaki bağlantıyla dil üzerinden anlam üretmemizle meydana gelmektedir. Hall, bu üç unsuru birbirine bağlayan süreci ‘temsil’ olarak nitelendirmektedir (Hall, 2017: 28).

Stuart Hall’un inşacı temsil görüşü bize göre en fazla kişisel olan ‘erkek’ ve ‘kadın’ terimlerinin gerçek ve toplumsal cinsiyet tanımlarını, anlamlarını ve kimliklerini yansıtmaktan çok onları inşa eden kültürel göstergeler olduğunu öne sürmektedir (Hall, 2017: 15).

Toplumsal mitler kültür - 'dinler, gelenekler, dil, masallar, şarkılar, filmler' – aracılığıyla yayılmakta ki bu da bireyin maddi dünyayı nasıl tanıdığını, algıladığını ve deneyimlediğini ortaya koymaktadır (de Beauvoir, 1984: 290). Hall’a göre temsil, “anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçasıdır” (Hall, 2017: 23). Dil aracılığı ile anlam değiş tokuşunu içeren bu sürecin her zaman basit ve sorunsuz olduğunu söylemek mümkün değildir. Kahramanlık mitinin çeşitli biçimleri, arketip figürlerde hala varlığını sürdürmekte ve sinema filmlerinde sürekli olarak yeniden üretilmektedir. Filmlerde kadın kahramanlara sıklıkla rastlamayız. Bu durumda, Hall tarafından yansıtmacı (reflective) olarak belirtilen temsilden, gerçekliğin dil ve işaretler vasıtasıyla tekrar üretildiği kasıtlı (intentional) bir temsil biçimine yönelinir. Bu noktada gerçeğin yeniden inşası bilinçli bir üretim, çerçeveleme ve düzenleme içinden yapılmaktadır (Hall, 2017: 17).

Kültür kavramının toplum ya da grubun üyeleri arasındaki anlam üretimindeki ‘değiş tokuşuna’ vurgu yapan Hall, insanların yaşadıkları çevreyi anlamlı bir şekilde yorumlayabilmeleri için bu benzer anlam çıkarımlarında bulunmaları gerektiğini öne sürmektedir. Ona göre “Bütün kültürlerde, herhangi bir konuya dair her zaman çok çeşitli anlamlar ve onu yorumlama ya da temsil etmenin birden fazla yolu mevcuttur.” Esasen, Hall’ın dediği gibi, paylaşılan kültürel anlamlar sosyal uygulamaları organize etmek ve düzenlemek, davranışlarımızı etkilemek gibi gerçek, pratik etkilere sahiptir (Hall, 2017: 9).

Kültürel çalışmalarda, Stuart Hall’ın çalışması “ortak anlamlar” üretmek ve iletmek için bir araç olarak kültürün rolünü vurgulamaktadır. Temsiller gerçeği

yansıtmazken, yine de bize belirli fikirlerle, nesnelerle veya meselelerle ilgili anlamın nasıl yaratıldığına dair bir fikir vermektedir. *“Onları nasıl temsil ettiğimize göre anlamlandırırız - onlar hakkında kullandığımız kelimeler, anlattığımız hikâyeler onlar hakkında, ürettiklerimizin imajları, onlarla ilişkilendirdiğimiz duygular, onları sınıflandırma ve kavramsallaştırma, onlara verdiğimiz değerler ”* ile anlam kazanmaktadır (Hall, 2017: 10).

Patricia Hill Collins temsili, baskıları haklı çıkarmak veya güçlendirmek için stereotipler veya hâlihazırda mevcut görüntüler kullanarak eşitsizlikleri doğallaştırmak ve normalleştirmek için tasarlanmış görüntüleri meşrulaştırmak amaçlı baskıcı bir imge olarak adlandırmaktadır (Rosen, 2017: 27).

“Temsil, bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması demektir”. Bunun dışında betimleme, tarif etme, yerini tutma, örnek oluşturma, tanımlama, resmetme ve kavramların gözümüzde canlandırdıkları halleri anlamlarına da gelmektedir. Hall, dil yoluyla anlam temsiliinde üç yaklaşımdan söz etmektedir. Bunlar; mevcut duruma ayna tutan yansıtmacı yaklaşım, söylemek istenilenin ifade edildiği kasıtlı yaklaşım ve anlamın dil içinde inşa edildiği ve kültürel çalışmaların sıkça başvurduğu inşacı yaklaşımdır (Hall, 2017: 23).

Yansıtıcı yaklaşım: Bu yaklaşımda, dilin ayna işlevi üstlenerek gerçekte olan anlamı yansıttığı düşünülmektedir. Yunanlılar, dil, resim ve çizimin doğayı bu taklit etme durumunu açıklamak için mimesis kavramını kullanmaktadırlar (Hall, 2017: 35).

Kasıtlı yaklaşım: Yansıtmacı yaklaşımın tam tersini öne süren kasıtlı yaklaşım, *“konuşan, yazan kişinin dünyaya dair kendine özgü yorumunu dil yoluyla empoze ettiğini savunur. Kelimeler, yazarın vermeye çalıştığı anlamı ifade eder.”* (Hall, 2017: 35). Stuart Hall, dilin hiçbir zaman tamamen kişiye özel olamayacağından ötürü bu yaklaşımı kusurlu bulmaktadır. Özü iletişim kurmak olan dil bu anlamda sosyal bir sistemdir. (Hall, 2017: 36).

İnşacı yaklaşım: Özünde şeylerin anlamı olmadığını kavram ve işaretlerden yararlanarak dildeki anlamı yapılandırdığımızı kabul eden inşacı yaklaşım eşyaların varlık anlamlarının dil sistemi içerisinde anlam kazandığını belirtmektedir (Hall, 2017: 36).

Temsil etme çalışması, anlamın her zaman inşa edilmesine rağmen, yineleme ve çoğaltma yoluyla doğallaştırılmış olduğunu vurgulamaktadır (Hall, 2013: 7). Bu açıdan, Christine Gledhill ve Vicky Ball, “medya formları ve temsillerinin çatışma ve müzakere için büyük alanlar oluşturduğunu”, özellikle “diğerlerine göre belirli türlerde kültürel değer ve kimliği destekleme adlandırma ve kazanma mücadelesi” olduğunu savunmaktadırlar (Thouaille, 2018: 14). Özellikle feminist medya çalışmalarında “temsil alanı, toplumsal cinsiyet anlayışımızı ve feminizmin kendisini şekillendirmek açısından politik olarak önemlidir” (Taylor, 2016: 3).

Kültürel hayat içerisine yerleşen temsiller gündelik hayattaki pratiklere işlemenin yanı sıra öznel ben anlayışımıza ve fantezilerimize etki ederek nasıl ‘kadın’ ya da ‘erkek’ olduğumuz hakkında bize içinde bulunduğumuz kültürden modeller sunmaktadır. Stuart Hall tüm sosyal pratiklerin kültürel olarak inşa edilen anlam ve değerlerle dolu olduğunu vurgulamaktadır (Hall, 2017: 443).

Cinsellik ve temsil aynı zamanda Richard Dyer’in “Stereotyping” adlı makalesinin odak noktasıdır. Dyer’in makalesi, ideoloji sorununu işyerinde cinsel ve çeşitli azınlıkların geleneksel temsillerinde temsil ederek, baskınlığın sürdürüldüğü hegemonik bir süreç olarak klişelemeyi tanımlamaktadır. Yine de, daha “gerçekçi” görüntülerin aslında basmakalıplara tercih edilip edilmeyeceğini sorgulayarak, yanlış beyan ve çarpıtma konusundaki bariz sorunları karmaşıklştırmaktadır. “Tipleme” nin belli biçimleri, aslında kolektif bir kimlik, siyasal dayanışma ve toplumsal mücadele ile ilgili olan “tarihsel ve kültürel olarak spesifik ve belirlenmiş grup veya sınıflar ve onların suçları ile bağlantılı” dır (Dyer, 1984’den akt. Durham&Kellner, 2006: 340).

Genellikle karakter inşasının amacının “gerçekçi bireylerin” yaratılması olduğu varsayılır, ancak, Dyer’in iddia ettiği gibi, bunun açıkça zıttı, karakterler “gerçek olmayan” basmakalıplar tiplemelerle temsil edilmektedir (Dyer, 2006:353).

Temsil siyasetine odaklanmak, bu nedenle kültürün tahakküm ve tahakküm ilişkileri içerisinde üretildiğine ve var olan iktidar yapılarını yeniden üretme veya direktme eğilimine dikkat çeker. Böyle bir bakış açısı kültürel çalışmalar için de araçlar sağlar. Eleştirmen sınıf, cinsiyet, ırk ve diğer tahakküm biçimlerini yeniden üreten kültürel metinlerin yönlerini kınayabilir ve mevcut tahakkümleri altüst eden ya da onlara karşı direniş ve mücadele biçimlerini betimleyen yönleri olumlu olarak değerlendirebilir (Durham&Kellner, 2006: 341).

Feminist kuramcılar kitle kültürünün açık bir biçimde ‘kadınlara ait’ kültürel alanlar –kadın dergileri, kadın filmleri gibi –yaratmasını uygunsuz bulmaktadır. Bunun sebebi olarak da “batı toplumunda genel insan normunun maskülen olarak sunulması ve kadınlara özgü kültürün spesifik bir şekilde cinsiyetçi” olarak belirlenmesi gösterilmektedir (Hall, 2017: 451). Roland Barthes (1973), ideolojinin işaretlerinin doğal düzenin bir parçası haline getirilmesi etkisine vurgu yaparak feminist kuramcıların, filmlerdeki bu tarz ideolojik kodları ortaya çıkardıklarını belirtmektedir (McCabe, 2004: 17).

Stuart Hall’ün inşacı temsil görüşü “erkek ve kadın temsillerinin –ister kelime isterse imaj olsun- gerçekte toplumsal cinsiyet tanımlarını, anlamlarını ve kimliklerini yansıtmaktan çok onları inşa eden kültürel göstergeler olduğunu” öne sürmektedir (Hall, 2017: 453). “Stuart Hall, çağdaş kültürel çalışmalar içerisinde feminist teorinin psikanaliz açısından özne ve öznellik gibi sorunları tekrar ortaya çıkarttığı ve toplumsal cinsiyet tartışmasıyla cinselliğin iktidarını deşifre etmesi açılarından önemli olduğunu belirtmektedir” (Berktaş, 2019: 255).

Foucault ‘temsil’ kavramına genel bir yaklaşım getirerek sadece dil ve anlamdan fazlası olan söylem analizini ortaya koymuştur (Hall, 2017: 58). Kültürel anlayış ve ortak anlamlar açısından Saussure ve Barthes’la benzerlik göstermekle birlikte onlardan radikal biçimde farklılıklar göstermektedir. Temsil, temele dayalı güç ilişkilerini sorgulamaktadır. Saussure ve Barthes’ın ‘anlamlandırma yapısı alanı’ yaklaşımına karşı ‘güç ilişkileri stratejik gelişmeler ve taktikler’ analizi yaklaşımını ortaya koymuştur (Hall, 2017: 59). Foucault, söylemin konuyu inşa ettiği ve söylenen (dil) ile yapılan (pratik) arasındaki ayrıma dikkat çekerken kişinin referans

noktalarının dil ve işaretlerden oluşan anlam ilişkilerinden çok güç ilişkilerinden ortaya çıktığını savunmaktadır (Hall, 2017: 60).

Berktaş'a göre "İktidar ve siyasal olan daima temsiller içinde yer alır ve bizzat temsil "nizam ve intizam verme" özelliğiyle iktidarın hem kaynağı hem de aracıdır." (Berktaş, 2019: 256). Metinsel söylemdeki ataerkil yapıyı ortaya çıkarmak için onun üzerine giderek anlamın gelenekselci sabitliğini sorgulamak gerekmektedir (Berktaş, 2019: 257). Geleneksel anlamda kadının toplumsal hayattaki konumu erkekle olan ilişkisi bağlamında ve erkeğin karşı cinsi olarak ele alınmaktadır. Josette Feral, kadının sadece öteki değil, özel olarak "erkeğin ötekisi" olduğunu, onun bilinçaltını, bastırılmış yanını temsil ettiğini ve erkeğin temsil çevrenine bitimsiz, süregelen biçimde yakalandığını vurgular: "Erkeğin öztemsiline parçası olarak kadın, sonsuzca ona kendi eril gerçekliğini geri yansıttığı sürece vardır" (Feral, 1985: 89; Berktaş, 2019: 268). Benzer bir ifadeyle Firestone'un da belirttiği gibi 'Kültür, erkek önyargısına o kadar doymuş ki, kadınlar kendilerini hiçbir zaman kültürel olarak kendi gözleriyle görme şansına sahip değiller' (Firestone 1979: 149).

2.3.1. Sinemada Kadın Temsili

Sinemada kadın temsili ele alındığında egemen kalıpların meşrulaştırıldığı, cinsiyetçi ve ataerkil söylemlerin film dili içerisinde kadının edilgenleştirilmesini ele alan akademik çalışmalar yapılmıştır. Kadınların popüler kültürdeki temsillerine ilişkin kaygılar ve özellikle medyada "gerçekçi olmayan" ve "yanıltıcı kadın imajları" problemi medyadaki ikinci dalga feminizm için anahtar olmuştur. İkinci Cins (The Second Sex, Beauvoir 1949), Kadınlığın Gizemi (The Feminine Mystique, Friedan 1963) ve Cinsel Politika (Sexual Politics, Millett 1970). Popcorn Venus (Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream, Rosen 1973) ve From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies (Haskell 1974) gibi ilk eserlerin yayınlanmasından bu yana, feminist film eleştirisi de aynı şekilde sorularla ilgilenmiştir.

Toplumsal hayat içerisinde kadınlar için en temel sorunlardan biri olan temsil, sinemadaki kadın temsili de aynı şekilde en temel sorunlardan biri

durumundadır. Medyada yer alan temsil şekilleri genel toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretilmesine, meşrulaştırılmasına ve onaylanmasına olanak sağlamaktadır. Ağırlıklı olarak cinsiyetçi, kapitalist ve ataerkil bir biçimde üretilen medya metinleri kadınları sadık eş, fattan/ yuva yıkan kadın ya da fedakâr anne gibi kalıplara sokmaktadır (Cangöz, 2016: 171).

1970'lerde film teorisine yönelik ilk feminist girişimler, diğer iki feminist müdahaleye yol açmıştır. Bunlar ikinci dalga feminizminin tarihçesinin ve ataerkillik tarafından tanımlanan egemen kültür içinde yaratılan kadın görüntülerini ele alan heteroseksüel teorilerin ortaya çıkmasıdır (McCabe, 2004: 3). Bu öncüller Laura Mulvey'in *"feminizm ile ataerkil kültür arasında daha geniş bir patlayıcı buluşma"* olarak adlandırdığı durumu belirtmektedir (Mulvey, 1979: 3).

Laura Mulvey, Teresa De Laurentis ve E. Ann Kaplan gibi film teorisyenleri, sosyolojik, politik ve psikanalitik metodoloji ile kadınların filmdeki sürekli olumsuz imajı, ataerkilliğin bilinçdışı dili, film diliyle nasıl iletişim kurduğu ve toplum üzerindeki etkisini incelemişlerdir (Graham, 2018: 4).

Silverman, klasik Hollywood anlatı sinemasında erkeğin dilsel otoriteye sahip olduğunu, bunun karşısında ise kadının "erkek öznenin sözlerini yankılayan taraf olduğunu" dile getirmektedir (Suner, 2006'dan akt. Birincioğlu, 2018: 90).

Kadın izleyiciyi tanımlamak, (eril) röntgencilik ve fetişizm tarafından yapılan kadınsı görsel zevkleri açıklamak feminist film teorisinin temel sorularıdır. Hollywood sinemasında kadınlar hakkında yazılar yazan E. Ann Kaplan'a göre, *"Bakış mutlaka erkek değildir, 'ancak dil ve bilinçdışı yapılar göz önüne alındığında bakış açısı ve harekete geçirilen, "eril" konumda olan taraftır."* (Kaplan, 1983: 10). Teresa de Lauretis, kadın izleyiciden bahsederken Kaplan veya Mulvey'den daha karamsar bir bakış açısıyla kadınların sinemadaki yapısal temsiline dair semiyotik bir anlayış sunan baskın anlatı mantığını eril yörüngede ele almak gerektiğini savunur (De Lauretis, 1984: 121).

1970'lerin başında yapılan politik ve teorik çalışmaların temelinde Simone de Beauvoir'in kadının neden 'öteki' olarak tanımlandığının açıklaması yer almaktadır.

De Beauvoir, bu fikirleri yeniden şekillendirirken, kendi olma durumunun ancak ne olmadığı ile ilgili olarak belirlenebileceğini öne sürerek, erkeğin, kendisini özne olarak tanımlamak için kadını öteki olarak konumladığını belirtmektedir (McCabe, 2004: 3). Bu durumun yansıması filmlerde de görülmektedir. Kadın, 'sadece erkeklerle olan ilişkisi içinde tanımlanır', onun bağımlı rolüne mahkûm olarak ortaya çıkar (de Beauvoir, 1984: 174). Kadının tehdit edici “öteki” konumu, popüler kültür ürünlerinde “gizemli bir biçimde karanlık, ölümcül biçimde tehlikeli – ama aynı zamanda karşı konulmaz biçimde çekici” kılınmıştır (Berktaş, 2018: 143). Bu durumun yansımaları filmlerde de görülmektedir. Kadınların erkekleri ahlak ve akıl yönünden baştan çıkardıkları görüşü popüler sanat ve edebiyatta sıkça kullanılmış ve erkeği “*vahşetin derinliklerine çeken zehirli sarmaşıklar*” olarak gösterilen kadınlara dair imgeler sıklıkla kullanılmıştır (Berktaş, 2018: 136).

Kadın ve imge arasındaki bu aşırı kararlı ilişki göz önüne alındığında, Doane’e göre kadına dair imgeler, kadın izleyiciye iki seçenek sunmaktadır: mazoşist bir şekilde [imgeyle] fazla özdeşleşme veya aşırı narsist bir şekilde kişinin kendi arzusunun nesnesi haline gelmesi (Doane, 2000: 433).

Kellner ve Ryan’a göre “*temsiller içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur.*” (Kellner&Ryan,1997: 37). Benzer bir şekilde Silverman, kültürel temsillerin bizi yansıtmaktan çok kendi yansımalarını üzerimize düşürdüklerini belirtmektedir (Silverman,2006: 93).

Popüler filmlerde genç kızlar, cinselleştirilerek öne çıkarılmaktadır. Kadın bedenlerine yapılan bu vurgu, özellikle genç karakterlerin yarısından fazlasının yetişkin oyuncular tarafından oynandığı dikkate alındığında sorunludur. Bu durum, genç kadın izleyiciler için, ekran akranlarını taklit etmek konusunda baskı ya da memnuniyetsizlik yaratarak ulaşılmaz bir standart oluşturmaktadır. Stereotipik olarak kadınsı özellikler, akademik başarıdan ziyade kadın tasvirlerinin bir parçasıdır. Filmde gösterilen gençlerin yarısından fazlası, başka bir karakterde romantik bir

ilgiye sahiptir. Genç kızların sadece%12.2'si akademik ilgi göstermekte ve çok azı zeki olarak nitelendirilmektedir (Smith, 2017: 14).

Kadınların olgunlaşmaları sırasında yaşadıkları sıkıntının, kadınlık olarak adlandırılan feminenlik ve tam insan kimliğine ulaşma arasında bir dönüm noktası olarak açıklayan (Friedan, 1965: 70) Friedan, “kadınsı gizemi”, “doğal” kadınsı rollerle ilgili “gerçeği” tanımlamaya çalışan, sadece “cinsel pasiflikte, erkek egemenliğinde ve besleyen anne sevgisinde kadınlık bulmaya” yönelik bir söylem olarak tanımlamaktadır (Friedan, 1965: 38).

Sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçları eril ve dişil özelliklerin toplumda nasıl algılandığına dair birçok ileti aktarmaktadırlar. Uzun süre televizyon seyreden çocukların cinsiyet kalıplarını kabullenmeye daha yatkın oldukları gözlemlenmiştir (Gökdağ, 2015: 134). Bununla birlikte kadın izleyicinin kendisini bu imgeyle tanımlamaya zorlandığı ve kadınlıkla ilgili baskın kültürel fikirlerle şekillendirildiği ortaya çıkmaktadır (Doane, 1987: 30). Kadınların yaşadığı problemlerin genelde romantik kaynaklı olduğu algısını yaratan kitle iletişim araçları aynı zamanda kadınları tüketici olarak metalaştırmaktadır (Gauntlett, 2008: 47). Kadın yıldızların imgeleriyle ilişkili metalarla (moda, saç stilleri) birlikte, kadın izleyiciyi tüketmeye ve tüketilmeye davet eder: 'Kadın için sinematik görüntü, hem vitrin hem de aynadır; Ayna / vitrin daha sonra öznelliğinin nesnelleşmesiyle eşanlamlı hale geldiği bir yöne dönüşmektedir (Doane, 1987: 33).

Smelik, sinemayı “*erkeklik ve kadınlık söylemlerinin yerleştirildiği, yeniden üretildiği ve temsil edildiği bir kültürel pratik*” olarak tanımlamaktadır (Smelik’ten akt. Inceoğlu, 2015: 88). Filmdeki kadınların görüntülerine ilişkin erken feminist araştırmalar, temsil siyasetiyle ilgili yazarlarla benzer bir gündem paylaşıyordu. Kadınların ve kadın bedeninin filmdeki klişeleşmiş görüntüleri, eleştirmenlerin ve araştırmacıların, ataerkillik ile ilgili cinsiyet ve temsili en iyi nasıl yorumlayabileceklerine baktıkları için yakından incelenmiştir (McCabe, 2004: 7).

Haskell ve Rosen, ilk feminist temsilciliğin temsili olarak ataerkil mitlerin, değerlerin ve fikirlerin nasıl karmaşık bir biçimde bağlantılı olduğunu göstermişlerdir. Kadının imajı, tüm bu mitlerden ve oluşturulan temsillerden oldukça

karmaşık bir hale gelmiştir, onu olduğu gibi görmek zorlaşmıştır (Haskell 1987: 278). Mitler/hikâyeler/anılar/kahramanlıklar bir taraftan topluluk olarak hareket etmeyi sağlarken aynı zamanda kolektif/çoğunluksal hafızada şekil alan ideal kadın ve erkek figürlerinin de belirlenmesini sağlamaktadır (Birincioğlu, 2018: 16).

John Berger *Görme Biçimleri* kitabında kadına bakış açılarının geleneksel olarak değişim göstermediğini, bu geleneği besleyen tutucu değerlerin medya yoluyla yaygınlaştırıldığını belirtir. Berger'e göre kadınları görme biçimi temelde değişikliğe uğramamıştır bu durum ideal seyircinin erkek olarak kabul görmesinden kaynaklanmaktadır (Berger, 2014: 64).

Andrew Butler'ın *Film Çalışmaları* kitabında belirttiği gibi “feminizm, film çalışmaları içindeki bir dizi alanı kapsayan bir düşünce, felsefe ve siyasettir”. Butler, Hollywood'da ve Dünya sinemasında yönetmen ve yapımcıların çoğunlukla erkek oluşunu filmlerin erkek seyirciler için çekilmesi durumundan kaynaklandığını dile getirmektedir. Bu filmlerde kadın karakterlerin, kurtarılma, zevk vermek ya da kahramanın heteroseksüelliğinin göstergesi olarak gösterilmeleri söz konusudur (Butler, 2011: 85- 87). Bu tür bir çalışma, kadınların göstergebilim ve psikanalizin felsefesi içindeki kendi sesine kolay erişemediğini; ancak yeni feminist film teorisi söyleminin yazımında, benimsenmiş olan yöntemleri sorgulayarak yeni bir teorik dil oluşturmak kolay olmamıştır. Feminist film teorisini gözden geçirme sürecinde psikanaliz yönteminin kullanımının uygunluğu sorgulanmıştır (McCabe, 2004: 10).

Feminist film eleştirisinde ilk önceleri Althusser, Lacan ve Christian Metz'in fikirlerinden yola çıkılmış, daha sonra özellikle Sigmund Freud ve Lacan'ın çalışmalarından psikanaliz yöntemi film çalışmalarına uygulanmaya başlanmıştır. Özellikle, kadınların sinemada nasıl temsil edildiğini ve konumlandırıldığı sorusuna yanıt aramaya çalışılmıştır (McCabe, 2004: 15).

Ana akım sinemada toplumsal cinsiyet kurallarına karşı gelen kadın, genellikle baştan çıkarıcı tehlikeli kadın (femme- fatale) ya da yoldan çıkmış, dizginlenmesi ve sisteme uygun davranır hale getirilmesi gereken bir kişi olarak temsil edilmektedir (Hovardaoğlu, 2010: 327). *Femme fatale*, sinemada kurguyu hareketlendirmek ve çatışmalar yaratmak için kullanılan öğelerdendir.

“*Femme fatale*’ler hikâyeye üstüne düşen katkıyı yaptıktan –yani barışık olunmayan arzulardan kurtulmayı, haz ve tutkuya doyumunu, nihayetinde de ona koşan erkeği pişmanlığa sürükleyerek iyi kadına dönüşümü sağladıktan –sonra bedensel ya da ruhsal olarak öldürülür.” (Sezer, 2017: 125). Bu tip karakterler kahramanı her tür tehlikenin içine sokabilmekte ya da varlığıyla etrafındaki insanları ciddi bir tehlikeye sürükleyebilmektedir. Bu şekilde, filmdeki olayların çözüme ulaşması tehlikeli kadın karakterin oluşturduğu tehdidin ortadan kaldırılmasıyla çözüm bulacakmış algısı oluşturulmaktadır (Hovardaoğlu, 2010: 330). Erkeklerin bu tip kadınların cazibesinden kutulması oldukça zordur. Bunun sebebi de erkeğin tensel yanına hitap etmesinden kaynaklanmaktadır ancak erkeğin ve toplumsal ataerkil düzenin kurtulması için *femme fatale*’in denetim altına alınması gerekmektedir (Berktaş, 2018: 162). Hırsları uğruna cinselliği kullanan bir kadın tipi olarak *femme fatale*, kurgulanmış, özellikle sinema aracılığıyla şırınga edilmiştir (Sezer, 2017: 125).

Filmlerde kadınlara verilen roller genellikle meleksi anne, yaşlı kadın, kurban, sevgili, fahişe ve baştan çıkaran kadın gibi stereotiplerden meydana gelmektedir. (Butler, 2011: 88). Bununla birlikte bağımsız dişi figürler evlendikleri zaman anında bir değişim geçirerek evcil bir hale gelmektedirler (Sezer, 2017: 123).

Women and Film dergisinin ilk sayısında Sharon Smith, filmlerde kadınların, herhangi bir insan formundan neredeyse tamamen uzak bir şekilde temsil edildiğini, kadın karakterlerin filmde yalnızca erkek karakterle ilişkisi dâhilinde yer aldığını belirtmiştir (Smith, 1972: 13).

Baştan çıkaran kadın, kahramanın hayatını allak bullak edebilecek, güçlü, kendinden emin kadın figürüdür. Sıklıkla soğuk ve açık bir biçimde duygusuz olan baştan çıkaran kadın erkeğin cinsel nesnesidir (Butler, 2011: 90). Bu figürler her durumda, kötünün egemenliği altındaki Fleming kadınlarında da gözlemlenebilmektedir. James Bond filmlerindeki bütün kadınların ortak şeması şudur: 1) kız güzel ve iyidir; 2) ergenlikte geçirdiği katı sınavlar onu soğuk ve mutsuz hale getirmiştir; 3) bu onu kötünün hizmetine koşullandırmıştır; 4) Bond’la tanışınca, insani boyutunu tam olarak gerçekleştirir; 5) Bond ona sahip olur, ama sonunda onu yitirir (Eco, 2017: 226).

De Lauretis, kadının “öteki” olarak, erkekten farklı şekilde kurgulanmasına vurgu yaparak; kadın temsiline, toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan gerçek kadınlardan tamamen ayrı tutulması gerektiğini savunmaktadır (Smelik, 2008: 12). Bu bağlamda düşünüldüğünde kadınları tarihsel ve toplumsal birer özne olarak temsil etmek gereklidir çünkü ancak bu sayede “*egemen temsil sistemlerinde dışı olanın metaforlaştırılmasına karşı harekette bulunulabilir*” (Smelik, 2008’den akt.Yaşartürk, 2018: 521).

Christine Gledhill, “müzakere” kavramını, izleyicinin kurumunu ve kültürel bağlamını anlam yaratmada tanıma aracı olarak kullanır. “*metinler asla tam anlamıyla ilerici ya da gerici olamaz*”, yani izleyicinin sosyo-tarihî durumuna bağlı olarak çeşitli okumalara açıktır (Gledhill’den akt. Hollinger 2012, 18). Kültürel çalışmalar bu nedenle üretim ve kabul bağlamlarının önemini vurgulamaktadır; yani, filmler artık “*pasif varsayımsal izleyicilere anlam aşlamak olarak kavramlaştırılmaz, ancak anlam, gerçek izleyicilerin metinlerle etkileşime girme şeklinden ortaya çıkması olarak görülmelidir*” (Hollinger 2012, 18).

Stuart Hall, izleyici alımlaması teorisine temsil açısından bakıldığında oluşturulan stereotiplerin izleyicilerde bir beklenti oluşturarak bir süre sonra onların bilindik sonlara ve temsillere olan ihtiyacını ortaya çıkardığını belirtir. Bu ihtiyaç doğrultusunda klişelerin devamlılığı sağlanmaktadır.

Neale, önemli olanın “eğilim haline gelmesi” olduğunu savunur. Bu sayede istenilen dönüşümü geçirmesi mümkün olabilmektedir. Stuart Hall’un savunduğu gibi “*Cinsiyetçi ve cinsel kimlikler temsiline katkıda bulunduğu sosyal yapılarıdır*” (Hall, 2017: 478). Kitle kültürünün feminist görüş içerisinde eleştirilen noktalarından biri de “kadınlara ait” kültürel alanlar (kadın sayfaları, kadın dergileri, kadın filmleri) mevcutken, bu kategorizasyonların erkekler için yapılmamasıdır (Hall, 2017: 451). Bu bakış açısı kadınlara özgü kültürün cinsiyetçileştirilmesine yol açmaktadır. Kadınlarla özdeşleşmek yerine onları “öteki” olarak konumlandırılmalarına yol açan temsiller haline getirmek, bu klişe temsiller üzerinden sosyal ve kültürel bir takım referanslar oluşturulmasını beraberinde getirmektedir. Hall’un da belirttiği gibi

“klişeler spesifik kültürel algılara kestirmeden referans görevi görürler” (Hall, 2017: 453).

Laura Mulvey, “ Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesinde kadınların, filmleri erkek bakış açısından seyretme eğilimi yönünde eğitildiğini savunur (Butler, 2011: 92). Mulvey, Freudyen/Lakancı psikanalitik bir bağlamda incelemiştir. Ona göre iki tür bakış vardır bunlar erkek kahramanla özdeşleşen ve kadını arzulayan bakıştır. Butler, bu görüşü evrensel bir izlerkitle varsayımını oluşturması yönünden eleştirir (Butler, 2011: 115).Mulvey'nin makalesi, özellikle feminist film teorisi ve genel olarak film çalışmaları için ileriye dönük büyük bir teorik atılımı temsil etmektedir (Humm, 1997: 17).

Mulvey, imgeleme biçimindeki kadının (Metz tarafından tanımlanan sinematik düzeneğin aksine) fetiş haline gelmesinin kadın endişesini nasıl gizlediğini göstermektedir. Eksik olanlardan ziyade, görüntü olarak kadın tam olarak idealleştirilmiştir (McCabe, 2004: 31).

“Eril bakış açısı kadını mağdur/kurban konumunda erkek bakışının nesnesi olarak sunan anlatılarla karşımıza çıkmaktadır. Bu bakışla üretilen filmlerde kadın seyirlik bir (cinsel) nesnedir, bir arzu nesnesidir. Dolayısıyla kadının makyaj yapması, giyinmesi, soyunması, saçını taraması vb. eril bakışın hazzına sunular eylemlerdir” (İnceoğlu, 2015: 91).

Baskın Hollywood sinemasında görsel hazzın narsisizm ve fetişistik skopofili üzerine kurulu olduğunu savunan Mulvey, kadının kültürel mitlerini sorgulamaya ve bilinçsiz metin ilişkilerini bozmaya çalışan alternatif sinematik temsil biçimleri tasarlar. Kadın sineması, feminist bir film teorisi yazımında ortaya çıkan baskın temsil biçimlerine itiraz etmeye devam ederken, feminist film teorisi alternatif film yapım pratiğini ve kadınların öznelliğini ve izleyici konumunu teorikleştirme sürecinde kadınlar tarafından üretilen temsil edici biçimleri ortaya koymaktadır (McCabe, 2004: 116).

Filmlerdeki erkek kahramanlar, Mulvey'in ifadesiyle "izleyicinin bakışının taşıyıcısıdır". Teşhir edilen kadın, filmdeki karakterler için olduğu kadar izleyici için de erotik bir nesne olarak işlev görmektedir (Mulvey, 2008: 287).

Mulvey'nin karamsar ve boğucu ataerkil sinema analizi, ataerkil olmayan kadın seyirciyi ön plana çıkaran daha güvenli bir yaklaşımın temelini atmıştır. 1970'lerin kaçınılmaz biçimde cinsiyetçi olan sinemasının kadınlara zevk vermeyeceği fikri, 1980'lerde kadınların bu cinsiyetçi sinemada kendi zevklerini bulabileceği fikrinin oluşmasını sağlamıştır. 1990'ların sonunda, film çalışmaları içerisinde, popüler Hollywood sinemasında çalışan kadının temsiline yönelik tartışmalar ortaya çıkmıştır (Gauntlett, 2008: 43).

Molly Haskell ve Marjorie Rosen'in filmlerde kadınların nasıl gösterildiğine ilişkin tarihsel çalışmaları, genellikle 'yansıtma teorisi' olarak adlandırılan kavramın örnekleri olarak kabul edilir. Her ikisi de Hollywood sinemasının filmlerde kadın türlerini kategorize ederek zaman içinde kadınları nasıl baskı altına aldığına dair feminist eleştiri getirmişlerdir: güzellik tanrıçası, *femme fatale*, fedakârlık yapan anne. Kadınlar tarafından yeni gerçekçi temsillerin üretilmesine rağmen, endüstrinin sürekli olarak kadınları cinsiyet nesnesi veya mağdur olarak göstermesi, erkeklerin sosyo ekonomik ve cinsel gücünün kaybıyla ilgili ataerkil kaygılardan ileri geldiğini göstermektedir (McCabe, 2004: 8).

Haskell, *From Reverence to Rape* kitabında, Amerikan sinemasının kadın tasvirinde ödün vermeyen bir bakış açısı olduğunu belirtir. Sessiz dönemden 60'lı ve 70'li yılların sinemasındaki kadın temsili on yıldaki değişimini anlattığı kitabında "*Amerikan Rüyasının propaganda aracı olarak Amerikan film endüstrisi, gerçekleşen sosyo-politik değişimlere paralel olarak, kadınları yerinde tutmak için uğraşmıştır*" şeklinde ifade etmektedir (Haskell, 1987: 2- 3).

Hollywood, 1910'lar ve 1920'lerin Victoria döneminden kalma bakirelerinden, geleneksel *femme fatale*, seks tanrıçalarına ve 'boğucu (ve şeytani) kadınlarına kadar' 'boyun eğme ve fedakârlık mitleri' üretti. 1960'larda bu kuşatma giderek cinsel şiddete ve kadın düşmanlığına dönüşmüştür. Bu reaktif tepkinin sebebini Haskell: "*Kadınların özgürlüğünün öncülüğünde kadınların gerçek hayatta*

artan gücü ve talepleri açıkça ticari filmde bir tepki yarattı” şeklinde yorumlamaktadır (Haskell, 1987: 323).

Butler’a göre erkeklerin birbirleriyle olan ilişkileri filmlerde daha çok görülmektedir. Çoğu film erkek bir düşmanla savaşan bir erkek kahramanı anlatılmaktadır. Filmde betimlenen kahramanın yakın arkadaşı da yine bir erkektir. Aynı cinsiyetten insanlar arasındaki ilişkiler ‘eşsosyallik’ olarak adlandırılır. Filmlerde kadın eşsosyalliğine çok sık rastlanmaz (Butler, 2011: 100).

1940’lardan 1970’li yıllara kadar eşcinseller filmlerde ya kurban ya da hain olarak temsil edilmişlerdir. *Rope* (1948), *Strangers On A Train* (1951) ve *Psycho* (1960) filmlerinde Hitchcock, cinsel yönelimi belirsiz katil karakterlerini kullanmıştır (Butler, 2011: 101). 1980’lerdeki AIDS kriziyle birlikte yeniden kurban konumuna getirilen eşcinsel erkeklere örnek olarak 1993’te çekilen başrolde Tom Hanks’in rol aldığı *Philadelphia* filmi verilebilir (Butler, 2011: 102).

Spielberg, 1985 yılında Alice Walker’ın *The Color Purple* adlı romanını filme uyarlamıştır. Siyahi kadın izleyicilerle yapılan röportajda, Spielberg’in geleneksel ırksal klişeleri kullanmasına ve filmin siyahi basından aldığı olumsuz tanıtımlara rağmen, siyahi kadınların filme karşı son derece olumlu tepki gösterdiği ve hatta kendilerini güçlenmiş hissettiği ortaya çıkmıştır (McCabe, 2004: 53). Hansen’in iddia ettiği gibi, “*sinema, diğer eğlence biçimlerinden daha fazla bir şekilde kadınların hayatlarında bir alan - toplumsal, hem de algısal, deneysel bir ufuk -*” yaratmıştır (Hansen, 1991: 117).

Toplum içerisinde kadının mutluluğu doğru erkekle evlenmeye bağlanmıştır. “*Bu tip hikâyelerde diğer kadın karakterler başta olmak üzere hikâyedeki diğer herkes, bir sebeple yuva kuramamış olan tüm kadınlar için çok üzülür.*” (Pekerman, 2012: 25). Kadına yuva sağlayan doğru erkek imajı özellikle savaş filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ulusal kimliğin en mükemmel örneği olan, kendisini ülkesi için feda eden kahraman erkek temsili, yuva kurmak isteyen kadın için ideal seçimdir. Gill Plain’in ifadesinde belirttiği gibi, “*tabiatın ve bölgelerin kadın olarak, ulusal kimliğin ve dolayısıyla vatanperverliğin de erkek olarak*” hayal edildiği anlaşılmaktadır (Plain, 2006: 4).

Edilgen biçimde sunulan, pasif kadınlarla ilgili filmlerdeki en belirgin anlatı biçimi “ evde bekleyen, pencere önünde oturan, duygularını bağladığı nesneler dünyasına hapsolmuş kadın karakterlerdir” (Elsaesser, 1972: 62).

1950’lerde çekilen en popüler filmlere örnek olarak *Kahraman Şerif* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952), *12 Öfkeli Adam* (12 Angry Men, Sidney Lumet, 1957), *Kwai Köprüsü* (Bridge on the River Kwai, David Lean, 1957), *Bitmeyen Balayı* (Touch of Evil, Orson Welles, 1959) filmleri gösterilebilir. Bunun dışında Alfred Hitchcock klasiği olan *Trendeki Yabancılar* (Strangers on a Train, 1951), *Arka Pencere* (Rear Window, 1954) ve *Gizli Teşkilat* (North by Northwest, 1959) filmleri sayılabilir. Filmler neredeyse çoğu zaman erkek kahramanlara odaklanmıştır. Erkek karakterler, hikâyeyi yönlendiren kararlar veren, kendinden emin ve iddialı olarak gösterilmişlerdir. Kadınların ise erkeklere sevgi sunmaları, korunma ve yönetilmeye ihtiyaç duymaları, kısacası erkek karakteri destekleyici bir konumda yer almaları kanıksanmıştır. 1960’lı yıllarda cinsiyet rolleri, ortalama olarak, önceki on yıldan büyük ölçüde farklı değildi. *Arabistanlı Lawrence* (Lawrence of Arabia, David Lean, 1962), *Casuslara Karşı* (The Manchurian Candidate, John Frankenheimer, 1962), *Dr. Garipaşk* (Dr Strangelove, Stanley Kubrick, 1964), *Neşeli Günler* (The Sound of Music, Robert Wise, 1965), *Doktor Jivago* (Doctor Zhivago, David Lean, 1965), *2001: Bir Uzay Destanı* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968) gibi dönemin hit filmlerinin senaryolarının cinsiyet rolleri üzerindeki etkisi oldukça az görünmektedir. Daha önce olduğu gibi, bütün kadın karakterlerin beceriksiz olarak gösterildiğini veya her zaman ev hanımı olarak gösterildiğini söylemek yanlış olsa da erkek karakterlerin sürekli olarak daha zeki, daha iddialı biçimde temsil edildiği söylenebilmektedir.

1970’li yıllarda, *Star Wars* (George Lucas, 1977) filminin kadın kahramanı Leia, savaşta oldukça iyi olmakla birlikte aynı zamanda kahraman erkek karakterlerin kurtardığı ve kalbini kazandığı ödüllü bir prenses olmuştur. Dönemin diğer popüler filmleri *Baba* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972), *Belahılar* (The Sting, George Roy Hill, 1973), *Şeytan* (The Exorcist, William Friedkin, 1973), *Denizin Dişleri* (Jaws, Steven Spielberg, 1975), *Avcı* (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978) ve *Superman* (Richard Donner, 1978) de geçmiş yıllarda açıklanan

modele uygun örnekler olmuşlardır. Örneğin, Süpermen'deki Lois Lane başarılı bir muhabir olmasına rağmen, hikâyeyi yönlendiren ve dünyayı kurtaran hala kahraman erkek olmaktadır.

1980'lerde *Yaratık 2* (Aliens, James Cameron, 1986) filmindeki Ellen Ripley karakteri ve *Terminatör* (The Terminator, James Cameron, 1984) filmindeki Sarah Connor, güçlü ve cesaretli kadın temsilleri olarak gösterilebilir. Cinsiyet eşitliğine yeşil ışık yakan *Supergirl* (Jeannot Szwarc, 1984) ise başarılı bir film olamamıştır. Bu arada, güvenilir kahraman erkek çoğu filmde hala ön plandadır. *Indiana Jones* serisi (Steven Spielberg; 1981, 1984, 1989), *Rambo* serisi (Ted Kotcheff, 1982, George Pan Cosmatos, 1985, Peter MacDonald, 1988), *Timsah Dundee* (Peter Faiman, 1986) (Crocodile Dundee, 1986), *Zor Ölüm* (Die Hard, John McTiernan, 1988) gibi film serileri buna örnek verilebilir. *Hayalet Avcıları* (Ghostbusters, Ivan Reitman, 1984), *Geleceğe Dönüş* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985) ve *Üç Adam ve Bir Bebek* (Three Men and a Baby, Leonard Nimoy, 1987) gibi komedi filmlerindeki sevimli, eğlenceli erkek karakterlere denk kadın karakterler de bu dönemde beyaz perdede yer alamamıştır (Gauntlett, 2008: 50-51).

Kathi Maio, kadınlara ekranda az yer verilmesinin yanında etkisiz ve güçsüz olarak da gösterildiklerini söylemekle birlikte bu açıdan *Ölüm Sessizliği* (Dead Calm, Philip Noyce, 1989) ve *Çılgın Kızlar* (Heathers, Michael Lehmann, 1989) gibi istisna film örnekleri de vermektedir (Gauntlett, 2008: 52). Bunun dışında *Tank Girl* (Rachel Talalay, 1995), *İyi Geceler Öpücüğü* (The Long Kiss Goodnight, Renny Harlin, 1996), *Çılgılık* serisi (Scream, Wes Craven, 1996–2000), *Yaratık: Diriliş* (Alien Resurrection, Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Mulan* (Tony Bancroft, Barry Cook, 1998), *Kaplan ve Ejderha* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, Ang Lee, 2000), *Charlie'nin Melekleri* (Charlie's Angels, Joseph McGinty Nichol, 2000) ve *Charlie'nin Melekleri: Tam Gaz* (Charlie's Angels: Full Throttle, Joseph McGinty Nichol, 2003), *Tomb Raider* (Simon West, 2001) ve *Lara Croft Tomb Raider: Yaşamın Kaynağı* (Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life, Jan de Bont, 2003), *Karanlıklar Ülkesi* (Underworld, Len Wiseman, 2003) ve *Karanlıklar Ülkesi: Evrim* (Underworld: Evolution (Len Wiseman, 2006), *Aeon Flux* (Karyn Kusama, 2005), *Ultraviolet* (Kurt Wimmer, 2006) ve *Ölümcül Deney* serisi (Resident Evil, Paul W.

S. Anderson, 2002, Alexander Witt, 2004, Russell Mulcahy, 2007) gibi filmler de bu istisnalar arasında saymak mümkündür (Gauntlett, 2008: 75).

Çok satan kitabı, *Backlash: The Undeclared War Against Women* (1991)'da Susan Faludi, 80'li yıllardaki filmlerde özgürlüğünü kazanmış, kariyer sahibi kadınlara yönelik karalama olduğunu ileri sürdüğü filmlere örnek olarak *Öldüren Cazibe* (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987) ve *Süper Anne* (Baby Boom, Charles Shyer, 1987) gibi filmleri göstermiştir. Aynı zamanda *Av* (Predator, John McTiernan, 1987), *Cehennem Silahı* (Lethal Weapon, Richard Donner, 1987) ve *Yıldırım Günleri* (Days of Thunder, Tony Scott, 1990) gibi bazı aksiyon filmlerinde de kadınların neredeyse olmadıkları ya da çok fazla konuşmayan, rastlantısal karakterlere indirgendliğini iddia etmiştir (Gauntlett, 2008: 54).

2000'li yılların başında çekilen *Kedi Kadın* (Catwoman, Jean-Christophe Comar, 2004) ve *Elektra* (Rob Bowman, 2005) gibi kadın başkarakterli aksiyon filmleri oldukça başarısız olmuştur. Bunun sebebi düşük bütçeli olmaları ve senaryolarının da yeterince iyi olmamasından kaynaklandığı gerçeğini göz ardı etmemek gerekmektedir. Ayrıca bu filmlere yeterli tanıtım desteği de sağlanmamıştır (Gauntlett, 2008: 79). Hollywood günümüzde kadın aksiyon karakterlerine de yeterli bütçeyi ayırmaya başlamıştır *Wonder Women* (Patty Jenkins, 2017) ve *Captain Marvel* (Anna Boden, Ryan Fleck, 2019) filmlerini bu anlamda örnek olarak gösterilebilir. Bu iki film gişede de oldukça büyük başarı elde etmişlerdir. Bir filmin gişede başarı elde etmesi o filmin insanlar tarafından kesinlikle sevildiğini ya da ilham verici bulunduğunu göstermez ancak yapım şirketlerinin filmlerin getirisini göz önünde bulundurarak film yaptıklarını da unutmamak gerekmektedir.

Ana akım filmler içerisinde lezbiyen ya da gay karakterlere oldukça az rastlanmaktadır. Bu tarz filmlere örnek olarak: *Çöller Kraliçesi Priscilla* (The Adventures of Priscilla Queen of the Desert, Stephan Elliott, 1994), *Kuş Kafesi* (The Birdcage, Mike Nichols, 1996), *Beautiful Thing* (Hettie MacDonald, 1996), *Tuhaf İlişkiler* (Bound, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1996), *Erkek Yok, Problem Yok* (Boys On the Side, Herbert Ross, 1995), *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985), *Kusursuz* (Flawless, Joel Schumacher, 1999), *Go Fish* (Rose Troche, 1994), *Jeffrey*

(Christopher Ashley, 1995), *Örümcek Kadının Öpücüğü* (Kiss of the Spider Woman, Manuel Puig, 1985), *Priest* (Antonia Bird, 1994), *Torch Song Trilogy* (Paul Bogart, 1988), *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998) gösterilebilir. Bu filmler 'eşcinsel temalı filmler' veya 'alternatif' olarak düşünülebilir, bu da toplum üzerindeki genel etkilerinden uzaklaştırabilir. Elbette film yapımcıları, heteroseksüel olmayan genellikle ana karakteri mutluluğa yönlendirmeye yardımcı olabilecek, bilge ve hassas, tanıdık “eşcinsel en iyi arkadaş” karakterini filmlerde kullanmayı sürdürmüşlerdir. *True Identity* (Chales Lane, 1991), *Dört Nikah Bir Cenaze* (Four Weddings and a Funeral, Mike Newell, 1994), *Fırlama Kızlar* (Clueless, Amy Heckerling, 1995), *En İyi Arkadaşım Evleniyor* (My Best Friend's Wedding, Paul John Hogan, 1997), *Benden Bu Kadar* (As Good As It Gets, James L. Brooks, 1997), *Aşkımın Hedefisin* (The Object of My Affection, Nicholas Hytner, 1997), *Kirli Yarış* (Primary Colors, Mike Nichols, 1998), *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) bu bir şekilde kalıp temsil biçimini sürdürmeye devam eden filmlere örnek gösterilebilir (Gauntlett, 2008: 93).

Son yıllarda eşcinsel karakterlere odaklanan ve bu nedenle muhtemelen tüm zamanların en çok övülen filmi *Brokeback Dağı* (Brokeback Mountain, Ang Lee, 2005) olmuştur. İki kovboy arasındaki bastırılmış ve gizlenmiş aşk hikâyesi üç Oscar, dört Altın Küre ve dört BAFTA ödülü kazanarak eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanmıştır. Bu kabul, Hollywood'un “resmi olarak” alternatif cinselliklere sahip olmaya karar verdiğinin göstergesi sayılabilmektedir. Sempatik merkezi eşcinsel veya lezbiyen karakterli diğer yeni filmler arasında *Imagine Me & You* (Ol Parker, 2005), *Capote* (Bennett Miller, 2005) ve *Elde Makas Koşmak* (Running with Scissors, Ryan Murphy, 2006) bulunmaktadır. Bunun gibi filmlerden önce, filmlerde eşcinsel bir erkeğin en iyi hatırlanan görüntüsü muhtemelen Tom Hanks'ın *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) filmi olmuştur (Gauntlett, 2008: 93).

Alison Bechdel'in 1985'te *Dykes to Watch Out For* çizgi romanı ile ortaya çıkan Bechdel Testi, 2010'larda *Feminist Frequency* web sitesinde popüler hale gelmiştir. Test bir filmin iki temel soruyu karşılayıp karşılamadığını sorgulamaktadır. Filmde iki kadın karakterin (isimleri olan) karşılıklı konuştukları bir sahne olup

olmaması ve karakterlerin birbirleriyle erkeklerden başka bir konu hakkında konuşup konuşmadıklarının dikkate alındığı Bechdel Testi'nde bu kriterlere uymayan filmler kadın temsili açısından başarısız sayılmaktadır. Hem akademi içinde hem de dışında yapılan bu tür bir çalışma, “beyaz erkek karakterlerin filmlere hükmetmesi” gibi argümanları kanıtlamak için kullanılmaktadır (Thouaille, 2018: 19).

Sinemada kadınların filmdeki eşitsiz temsilini ölçmeye çalışan başka çalışmalar da bulunmaktadır. “It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017” makalesinde Martha Lauzen, 2017 yılında ABD’nin en çok gişe yapan 100 filminde kadın kahramanların % 24’ünü oluşturduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu filmlerin yalnızca % 32’si konuşma rollerinde 10 veya daha fazla kadın karaktere sahipken, % 79’u konuşma rollerinde 10 veya daha fazla erkek karaktere sahip oldukları tespit edilmiştir (Lauzen 2018, “Portrayals”, 1). “Kadın kahramanlar, komedilerde ve dramlarda (% 30), aksiyon filmlerinde (% 17), korku filmlerinde (% 13), animasyonlarda (% 4) ve bilim kurgu filmlerinde (% 4) görünmüştür.” (2018, Portrayals, 2-3). Lauzen’in çalışması ayrıca, rolleri olan tüm kadın karakterlerin % 68’inin beyaz kadınlardan oluştuğunu ve farklı asıllı kadın temsilleri açısından önemli dengesizlikler olduğunu ortaya koymaktadır (Lauzen 2018: 2).

2.3.2. Türk Sinemasında Kadın Temsili

Toplumsal cinsiyet dair kodların yeniden üretilerek ataerkil söylem içerisinde yeniden aktarımında sinema önemli bir rol oynamaktadır. Türk sinemasında kadınlar, ister ana karakter ister yan karakter olsun genellikle edilgen bir şekilde yansıtılmışlardır. Korumaya muhtaç, masum ya da baştan çıkarıcı özellikleriyle ikincil konumda temsil edilmişlerdir “*Toplumsal yaşamda düşünüldüğü gibi filmlerde de kadın, baba, sevgili, koca gibi bir koruyucuya hem ekonomik hem de duygusal olarak bağımlı kılınmıştır*” (Gedik&Kadayıfçı, 2016: 131).

Türk sineması geçmişten günümüze erkeksi bir önyargı taşımakla birlikte kadınların temsilleri, dönemin eğilimlerine uygun olarak mistik, manipülatif, nesnelleştirici ve güçsüzleştirici olabilmektedir. Muhsin Ertuğrul filmlerinde

Atatürk'ün öngördüğü sosyal reformların etkisiyle aşkta ve yaşamda eşit ve özgürleştirilen karakterler mevcuttur (Pençe, 1917; *Mürebbiye*, 1919; *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, 1922; *Şehvet Kurbanı*, 1939) (Dönmez-Colin, 2014: 143). Bu özellikler, bir dönemden diğerine örtüşen ve birbirinin yerine geçebilir, ancak sinemanın erkeksi doğası sabit kalmaktadır. Erkeklerin egemen olduğu sinema endüstrisi, kadını, gerçekte ne anlama geldiğiyle değil, erkek için temsil ettiği şekliyle aktarmaktadır. Ataerkil düzen tarafından oluşturulan söylem yine erkeğin gereksinimlerine hizmet eden çağrışımları sunmaktadır (Kaplan, 1983: 18). Filmlerde sıklıkla karşılaşılan, “kendini arzulayan erkeği arzulamayı öğrendiğinde mutlu olabilen” kadın temsili, ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır (Akbulut, 2008: 216).

Türk sineması başından beri cinsellikten kaçınan muhafazakâr değerlerini desteklemiştir. Filmler, izleyicinin en büyük kısmını oluşturan aile kadınlarını rahatsız etmemek için evliliği kutsallaştırmaktadır. *Femmefatale* kadın karakterler “günahlarını” canlarıyla öderler. Aile kadını, iç / özel mekânın kontrolünü elinde tutarken hayat kadını (kelimenin tam anlamıyla hayat kadını, fahişe için bir örtmece), kamusal alana, erkeklerin etki alanına geçerek düzeni bozar. Bir eş ve anne olarak, kadın “İslam'ın koruyucusu” olarak sayılmaktadır (Saktanber, 2002: 55).

Türk sinemasında kadın rolleri üç temel tiplemeyle açıklanabilmektedir. İlki, “saf”, “namuslu”, “fedakâr” ataerkil normlara uyan evinin hanımı bir kadın imgesidir. Kadın karakterlerin iyi olması kocasına bağlı olmasıyla sınırlandırılmıştır. Bu şekilde kadın evin sınırları içerisinde kalmıştır. Kadınların erkeklere benzer biçimde temsil edildiği “Erkek Fatma” modeli olan ikinci tipe örnek Fosforlu Cevriye (Aydın Arakon, 1959) ve Şoför Nebahat (Süreyya Duru, 1970) filmleri gösterilebilir. Erkek Fatma modeli kadınların pek çoğu esas oğlanın aşkı ile “kadınlaşırlar” (Gedik & Kadayıfci 2016: 130). Ticari sinemanın kadınların temsilindeki çelişkilerinden biri maço kas gücü, kaba jestler, taklit ve kahkaha, küfür dili ve erkek alt kültürünün kıyafet kodunu, toplumsal, kültürel ve dini yönden sergileyen 'lumpen kadın'dı. Bu tür filmler 1960'larda çok popülerdi. *Şoför Nebahat* (Metin Erksan, 1959/60) 'nın benzeri görülmemiş bir başarı kazanması neticesinde benzer filmler çekilmiştir. “*Toplumsal cinsiyet farkının sosyal yapısında, bu tür*

filmler şizofrenik karakterler ve / veya yanlış görüntüler yaratarak kadınların yalnızca erkekler gibi davranırlarsa kahraman olabileceği şeklinde bir algı oluşturmuşlardır”(Dönmez-Colin 2004: 35).

Üçüncü kadın modeli ise “şehvet”in ve “arzu”nun temsili *femme fatale* tipi kadınlardır. Bu kadınlar sıklıkla başroldeki kadının yanında yan rol üstlenmektedirler. Alin Taşçıyan’a göre Yeşilçam filmlerinin kötü kadınları *“Hollywood ya da Avrupa sinemasındaki 'femme fatale' kadınlar gibi akıllı çalışan, plan yapan kadınlar değildir.”* (Özman’dan akt. Gedik & Kadayıfçı, 2016: 132).

Türk sinemasında, milliyetçi kadın figürünün temsiline sıklıkla rastlanmaktadır. Berktaş’ın belirttiği gibi *“Kadının madde ve toprakla ilişkilendirilmesi, yabancı egemenliğine karşı mücadele eden milliyetçi hareketin çok sık başvurduğu bir sembolizmdir”* (Berktaş, 2018: 153). Kurtuluş Savaşı’nı konu alan filmlerdeki kadın temsillerinde görüldüğü gibi, toplumsal normlara uygun olarak ülkenin kurtuluşunda önemli rol oynayan kadın karakterler, ahlaki açıdan örnek olacak biçimde sunulmuştur (Pişkin, 2010: 76).

Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında kadın karakterlerin başrolde olduğu görülmektedir. Bu dönemdeki filmlerde kadın karakterler kahramanlıklarıyla ve vatanseverlikleriyle ön plana çıkmakla birlikte geleneksel temsillerinin dışına çıkamamışlardır. Savaşla ilgili filmlerde sıklıkla hemşire olarak karşımıza çıkan bu kadın karakterlerin en belirgin özelliği vatanına bağlılığı ve ülkesi için kendini feda etmeye hazır olmasıdır (Pişkin, 2010: 81). Peyami Safa’nın “Sözde Kızlar” (1923) romanında da bu tarz ideal kadın tiplemesini görürüz. Bunun gibi cinsiyetsizleştirilmiş kadın tiplmeleri edebiyat alanında da filmlerde de çeşitli dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. İyi kadın karakterlerin karşısındaki kötü kadın karakterler eğitilmiş olmamakla birlikte Batı özentisi ve ülkesini düşünmeyen karakterler olarak sunulmuşlardır (Pişkin, 2010: 82). Nizamettin Nazif’in romanından uyarlanan Muhsin Ertuğrul’un çektiği “Bir Millet Uyanıyor” (1932) filmi de iyi kadınların savaşa yardım eden eğitilmiş kimin yanında olması gerektiğini bilen bir şekilde kurgulandıkları filmlerdendir. Kuva-yi Milliye subayına aşık olan

öğretmen Nesrin'in hikayesinin anlatıldığı film Kurtuluş Savaşı yıllarında geçmektedir.

Milliyetçilik temasının kadın kahraman etrafında işlendiği bir başka film de Adivar'ın romanından uyarlanan “Vurun Kahpeye” (1949) filmidir. Lütfü Ömer Akad'ın yönetmenliğini üstlendiği film Türk sinemasında sinemacılar kuşağının başlangıcı olarak kabul edilmesi açısından da önemlidir. Filmin kahramanı Aliye, Anadolu'ya öğretmen olarak çalışmaya gider. Kasabadaki kadınlardan farklı olan Aliye, kasabanın dar görüşlü erkekleri tarafından ahlaksızlıkla suçlanarak kışkırtılan halk tarafından linç edilir (Pişkin, 2010: 83).

Dönemin kadınları, sosyolog Nilüfer Göle'ye göre; “Kemalist ideolojinin ve medeniyet değişiminin baş aktörleridir”. Göle, bu açıdan Muazzez Tahsin Berkand romanlarındaki genç kız ve kadın tiplerinin kendilerine güvenli, namuslu, sadık ve iyi eğitim almış kadınlar olarak Cumhuriyet ideolojisinin yaratmak istediği kadın tipinin inşasına katkıda bulunduğunu belirtmektedir (Göle, 1991: 56).

60'lı ve 70'li yıllardaki melodramlarda kadınlar genellikle şarkıcı olarak temsil edilmektedirler. Hem şarkıcı hem de evinin kadını ve çocuklarının annesi olması gerekmektedir (Elmacı, 2017: 511). Kadının sorumluluğu, özel alanı dışı kirliliğe karşı korumaktır. Şehirlere göç ve kırsal alanda sınırsız alanda yeni bir kimlik arayışıyla sinema, kadınlar için yeni bir kimlik icat etmiştir. 1965-1975 yılları arasında melodramlarda olmasına rağmen, gelenekler ve geleneklerden kaynaklanan ıstırap ve aşağılanmayı kabul eden itaatkâr karakterler, sosyalist ideolojilerin etkisi altında yaratılan ve kadınlarda statükoya meydan okuyan ve bireysel sesler bulabilen güçlü kadın karakterleri bulunabilmektedir (Dönmez-Colin, 2014: 145).

Daha sonraki yıllarda eğitilmiş ve çalışma hayatına atılmış kadın temsillerinin görüldüğü “Kadın filmleri”, kadınların bu özelliklerini, onların yalnızlaşmasına ve mutsuz olmalarına sebep olarak göstererek gerçek dışı bir temsil oluşumuna yol açmışlardır (Elmacı, 2017: 512).

12 Eylül'ün baskıcı politikaları, filmlerde bireysel konuların daha çok gösterilmesine sebep olmuştur. Bu dönemde özellikle kadınların sorunlarının dışı

vurumu beyazperdeye yansımış, bu sorunlara değinen filmler yapılmıştır (Esen, 2000: 221-225). Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986) ve *Aah Belinda* (1986) filmleri bu tarz filmlere örnek verilebilir. 1980'lerde, açık piyasa ekonomisine geçişle birlikte, aile yapısında yan etkileri olan işgücüne daha fazla kadın katılmaya başlamıştır. Eğitim fırsatlarının genişlemesi, kadın kimliğinin yeniden değerlendirilmesine yol açtı. Atıf Yılmaz ve diğerleri - Ömer Kavur, Şerif Gören - akıllı bağımsız modern kadını cinsellik ile tanıştıran 'yeni kadın' figürüne dair filmler çekmişlerdir. Küçük kasaba kadınları ya da gecekondu sakinleri kadınlar da birey olarak cesur adımlar atmışlardır ve özgürlüğün genel olarak cinsel kurtuluşa eşdeğer olmasına rağmen, çoğunlukla olumlu olarak ödüllendirildikleri görülmektedir (Dönmez-Colin, 2014: 146).

Yeşilçam filmlerinde “iyi kadın figürü, fedakâr eş ve annedir. İyiliğinin esas nedeni de doğasına aykırı davranmamasıdır. Kötü kadın ise, doğaya aykırı davranarak analık rolünü reddeden, çapkın, sefih, haz peşinde koşan –ama aynı zamanda çekici –fettan kadındır” (Berktaş, 2018: 160).

1950'li 1960'lı yıllarda sinemada yıldız oyuncu olarak damgasını vuran oyunculara örnek Muhterem Nur ve Belgin Doruk gösterilebilir. Muhterem Nur, daha çok fakir kız rolünde, namuslu, sıkıntı çeken, masum kız olmuştur. Belgin Doruk ise zengin, şımarık kızdır. Doruk ve Nur'un ardından Yeşilçam'ın dört yapraklı yoncası Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın gelmektedir. Filiz Akın sarışın olmasından dolayı Avrupai görüntüsüyle zengin iyi kız rollerini, Fatma Girik, erkek Fatma rollerini, Hülya Koçyiğit, saf, masum kız rollerini ve Türkan Şoray ise neredeyse bu rollerin hepsini üstlenmiştir (Gedik & Kadayıfçı, 2016: 129).

Filmlerde çalışan kadın aynı zamanda ev içi görevlerini de aksatmamalıdır. Kadın karakterlerin batı kültüründen etkilenecek yozlaştığı izlenimi verilmektedir. Ataerkil düzen içerisinde kadının erkeğe itaati onaylanmaktadır (Elmacı, 2017: 512). Köyde çalışan kadın kadınsılığını kaybetmiş ya da yaşlı olarak temsil edilmektedir. Fatma Girik'in kalıplaşan “Fatma Ana” rolleri bu anlamda güçlü bir kadından çok

cinsiyetsizleştirilmiş hatta çoğunlukla erkekleşen bir kadın temsilidir (Elmacı, 2017: 513).

Eğitimli kadından, aynı zamanda erdemli olması da beklenir. Romanlarda toplumsal dengeyi oluşturmak açısından kadınlara büyük görev düşmektedir. Anneliğin yüceltilmesi ve kadın için olmazsa olmaz bir görev olarak sunulması söz konusudur. Bu dönemdeki çoğu roman ve filmde millete hizmet eden eğitimli kadın karakterler sevgili, nişanlı ya da anne olmanın dışına çıkamamaktadırlar. Kadınlar, giyinişleri itibarıyla modern görünseler de karşı cins ve aile kurumu içinde geleneksel rollere sahiptirler. (Pişkin, 2010: 83).

Türk sinemasında, toplum içerisinde yer alması ve kendi konumunu belirlemesi kadınlar için oldukça zor olmuştur. Kendi ayakları üzerinde durabilen, istediği gibi seven sevilen kadın kurgularına ancak 1960'lı yıllardan sonra rastlamaktayız. Bu dönemdeki hâkim kadın temsili “saf, masum, Anadolu kadını, gerektiğinde “erkek gibi” olabilen, fedakâr eş ve anne” olarak resmedilmiştir. Bu temsillerin dışında özellik gösteren kadınlar ise kötü kadın olarak gösterilmektedir (Kalkan, 1988: 42).

Melodramatik anlatılarda kadın mutluluğu evlilik ile bağlantılıdır. Bekâr bir kadın, korunmaya muhtaçtır. Bu tarz melodramlarda kadının başına gelebilecek en büyük mutsuzluk evlilik yolunda önüne çıkan olumsuzluklar olarak gösterilmektedir (Akbulut, 2008: 349). Filmlerdeki ataerkil düzen içerisinde kadınların kendilerini güvende hissetmeleri, mutlu bir yuva kurmaktan geçmektedir (Hıdıroğlu&Kotan, 2015: 69). Bu açıdan “*Türk sinemasında, kadının temsil biçimi melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer almaktadır.*” (Özkan, 2012: 80).

Popüler kurgular, maskülen ve feminen tanımlarını da etkilemektedir. Melodram, 19. yüzyılda çok geniş bir sınıfın ve toplumsal cinsiyet yelpazesinin dikkatini çekerek dramatik ve kurgusal bir üretimin yaygın türlerinden biri haline gelmiştir. Ancak 20. yüzyıl içerisinde Hollywood ürettiği “acıklı” kadın filmleri ve yoğun duygusallık içeren pembe dizilerdeki melodramik anlatı bu türlerin kadın cinsine yönelik olarak ilişkilendirilmesini beraberinde getirmiştir. “*Bu, gerçekliği*

temsil etmenin kodlarında olduğu gibi, cinslerin cinsiyetçileştirilmesinin de sabit olmadığını” göstermek açısından önemlidir (Hall, 2017: 458).

Rekin Teksoy melodramı, *“iyi ile kötünün, doğru ile yanlışın, hüznü gönül ilişkilerinin sıradan seyircinin duygularına yönelik bir şekilde ele alınmasıyla ortaya çıkan bir tür”* olarak tanımlamaktadır (Teksoy, 2012: 156). Zıtlık kavramı, romantizmin de direkt gösterenlerinden biridir. *“Romantizm, doğada ne kadar birbirine ters düşen, birbirinin zıddı olan şeyler varsa sanata sokmuştur. Böylece sanatsal güç ortaya konmuştur. Yani karanlıkla aydınlık, çirkinlikle güzellik, edeple edepsizlik benzeri hususlar, romantizm sanatında kendine yer bulmuşlardır”* (Bolayır, 1990: 231). Bu üslup, anlatılan malzemenin net ve basit şekilde alıcıya ulaşmasını sağlar; yanlış anlamalara mahal vermemek amacı taşır.

Brooks tarafından "ahlaki oyun" olarak adlandırılan melodram, yeniye de ayak uydurmak ister. Eski ve yeni, öncesi ve şimdi arasında salınır (Gledhill, 1987: 29). Gelenekselde kök salan moderne uzanan melodramatik imgelem, *"kayıp ve ilerlemeci/ pozitivist projeler tarafından sürekli olarak bastırılan modernliğin iki yanına kayıtlıdır ve yüksek sanattan çok kitlelerin gerçekliğine aittir"* (Arslan, 2011: 88). Bu nedenle melodramatik imgelem, girdiği her tür ve formata eklenir, eklemendiği türle birlikte değişir (Akbulut, 2011: 14).

Ataerki toplumlarda kadının erdemi “namuslu” olmasından geçmektedir. Bu “namuslu” olma durumundan kasıt evlilik öncesi bekâretini korumasıdır. Gledhill’in de belirttiği gibi melodram gibi klasik anlatı biçimleri ataerki kültürel değerleri tekrarlayarak onların devamlılığını sağlamaktadır (Gledhill, 1992: 34).

1980’lere kadar Türk sinemasında temel kadın modelleri “iyi” ve “kötü” kadın ikililiği içerisinde devam etmiştir. Masum iyi kadınlar sigara içmez ve alkol kullanmazken bunun karşısında, fethan kötü kadınlar ne istediğini bilen, cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen kadınlardır. Sigara içer ve alkol kullanırlar (Gedik & Kadayıfçı, 2016: 132).

1980’lerle etkisini göstermeye başlayan kadın hareketiyle beraber Türk sinemasında da annelik, şiddet, namus ve cinsellik gibi konular da işlenmeye

başlanmıştır. Bu dönemde Atıf Yılmaz'ın *Dağınık Yatak*, *Adı Vasfiye*, *Aahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur?* Bilge Olgaç'ın *Kaşık Düşmanı*, *Gülüshan*, *İpekçe*, Türkan Şoray'ın *Yılanı Öldürseler*, Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul*, Başar Sabuncu'nun *Kupa Kızı*, *Asılacak Kadın*, Şerif Gören'in *On Kadın*, *Güneşin Tutulduğu Gün*, *Gizli Duygular* gibi filmleri alternatif kadın temsilleri sunmuştur. Kadınların çalışma hayatına başlamasıyla aile içindeki konumları da değişmiş bu durum filmlerde işlenmeye başlamıştır. “1980 sonrasında Türk sinemasında adından sıkça söz ettiren “kadın filmleri”, değişen toplumsal yaşamla birlikte kadının özel ve kamusal alanda farklılaşan rolünü, aile ve iş yaşamını ele alır.” (Ekici, 2007: 67). 1980’li yıllara kadar Türk sinemasında “namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, fedakâr, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan” kadın tipi etkin olmuştur (Esen, 2000: 29). Bu dönemdeki diğer kadın tipi ise, cinselliği olan, kendi bildiğini okuyan vamp kadınlardır. Her ne kadar özgür bir şekilde karar almaya çalışsa da yine ataerkil söylemin tahakkümü altına girmeye zorlanan, kariyer - aşk ikileminden kurtulamayan ve görmezden gelinen kadınlar olmuşlardır (Hıdıroğlu&Kotan, 2015: 58). Yeşilçam sinemasında yalnızca kötü kadınlara yakıştırılan cinsel arzular bu dönemdeki kadın filmlerinde toplumun farklı kesimlerinden sıradan kadınların da deneyimleyebildiği bir duruma gelmiştir (Hıdıroğlu&Kotan, 2015: 59).

Kadın sorunlarına yer vermeye çalışan filmlerde de kullanılan sinema dili eril bir şekilde kadını nesneleştirmektedir. Amaç kadınların toplumdaki durumlarını anlatmak olsa da perdeye yansıyan görüntüler erkek izleyiciye hitap etmektedir. 1990’larda ve sonraki yıllarda kadınların sinemadaki temsilleri geçmiş yıllardan farklı olmamıştır. Yerleşik eril söylemin kültürel alanda varlığını sürdürdüğü görülmektedir (Gedik&Kadayıfçı, 2016: 133). Bu dönemde kadınlar farklı seslere sahip olamadıkları gibi neredeyse bu yeni dönem sineması içerisinde yok denecek kadar az temsil alanı bulabilmişlerdir. Daha fazla eril hikâyeye yer verilen yeni dönem sinemasında, derinlikli kadın hikâyeleriyle karşılaşmak zor hale gelmiştir. “Anlatılarda, kadınlar ikincil konuma çekilmekte, biyolojik fark ataerkil yapı tarafından ideolojik olarak da dayatılmaktadır” (Elmacı, 2011: 196). Türk sinemasında ve Yeşilçam melodramlarında kadın, baskın erkek egemenliği altında,

çoğunlukla çaresiz ve ezilmiş, edilgen bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır (Hıdıroğlu&Kotan, 2015: 56).

Eski Türk filmlerinde femmefatal kadının kendisini reddeden erkeği sürekli baştan çıkarmaya çalışması ve erkeğin ona sahip olmasını istemesi, kendisini edilgen konuma sokarak karşısındaki erkeği etkilemeye çalışması ilkel bir romantizmin göstergesi olarak yorumlanabilmektedir (Sezer, 2017: 110).

Yeşilçam'ın klişeleşmiş ve cinsel yönden önyargılı filmleri sadece ticari değil, aynı zamanda “art house” olarak değerlendirilen filmlerde de karşımıza çıkmaktadır. *Laleli'de Bir Azize* (Sabancı, 1998) ve *Barda* (Akar, 2006) gibi filmlerde kadınlar 'susturulmuş' karakterler, 'yabancılar' ya da tecavüze uğradığında bile tepki göstermeyen cansız nesneler olarak kurgulanmaktadır. Türkiye'nin uluslararası alanda en başarılı film yönetmeni olan Nuri Bilge Ceylan da kadınları, eş, metres, anne, kız kardeş gibi geleneksel rollerde sık sık kullanmaktadır (Dönmez-Colin, 2014: 147).

Erkek melodramları çerçevesinde Zeki Demirkubuz, modern ahlâkî kadının birçok kimliğini, geleneksel ahlaki değerleri tersine çevirerek tasvir etmeyi başarır. *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerindeki kadın karakterler bireyselliklerini ve özgür iradelerini korumaktadırlar. *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *İtiraf* (2001) filmlerinde, erkek otoritesi ve onuru bozguna uğramaktadır. Erkek kadını zorladığında kadın ya öfkeyle bağırır ya da adamı susturmanın yollarını bulur. Erkeğin silahlı tehditleri bile kadını korkutmaz (Koç, 2004: 185 -94).

2000'lerde çekilen filmlerde, Amerikan popüler savaş filmlerinin de etkisiyle erkek kahramanlar ön plandadır ve haklılaştırılmış şiddet söz konusudur. Bununla birlikte kadınların görselliklerinin ön plana çıktığı ve cinsel imgelere dönüştürüldükleri örnekler de görülmektedir. Bununla birlikte genel anlamda kadınların korunmaya muhtaç varlıklar olarak edilgen bir konumda temsil edilmeleri söz konusu olmuştur (Pişkin, 2010: 76). Kadın ancak üzerinde iktidarın kullanıldığı ve egemen olunan kişi konumundadır. Bu şekilde kadınların, toplumsal alanda

kısıtlanmaları söz konusu olmakla birlikte ataerkil düzenin sağlanması adına kadın kimliğinin oluşumu da engellenmektedir (Şengül, 2015: 53).

2000'lerde aynı zamanda kadınların özgürlüğü ve eşitliğine yönelik sorunlar (namus cinayetleri, çocuk evlilikleri, zorla intiharlar) toplumsal cinsiyet ve cinsellik ile ilgili geleneksel ve geriye dönük kavramlar açısından belirgin bir artış göstermiştir. *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012) ve *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012) filmlerinde istenmeyen hamilelik konusunu ön plana çıkarılmaktadır. Güvenlik / sağkalım meselesi, yardımsever bir erkek tarafından koruma altına alınmak yoluyla aşilmektedir. Abdullah Oğuz, Zülfü Livaneli'nin kahramanının hayatını kendi başına inşa etmesine izin veren *Mutluluk* romanından uyarlanan filmde onu öldürmekten sorumlu olan adamla mutlu bir son yaratmasına olanak tanımaktadır. Bu anlamda yeni Türk sinemasının, Yeşilçam melodramlarından çok da uzaklaşmamış gibi olduğu görülmektedir (Dönmez-Colin, 2014: 148).

2.3.3. Edebiyatta Kadın Temsili

Romanlar yazıldıkları dönemin bakış açılarından bağımsız düşünülmemelidir. Romanda yer alan kadın temsilleri, kadının toplumsal rolüne yönelik dönemin zihniyetinin göstergesi olarak ele alınabilmektedir. Kadınların kendi temsillerini oluşturmaları mümkün olmamıştır. Tabi ki tek bir kadın temsilinden söz etmek mümkün değildir ancak sinema tarihinde kadın temsili henüz olması gerektiği biçimi alamamıştır, hala ataerkil toplum düzeni içerisinde belirli edilgen kalıpların içerisinde sokulmaya devam etmektedir. Sterotiplerin sadece kitaplara ve filmlere konulmadığını, aynı zamanda toplum tarafından geniş ölçüde kabul gördüğünü ve haklı olduklarına inanıldığını gösteren çok sayıda kanıt vardır (Dyer, 2006: 353). “*Kültürel anlamların özellikle de toplumsal cinsiyetle ilişkili biçimde üretilmesi ve dolaşıma girmesinde popüler kurguların rolünü keşfetmek*” (Hall, 2017: 443) bu açıdan önemlidir.

Edebiyat, sinema gibi kültürel ürünler toplumların politik çıkarlarına uygun insan yetiştirmeleri amacıyla kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri masallarda da toplumsal ideolojiye uygun bir biçime sokulmuştur. Kadınların erkeğe bağımlı

kılındığı masallarda; itaatsizlik, tembellik, sadakatsizlik ve aç gözlülük gibi özelliklere sahip kadınlar cezalandırılmaktadır (Sezer, 2017: 19). “*Masalların taşıdığı simgesel kodlar, kahramanların toplumsal cinsiyete uygun rolleri üstlenmesi ve hatta iktidar mücadelesinin varlığı aslında tam da masalın bilinçaltında ideolojik bir aygıt olarak işlevselliğini sürdürdüğünün kanıtıdır.*” (Tokdemir, 2019: 44).

Masallarda en çok kullanılan kötü kadın figürü cadılardır. “*Cadılar erkek iktidarını paylaşmak isteyen, cinselliği dert etmeyen, toplumsal cinsiyet rollerine aykırı, kamusal alanda hareket edebilen ve beden ve bekâret sorunları olmayan prototiplerdir.*” (Tokdemir, 2019: 40). Ataerkil yapıyı tehdit eden bir unsur olarak ele alınan ve erkek iktidarını reddeden cadı kadınlar; “*erkeğe ait iktidar gücünü paylaşmak isteyen, doğası gereği zayıf olmayı kabullenmeyen ve erkeğin ötekisi olmak istemeyen bağımsız kadınlar*” şeklinde tanımlanmaktadır (Tokdemir, 2019: 47).

Federici, 15.yüzyılın sonlarında kadınlara olan nefretin artmasıyla beraber kamusal alanda kabul görmeyen kadınların buna karşı çıkıp sokaklara dökülmesiyle; cadı, cadaloz ve kaltak şeklinde cinsel ve fiziki saldırılara maruz kaldıklarını belirtmektedir. Bu durumun edebiyata yansması da kocasını döven ya da kocasının sırtına binen kadın olarak yer bulmuştur (Federici, 2011: 141).

19. Yüzyılın ortalarına kadar edebiyattaki “meşum kadın” figürüyle karşılaşılmaz. Bunun sebebi klişe bir tip yaratılması için bu anlamda belirli bir örnek figürün popüler kültürde yer etmiş olmasının gerekliliğidir (Praz, 1956: 188). Praz’ın sözünü ettiği bu örnek kadın figürü 19. Yüzyılın ortalarında net bir biçimde ortaya çıkmaya başlayan “yeni kadınlar”dır (Berktaş, 2018: 143). Aynı dönemde İngiltere’de de kendini gösteren yeni kadın figürünün itaatkâr kadın imgesini yıkması, İngiliz emperyalizminin zayıflamasıyla ilişkilendirilerek erkeklerin iktidarını sarsmıştır. Bu tehdite karşı “doğru kadın davranışları” sinema ve edebiyat gibi popüler kültür araçlarıyla yayılmaya çalışılmıştır. Bu dönemde kullanılan “meşum kadın” imgesi de özgür kadın için caydırıcı bir metafor olarak kullanılmaya başlamıştır (Berktaş, 2018: 156).

Sadece eril sorumluluğun elinde olan toplumların, sahip olduğu iletişim araçları, toplum yaşamına daha duyarlı başka iletişim araçlarının ortaya çıkmasına engel olabilme ya da bu araçların yok edilmesini sağlama yetkisine sahip olabilmektedir. Irigaray' a göre bu anlamda dönüşüm sağlanabilmesi ancak dilin cinsiyetli boyutunun evrimleşmesiyle gerçekleşebilir (Hovardaoğlu, 2010: 337).

Cixous, Irigaray ve Kristeva tarafından öne sürülen dil ve kadın öznelliği teorisi, göstergebilimin şiir dili olduğu, mantıksal-sembolik düzene meydan okuyan ve coşkulu olasılıklarla dolu bir kadın dünyasını ortaya çıkardığı sonucuna varmıştır. Lacan, Foucault ve Derrida gibi post-yapısalcıların fikirlerini geniş ölçüde uyarlayan bu üç Fransız feminist, dil kullanımının cinsiyete dayalı ve erkek odaklı olduğunu öne sürmektedirler. Bir kadının öznelliği, dil aracılığıyla oluşur; kendini yeniden inşa etmek için *écriture feminen* ile “yeniden biçimlendirilmeli”, ataerkil ifadeleri görmezden gelerek kendi dilini icat etmelidir (Wu, 2013: 24).

Sarah Ahmed, *Feminist Bir Yaşam Sürmek* adlı kitabında, feministin hayatta kalma mücadelesi için gerekli araçlar olarak yoldaş metinlere ve feminist klasiklere işaret eder. Ahmed, bu malzemelerin ve nesnelerin bize nasıl dokunduğunu, bizim nesnelere nasıl dokunduğumuzu gösteren birer karşılaşma alanı olduğuna dikkat çekmektedir (Hamzaçebi, 2019: 234).

Benzer bir ifadeyle Whelehan ve Taylor da, kadın yazarlar ve feminizm arasında bir bağlantı olduğuna dikkat çekmektedirler. Yine de bu, tüm kadın yazarın eserlerinin mutlaka “feminist” olduğunu söylemek değildir (Thouaille, 2018: 35).

Yüksek kültür maskülen sayılırken kitle kültürünün feminenleştirilen özelliklerle ilişkilendirilmesi Hall tarafından kadın kültür üreticilerinin yüksel kültür içerisinde maskülenleştirilmiş alan içerisinde yer almaları, feminen olarak karakterize edilen özelliklerini terk etmek veya bastırmak zorunda kalmalarına bağlanmaktadır (Hall, 2017: 457). “Simone de Beauvoir kadının politik ve ekonomik alanda ezilmesini bir altyapı, kadını aşağılayan sanat ve edebiyatı da bu durumu yansıtan bir üst yapı olarak saptamaktadır” (Moran, 2002: 251).

Nurdan Gürbilek, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yazılan romanlarda kadınların sürekli kitap okurken, erkeklerin ise kitap yazdığını öne sürmektedir. Bu durum kurgudaki cinsiyet temelli iktidar ilişkilerini ortaya koyması açısından önemlidir. Gürbilek'e göre roman kadınları, okudukları bu romanlarda başkalarının başından geçenlerden ibret alarak sınırları aşmazlar; aşkı gerçek hayatta yaşayarak değil, romandan öğrenirler. Bu durum okuyan kadından çok yazan erkek hakkında fikir vermektedir, erkek yazar kendi endişelerini yazar. Edebiyat aracılığıyla kadın arzusunun kontrol altına alınması söz konusudur. Kadın-arzu-kitap ilişkisinde, romanların kurduğu gibi, kadınlar medeniyeti gözleriyle okuyarak anlamaya mahkûmdur. Gürbilek'e göre, "medeniyet değiştiren toplumda tehdit altındaki mahrem alan, cemaat ve ulusun simgesi, dış'a karşı iç'in sembolü, modernlikle ilgili endişelerin konuşulduğu alan hep kadındır" (Gürbilek, 2004: 285-288).

Türk modernleşmesinin kanonik metinleri en temelde Batı ile özdeşleşme ve Batı'dan farklı olma arasındaki çelişkiyi ele almaktadır. Bu bağlamda milliyetçi düşünce Batıcılık akımları etkisinde kalmış olmakla birlikte, kendisini tanımlamak için, Batı'dan farklarını kendi milli kültürünü korumak altına alarak sağlama yoluna gitmiştir (Sancar, 2012: 126).

Halide Edip romanlarında modern erkeğin yoldaşı konumundaki eğitimli kadın karakterlerin kabinde vatan aşkı önceliklidir bu anlamda bu kadınlar 'cinsiyetsiz' bir biçime bürünürler cinsellikleri ve arzuları yok olur, vatan aşkı dışında başka aşka yer kalmaz. "*Modem kadın, arkaik eril zihniyetin gözündeki gibi et, makine, hizmetçi olmaktan çıkar; milletin annesi, öğretmen olur. Modem Türk kadını sade, ciddi, Batıcı değerlerden uzak, Türk milli kültürünün bir ürünü; cinselliği belirsiz, bireysel aşk yerine milli ideallere bağlılığı koymuş bir kadındır*" (Sancar, 2012: 139).

Kör Ayna, Kayıp Şark kitabında Tanzimat romanlarındaki etkilenme endişesini konu alan Nurdan Gürbilek, bu dönemde yazılan romanların yerli kültürün bozulmasından endişe duydukları için modernliğe şüpheli yaklaştıklarını ve çoğu zaman gülünçleştirilerek anlatılan kadın-adamlara, efemine erkeklere, bir türlü erilleşememiş çocuk-adamlara" sık sık yer verildiğini belirtmiştir (Gürbilek, 2007:

10). Gürbilek'e göre, Batılı öncüllerinden fazlasıyla etkilenmiş Türk yazarı, kendi etkilenmişliğini romanda yarattığı “yabancı telkine fazlasıyla açık, kapılmaya yatkın”, kadın karakterlere yükleyerek, erkekliğini savunma altına almıştır (Gurbilek'ten akt.Vahapoğlu, 2018: 162).

İktidarın eril bir kimlikte olduğu anlatı biçimlerinde kadın karakterler, ideolojik söylemin dışına çıkma konusunda sıkıntı yaşamaktadırlar. Örnek bir temsil oluşturması beklenen kadın karakterler ulusun saflığının göstergesi olarak inşa edildikleri için ulusla arasında kurulan metaforik bağ dolayısıyla “*namus, şeref, lekesiz olma gibi kavramlarla ilişkilendirilerek*” cinselliklerine ayrı bir önem atfedilmiştir (Birincioğlu, 2018: 36).

“Erkek kahramanlar, kadınları kurtarıcı bu tavırları karşılığında, kendi kafasına uygun olarak ideal kadın-eş yaparken, erkeğe tüm varlığı ile bağlı, sadık ve minnettar olmalarını arzulamışlar. Bu romanlarda bu eğitilmiş ve kurtarılmış kadınlar her türlü öznelikten uzak bir kadın tipi olarak erkeğin kurguladığı biçimde çatışmasız ve başkaldırsız, uyum içinde yaşarlar” (Saraçgil, 2005'den akt Sancar, 2012: 129).

Cumhuriyet dönemi erkek yazarları kadını fedakâr ve tamamlayıcı bir unsur olarak görmektedir. Aynı yaklaşım Tanzimat döneminde de kadını başkaları için varolan ve aileyle eş anlamlı bir şekilde kurgulamalarında görülmektedir (Berktaş, 2018: 158).

Feminist teorisyenler ve bu konuyla ilgilenen eleştirmenler, kadın imgesinin edebiyat ve kültür alanlarında aşırı olumlu ya da aşırı olumsuz biçimde temsil edilmesini eleştirmişlerdir (Ryan, 2012: 118). 1960'larda feminist hareketin ortaya çıkmasıyla birlikte başlayan dönüşüm edebiyat ve kültür çalışmaları içerisinde toplumsal cinsiyeti önemli bir ilgi alanı haline getirmiştir. Kültürel temsiller, toplumsal gerçeklik açısından önemlidir. Kültürel imgeler kadını denetim altında tutmak gerektiği onu denetim altında tutacak gücün erkekler tarafından uygulanmasını meşru göstermektedir (Ryan, 2012: 122).

Birçok gösterge, kadın yazarların strateji belirleme yeteneklerine saygı duyulmadığına işaret etmektedir. Örneğin, karmaşık ve çok boyutlu bir metin olan Frankenstein, bu saygısızlığın bir örneği olarak gösterilebilir. Mary Shelley'nin romanı yazarken oluşturduğu stratejisi, genellikle yaratıcılık tartışmalarında göz ardı edilir; eleştirmenler bunun yerine, romanın yazımına ilham veren sözde rüyanın üzerinde durmaktadır. Roman, sadece hayal gücünden yola çıkarak yazılmış gibi veya yaşamdaki trajik deneyimlerinden yazıldığı görüşüyle yanlış yorumlanmaktadır. Bu görüş yüzyıllarca köklenmiş kadın metinlerinin yaratılmasının ortak bir yanılgısıdır. Shelly'nin annesi Wollstonecraft, kadınların mantıklı davranmadığı görüşüne karşı savaşmış ve kadınlar hakkındaki bu yanılsamaya açıklık getirmek için *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* (A Vindication of the Rights of Woman) kitabını yazmıştır (Snyder, 2011: 95). Wollstonecraft, kadın okurlarını, eğitim almadıkları takdirde, erkeklerin artık onları arzu nesnesi olarak görmedikleri zaman onlara karşı savunmasız hale geleceklerine ikna etmeye çalışmıştır (Snyder, 2011: 96).

“Elbette, kadınların erkekler tarafından yazılan kurmacalar dışında bir görünürlüğü olmasaydı, onların son derece önemli; oldukça çeşitli; cesur ve huysuz; muhteşem ve alçak; inanılmaz derecede güzel ve aşırı çirkin; en az erkekler kadar yüce – bazılarına göre onlardan da yüce- olduklarını hayal edebildik.” (Woolf, 2016: 49).

Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda* romanında, özgür ve güçlü kadınlar olan kurmaca kadınlara karşın gerçek hayatta günlük koşuşturmaca ve erkek himayesi altında olan kadınların tezat oluşturduğunu vurgulamaktadır. Ona göre Shakespeare'in kendisi gibi yetenekli bir kız kardeşi olsaydı, onunla aynı eğitimi alamadığı ve o dönem için aynı koşullara sahip olamadığı için ve ilgilenmesi gereken ev işlerinden ötürü Shakespeare gibi olması mümkün olmayacaktır (Woolf, 2016: 54). Bu örneğin gerçek hayattaki karşılığı Claudel kardeşlerde mevcuttur. Paul Claudel tarihte ünlü bir şair olarak anılırken, kız kardeşi Camille, yetenekli bir heykeltıraş olmasına rağmen Rodin'le ilişkisi ve “uygunsuz davranışları” nedeniyle akıl hastanesine kapatılmıştır. Camille Claudel'in hayat hikâyesi yıllar sonra sinema filmi olarak gün yüzüne çıkmıştır (Sezer, 2017: 108).

19. yüzyıla kadar roman yazan kadınlar eserlerinde anonimliği tercih etmek durumunda kalmış ve Currer Bell, George Elliot, George Sand gibi erkek isimleri kullanarak kendilerini gizlemeye çalışmışlardır. Woolf bu durumu, “Şair ve oyun yazarı bir kadın için 16. Yüzyıl İngiltere’inde özgür bir yaşam sürmek, pekâlâ onu öldürebilecek şiddetli bir baskı ve ikilem anlamına gelirdi. Kuşkusuz eserlerinde imzası bulunmazdı.” ifadesiyle özetlemektedir (Woolf, 2016: 57).

Yeğeni James Edward Austen- Leigh tarafından yazılan anılarında, Jane Austen’in yazılarını herkesin kullandığı oturma odasında yazdığı ve bu uğraşını ailesinin dışındaki insanları şüpheye düşürmeden yapmaya çalıştığı belirtilmektedir (Woolf, 2016: 77).

Woolf, sahaftaki kadın yazarların romanlarını meyve bahçesindeki dağınık elmalara benzetir ve onları çürüten şeyin tam ortalarındaki o hata olduğunu, yazarların değerlerini başkalarının düşüncelerine göre değiştirme hatası olduğunu söyler. “*Yalnızca bir kadın olduğunu kabul etmiş ya da en az erkekler kadar iyi olduğunu savunmuştu*” diyerek Jane Austen ve Emily Bronte’nin bu durumu aşarak istedikleri şekilde yazdıklarını ve dönemin eril edebiyat kurallarının dışına çıkma başarısı gösterdiklerini söylemektedir (Woolf, 2016: 85).

Virginia Woolf, aslında cinsiyetten ziyade fırsat eşitsizliğinin yazarlığın önünde bir engel oluşturduğunu belirtmektedir. “*Vilette, Emma, Uğultulu Tepeler, Middlemarch... Tüm bu iyi romanlar saygıdeğer bir rahibin evine girenden daha fazla deneyime sahip olmayan yoksul kadınlar tarafından yazıldığı*” gerçeğini kabul etmemiz gerektiğini (Woolf, 2016: 81). “*Kendine ait bir oda ve yılda beş yüz sterlin verin; bırakın aklından geçeni söylesin; şimdi uğraşmak zorunda olduğu şeylerin yarısını alıp götürün; işte o zaman bugünlere ait daha iyi bir kitap yazacaktır.*” şeklinde belirtmektedir (Woolf, 2016: 108).

1975’te Cixous, kadınları yazmaları için hevesle kışkırtmaya ve daha çok “kadınlar” hakkında yazmaya teşvik eden *Medusa’nın Gülüğü* adlı çığır açan denemesini yayınlamıştır. Cixous, kadınları kendileri ile yeniden bağlantı kurmak ve kendilerine ait bir alan oluşturmak için yazmaya çağırmış ve bu tarz kadınsı yazını “l’écriture feminine” olarak adlandırmıştır (Snyder, 2011: 100). Cixous’a göre

kadınların kendi dillerini oluşturarak kendilerini ifade etmeleri, yazma biçimleriyle kendilerini sosyal anlamda inşa etmelerini sağlamaktadır. Bu şekilde ataerkil yapıdan kurtulabilecekleri bir alan yaratmaları mümkün olmaktadır (Snyder, 2011: 102). “Erkeğin üstün ve merkez olduğu varsayımına dayanan bu kültürde erkeğin bu konumunu destekleyen yalnızca din ve felsefe değil, aynı zamanda dil olmuştur. Bundan ötürü erkeklerin egemenliğini sağlamaya uygun bu dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve yerine kadınlığa dayanan bir dil yaratmak gerekir.” (Moran, 2002: 259).

Le Texte du Roman’da çocukluk dönemini geride bırakmış yetişkin erkeğin bakış açısını inceleyen Julia Kristeva, aklın öznesi olarak Batılı beyaz yetişkin erkeğe öncelik veren modern romanın, baba figürü ve ona bağlı değerleri konu edinerek sorunsallaştırdığını savunmaktadır (Kristeva, 1970: 143-146). Buna karşın kadın evcilleştirilerek, kapitalist patriark tarafından bastırılmıştır (İbrişim, 2019: 34).

Özellikle popüler roman bu anlamda yerleşik kalıpların devamlılığını sağlar. Eco’nun belirttiği gibi “*Popüler roman, olay örgüsünü uydururken bile sorunsal olamaz. Marx ile Engels’in Fleur-de Marie analizinde gösterdikleri gibi her şey, kadın kahramanın ölümü de, önceden bellidir, çünkü anlatı romanın demokratik amaçları olsa bile yerleşik alışkanlıkların ve egemen değerlerin ötesine geçmemelidir*” (Eco, 2017: 41).

Popüler romanlarda da kadın temsili konusunda basmakalıp örneklerle sık rastlanmaktadır. Umberto Eco, *Popüler Roman Kahramanları* kitabında *Paris Esrarı*’ndaki Cecily karakterinin baştan aşağı, güzelliğiyle ve melez sinsiliğiyle, Romantik kökenli bir egzotik-erotik dağarcığın parçasını oluşturduğunu belirtir (Eco, 2017: 87). “*Kadın bedeni arzusunun, baştan çıkarıcılığın nesnesidir. Güzellik normları bedeni sürekli kusurlu hissettirir ve böylece özgür kadın karşı cinsi baştan çıkaran, seksi, bedenini kullanma hakkına sahip kişi olarak tanımlanır*” (Bilgin, 2016: 227).

Toplumsal düzenin yeniden inşa edildiği cinsiyetçi bir tür olarak ele alınan polisiye roman türü, feminist edebiyat eleştirisi içerisinde eril bir yazın olarak incelemektedir (Atalay, 2018: 29). Polisiye roman türünde kurbanlar, edilgenlik bağlamında kadinken toplumsal düzeni akılsal mücadele ile yeniden sağlayan

dedektif ise etkin konumdaki erkekliği temsil etmektedir. Klasik polisiye romanlarında dedektifler genelde erkek olmakla birlikte kadın olduğu durumlarda da “kadınsılığın” geri plana atılması söz konusu olmaktadır. Agatha Christie’nin ünlü dedektifi Miss Marple ve Gladys Mitchell’in dedektifi Mrs. Beatrice Bradley yaşlı kadın dedektiflere örnek verilebilir. Kadının rasyonel çıkarımlarda bulunması ve bilge konumuna geçmesi ancak yaşlanıp kadınsı özelliklerini geride bırakmasıyla mümkün olmuştur. Selin Atalay’ın da belirttiği gibi “*Kadınların bu eril türün kahramanı olması, geçmişte daha çok bilge yaşlı kadın imgesi temelinde gerçekleşirken günümüzde bu kahramanın toplumdan soyutlanmış bir erkeklik konumu karşısında toplumsal ilişkileri ve kadınsı içgüdüleri yoluyla var olduğu görülmektedir.*” (Atalay, 2018: 30).

Eco’ya göre okurlar hep iyi niyetli kadınların kahramanla evlendiğini görmek isterler. Bunun nedeni soğuk ve erden bir güzelliği olan kadın kahramanlardan daha insani ve sevimli olmalarıdır. “*Buna karşılık yazar bu cariyeleri sonunda hep kötü bir ölümle öldürür, çünkü başka türlü mitolojik değerlerin hükmü kalmayacak ve okurlar, parçaları, popüler roman yasalarının gerektirdiği doğru yerlere yerleştiremeyecektirler.*” (Eco, 2017: 116). Benzer bir yaklaşımla, Marx ile Engels *Paris Esrarı* için şunu belirtiyorlardı: “*Romanın sonunda, masum fahişe Fleur-de Marie, prenses Amelie’ye dönüştükten sonra ölmek zorundadır, çünkü okur bu arınmayı kabul etse bile, burjuva ahlakının eski bir fahişenin, masum olsa da, tahtla ödüllendirilmesini kabul etmesi zordur.*” (Marx& Engels, 1845’den akt. Eco, 2017: 117).

Virginia Woolf da kadın temsili ile ilgili, iki kadının arkadaş olarak tasvir edilmesi ve zaman zaman anne kız olarak karşımıza çıkmalarının doğal olmasına karşın neredeyse her zaman erkeklerle olan ilişkilerinde görünürlük kazandıklarını ifade etmektedir (Woolf, 2016: 95).

Günümüzde bu görüşler yavaş da olsa gelişim göstermeye başlamıştır. Kadınlar toplumsal hayattaki haklarına kavuşmak adına daha çok seslerini yükseltme cesareti göstermektedir. Kadınları anlatan ve kadınlar tarafından yazılan edebi

eserler, kadınların tarihsel olarak baskı altında kaldıkları süreçlerin kavranmasına yardımcı olmuştur (Ryan, 2012: 122).

Eco'nun belirttiği gibi *“Bir iletişim edimi, geleneksel bir olguyu harekete geçirdiğinde, nihai doğrulamalar kitap bağlamında değil, kitabı okuyan toplum bağlamında gerçekleşir”* (Eco, 2017: 261).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEKLEMLERİN İNCELENMESİ

Tez çalışmasının bu bölümünde örneklem olarak seçilen filmlerdeki kadın temsillerinin kaynak kitaplardan ayrıldığı noktalar ve genel olarak iki kaynaktaki kadın temsili ele alınacaktır. Sinema ve edebiyat gibi farklı iki mecranın analizi sırasında uyarılama türü, feminist film teorisi açısından söylem analizi ve çekildiği dönem itibarıyla hangi ideolojiyi temsil ettiği saptanmaya çalışılmaktadır.

3.1. Sorunsal

Sinemada kadın temsili aracılığıyla çeşitli ideolojilerin sürdürülmesi meşrulaştırılması sağlanmaktadır. İster edebiyatta ister sinemada bu ideolojileri destekleyen kadın figürleri oluşturularak ataerkil sistemin devamlılığı sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir.

Tez çalışmasında ideolojik söylemin bir parçası haline gelen ve kendi temsilini bulamayan kadın karakterler ele alınmıştır. Kullanılan kadın karakterlerin incelenmesi bu anlamda önem arz etmektedir. Tez içerisindeki çözümlemeler yapılırken hermönatik bir inceleme yolu izlenmiştir. Her bir örneklem kendi bağlamı içerisinde feminist söylem açısından ele alınmıştır.

Çalışmanın temel sorunsalı Türk sinemasının çeşitli dönemlerindeki kadın temsillerinin belirlemesi ve bu anlamda edebiyat uyarlamalarından hangi derecede yararlandığının ortaya konulmasıdır.

3.2. Önem

Kadın temsili sinemadaki tarihsel yerine ve feminist film teorisinin ortaya çıkışıyla birlikte beyaz perdedeki çeşitli kadın stereotiplerinin incelenmesine yer verilen bu çalışmada, her bir örneklem kendi içerisinde incelenmiş ve kadın temsili açısından dönemsel bir genellemeye varmaktan kaçınılmıştır. Maksimum çeşitlilik

örneklemesine göre seçilen örneklerde amaç kadın imgelerini, oluşturulan kadın tiplerini ortaya çıkararak bunların feminist bakış açısı içerisinde ele almak olacaktır.

Patton'a göre maksimum çeşitlilik örnekleme "örnekleme dâhil her durumun kendine özgü boyutlarının ayrıntılı bir biçimde tanımlanması ve büyük ölçüde farklı özellik gösteren durumlar arasında ortaya çıkabilecek ortak temalar ve bunların değerinin ortaya çıkarılmasıdır" (Patton 1987'den akt. Yıldırım&Şimşek, 2016: 120). Bu yöntemde amaç genelleme yapmak değil, çeşitlilik sağlamaktır. Bu anlamda çeşitlilik gösteren durumlar arasındaki ortak noktalar ya da benzerlikler ortaya çıkarmaya çalışılmaktadır (Yıldırım&Şimşek, 2016: 120).

İçinde bulunduğumuz toplum içerisinde belirlenen ve algılama biçimlerimiz üzerinde etkisi olan toplumsal cinsiyet rolleri, kültür ürünleri tarafından tekrar tekrar üretilmekte ve yeri geldiğinde politik bir amaç için kullanılmaktadır. Bu tekrarlarla birlikte oluşturulan normlar kişiler üzerinde baskı haline gelmekte ve normleştirilen temsil biçimleri sorgulanmadan kabul edilmektedir. Kurgusal karakterler üzerinden oluşturulmaya çalışılan kurgusal temsil biçimleri kadınlar için "öteki" temsillerini gerçekleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır. Mutlu bir ailenin temel taşı olan evcimen kadın sembolü kadını kamusal hayattan uzaklaştırarak asıl önemli olanın ve hedefinin aile hayatı olduğuna inandırmaya çalışır. Toplumsal cinsiyetin kültürle bağlantısı birçok feminist teorisyen tarafından ifade edilmiştir. Kültür taşıyıcısı olarak sinema ve edebiyat eserleri bu anlamda büyük öneme sahiptir. Roman ve filmleri kurgusal eserler olarak ele almakla birlikte bu popüler kültür eğlencelerinin toplumların kültürlerine önemli ölçüde etki ettikleri unutulmamalıdır. Bu diktanın dönüşümü için toplumsal düzene farklı bir bakış açısıyla bakmak, feminist gözle varolan durumun ortaya konulması önemli bir dönüşüm yöntemi olarak ele alınabilir. Bu anlamda farkındalığın artırılması, var olan klişelerin dönüştürülmesi açısından önemlidir. Kadınlara toplumsal, siyasi, eğitim ve iş alanlarında fırsat eşitliğinin sağlanması açısından bu çalışmalar önem kazanmaktadır.

Sinema tarihi içerisinde tek bir kadın temsilinden bahsetmek oldukça güçtür. Uyarlama çalışmalarının hali hazırda kitabın bir temsili olduğu düşünülürse bu temsilin başka bir medyada nasıl şekillendiği ya da ne şekle sokulduğu içinde bulunulan döneme ya da film üreticilerinin tercihlerine göre nasıl belirlendiği

araştırmaya değer bir konudur. Kadın temsili pek çok açıdan ele alınabilecek bir konudur. Uyarlama çalışmalarını kadın temsili açısından ele almak ve aktarım sırasında gerçekleşen farklılıkları kadın karakterler üzerinden değerlendirmek her iki alanın da farklı şekillerde yorumlanabileceğinin göstergesi olmasından dolayı önem taşımaktadır.

3.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı sinemada kadın temsili uyarlama filmler açısından incelenmesidir. Çalışma içerisinde kadın temsillerinin nasıl oluşturulduğuna ve bu temsiller oluşturulurken edebiyat kaynaklarından ne derece yararlanıldığına ulaşılmaya çalışılacaktır. Bu anlamda öncelikle kitapta kadın temsili ve filmde kadın temsili incelenip daha sonra iki kaynak arasındaki farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır. İki farklı kaynaktaki metinlerin söylem analizi feminist film teorisi ve Stuart Hall'un temsil kavramı bağlamında incelenecektir.

Söylem analizi ile karakterlerin diyalogları feminist söylem ve kadın temsili açısından incelenecektir. Kadın söylemlerinin hangi ideolojik bağlamda kullanılmaya çalışıldığı ortaya konulmaya çalışılacaktır. İki kaynak metinlerden elde edilen bulgulardan, aşağıdaki sorulara yanıt vermeye çalışılacaktır:

- Kadın temsilinden kitapla uyarlama film arasında hangi değişikliklere gidilmiştir?
- Uyarlama filmler açısından kadın kimlikleri ne şekilde konumlandırılmıştır?
- Öne çıkan kadın tipler ve bu bağlamda kadınlardan istenilen davranış biçimleri nelerdir?
- Kadın temsili kaynak metinden farklı bir şekilde inşa edilmesi söz konusu mudur edildiyse nasıl inşa edilmiştir?
- Uyarlama filmlerde cinsiyetçi bir kültürel gerçekliği inşa etmek için nasıl yöntemler kullanılır?
- Çeşitli film gelenekleri ne şekilde feminen özne konumları inşa eder?
- Toplumsal cinsiyetin temsil içerisindeki inşası ne boyuttadır?

- Kadın temsili toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşumunda ne derece etkilidir?
- Uyarlama sinemada romandan filme aktarım sırasında görülen değişimler, toplumsal cinsiyet üzerinde etkili midir?
- Kitlesele biçimde üretilen popüler eğlence örneği olan sinema filmleri ve romanların kültürel temsilleri üretme ve devamlılığını sağlama konusunda ne kadar etkilidir?

3.4. Yöntem

Tezde incelenmek üzere 6 kitap ve bu kitapların uyarlamaları seçilmiştir. Her bir kitabın yalnız bir uyarlamasına yer verilmiştir. Birden fazla uyarlaması çekilen filmlerin tüm uyarlamalarına bu araştırma içinde yer verilmemiştir. Bu bağlamda incelenen metinlerde genel temsilden ziyade kadın temsili ön plana çıkarılmış ve örneklemdeki kadın temsili dışındaki temsiller araştırmanın sınırlılıkları dışında bırakılmıştır.

Örneklem seçiminde Şükran Kuyucak Esen'in Türk Sinemasının Kilometre Taşları kitabındaki Türk Sineması dönemleri içerisindeki uyarlama filmler arasından seçim yapılmıştır. Bu şekilde ilk olarak 1939 ve 1950 yıllarını kapsayan Geçiş Dönemi içerisinde 1948 yılı yapımı Vurun Kahpeye (Lütfi Akad); 1950 ve 1970 yıllarını kapsayan Sinemacılar Dönemi içerisinde 1953 yılı yapımı Hıçkırık (Atıf Yılmaz) ve 1966 yılı yapımı Çalıkuşu (Osman Seden); 1970 ve 1980 yıllarını kapsayan 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi içerisinde 1975 yılı yapımı Yayla Kızı (Ertem Göreç); 1980 ve 2010 yıllarını kapsayan 1980 Sonrası Darbe Dönemi içerisinde 1987 yılı yapımı Kadının Adı Yok (Atıf Yılmaz); 2010 yılı sonrası günümüz sinemasından da 2011 yılı yapımı Bizim Büyük Çaresizliğimiz (Seyfi Teoman) filmleri seçilmiştir.

Kitaptaki metinler ve film içerisindeki diyaloglar tırnak içerisinde verilerek bu ifadelerin ardındaki anlamlar incelenmiştir.

3.4.1. Araştırma Deseni

Söylem analizi yöntemiyle kadın temsillerine dair ifadeler ve bu ifadelerin kadının bireysel ve toplumsal hayattaki yerine dair ifadeler saptanmaya çalışılacaktır. Örneklem metinlerini anlamlandırmak için feminist söylem analizi yönteminden yararlanılacaktır.

Feminist kuramın farklı alt kategorileri bulunmaktadır. Genel olarak kadına bakış açısı feminist alt kategoriler açısından farklı yönlerde ele alınabilmektedir. Tüm bu kategorizasyonlar, uyarlama çalışmalarının disiplinler arası biçimde pek çok farklı açıdan incelenebilir olduğunun göstergesidir.

3.5. Bulgular

Tez çalışması içerisinde ele alınan roman ve filmlerin her biri kendi içerisinde ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Kaynak romanın özeti, romandaki kadın temsili, filmdeki kadın temsili ve Roman ve film arasındaki farklılıkların ayrı başlıklar içerisinde incelendiği araştırmada farklı dönemlere ait roman filmlere yer verildiği için genel geçer sonuçlara varmaktan kaçınılmıştır. Bazı açılardan benzerlik göstermelerine rağmen her bir örnek kendi içerisinde değerlendirmeye alınmıştır.

Kadınların toplum içerisindeki ikincil konumları ve özel hayatlarında da erkeğe bağımlı bir şekilde konumlandırımları örneklemde içerisinde sıkça rastlanılan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortaya çıkan veriler dâhilinde örneklemde yer alan edebi uyarlamaların kendi içerisinde karşılaştırılarak benzerlikleri ve farklılıkları analiz edilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNCELEME

Bu bölümde örneklem olarak seçilen filmlerin roman özeti, romanda kadın temsili, filmin künyesi, filmde kadın temsili ve kitap ve film arasındaki farklar başlıkları altında incelemesi yapılmaktadır.

4.1.Vurun Kahpeye

Halide Edip Adıvar'ın yazdığı Vurun Kahpeye romanı 1923 yılında Akşam Gazetesi'nde tefrika edilmiş; 1926 yılında da ilk basımı gerçekleşmiştir. Bu çalışmada Lütü Akad'ın 1948 yılında gerçekleştirdiği uyarlaması ele alınacaktır.

4.1.1. Romanın Özeti

Öğretmen olarak bir Anadolu Kasabasına atanan Aliye, kasabada Ömer Efendi ve Gülsüm Hanım'ın evinde kalmaya başlar. Annesi ve babasını küçük yaşta kaybetmiş olan Aliye bu evde özlem duyduğu aile ortamına kavuşur. Okulda kasaba çocukları ve esnaf çocukları arasında ayırım yapmadan disiplin kurmaya çalışması kasabanın varlıklı ailelerinden Kantarcılardan olan Uzun Hüseyin'i rahatsız eder. Çocuğunun okuldan uzaklaştırılmasına karşı sınıfı basarak Aliye'ye hakaret eder. Aliye, Uzun Hüseyin'i sınıftan kovar. Aliye'nin kasabada yüzü açık dolaşması da Hacı Fettah Efendi'yi rahatsız eder, kasabanın eşrafını Aliye hakkında dolduruşa getirmeye çalışır. Aliye, Kuvayi Milliye askerlerinden Tosun Bey'e âşık olur. Tosun Bey köyde müdafaa parası toplamaktadır, yalnızca zengin eşraftan para alınacağını bildirmesine rağmen Hacı Fettah ve adamları, herkesten para alınacağıyla ilgili dedikodu yayarlar. Aliye, halkın zor durumda kalmasını istemediği için Tosun Bey'le konuşmaya gider, bu görüşmede Tosun Bey Aliye'ye evlenme teklif eder ve nişanlanırlar. Hacı Fettah Efendi Yunan karargâhıyla işbirliği kurarak Tosun Bey'in planlarını Yunan Binbaşı Damyanos'a anlatır. Bu işbirliğine yardım eden Uzun Hüseyin de Aliye'yi karısı olarak almak ister. Kasabada ikili bir oyun oynayan Hacı Fettah, kasabaya Yunan Ordusu'nun girmesinde Aliye'yi suçlar. Ömer Efendi'nin

Yunan karargâhı tarafından tutuklanması üzerine Aliye, Binbaşı Damyanos ile görüşmeye gider. Aliye'den etkilenen Damyanos Ömer Efendi'nin durumunu Aliye'ye karşı kullanır. Bu arada Tosun Bey de Yunan cephaneliğinin yerinin öğrenilmesi için Aliye'den yardım ister. Ömer Efendi Atina'ya sürülür. Tarlalarının bir kısmı Hacı Fettah'ın eline geçer. Aliye'nin karargâha gitmesi, hakkında çıkan dedikoduların artmasına sebep olur. Cephaneliğe yapılan saldırıdan sonra Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin'in kışkırtmalarıyla Aliye halk tarafından linç edilir.

4.1.2. Romanda Kadın Temsili

Halide Edip, roman ve hikâyelerinde *“modern, milli bir kültürün ideal erkek ve kadın kimliklerinin oluşumuna da aktif olarak katkıda bulunur. Bu modeller, Gökalp'in geliştirdiği söylem üzerine temellendirilmiş olup, milletin yapılanması sürecinde önemli rol oynamışlardır”* (Saraçgil, 2005: 188).

Romanın başkarakteri Aliye “ideal kadın arketipi”dir. Bu anlamda cesur, mücadeleci, değerlerinden kolay kolay ödün vermeyen, hırslı, ulus sevgisine sahip, modern aynı zamanda da geleneklerine bağlı bir kadın karakter olarak karşımıza çıkar (Birincioğlu, 2018: 20).

Aliye, talihsiz yüzbaşı ve Fatihli bir veremli kadının çocuğu (Adıvar, 2019: 22) olarak dünyaya gelir. Annesini çok küçükken kaybetmiştir. Aliye vatansever bir öğretmen olarak Maarif'in koridorlarında İstanbul'a atanmaya çalışan diğer öğretmenleri küçümsemektedir ve taşrada görev almak ister. Tayini çıktığında gittiği yerdeki Maarif Dairesi'nde müdürle görüşmesinde müdür ona okulda kalmasını teklif eder ancak müdürün ona yaklaşımı güven verici değildir. Bu sırada orada olan meclis üyesi Ömer Efendi de bu durumu fark eder, endişeli bir biçimde korumacı bir yaklaşımla onu evine davet eder. *“Eksik etek nasıl olur?”* diye sorar (Adıvar, 2019: 26). Aliye bir kadın olarak gittiği yerde güvenilir bir erkeğin korumasına muhtaç kalmıştır. Müdür *“Sizinki taşra zihniyeti. Bu İstanbullu medeni hanımlar yalnız evde de yatar, ne zannediyorsunuz? Bu yaşta yapayalnız taşraya çıktıktan sonra...”* (Adıvar, 2019: 26). Bu ifadenin kötü niyetli bir erkek tarafından söylenilmesi o

zamanda yalnız başına iş yapmaya kalkan bir kadının başına gelebilecekleri göze aldığını gösteren bir ifadeye dönüşmektedir.

Aliye bu durumdan tedirginlik duyarak namuslu ve ihtiyar bir aile içerisinde oda bulmanın mümkün olup olmadığını sorar. Ömer Efendi ve karısı Gülsüm Halanın evine yerleşir. *“İki ihtiyarın kıymetli ve rahmetli Eminesi’nin yerini”* doldurur (Adıvar, 2019: 28). Aliye’ye ölen kızları Emine’nin adıyla hitap etmeye başlarlar. Ömer Efendi ve Gülsüm Halanın sevgisini kazanan Aliye, nihayet yerli bir aileye dâhil olmuş, onun himayesine girmiştir. Roman süresince Aliye, dürüstlüğü ve iffetini korumaya, yalnız bir kadının nasıl olup da onlarla beraber olmayı, hatta evlilik tekliflerini kabul etmediğini bir türlü anlayamayan zengin eşraf taliplerini kendisinden uzak tutmaya çalışır (Saraçgil, 2005: 214).

Maarif Müdürünün şüpheli işlerine alet olan ikinci muallime Hatice Hanım’ın *“boyalı kaşları, elinden düşmeyen sigarasından sapsarı olan kınalı elleri, sonra bu kadının kendisine eski saraylarda yeni bir gözdeye karşı ihtiyar ve günü geçmiş gözdelelerin abartılı yaltaklanmalarıyla karışık öfkeleri...”* (Adıvar, 2019: 29) ifadeleriyle Aliye’ye karşı bir biçimde betimlenmesi söz konusudur. *“Muallime Hatice Hanım bu sınıfa hiç ehemmiyet vermez, ders saatinde ekseri sigarasını yakar, sakızını çiğner, önlerine yazı meşki diye attığı ezeli bir besmele herhangisi başını kaldıracak olursa, Seni kör olası piç! diye üstüne saldırırdı”*. İki kadın arasında zıtlıklar oluşturulmuş Aliye ne kadar özverili bir öğretmense Hatice Hanım da bir o kadar umursamaz bir eğitimci olarak yansıtılmıştır.

Yazar kasabadaki kız ve erkek çocukları karşılaştırırken erkek çocuklarının kız çocuklara baskı yaptığını belirtmektedir. *“Kızlar o kadar acınacak, silik idiler ki, Aliye üzerinde yalnız merhamet izleri bırakıyorlardı. Fakat oğlanlar daha saldırgan, daha canlıydı ve oldukça kasaba halkının özelliklerini yansıtan bir benzeyişleri vardı. Kasaba esnafının çocukları öteki erkek çocuklar gibi kızların, fırsat buldukça saçlarını çekiyor ve dövüyorlardı. Fakat kendi kız kardeşlerinin, hatta kendi sınıflarından olan kızları ötekilere karşı koruyorlardı”* (Adıvar, 2019: 30).

Aliye’nin kasabada yüzü açık dolaşması tepkilere sebep olur. *“Görüyor musunuz? Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler Müslümanların kalbini*

fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar bunlar mel'undur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz. Eğer bir gün yalnız içimize Yunan girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu kadınların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız, yoksa Cenabı Hak'ın bütün gazapları üzerimizden eksik olmayacaktır" (Adıvar, 2019: 45). Hacı Fettah, dini değerleri kendilerine siper alıp kötülük saçan, halkı ahlaki değerlerin düşmesi ve dinin elden gitmesiyle tehdit eden kötü bir karakterdir. Tosun Bey yalnız zengin eşraftan müdafaa parası alınacağını söylemesine rağmen herkesten para alınacağıyla ilgili dedikoduyu yayınca korku ve endişe içinde olan kasaba halkı Tosun Bey'e tavır almaya başlar.

"Tosun Bey hayatını hep maksat için yaşamış demir iradeli, çok nezih hayatlı, hemen hemen hiç kadına temas etmemiş bir Türk genci" (Adıvar, 2019: 50) olarak tanımlanır. Aliye Tosun Bey'den etkilenmesine rağmen vatan görevi için ona yaklaşımdan çekinir. *"Bu mücadele günlerinde, bu mücadele kahramanlarının kalpleri yalnız memleket için çarpması lazım geleceğini düşünüyor ve bu tehlikeli misafire hiç görünmemeye karar veriyordu"* (Adıvar, 2019: 51). Kasaba eşrafı bu durumdan dolayı Ömer Efendi'nin Aliye'nin güzelliğini kullanarak Tosun Bey üzerinde etki kurmaya çalıştığına inanır. *"Celsenin başında en kaba ve ölçüsüz sözlerle Aliye'ye sövdüler. Birçok uydurma ahlaksızlıklarından bahsettiler"*. Nihayetinde kasabanın kadınları, bilhassa Fettah Efendi'nin ihtiyar karısı Aliye'ye giderek ondan aracı olmasını ister (Adıvar, 2019: 60).

Hacı Fettah Efendi, Tosun Bey'in Yunan karargâhı ile ilgili planlarını Damyanos'a anlatır. Bu sırada da düştükleri durumdan dolayı Aliye'yi suçlar. *"Bizden para almamasını bir kahpenin nüfuzundan mı biliyorsunuz? Yunanlılar ilerliyor Tosun Bey kaçacak delik arıyor"* (Adıvar, 2019: 71). Damyanos'la yapılan iş birliğinde Hüseyin Efendi *"bu kız benim olmalı"* diyerek Aliye'yi kendine ister (Adıvar, 2019: 80).

Damyanos'un, Aliye ile konuştuktan sonra Ömer Efendi'yi evine göndermesi, kasabadakilerin Aliye'den şüphelenmelerine yol açar. *"Aliye, Kumandan'a ne söylemişti? Rumca olduğu için, Ömer Efendi bile anlamamıştı. Fakat herhalde bir*

değişme vardı. Acaba Hacı Fettah Efendi'nin dediği gibi, Aliye, yalandan Müslüman görünen bir gavur kahpesi de, Kumandan'a efsun mu okumuştun?" (Adıvar, 2019: 124). Herkes bu dedikoduların etkisinde kalırken Aliye ile iyi anlaşılan kadınlar bile onun iyi niyeti konusunda tereddüde düşmektedirler. Damyanos da bu durumun farkındadır, o da Aliye'den etkilenir "*Şeytanın kızı bütün kasaba bunun için altüst; çok güzel, artık korku, tembellik yok*" (Adıvar, 2019: 81). Hacı Fettah kasabaya giren Yunan ordusu ile ilgili Aliye'yi suçlar. "*Bu Aliye kahpesinin güzelliği bize bu Yunan belasını getirdi. Onun evini muhafazaya aldirtıyor, anladınız mı? Yunanlı, Yunansız bu kahpeyi inşallah bu meydanda şeraitin cezasıyla cezalandıracağız*" (Adıvar, 2019: 97).

Aliye Tosun'a olan aşkıdan dolayı çatışma yaşamaktadır. Tosun'a olan aşkının, vatan sevgisinin önüne geçmesi onu ikilemde bırakır "*Aliye kasabadan çok, hayattan çok belki memleketinden çok, Tosun'u seviyordu*" (Adıvar, 2019: 156). Tosun "*Sen benim nişanlımsın, aşkımızın memleketimizden ayrı bir yeri olamaz. Burada kalacaksın, bu hafta zarfında Yunanlıların askerini, kuvvetini, cephanesini koyduğu yeri öğreneceksin*" diyerek Aliye'yi ikna etmeye çalışır (Adıvar, 2019: 156). Ne kadar üzücü olursa olsun feda edilmesi gerekenin aşkı olduğunu, vatanını korumanın daha önemli olduğunu düşünmektedir "*Yoksa bütün ordunun selameti mevzubahistir. Anladın mı? Hem bu felakete sırf kendi zaafım, seni görmek için kalbimin çocuk zaafı sebep oldu. Eğer buraya gelmeseydim vazifemi yapmam muhakkaktı. Eğer kalbimde bu hodbin aşk olmasaydı, memleketimi, ordumu, binlerce Türk'ün canını tehlikeye koymayacaktım*" (Adıvar, 2019: 173). Aliye, ülkesi için kendinin feda eden kadınları düşünüp onlardan cesaret alır "*En garibi, karar verdiği bu büyük fedakârlıkla yavaş yavaş vücudu donar ve ruhu kesilirken yine tarihte milleti için ölen ve ıstırap çeken kadınlar, ezeli gözlerinde mukaddes bir ışıkla şahane dudaklarında asırların silemediği zafer tebessümüyle Aliye'ye bakıyorlardı.*" (Adıvar, 2019: 174).

Damyanos Aliye'ye evlenme teklifi eder bunun karşılığında savaştan çekilmeyi önerir ancak Aliye bu teklifi reddeder. "*Reddettim Tosun. Çünkü seni, seni memleketimden çok seviyorum galiba*" (Adıvar, 2019: 177). Tosun buna karşılık "*Sana namusum üzerine yemin ederim ki, senden daha cesur, senden daha kahraman*

bir tek asker tanımıyorum. Hatta Türk ordusunda bile, anladın mı? Çünkü senin çekeceğin ıstırabı, senin feda ettiğin şeyi feda eden kimse, daha ben görmedim (Adıvar, 2019: 178). Pişkin'in belirttiği gibi *“Halide Edip Adıvar'ın kadın imgeleri 18. yüzyıl Avrupa romantik edebiyatındaki karakterler gibi güçlü, kişisel tercihlerinde özgür, ülkeleri için ölmeye ve bireysel güçleriyle ülkelerini kurtarmaya hazır karakterlerdir”* (Pişkin, 2010: 81).

Sancar'ın belirttiği üzere Halide Edip'in “kötü kadınları”, döneminin erkek yazarlarına kıyasla insani açıdan daha iyi ve kültürel olarak oldukça donanımlıdır ancak kötü kadın damgası yemenin bedelini hayatlarıyla ödemek durumunda kalırlar (Sancar, 2012: 137). Aliye'nin vatanseverliği kasabalılar tarafından görmezden gelinir. Hacı Fettah'ın Aliye ile ilgili iftiralarına inanan halk Aliye kendini savunmasına fırsat vermez *“Kahpeyi daha söyletiyor musunuz? Dün akşam Damyanos'un koynundan çıktı. Bunu dinleyenler kafirdir. Vurun, vurun, vurun kahpeye vurun kafasını hala söz söyleyen dudaklarını parçalayınız; erkekleri baştan çıkaran haram saçlarını parçalayınız, yolunuz, vurunuz, vurunuz!”* (Adıvar, 2019: 197) diyen Hacı Fettah'ın etkisinde kalarak Aliye'yi linç ederler. “Milliyetçilik üzerine çalışan kuramcıların birçoğu, milliyetçilerin ulusu bir aileye benzetme eğilimlerinden söz eder; ulus, kadınların ve erkeklerin ‘doğal’ rollerini oynadıkları, başında erkek bir reis bulunan bir ailedir.” (McClintock ve Skurski'den akt Nagel, 2013: 84). “Baba yurdunun anaları” olarak konumlandırılan kadınlar, milliyetçi hareketlerde ve siyasetlerde tahakküme uğrarken ulusun anneleri olarak merkezi bir sembolik yer işgal ederler (Koonz'dan akt. Nagel, 2013: 84). “Namusları lekesiz olmalıdır, bu nedenle, milliyetçiler genellikle kadınların cinselliğine ve cinsel davranışlarına özel bir önem verirler. Kadınların ailenin ve ulusun namusunu temsil ettiğini düşünürler: Kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır” (Nagel, 2013: 84). Benzer bir biçimde Najmabadi, kadının vatanla eşdeğer görülmesiyle ortaya çıkan ikili anlam yapısından dolayı kadının iffetinin aynı zamanda ulusal namusa karşılık geldiğini belirtmektedir (Birincioğlu, 2018: 63).

Diyaloglar içerisinde özellikle namusa yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Aliye ile ilgili dedikoduların artması ve “kahpe” olarak yaftalanması Aliye'nin köydeki itibarına zarar verdiği gibi linç edilmesine de sebep olur.

4.1.3. Filminin Künyesi

Vurun Kahpeye (1948)

Oyuncular: Sezer Sezin, Kemal Tanrıöver, Settar H. Körmükçü, Vedat Ö. Bengü, Temel Karamahmut, A. Alyanak, Mahmure Erki, Saime Oğan, Semih Eyin, Vedat Şimaer, Mürüvvet Ağlatan, Rabia Güler, Şakir Parla, Adnan Kutluer, Nuri İmren, Nurdoğan Öztürk

Müzik: Sadi Işıl

Film Operatörü: L. Yazıcıoğlu

Ses Mühendisi: S. Erbil

Müzik Adaptasyonu: Fatih G. Pasiner

Dekor: M. Özakıncı

Montaj-Senkron: Yura Negiz

Kostüm: Hayguyi Tanıkyan

Saç Tuvaleti: Mehmet Okyay

Senaryo: Lütfi Ö. Akad

Reji Asistanı: Selahattin Küçük

Prodüktör: Hasan Erman

Rejisör: Lütfi Ö. Akad

Süre: 1 saat 52 dk Siyah beyaz

4.1.4. Filmde Kadın Temsili

Film, Sezer Sezin'in, Halide Edip'in romanını okuyup etkilenmesiyle ve bunu bir sinema filmi projesi olarak düşünmesiyle ortaya çıkmıştır (Okumuş, 2016: 103).

Adıvar'ın Kurtuluş Savaşı döneminde geçen romanındaki Aliye öğretmenin hikâyesi Lütü Akad'la Selahattin Küçük tarafından senaryolaştırılmıştır (Ünser, 2004: 22). Halide Edip'in "*hakiki bir facia yarattınız, inşallah sahnede de muvaffak olursunuz*" dileğiyle projenin çekimlerine başlanmıştır (Akad, 2004: 54-55). "Yurt genelinde büyük bir gişe rekoru kıran film, her oynadığı sinemada uzun kuyruklar oluşturur" (Özgüç, 2008: 55).

Filmin gösterime girmesiyle birlikte bazı yazarlardan tepki görmesi söz konusu olmuştur. Bu tartışmalar şiddetli bir hal alarak o dönemin basınında yer almıştır (Özgüç, 1998: 57). Din adamlarının olumsuz şekilde temsil edildiğini düşünen kesimler tarafından eleştirilen filmin sinemadan kaldırılması istenmiştir. Bu sebeple sansüre giren film tekrar gösterim izni almıştır (Evren, 2011: 76-78).

Vurun Kahpeye filmi Edinburg Film Festivali'ne davet edilerek uluslararası bir festivalde gösterilen ilk Türk filmi olmuştur ancak altyazı koymaya vakit bulunamadan acele bir şekilde festivale gönderilmiştir (Kıraç, 2008: 51).

"Kurtuluş Savaşı'nın bitiminden 26 yıl sonra yaraların kapandığı, anıların iyice örtölüp küllendiği, Cumhuriyet'in güçlü ve baskılı kanatları altında huzur içinde yaşandığı bir dönemde Kurtuluş Savaşı'nı anlatan bir filme neden ihtiyaç duyulur?" (Akad, 2004'ten akt. Birincioğlu, 2018:13). Akad'ın cevapsız bıraktığı bu soruyu Birincioğlu, ulus anlatısının geleneği tekrar inşa etmek ve devamlılığını sağlamak olarak cevaplamaktadır (Birincioğlu, 2018:13).

Filmin başında "Bu film İstiklal Harbi'nde şehit düşen Türk kadınının ruhuna ithaf edilmiştir" ifadesi yer almaktadır. Bonitzer, filmlerde kullanılan dış sesi, "öteki" adına konuşmakla birlikte zamana ve uzama hakim olan bir iktidar olarak konumlandırırmaktadır (Bonitzer, 2007: 29). Yıldız Derya Birincioğlu, *Ulusal Aynayı Oluşturan Kadınsılık Sırları* kitabında bu durumu "*Popüler olarak yeniden inşa edilen ulus anlatısının temsil edildiği filmde, eril iktidar yapısını belirginleştiren 'her şeyi bilen' sesin, erkek özne yerine kadın özne olması, ulus anlatısında yeni kadın imajına verilen önemin göstergesi*" olarak yorumlamaktadır (Birincioğlu, 2018: 19). Aliye'nin "*Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve*

billahi!”sözleriyle devam eden girişte kitaptakine paralel bir şekilde Aliye Maarif Dairesi’ne yeni okulu hakkında bilgi almak için gittiği görülür. Burada Ömer Efendi ile karşılaşır, Ömer Efendilerde kalmaya başlayan Aliye Gülsüm anaya kaybettiği annesi ve babasından bahseder.

Çekimler, genel çekim olarak (geniş planları içeren, tiyatro izleniyor hissi yaratan ve mekanları detaylı olarak tanıtıcı sahneler) yapılmış olup, bazı konuşma sahnelerinde ve özellikle gösterilmek istenen öğeler tilt yaparak, önem atfedilen objeye doğru (ayakkabı, sarık vs.) yapılan detay planlar içermektedir. Kesmeler, görüntünün kararmasıyla oluşturulmuştur (Okumuş, 2016: 91-92).

Aliye dersteyken kavgaya tutuşan çocukları durdurmak için başka bir öğretmen gelir. Aliye yaramazlık yapan çocuğun uslanıncaya kadar mektebe gelmesini yasaklar. Bunun üzerine diğer hoca “*Fakat nasıl olur bu esnaftan Kantarcıların*” diye karşı çıkar. Bunun üzerine Aliye “*Kim olursa olsun. Size ne söyledimse onu yapın*” yanıtını verir. Aliye herkese eşit davranmak konusunda oldukça ideal davranır. Hiçbir olumsuzluk onu bu konudaki kararlılığından caydıramaz.

Sınıf penceresinden izlendiğini fark eden Aliye derste huzursuz olur. Daha sonra onu izleyen kişinin okuldan kovduğu çocuğun babası Uzun Hüseyin olduğu ortaya çıkar. Uzun Hüseyin dersi basarak oğlunu sınıftan uzaklaştırdığı için Aliye’ye itiraz eder. “*Sen kim oluyorsun kadın? Ne haddine bir eşraf çocuğunu kovuyor suratına haykırıyorsun? Yol iz bilmeyen kadınlara burada lüzum yok*”.

Aliye ise kararlı bir şekilde “*Şimdi buradan dışarı çıkınız efendi. Kasaba demek siz demek değilsiniz. Ben Anadolu’ya çocukları okutmak için geldim. Bu kasabada sizin gibi terbiyesi eksik adamların yüzünden kalamazsam başka yere gider vazifemi görürüm, şikâyetiniz varsa yeri burası değildir. Çık hadi çık çabuk çıkınız diyorum!*” diyerek sınıftan kovar. Evde bu olayı anlatırken Ömer Efendi Aliye’yi uzun Hüseyin hakkında uyarır. Aliye de “*Ömer Baba ve Gülsüm Ananın kızına kim bulaşmış bakayım*” diyerek bu cesaretini onlardan aldığını belirtir.

Kahvede Aliye ile ilgili olumlu konuşmalar çocukları nasıl yola getirdiğine dair yorumlar yapılır. *“Uzun Hüseyin onu Ömer Efendi’den istemiş Ömer Efendi kızımızın evlenmede gözü yok o kendisini bu kasabanın çocuklarına vakfetti. Evlenecek kız arıyorsan başka kapı çal dedi”* sözleriyle Aliye’nin dedikodusu yapılmaktadır. Hacı Fettah İstanbul’dan gelen zamane hocalarına kâfir gözüyle bakmaktadır: *“İstanbul’dan gelen bütün muallimler karılarımıza kötü misal oluyorlar.”* Kasabalı da bu konuda ikilemedir. Aliye’ye kadın olarak güvenmemekle birlikte onun iyi bir eğitimci olduğunu düşünenler vardır: *“Bizimkini onunla konuşmaktan men ettim ama bizim oğlanı yola getirdi.”* Aliye’nin öğretmenlik yapma çabası, yalnız bir kadın olarak eşraf tarafından cinsel açıdan müsait olarak algılanmasına neden olurken, onu çocuklarının öğretmeni olarak tanıyan pek çok köylü ise ciddiyetinden ötürü kendisini takdir etmektedir (Saraçgil, 2005: 214).

Ulusal ideolojinin yeniden üretilmesinde bazı simgeler kullanılır. Bu simgelerin kullanılmasındaki amaç kolektif hafızanın şekillenmesine katkıda bulunmaktır. *“Filmde ulus anlatısı ve çoğunluksal/kolektif hafıza simgeler aracılığıyla kadın üzerinden yeniden inşa edilir”* (Birincioglu, 2018: 25). Aliye bayrak dikmek için kumaş almaya gittiğinde parası yetmeyince *“Böyle bir günde ana yadigarı bayrak için feda edilebilir”* diyerek yüzüğünü verir.

Hoca Fettah, Tosun tarafından tutuklanınca kasaba kadınları Aliye’den yardım isterler. Aliye Tosun’la yüzleşmeye gittiğinde Tosun *“Ne istiyorsun onu söyle. Seni kederiyle ağlatacak kadar kalbini alan bu kasabadan bir şey almayacağım. Beni her zaman için kulun kölen addet. Yalnız benim eşim olmaya karım olamaya razı ol”* der. Aliye *“Bu toprak benim toprağım, bu kasaba benim kasabam. Burasını sev, muhafaza et, istediğin zaman, istediğin yolda yürürüm”* cevabını verir. Tosun *“Aliye Hanım benim nişanlım, onu size emanet ediyorum. Kasaba için canını feda etmeye hazır olduğunu unutmayın”* diyerek Hacı Fettah’ı serbest bırakıp göreve gider.

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin Aliye’yi suçlamaya devam ederler *“Aliye kahpesinin güzelliği başımıza bu düşman belasını getirdi. Evini muhafazaya*

aldırmuş. Bu kahpeyi inşallah bu meydanda cezalandıracağız.” Durmuş, eve gelerek Ömer Efendi’nin tutuklanma haberini verir. Bu haber üzerine Aliye, komutanla konuşmaya karargâha gider. “Nasıl bir kadın?” diye soran kumana asker “Şeytanın kızı gibi komutanım merdivenlerden rüzgâr gibi çıktı” yanıtını verir. Komutan Aliye ile konuşunca ondan etkilenerek Ömer Efendi’nin salınmasına izin verir. Aliye’yi ziyaret etmek istediğini de belirtir ancak Aliye “Bunu yapmayınız Kumandan, nişanlım yalnız haydut değil biraz eski Türk’tür de. Beni erkeklerle ne suretle olursa olsun konuştu diye almaz. Bunu görmektense ölmeyi tercih ederim. Siz de tabi ölmüş bir kızla konuşmaktan bir şey anlamazsınız. Ölüler konuşmasını bilmez.” Aliye’nin modern olmakla birlikte Türk değerlerine sahip çıktığının bir ifadesi olarak Damyanosla olan konuşmasında Türk kadınının “yabancı” bir erkekle tek başına konuşmasının yanlış olacağı görüşü “bu diyaloga gizlenen eril kodların oluşturduğu ataerkil yapıyı” yeniden üretmektedir (Birincioğlu, 2018: 36).

Ömer Efendi tekrar tutuklanınca Aliye kumandanla konuşmaya gider. Kumandan Aliye’ye evlenme teklifini kabul etmesi karşılığında babasını salmayı teklif eder. “Benim buradan gitmem yalnız babanızı, nişanlınızı kurtarmakla kalmaz, memleketiniz için de iyi olur” diyerek Aliye’yi ikna etmeye çalışır.

“Halide Edip’in romanlarında eğitim yoluyla modern erkeklere yoldaş haline ge(tiri)len kadın kahramanların en güzel örneklerini görmek mümkündür” (Sancar, 2012: 138). Aliye ve Tosun bahçede buluşurlar Aliye’nin “Beni de beraber götür korkuyorum” demesine karşılık Tosun “Hayır yavrum burada daha çok işimiz var. Cephaneliğin yerini öğrenmek lazım” diyerek Aliye’ye görev verir. Aliye gizlice Komutanın belgelerini karıştırarak cephaneliğin yerini öğrenir. Tosun “Senden daha cesur senden daha kahraman bir asker tanımıyorum” diyerek Aliye’yi över. “Kadınlar ulusun en değerli sahipliği olarak görülürler, sonraki nesle tüm toplum değerlerini taşıyan temel araçlar; toplumun gelecek neslinin taşıyıcıları- kaba bir tabirle milliyetçi rahimlerdir” (Wilford, 1998’den akt. Pişkin, 2010: 78).

Aliye Komutan’a giderek evin önündeki muhafızları çektirir. Komutanın evlilik teklifini kabul eder ancak bazı şartları olduğunu belirtir. Çatışma devam ederken karargâhtan kaçan Aliye’yi Hoca Fettah ve Uzun Hüseyin’le birlikte onların kışkırttıkları halk linç eder. Gülsüm Teyze ve Dursun, Aliye’nin cansız bedenini

üzerine onun diktiği bayrağı örterler. *“bayrağının ölü bedeni üzerine örtülmesi metaforik olarak bayrak ve zaferin kadınların katkısı olmadan kazanılamayacağıyla ilgilidir. Kadın aynı zamanda gericiliğe ve vatan hainliğine karşı verilen kavgada şehit edilmiştir ve bu da yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetinde “kadına” neden büyük önem ve rol verildiğini göstermektedir.”* (Pişkin, 2010: 84). Kasabanın işgalden kurtulmasıyla birlikte gelen asker Aliye’yi sorar; onun linç edildiğini öğrenince Hoca Fettah ve Uzun Hüseyin İstiklal mahkemesi tarafından asılır. Tosun geldiğinde olanları Dursun’dan öğrenir. Aliye’nin gömüldüğü Ağlayan Söğüt’ün oraya giderler.

Tosun: *“Aliye senin gibi sevmeye, senin gibi fedakâr olmaya, senin yaptığın şeyleri yapmaya hayatımı atfedeceğim. Sen nasıl muhabbetin, rahmetin, iyiliğin timsali oldunsa bu güzel hayat abidesinin korunmasına karşı nasıl cesur oldunsa ben de senin gibi korkmayacak, senin aziz hatıranı bu vatan için şehit düşmüş bütün Türk kadınlarıyla beraber ölünceye kadar kalbimde saklayacağım.”*

Aliye’nin *“Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!”* sözleri ve İstiklal Marşı ile film sonlanır. *“Kadını tanımlayan ‘annelik’ rolü, aynı zamanda toplumsal bütünün en küçük parçası olarak ‘aile’nin annesi olmanın ötesinde, ‘ulusal bütünün’ annesi olmaya da işaret etmektedir”* (Chatterjee, 2002’den akt. Durna, 2008: 86).

Filmde yer alan müzik seçimleri Batı kültürüne ait eserlerin yoğun olarak kullanıldığını göstermektedir. *“Örneğin Aliye’nin linç sahnesinde Ludwig Van Beethoven’dan II. Andante Molto Mosso adlı eseri kullanılmıştır. Ulusal marşlar, Türk taarruzu başlayınca ve Türk askerleri kasabaya girerken kullanılır. Aliye’nin, babasını kurtarmak için Durmuş’un fikrini sorduğu sırada ve Tosun Bey, savaş sonunda kasabaya geri dönerken ise türküler kullanılmıştır. Müziğin filmde bu türden kullanımı, modern ve geleneksel çatışmasının bir göstergesi olarak da okunabilir”* (Okumuş, 2016: 141).

4.1.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar

Kitapta Tosun ve Aliye aynı evde kaldıklarından haberdar değillerdir, evdeyken karşılaşmazlar. Buna karşın filmde Gülsüm Hala'ya *“Anne bu sabah gördüğüm o süvari kimdi”* diye Tosun Bey'i sorar ve bir iki gün onlarda misafir olarak kalacağını öğrenir.

Okuldaki diğer öğretmen kitaptakinden farklı olarak kapalıdır ve Aliye'nin yüzü açık gezmesi onu rahatsız eder. *“Yalnız İstanbul'dan gelenlerin kendi yüzlerini açtıkları yetişmiyormuş gibi on üç yaşındakilerin saçlarını açtırıyorlar”* diyerek Tosun'a şikâyet eder. Aralarında geçen diyalogda Tosun *“Hoca hanım, namus kadının yüzünü açıp kapamasında değildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki her tür rezaleti yaparlar. Yeni hoca hanıma yüzü açık diye kasabanın hücumu hiç hakkı yok.”* diyerek onun bu ithamlarına karşı çıkar.

Filmde yer almayan ancak romanda iki farklı zihniyet yapısını yansıtmada aracılık etmesi bakımından önemli olan kadın karakterlerden biri de ismi verilmeyen Bakkal Selim'in dul eşi'dir. Toplum tarafından dışlanan kadın, mevlitte de en arkalarda kalır ve şeker dağıtılırken de görmezden gelinir. *“Ötekinin berikinin tarlasında çalışır, kimsesiz, hayatını temin ederdi. Fakat oldukça güzel bir yüzü olması, onu hayli dile getirmiş dedikoduya sebep vermişti”* (Adıvar, 2019: 88). Kasaba kadınları tarafından hor görülen ve dışlanan bu kadına acıyan Aliye, Latif Ağa'nun mevlidinde ona şeker verilmemesini yanlış bularak tepki gösterir ve ona şeker ikram eder. Mevlit dönüşünde bu dul kadın, onların yanına gelerek hiçbir şey söylemeden Aliye'nin elini öper. Bakkal Selim'in dul karısı; eğitilmiş ve kültürlü bir Müslüman olan Aliye'nin insana bakışı ile cahil kalmış bir kitlenin arasındaki farkı ortaya koymak açısından romanda işlevsel bir figür olarak karşımıza çıkar (Kul, 2013: 68).

Kitapta Aliye bayrak yapmak için kumaş almaya gittiğinde annesinden yadigar kalan yüzüğü Latif Ağa'ya rehin bırakır (Adıvar, 2010: 164). Filmde ise yüzüğü; kumaşı satın aldığı Yakup Efendi'ye verir. Kumaşı, bayrak yapmak için aldığını öğrenen Yakup Efendi bu değerli yüzüğü almak istemez.

Filmde Aliye'nin kumandanla görüşmeye gitmesi dedikoduların çıkmasına sebep olur. Babasını kurtarmak için Uzun Hüseyin'e giden Aliye, onu içeri almak istemeyen karısına “*Tosun Bey Fettah Hocayı içeri aldığı vakit sizi böyle karşılamamıştım*” diyerek içeri girer. Uzun Hüseyin Aliye'ye sarmaya kalkınca Aliye bardağı onun elinde kırar içeri gelen karısı “*Defol evimden kahpe*” diyerek onu kovar. Romanda Uzun Efendi'nin karısı Aliye'ye karşı bu tepkileri vermez.

Kitapta Tosun Bey ile sık sık buluştuğu incir ağacının altına gömülen Aliye, filmde ormanlık bir alandaki söğüt ağacının (Ağlayan Söğüt) altına gömülür.

- Hikâye konusu ve detayların kitabın ruhuna mümkün olduğunca yakın şekilde yeniden üretildiği görülmektedir. Bu açıdan aktarım biçimi olarak edebi aktarım içerisinde değerlendirilebilir.
- Aliye karakteri inşacı temsil üzerinden kurgulanmıştır.
- Kurtuluş Savaşı döneminde geçen roman ve filmde milliyetçi öğeler sıklıkla kullanılmıştır. Bayrak gibi milli sembollere yer verilmiştir.
- Bazı yan kadın karakterler kitaptaki tasvirlerinden uyumsuz görülmektedir. Hatice Öğretmen kitapta sakız çiğneyen hatta öğrencilerle sigara içen biri olarak anlatılırken filmde Aliye'nin başını örtmemesinden şikâyetçi olan bağınaz bir kadın olarak temsil edilir.
- Yalnız vatana hizmet edilmesi gerektiği fikri yüceltilerek kadın erkek yakınlaşması vatanın birliği için tehlikeli görülür. Özellikle kadının erkek için tehlikeli, onun aklını çelici bir imge olarak ele alınması söz konusudur. “Şeytanın kızı bütün kasaba bunun için altüst” (Adıvar, 2010: 81).
- Erkeklerle görüşen kadın, kahpe ilan edilir. Aliye, Yunan Komutan Damyanos ile görüşmeye gittiğinde kahpe damgası yemekten kurtulamaz. Bununla birlikte komutanın onu ziyaret etme isteğini geri çevirirken böyle bir görüşme gerçekleşirse nişanlısının onu almayacağını söyleyerek normalleştirir.
- Kadın namusu ulus namusuyla eş değer olarak ele alınmıştır. Ulus namusunu simgeleyen cinsel açıdan “lekesiz” kadın imgeleri kutsallaştırılmıştır.

4.2. Hıçkırık

Türk edebiyatında ve popüler kültür tarihinde kült romanlardan biri olan *Hıçkırık* Türk sinemasındaki birçok melodram kalıbına öncülük etmiştir (Kırel, 2005: 225). “*Kerime Nadir’in en sevdiğim romanım dediği Hıçkırık, imkânsız aşkın romanıdır dolayısıyla imkânsız aşk denince akla gelebilecek her türlü öge bu romanda yer alır.*” (Öztürkmen’den akt. Çerkeşli, 2016: 64).

Hıçkırık 1953’te Atıf Yılmaz, 1965’te Orhan Aksoy tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Kerime Nadir’in en çok okunan romanı olma özelliği taşımaktadır. Nadir’in romanlarının birçoğu Yeşilçam sinemasında uyarlanmıştır (Özön, 1995: 104). Kerime Nadir 1937’de, *Tan Gazetesi*’nde tefrika olarak yayımlanan *Hıçkırık* romanı ile tanınmıştır. Nadir, bu durumu “*Genellikle bir yazarın eserleri arasında ünde ötekileri aşmış, hatta bazen yazara başlı başına ün sağlamış olan bir tanesi vardır. İşte benim Hıçkırık’ım da böyle bir şansla doğmuş olacak*” şeklinde ifade etmektedir (Nadir’den aktaran Çerkeşli, 2016: 51). Nadir *Hıçkırık* romanında birinci tekil şahıs anlatımını tercih etmiştir. Kitabın başlangıcında Emekli Yarbay’ın ağzından anlatılan hikâye daha sonra Kenan’ın anı defterinden anlatılmaktadır. Bu çalışmada romanın, Doğan Kitap tarafından 2018 yılına ait 196 sayfalık 8. baskısı temel alınmıştır. Romanın 1953 yılında Atıf Yılmaz tarafından çevrilen uyarlaması ele alınmaktadır.

4.2.1. Romanın Özeti

Emekli Yarbay, Kenan ve yanındaki genç kadını bahçeden izlemektedir. Kenan her gün kucağında leylaklarla evinin önünden geçerek mezarlığa gider. Emekli Yarbay’ın Kenan’la kurduğu dostluk, Kenan’ın geçmişte yaşadıklarını yarbaya anlatmak üzere hatıra defterini bırakmasıyla açığa çıkar.

Kenan yedi yaşındayken annesini kaybetmiş daha sonra babasının da aslında gerçek babası olmadığını gerçek babasının şehit düştüğünü öğrenmiştir. Üvey babası ve annesi ile sıkıntılı bir hayat yaşayan Kenan’ı okula gelen müfettişin arkadaşı evlat edinmek ister. Emekli bir elçinin oğlu olan Muhip Azmi Bey’in karısı 3 yıl önce ölmüştür, Nalân adında bir kızı vardır. Azmi Bey Kenan’ı İstanbul’daki evine

götürür. Kenan burada Nalân ile birlikte güzel bir çocukluk dönemi geçirir ve Nalân'a derin bir şekilde bağlanır. Nalân ile aralarında yaş farkı Nalân'ın onu kardeşten farklı bir şekilde görmesini engeller. 18 yaşına geldiğinde Doktor İlhami ile evlenen Nalân'ın Handan isminde bir kız çocuğu olur. İlhami sıhhiye müfettişliğine terfi edince seyahatlerden dolayı Nalân, Çamlıca'daki köşke tekrar yerleşir. Kenan Nalân'a olan aşkını itiraf eder ancak Nalân onu kardeşi gibi gördüğünü aralarında başka bir şey olmayacağını söyler. Kenan'ın görev için başka şehre gittiği sırada hasta olan Nalân Kenan'a gitmeden önce tembih etmesine rağmen Kenan'ın ona olan hislerini anlattığı bir mektup alır. Bu mektubu okuyan İlhami Kenan ve Nalân'ın birlikte olduklarından şüphelenir; kızları Handan'ı Nalân'dan uzaklaştırır ve Kenan'la Nalân'ın iletişimini engeller. Doktor Arif'in yardımıyla Kenan'a telgraf gönderen Nalân Kenan'a öleceğini bildirir, telgrafı aldıktan sonra yola çıkan Kenan geldiğinde Nalân'ın öldüğünü öğrenir. Nalân Kenan'a ve kızı Handan'a 18 yaşına geldiğinde verilmek üzere mektup bırakmıştır. Bu mektuplarda Nalân, Kenan'ı sevdiğini itiraf eder. Kızına yazdığı mektupta da sevdiği insanla evlenmesini nasihat eder. Yıllar sonra Kenan Nalân'ın kızı Handan ile evlenir ve bir kız çocukları olur. İstanbul'a izine geldiği bir zaman eşi Handan ile birlikte her gün Nalân'ın mezarına ziyarette bulunurlar. Kitap her gün yapılan bu ziyaretleri gören komşularının Kenan ile tanışması ve ona hayat hikâyesini sormasıyla başlar. Kenan ahabpılık kurduğu bu komşusuna hatıra defterini bırakır. Kitaptaki olaylar Kenan'ın hatıra defterinden anlatılmaktadır.

4.2.2. Romanda Kadın Temsili

Kitabın başında Kenan, Eskişehir'deki kıtasına döneceğini İstanbul'a 3 aylık izne geldiğini anlatır. Kenan ve eşinin sekiz aylık bir bebekleri vardır. İlk başta eşinin ismi belirtilmez, yirmili yaşlarının başında, sarı dalgalı saçlı bir kadın olarak betimlenir. Yarbay'ın anlattığı bölümlerde Kenan ve eşi arasındaki yaş farkına vurgu yapmak için *“öğle yemeğinden sonra, küçük anne, yavrusuyla istirahataya çekildi”* (Nadir, 2018: 19) gibi ifadeler yer alır.

Kenan'ın çocukluk anılarında klasik üvey anne portresi çizilir. *“Üvey annem hakikaten güzeldi. Uzun boylu, kumral saçlıydı. Bana büyük bir şefkat*

gösteriyordu...” “aylar sonra üvey annemde önceleri bir sertlik belirdi. Sonra çok geçmeden azarlamalar hatta dayaklar baş gösterdi.” (Nadir, 2018: 29).

Emekli bir elçinin oğlu Kenan’ı evlat edinir. Karısı üç yıl önce ölmüş on iki yaşında Nalân adında bir kızı olan Muhip Azmi Bey, Kenan’ın yeni babalığı olur. Kenan yeni evine çabuk ısınır.

Kerime Nadir, romanlarında iyi eğitim almış genç kız temsiline yer vermektedir. Okula gönderilmeyen kızlar evde eğitim görmektedirler (Çerkeşli, 2016: 95). Okula gönderilmeyen Nalân eğitimini haftada üç gün eve gelen hocadan almaktadır bununla birlikte cuma günleri gelen piyano hocası vardır. Nalân’ın arkadaşları Şükufe ve Hamra Kenan’ın eve geldiği ilk gün bahçede oyun oynarlar. Nalân henüz on dört yaşındayken babaannesi Nalân’ın başı açık gezmesinden rahatsızlık duymaya başlar “*On dört yaşında kocaman kızsın. Vallahi elâlemden utanıyorum*” diyerek Nalân’a çarşaf diktirilmesini ister (Nadir, 2018: 50).

İki yıl sonra Şukufe evlenirken düğünde Kenan’ın görsel olarak Nalân ve Şukufe’yi karşılaştırmasında “*Şukufe güzel bir kız değildi. Gelinlik de kendine hiç yakışmamıştı*” ifadeleri yer alır. Kenan Nalân’ı genç kız tuvaleti içerisinde gördüğünde onu nesneleştirir. Düğün bahçesindeki gençlerle bakışan kızlar, Kenan tarafından dehşetle karşılanır “*Nalân, sezdirmeden o tarafa bakıyor, uzun kirpikleri arasından daima gülen gözleriyle gizli bir söz verişte bulunuyor gibi anlamlı işaretler yapıyordu*” daha da hırçınlaşarak “*Ürperdim. Çocukluğuma rağmen Nalân’ın bu hareketini çirkin buluyordum... Kâğıdı ondan önce kapmak istiyordum. Fakat şeytan kız benden atik davrandı ve ayağını kâğıdın üstüne koydu*” diyerek Nalân’a ilk defa kinlendiğini itiraf eder (Nadir, 2018: 51).

Nalân’ın hastalandığı sırada onun doktorluğunu yapan İlhami Bey Nalân’la ilgilenmeye başladığında da Kenan hoşnutsuzluğunu dile getirir “*Doktor, Nalân’ın elini tutmuştu. Israrla, yüzüne, gözlerine baktığını hissediyorum. O sıkılıyor, çekingen duruyordu. Fakat bu hain yeşil gözlerde gizli bir hazzın derin titreyişleri vardı*” sözleriyle Nalân’ın masumlüğundan şüphe ettiğini belirtir (Nadir, 2018: 61).

Nalân çocukları olacağının haberini verince yeni doğacak çocuğa konacak ismi konuşurlarken Kenan Handan ismini önerir “*Nalân’ın ağılattığını Handan*

güldürecek” (Nadir, 2018: 75). Kenan iç sesinde çoğu zaman Nalân’a sitem etmektedir “*Ben toy bir gençtim Nalân beni çıldırttın, insanlıktan çıkardın!*” (Nadir, 2018: 132).

Nalân ölmeden önce Kenan’a ve Handan’a yazdığı mektuplarda Kenan’a olan aşkını itiraf eder. “*Ama son anda duyduğu pişmanlığa rağmen Nalân ‘ıffetli’ kalmayı bilir. Kocasının zalimliğine rağmen evini, ailesini terk etmez*” (Oktay, 1995: 138). Kerime Nadir’in ideal kadın tiplemesine uygun bir biçimde iyi bir eş ve fedakâr anne olmayı sürdüren Nalân, buna rağmen bir biçimde kocasını aldatmakla suçlanır. Modleski’nin belirttiği üzere popüler aşk romanlarında kadın karakterler için hikâye iki şekilde kapanabilir. “*Kadın kahraman erkekle birleşerek, evlenerek ya da ölerek tekrar değer kazanır*” (Modleski, 1982’den akt. Birincioğlu, 2018: 82).

Kenan, Nalân ölmeden gelmeyi başaramaz. Nalân, Handan’a yazdığı mektupta “*Gönlünü yokla... Acele etme! Sevdiğin, tamamıyla sevdiğin ve istediğin adama elini uzat... Bu adam uzun boylu, sarışın ve güzel bir subay olursa ruhum rahata kavuşacaktır*” diye yazar (Nadir, 2018: 195). Handan, uzun zamandan sonra gördüğü Kenan’dan etkilenerek nişanlısına yüzüğü geri gönderir. Annesinden gelen bu mektubu okuduktan sonra kendi isteğiyle Kenan ile evlenir. Roman boyunca tehdit altında olan kadın namusu, kadının elindeki en büyük güç olarak gösterilir. İdeal kadın olabilmesi bu gücü elinde tutabilmesine bağlıdır. Romanın sonunda bu güce sahip olan kadın kahraman sevdiği erkeğe kavuşarak ödüllendirilir. Sonuçta gene bir ataerkil düzenin içine alınır.

4.2.3. Filmin Künyesi

Hıçkırık (1953)

Oyuncular: Muzaffer Tema, Nedret Arıburnu, Reşit Gürzap, Temel Karamahmut, Fatma Bilgen, Settar Körmükçü, Yetvart Yeretzyan, Muazzez Arçay, İhsan Aşkın, Lebibe Çakın, Dursune Şirin, Osman Altınay, Nejat Saydam, Feridun Çölgeçen, Belkıs Fırat, Muazzez Doğan, Leman Akçatepe, Abdullah Ataç, Alev Elmas, Tunç Nuyan, Bilsen Etüs, Karin Davutoğlu

Filme Çeken: Mike Rafaelyan

Senaryo: Atıf Yılmaz

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Reji Asistanı: Nejat Saydam

Projeksiyon asistanı: Kerim Pamukoğlu

Operatör asistanı: Osman Başata

Işık asistanı: Orhan Özerler

İtalyadaki sahneleri çeken: Franco Lazaretti

Sesleri alan: Raüf Tözüm

Montaj senkron: Yılmaz Atadeniz

Yapımcı: Temel Karamahmut

Yapım Şirketi: Erman Film

Süre : 127 dakika

35 mm - Siyah Beyaz

4.2.4. Filmde Kadın Temsili

Film annesinin ölümüyle başlar. “Yalnız kaldık Kenan. Yapayalnız kaldık” diyen babası bir müddet sonra tekrar evlenir. Üvey annesi gelir gelmez Kenan’ı odasından eder “üvey annemin o gün bana karşı gösterdiği şefkat ve sevgiyi daima bulacağımı sanmışım. Yanılmışım. Üvey annemin ilk işi eski odamı değiştirmek eşyalarımı tavan arasına taşımak oldu. Babama tavan arasında korkacağımı söylediğim zaman artık koca adam oldun dedi. Hem mademki annen böyle istiyor” Kenan üvey annesini özellikle onu zor durumda bırakacak davranışlarda bulunduğunu “Evet annem böyle istiyor. Benden nefret ediyor bana ıstırap çektirmekten zevk alıyordu.” ifadeleriyle belirtir.

Üvey annesi: “Kenan Kenan Kenan! of bıktım usandım bu yumurcaktan. Tahammülün de bir haddi var canım. Ben elin piçlerinin dadısı değilim.” Diyerek babasının cevap vermesine fırsat vermeden “Fazla laf istemiyorum. Bu yumurcağı başımdan def edeceksin. İstersen leyli mektebe ver yahut da başka bir çare düşün” diye söylenir. Kenan’ın kitaptakinin aksine gerçek babasının da öldüğünü üvey annesinin bu bağırırları sırasında öğrenir. “Hem neden bu çocukla alakadar oluyorsun anlamıyorum annesi ölmüş, babası da değilsin.” Babasının çaresizce: “benden başka kimsesi yok zavallının.” sözlerine de “Niçin zavallı oluyormuş. Asıl zavallı olan benim. Sana son defa söylüyorum ya o ya ben anladın mı?” şeklinde karşılık verir. Babasının Kenan’ı başkasına vermesi onu istemeyen üvey anneye bağlanır. Bu şekilde koruma görevini devreden üvey baba aklanır, suç tamamen yeni üvey anneye atılır. Kitapta aralarını bulmaya çalışan üvey anne filmde arabozucu olarak gösterilir.

Filmde öğretmenın akrabası Muhip Azmi Bey Kenan’ı oğlu olarak alıp İstanbul’a götürürken “hatta bir an geri dönmeyi bile düşündüm ama üvey annemin soğuk öpücükleri ve nefret verici halleri beni bu düşüncelerden çok çabuk uzaklaştırdı” diyen Kenan üvey annesine olan nefretini tekrar dile getirir.

Küçükken Kenan’ın salıncakta sallanırken inelim korkuyorum feryatları geçiş sahnesiyle büyük oyuncuların oynadığı kısma gelir bu sefer Nalân korkuyorum Kenan inelim diye bağırır. “Kenan çok korkuyorum inelim lütfen” feryatlarıyla bu sahne ile Nalân’ın yaramaz ve korkusuz kız çocukluğuna tezat oluşturulur.

İlhami ile evlenme sahneleri kısa tutularak buradan Nalân’ın çocuk beklediği sahneye geçilir. “Nalân’ın ağlattığını Handan güldürür” diyen Kenan’a karşılık olarak Nalân “Bir gün belki kızımı sana veririm” der. Bu sahnede Nalân isminin anlamına da vurgu yapılır, “ağlayan, inleyen” anlamına gelmesi adeta onun kaderini belirleyen bir etken olarak ele alınmıştır. Handan ismini “gülen” anlamına gelmesi Kenan ve Nalân’ın hayatları için umut olur. İsimlerin bu şekilde belirlenmesi, bir açıdan da romanın sonundaki duruma gönderme yapmaktadır (Çerkeşli, 2016: 67).

Matmazel Janet’in partisinde Nalân ve Kenan dans ederler. Bir müddet sonra Nalân’ın içki içmesinden rahatsız olan Kenan Nalân’ın dans teklifini geri çevirir. Bu

konuda partideki başka bir kadın *“Kadınlar reddedilmeyi hiç sevmezler mademki o sizi bıraktı siz de aynı şekilde hareket edin her şeyi unutun için eğlenin”* diyerek nasihat verir. Kenan kadının içki ve dans teklifini kabul eder. Nalân dans ederken başı döner ve düşer ona yardımcı olmak isteyen adamı Kenan tokatlar ve araba çağırarak Nalân’ı eve götürür. Eve döndüklerinde kitaptakine benzer biçimde bir tartışma yaşanır. Nalân’ın *“Benden ne bekliyorsun”* sorusuna *“Hiç”* şeklinde cevap vermesine rağmen bu durumdan oldukça rahatsız olan Kenan *“Lakayt alaycı tavrı beni deli ediyor ondan intikam almak istiyordum”* itirafında bulunur.

Neale'a göre, melodramların dokunaklı yapıları hazzın kaynağını oluşturmaktadır. Zamanın geri alınamazlığı dokunaklı anlatının en önemli öğelerindendir. Bu şekilde izleyicinin dikkati karakterlerin kaçırdıkları fırsatlara çekilerek onların metne duygusal olarak bağlanmaları sağlanır (Neale, 1986: 8). *“Yerli melodramlarda şarkılar, filmlerde karakterlerin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü, özlemi dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanır. Dile getirilemeyen duygu ve düşünceler, adeta şarkılarda zincirlerinden boşalır”* (Akbulut, 2008: 101). Kenan ve Nalan’ın Kudsi Baba’yı dinlemeleri bu anlamda birbirlerine duydukları özlemi anlatan öğelerden biri olarak yorumlanabilir.

Hariciyeye gitmeden (Kenan’ın Ankara’ya tayini çıkar) Kudsi Babaya uğrarlar. Dönüşte Kenan, Nalân’a sahip olmaya çalışır. Nalân onu tokatlar ve *“Yazık Kenan kafamın içindeki güzel hayalini mahvettin. Çekil git buradan”* diyerek yanından kovar. Nalân’ın bu davranışı geleneksel eril iktidarın devamlılığı için bir feda ediş olarak yorumlanabilir. İdeal evliliği yapmak uğruna toplumsal öğretilerin dışına çıkmadan Kenan’a abla olarak yaklaşması ve aralarında oluşabilecek herhangi bir arzuyu bastırması söz konusudur. Yasak aşk olarak nitelendirilebilecek herhangi bir durumdan kaçınmak adına duygularını inkâr eder (Birincioğlu, 2018: 85).

Dört ay sonra gelen mektupta kitaptakine benzer şekilde Nalân Kenan’ı çağırır, hasta olduğunu ve onu görmeye gelmesini söyler. Kenan Nalân’ı ziyarete gelir, Nalân ile konuşurken *“Beni hiç sevdin mi”* diye sorar. Nalân Kenan’ı kardeş gibi sevdiğini söyler ve mektupları herkesin okuyabileceği şekilde yazmasını tembihler.

Kenan'ın Nalân'a yanlışlıkla gönderdiği mektup Nalân'ın kocası tarafından okunur. İlhami, mektubu okuduktan sonra Nalân'ın ona olan sadakatinden şüphe ederek *“Handan'ın babası kim?”* diye sorar. Evden ayrılırken de Handan'ı yanında götürür. *“Aldatılan bir erkek nasıl intikam almış görsün bakalım”* diyen İlhami Nalân'dan intikam almak için çocuğunu ondan uzaklaştırır ve Kenan'dan gelen mektupların Nalân'a ulaşmasını önler. Ahmet Oktay bu durumu *“Tuhaftır: Hıçkırık'ta mektuplar gönderilmez ya da alıcının eline ulaşmaz, beklenen kişiler (örneğin Kenan) zamanında gelmez. İtiraf lar gecikmeli yapılır. Sürekli bir erteleme söz konusudur.”* şeklinde dile getirmektedir (Oktay, 1995: 138).

Hastalığının son dönemlerine gelen Nalân ölmeden önce Kenan'a ve Handana mektup yazar. Nalân İlhami'nin doktor arkadaşından Kenan'a telgraf çekmesini rica eder. Kenan ertesi gün yola çıkar eve geldiğinde İlhami ile karşılaşır. İlhami Kenan'ı Nalân'ın öldüğüne inandırır ve ilişkileriyle ilgili hesap sorar. Kenan, o sırada yanlarına gelen Vesime'den Nalân'ın ölmediğini öğrenir. Kitapta Nalân'ı ölmeden görmeye yetişemeyen Kenan filmde ölmeden önce Nalân'ı görme şansına kavuşur. Nalân Handan'a yazdığı mektubu Kenan'a teslim eder. Bahçeyi görmek isteyen Nalân'ı Kenan kucağında balkona taşır. Bu sırada Handan da gelir ancak Nalân onu göremeden Kenan'ın kollarında can verir.

4.2.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar

Kenan annesini kaybettiğinde babası *“Kenan sen çok talihsiz bir çocuksun yavrum. Dünyada yapayalnız kaldın”* diyerek (Nadir, 2018: 27) Kenan'a aslında öksüz olduğu gerçeğini bir anlamda söylemiş olur. Kitapta Kenan üvey olduğunu kahvedeki konuşmalardan duyarken filmde üvey annesi ve babası arasındaki tartışmaya kulak misafiri olduğunda öğrenmektedir. Okuldan geldiğinde Kenan'ın kulak misafiri olduğu konuşma kitapta oyun oynarken ortaya çıkar. Evde annesinin fotoğrafını bulup aldığı ve babasıyla tartıştıklarında gerçeği bildiğini itiraf eder. Kitapta üvey annesi insafli davranıp onları barıştırmaya çalışırken filmde Kenan'ın bir şekilde evden uzaklaştırılmasını ister. Filmde Kenan'ın anne ve babasına ait fotoğrafları aldığını itiraf ettiği sahne kitaptakine benzer ancak üvey annesi bırak öldürecek diye kocasına müdahale etse de daha sonra *“Kendini boşuna helak*

ediyorsun. Atarsın başından olur biter” diyerek Kenan’ın evden uzaklaştırılmasını önerir.

Eve geldiklerinde Azmi Bey Dilber Bacı’ya *“Nalân yine yaramazlıklarına devam ediyor mu?”* diye sorar. Nalân’la Kenan bahçeye indiklerinde *“son gelen ebe olur”* dendiğinde Nalân, hayır onun yerine ben ebe olurum diye araya girip Kenan’ı koruması altına alır. Kitaptakinin aksine Nalân’ın arkadaşlarının isimlerine yer verilmez. Kitapta yer almayan Şaban ve Dilber Bacı arasındaki çekişme filmde bir komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Filmde Macide ve Sacide karakterlerinin sıkıntılı evlilik hayatları yer almaz. Macide zengin bir tüccardan dul kalmış dört yaşındaki kızını kaybetmiştir. Bu olay üzerine sekiz senedir kız kardeşiyle yaşamaktadır. Sacide’nin evliliği iki yıl sürmüş sarhoş, esrarkes ve kadına düşkün olan kocasından ayrılalı on yıl olmuştur. Kenan’ın arkadaşı Fazıl ile gezmeye gittikleri sahneler kadınlarla oturdukları kesitlerden oluşur. Kadınların isimleri ya da geri planlarıyla ilgili bilgiye yer verilmez.

Kenan’ın tayini çıktığında köşkten ayrılırken Nalân ile sarılarak vedalaşırlar ancak kitapta onu dudaklarından öper.

Kitapta Nalân ölmeden köşke yetişemeyen Kenan’a Nalân’ın yazdığı mektupları Vesime verir. Son olarak film ve kitap arasındaki en önemli fark Handan ve Kenan’ın evliliklerine filmde yer verilmemesidir. Kenan’ın sevdiği kadının kızıyla evlenmesi, seyirciyi rahatsız edebileceği ve Türk toplumunun gelenek ve göreneklerine ters düşebileceği düşüncesiyle yer verilmemiştir. Bu tercih hem filmin trajedisini besler hem de sevgilinin kızıyla aşk yaşanması fikrinin bazı izleyicilerde oluşturabileceği olumsuz durum ve ön yargıyı ortadan kaldırır (Çerkeşli, 2016: 81). Melodram özellikleri barındıran filmde imkânsız aşk ölümcül hastalık ile birleşince kavuşmanın olanaksızlığı ikiye katlanır.

- Kitabın hikâye ve üslup kuralları açısından genel özelliklerini koruyan, ancak bununla birlikte bazı detayların değiştirildiği bir aktarım olması sebebiyle geleneksel aktarım içerisinde değerlendirilebilir.

- Nalân karakteri inşacı temsil üzerinden kurgulanmıştır. Roman ve filmde milliyetçi öğeler sıklıkla kullanılmıştır.

- Hasta olmaya yatkın kadın imgelerine yer verilir. Nalan zatülcenp geçirir uzun süre tedavi görmek durumunda kalır daha sonra da hastalığı sebebiyle hayatını kaybeder. Kenan'ın annesi de o daha çok küçükken hastalanarak ölmüştür.

- Bazı yan kadın karakterlerin filmde temsiline yer verilmemiştir.
- Kitapta çocuk gelin teması işlenirken filmde bu konuya yer verilmez.
- Romanın sonuyla filmin sonu birbiriyle uyum göstermemektedir.

Romandaki Nalân'ın ağlattığını Handan güldürecek repliğine yer verilmesine rağmen filmde Handan ve Kenan'ın evliliğine yer verilmemiştir.

- Kadınların arzularını yazıyla dile getirmeleri söz konusudur. Nalân, Kenan'a olan aşkını bıraktığı mektuplarda itiraf etmiştir.

- Toplumsal inşa açısından kadının evli olması savunulur.

- Kötü üvey anne figürüne yer verilmiştir. Kenan'ın üvey annesi başta iyi davranmasına karşın daha sonraları hırçınlaşır. Ancak kitaptaki anneye nazaran filmde daha katı bir portre çizilir. Melodramik etkiyi artırmak için Kenan'ın gerçek babasını öğrenme sahnesi üvey annesinin bağırışları ve onun evden gitmesini istemesiyle ortaya çıkar.

- Kemalist ideolojinin etkisiyle kadınların eğitim görmesine önem verilir. Ayrıca kitapta genç yaşta çarşafa giren Nalân filmde başı açık bir şekilde görülür.

- Kadının çocuğu üzerinde hakkı olmaması ve suçsuz olmasına rağmen kocasını aldatmakla itham edildiğinde çocuğunun elinden alınması söz konusudur.

4.3. Çalıkuşu

Çalıkuşu romanı Reşat Nuri Güntekin tarafından ilk olarak 1922 yılında Vakıf Gazetesi'nde tefrika edilmiştir ve aynı yıl kitap olarak basılmıştır. Bu çalışmada romanın 1966 yılında Osman F. Seden tarafından çevrilen uyarlaması ele alınmaktadır.

4.3.1. Romanın Özeti

Feride küçük yaşta annesini ve babasını kaybetmiştir. Tatilleri teyzelerinin yanında geçiren Feride yatılı bir kız lisesinde okur. Ele avuca sığmayan bir çocuk olan Feride'ye "Çalikuşu" lakabı takılır. Besime Teyzesi'nin oğlu Kamran'a küçüklüğünden beri belli etmediği bir ilgi duymaktadır. Kenan'ı bahçede Neriman'la yakalayan Feride onları tehdit eder. Daha sonra okuldayken Kenan sık sık ziyaretine gelmeye başlar. Feride, Kenan'ın Neriman'ı görmeye geldiğinde yanına uğradığını ve aldığı hediyelerin de sus payı olduğunu düşünür. Ancak Kamran Feride'ye olan ilgisini itiraf eder ve nişanlanırlar. Feride'nin ikna etmesiyle Kamran dört seneliğine Avrupa'ya amcasının yanına gider. Kamran'ın iki sene önce Avrupa'da tanıştığı bir kadının arkadaşı düğünden önce Feride'yi ziyarete gelir ve ona Kamran'ın arkadaşına âşık olduğunu söyler; kanıt olarak da mektupları gösterir. Bunun üzerine Feride o gece kimseye haber vermeden evden ayrılır. Şehirden ayrılmak ve Anadolu'da öğretmenlik yapmaya karar verir. Atandığı köylerden birinde Munise adlı bir kız çocuğunu evlat edinir. Gittiği yerlerde "İpekböceği", "Gülbeşeker" gibi lakaplar takılır. Gittiği her yerde başına bir sıkıntı gelen Feride sürekli yer değiştirmek durumunda kalır. Savaş çıkınca okul hastaneye çevrilir. Daha önce tanıştığı Doktor Hayrullah Bey'le karşılaşır. Savaş süresince hastanede hastabakıcılık yaparak ona yardım etmeye başlar. Munise'nin hastalanıp ölmesiyle Feride yıkılır. Bu sırada köyde Hayrullah Bey'le aralarında bir şeyler olduğu dedikoduları çıkmaya başlamıştır. Feride istifa etmek durumunda kalır. Hayrullah Bey Feride ile kâğıt üzerinde bir evlilik yapar. Feride ile birlikte bir çocuk yurdu açarlar. Hayrullah Bey Feride'nin günlüğünü okur ve onu ölmeden önce Feride'ye gizli bir şekilde teslim ederek Kamran'a vermesini vasiyet eder. Feride Besime Teyzesi'nin yanına tekrar gelir, onlara Hayrullah Bey'in vefat ettiğini söylemez. Kamran Münevver ile evlenmiş ancak onu kaybetmiştir. Feride'nin günlüğünü okuyan Kamran ve ev halkı Feride'nin gitmesine izin vermez. Feride ve Kamran'ın evlenmeleriyle roman sonlanır.

4.3.2. Romanda Kadın Temsili

Feride çocukluğundan itibaren başına buyruk bir karakter olarak karşımıza çıkar. Çocukluğunda yaptığı yaramazlıklar çevresi tarafından hoş karşılanmaz. Büyümeye başladıkça yaptığı çocukluklar ayıplanır ve ondan daha olgun davranması beklenir. Feride çoğu zaman davranışları ve toplumsal baskı arasında bir çatışma yaşamaktadır.

Kuzeni Müjgan’la denize ayaklarını soktuklarında balıkçılara yakalandıklarında adının Marika olduğunu yalanını söyler *“Bu nasıl Müslüman kızı böyle, sade başını değil bacaklarını da açıyor”* demelerinden korkar (Güntekin, 2018: 81).

Münevver ve Kamran arasındaki ilişkiyi öğrenen Feride evden o gece ayrılır. *“çaresiz Gece vakti, ıssız kır yollarında, tek başına dolaşan bir kadından kim şüphe etmezdi”* (Güntekin, 2018: 151). Geceyi eski bir tanıdıkları olan Gülmisal Kalfa’nın yanında geçirir. Olanları anlattığında *“Feride sen çocukluk etmişsin, Kamran Bey bir cahillik etmiş. Tövbe eder, bir daha yapmaz”* (Güntekin, 2018: 155). Gülmisal Kalfa’nın bu sözleri erkekler için bu tarz gönül eğlencelerinin doğal olduğunu ve kolaylıkla affedilebileceğini ima etmektedir.

“Maarif Nezareti’nin açık gezen kadın hocalara pek emniyet etmediğini(güvenmediğini) işitmiştim” (Güntekin, 2018: 159) yazar bu ifadelerle o dönemde başı açık kadınlara güvenilmediğini ifade eder.

Maarif Müdürü’nden dilekçesi eksik olduğu için azar işiten Feride orada olan başka birinin hakaretine uğrar *“Aman Yarabbi, neler söyleniyordu! Benim gibi kadınlar, hocalıktan ziyade, sanata heves etmeliymişler. Beyefendinin buyurdukları gibi, istida ile şahadetname arasındaki farkı henüz anlamamış olduğuma göre hocalıkta muvaffak olacağım esasen şüpheliymiş. Fakat çalışırsam, mesela iyi bir terzi olur, hayatımı kazanırmışım”* (Güntekin, 2018: 163). O dönemde kadınlara belli işlerin uygun görüldüğünü gösteren bu diyalog, eğitimlerini küçümseyerek önemsiz hale getirir.

Feride'nin genç ve bekâr bir kadın olması gittiği yerlerde onu sık sık sıkıntıya sokar ve bir müddet sonra oradan ayrılmasının sebebi olur. İlk olarak B vilayetinin, merkez rüştiyesinde açık bulunan bir coğrafya ve resim muallimliğine tayin edilir. Hayriye Hoca, Gelibolu'dan atanmış Feride ile aynı anda ataması yanlışlıkla yapılmıştır. Feride'nin buraya atanması Nezaret'teki ilişkilerine bağlanır "*Ne mal olduğun zaten yüzünden belli*" onun ekmeğini elinden almak için Nezaret'te kim bilir kaç kişiyle..." gibi ifadelerle Feride kendisinden bağımsız gelişen bir hata yüzünden suçlanarak hakarete uğrar (Güntekin, 2018: 183).

Atandığı yeni okulda "İpekböceği" olarak anılmaya başlar. Öğretmen arkadaşı Yusuf Efendi Feride'ye âşık olur. Hasta olan Yusuf Efendi ölmeden önce Feride'yi görmek ister. Ablası Feride'den bu isteği yerine getirmesini ister. Yusuf Efendi'nin son dileğini yerine getiren Feride bu olaydan sonra dedikodular yüzünden orada daha fazla kalamaz ve tayinini ister.

Yeni atandığı kasabada da "Gülbeşeker" lakabı takılır. Zengin öğrencisi Nadide'nin evindeki davete giden Feride burada daha önce fakir işçi olarak karşılaştığı İhsan ile tanışır. İhsan arkadaşlarıyla bahse girmiştir. Nerime Hanım Feride'yi İhsan'a ister ancak Feride bu teklifi geri çevirir. Daha sonra komşusu Hafız Kurban Efendi de Feride ile evlenmek ister. Kurban Efendi'nin karısı gelip "*Hemşireciğim, efendi size göz koymuş, sizi almak için beni boşamaya kalktı. Yalvardım, yakardım, ziyanı yok, o hanımı al, tek beni boşama. Biz, güzel güzel geçiniriz. Ben sizin yemeğinizi pişiririm, hizmetinizi ederim dedim. Kuzum kardeşim, bana acı!*" (Güntekin, 2018: 377) diyerek Feride'ye çaresizliğini bildirir. Talebelerden birinin saçını örüp kurdele taktığında daha sonra kurdeleyi para karşılığı alıp yakasına takan "*bana artık paşalar paşası demelisiniz, değil mi Gülbeşeker'den nişan aldım!*" diye arkadaşlarını eğlendirenler olur (Güntekin, 2018: 378). Müdire Hanım bu konuda Feride'yi uyarır "*Mademki İhsan Bey'i istemedi, demek bir başkasını seviyor, acaba kimi?*" diye dedikodular çıktığını söyler (Güntekin, 2018: 378). Tayinin ister ancak o sırada uygun yer olmadığı için orada bir müddet daha kalmak zorunda kalır. Mektepten arkadaşı Nazmiye'nin davetiyle gittiği köşkte "*kadınları iğfal etmek, birçok aile çocuklarını yakmak için israf etmiş bir ihtiyar çapkın*" olarak tanınan Burhanettin Bey ile karşılaşır (Güntekin, 2018:

394). Evde olan uygunsuz durumlar Feride’yi oldukça rahatsız eder, fenalaşarak bayılır. Olayın duyulmasını önleyemeyecekleri için Müdire Hanım Feride’nin gitmesini önerir. Onu İzmir’de tanıdığı muallim arkadaşına ve Maarif başkâtibine yönlendirir. Feride sürekli bu durumda kalmaktan bunalır ve özgür olmanın onu sıkıntıya düşürdüğünü düşünür. Bu düşüncesini “*Kuşları zorla kafesinde alıkoymalı Müdire Hanım, zorla zorla*” şeklinde ifade eder (Güntekin, 2018: 397).

Yeşilçam melodramlarında sıkça vurgulanan erkeksizlik, kadınların mutsuz olmalarındaki itici güç olarak anlatı içerisinde yer almaktadır. Kadınları “sahip çıkılması” gereken bireyler olarak inşa eden ve çekirdek ailenin kurulması koşuluyla bu durumdan kurtaran bu yapıda kadın için kurtuluş doğru erkeği bulmaktır (Akbulut, 2008: 46). Melodramlarda kadınların başına gelen kötülükler erkeksiz olmalarına bağlanır ve bir şekilde erkeksiz olmanın cezasını çekmeye mahkûm edilirler (Akbulut, 2008: 307).

Feride İzmir’e gelir Maarif’teki sınavı geçemez ancak Reşit Beyefendi ona kızlarına Fransızca ders verme teklifinde bulunur. Karşıyaka’daki köşke Munise ile birlikte yerleşirler. Köşkte Ferhunde ve Sabahat’e ders verir. Reşit Bey’in büyük oğlu Cemil Bey’in ilgisi Feride’yi rahatsız eder. Cemil’in onu sıkıştırdığı bir gün “*Kadın hizmetçi, evlatlık kabilinden insanlara böyle muameleler yapmak adettir. Konağınızda bunların vaziyetinden pek farklı olmayan bir vaziyeti kabul etmekle ben buna çanak tuttum*” diyerek onun bu yanlış hareketini normalleştirir (Güntekin, 2018: 412). Bu olay üzerine buradan da ayrılarak başka yere tayin olur. Muharebe başlayınca mektebi hastane haline getirilir. Feride önceden tanıştığı Doktor Hayrullah Bey ile karşılaşır. Doktor ona yardım etmesini teklif eder ve Feride hastabakıcılık yapmaya başlar. Burada da dedikodulardan kurtulamayan Feride, adının Hayrullah Bey’le çıkmasından dolayı okul müdireliğinden istifa etmek zorunda kalır. Güzelliğin bir bedeli olmalıdır ve bu bedel çoğu zaman lanetlenmek olur. Bu şekilde kadın edilgen hale getirilir.

Romanda kadın dayanışmasının ve bunun tersinin olduğu durumlar görülür. Feride’ye kötü sözler söyleyen bir hocaya karşı başka bir hoca Feride’yi korur “*Müdire Hanım bu nasıl müdirelik? Bu kadının, bu muallimenin namusuna dil*

uzatmasına nasıl müsaade ediyorsunuz? Neredeyiz? Bir kelime daha söylemesine müsaade ederseniz, onu değil sizi mahkemelerde süründürürüm. Kendini nerede sanıyor bu kadın?” Kuşadası’ndaki Başmuallim Hanım *“Gençsin malumatlı görünüyorsun, mektebi sana bırakıyorum. Bildiğin gibi idare et. İki muallimemiz daha var, yaşlı iki hanım, onlardan hayır yok”* diyerek ayrılacağı zaman yerine Feride’yi bırakır (Güntekin, 2018: 422). Daha sonra kendilerinden önce Feride’nin müdür yapılmasını çekemeyen kadınlar Doktor Hayrullah Bey’le aralarında çıkan dedikodunun yayılmasına katkıda bulunurlar. Gittiği yerlerde her zaman iyi bir şekilde karşılanmayan Feride, Muhtarın karısı önceleri birkaç defa taş atmış olmasına rağmen zamanla kendini insanlara alıştıırır. Köyün ebesi Nazife Molla onu sık sık ziyarete gelir.

Feride’nin sınıfında on iki yaşından büyük kız olmamasına rağmen sınıftaki kızlardan Zehra, Çoban Mehmet ile evlendirilir. Feride’nin bu durumu garipsemesine rağmen Nazife Molla *“ilahi kızım, on iki yaş küçük mü? Ben köşeye oturduğum zaman on beş yaşındaydım da, bana evde kalmış kız dediler”* (Güntekin, 2018: 249) diyerek cevap verir. Yazar bu kısımlarda çocuk gelin gerçeğine değinmektedir. Bu durum köy halkı tarafından oldukça doğal karşılanmakta ve normalleştirilmektedir. Munise 14 yaşına girdiğinde Feride onu çarşafa sokar. Hayrullah Bey bu çarşaf meselesine kızdığında Feride *“Ben de onun daha pek küçük olduğunu biliyorum ama ne yapayım, korkuyorum tanıdıklardan bazıları: “Feride Hanım, sen bunu erkekten kaçır, vakitsiz kaynana olacaksın, diyorlar”* (Güntekin, 2018: 444). Feride bir gün mektepten dönerken genç bir talebesiyle Munise’yi birbirlerine gülümserken yakalayınca *“Hain sarı çıyan gözünün ucuyla delikanlıya bakarak gülmüyor mu? O kadar meraklandım ki sokağın ortasında düşüp bayılacaktım. Canavarı bileğinden yakaladım eve getirdim”* (Güntekin, 2018: 444) ifadeleriyle durumu anlatır.

Feride yaralanan İhsan Bey’e acıyarak ve Kamran’la arasındaki bağı tamamen koparmak adına İhsan Bey’le evlenmek ister. Ancak İhsan Bey bu durumu kabul etmez. Bunun üzerine Feride *“Dediğiniz gibi vazifenizin başına döneceksiniz. Ben kadını, sizden daha biçareyim”* diyerek kadınlık durumunu çaresiz ve acınası bir konuma indirger (Güntekin, 2018: 441).

Hayrullah Bey ölmeden önce Feride'ye söz verdirir. Kamran'ı görmesini, İstanbul'daki ailesinin yanına dönmesini ister. Kamran'a gizli bir paket bırakır, Feride de bu paketi Müjgan'a gittikten sonra Kamran'a vermesi için bırakır. Teyzesinin yanına döndüğünde Kamran ile diyalogları dikkat çekicidir. Ona süt kaynatmak ister *“Nafile ısrar etme. Bir Anadolu kadınına karşı en iyi kompliman onun iş görmesine, hizmet etmesine müsaade etmektir”* (Güntekin, 2018: 495) diyen Feride *“Bizim kendimizi beğendirmek için ev işi görmekten başka hiç cazibemiz yok ki”* (Güntekin, 2018: 496) diyerek kadınların hizmet ettikleri sürece değer kazandıklarını ve durumun onları mutlu ettiğini savunur.

Müjgan ve Kamran Feride gitmeden paketi açarlar. Feride'nin defterini Kadiya götürüp Kamran'la evlenmesini sağlarlar. Eniştesi *“Ha şöyle, nihayet kafese girdin mi Çalığışu? Haydi bakayım, çırpın bakalım, çırpın artık! Bakalım, para eder mi?”* diyerek ona tuzak kurduklarını artık ellerinden kaçamayacağını belirtir.

“Anlatıcı erkek empati sahibidir ve kadınların dramını büyük anlayışla anlatır. Ama bu empati metni feminist kılmaz çünkü kahraman, ideal kadın dışında diğer kadınlara acımaz; romanın arka planı kadınlar bazen değişip dönüşerek ideal kadının bazı özelliklerine erişebilir” (Sancar, 2012: 141-142). Saraçgil'in belirttiği üzere *“Yazarın Feride'den istediği kendisinden, potansiyelinden, aşırı özgür kişiliğinden kurtulmasıdır. Doktor Hayrullah, bu sert ama sevgi dolu baba, Feride'yi anlar, onu bir ölçüde kabul eder ve ona değer verir, ancak onun sorunu genç kızı kurtarmak değil, toplumu ve toplumun değerlerini korumaktır”* (Saraçgil, 2005: 268).

4.3.3. Filmin Künyesi

Çalığışu (1966)

Oyuncular: Türkan Şoray, Kartal Tibet, Kadir Savun, Neriman Köksal, Zeynep Değirmencioğlu, Parla Şenol, Muzaffer Tema, Nubar Terziyan, Muzaffer Tema, Cahide Sonku, Mürüvvet Sim, Nedret Güvenç, Bedia Muvahhit, Aliye Rona

Görüntü Yönetmeni: Kenan Kurt

Senaryo: Osman F. Seden

Yönetmen: Osman F. Seden

Yapımcı: Osman F. Seden

Yapım Şirketi: Kemal Film

Süre: 156dk

35mm Siyah Beyaz

4.3.4. Filmde Kadın Temsili

Edebiyat tarihimizin en tanınmış romanlarından biri olan Çalıkuşu, kitabın yayınlanmasından 44 yıl sonra sinemaya uyarlanmıştır (Ünser, 2004: 40). Ünser'in belirttiği üzere oldukça kabarık bir maliyetle sinemaya uyarlanan filme, beyazperdede seyircinin gösterdiği ilgi okuyucunun ilgisi kadar olmamıştır (Ünser, 2004: 41). Eser iki bölüm olarak sinemaya aktarılmıştır (Özgüç, 1998: 289).

Kamran, Feride'yi gelinlikle görmek için zorla içeriye girmeye çalışır. Bu inadını neredeyse kapıyı kırmaya kadar ilerletir. Feride ağlamaya başlar ancak Kamran özür dilediğinde yumuşar hatta bu inatlaşmalar hoşuna bile gider. Kenan'ın kendini aldattığını öğrendiği gün evden ayrıldığında Gülümser Kalfa'nın yanında kalır. Gülümser Kalfa olayı öğrendiğinde “*Kamran Bey bir cahilliktir etmiş yavrum, gençliktir bir daha yapmaz*” der. Feride'nin tek başına başka bir yere gitmesinden endişelenir “*nasıl gidersin bir başına o yerlere*” Feride'nin buna tepkisi “*O erkek işi bu erkek işi! Öyle diye diye geri kalmışız biz. Kadın da cemiyette vazifesini yapacak.*” Diyerek toplumdaki kadın erkek eşitsizliğinden yakınır. Bu durumun toplumun geri kalmasına sebep olduğunu belirtir.

Zeyniler Nahiye'sindeki Hatice Hanım “*Oku ne muradın varsa yerine gelsin*” diyerek Zeyni Baba Kabrine götürür. Feride'yi misafir geldiğinde sürekli olarak “*Yüzünü ört hoca hanım*” diye uyarır. Hatice Hanım modern eğitime karşıdır. Dünyanın düz olduğunu düşünmektedir. Feride ile bu konuda tartıştıklarında “*Ne işin var burada hoca hanım. Kadın evinde gerek! Yok mu senin evin*” diyerek

Feride’yi sıkıştırır. Bunun üzerine Feride “*Var hoca hanım ama kadının evinde oturmasına gelince o düşüncedir ki seni hala dünyayı öküün boynunda olduğuna inandırıyor. Kadın da bu cemiyette vazifesini yapsa erkeğe yardımcı olsa kendi kuvveti yettiği sahada çalışsa herhalde çok daha başka olurdu halimiz*” diyerek kadının da çalışması gerektiğini savunur “*Kadınsın diye türbedarlığı elinden alsalar seni Zeyni Baba’dan ayırsalar ister miydin Hatice Hanım?*” diyerek Hatice Hanım’ın bu konuda empati kurmasını sağlamaya çalışır.

Munise okula ilk geldiği gün öğrencilerden dayak yer. Feride onun kim olduğunu sorar. Hatice Hanım Munise’nin annesi için “*keşke ölseydi. Anası kötü oldu, dağa kaldırdılar. Babası da başka bir kadın aldı.*” açıklamasını yapar. Munise kayıp olduğunda öğrencisi Feride’ye ona açık saçık mintanlar giydirdiği için evde dayak yediğini Munise’nin bu yüzden evden kaçtığını söyler. Munise Feride’nin evine gelir ve Feride onu evlat edinir. “*Anelik kadınların vazgeçilmez görevlerinden olmalıdır ve anneler milli kimliğin oluşturulmasında önemli role sahiptirler. Dönemin tüm roman ve filmlerinde millete hizmet eden kadınlar mutlaka eğitilmiş olmak, Türk kültürüne özgü nitelikleri taşımak zorundadırlar*” (Pişkin, 2010: 84).

Reşit Bey’in evinde kızlarına Fransızca öğrettiği sıra da Reşit Bey’in oğlu Cemil Bey ile aralarında geçen diyalog kitaptakine benzerdir. Cemil Bey’in özüne karşı Feride, “*Hizmetçi kız, mürebbiye, evlatlık gibi ayak takımına böyle muamele etmek adettir. Konağınızdaki vaziyetim bunlardan farklı değil*” diyerek tepki verir. Bu tepkisi kitaptakine benzer bir şekilde bazı mesleklere karşı önyargı oluşmasını sağlayacak türden dışlayıcı ve küçümseyici ifadeler barındırır.

Doktor Hayrullah askerleri iyileştirmeye çalışırken bağırdıklarında “*Bağıрма be ayı Karı mısın erkek misin*” diyerek cinsiyetçi ifadeler kullanarak söylenmektedir.

Feride’nin Doktor Hayrullah’a yardım ettiği sırada köydeki hacı hoca takımı bazı dedikoduların artmasına önyak olarak halkı kışkırtır. “*Bu kadar müsibet ve felaket niye geliyor başımıza niçin harpten, kandan, zelzeleden kurtulamadık*” diyerek bu durumu kadın muallimlere bağlar. Başlarına gelen felaketlerden ötürü Feride’yi suçlarlar. Bu amaçla Doktor Hayrullah ile Feride’nin birlikte olduklarını,

Feride'nin kapatma ve metres olduğunu söylerler. Bu dedikodular yüzünden Feride istifa etmek durumunda kalır. Bu istifaya Hayrullah Bey zorlar. Ahlakı bozduğu gerekçesiyle Feride'nin sürülmesi istenmiştir. Doktor Hayrullah bu söylentilere son vermek için Feride ile evlenir.

Birden fazla uyarlaması gerçekleştirilen Çalığışu romanı, Yeşilçam filmlerinde pek çok kez tekrarlanan kâğıt üzerinde evlilik temasını başlatan örnek olmuştur (Ünser, 2004: 40).

4.3.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar

Film romana oldukça yakınlık göstermektedir. Çoğu diyalog ve olaylar bakımından birebir uyarlama olduğu söylenebilir. Ancak romanın bazı kısımları kısa tutulmaya çalışıldığı için filmde kimi karakterler çıkarılmıştır.

Filmde olmayan karakterlerden biri Hacı Kalfa'dır, *“Burada bir hocanım vardı. Arife Hocanım Ceza Reisi kendine nikâh etti. Şimdi bir eli yağda, bir eli balda. Darısı senin başına. Ama güzel diye mi? Ne gezer! İffetli diye, ağırbaşlı diye. İmdi dünyada, namustan kıymetli şey yoktur insan için”* (Güntekin, 2018: 186) diyerek Feride'yi iffetli olduğu sürece iyi bir kısmet bulacağı yönünde bilgilendirir.

Romanda Feride Manastırlı bir kadınla otelde arkadaşlık kurar. Kadın kocası başkasıyla evlenince onun peşinden gelmiştir. Feride *“İnsan kendini aldatan bir erkeği nasıl sever? Ben bunu anlayamıyorum”* (Güntekin, 2018: 190) der. Kadın kocasını geri kazanmak için yaptıklarını anlatır *“Adamcağızımın gözüne hoş görüneyim diye çocukların boğazından kesip düzgün rastık, sürme alıyorum, yeni gelin gibi süsleniyorum, ama olmuyor. Dedim ya büyü”* kocasının ona dönmemesini büyüye bağlamaktadır (Güntekin, 2018: 192).

Filmde İhsan Bey, Feride ile tanışabilmek için evinin önünde işçi numarası yaparak Feride'den su ister. Romanda ise okulun orada çalışan işçilerden biri gibi davranır. Muallim arkadaşı Nazmiye ile bir davete gider yanında Munise'yi de götürür. Burhanettin Bey, zengin bir aileden gelen çapkın bir adamdır. Romanda

Feride'nin tekrar yer değiştirmesine sebep olan olaylar zincirine ve Burhanettin Bey karakterine filmde yer verilmemiştir.

Filmin sonunda Kamran at arabasında Feride'ye birbirlerini sevdiklerini inat etmemesi gerektiğini söyler. Feride kaçmaya alışır Kamran onu yakalar ve birbirlerine sarılırlar. Romanda ise eniştesi Feride'nin defterini Kadı'ya götürüp nikâhlarını kıydırtmıştır.

İlk dönem uyarlamalarda senaryonun kaynak metne bağlılığı söz konusu olmuştur. Olay örgüsü ve tema aısından romana sadık olduğu söylenebilen uyarlamada yalnız başına olan kadının üzerindeki baskıyı göstermenin yanında bunun özümü olarak evliliği göstermeleri feminist perspektiften sorunludur.

- Hikâye konusu ve detayların kitabın ruhuna mümkün olduğunca yakın şekilde yeniden üretildiği görölmektedir. Bu aıdan uyarlama biçimi olarak edebi aktarım ierisinde değerlendirilebilir.

- Feride karakteri inşacı temsil üzerinden kurgulanmıştır.
- Kurtuluş Savaşı döneminde geen roman ve filmde milliyeti öğeler sıklıkla kullanılmıştır.

- Kadın karakterin anne ve babasını kaybetmesi ile ebeveyn kaybı teması işlenir.

- Hasta olmaya yatkın kadın imgeleri kullanılır. Feride'nin annesi hastalanarak o daha küçük yaştayken hayatını kaybeder. Munise de hastalanarak ölür, bunun üzerine Feride de ağır bir hastalık geirir.

- Kitapta ocuk gelin teması işlenirken filmde bu konuya yer verilmez.
- Evlilik kurumunun yüceltilmesi ve Feride'nin kendi kimliğine ters düşen bir şekilde evcilleştirilmesi söz konusudur.

- Kadınların arzularını yazıyla dile getirmeleri söz konusudur. Feride'nin Kamran'a olan aşkı anı defteriyle ortaya ıkar.

- Toplumsal inşa aısından kadının evli olması savunulur.
- Namus konusu kadın üzerinden tanımlanmaktadır. Kamran'ın nişanlıyken Feride'yi aldatması cahillik olarak tanımlanır ve Feride'den onu affetmesi beklenir. Bu anlamda kadın erkek arasında ifte standart görölmektedir.

- Kitaptaki kadın karakterler kendilerini istemeyip aldatan kocalarını tekrar kazanmak için emek harcar. Çalışmak bile düzgün bir koca bulma yolunda bir adım olarak görülür. Namuslu olmanın karşılığı iyi bir koca elde etmektir. İyi bir koca bir kadın için en büyük ödül olarak görülür.
- Belirli meslekleri yapan kadınlar ötekileştirilerek itibarsızlaştırılır. Bu itibarsızlaştırma kadın karakterler üzerinden de gerçekleşir. Feride'nin *"Hizmetçi kız, mürebbiye, evlatlık gibi ayak takımına böyle muamele etmek adettir"* sözleri bu durumu meşrulaştırmaktadır.

4.4. Yayla Kızı

Yayla kızı romanı Aka Gündüz tarafından 1940 yılında yazılmıştır. Bu çalışmada romanın yazılmasından 35 yıl sonra 1975 yılında Ertem Göreç tarafından gerçekleştirilen uyarlaması ele alınacaktır.

4.4.1. Romanın Özeti

Balkan Harbi'nde sol bacağına kaybeden Yaylalı Mehmed'in karısı Özügül ve kızları Petek savaş sonrası göçmek zorunda kalmışlardır. Geldikleri köyde Emüş nine onlara ölen eşiğinin ahırında kalacak yer verir. Savaş zamanı kağına taşıma görevine giden Yaylalı Mehmed bomba düşmesi sonucu şehit olur. Petek hasta olan annesine bakabilmek için şehre kaçar. Zorlu bir yolculuk sonunda şehre ulaşır. Ayakkabı cilacısıyla kavga edince karakola götürülür. Annesinin hasta olduğunu ona bakmak için para kazanmaya ihtiyacı olduğunu söyleyince doktor Petek'e iş bulur. Aldığı ilk parayı hemen annesine gönderirler. Doktor, Petek'in annesinin köyünden alınıp Ankara'ya getirilmesini sağlar. Bu sırada yanında çalıştığı Bakkal Nuri ve karısı Nefise, Petek'i evlat edinirler. Bakkal Nuri Efendi'nin bar kızlarından hastalık kapması ve borçlanması dolayısıyla karısı Nefise evi terk eder. Komşuları Perihan Hanım bu vesileyle Petek'i kendi evlerine yardımcı olarak alır. Petek Perihan Hanım'ın kız kardeşi Benzigül'den okuma yazma dersleri almaktadır. İlk başta ilgi görmesine rağmen gün geçtikçe ev işlerinden bunalan Petek azarlanmaya ve dayak yemeye başlar. Evde bir tek Benzigül'den ilgi ve sevgi görmektedir. Ancak Benzigül

de evde bunaldığı için evlenmesine izin vermedikleri binbaşı ile kaçır. Evde yalnız kalan Petek, bir gün yanlışlıkla mangalı devirince Perihan Hanım ortalığı birbirine katar ve onu evi yakmaya çalışmakla suçlar. Kömürlüğe kapatılan Petek evden kaçır. Bir kulüpte yetenekleri sergilerken Bestekâr Baha Bey onu keşfeder ve himayesi altına alır. Kulüpte çalışan Artist Nihal ile birlikte kalmaya başlar. Barda çalışmaya başlayan Petek annesinin öldüğünü öğrenmiştir. Şarkı söyleme yeteneği İstanbul'dan teklif almasını sağlar. Bir süre Paris'te çalışan Petek Amerika'dan gelen film yıldızı teklifini kabul eder ancak noterde imza atılacağı gün sıra hasreti ağır basar ve ülkesine geri dönmeye karar verir. Petek, Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde yurduna geri döner.

4.4.2. Romanda Kadın Temsili

Petek ve annesi Özügül, topraklarına yürekten bağlı, yardımsever, aile bağları güçlü kadınlar olarak betimlenmektedir: “*Aka Gündüz'ün ideal kadın kahramanları, vatan sevgisi ve milli bilince sahiptirler*” (Sınar 2007: 197). Özügül kocası öldükten sonra onun yerine kağı kolunda çalışmaya başlar.

Petek ve annesinin geldikleri köyde onlara kalacak yer veren Emüş nine kardeşine Özügül'ü nikâhlamak niyetindedir. “*İki karı. İki çift öküz demektir. Yarın bir de Petek büyürse al sana üç çift mal*” (Gündüz, 1940: 28) diyerek onlardan fayda sağlamaya çalışır.

Annesine haber vermeden kaçan Petek, Çingene obasının şehre gittiğini öğrenince onlara katılır. Müdür efendinin ona Yozgat'ta iş bulduğu yalanını söyler. Çadırda dans ederek kazandığı para elinden alınınca bir mektebe kaçır. Orada tanıştığı Kaşıkçı koca İsmail onu evine götürür karısı nereli olduğunu sorduğunda Petek “*Ne bileyim. Bana Türkmen kızının bebesi Yaylalı kız derler*” diye cevap verir (Gündüz, 1940: 48). Kaşıkçı düğüne giderken Petek de onunla gitmek ister bahşişleri ona bırakacağını söyleyince kaşıkçı ikna olur. Petek burada ismini duyduğu Muslahiddin Efendi'nin evine gelir. Onun Ankara'da bir bey yanında Petek'e iş ayarlayacağı yalanını söyleyerek geceyi onun evinde geçirir. Evde onu çok iyi

karşılarlar doyururlar, yeni giysiler giydirebilirler. Buna karşılık Petek sabah evden ayrılırken pişmanlık duyar kendini hırsız gibi hisseder (Gündüz, 1940: 55).

En sonunda bir kağıt sürüsünün peşine takılıp şehre gelir. *“Petek hiçbir şeyi işitmiyordu, içi coşmuştu. İçi kaynıyordu. İçi 26 Ağustos sabahından daha çok kaynıyordu. Bütün Anadolu, Anadolu’nun bütün benliği, sesi ve yüreği, Yayla kızının dudaklarında toplanmıştı”* (Gündüz, 1940: 61).

Ankara’ya ulaşan Petek burada ayakkabı cilacısıyla kavga edince karakola götürülür. Olayı gören bir doktor oraya gelerek Petek’in suçsuz olduğu konusunda tanıklık eder. Adliyeye giderler. Adliye doktorunun muayenesinde *“suratında parmak izleri, bir de sol küreği üzerinde iki morluk”* olduğu ortaya çıkar (Gündüz, 1940: 70).

Doktor gazeteyle şu ilanı gönderir *“Aylık vermek şartıyla dokuz on yaşında bir işçi kız arayanlar doktor (...) Beye telefon etsinler”* (Gündüz, 1940: 71). Doktor Petek’e iş bulur. Haftada elli kuruşa çalışacaktır. Aldığı ilk parayı hemen annesine göndermek ister. Doktorun ilanı ile bir eve yerleşen Petek, komşusu Benzigül’den okuma yazma dersleri almaya başlar.

Petek’in ismini Şermin olarak değiştirirler. *“Adının değiştirilmesine kızan Petek biraz dargın baktı. O kadar. Başka bir şey söyleyemezdi ki”* Petek’in *“anne dediği Nefise ablanın gözünde büyük inkılâp, alafrangalıktı. Tangeluktu. Bardı. Sinema idi ve süstü. Onun için daha doğrusu kocasına yenilemiş görünmek için, komşulardan bilgiç, alafranga bir hanıma danışmıştı”* (Gündüz, 1940: 84).

Nuri Efendi, karısının kendisine ayak uyduramamasından şikâyet ederek *“Bir yere çıkmıyor, çıkmasını bilmiyor. Bu yüzden ben de yalnız dolaşıyorum. Belki siz yolu gidişi öğretirsiniz ben de gündüzleri geceleri tek başıma dolaşmam. O da dünyayı anlamış olur”* der ve Benzigül’den ona bu konuda yardımcı olmasını ister (Gündüz, 1940: 87). Yanlış Batılılaşma örneği olan Nuri Efendi *“Ellerinin kınası gözükmessin diye beyaz eldiven aldım. Yeni mantosunu giyer, hep beraber gideriz”* (Gündüz, 1940: 87) diyerek karısını küçümser. *“Bakkal Nuri Efendi bar kızlarından fena hastalık kapmıştı. Üstelik bonolar da gelip dayanmıştı. Nefise komşulara akıl*

danıştı. Malını verme. Kocandan kaç dediler” (Gündüz, 1940: 98). Nefise, komşularını dinleyerek Petek’i komşusuna ders çalışmaya gönderip evden kaçır. Perihan Hanım bu vesileyle Petek’i yanına alır, amacı Petek’ten yararlanmak ve ona ev işleri yaptırmaktır. Bir süre sonra Petek’in Benzigül’den ders almasına da izin vermez. Üstelik azarlanmaya da başlar: “Kız dangıl dungul hödüksün!” ve “Köy bitlisi !” (Gündüz, 1940: 101) gibi hakaretler eder.

“Orospunun doğurduğu. Gözlerim kör olsun, evlatlarımın hayrını görmeyeyim ki seni pas gibi ayırırım” (Gündüz, 1940: 104) hakaretine dayanamayarak “sensin o” diyerek karşılık veren Petek’in başı daha da derde girer. Bu olay üzerine gönderelim sinirlenme diyen kocasına Perihan Hanım *“Savmak mı? Asıl şimdiden sonra pençemin altında tutacağım. Eğer bu piç kızı terbiye edemezsem bana da kazıasker kızı demesinler”* (Gündüz, 1940: 105) diye cevap verir.

Nihal müşterisinden dayak yer. *“ne oluyorsunuz yahu? Kasap çengelinde et olsam bu biçim satılmam”* (Gündüz, 1940: 129). Barlara talep azalınca Nihal Diyarbakır’da açılan yeni bir bara gitmek durumunda kalır. Nihal’den gelen mektupta Frengi hastanesinde olduğunu hasta olmadığını paralı bir müşterinin ona musallat olduğunu, kabul etmeyince de onu zabıta tanıdığı vasıtasıyla hastaneye attırdığını yazar. *“Peteğim, diyordu. Çalış, kazan, gül, yaşa... Fakat sakın bar kızı olayım deme!”* (Gündüz, 1940: 149).

Kadın karakterlerin erkekler tarafından sürekli olarak taciz edilmeye müsait, bu yüzden de sürekli olarak kendini kollaması ve “tehlikeli durumlara” karşı tetikte olması gereken bir konumda olmaları söz konusudur. Bununla birlikte cinsel olarak pasif bir konumda olan kadın, masumiyet ve iffetinin garantisi olan bekaretini korumak zorundadır (İnceoğlu, 2015: 91).

“Gel gel! diyordu. Yaban ellerinde ne işin var? Anayurduna gel anam Peteğim! Anayurduna dön! Yıldız olacaksan bu illerin yıldızı ol Yayla kızı! Gazi burada! Çankaya burada! Bilinmezlere gitme! Bilinene dön! Demiryoluna kavuşan Sivas, Holivud’dan güzeldir. Buraların kızları, alını ak kızlardır. Yayla seni bekliyor. Damı yıkılan bir göz ev seni bekliyor” (Gündüz, 1940: 160). Petek, köyünde oturacağını Sarı Emin ile evleneceğini evi onaracağını köyünde yatılı mektep

yaptıracağını şehirde liseye giden yersiz çocuklar için bedava pansiyon açacağını hayal eder.

4.4.3. Filmin Künyesi

Yayla Kızı (1975)

Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu, Selma Güneri, Osman Atılgan, Suzan Avcı, Nedret Güvenç, Renan Fosforoğlu, Mümtaz Ener, Cemil Yağmur, İ. Hakkı Şen, İhsan Baysal, Memduh Ünsal, Muharrem Gürses, Nezihe Güler, Necla Soylu, Meral Kurtuluş, Ekrem Dümer, Muammer Gözalan, Ekrem Gökkaya, Diler Saraç, Ali Ekdal, Selahattin Güçlü, Funda Ersin, Kadir Özel

Prodüktör Amiri: Mustafa Oğuz

Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu

Yapımcı: Berker İnanoğlu

Yönetmen: Ertem Göreç

Işık: Atacan Baran

Montaj Şefi: Özdemir Arıtan

Vizyon Tarihi: Mayıs 1975

Yapım Şirketi: Sezer Film

Süre: 84 dakika

35mm Renkli

4.4.4. Filmde Kadın Temsili

Film köy düğünüyle başlar. Petek iş istemek için konuşmaya gittiği adam tarafından terslenir. “*Dağ başında bile hırsızlık dilencilik başka bir şey bilmez Çingeneler*”. Al yıkıl karşımdan diye para atan adamın attığı parayı almadan gider.

Çobanla konuşmaya gittiğinde “Yok yoksulun biriyim ben. Hasta anamın etrafında pervane misali dönen zavallının biriyim. Sana en güzel en varlıklı kızlar yaraşır” derken Çoban Ali ise “Bana gönlümün sevdiği yakışır” cevabını verir. “Deme öyle zaten yüreğim kapkara bir de sen dert olma başıma. Derdim başımdan aşkın.” Petek’in önceliği para kazanıp annesini iyileştirmektir.

Annesinin düğünde oynayışını hayal eder. Tüm köy halkı arasında “oyunda birsin güzellikte de birsin/ Saz çalmakta kocan oynamakta da bir sen varsın bu dünyada/ Hey yavrum hey nasıl da büküyor, keklik misin ceylan mısın huri misin/ Anası böyle olursa kızı nasıl olur acaba” diye konuşmalar geçer.

Petek onu aşağılayan adamın yanına gidip “Ben dilenci değilim Çingene değilim der” buna karşılık “Madem değilsin bugünkü halin neydi?” diye sorulduğunda annesi için yardım istemeye geldiğini söyler. “Bundan böyle çalışacağım acımdan ölsem bile bir kulun önünde avuç açmayacağım. Hiçbir kuldan iyilik insanlık ummayacağım” diyen Petek’e “affedersin hata etmişim ama şimdi ne istersen yapmaya hazırım al al hepsini senin olsun” diye bir tomar para uzatır. Petek bu parayı “Git işine dilenci değilim ben” diye reddeder.

Annesi “git kızım eğlen biraz gözün gönlün açılsın annem yalnız kalır diye korkma Yaylalı Mehmedim yalnız koyar mı beni hiç. Baban hep yanımızda” diyerek kızının gençliğini yaşaması için yüreklendirir ancak uzaklara gitmesini istemez. Petek annesinden şehre gitmek için izin ister. Annesi şehirde kimi kimsesi olmadan yapamayacağını söyler gitmesine razı olmaz. “her türlü hal gelir başına, her bir kötü hal gelir” diye uyarır. “Hiç kimse kötülük edemez Yaylalı Mehmed’in kızıyım ben, kadınlar kadını Özügül’ün kızıyım” diye karşılık verir Petek. Annesi: “Özügül anan kurban olsun sana gitme. Bir damla su gibi kaybolursun şehirde eriyip gidersin” diyerek onun başına bir şey gelmesinden korktuğunu söyler. Petek annesinin gözleri önünde günden güne eriyip gitmesine dayanamamakta, çaresiz hissetmektedir.

Petek bir an önce şehre gidip iş bulmak ve annesini de yanına alıp onu hastaneye götürmek ister. “ben gelene kadar köy halkı bakar Çoban Ali yalnız koymaz seni yüreği altın gibi izin ver gideyim ana” Ankara’ya gitmeden önce Çoban Ali ile vedalaşmaya gider. Çoban Ali “sen daha şehre gitmeden bir şey gelir başına”

Petek “*hayra yor da hayır olsun demişler Ali. Yolun açık olsun de, uğurlar ola de güvencimi kıracağına bana güç ver*” diye sitem eder. Çoban Ali Petek’in yerine şehre gitmeyi teklif eder. “*Köyün sahiplerini bulup konuşalım sürünün başına sen geç şehre ben giderim*” der ancak Petek “*Yok dur Ali dinle beni. Boşuna uğraşma köylü güvenip de sürüyü bana bırakmaz*” der. Petek köylülerin ona güvenip sürü bırakacak kadar toplumsal statüsünün olmadığını belirtmektedir.

Yolda takılıp yere düşen Petek annesini hastaneye götürdüğünü hayal eder bu hayal onu motive eder ve yola devam eder. Annesi Petek’in gittiğini fark edince ağlar. Petek örgülerini bırakmıştır. Ali Özügül’ü ziyarete gelir. Birlikte dertleşirler. Petek’i sevdiğini ve dönerse onunla evlenmek istediğini söyler.

Petek şehirde boyacılar onunla dalga geçtiklerinde kavga çıkar ve karakola giderler. “*kahpenin bebesine bak çekil yoksa dayacağı yersin*” şeklinde hakaretlere boyun eğmeyen Petek “*Kahpenin bebesi sensin*” diyerek karşı çıkar. Bu olaya tanık olan Doktor Kemal Güneş karakolda Petek’in haklı olduğunu söyler. “*Kendisine piç dedirtmeyen bir insanı takdir etmek lazım*” diyerek onu savunur.

Petek iş aradığını annesini tedavi ettirmek için paraya ihtiyacı olduğu için şehre geldiğini söylese de Doktor Kemal onu köyüne geri döndürmek için otogara getirir. “*senin yaşında bir kız kimsesi olmadan buralarda yaşayamaz, perişan olursun*” der ona dönüş biletini alır. Petek “*tabanlarım şişti yürümekten dağ bayır yürüdüm bir kilim bile götüremiyorum anama*” diyerek hayal kırıklığını belirtir. Bilet parasını reddeder o parayla annesini doktora götürmeyi tercih ettiğini söyleyince doktor gerçekten de annesine yardım etmek için geldiğine ikna olur. Petek’i evine getirir. Karısı “*ne iyi ettin Kemal’im öyle bir arkadaşına ihtiyacım vardı*” diyerek Petek’i sevinçle karşılar.

Bu sırada Petek’e hakaret eden Bey, Özügül’ü iyileştirmek için gelir. Doktor Kemal de onunla irtibata geçer. Özügül akciğer kanseri olmuştur ve hastalığı oldukça ilerlediği için ameliyat etmek mümkün değildir. Kemal Bey onu görmeye köye gider. Annesinin umutsuz durumunu Petek’e söylememeye karar verirler. Doktor Kemal ve karısı Petek’i evlat edinmeye karar verirler. Bu arada Petek’e okuma dersleri aldırırlar. Gül ona okumayı öğretir. Evlatlık işlerinin resmiyet kazanacağı gün

geçirdikleri trafik kazasında Doktor Kemal ve eşi vefat eder, Petek kendisini suçlu hisseder. Onların ölümüne sebep olduğunu düşünür. Gül onu ablasının evine almak ister ancak ablası razı olmaz. Petek, Gül ve ablası arasında geçen konuşmaya kulak misafiri olur. Gül’e teşekkür mektubu bırakarak evden ayrılır.

“Kente gelen köylü kadının bir tür ahlaki tehdit altında kalması, dönemin değişimiyle kötü yola düşmesi yani orospulaşma riski ile karşı karşıya olduğu iddiasıdır. Şehir kadınının örnek alınması köylü kadını ahlaken yanlış yerlere götürür ve ‘kötü yol’a düşürür” (Bora’dan akt. Sancar, 2012: 147).

Sokakta onu eve götürmeye zorlayan bir adama karşı onu pavyonda çalışan şarkıcı Nihal kurtarır. Nihal şarkı söylerken mikrofonu Petek’e uzatır. Herkes Petek’in sesine hayran olur. Ona orada çalışması için teklif götürülür. Çalışmayı kabul eder, Nihal ile birlikte kalmaya başlar. Petek hala hasta annesini düşünmektedir *“Benim elbisede süste gözüm yok aklım fikrim annemde”* demektedir. Annesine gönderdiği mektuba cevap yazan muhtardan annesinin öldüğünü öğrenir. Annesinin ölüm haberiyle hastalanan Petek menenjit olur ve hastaneye kaldırılır. Nihal ile Petek köye annesinin mezarına giderler. Petek şehre geri dönmek istemez. Köyde annesi hasta olan küçük Emine’ye yardım etmeye çalışır. Ali’nin yardımıyla Emine’nin annesini şehre götürmeye çalışırlar ancak yolda Emine’nin annesi ölür. Petek Emine’nin annesini de hastaneye yetiştirememiştir. Bunun üzerine para kazanmaya ve kazandığı parayla köyüne hastane yaptırmaya karar verir. Petek *“Madem biz hastaneye gidemediğimiz için ölüyoruz. Elime geçen fırsatı kullanıp hastaneyi köye getireceğim. Bir gün gelecek bu köylerde hiç kimsenin anası ölmeyecek”* der.

Plak çıkartıp ünlü bir şarkıcı olur. Evlenme teklifleri alan Petek, Çoban Ali’yi sevdiği için teklifleri kabul etmez. Onu aşağılayan adamla tekrar karşılaştığında yanına gider *“ben sizin pis dilenci diyip hakaret ettiğiniz kızım çalış da kazan koskoca kızsın deyip de kovmuştunuz beni. Şükran borçluyum size anneme yaptıklarınız için minnettarım”* diyerek teşekkür eder.

Ali’ye yazdığı mektupta hastane için hazırlıklara başlayabileceğini söyler. Avrupa’dan gelen teklifi kabul eder. Bu sırada Kıbrıs Harekâtı olur. Çoban Ali de

asker olarak Kıbrıs'a gider. Büyük bir Amerikan film şirketi Petek'e beş senelik anlaşma teklif eder. Nihal uzaklarda olacakları için endişelenir. Petek kendisi için en önemli şeyin hastane yapmak olduğunu söyler. Muhabirlerin Amerikan vatandaşı olmayı düşünür müsünüz sorusuna "asla" cevabını verir. Filmlerde Batılı hayat tarzı olan modern yaşama öykünmekle birlikte yozlaşma tehlikesine vurgu yapılmaktadır. Bu tehlike karşısında altsınıfın ya da Anadolu insanının iyileştirici değerleri ortaya konulmaya çalışılmıştır (Erdoğan, 1998: 265). Üst sınıf, Batı'ya ilişkin değerlerle temsil edilirken köylü ve kentli alt-sınıflar, doğuyu temsil ederler. Batılı değerleri benimsemiş zengin üst sınıfla alt sınıfın çatışması sık sık işlenir, mutlu son "dürüst, yoksul, ama mutlu" karakterlerin yardımıyla olanaklı olur. Bu açıdan ulusal kimliğin "öteki"ne/Batıya referansla kurulmaya çalışıldığı Türk sinemasında, Göle'nin belirttiği türde bir Batı-dışı modernlik kurgusu inşa edilerek, Batı'nın hangi özelliklerinin alınıp alınmaması gerektiğine karar verilir (Göle, 1998: 58). Bu süreçte Türk filmleri, Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki farklılıkları çeşitli karakter temsillerinde işleyerek anlamlandırmaya çalışmıştır (Akbulut, 2011: 35).

Anlaşma imzalamadan önce Kıbrıs'ta yaralanan askerlerin gösterildiği bir program izlerken orada Çoban Ali'yi görünce anlaşma imzalamaktan vazgeçer. "Vatanım beni bekliyor" diyerek ülkesine geri döner. Annesinin adını verdiği Özügül Hanım Hastanesi'ni tamamlar.

4.4.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar

Roman ve film arasında çeşitli farklar bulunmaktadır. Öncelikle Romanda Petek dokuz on yaşlarında bir kızken filmde yaşı belirtilmemekle birlikte küçük bir kız yerine genç bir kız olarak karşımıza çıkar. Kitapta Köye gelen Bey, Petek'in babası Yaylalı Mehmed'i tanımaktadır, onu tersledikten sonra kim olduğunu öğrenince pişmanlık duyar.

Peteğin çocukluğundan anılar, suya düşüp akıntıya kapıldığında annesi onu kurtarması "*Bir sensin tüm varlığım, bir sensin tüm yüreğim kaybetseydim ne yapardım seni Peteğim*" diye ağlayışı kitaptan farklı olarak filme yerleştirilen dramatik öğelerdendir. Romanda Petek annesine haber vermeden şehre gider. Şehre

gidişı oldukça uzun sürer, yolda birkaç kere kazandığı parayı elinden kaçıırır. Filmde Petek'in yolculuğu birkaç kere düşmesi dışında çok sıkıntılı geçmez, annesini iyileştirme hayali onu motive eder.

Romanda Feride'ye iş bulup annesinin hastalığıyla ilgilenen doktor filmde karısıyla beraber Petek'in bakımını üstlenir ona okuma yazma dersleri aldırır. Annesinin durumunu öğrenince üzülmemesi için bu durumu Petek'ten saklarlar. Karısıyla onu evlat edinmeyi düşünürler ancak işlemlerin gerçekleşeceği gün trafik kazasında yaşamlarını yitirirler. Filmde ona ders veren Gül ablası onu ablasıyla yaşadığı eve almak ister ancak ablası Petek'i istemediğini söyler bunu duyan Petek Gül ablasına mektup bırakıp gizlice evden ayrılır. Romanda Petek Bakkal Nuri Efendi ve karısı Nefise'nin yanında kalmaktadır, Benzigül onların komşusudur Petek'e okuma yazma öğretir. Benzigül annesiyle birlikte ablasının ve eniştesinin evinde kalmaktadır. Nuri Efendinin karısı evden kaçınca Petek'i Benzigül'ün ablası Perihan Hanım yanına alır ancak bir müddet sonra Petek'e çok kötü davranmaya başlayınca Petek evden kaçır ve kulüplerde şarkı söylemeye bu şekilde başlar. Filmde bu kısım yer almamaktadır Petek Gül'ün ablasının evinde ayrıldığı gece şarkıcı Nihal ile karşılaşır, O gece şarkı söyleyen Petek'e gazinodan teklif gelir ve orada çalışmaya başlar.

Romandan farklı olarak filmde Nihal karakteri Petek'i kollar ve ona yardımcı olur; tüm süreçte Petek'in yanındadır. Annesinin öldüğünü öğrenince onunla birlikte köye gider. Yurtdışına gittiğinde de onu yalnız bırakmaz. Romanda Nihal, oldukça çaresiz ve edilgen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Gazinoların durumu bozulunca başka bir şehre gitmek zorunda kalır. Müşterilerden dayak yer ve kendisine musallat olan müşterisinin gazabına uğrayarak hasta olmadığı halde frengi hastanesine yatırılır. Buradan gönderdiği mektupta Feride'ye asla bir kulüp kızı olmaması konusunda uyarır.

Romanda hastane ve kimsesiz çocuklara yurt yapmak gibi hayallerle köyüne dönen Petek, filmde annesi adına hastane hayalini gerçekleştirmeye karar verdiği için şarkıcılık yapmaya geri dönmektedir.

Kitabın sonunda Amerika'dan gelen yüklü miktardaki teklifi reddederek köyüne dönen Petek Sarı Emin ile evlenir. Sarı Emin karakterine filmde yer verilmemiştir. Filmde annesinin adına hastane yaptıran Petek bu süreç içerisinde Çoban Ali ile iletişimde ve onunla evlenir.

Roman ve film arasında dönemsel farklılık vardır. Roman Kurtuluş Savaşı döneminden Cumhuriyet'in ilk kurulduğu yıllar içerisindeki süreçte geçmektedir. Petek Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde ülkesine geri döner. Filmde ise Kıbrıs Harekâtı'nın gerçekleştiği dönemde askere giden Çoban Ali savaşta yaralanır. Petek hastane görüntülerini ve yaralı askerlerle yapılan röportajda Çoban Ali'yi gördüğünde anlaşılmayı imzalamaktan vazgeçerek ülkesine geri dönme kararı alır.

Uyarlamanın eserin yazıldığı dönemden farklı bir dönemde filme çekilmesi bazı durumlarda uyarlama üzerinde farklı etkiye sebep olabilmektedir. Kurtuluş Savaşı dönemini işleyen romanın Kıbrıs çıkarmasını tercih etmesi dönemsel etkiye örnek olarak verilebilir. Robert Stam'ın, edebiyat ve filmi ayrıntılı bir şekilde tanıtmaya açıkça ortaya koyduğu gibi, uyarlama, birçok yönden analiz edilmesi gereken materyallerle doludur. Kaynak roman, bir ortamda ve bir tarihsel ve sosyal bağlamda üretilen ve daha sonra farklı bir ortamda üretilen ve farklı bir araç aracılığıyla aktarılan, aynı şekilde konumlandırılmış bir ifadeye dönüştürülen konumlanmış bir ifade olarak görülebilir. Kaynak metin yoğun bir bilgi ağı, uyarlama metninin daha sonra seçici olarak alabileceği, büyüteceği, görmezden geleceği, altüst edilebileceği veya dönüştürebileceği bir dizi sözlü ipucu oluşturur. Uyarlamalar, enerjileri ve yoğunlukları yeniden dağıtır, hatalar ve yer değiştirmeler sağlar; edebi yazının dilsel enerjisi, ahenkli bir metinsel akışkan alışverişinde, uyarlamanın görsel-kinetik performans enerjisine dönüşür (Snyder, 2011: 256).

- Kitabın yorumlanması ve filmi daha bağımsız bir çalışma haline getirme amaçlı yeniden şekillendirme söz konusu olduğu için radikal aktarım içerisinde değerlendirilebilir.

- Petek karakteri inşacı temsil üzerinden kurgulanmıştır.

- Kadın karakterin anne ve babasını kaybetmesi ile ebeveyn kaybı teması işlenir. Hasta olmaya yatkın kadın imgelerine yer verilir. Petek'in annesi akciğer kanseridir, Petek anesinin ölüm haberini alınca menenjit olur.
- Roman Kurtuluş Savaşı döneminde geçerken ve film Kıbrıs Barış Harekâtı döneminde geçmektedir. Milliyetçi öğeler sıklıkla kullanılmıştır. Petek vatandaşlık değiştirmeyi düşünüp düşünmediği sorulduğunda kesin bir biçimde reddeder.
- Kitaptaki yanlış batılılaşma örneklerine filmde yer verilmez. Bu bağlamda kitapta Petek'in isminin Şermin olarak değiştirilmesine filmde işlenmez. Filmde kitaptan farklılaştırılan Benzigül karakterinin adı Gül olarak değiştirilir.
- Uyarlama kitabın yazıldığı dönemden farklı bir dönemde çekilmesi sebebiyle özellikle klasik Yeşilçam filmlerine uygun bir şekilde uyarlanmıştır. Petek'in şarkıcı olması bu anlamda Yeşilçam melodramlarına uygun bir temsil oluşturmuştur.
- Filmde kullanılan şarkılar da milliyetçi bir temadadır (Örneğin Memleketim).
- Evlilik kurumunun yüceltilmesi söz konusudur. Petek, şehirde kendi geçimini sağlayabilecek durumda olmasına rağmen filmin sonunda köyüne dönerek evlenir.
- Roman ve filmde Petek'in yaşı oldukça farklıdır.

4.5. Kadının Adı Yok

Kadının Adı Yok romanı Duygu Asena tarafından 1987 yılında yazılmıştır. Bu çalışmada romanın 1988 yılında Atıf Yılmaz tarafından çevrilen uyarlaması ele alınmaktadır.

4.5.1. Romanın Özeti

Roman başkarakterin birinci tekil şahıs anlatımıyla yazılmıştır. Başkarakterin adı belirtilmemiştir. Çocukluk yıllarından başlayarak toplumdaki kadın erkek eşitliksizliğinin kendi karakteri üzerindeki etkilerini anlatır. Oldukça baskıcı olan

babası annesi de dâhil olmak üzere evdeki kadınlara karşı oldukça kısıtlayıcı davranmaktadır. Kız kardeşinin ve kendisinin erkek çocuklarla oynamasına izin vermez onları kız okuluna gönderir. Erkek arkadaşlarıyla gizli gizli buluşmak zorunda kalır. Babası onun üniversiteyi bile kazanamayacağını düşünmektedir, sınava girmesini istemez. Pantolon giyinmeleri bile yasaktır. Üniversiteyi kazanır ve evlenir. Kocasıyla başlarda iyi anlaşmalarına rağmen kocasının lükse düşkünlüğü ve rahatlığından dolayı aralarında sorunlar çıkmaya başlar, kocasının evliliklerinin başında çocuk istememesinden dolayı bebeğini aldırma zorunda kalır. Çalışmaya başlar, iş yerindeki arkadaşı Mehmet’le yakınlaşır ve birbirlerine aşık olurlar. Mehmet de evlidir, karısı ve kocası bu ilişkiyi öğrenmelerine rağmen sessiz kalmayı tercih ederler. Kocasının kendini aldattığını öğrenir, kendisinin Mehmet’le olan ilişkisine de tepki vermemesinden dolayı rahatsız olduğu için kocası razı olmasa da ondan boşanır. Mehmet’le ilişkisinden dolayı uyarılır daha sonra Mehmet işten ayrılmasına rağmen patronu Faruk Bey onu odasına çağırıp daha fazla orada çalışamayacağını söyler. Yeni iş yerindeki arkadaşı aracılığıyla KDG ile tanışır. Bir müddet sonra Mehmet’ten ayrılır. KDG’nin de onu ilişkilerinde baskı altına almasından memnun olmaz ve onunla da ayrılır. Yeni iş yerinde yoğun çalışmaları sonucunda müdür olur, kazandığı parayla kendine ev ve araba alır. Artık kendi başına istediği gibi yaşamaktadır, yemekte tanıştığı Aydın’la çok iyi anlaşır ancak Aydın’ın işi sebebiyle yurtdışına gitmesinden dolayı ayrılmak zorunda kalırlar.

4.5.2. Romanda Kadın Temsili

Kitabın anlatıcısının adının verilmemesi, anlatılanlar üzerinde bir çeşit anonimlik yaratılarak belli bir kadının başından geçenler değil de bütün kadınların bir ölçüde yaşadığı şeyler olduğunu gösterirken; aynı zamanda kadının adının ilk olarak babadan sonra da kocadan geldiğine vurgu yapmaktır. “Yani kadın, önce babaya sonra kocaya aittir, onların adıyla anılır, onların uzantılarıdır, kendisine ait bir adı yoktur. Kadının adının olmaması, toplumda kadının bir birey sayılmadığı anlamına gelir” (Batur, 2011: 194).

Babasının kız ve erkek çocuklara farklı davranmasına anlam veremez. Oğlan çocuklarının bir müddet sonra değişmeye başlaması ve sevimsiz hareketlerde

bulunmaları onu rahatsız eder. “*babam camda olduğu halde, bizim saçlarımızı çekip, eteklerimizi kaldırıyorlar, yakamızı açıp içeri bakıyorlar*” (Asena, 2016: 8).

Annesi, babasının himayesinde çok fazla etkin olamayan bir kadın olarak inşa edilmiştir. Babası annesine “geç kalma” uyarılarında bulunur. “*Nereye gidiyorsun, kaçta geleceksin, kaç lira harcadın, kaçta aldın?*” gibi sorular sorar. Annesinin babasına bu soruları sormadığının fark eder ve tüm bunları babasının parası olmasına bağlar “*Sanırım parayı o verdiği için her şeye karışıyor, para çok önemli*” diye düşünür (Asena, 2016: 11). Çevresindeki kadınlardan gözlemlediği şekilde ekonomik gücün kadınlar için çok önemli olduğu kanısına genç yaşta varır. Yazar, kadınların ekonomik özgürlüklerini elde etmelerinin önemini vurgular; kendi ayakları üzerinde durabilmeleri, özgürleşmeleri için ekonomik olarak bağımsız olmaları gerektiğini savunur (Batur, 2011: 194).

Annesi onu arkadaşı Berrin’le karşılaştırır. Berrin toplumsal rollere uygun şekilde oyuncak bebeğiyle oynamaktadır. Annesini sorularla sıkıştırdığında “*Niçin sen de Berrin gibi cici bir kız olmuyorsun?*” ya da göğüslerinin büyümesini istemediğini söylediğinde, “*Kızım ne acayip çocuksun sen, bak Berrin’e, o hiç ağlıyor mu, büyüsün diye hep uçlarını çekiyor.*” gibi tepkiler alır (Asena, 2016: 13).

Bakkaldan dönerken kahvedeki adamların laf atmasından korkup kaçarken elindeki yumurtaları düşürür. Kendi mahallesinde ilk defa böyle bir durumda karşılaşmış olduğu için anlam veremez. Annesi bunu öğrendiğinde “*Allah kahretsin! Allah belalarını versin, bir daha sizi hiçbir yere yollamam. Baban duymasın*” diye tembihler. Çareyi onları kısıtlamakta bulur (Asena, 2016: 14).

Arkadaşı Gül’ün babası kadınların çocuk doğurmalarından dolayı iyi bir iş kadını olamayacaklarını savunur. Babası karnesindeki notların kötü olmasını “*Bunlar kız çocuğu, önemli değil*” (Asena, 2016: 30) diyerek umursamaz.

Kızlar cinsellikle ilgili bilgileri yalan yanlış okulda diğer kızlardan öğrenir. Arkadaşı Fügen hamile kalır. Erkek arkadaşı bebeği kabul etmeyince sınıfta para toplayıp, büyüklerden hiç yardım almadan kendi başlarına kızın kürtaj olmasını

sağlarlar (Batur, 2011: 195). Bu olaydan sonra bir kez intihara kalkışan Fügen, kendinden yaşça büyük biriyle evlendirilir; bakire olmadığı anlaşılmaması diye kızlık zarını da diktirmek zorunda kalır. Bu olay anlatıcıyı etkilediği ve üzerinde toplumsal baskı hissettiği için erkek arkadaşlarının birlikte olma isteklerinden çekinir: *“Biliyorum... kızlar evlenirken kız olmalı... olmazlarsa çok fena olur... kızlar el değmemişliklerini, kullanılmamış olduklarını ancak böyle kanıtlayabilirler sahiplerine... Erkekler ilk olmak isterler, ilk ve tek, yalnız onu tanısin, başkalarını bilmesin, en iyi o sansın isterler... Onların zevk almaları gerek, biz almamalıyız, biz yalnızca onlara zevk vermeliyiz, verirken de damgalanmalı, itilip kakılmalıyız...”* (Asena, 2016: 50).

Kardeşi, sevgilisi Nejat’la nişanlanmak istediğinde babası lise mezunu olduğu için izin vermez daha sonra razı olur, ancak dört ay sonra ayrılırlar. Kendisinden on beş yaş büyük bir tiyatrocuya evlenir; İki çocukları olur, tiyatrocunun eşi her gün dışarıya çıkmasına rağmen karısını *“tiyatrocular pis insanlar, senin onların arasında işin yok”* diyerek kendi ortamına sokmak istemez (Asena, 2016: 55). Arada bir fakülteye gidip eski arkadaşlarını görmesine de izin vermez: *“senin yerin artık evin, ne işin var elin itlerinin arasında”* diyerek onu ikna eder. Kız kardeşi onu haklı bulur: *“ben evli bir kadını artık”* diyerek durumu kabullenir (Asena, 2016: 56). Evli erkekler eski hayatlarına kaldıkları yerden devam ederken kadınlar için aynı durum söz konusu değildir.

Arkadaşı Zerrin vasıtasıyla bir iş görüşmesine gider ve işe kabul edilir; iş yerindeki Teoman *“Kadınlık ne kadar işe yarıyor bak, güzel bir kadın görünce hepsinin içi gitti, seni alıverdiler işe”* (Asena, 2016: 86) diyerek işe alınmasında yeteneklerinin değil kadın olmasının etkili olduğunu belirtir. *“Ben alnımın teriyle aldım bu işi, eşek gibi de çalışıyorum”* diyerek kendini savunsa da karşı tarafın önyargısını kıramaz: *“O ter güzel bir alında olmasaydı, görürdün”* cevabını alır. İşteki cinsiyetçi ithamların yanında kendisiyle beraber işe alınan adamların ondan daha fazla maaş aldıklarını öğrenir. Bunun nedenini sorduğunda aldığı cevap *“ama onlar erkek. Sen burada bizim gözümüzün süsüsün...”* şeklindedir (Asena, 2016: 87).

Aynı serviste çalışan Şermin, evli olmadığı için “kız kurusu” olarak adlandırılır. Yazı işlerinde iyi olmamasından dolayı yardıma ihtiyacı olduğunda ona yardım eder. Buna rağmen yeni serviste şef olduğu zaman Şermin onu tebrik etmez. Özcan “*kadın olmanın avantajlarını*” kullandığını, işleri bağlamak için güzelliğiyle müşterileri etkileyeceğini söyler. Başarılı olduğu halde sürekli işteki erkekler ve patronu tarafından itibarsızlaştırılmaktadır.

Patronu Faruk Bey raporunu beğendiğinde “*Bu rapor küçük bir hanıma ait olmasa, yönetim kurulunda okurdum*” (Asena, 2016: 88) diyerek kadın olmasıyla onu küçümser. Zerrin’in de şef olması Faruk Bey’le olan münasebetine bağlanmaktadır. Romandaki kadınların iş yerlerindeki başarıları patronlarıyla ilişkilerine ve dış görünüşlerine indirgenmekte ve işe çalışmaya verdikleri emek göz ardı edilmektedir.

4.5.3. Filmin Künyesi

Kadının Adı Yok (1988)

Oyuncular: Hale Soygazi, Aytaç Arman, Tarık Tarcan, Selen Şenbay, Şahika Tekand, Sevda Aktolga, Mehmet Akan, Sema Çeyrekbaşı, Akif Akkaya, Yasemin Alkaya, Rozet Hubeş, Selma Tarcan, Ayşen Çetiner, Alev Karaca

Kurgu: Mevlüt Koçak

Senaryo: Atıf Yılmaz, Barış Pirhasan

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Sanat Yönetmeni: Füsün Selen Tunca

Müzik: Esin Engin

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Yapımcı: Cengiz Ergun

Vizyon Tarihi: Şubat 1988

Yapım Şirketi: Odak Film

Süre: 90 dakika

35mm Renkli

4.5.4. Filmde Kadın Temsili

1980’li yıllarda kadın hareketleriyle birlikte cinsel açıdan özgürleşmeye başlayan kadın karakterler Türk sinemasında Hale Soygazi, Müjde Ar ya da Türkan Şoray tarafından canlandırılmıştır. Bu karakterler çoğunlukla orta sınıfa mensup, boşanmış ya da eşini terk etmiş otuzlu yaşlardaki kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Yaşartürk, 2018: 519).

Filmde, kitaptakine benzer şekilde “*Anne benim memem olacak mı? Memeler ne işe yarar anne?*” gibi sorular sorar. Annesi “*süt vermeye. Çocuğun olunca sütü memenden içecek büyüyecek*” diye cevap verir. “*Neden babaların memesinden süt içilmiyor?*” diye sorduğunda annesi “*çünkü bu iş annelerin görevi*” yanıtını verir. Işık, nedenini sorduğunda “*Onlar para kazanır eve gelirler çocuklarını en iyi biçimde giydirir, okutur, büyütürler*” cevabını alır. Bunun üzerine “*Ben para kazanmak istiyorum. Param olunca her istediğimi yapabilirim. Ben memem çıksın istemiyorum. Memeli kadınlar ağlıyorlar, şişman oluyorlar, kocaları da asık suratlı babam gibi*”.

Filmde geçmişe dönüşlere sıklıkla yer verilir. Mehmet’le ilişkisinin başladığı dönemde Işık, arkadaşı Sumru’nun deniz kenarındaki evine gider. Orada anılarını yazmaya başlar ve geçmişe dönüşler yaşar. Bu anılarda babası oynadığı erkek çocukları korkutup kaçıtır. Annesi küçük çocukların üzerine gitmemesini onları korkutmamasını ister ancak babası romandaki ifadesiyle aynı şekilde “*Küçücük mücücük! Çükleri yok mu bunların?*” diye karşılık verir. Annesi Işık’ın dinlediğini görür ancak babasının bu sözlerine cevap vermeyerek tepkisiz kalır.

Erkeklerle güç yarışına giren Işık: “*Sonunda buluyorum nasıl güçlü olacağımı erkekler o kadar çok şeyden korkuyorlar ki. Birini de babama atsaydım babacığım korkar mıydı*” diye düşünerek, erkek arkadaşlarına topraktan çıkardığı solucanları atar.

Okuldan alırım seni diye tehditlerde bulunan babası. “*Başiboş bırakalım da orospu olsun değil mi?*” diye annesini azarlar. Annesi regl dönemini anlatırken: “*anne ben kanayınca hediyeler gelecek mi*” diye sorar, annesi erkeklerin sünnet olması örneğini verdiğinde kendisine de hediyeli kutlama yapıp yapılmayacağını merak eder. Annesi “*ayıp! Senin altından kime ne canım?*” diye kızar.

Okuldaki arkadaşı hamile kalır. Onu sevgilisine söylemesi konusunda cesaretlendirir ancak çocuk kıza inanmaz biz bir şey yapmadık der: “*mademki kadınsın gel tadına vara vara yapalım şu işi*” dediğinde ise Işık, arkadaşını korumak için elindeki kitaplarla ona saldırır.

Filmde Işık’ın yazlıkta geçirdiği, romanda olmayan sahnelerdeki erotizm dikkat çeker. Filmin başında Işık eve gelerek üstündekileri çıkarır ve iç çamaşırlarıyla denize girer. Başka bir sahnede denizde yüzdükten sonra yatakta çıplak olarak yüzüstü yattığı görülür. Son olarak filmin bitişinde de çıplak biçimde daktilonun önünde oturması, kadın karakterin kendi bedeniyle barışık olduğu izlenimi vermek yerine, seyirciye kaçamak bir seyir sunan bir erotizme dönüşür. Bu şekilde, bağımsız olma çabasındaki bir kadın karakterin cinselliği seyir haline getirilerek feminizmin erotizm üzerinden aktarımı söz konusudur (Batur, 2011: 198).

Lise yıllarında Erhan’a aşık olur. Bir yandan da babasının duymasından çekinir. Aşı olup okuldan eve erken geldiği bir gün Gülriz Ablası’yla babasını yakalar. “*bırakıp gitme güzü olsa bunu anneme söyledim*” Gidemeyeceğini bildiği için annesine söylemediğini itiraf eder. Romandakine benzer şekilde onu üzme istemez.

“*Benim kızım çalışamaz. Seni çalıştıracak herifin alnını karışlarım.*” Üniversite sınavına girmek istediğini söylediğinde babası razı olmaz. Işık itiraz edince “*nasıl olsa kazanamayacaksın*” der. Üniversitedeki sevgilisi öpüşmekten daha fazlasını yapmak istediğinde Işık hazır olmadığını söyler. Evli arkadaşları kocalarıyla ilgili: “*bir yediğini bir daha yemek istemiyor*” şeklinde şikayetlerde bulunurlar. Gürkan (Gigi) ile evlenir. Evlendikleri gece “*artık benimsin*” demesinin bütün keyfini kaçırdığını ve kafasına takıldığını anlatır. Gürkan eve yeni eşyalar getirir: “*Bundan sonra birlikte seçelim*” isteğine rağmen daha sonra eve ona

sormadan bir resim getirir. Arkadaşı aracılığıyla iş görüşmesine gider, arkadaşının: “*Bu iş için erkek arıyorlardı*” sözlerine rağmen işi alır. İlk iş günü onu işe bırakan kocasına: “*bu senden son para alışım*” der. İş yerinde Mehmet ile tanışır. Toplantıda arkadaşları Zerrin onun fikrini çalar. İşteki arkadaşları “*Faruk Bey’in odasına daha sık uğra neden kadın aldılar bu işe*” bu işler böyle şeklinde konuşur.

Evde çalıştıkları bir gece Mehmet’le birlikte olur. Mehmetlere yemeğe gider, oradan ayrılırken Sevil geç olduğu için Işık’ı Mehmet’in bırakmasını istediğinde “*ben yalnız gidebilirim. Ben her saatte her yere yalnız gidebilirim*” der.

Kocasıyla tartışır. Durumu bilmesine rağmen sessiz kalmasına sinirlenir. “*Ben senin süs köpeğin miyim?*” diye Gürkan’a sitem eder. Patronu, Mehmet’le olan ilişkisiyle ilgili onu uyarır. İşten ve evden ayrılan Işık Mehmetlerin evine gider. Sevil’e sarılıp ağlar. Sevil “*Kadınız biz güçsüz olmalıyız. Ezik olmalıyız, onlara uymalıyız. Uymazsak kırarlar, döverler. Üzülme her şey düzelecek*” diye teselli eder. Durumu bilmesine rağmen Işık’a çok şefkatli davranır. Masada üçü birlikte konuşurlar. Mehmet “*Sevilciğim böyle konuşarak neyi çözebiliriz?*” Sevil de “*Şimdi bir aradayız konuşmayalım mı?*” Işık Sevil’e “*seni ne çok üzdüm*” der. Sevil de “*o kadar güzelsin ki*” diye cevap verir.

Sumru’nun evinde kalırken arkadaşları Orhan gelir. Orhan gece Sumru’nun yazdığını düşünerek Işık’ın yazdıklarını okur. Sabah kahvaltıda Sumru’dan bahsederken “*kendi sınıfına yaraşır bir evlilik yaptı.*” Orhan kitapla ilgili yorum yaparken “*bana sorarsanız kadının birey olma çabası çelişkilerle dolu*” demesi Işık’ı sinirlendirir “*Buna hakkınız yoktu*” dediğinde Orhan, yazıları yazanın Sumru olmadığını anlar. Orhan’la dertleşirlerken “*İşine son verilenler kadınlar oluyor*” diyerek iş yerlerinde kadınların uğradıkları haksızlıklara vurgu yapar. Işık yeni eve çıktığında Mehmet yardıma gelir, arkadaşlarından eşyalar toplayıp getirir “*bu da Sevil’le benim hediyem*” diye bir tablo verir. Mehmet Işık’a iş bulur. Işık yeni evde ilk geceyi yalnız geçirmek istediğini söyler. “*Burası sadece benim evim olsun istiyorum*” diyerek eşyaları istediği gibi yerleştirmek istediğini belirtir.

Orhan’ın eve gelmesi Mehmet’i rahatsız etmeye başlar. Işık, Mehmet’in kararsızlığından rahatsız olduğu için ondan ayrılır. Arkadaşları eve geldiğinde onun

özgür hayatını eleştirirler“*elbiselerin iplere asılı Çingeneler gibi yaşıyorsun bu mu özgürlük?*” kocasından boşanarak enayilik ettiğini Işık da “*ne yani koca parasıyla yan gelip yatmak mı uyanıklık*” diye cevap verir. “*Ukalılığı başlama yine. Sen ne istediğini bilmiyorsun. Senin kocan yakışıklıydı, espriliydi, başarılıydı. Üstelik istediğin her şeyi yapabiliyordun. Kimin kocası senin yaptıklarına göz yumar.*”Işık:“*Ben göz yumsun istemedim ki. Gözünü açsın istedim. Sevmediğim birisiyle parası için otursam asıl orospuluk o olurdu*” diye cevap verir. “*Nikahlı kocan ayol*” diyerek gülseler de bir müddet sonra Işık’a hak verirler.

Orhan, yurtdışına kaçmak üzere sahte pasaport hazırlattığında gizli belgeleri getirip götürmesi için ondan yardım ister. Orhan giderken Işık “*seni çok sevdim*” der. Kapısına gelen ev sahibi “*hanım kızım girerken konuşmuştuk burası namuslu ailelerin oturduğu mazbut bir yerdir. Herkesin genç kızı var. Siz evleneceğim diye girdiniz gelen giden belli değil. Komşular şikâyeteye geldiler. Af buyurun şeye döndü diyorlar apartman... Valla kızım edebinizle oturacaksanız oturun ya da bir tatsızlık çıkmadan kendinize yeni bir yer arayın*” diyerek Işık’ı tehdit eder. Sinirlenen Işık kapıyı onun yüzüne kapatır. Duştayken: “*yaşam boyu karşıma dikilen adamlar; babalar, ağabeyler, kocalar, sevgililer, müdürler, şefler, arkadaşlar seni yargılıyorlar; delisin diyorlar, kötüsün diyorlar, beceremezsin diyorlar, yargılıyorlar, damgalıyorlar. Ve biz işte biz onlara bu izni veriyoruz. Ben artık bu izni vermeyeceğim*” der ve çıplak bir şekilde daktilosunun başına geçerek Kadının Adı Yok romanını yazmaya başlar.

Karen Hollinger, kadın filmleri hakkındaki değerlendirmesinde, bu tarz filmlerin önceki diğer kadın filmlerinde olduğu gibi, ne ataerkil statüko için ilerici bir meydan okuma sunan, ne de egemen ideolojiye gerici bir destek sunan, çok müzakere edilmiş bir sinema biçimini temsil ettiklerini savunmaktadır; bunun yerine filmler, yaratıcılarının rakip ideolojik çerçeveleri ve izleyicileri arasında var olan karmaşık müzakere sürecinin karmaşık örnekleridir (Hollinger, 2012: 45).

4.5.5. Roman ve Film Arasındaki Farklar

Romanda başkahramanın ismi belli değildir ancak filmde Işık olarak adlandırılmıştır. Ayrıca romanda bir kız kardeşi de vardır ancak filmde kız kardeşine yer verilmemiştir. Filmde, kitaba göre bazı karakterler ve olaylar açısından kısıtlamaya gidilmiştir. Kitabın kronolojik düzeninden farklı olarak film, Işık'ın işten ve eşinden ayrıldıktan sonra arkadaşı Sumru'nun yazlık evine gelmesiyle başlar. Işık'ın kimi zaman anımsadığı, kimi zaman yazdığı çocukluğu ve gençliğine dair anıları, geriye dönüşlerle filmde yer alır.

Filmde, iş yerinde fikrini çalıp patrona söyleyen Zerrin olurken romanda fikirlerini çalan ikinci iş yerindeki Süleyman karakteridir. Romanda Zerrin'e hazırladığı genel raporu gösterir. Zerrin bu raporun olmadığını söyleyerek üzerini çizer.

Romanda işten kovulduktan sonra Mehmet'in evine gelir. Mehmet'in karısı onu sakinleştirir, üzülmemesini söyler daha sonra oradan ayrılarak kız kardeşinin yanına gider. Filmde Mehmet ve karısıyla birlikte yemek yerler. Romanda Sevil ile anlatıcının dostluğu, beklendiğinin aksine Sevil'in anlatıcıya kin ve nefret duymamasının altı çizilerek, kadın dayanışmasının söz konusu olabileceği anlatılmaya çalışılsa da filmde bu durum Sevil'in Işık'a "öyle güzelsin ki" demesiyle tamamına ermeyen bir üçlü ilişki fantezisinin üstü örtük komik bir temsiline kurban gider (Batur, 2011: 199).

Romanda ilişkileri öğrenilince önce Mehmet işten ayrılırken filmde işine devam etmektedir. Filmde Işık bir müddet arkadaşı Sumru'nun evine kalmaya giderken romanda Mehmet bir müddet uzaklara gitmektedir. Romanda da ev tutarken nişanlı olduğunu söyler ve yaşlı bir kadının evini tutar. Filmde ise ev sahibi gelerek komşuların şikâyet ettiğini söyleyerek onu evden kovar.

Romandaki karakterlerin filmde kısıtlanmasından dolayı Romandaki KDG (Koltuk Değnekli Genç) karakteri filmde Orhan olarak değiştirilmiştir. Romanda

yeni iş yerindeki arkadaşı sayesinde tanıştığı KDG ile bir süre birlikte olmalarına rağmen tarzlarının birbirine uymayışı, sahiplenici ve kısıtlayıcı davranışlarından dolayı ondan ayrılır. Bir müddet sonra gazetede onun silahlı bir saldırıda öldüğünü öğrenir.

Filmde Orhan, “özgürlüğün bedeli yalnızlık olmamalı” derken kitaptaki özgürlüğün yalnızlığı getirmesi sorunsalı erkek karakter üzerinden dile getirilir. Benzer biçimde Işık’ın “*hem dostluk, hem saygı, özgürlük, hepsi bir arada olmuyor değil mi?*” sorusunu “*bir gün olacak, olması gerekir*” şeklinde cevaplayan Orhan olur. “*Böylece kitabın yapıcı ve olumlu mesajı; yine erkek karakter tarafından dile getirilir*” (Batur, 2011: 202).

Roman ve film sonları da birbirlerinden farklı şekilde gelişmektedir. Filmde evden ve işinden atılan Işık mutsuz ve toplum tarafından dışlanmış bir şekilde romanı yazmaya başlarken romanda başkarakter işten kovulduktan sonra başka bir işe girer ve bu işte yoğun çabalarına karşılık yükselerek müdür konumuna gelir. Kendine ev ve araba alacak kadar para biriktirebilir. Tüm hayatını kendi başına ve istediği şekilde yaşamaya devam eder. Yeni bir adama âşık olur, çok iyi anlaşılır ancak yeni sevgilisi Aydın yurtdışından çok iyi bir iş teklifi alır. Yanında onun da gelmesini istemektedir ama bunun anlamı onca çalışmasını hiçe sayıp bırakmak ve gene başkasının eşi olmak anlamına geleceği için bu teklifi geri çevirir.

Roman genel olarak karakterin başarılarıyla gurur duyarak kendi hayatına umutlu bir şekilde devam etmesiyle son bulur. Filmin yönetmeni Atıf Yılmaz da filmin gişede başarılı olmasına rağmen iyi bir uyarılama olmadığını itiraf etmiştir (Kale, 2013: 359).

- Kitabın yorumlanması ve filmi daha bağımsız bir çalışma haline getirme amaçlı yeniden şekillendirme söz konusu olduğu için radikal aktarım içerisinde değerlendirilebilir.

- Kitapta ismi belirtilmeyen kadın karaktere isim verilmiştir.
- Kitaptaki bazı kadın karakterlere filmde yer verilmemiştir.
- Işık karakteri inşacı temsil üzerinden kurgulanmıştır. Aynı zamanda kadının görüntülerle metalaştırılması söz konusudur.

- Kadınların arzularını yazıyla dile getirmeleri söz konusudur. Işık filmin sonunda Kadının Adı Yok romanını yazmaya başlar.
- Toplumsal inşa açısından kadının evli olması savunulur. Işık, bekâr bir kadın olduğu için evinden kovulur.
- Öyküdeki kadınla hem içeriksel hem de biçimsel fark söz konusudur.

4.6. Bizim Büyük Çaresizliğimiz

Barış Bıçakçı'nın 2004 yılında İletişim Yayınlarından çıkan romanı temel alınmıştır. Kitap birinci tekil şahıs anlatımında Ender'in bakış açısından yazılmıştır. Bu çalışmada kitabın 2011 yılında Seyfi Teoman tarafından uyarlanan filmi ele alınacaktır.

4.6.1. Romanın Özeti

Ender ve Çetin çok yakın çocukluk arkadaşlarıdır. Çetin sekiz yaşındayken anne ve babasını bir trafik kazasında kaybetmiş kendisinde on yaş büyük abisi tarafından büyütülmüştür. Yakın arkadaşı Ender'le birlikte hayallerini kurdukları gibi birlikte yaşamaya başladıktan üç ay sonra eski arkadaşları Fikret'in anne ve babasıyla birlikte bir trafik kazası geçirdiği haberini alırlar. Fikret kurtulmuştur; ancak annesi ve babası bu kazada hayatlarını kaybederler. Fikret Amerika'da çalışmaktadır kız kardeşi Nihal'in üniversiteyi bitirene kadar arkadaşlarının yanında kalmasını ister. Fikret'in isteğini kabul eden Ender ve Çetin başlangıçta Nihal'la iletişim kurmayı başaramasalar da daha sonra onu da hayatlarının bir parçası haline getirirler. Daha sonra iki arkadaşın da Nihal'e âşık olmalarıyla durum karışık bir hale gelir.

4.6.2. Romanda Kadın Temsili

Barış Bıçakçı'nın romanlarındaki erkek karakterlerin egemen erkeklik değerlerinden gösterdikleri sapmaları tespit eden Bengü Vahapoğlu, Bıçakçı'nın roman kahramanlarını *“utangaç, çekingen, tedirgin, huzursuz, takıntılı ve kırılğan erkekler”* olarak tanımlamaktadır. Bu karakterler, *“olayları akışına bırakmaktan*

çekinmeyen, trajik geçmişlerine büyük bir özlemle bağlı, orta yaşlı, heteroseksüel, eğitilmiş ve kentli erkekler”den oluşmaktadır (Vahapoğlu, 2018: 147).

Romanda Nihal’in sıkça nesneleştirilmesi söz konusudur. Nihal’in ayak şıptırtısı odadaki duvar saatinin sesiyle karşılaştıran Ender “*zaman sensin zaman kadındır*” (Bıçakçı, 2018: 5) ifadesiyle Nihal’i cinsiyetiyle bağlantılı olarak nesneleştirir. Benzer bir şekilde hastanede Nihal’le karşılaşmalarını anımsarken “*Nihal turkuaz sıraların birinin kenarında ayakta duruyordu. Diğer insanların arasında başka bir şey olarak duruyordu. Rengârenk bir akvaryum*” şeklinde ifadeler kullanır (Bıçakçı, 2018: 10).

Genel geçer erkeklik kalıplarına uymayan karakterler, toplum içerisindeki rollerini yerine getirmedikleri için yabancılaşmış ve ötekileştirilmişlerdir. “*Huzursuzluklarının, tedirginliklerinin, çekingenliklerinin kaynağı erkek egemen toplumsal düzen, bu düzenin yarattığı eşitsiz yaşam koşulları; özetle erkekliğin ürettiği iktidardır*” roman karakterleri ataerkil düzenin sıkıntılarını yaşamaktadır (Vahapoğlu, 2018: 163).

Ender, eski kız arkadaşı Sevgi ile iki yıllık ilişkilerini atlatmaya çalışır. Kocasını hapisteyken başlayan ilişkileri Sevgi’nin Ender’i terk etmesiyle sonlanmış. Ender eski sevgilisi Sevgi’yi “*Ben hala onun etkisi altındaydım, kişiliksiz bir aşık gibi onu taklit ediyordum. Baksana, çaya kokulu çay karıştırılmasını istemiyordum, sinirlendiğimde papatya çayı içiyordum, sokakta geçen sütçüden süt alıp yoğurt yapacağız diye tutturuyordum ve 1 Mayıs mitinglerine, cezaevlerindeki durumu protesto gösterilerine katılıyordum*” ifadeleriyle anar (Bıçakçı, 2018: 16). Çetin de Ender’in Sevgi’nin etkisi altında olduğunu düşür, onu “*kşiliksiz bir aşık gibi*” görmektedir. İlişkide kadının etkin konumda olması, erkek için küçük düşürücü olsa da “*Sevgi benim ismimi öyle güzel söyler, cismimi, sesimi, kokumu öyle çok severdi ki, başka insanların karşısına, isimsiz cisimsiz çıkmak beni hiç rahatsız etmezdi*” (Bıçakçı, 2018: 88) sözlerinde Ender’in bir “*kadinsılaşıma endişesi*” taşımadığına sonucuna varılabilir. Bununla birlikte Ender, Çetin’in sözlerinden dolayı üzerinde toplumsal baskı hissederek huzursuzluk yaşamaktadır (Vahapoğlu, 2018: 154).

Nihal'in eve sarhoş geldiği gece onu yatağa yatırırlarken *“Ten rengi külotlu çorabın içinden görünen çiçek deseni açık mavi külot çorabı çıkardığımızda beyaz karnı enlemesine geçen pembemsi lastik izi, yorganın altına zor bela giren, girer girmez salya akıtarak sızan Nihal, ölümlerden arta kalan bir fidan, bir fidan ve başka hiçbir şey...”* (Bıçakçı, 2018: 20) ifadeleriyle yine Nihal'in nesneleştirilmesi söz konusudur.

Ataerkillik, 'bakma zevkinin aktif / erkek ve pasif / kadın arasında bölündüğü' görme biçimleri içindeki cinsiyet dengesizliğini kodlar (Mulvey, 1975: 11). İkinci strateji ise fetişizmdir. Freudyen cinsellik farkı hesaplarındaki önemini vurgulayan Mulvey, kadını fetişe çevirerek tehditkâr bir figür olarak değil, idealize edilmiş güzellik ve mükemmellik gösterisi olarak temsil edildiğini savunur. *“Artık suçluluk sahibi değil, vücudu yakın çekimlerle stilize edilmiş ve parçalanmış mükemmel bir ürün, filmin içeriği ve izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı”* olarak konumlanmaktadır (Mulvey, 1975: 14). Romanda ise Ender, Nihal'e bakmaktan rahatsızlık duyar *“Nihal yüzüstüydü. Ten rengi bir sütyenin askılarıyla dörde bölünen sırtı ve çocuksu omuzları beni tedirgin etmişti. Kendimi pis bir röntgenci gibi hissetmiş, senin çıkarmaya çalıştığın eteği uzanıp bir ucundan da ben çekiştirmiştim.”* (Bıçakçı, 2018: 19).

Nihal'e ilgi duymaya başladıklarında aralarındaki yaş farkından dolayı rahatsızlık duyarlar. Nihal'in onlar lise ikinci sınıftayken doğmuş olmasını, *“Üstelik de daha annesinin karnındayken tanıdığımız bir kıza aşık olacağımızı...”* (Bıçakçı, 2018: 23) diyerek belirten Ender, aralarındaki yaş farkının ikileminde kaldıkları anlardan birinde de *“Nihal hep aynıydı, varlığından şüphe duymadığımız bir uçurumun kıyısında kollarını iki yana açmış, sessiz... Kız çocuk sahibi gergin babalar gibiydik”* (Bıçakçı, 2018: 25) sözleriyle kendilerini Nihal' in babası gibi gördüklerini belirtir.

Nihal'in varoluşu, ona aşık oldukları ana indirgenir: *“Aslına bakarsan Çetin, Nihal biz ona aşık olduğumuzda varlık kazandı, fiziksel özellikleri belirginleşti, daha bir güzelleşti, çekicileşti; hatırlanır oldu”* (Bıçakçı, 2018: 30).

Çetin, kadınlarla duygusal bağ kuramadığını belirtir “İçkinin itelemesiyle doğru dürüst konuşamadığım, anlaşılamadığım kadınlarla sevişerek” (Bıçakçı, 2018: 36) ya da “Tanıdıkların nişanlarında, düğünlerinde gözümü okşayan kadınlardan ilgimi karşılıksız bırakmayanlarla birlikte oldum. Hiçbirine aşık değildim. Onlara sevişilecek güzel canlılar, doğa harikaları olarak bakıyor, bu katı gerçekçiliği aşacak romantizmi kendimde bulamıyordum. Arkadaşım Ender’le bile kadınlarla olduğumdan daha romantiktim” (Bıçakçı, 2018: 37).

Ender ise “Bende ve hatta başka kimsede olmayan bir şeye sahip olduğunu sezdiğim kadına hemen aşık olurum” (Bıçakçı, 2018: 37). Ender uzunca sohbetlerinde Nihal’i geliştirdiğini düşünür “Hangi heykeltarihi yarattığı heykelle bir de tutup aşık olmaz” (Bıçakçı, 2018: 39) diyerek Pygmalion öyküsüne göndermede bulunur. Pygmalion öyküsü, bir erkeğin yarattığı ya da istediği biçimde dönüştürdüğü bir kadına aşık olmasının konu edildiği kültürel ürünlerin esin kaynağıdır. Bu konu özellikle ana akım Hollywood ve Yeşilçam filmlerinde sıkça işlenmiştir (Yaşartürk, 2018: 524).

Kurtuluş parkındaki heykel için Nihal “cadı gibi” benzetmesi yapar. “amaters yöne uçan iki kuşun gizil burgacında çaresiz bir kadındı o” (Bıçakçı, 2018: 128) diyen Ender, Nihal’i etkilediğini düşünür, Çetin ise bu süslü cümlelere sinirlenir.

Ender, kadınları edilgen pasif konumdayken çekici bulur. “Seyreden, dinleyen kadınlara bayılırım” (Bıçakçı, 2018: 68). “Ender Nihal’e şekil vermeye çalışıyor, Çetin ise onunla oyunlar oynuyor, onu şımartıyordu. Sağlık sorunlarıyla ilgileniyor, paraya ihtiyacı olup olmadığını soruyordu” (Bıçakçı, 2018: 66). Nihal’e âşık olduklarını birbirlerine itiraf eden Ender ve Çetin’in arasında da rekabet söz konusu değildir. İkisi de Nihal’in birinden birini seçmesi gibi bir olasılığı düşünmez. Ender, “Sanki ikimizi birden sevecekti, bu tek seçenekti” der (Bıçakçı, 2018: 102). Ayrıca her ikisi de Nihal’in diğerini daha fazla sevdiğinden emindir (Vahapoğlu, 2018: 151). Sanki Nihal değil de başka birisi de olsa ona aşık olacaklarmış gibi, onlar için önemli olan çocukluk hayallerini gerçekleştirmektir. Bu anlamda Nihal’i özel kılan durum aynı kıza aşık olma hayallerini gerçekleştirmiş olmasıdır. “Çetin’le

Ender'i birbirine bağlayan bağlaçlar saymakla bitmez" Ender'in deyimiyle aynı anda Nihal'e aşık olmak, bağlaçlara bir yenisini daha eklemek anlamına gelir (Bıçakçı, 2018: 95). *"Bu çocukça hayalin kırkımıza yaklaşırken gerçekleşmesi şerefine dondurmalarımızı yalayalım..."* (Bıçakçı, 2018: 95).

Butler'ın belirttiği gibi kadınların tehdit olarak grup dışı tutulduğu, yaşıt erkekler arasındaki birbirini kollayan eşsosyal ilişkiler 'fratriyarki'yi oluşturmaktadır (Butler, 2011: 100). Bununla birlikte Ender'le Çetin'in arasında *fratriyarkiden* söz etmek mümkün olsa da Nihal hiçbir zaman Çetin ve Ender'in arkadaşlığına tehdit oluşturmamış aksine onları birbirlerine daha da yaklaştırmıştır.

Cemil Meriç'in "virilite" olarak adlandırdığı erilliği kaybetme korkusu çocukluktan çıkamama anlamını da taşımaktadır (Gürbilek 2007: 10). Kitapta çocukluktan çıkma Ender ve Çetin için de en büyük çaresizliktir. *"Bizim büyük çaresizliğimiz Nihale'e aşık olmamız değil, sesimizin dışarıdaki çocuk seslerinin arasında olmayıştıydı. Asıl çaresizlik buydu"* (Bıçakçı, 2018: 102).

Nihal'i kolayca kandırabileceğini düşünen Ender: *"Onu etkilemek için her şeyi, en alçakça şeyleri bile yapabilir, en süslü cümlelerle aklını karıştırabilirdim. Kavanozların kapağını kapatır gibi bir doğallıkla gelip beni öpmesi, ağzımı kapaması için. Beni sevmesi için..."* Nihal'in kadınsı hareketleri bazen rahatsız edici görünse de genel olarak çekici gelmektedir. *"Evcimen hafta sonumuzda Nihal mükemmel bir kadın gibi görünmüştü bana-Yakası derin oyulmuş tek parça elbisesinin içinde, kadındı"* (Bıçakçı, 2018: 106).

Nihal, anne ve babasının başına gelen talihsiz kaza sonrası bu konu üzerine herhangi bir konuşma yapmamıştır. Bir süre içine kapanık bir halde kaldıktan sonra yavaş yavaş Ender ve Çetin'le muhabbet etmeye ve vakit geçirmeye başlar. Nihal, erkek arkadaşı Bora'dan hamile kaldığı zaman çocuğunu aldırır. Nihal'in bebeğini aldırma kararını kendi başına mı yoksa Bora'nın isteği üzerine mi aldığını bilmeyiz. *"Karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği"*, onların gösterebileceği güçlü eylemler dizisini de sınırlar. Bastırılan duygular, jestler, gaflar, histerik patlama ya da karakterin kendisine dönük şiddet eylemiyle sonuçlanır (Elsaesser, 1985'ten akt. Akbulut, 2008: 68). Bir şekilde doğrudan özgürleştirici ya

da yok edici bir eylemle yer değiştirir. Ama şiddet, çoğunlukla karakterin kendisine döner (Akbulut, 2011: 149). Nihal çocuk aldırması sonrası gözle görülür şekilde mutsuzdur, eve gelip odasına kapanarak ağlar.

Ender'in Nihal ile buluşmaya giderken gördüğü kavgayı anlattığında Nihal'in tepkisi "*Sanki insanlardan değil de yabancı hayvanlardan söz ediyorsun*" şeklindedir (Bıçakçı, 2018: 112) Eril şiddet, egemen erkeklik inşasının kurucu unsurlarındandır. Bıçakçı romanlarının erkek başkişileri ise şiddet içeren davranışlardan uzak oldukları gibi gündelik hayatlarından başlayarak bu şiddetin mağdurudurlar. Eril şiddetin mağduru olan bu erkekler egemen erkeklik inşasını olanaklı kılan ritüellerin de katılımcısı değillerdir (Vahapoğlu, 2018: 150).

Ender'in, minibüste yanındaki adamın bacaklarını açarak oturmasından rahatsız oluşu da benzer şekilde yorumlanabilir. Rahatsız olmasına rağmen tepkisiz kalır "*sinirden dişlerimi sıkmuştım. Bu beni çok huzursuz etmişti,*" (Bıçakçı, 2018: 110) der. Bununla birlikte anlattığı erkek kavgasını Nihal'in doğal karşılaması, Ender'in kendini "*minibüste sıkıştırılmaya ses edemeyen, kavgayı hiçbir şey yapmadan uzaktan seyreden bir muhallebi çocuğu*" olarak hissetmesine neden olur (Bıçakçı, 2018: 112).

Ender, Nihal'e yazdığı şiirde "*mevsimlerin tekrar edemediği bir şey*" derken kitabın sonunda da "*sonra yine bahar gelecek yaz gelecek. Tekrar eden şeyler bizi tekrar tekrar sevindirecek*" (Bıçakçı, 2018: 167) ifadeleriyle kitabı döngüsellikle sonlandırır. Ancak Nihal Ender'in şiirinde olduğu gibi bu döngüselliğin içerisinde değildir (Aydoğan, 2018: 120).

4.6.3. Filmin Künyesi

Bizim Büyük Çaresizliğimiz (2011)

Oyuncular: İlker Aksum, Seyfi Al, Güneş Sayın, Taner Birsell, Mehmet Ali Nuroğlu, Baki Davrak, Beril Boz, Damla Kabakçı

Senaryo: Seyfi Teoman

Yapımcı: Yamaç Okur, Nadir Öperli

Yönetmen: Seyfi Teoman

Kurgu: Çiçek Kahraman

Görüntü Yönetmeni: Birgit Gudjonsdottir

Sanat Yönetmeni: Nadide Argun

Vizyon Tarihi: 15 Nisan 2011

Yapım Şirketi: Bulut Film, Unafilm, Circe Films

Süre: 102 dakika

35 mm – Renkli

4.6.4. Filmde Kadın Temsili

Fikret “*Bu evde yalnız kalmaz. Nereye baksa onları görecek*” diyerek arkadaşlarından Nihal’e okul bitene kadar evlerinde oda vermelerini ister. Ender’le Çetin “*Ne yapacağız bu kızla başımıza iş aldık valla*” diyerek sitem ederler. Üç aydır birlikte yaşamaya başlayan Çetin ve Ender rahatlarının bozulacağından endişe duyarlar. Çetin “*Şu hale bak. Kız babası olduk valla*” diyerek sitem eder.

Nihal Ender’in odasında kitaplara bakarken “*Ender ağabey bu kitapların hepsini okudun mu?*” diye sorarken bir müddet sonra Ender ve Çetin’e sadece isimleriyle hitap etmeye başlar. Nihal’in bazı davranışları Ender’e ters gelir. Örneğin Ender’in sevdiği şarkıyı ona dinletirken Nihal’in daha şarkı bitmeden yürüyüşe çıkma teklifi canını sıkır. Bu anlamda Nihal’i entelektüel olarak küçük görür.

Nihal ve Ender’in sohbetlerinden birinde Nihal’in ortaokulda kitap tanıtımı yapan üniversiteli gence aşık oluşunu ve son tenefüste onu göremeyince hayal kırıklığına uğrayışı onun iç dünyasına yönelik paylaşımda bulunduğu ender anlardan biri olarak görünür. Nihal bu anısını “*o gün bir anda büyüdüm, büyümek zorunda kaldım*” diye açıklar.

Çetin ve Ender birlikte çıktıkları tatilde akşam yemeğinde birbirlerine Nihal'e aşık olduklarını itiraf ederler. Nihal'in etkilendikleri yanlarını anlatırlar: *“Önümüzden nazlı nazlı geçişi” “sesi hala kulaklarımda çın çın”* gibi ifadelerle Nihal'den söz ederler. Nihal'le ilgili tüm övücü sözleri onun dış görünüşüyle bağlantılı, Çetin: *“ayaklarına dikkat ettin mi abi? Ayakları da güzel kızarık değil nemden kızarmıyor”* Ender: *“ayakları elleri konuşurken yandan gördün mü? Burnu böyle minik bir sincap gibi titriyor”* Çetin: *“Gülerken de çenesi, bir güzel ısıracağını”* gibi ifadelerde karakteriyle ya da kişiliğiyle ilgili bir konudan söz etmezler. Ender” *Abi hatırlıyor musun lisede aynı kıza aşık olma hayali kurduğumuzu şu senin Burçin'e ben de aşık olayım diye çok sıkıştım kendimi”*

Konuşurken çok eğlenirler aynı kıza âşık olmaları hem kendilerinden yaşça çok küçük hem de yakın arkadaşlarının emanet ettiği kız kardeşi hakkında böyle konuşmayı kendilerinde hak görmekte dirler. Çetin *“onunla baş başa tatile çıkmak ister miydin?”* diye sorduğunda Ender cevap vermez. Burada Mulvey'in bahsettiği gibi kadının ataerkil kültürde erkeğin belirleyicisi olarak durması söz konusudur, dilbilimsel emirle insanın düşlemlerini ve takıntılarını, anlamını taşıyan kadının sessiz imajına dayayarak yaşayabileceği anlam yapıcı olmayan sembolik bir düzen ile bağlanır (Mulvey, 1992: 23).

Nihal Ender'e ders çıkışı buluşmayı teklif eder. Buluştukları kafede kadın erkek ilişkileriyle ilgili tartışmalarında Nihal, *“Kelebek değiliz kitap değiliz kelebek değiliz”* Çetin ikisini kokoreç yemeye götürüyor aralarındaki gerginliği fark etmiş gibi dans etmeye başlar. Çetin bulaşık makinesini yerleştirirken *“Nihal'le yattın mı?”* diye sorar. Ender'in cevabı *“Önemli olan yatıp yatmadığım değil sevip sevmediğim”* buna karşılık Çetin *“Sen yine kendini sevdin oğlum”* diyerek ona karşılık verir.

Nihal ve Bora öğrenci eylemlerine katılırlar. Nihal gene bir erkeğin etkisinde edilgen gösterilir. Önceden Ender onu geliştirirken şimdi de Bora'nın etkisinde onun yaşayışına eklenmiş bir şekilde görünür.

4.6.5. Kitap ve Film arasındaki Farklar

Kitapla film arasında birkaç kısım dışında değişiklik yapılmamıştır. Romanla birebir uyarlama olmasa da oldukça yakın bir uyarlama olduğu söylenebilir. Kitap Ender'in ağızından anlatılırken filmde Ender'in olmadığı Çetin ve Nihal'i içeren sahneler yer verilir. Örneğin Nihal bebeğini aldırmaya gittiğinde Çetin ve Bora da hastanededir.

Nihal'le ilk kez dışarı yemeye çıktıklarında ısınmak için girdikleri yerde Çetin: *“Bize yüz vermediği o aylar boyunca Nihal olduğundan olgun görünmüştü gözüme soba ile ısınma dışında bir ilişki kurmaya uğraşmasına, bunu da çayhanedekilerin kendisini seyrettiğinden emin bir biçimde yapmasına sinirlenmiştim”* (Bıçakçı, 2018: 27). Filmde beraber dışarı çıktıkları ilk gün parkta üçü birlikte yürürken sohbet ederler.

Ender'in gece Nihal'e sarıldığı kısım filmde Nihal'in Ender'e sarılması şeklinde gerçekleşir. Bir başka değişim de Nihal'in ailesinin oturduğu evi kapatıp çıkma sahnesinde gerçekleşir, filmde Nihal perdeleri kapatıp, ışıkları söndürürken kitapta Ender ve Çetin bu işleri yaparken Nihal bekler.

Romanda Nihal'in abisi Fikret Amerika'da yaşar ancak filmde Almancı olarak gösterilir. Nihal'in onlarla yemeğe gelme sahnesindeki konuşmalar kitaptakinden farklı gelişmektedir. Nihal *“Kedileri çok seviyorum bazen keşke onlar gibi olsam diyorum”* derken Çetin ise kedilerin *“başına buyruk hayvanlar”* olduklarını söyler. Nihal buna karşılık *“Her şeyin farkındalar her şeyi hissedyorlar ama aldırılmaz görünüyorlar. Böyle bir köşeye çekilip seyrediyorlar”* diye cevap verir.

Filmde tatildeyken sürekli Nihal'le ilgili konuşmalarına rağmen kitapta ertesi gün Nihal'le ilgili pek konuşmadan önceki gün yediklerinden bahsederler.

Filmde yer almayan kısımlardan biri de Ender'in babasının arkadaşı Reşit Bey ile olan sohbetidir. Ender'in anlatımıyla Reşit Bey, *“Kahvenin önünden güzelce bir kadın geçmeye görsün, başlıyor hemen: “Şimdi bu kadın yatakta kocasına”*

Oldukça ağız bozuk ve cinsiyetçi ifadeler kullanan Reşit Bey'in kadınlara karşı bakış açısını “*Uzanamadığı üzümden pekmez yapıyor*” diye yorumlayan Ender (Bıçakçı, 2018: 53) babasının anlattığı hikayede Vehmi Bey ve otuz yıllık eşi Refika Hanım “ev işleri için aldıkları tanıdıklarının torunu olan 16 yaşındaki kıza aşık olur. Ev içinde “*basma elbisesinin altından belirginleşen vücuduyla on altı yaşındaki taze, Vehmi Bey'in aklını iyice bir karıştırır*” (Bıçakçı, 2018: 57). Vehmi Bey kendini durdurur ancak papatya toplamaya gittikleri bir gün yakınlaşırlar ve yasak aşk yaşamaya başlarlar karısı öldükten sonra da evlenirler.

Kitapta Nihal abisiyle birlikte hava alanına giderken ağlar ancak filmde Nihal arabada daha sakin görünmektedir. Kitap ve film ortak şekilde Çetin ve Ender'in boşalan Nihal'in odasına langırt masası alıp oynamalarıyla sonlanmaktadır.

- Kitabın hikâye ve üslup kuralları açısından genel özelliklerini koruyan, ancak bununla birlikte bazı detayların değiştirildiği bir uyarlama olması sebebiyle geleneksel aktarım içerisinde değerlendirilebilir.
- Nihal karakteri inşacı temsil üzerinden kurgulanmıştır.
- Erkekler arası bağların kadın figürü aracılığıyla oluşturulması söz konusudur.
- Nihal, kendisine aşık olunduğunda varlık kazanıp hatırlanır olur.
- Kendi yarattığı kadına aşık olma teması tekrarlanır.
- Kitapta Nihal'in eve sarhoş geldiği gece onu yatağa yatırmaları oldukça ayrıntılı bir biçimde betimlenirken filmde bu sahnede kadını gözetlenir bir şekilde metalaştırıcı bir çekim yoktur. Ender'in kitapta Nihal'i izlerken kendini röntgenci gibi hissettiğini itiraf etmesine karşın filmde “male gaze” yönteminden yararlanılmaz.
- Nihal'e yönelik sıfatlandırmalar onun karakteri üzerinden değil daha çok görselliği üzerinden yapılmaktadır.
- Kadın karakterin yaşadıklarına dair hislerine yer verilmez.

4.7. Roman Kadınlarının Beyaz Perdeye Aktarımı ve Kadın Karakterlerin Genel Değerlendirilmesi

Bu kısımda örneklem olarak incelenen film ve roman karakterlerinin ortak noktaları belirlenmeye çalışılacaktır.

Toplum içerisindeki egemen grupların ideolojileri metinlere yansımaktadır. Edebiyattaki ulusçuluk söylemi 1950’li yıllara kadar devam etmiştir. Eril söylem ulus bütünlüğünü kadın kimlikleri üzerinden belirlemeye çalışmıştır (Birincioğlu, 2018: 77). Vatanın bütünlüğünü koruma yolunda nasıl davranılması gerektiğine dair yol haritaları kadın kahramanlar aracılığıyla okuyucuya aktarılmıştır. Özellikle bu çalışmada yer alan örneklemelerden *Vurun Kahpeye*, *Çalıkuşu* ve *Yayla Kızı* örneklerinde görüldüğü üzere vatanın bütünlüğü için kadının dirayeti önemli bir unsur olarak ele alınmaktadır. Bu romanlardaki Aliye, Feride ve Petek karakterleri savaş süresince kayıplar yaşamış, büyük fedakârlıklarda bulunarak savaş sonrası toplumsal değişime ayak uydurmuşlardır. Roman karakterleri genellikle savaşta kaybettikleri babalarıyla gurur duymakta, onların anısına yaraşır şekilde vatanlarına hizmet etmeye çalışan karakterlerdir. Savaş sonrası dönemde kadın özellikle aile içinde yuvanın kurulmasında önemli bir yere sahip olmuştur.

Savaşta babalarını kaybeden kahramanlar aynı zamanda annelerini de bir şekilde hastalık sonucu kaybetmişlerdir. Aliye annesini veremden ölürken, Feride’nin annesi çok hasta bir kadın olarak anlatılır, hastalığından dolayı Feride daha küçük yaşta hayatını kaybetmiştir. Petek de annesini akciğer kanserinden kaybeder. Hasta olmaya yatkın kadın temsili bu romanlarda anneleri etkilediği kadar diğer kadın karakterleri de etkilemektedir. Çocukluğu zor ve öksüz bir şekilde geçen karakterlerden biri olan Munise, zatülcenp’e yakalanarak ölür. Petek, annesinin ölüm haberini alınca üzüntüden menenjit hastalığına yakalanırken Feride de üvey kızı Munise’nin ölümünden sonra çok ağır bir hastalık geçirir.

Bu romanlardaki klasik üvey anne figürü, bir melodram unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Üvey anneler ilk bakışta iyi görünmelerine rağmen ilerleyen süreçte kötü yüzlerini göstermekten çekinmezler. Hıçkırık’ta Kenan’ın üvey annesi, ilk başta Kenan’a iyi davranırken daha sonra evden gitmesini ister.

Romanda Petek'in üvey annesi Nefise, kocası Nuri Efendi'den kaçtığında komşuları Perihan Hanım'ın evine alınır ancak bir müddet sonra burada kötü muamele ile karşılaşır. Üvey anneler başta iyi gözüktüp sonradan aksileşen ve dayığa başvuran karakterler olarak inşa edilmişlerdir. Perihan Petek'e ceza vermek için acı biber bile yedirir. Petek'in dudakları ağzı dili ve boğazı bir hafta şişer. Acısından iki defa bayılır. Filmde üvey annesi olması beklenen doktorun karısı tarafından çok iyi bir şekilde karşılanırsa da doktor ve karısı onu evlat edinemediği trafik kazasında hayatlarını kaybederler. Munise'nin üvey annesinden gördüğü kötü muameleye karşı Feride tarafından evlat edinilmesiyle birlikte çok mutlu olmalarına karşın romanın ilerleyen bölümlerinde Munise hasta olarak hayatını kaybeder. Bu şekilde iyi üvey anne ve evlat ilişkileri de talihsizlikler sonucu kısa sürmektedir.

Ana karakterleri bir araya getiren en önemli unsurlardan biri olarak ebeveyn kaybı gösterilebilir (Aliye, Nalan, Feride, Petek, Işık, Nihal). Jale Parla, ilk yerli romanlardaki kahramanlarının hemen hepsinin babasız olduğunu belirterek bu kahramanların, Batı'dan özenilen yeni toplumsal ahlâkî ve kültürel normlara karşı kendini savunmak konusunda güvenilir bir örnekten yoksun kaldıklarını belirtmektedir. Baba yokluğu, özgürlük ve bireysel sorumluluk kazanma açısından olumlu bir fırsat olarak değil de, büyük bir kayıp ve tehlikeler karşısında savunmasız kalma durumunu beraberinde getirmektedir (Saraçgil, 2005: 118). Ancak erkeklerde görülen bu durumun aksine kadınlar için ebeveyn kaybının bir anlamda özgürleşme fırsatı sağladığı söylenebilir. Tüm kadın karakterler için geçerli olduğu söylenemese de erken dönem romanlarında kadınların başkarakter olarak kendi serüvenlerine atılmaları ailelerinden uzakta olmaları etkili olmuştur. Dönem itibarıyla kamusal alanda çok fazla yer alamayan daha çok ev içi mekânda kendine yer bulabilen kadın kahramanları ev ortamından farklı bir alana (özellikle de bekârken) çıkmaları onların çekirdek aileye sahip olmamalarıyla mümkün olmuştur. Yatılı okul ya da akraba yanında kalan bu karakterler daha sonra bir başlarına bulundukları yerden ayrılarak bir şekilde ev içinin dışına, kamusal alana taşarlar. Ne yazık ki toplum içerisinde bu durum çok da kabul görmediği için başlarına gelen tüm sıkıntılar ataerkil bir toplumda başlarında bir erkeğin olmayışından kaynaklanan problemlerdir. Yetim kalma durumuyla ortaya çıkan kaçınılmaz bir ortak nokta olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Örneklemelerdeki ortak noktalardan biri olarak göze çarpan bu durum kadın karakterlerin kendi yolculuklarına çıkmalarına katkıda bulunması açısından da önemlidir. Kadın karakterler anne baba yokluğunda farklı maceralara atılma şansı yaşasalar da hikâyenin sonunda bir şekilde başka bir erkeğe bağımlı hale gelmiş (Petek, Feride, Nihal), yalnız kalarak topluma yabancılaşmış (Işık), ya da suçsuz yere namussuz olarak yaftalanarak (Nalân) öldürülmüşlerdir (Aliye).

Kadınların eğitime bakılacak olursa erken dönem romanlarda kızların evde ders aldıkları görülmektedir. Örneklemelerin çoğunda kadın karakterler eğitimlidir. Nalân evde ders alır. Feride ve Aliye öğretmendir, Petek okuma yazmayı evde eğitim alarak öğrenir. Yayla Kızı romanında annesi, “*Bizim zamanımızda kız mekteplerine hep böyle paşalar beylerin kızları giderdi*” dediğinde Benzigül annesine “*Ne yapalım anne, bizim zamanımızda da herkes gitsin. Bizim gibi fakirler de okusun*” (Gündüz, 1940: 78) diye cevap verir. Işık’ın, otoriter bir karakter olan babası; erkek çocuklarıyla oynamalarına izin vermez. Okula gidip gelirken mahallenin ve çevre okulların erkekleriyle irtibat kurmalarını önlemek için özel minibüs tutar ve kız lisesine yazdırır. Nihal üniversite öğrencisidir, evde de Ender’den bir anlamda genel kültür dersleri almaktadır.

Okuldaki haşarı davranışlarından ötürü Çalığışu olarak adlandırılan Feride oldukça hareketli bir çocukluk geçirir. Nalân da çocukken daha cesur bir kız çocuğuyken büyüyünce özellikle evlendikten sonra uysal bir kadın haline gelir.

Kadın karakterlerin “öteki” olarak kurgulanması da ortak noktalardan biri olarak ele alınabilir. Aliye’nin toplumun geleceğine yönelik tehdit olarak algılanması ve toplumun bütünlüğünü bozması onun modernliğinden kaynaklanmaktadır. Kasabalılar Aliye’yi kendilerine benzetemedikleri için yargılar. Benzer bir biçimde Feride’de öğretmenlik görevi yaptığı Anadolu kasabalarında bekâr bir genç kadın olması sebebiyle yadırganmaktadır. Feride’nin yalnız olması, “ereksiz bir kadının namusuna güvenemeyen sosyal ortamda” büyük sıkıntılar yaşamasına sebep olacaktır. Feride’nin tüm bu zorluklara rağmen kendi ayakları üstünde durabildiği ve mizacına uygun, “kuş gibi özgür bir yaşam” sürebileceğine inanmaya başladığı sırada, karşısına bir “baba figürü” olarak çıkan Doktor Hayrullah’ın yaptığı ilk şey, Feride yerine karar vermek olur. Hayrullah Bey onunla evlenip yalnızlığına ve onun toplumun gözündeki çaresizliğine son verir, ardından Feride’ye ailesinin yanına geri

dönmesi yönünde vasiyet bırakır. Bu şekilde yazarın gözünde Feride'nin mutluluğu, başkaldırdığı duruma geri dönmekle sağlanabilmektedir (Saraçgil, 2005: 267).

Ulusal söylemlerde kadın cinselliği korkunun ve arzunun göstergesi olarak önemli bir gerilim noktasıdır. Kadının cinselliğini özgür bir biçimde ifade etmesi ve yaşaması ulus için bir tehdit haline gelir. Ulusla eşdeğer olarak simgelendirilmesinden dolayı heteroseksüel erkek kurgusu dâhilinde kadının aoseksüel olarak tanımlanırılması söz konusudur (Sancar, 2012: 63).

Vurun Kahpe'ye romanında “kadının cinselliğinden kaynaklanan gücü iki uçlu bir kılıç” olarak resmedilmektedir. Erkek karakter üzerinde kullanılan cazibe, erkeği görevinden alıkoyduğu için olumsuz bir güç olarak sunulurken, romandaki gibi vatanın geleceği söz konusu olduğunda bu cazibe yumuşatılarak, sevecenlik, içtenlik gibi nitelikleriyle büyük potansiyel barındıran bir unsur haline gelmektedir (Saraçgil, 2005: 193). Aliye, kadınlığını, cazibesini kullanarak, Yunan kumandanının kendi vatanına ihanet etmesini sağlayacaktır. Ancak, yine kadınlığı, milletin kadın düşmanı gerici muhaliflerinin gözünde, Aliye'nin kurban edilmesinin nedeni olacaktır. Savaş sonunda kasabaya dönen Tosun için Aliye'nin ölümünü öğrendiğinde, onun bu “büyük fedakârlığı temiz kalarak” yapmış olması büyük önem taşımaktadır (Saraçgil, 2005: 218).

Vurun Kahpeye'de Aliye'nin öğretmen arkadaşı Hatice Hanım, Çalığıuşu'nda Feride'nin öğretmen arkadaşı Nazmiye Hanım örnek temsili karşıtı bir şekilde konumlandırılmıştır. Kadın yan karakterlerin baş kadın karakterin karşıt temsilleri olarak kurgulanmaları Aliye - Hatice ve Feride - Nazmiye öğretmen örnekleri üzerinde açık bir biçimde görülebilmektedir.

Kadınların aşklarını yazarak itiraf edebildikleri görülmektedir. Hıçkırık'ta Nalan'ın ölümünden sonra bıraktığı mektuplarda Kenan'a duyduğu aşkı itiraf edişi, Feride'nin hatıra defterinin Kamram'ın eline geçmesiyle tekrar bir araya gelmeleri bu duruma örnek olarak verilebilir. Petek için ise okuma yazma öğrenmek annesine mektup gönderebilmesi açısından çok önemlidir. Işık, kadın olarak yaşadıklarını anlatmak için kitap yazmayı seçmektedir.

Evdeki yardımcı kadınların genellikle ana karaktere karşı her koşulda sevgi gösteren kadınlar olduğu görülmektedir. Aliye'nin evlerinde kaldığı Gülsüm Hala,

anaç, yardımsever, dini ve milli değerlere bağlı bir Anadolu kadını olarak betimlenmektedir. Hıçkırık'ta Nalân'ın bakıcığını yapan Vesime, “evde büyümüş otuzunu geçmesine rağmen evlenmemiş” şeklinde tanıtılır. Nalân'ın ölümünden sonra mektupların Kenan'a ulaştırılmasını sağlar. Bu kadınlara en dramatik örnek “kadının adı yok” romanındaki komşularının başkahramanın babasıyla olan ilişkisi verilebilir. Işık, Gülriz Abla diye bahsettiği komşularını babasıyla yakaladıktan sonra bu durumu annesine söylemekten çekinir, söylese bile annesinin bu konuda herhangi bir şey yapamayacağını düşünür. “Bırakıp gitme gücü olsa bunu anneme söyledim” diyerek aslında böylelikle bir şekilde annesi yerine kendi karar vermektedir.

Dönemsel analiz olarak küçük kızların kapanması ve erken yaşta evlendirilmeleri söz konusudur. Nalân'ın arkadaşı on altı yaşındayken evlendirilir. Nalân'a on dört yaşındayken çarşaf diktirilir. Feride, Munise'yi on dört yaşına geldiğinde çarşafa sokar. Feride'nin on iki yaşındaki öğrencisi de evlendirilir. Buna şaşıran Feride'ye karşı başka bir hoca on dört yaşına gelip evlenmeyen kızlara evde kaldı gözüyle bakıldığını söyler. Benzigül evlenme çağına geldiğinde, ona sormadan evlilik planları yapılır. Benzigül de bunaldığı için bu kısmetlerden biriyle evlenip evden ayrılmak ister. Kısmetlerinin bir şekilde beğenilmeden gönderilmesi üzerine hoşlandığı binbaşına da vermedikleri zaman onunla birlikte kaçar. Işık'ın arkadaşı da kendinden yaşça büyük bir adamla evlendirilir.

SONUÇ

Türkiye’de sinemacılar döneminden itibaren çevrilen uyarlamalardaki kadın temsiline incelendiği bu çalışma, alımlama çalışmalarından ziyade tür olarak uyarlama filmlerdeki kadın temsiline odaklanmaktadır. Kadının erkekle olan ilişkisiyle tanımlanması ve erkeğin toplumsal konumunu tehdit eden tehlikeli bir unsur olarak ele alınması, çalışmanın temel sorunlarından biridir. Tez çalışmasında yorumsamacı (hermenötik) bir yöntemden yararlanılmıştır. Disiplinlerarası pek çok şekilde ele alınabilecek olan uyarlama ve kadın temsili çalışmalarının bir araya geldiği bu çalışmada Türk sinemasından seçilen altı uyarlama film ele alınmaktadır. Belirlenen dönemlere göre filmler rastgele bir şekilde seçilmiştir.

Bu tez çalışması Türk sinemasına dair genel geçer bir kadın temsili sunmamaktadır. Tezin örneklemelerini oluşturan roman ve uyarlama filmlerdeki kadın imgelerini dönemin tüm filmleri açısından genellemek doğru olmayacaktır zira her dönem içerisinde farklı ideolojilere yönelik temsiller karşımıza çıkabilmektedir. Tez içerisindeki kadın temsilleri yalnızca seçilen örneklerdeki uyarlama filmler açısından değerlendirilmiştir. Dolayısıyla varılan sonuçlar seçilen örneklemeler üzerinde değer kazanmaktadır.

Filmlerde yer alan kadın temsillerinin toplumsal bilinç oluşturma ve ataerkil düzenin devamlılığını sağlamak amacıyla bilinçli bir şekilde kurgulandığı ve inşa edildiği görülmektedir. Kadının iyi ya da kötü olarak konumlandırılmasının ataerkil sisteme karşı durup durmamasına bağlı olarak ele alındığı gözlemlenmektedir. Kadınların hayat başarıları, kişisel başarıdan öteye geçerek ülkesi için anlam ve önem taşıyan bir hale getirilir. Kadınların hayattaki en büyük amacının evlilik olduğu ve bu şekilde olması gerektiğinin sıkça vurgulandığı örnekler karşımıza çıkmaktadır. Feminist metinler de uyarlama içerisinde bu kaçınılmaz sondan nasibini almaktadır. Ataerkil ideolojinin devamlılığının sağlanması adına filmlerin, dönemin politik iklimine uygun bir biçimde dönüşüme girdikleri görülmektedir.

Edebiyat ve sinema iki farklı medya biçimleri olarak hedef kitlelerini farklı şekilde etkilemektedirler. Ancak bununla birlikte incelenen örneklemeler üzerinden

yorum yapıldığında Türk sinemasında görülen kadın temsillerinin toplumsal ve siyasal kaygılar üzerinden şekil aldığı görülmektedir. Aliye ve Petek milli duyguları ile hareket eden ve vatan sevgisini ön plana alan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte Işık karakteri toplumun kadından beklediği rollere uygun davranmadığı için romandan farklı bir şekilde uyarlama içerisinde mutsuz bir sona mahkûm edilmektedir. Özellikle erken dönemdeki filmlerde kadın temsiliinin ulus anlatısı inşasında kullanıldığı görülmüştür. Vurun Kahpeye'deki Aliye karakteri ve Yayla Kızı'ndaki Petek'in tercihleri daha çok vatan sevgisinin ön plana çıkarılmasıyla gerçekleşmiştir.

Kadın problemlerini algılama ve anlamaya çalışmak yerine onu bir propaganda ve rol model haline dönüştürme söz konusudur. Ülke modernleşmesi için kadının eğitim alması gerektiği düşünülürken yanlış batılılaşma karşısında koruma altına alınmaya çalışılması ve geleneksel kültür kalıplarının dışına çıkmasının önlenmesi göze çarpmaktadır. Aliye, Feride ve Nalan eğitim almış kadınlar olarak aynı zamanda kültürel değerlerine ve kadın olarak toplumda onlardan beklenen rollere uyum sağlayan karakterlerdir. Eğitim, giyiniş tarzı ve konuşma üslubu modernken aynı zamanda gelenekselliklerinden taviz vermeyen kişiler olarak temsil edildikleri görülmektedir.

Aliye ve Feride karakterlerinde görüldüğü gibi yaptıkları mesleklerde başarılı olmalarına rağmen toplum tarafından kabul görmeleri ideal eş kalıbına uymaları koşuluyla gerçekleşmektedir. Bu şekilde kadının nihai amacının sadık eş ve iyi bir anne olmaktan ibaret olduğu algısı oluşturulmaktadır. İyi eğitim almış kadının vatani için yapabileceği en iyi şeyin fedakâr bir anne olarak iyi evlatlar yetiştirmek ve kocasına sadık kalmak olduğu algısı yaratılır. Bu imgenin dışında kalan kadın figürleri tehdit olarak algılanarak hikâyede kötü olarak konumlandırılır. Kendi döneminin dışına çıktığı düşünülen örnek kadınlar da hikâyenin sonunda geleneksel kalıpların içerisine girdiği görülmektedir. Bu anlamda Feride, öğretmenliği bırakıp Kamran'la evlenir, Petek yurtdışından gelen teklifi reddederek köyüne geri döner.

Örneklemeler Cahir'in aktarım biçimleri açısından ele alındığında; Vurun Kahpeye ve Çalıkuşu romanlarında edebi aktarım, Hıçkırık ve Bizim Büyük

Çaresizliğimiz romanlarında geleneksel aktarım, Yayla Kızı ve Kadının Adı Yok romanlarında da radikal aktarım biçimi kullanıldığı görülmektedir.

Vurun Kahpeye, vatan sevgisi ve vatan uğruna kendini feda eden kadın imgesinin en çarpıcı örneklerinden biridir. Öğretmen olarak Anadolu'ya gelen Aliye'nin her şeyden önce bir kadın olarak nasıl ötekileştirildiğinin ve düşmanla aynı derecede tehlikeli olarak görülerek hayatının elinden alındığı romanın ele alınan ilk uyarlamasında da modernlik ve geleneksellik arasında sıkışan toplumun tekrar bir araya gelebilmesi için ulusal değerlerin ön plana çıkartılmaya çalışıldığı görülür. Milli birliği her şeyin üstünde tutan ve bayrak kumaşı almak için annesinden kalan yüzüğü bile vermeye razı olan Aliye, bu uğurda feda edilir.

Kadın yazarlar da dönemin politik algılarından etkilenecek hikâyeler yazmışlardır. Kerime Nadir'in Hıçkırık romanında olayların anlatıcı tarafı erkek karakterdir. Yazarların kadın olması bu eserlerin feminist açıdan yazıldığını göstermemektedir. Kadın yazarlar tarafından yazılan örneklerde de kadınların kendi adına konuşabildikleri görülmez. Genel olarak rol model olarak ele alınan ve vurgulanan kadın karakterler örnek imgeler olmanın dışına çıkamazlar. Aşkını gizleyip kendini feda eden Nalân da hastalanıp öldükten sonra trajik bir kahraman haline gelir.

Çalışma içerisinde farklı dönemlere ait uyarlama örneklerinin içinde bulunduğu dönemden ayrıışmadığı görülmektedir. Romanın basıldığı tarihten farklı bir dönemde çevrilen uyarlamaların da Yayla Kızı örneğindeki gibi içinde bulunduğu dönemi yansıtan bir şekilde sinemaya aktarıldığı görülmektedir. Aka Gündüz'ün Cumhuriyet'in kuruluş yıllarını anlattığı romanı Yayla Kızı, 70'li yılların melodramlarına uyarlanarak Kıbrıs Barış Harekatı döneminde politik bir milli uyarlamaya dönüştürülmüştür.

Kadının romantik aşk için yaratılmış olduğu mitinin tekrarlandığı Çalıkuşu uyarlamasında da nişanlısından kaçan Feride'nin öğretmen olarak görev aldığı yerlerde sırf yalnız bir kadın olduğu için başına gelen durumlar ele alınır. Namus konusunun kadın üzerinden işlendiği uyarlamada Feride, özgür mizacına rağmen

yalnız bir kadın olmanın yaşattığı zorluklara direnmekten yorulur. Âşık olduğu, kendisini aldatan eski nişanlısına kavuşmaktan mutluluk duyar.

Araştırma içerisinde Türk sinemasındaki farklı dönemlerde çevrilen edebiyat uyarlamaları ele alındığında incelenen örneklerde görülen kadın temsillerinin dönemin benzer politik kaygılarını sürdürdükleri görülmektedir. Kadının cinselliği ile erkek üzerinde kurduğu tahakküme vurgu yapan aslında erkek tarafından kurgulanan bu kadın temsili özünde kadının temsiline temsili olmaktan öteye gidememektedir. Ulus anlatısının çok da aşamadığı görülmektedir. Baştan çıkaran kadın figürü, milliyetçi kadın figürü ve evlilik kurumunun kutsallaştırılması sık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Güçlü kadının toplum içinde yalnız kalmasına vurgu yapılmaktadır. Özellikle Kadının Adı Yok romanında ironik bir şekilde romandaki isimsiz kadına bir isim verilirken romanın sonundan farklı bir şekilde ev ve işinden olan kadın kahramanın çaresizliğine vurgu yapılması roman karakterinin güçlü kendine yeten bir kadın olmasıyla zıtlık göstermektedir.

Kadınların modernleşen toplum içerisinde yeniden yaratılması sürecinde Kadının Adı Yok romanının kadın temsili için önemli bir adım olmasıyla birlikte sinema uyarlaması için aynı şeyi söylemek doğru olmayacaktır. Kitaptaki toplumsal cinsiyet kabullerini ve ataerkil sistemi sorgulayan ve bu eşitsizliklere karşı durarak yaşamayı tercih eden bir kadın karakterin kendini geliştirme ve karşılaştığı zorluklara rağmen toplumda istediği yere gelme hikâyesi anlatılır. Buna karşın filmde, çaresiz bir şekilde elindeki her şeyi kaybeden ve yalnız kalan bir kadın olarak kurgulanması uyarlama sinemada da kadın temsili açısından sıkıntıların olduğunu göstergesidir.

Barış Bıçakçı'nın aynı adlı romanından uyarlanan Bizim Büyük Çaresizliğimiz uyarlamasında da son dönem Türk sinemasında görülen daha çok erkek karakterlerin ön plana çıktığı, onların bireyselliklerine ya da arkadaşlıklarına odaklanılan kadın karakterlerin geri planda kaldığı filmlere benzer bir durum söz konusudur. Film boyunca Nihal karakteri erkek karakterlerle olan ilişkisi dışında ele alınmaz.

Sinema çalışmalarında uyarlama, daha çok orijinal metne sadık kalma noktasında tartışmaya dahil olmuş olsa da film çalışmalarındaki disiplinlerarası

gelişmelerle uyarlama pek çok açıdan çalışılabilir bir akademik alan durumuna gelmiştir. Sinema ve edebiyata kadın temsili perspektifinden bakmak bu çalışmanın temel amacı olmakla birlikte yeniden yaratım sürecindeki tercihler önem kazanmaktadır. Bu tercihler temsil ve kadın temsili adına neler ortaya koyulduğu üzerine fikir sahibi olmamıza yardımcı olur, bir geri bildirim sağlar. Sinema teknikleri ve metinler arasındaki farklılıklar uyarlanan metnin üzerinde bir geri bildirim sağlar.

Sinemada kadın temsili uyarlama açısından ele alındığı bu çalışmada tek bir kadın temsili bahsetmek mümkün olmasa da kadınların gerçek temsillerinin hikâye anlatımında yeterince gerçekçi bir şekilde yer bulamadığı görülmektedir. Kadın imgeleri genel olarak ideal kadın/fettan kadın ikileminde gösterilerek, bu roller karşısındaki iç çatışmalarına yeterince yer verilmemekte ya da bu çatışmaların son bulması için toplumsal rollere uymaları gerektiği mesajı verilmektedir.

Bu çalışmada kadın temsili roman metinleri ve film diyalogları üzerinden incelenmiştir. Kadına dair imgelerin dönemin edebi eserlerinde ve bu eserlerin sinemaya aktarımı sırasında ne şekilde yorumlandığı sorusuna cevap aranan çalışma içerisinde sınırlılık gereği sinema tekniklerinin kadın temsili inşasında ne şekilde kullanıldığına yer verilmemiştir. İzleyen çalışmalarda uyarlama filmlerdeki kadın temsili sinematografik olarak nasıl inşa edildiğinin göstergebilim açısından da incelenmesi ya da erkek temsili nasıl inşa edildiğinin ortaya konması sinema literatürüne katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N.: (1994). “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: İmge Kitabevi.
- Adivar, H. E.: (2019). **Vurun Kahpeye**. İstanbul: Can Yayınları.
- Adorno, T. W.: (1991), **The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture**, Routledge, London.
- Akad, Ö. L.: (2004). **Işıkla Karanlık Arasında**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbulut, H.: (2008) **Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H.: (2011) **Yeşilçamdan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem**, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akemoğlu, A.: (2015). Medyalararasılık Bağlamında Edebiyat Uyarlamaları ve Bir Uygulama: “Gölgesizler” Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Mersin Üniversitesi SBE.
- Andrew, D.: (1980) ‘The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory’, in S. M. Conger and J. R. Welsch (eds.)

- Andrew, D.: (1981). “Adaptation” **Film and Literature: An Introduction and Reader**. Timothy Corrigan. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1999.
- Aragay, M.: (2005). **Books in Motion Adaptation, Intertextuality, Authorship**. Amsterdam – New York: Rodopi B.V.
- Arslan, S.: (2011). **Cinema in Turkey: A New Critical History**. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Asena, D.: (2016). **Kadının Adı Yok**. İstanbul: Doğan Kitap.
- Atalay, S.: (2018). Modern Toplumun Edebiyattaki Yansıması: Polisiye Romanlar ve Polisiye Romanlarda Cinsiyetçilik, **Kafka Okur** Sayı 31 Eylül 2018 s 28-30
- Aydoğan, Y.: (2018). Yıkımla Onarım: Barış Bıçakçı’nın Rejeneratif Yazısı. **Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi** 2018/10: (117-141).
- Aykın, C.: (1983). Batı toplumlarında roman ve sinema ilişkileri II, **Türk Dili**, 383, 482-503.
- Aytaç, G.: (2005). **Edebiyat ve Medya**. Ankara: Hece Yayınları.
- Batur, A. L.: (2011). *Kadının Adı Yok: Atıf Yılmaz Yorumuyla Kadın. Darbeli Düşler: 80’li Yıllar Türk Sineması*, 191–203.

- Berger, J.: (2014). **Görme Biçimleri**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F.: (2000). **Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F.: (2018). **Tarihin Cinsiyeti**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F.: (2019). *“Sonradan” Söz. Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları*. İstanbul: Metis.
- Bıçakçı, B.: (2014). **Bizim Büyük Çaresizliğimiz**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, R.: (2016). Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** 1(26). 219-243.
- Birincioğlu, Y. D.: (2018). **Ulusal Aynayı Oluşturan Kadınsılık Sırları Türk Sinemasında Ulusun Kadınsılaşması**. İstanbul: Kriter Yayınları
- Bock, G.: (1989). “Women’s History and Gender History: Aspects of an International Debate” **Gender&History** Vol.1, No.1:7-30.
- Bolayır, F.: (1990). **Edebî Bilgiler**, Ankara: Sönmez Yayıncılık.
- Butler, A.M.: (2011). **Film Çalışmaları**. İstanbul: Kalkedon Yayınları.(çev:Ali Toprak).

- Butler, J.: (2014). **Cinsiyet Belası**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Burton, G.: (1995). **Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş**, Çev. N. Dinç, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Beja, M.: (1979). **Film and Literature: An Introduction**. New York and London: Longman.
- Bluestone, G.: (1957). **Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema**. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bonitzer, P.: (2007). **Bakış ve Ses**. İstanbul: Metis
- Boyum, J. G.: (1985) **Double Exposure: Fiction into Film**. New York: Universe Books.
- Boozer, J.: (2008). **Autership in Film Adaptation**, Austin: University of Texas Press.
- Cahir, L. C.: (2006). **Literature Into Film: Theory and Practical Approaches**. Jefferson, New York: McFarland & Company.
- Cangöz, İ.: (2016). **Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Carlin, S.: (2018). "Female Representation In Movies Has Barely Changed In A Decade, But There's A Way We Can Fix It". **Bustle**. July 31 2018. <https://www.bustle.com/p/female-representation-in-movies->

has-barely-changed-in-a-decade-but-theres-a-way-we-can-fix-it-9940849.

- Cardwell, S.: (2002) **Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel**. Manchester: Manchester University Press.
- Corrigan, T.: (1999) **Film and Literature: An Introduction and a Reader**. Upper Saddle River, N. J.: Prentice-Hall.
- Corrigan, T.: (2007). "Literature on screen, a history: in the gap" in **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.). New York: Cambridge University Press, 29–43.
- Coole, D.: (2013). "The Body and Politics." In G. Waylen, K. Celis, J. Kantola & S. Laurel Weldon (eds.). **The Oxford Handbook of Gender and Politics**. Oxford: Oxford University Press, 165-188.
- Çakır, S.: (1994). **Osmanlı Kadın Hareketi**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çerkeşli, E.: (2016). *Yeşilçam Sinemasında Kerime Nadir Uyarlamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE.
- Çerkeşli, E.: (2017). Hıçkırık Romanının Yeşilçam Sinemasındaki Yeri ve Önemi. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık*

- Fakültesi Dergisi**, Cilt:3, Sayı:1, 2017, s. 45-65.
- Çetin, Z.: (1999).“Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi SBE.
- Çetin, Z.: (2000a). Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Gerçekleştirilme Süreci Açısından Bir Değerlendirme, **Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, 1, 44 – 55.
- Çetin, Z.: (2000b). Senaryo Uyarlama İlişkileri. Sinema Yazıları, **İstanbul Üniversitesi Dergisi**.
- Çetin, Z.: (2001). Roman-Sinema Etkileşimi: Yeni Roman ve Yeni Dalga. **Marmara İletişim Dergisi**, 11 (11), 143-166.
- deBeauvoir, S.: (1984). **The Second Sex**. London: Penguin.
- deLauretis, T.: (1984). **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press.
- Durakbaşı, A.: (2012). **Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Durna, T.: (2008). Türk Modern/Muhafazakâr İmgeleminde Kadının Kamusal Varlığının Sınırları: Falih Rıfkı Atay ve Peyami Safa Örneği. **Kültür ve İletişim**. 11(2) 75-106
- Dmytryk, E.: (1986). **On Filmmaking**, Boston: Focal Press.

- Dmytryk, E.: (1993). **Sinemada Yönetmenlik**, İstanbul: Afa Yayınları.
- Doane, M. A.: (1987) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Basingstoke and London: Macmillan.
- Doane, M. A.: (2000) 'Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* [1982], in E. A. Kaplan (ed.) **Feminism and Film**. Oxford: Oxford University Press, 418-36.
- Dowling, C.: (1999). **Sindirella Kompleksi: Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu**. Çev: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınları.
- Dönmez-Colin, G.: (2004) **Women, Islam and Cinema**, London: Reaktion Books.
- Dönmez- Colin, G.: (2014). **The Routledge Dictionary of Turkish Cinema**. London: Routledge.
- Durham, M. G. & Kellner, D.M.: (2006). **Media and Cultural Studies Keywords**. Blackwell Publishing.
- Dyer, R.: (2006). "Stereotyping." **Media and Cultural Studies Keywords**. Blackwell Publishing.
- Ecevit, M.: (2012). **Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Eco, U.: (2017). **Popüler Roman Kahramanları**. Çev: Kemal Atakay. İstanbul: Afa Yayınları.

- Ekici, A.: (2007). *1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Elliott, K.: (2003). **Rethinking the Novel / Film Debate**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elliott, K.: (2004). “Novels, Films and the Word/Image Wars”. **A Companion to Literature and Film** Oxford: Blackwell Publishing. 1-22.
- Elmacı T.: (2011) *Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi* **Gazi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi** 33, 185-202
- Elmacı, T.: (2017). Türk Sineması’nda Yün Eğiren Kadınlardan Yeni Sinemaya Kadın Emeği Meselesi: Zerre Filmi Örneği. **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication** - TOJDAC July 2017 Volume 7 Issue 3 506- 520.
- Elsaesser, T.: (1972). “TALES OF Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” **Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film**. Lonra: BFI Publishing, 1987 Gledhill (ed).
- Elsaesser, T.: (1998). “Fantasy Island: Dream Logic as Production Logic: In Cinema Futures: Cain,

- Abelot Cable? **The Screen Arts in the Digital Age**, ed Thomas Elsaesser and Kay Hoffman, 150-165 Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erdoğan, N.: (1998b). "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975", **Serem**, 39 (3): 259-271.
- Er, R. N.: (2010). "Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları ve Çeviribilim: Kadın ve Çeviri'nin Ortak Kaderi "Öteki" Olmak". **21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar Değişim ve Güçlenme**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 350- 360.
- Erkan, H.: (2009). **Hollywood Sinemasında Oryantalizm**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Erus, Z. Ç.: (2005a). Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması. **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, (22), 229-237.
- Erus, Z. Ç.: (2005b). **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar - Karşılaştırmalı Bir Bakış**, İstanbul: Es Yayınları.
- Erzurum, F.: (2019). Does Transmedia Started with Film? **Dördüncü Kuvvet**. 2 (1). 32-42.

- Esen, Ş.: (2000). **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen, Ş. K.: (2010). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B.: (2011). **Sezer Sezin**. Ankara: 22. Ankara Uluslararası Film Festivali Yayını.
- Faulkner, S.: (2004). **Literary Adaptations in Spanish Cinema**. London: Tamesis.
- Federici, S.: (2011). **Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim**. (Karakaş, Ö. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Firestone, S.: (1979) **The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution**. London: The Women's Press.
- Friedan, B.: (1965) **The Feminine Mystique**. London: Penguin.
- Foot, H.: (1988). "Writing for Film", **Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation**. Wendell Aycock and Michael Schoenecke (eds.). Lubbock, TX: Texas Tech University Press, 5–20.
- Gauntlett, D.: (2008). **Media, Gender and Identity: An Introduction**. New York :Routledge.
- Gedik, E. & Kadayıfçı, E. P.: (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. **Almıla Fikir ve Kültür Dergi**, , 24. Sayı, 126-135.

- Gledhill, C.: (1985). "Genre", P. Cook (ed.) **The Cinema Book**. London: BFI.
- Gledhill, C.: (1992). "The Melodramatic Field: An Investigation", Ed. C. Gledhill. **Home is Where the Heart Is**. (ss. 5-39). London: BFI Publishing.
- Gledhill, C.: (2000). Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, **Feminism and Film** (Ed) Ann Kaplan, Oxford: Oxford University Press.
- Gökdağ, R.: (2015). **Sosyal Psikoloji II**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Göle, N.: (1991). **Modern Mahrem**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N.: (1998). "Batı-Dışı Modernlikler Üzerine Bir İlk Desen" **Doğu Batı**, Şubat, Mart, Nisan (2): 57-64.
- Graham, K.: (2018). *Feminist Film Theory and two adaptations of The Handmaid's Tale* (dir. Victor Schlondorff, 1990, UK) & (Hulu, 2017-)
- Günaydın, A. U.: (2017). **Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme**. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gündüz, A.: (1940). **Yayla Kızı**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi

- Güntekin, R.N.: (2018). **Çalığıuşu**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Gürbilek, N.: (2007). **Kör Ayna, Kayıp Şark**. İstanbul:Metis Yayınları
- Hall, S.: (2013). "The Work of Representation." **Representation**, edited by Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon, 1-47. London: Sage.
- Hall, S.: (2017). **Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları**.(çev: İ. Dünder). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hamzaçebi, E.: (2019). *Netameli Bir Yakınlık: Feminizm ve Türçülük*. **Gaflet Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları**. İstanbul: Metis.
- Haskell, M.: (1987) **From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies**. Chicago: University of Chicago Press.
- Hıdıroğlu, İ. & Kotan, S.: (2015). Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. **Atatürk İletişim Dergisi** Sayı 9 / Temmuz 2015 55-75.
- Holland, E. W.: (2013). **Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u Şizoanalize Giriş**. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hollinger, K.: (2012). **Feminist Film Studies**. London: Routledge.

- Horkheimer, M.& Adorno, T.W.: (1979), **Dialectic of Enlightenment**, London: Verso.
- Hovardaoğlu, Ö. H.: (2010). “Temel İ     : Heteroseks  el Sistemde Hapsolm   Arzu”. **21. Y  zyılın E   inde Kadınlar De   im ve G   lenme**. İzmir: Dokuz Eyl  l   niversitesi Fen-Edebiyat Fak  ltesi Yayını, 327- 337.
- Humm, M.: (1997) **Feminism and Film**. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hutcheon, L.: (2006). **A Theory of Adaptation**. Abingdon: Routledge.
-   br   im, D. G.: (2019). “Eril A  k  n  n   tesinde   znellik, Yaratıcılık ve Feminist Anlatıbilimin D  n        G    ”. **Gaflet: Modern T  rk   Edebiyatın Cinsiyet  i Sınır U  ları**. İstanbul: Metis.
-   nceo  lu,   .: (2015). “Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: Mavi Dalga filminin Feminist   ncelemesi”, **Fe Dergi** 7, no. 2, 87-94.
- Jenkins, H.: (2003). Transmedia Storytelling: Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling. **MIT Technology Review**. <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>
- Kale,   .: (2010). “Edebiyat Sinema İ   kisi”, **Uluslararası Sosyal Ara  tırmalar Dergisi**, 14 vol:3, 266-275.

- Kale, Ö.: (2013). *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kalkan, F.: (1988). **Türk Sineması Toplumbilimi** İzmir: TümerYayınları
- Kaplan, E. A.: (1983) **Women and Film: Both Sides of the Camera**, London and New York: Routledge.
- Kayalı, K.: (1994). **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kesal, E.: (2017). **“Aslında...”**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kıraç, R.: (2008). **Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**. İstanbul: Can Yayınları.
- Koç, A.: (2004) ‘Vagina Dentata’lar, FemmeFatale’lar: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa ve İtiraf’ta Kadının Temsili’, in **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV: Türk Sineması Hayali Vatanımız**. Esra Özcan, (ed.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kristeva, J.: (1970). **La Texte du Roman. Approaches to Semiotics** Lahey: De Gruyter Mouton.
- Kul, E.: (2013). “Halide Edip’in Vurun Kahpeye Romanında Farklı Yönleriyle Millî Mücadeleye Yaklaşım”. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya**

Fakültesi Türkoloji Dergisi 20, 1 (2013)
53-80

Kurosawa, A.: (1968). “Sinema Üzerine Düşünceler”. Çev: Nijat Özön, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, C.17, Ankara: A.Ü. Basımevi.

Kümbet, P.: (2012). “Ekofeminizm: Kadın, Kimlik ve Doğa”. **Ekoeleştirici Çevre ve Edebiyat**. Ankara: Phoenix Yayınları

Küntay, E.: (2010). “Bedene şiddet-özbenlik değerlendirmeleri: Toplumsal bir analiz”. **Kadın ve Bedeni Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lauzen, M. M.: (2017). “Women in Independent Film, 2016-17”. San Diego: Centre for the Study of Women in Television and Film.

Lauzen, M. M.: (2018). “It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017”. San Diego: Centre for the Study of Women in Television and Film.

Lauzen, M. M.: (2018a). “The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2017”. San Diego: Centre for the Study of Women in Television and Film.

Lawson, K.: (2018). Why Seeing Yourself Represented on Screen Is So Important. Broadly.

https://broadly.vice.com/en_us/article/zmw-q3x/why-diversity-on-screen-is-important-black-panther.

MacFarlane, B.:

(1996). **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**, Oxford: Clarendon Press.

Mahato, S.:

(2015). The Lorax: An Adapted Animated Movie in Ecocritical Perspective. **New Man International Journal of Multidisciplinary Studies**, vol 2, 4-9.

McFarlane, B.:

(2007). "Reading film and literature". **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.). New York: Cambridge University Press, 15–28

McCabe, J.:

(2004). **Feminist Film Studies Writing The Woman Into Cinema**. London: Wallflower Press.

Monaco, J.:

(2001) "Sinema, Kayıt ve Diğer Sanatlar", **Bir Film Nasıl Okunur?** İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Moran, B.:

(2002). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mulvey, L.:

(1979) 'Feminism, Film and the Avant-Garde', **Framework**, 10, 3-10.

Mulvey, L.:

(1992). "Visual pleasure and narrative cinema.". **The Sexual Subject: A Screen**

- Reader in Sexuality**, pp. 22–34. New York and London: Routledge
- Mulvey, L.: (2008). “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, A, Antmen (ed.). **Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**. İstanbul: İletişim 227-295.
- Nadir, K.: (2018). **Hıçkırık**. İstanbul: Doğan Kitap
- Nagel, J.: (2013). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun inşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik 65-101. **Vatan Millet Kadınlar** der. Ayşe Gül Altınay 2013 İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naremore, J.: (2000). ‘Introduction: Film and the Reign of Adaptation’ **Film Adaptation**. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Nayman, I.: (1997). “The Adaptable Altman” **Creative Screenwriting**, Volume 4, Number 3.(Fall,1997): 84-96.
- Neale, S.: (1986). "Melodrama and Tears", **Screen** C2n 6: 6-23.
- Oktay, A.: (1995). **Türkiye’de Popüler Kültür**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Okumuş, M.S.: (2016) *Romandan Sinemaya Yapılan Bir Uyarlama Örneği Olarak Vurun Kahpeye (1949, 1964, 1973) Filmlerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Olsen, K.: (1994). **Chronology of Women's History**. Londra: Greenwood Press.
- Oskay, Ü.: (2014). "Romanın Televizyon Uyarlaması", **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Orr, C.: (1984) 'The Discourse on Adaptation: A Review', **Wide Angle** 6 (2), 72-6.
- Özer, K.: (1973). "Sinema Edebiyat İlişkisi", **Yedinci Sanat Dergisi**, 3, 11-13.
- Özgüç, A.: (1996). "Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", **Varlık**, (1060), 6-10.
- Özgüç, A.: (1998). **Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973** (cilt 1). İstanbul: Sesam Yayınları.
- Özgüç, A.: (2005). **Türlerle Türk Sineması Dönemler Modalar Tipler**. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özgüç, A.: (2008). **Türk Sinemasının Kadınları**. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özkan, Z. Ç.: (2012). "Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi". **Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi**, ss. 79-81.
- Özön, N.: (1968). "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Sayı 196, Ocak.

- Özön, N.: (1981). **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, Ankara: A.İ. Basımevi.
- Özön, N.: (1985). **Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N.: (1995). **Türk Sineması Kronolojisi**, Cilt 1
Ankara: Kitle Yayınları
- Özön, N.: (2013). **Türk Sineması Tarihi 1896-1960**.
İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Öztürk, R.: (2000). **Sinemada Kadın Olmak**, İstanbul:
Mart Matbaacılık.
- Payne, M.: (1997). **A Dictionary of Cultural and Critical Theory**. Malden, MA: Blackwell.
- Pekerman, S.: (2012). **Film Dilinde Mahrem Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili**.
İstanbul: Metis Yayınları.
- Pişkin, G.: (2010).”Türk Sinemasında Milliyetçilik ve Kadın İmgeleri: 1923-2009”. **21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar Değişim ve Güçlenme**.
İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını, 75-89.
- Plain, G.: (2006). **John Mills and British Cinema: Masculinity, Identity and Nation**.
Edinburg: Edinburg University Press.
- Pösteki, N.: (2013). *Sinema Salonlarının Dönüşümünde Bellek ve Mekân İlişkisi*,
https://www.academia.edu/3633143/_Sinema_Salonlar%C4%B1n%C4%B1n_D%C3

%B6n%C3%BC%C5%9F%C3%BCm%C3%BCnde_Bellek_ve_Mekan_%C4%B0li%C5%9Fkisi_

Rose, F.:

(2012). **The Art of Immersion: How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories.** New York: W.W. Norton & Company.

Rosen, M.:

(2017). "A Feminist Perspective on the History of Women as Witches," **Dissenting Voices**: Vol. 6 : Iss. 1 , 21-31.

Ryan, M. & Kellner, D.:

(1997). **Politik Kamera**, E. Özsayar (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M.:

(2012). **Eleştiriye Giriş Edebiyat-Sinema-Kültür**, Ankara: DeKi Yayınevi. Çev: Emrah Suat Onat.

Sadler, M.:

(2016). "Is This a Kissing Book?": Transmedia adaptation and reverse reception in William Goldman's contemporary fairytale 'The Princess Bride' https://www.academia.edu/36515708/Is_This_a_Kissing_Book_Transmedia_adaptation_and_reverse_reception_in_William_Goldmans_contemporary_fairy_tale_The_Princess_Bride.

Saktanber, A.:

(2002) **Living Islam: Women, Religion and the Politicization of Culture in Turkey**, London and New York: I.B. Tauris.

- Sancar, S.: (2012). **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti**. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S.: (2013). “Türkiye’de Kadın Hareketinin Politikası: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler”, **Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar**, 53-109.
- Saraçgil, A.: (2005), **Bukelamun Erkek, Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyetinde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat**, çev. S. Aktaş, İletişim Yayınları.
- Scognamillo, G.: (1973). “Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar”, **Yedinci Sanat**, 9, s. 61-73.
- Scognamillo, G.: (1988). **Türk Sinema Tarihi (1960-1986)**, II. Cilt, İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G.: (2010). *Türk Sineması: Başlangıcından Bugüne*, **Hayalperdesi Dergisi**, 18, 68-73.
- Scott, J. W.: (2007). **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi** (Kılıç, A. T. Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sezer, M. Ö.: (2017). **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: Kor Kitap
- Shohat, E.: (2009). “Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation”. **Cinema and Politics: Turkish Cinema and The New Europe**. (ed) Deniz Bayrakdar, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

- Sınar, A.: (2007), **Aka Gündüz'ün Romanlarında Kadın**, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Silverman, K.: (2006) **Görünür Dünyanın Eşiği**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smelik, A.: (2008). **Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladi** (çev: D. Koç). İstanbul: Agora.
- Smith, S.: (1972), 'The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research', **Women and Film**, no. 1, pp. 13–21.
- Smith, S.L. ve ark.: (2017). *The Future is Female? Examining the Prevalence and Portrayal of Girls and Teens in Popular Movies*.
- Smith, S. L. ve ark.: (2018). *Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017*.
- Snyder, M. H.: (2011). *Analyzing Literature to Film Adaptations A Novelist's Exploration and Guide*. New York: Continuum.
- Stam, R.: (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." **Film Adaptation**. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press, 54–76.
- Stam, R.: (2005) **Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation**. Oxford: Blackwell.

- Stam, R. & Raengo, A.: (2005). **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. New York: Blackwell.
- Steiner, G.: (1996). "What is Comparative Literature?", **No Passion Spent**. London: Faber&Faber. 142-159.
- Şengül, M. B.: (2015). *Türk Romanında Feminizm (Kadın Romancılar, 1960-80)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taylor, A.: (2016). **Celebrity and the Feminist Blockbuster**. London: Palgrave Macmillan.
- Taylor, S. & Peplau, L. A. & Sears, D. O.: (2007). **Sosyal Psikoloji**, çev: A. Dönmez, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Tekeli, Ş.: (2017). "Türkiye’de Kadın Hareketinin Tarihi", erişim tarihi 01.08.2019, <http://kader.org.tr/wp-content/uploads/2017/12/kadin-hareketinin-tarihi-sirin-tekeli.pdf>
- Teksoy, R.: (2012). **Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thouaille, M. A.: (2018). *The Single Woman Author on Film Screening Postfeminism*. Doctoral thesis, University of East Anglia. Faculty of Arts and Humanities > School of Art, Media and American Studies.

- Timuroğlu, Ö.: (2019). *Anlatılan “Bizim” Hikâyemiz Değil. Gaflet*, İstanbul: Metis
- Tokdemir, K.: (2019). Kötü Kadın/İyi Kadın Zıtlığı: Batı ve Doğu Masallarında Cadı Prototipinin İncelenmesi, **Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi**, 3-1: 38-50
- Türk, İ.: (2004). **Senaryo Bülent Oran**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkoğlu N.: (2004), **Toplumsal İletişim**, İstanbul: Babil Yayınları.
- Tüzemen, F. D.: (2018). **A’dan Z’ye Kirletilmiş Kadın**. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Ünser, O.: (2004). **Kelimelerden Görüntüye**. İstanbul: Es Yayınları
- Vahapoğlu, B.: (2018). Muhkem Duvarı Yeni Bir Çatlak: Veciz Sözlükler, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Sinek Isırıklarının Müellifi Romanlarında Eleştirel Erkeklik Kurguları. **Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi** 2018/10: (142-164).
- Varol, S. F.: (2014) “Medyada Yer Alan Temsillerin Kimlik Edinme Sürecindeki Rolü”. **International Journal of Social Science**, 26,301-313.
- Yaşartürk, G.: (2018). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: “Mavi Dalga” Filminde Özne Olarak Kadın ve “İkimizin

Yerine” Filminde Anlatının Gizemi Olarak
Kadın **The Turkish Online Journal of
Design, Art and Communication** –
TOJDAC ISSN: 2146-5193, July 2018
Volume 8 Issue 3, p. 518-525

Yıldırım, A.& Şimşek, H.:

(2016). **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma
Yöntemleri**. Ankara: Seçkin Yayınları

Yüce, T.:

(2005). “Sinema ve Edebiyat Türleri
Arasında Görülen Etkileşimler”, **ZKÜ
Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 2, s. 67-74.

Zihnioğlu, Y.:

(2003). **Kadınsız İnkılâp**. İstanbul: Metis
Yayınları.

Wagner, G.:

(1975) **The Novel and the Cinema**.
Rutheford, Madison and Teaneck: Farleigh
Dickinson University Press.

Woolf, V.:

(1977), ‘The Movies and Reality’,
Harrington 1977, pp. 264–8.

Woolf, V.:

(2016). **Kendine Ait Bir Oda**, İstanbul:
İthaki Yayınları.

Wu, E.:

(2013). “Feminist Translation / Feminist
Adaptation: Ang Lee’s Sense and
Sensibility” E-chou Wu ... Linköping
Electronic Conference Proceedings 95:3, s.
21-32.