

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Sosyoloji Anabilim Dalı
Uygulamalı Sosyoloji Bilim Dalı

TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜ KADIN İMGESİ : MELODRAM
FİLMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF BAŞ

DANIŞMAN: Prof. Dr. Önal SAYIN

İZMİR-2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum TÜRK SINEMASINDA KÖTÜ KADIN İMGESİ: MELODRAM FİLMLERİ adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Elif BAŞ



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 02/06/2011 tarih ve 2111 sayılı kararı ile oluşturulan jüri ... Sosyoloji... anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Elif BAŞ..'ın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı ..23/06/2011. günü saat ..10.'da ..90 dakika.. süren tez savunmasına almıştır.

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

BAŞKAN Prof. Dr. Onal SAYIN

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Prof. Dr. Nimet ÖNÜR
ÜYE 

Doç. Dr. Dilek YESİLTUNA
ÜYE 

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

**Tezin Türkçe Başlığı : TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜ KADIN İMGESİ:
MELODRAM FİLMLERİ**

**Tezin İngilizce Başlığı : THE WICKED WOMAN IMAGE IN TURKISH
CİNEMA: MELODRAMATIC MOVIES**

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

ÖNSÖZ

Kadın hakkında birçok araştırma yapılmıştır. Yaşadığı sorunlara ilişkin detaylı açıklamalar, sorunların çözümüne yönelik öneriler gibi çeşitli konulara değinilmiştir. Bu çalışmada kadının erkek karşısında konumunu temel alan araştırmalar arasındadır. Çektiği sıkıntılardan ziyade, toplumsal konumu bakımından nasıl görüldüğü, bu konumu kimlerin belirlediği üzerine açıklamalarda bulunulmuştur. Ayrıca sinema filmleri aracılığıyla verilmek istenen mesajların kadın cinsiyet temsillerini betimlemesindeki rolünden söz edilmiştir. Filmlerde temsil edilen ideal kadın ve “kötü kadın”ı ayıran nitelikler ele alınmış, buna yol açan eril zihniyetin toplumsal oluşumu üzerinde durulmuştur. Söz konusu zihniyetin kadın kimliğinin betimlenmesinde ne kadar etkisinin olduğuna yönelik değerlendirmelere yer verilmiştir.

Bu çalışmada ele alınan konu sembolik etkileşimcilik yaklaşımına göre incelenmiştir. George H. Mead’ın öncülüğünde geliştirilen bu kuramın benlik, zihin, cinsiyet rolleri ve aile hakkında yapılan açıklamalarına yer verilmiştir. Bu açıklamalar film çözümlemelerinde kullanılarak, konunun pekiştirilmesi amaçlanmıştır.

Çalışmam boyunca beni destekleyen, zorlandığım noktalarda bana yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Önal SAYIN’ a, tezim için önerilerde bulunan ve her türlü soruma cevap veren Doç. Dr. Umut Tümay ARSLAN’a, Yard. Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK’e ve Sera KARTAL ŞENTÜRK’e tezimin düzenlenmesinde bana yardımcı olan sevgili arkadaşım Arş. Gör. Duygu ALTINOLUK’a, manevi desteklerini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan dünyadaki en parlak “YILDIZ” a yani anneme çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Konusu ve Önemi.....	6
Araştırmanın Amacı.....	7
Araştırmanın Yöntemi.....	7
Araştırmanın Temel Hipotezleri.....	8
1. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE.....	9
1.1. SEMBOLİK ETKİLEŞİMCİLİK KURAMI VE BENLİK.....	9
1.1.1. Ben'in Gelişimi.....	11
1.1.2. Goffman ve Dramaturji.....	13
1.1.3. Sembolik Etkileşimcilere Göre Aile.....	15
1.1.4. Etkileşimcilerin Cinsiyet Rollerine İlişkin Görüşleri.....	17
1.2. GELENEKSEL VE MODERN TOPLUMLARIN ÖZELLİKLERİ.....	22
1.2.1. F. Tönnies'e Göre Geleneksel ve Modern Toplum Ayrımı.....	26
1.2.2. E. Durkheim'a Göre Geleneksel ve Modern Toplum Ayrımı.....	27
2. BÖLÜM: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KADININ DEĞİŞİMİ.....	31
2.1. KADININ EVRİMSEL TARİHİNE BAKIŞ	31
2.1.1. İlkel Dönemde Kadının Konumu ve Erkek Egemenliğin Ortaya Çıkması.....	33
2.2. TARİH BOYUNCA KADININ DEĞİŞİMİ.....	39
2.2.1. İlkel Komünal Toplumda Kadın.....	39
2.2.2. Köleci Toplumda Kadın.....	42
2.2.3. Feodal Toplumda Kadın.....	47
2.2.4. Kapitalist Toplumda Kadın.....	52

3. BÖLÜM: ULUS DEVLET, MODERNLEŞME VE KEMALİST SÖYLEMDE İDEAL KADININ İNŞASI.....	56
3.1. TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME VE MODERNLEŞEN KADIN.....	56
3.2. ULUS DEVLET VE KEMALİST SÖYLEMİN İDEAL KADINI.....	60
3.2.1. İdeal Kadının İnşasında Milliyetçiliğin Rolü.....	69
3.3. İSLAM DÜNYASINDA KADININ KONUMU	73
3.4. ARZU EDİLEN İDEAL KADIN TİPİ.....	77
4. BÖLÜM: SİNEMADA KADININ SUNUMU.....	80
4.1. SİNEMA VE TOPLUM İLİŞKİSİ.....	80
4.2. ATAERKİL SÖYLEMİN SİNEMAYA YANSIMALARI.....	85
4.2.1. Hollywood Filmlerinde Kadının Temsili	92
4.3. TÜRK FİMLERİNDE AİLENİN KONUMU.....	93
4.4. MEDYADA İDEAL KADININ SUNUMU.....	98
4.5. MELODRAMIN ÖZELLİKLERİ: İYİ-KÖTÜ AYRIMI	103
4.6. “KÖTÜ KADIN” IN SUNUMU.....	109
5. BÖLÜM: FİMLERİN SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMELERİ.....	114
5.1. 1960-1970’LERDE TOPLUMSAL ÖZELLİKLERİN SİNEMAYA YANSIMALARI.....	114
5.2. VESİKALI YARİM FİLMİNİN SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ.....	119
5.2.1. Filmin Özeti.....	119
5.2.2. Filmin Sosyolojik Çözümlemesi.....	120
5.3. BİR DEMET MENEKŞE FİLMİNİN SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ.....	135
5.3.1. Filmin Özeti.....	135
5.3.2. Filmin Sosyolojik Çözümlemesi.....	136

SONUÇ	151
KAYNAKÇA.....	161
ÖZGEÇMİŞ.....	171
ÖZET.....	172
ABSTRACT.....	173

GİRİŞ

Bireyler doğdukları andan itibaren kendilerini bir çevre içinde bulurlar. Çevreden gördükleri tepkiler sonucunda kişinin davranışları, tutumları ve benliği şekillenir. Birey içinde yaşadığı sosyal grupla kurduğu etkileşim içinde benlik algısına ulaşır. Bu süreçte her şeye çeşitli anlamlar yüklenilmeye başlanır ve bu durum benliğin gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Sembolik etkileşimci George Herbert Mead'ın üzerinde durduğu gibi kişisel benlik bireylerin çevrelerine verdikleri tepkilerin toplamından ibarettir. Kişisel benliğinde birey tamamen kendisini gerçekleştirilmeye yönelik eylemlerde bulunur. Çevreden gelen tepkilere cevap verir.

Mead'e göre benliğin diğer evresini sosyal benlik oluşturur. Bu evre, bireylerin başkalarının kendileri hakkındaki tutumlarından oluşmaktadır. Sadece kendi varlığı söz konusu değildir; bu evre kendisinin dışında bulunanları da kapsamaktadır. Sosyal çevrenin kendine has tutum ve davranışları vardır. Birey bu değerleri göz önüne alarak hareket eder. Sosyal benlik bireyin "ötekileştirdiklerini" kapsar. Bazı bireyler sosyal benliğini daha çok görünür kılarak kişisel benliklerini de ona göre şekillendirirler. Bazıları ise tam tersini gerçekleştirir. Sosyal çevre bu iki evrenin oluşmasında önemli bir role sahiptir.

Toplumsal cinsiyet kavramı da bireylerin algılarına göre farklılık göstermektedir. Bora ve Üstün'e göre, kız ya da erkek bebekler olarak dünyaya gelen insanların, bu dünyada başlarına gelen pek çok şey sonucu kadınlar ve erkeklere dönüştüklerine işaret eden kavrama toplumsal cinsiyet adı verilmektedir (2008: 38). Bu kavram öznel görüşlerin yanı sıra, toplumsal yapılarla bağlantılı olarak da şekillenmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi bireylerin kişisel ve sosyal benliklerine bağlı olarak bazı kavramlar çeşitlilik arz eder. Toplumsal cinsiyet algısı da böyledir. Bazılarına göre bu kavram kızına pembe elbise giydirmektir, bazılarına göre ise kızının arabalarla oyun oynamasını kapsamaktadır. Bu durum toplumsal yapı ve sosyal çevre ile şekillenerek anlam kazanmaktadır.

Kadınlık ve erkeklik kurguları toplumsal değerler göz önüne alınarak oluşturulur. Geleneksel toplumlarda cinsiyet rolleri kadına ve erkeğe farklı roller yüklemektedir. Ataerkil yapının hüküm sürdüğü bu toplumlarda modernleşme süreciyle çeşitli değişimler gözlenmiştir. Kadın bu değişimlerden nasibini alsa da erkekle tamamen eşit konuma geldiğine yönelik veriler mevcut değildir. Kadın özel alanı içerisinde çeşitli roller üstlenerek hareket eder. Bunların başında çocuklarına karşı iyi bir anne ve kocasına karşı iyi bir eş olmak vardır. Kadın benliğin iki evresi gibi özel ve kamusal alanında eylemlerine farklı anlamlar yükleyerek davranışlarını sergiler. Kişisel benliğinde de özel alanında da kendi istekleri doğrultusunda hareket eden kadın, sosyal benliğinde ve kamusal alanda başkalarının tutumlarını göz önüne alır.

Tarihi süreç içerisinde kadının ve erkeğin rollerinin günümüzden farklı olduğunu görürüz. Özellikle avcı toplayıcı toplumlarda kadınlarda erkekler kadar özgür ve eşit şekilde hareket etmekteydi. Ataerkil anlayışın yerleşmesiyle birlikte değişim sürecinde kendini göstermeye başlamıştır. Kadın kendini evde bulmuş, ev içi rolleri yerine getirmekle karşı karşıya kalmıştır.

Toplumumuzda ataerkil anlayış geçmişten günümüze halen devam etmektedir. Cumhuriyet döneminde resmi devlet söyleminin de payı vardır. Cumhuriyet'in ilanıyla yerleşen ulus-devlet anlayışında toplumların homojenleşmesine yönelik faaliyetler yer almıştır. Merkezi yapıdan hareketle düzenlenmeye çalışan toplumsal yapıda kadına ve erkeğe de çeşitli roller verilmiştir. Kadın vatana benzetilerek, erkekler tarafından korunmaya alınmıştır. Düşman saldırısından korunmak için nasıl vatana sahip çıkmak gerekirse, aynı durum kadının namusu içinde geçerli kılınmıştır. Kadın da çevreden gelecek tehlikelerden korunmalıdır. Kadın kendisini tek başına değil, erkinin yardımıyla korumalıdır. Kadının iffeti erkekten sorulmalıdır.

Atatürk'ün devrimlerinin kadına yüklediği anlamlarla da kadın erkek karşısında yeni konumunu almıştır. Cumhuriyet'in "yeni ideal kadın"ı iffetini koruyan, vatanını seven, erkeğine sadık, iyi bir anne ve eş, eğitimli, kamusal alanda yeri olanları temsil etmekteydi. Kemalist söylemle birlikte kadın birçok hakka kavuşmuştur. Bu durum

yadsınamayacak düzeydedir. Ancak elde edilen haklar gene bir eril zihniyet çerçevesinde şekillenip, topluma sunulmuştur. Kadın da bu haklarına sahip çıkarak, üstüne düşeni yerine getirmiştir. Türk modernleşmesinde, kadınlara modernleşmenin taşıyıcılığı rolü verilmiş, bir yandan da bu rol erkekler tarafından belirlenmiştir.

İdeal kadının kurgulanmasında sadece aile kurumu ve devlet sistemi etkili değildir. Bunun yanında dördüncü güç olarak da görülen medyadan da bahsedilmelidir. Toplumun şekillenmesinde medyanın da önemli bir rolü vardır. Televizyon dizilerinde sunulan kadınlık halleri, kadınlara yönelik programlar, yarışmalar, filmler hep ideal olanı yansıtmaya yöneliktir. Uygun davranışları sergilemeyen kadının sonu da bellidir. Ya ölür ya da cezasını mutlaka bulur. O kadının kötü olduğunu belirleyende gene erkin kendisidir. İktidarını paylaşmak istemeyen, vatanı gibi onu da kanatlarının altına alan erkek, kadını her türlü kötülükten korumak ister. Bunun içinde iyi hal sergilemeyenlere “kötü” damgasını yapıştırır.

Ayşe Saktanber “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne” (1995) adlı çalışmasında medyada kadının sunumunun nasıl olduğuna yönelik görüşlerini dile getirir. Ona göre kadınlar çeşitli yayın organlarında “fedakâr anne” ya da “sadık, iyi eş” kalıpları içerisinde sunulmaktadır. Ona göre pek çok kadında bu söylemin kurulmasına aracılık etmektedir. Kadınlarca bu söylem benimsenip, kemikleşerek yaygınlaşmaya devam etmektedir. Medyada kurulan kadın kimliklerinin giderek artan bir biçimde erkek egemen söylemlerce tanımlandığını belirterek çalışmasını tamamlamaktadır.

Fatmagül Berktay da *Tarihin Cinsiyeti* (2010) adlı çalışmasında ideal kadına yönelik açıklamalara yer vermiştir. Ona göre “İyi kadın, fedakâr eş ve annedir; iyiliğin esas nedeni de, doğaya aykırı davranmamasıdır. Kötü kadın ise, doğaya aykırı davranarak analık rolünü reddeden, çapkın, sefih, haz peşinde koşan –ama aynı zamanda gizemli ve çekici!- “fettan kadın” dır ve modernleşme çabası içindeki Batı hayranı “yeni kadın” işte böyledir! Bu meşum fettan kadın, hayatını haz peşinde koşmaya adanmıştır ama mutluluğa kavuşması mümkün değildir; çünkü her şeyden önce

doğaya aykırı davranmaktadır” şeklinde açıklamıştır. Görüldüğü gibi kadını kötü ve iyi yapan unsurlar onun rollerinin dışına çıkıp çıkmamasından kaynaklanmaktadır. Kadın doğaya aykırı davrandığı zaman, yani erkek doğayı temsil ediyorsa, erkeğin sözünün dışına çıktığı zaman “kötü” olarak görülmektedir.

Medya sektöründe sinema filmlerinin ayrı bir yeri vardır. Özellikle “Yeşilçam sineması” olarak adlandırılan dönemdeki filmlerin etkisi günümüzde de devam etmektedir. Bu çalışma da özellikle 1960-1975 yılları arasını kapsayan melodram filmlerine yer verilmiştir. Melodram filmleri genellikle kadınlara yönelik olduğu ve ailenin nasıl olması gerektiğine yönelik konulara yer verdiği için özellikle tercih edilmiştir. Melodram filmleri kadına özgü bir tür olarak görüldüğü için bu çalışmada bu tür filmler yer almıştır.

Özellikle 1960-1975 yılları arasını kapsamasının nedeni bu dönemdeki Türk sinemasına rağbetin çok olmasıdır. Bu dönemde halk yoğun olarak sinemalara gitmiş, melodram filmlerini izlemiştir. Bu dönem birçok sinema yazarı tarafından da “Yeşilçam Dönemi” olarak anılmaktadır. 1975 yılından sonra daha çok seks filmlerine yer verilerek sinemaya giden kadın sayısında düşüş görülmüştür. Kadının yanında ailecek gidilecek filmlerin sayısında ve niteliğinde düşüş görülmüştür.

Ele alınan filmlerin çözümlemesi için sembolik etkileşimcilik kuramına yer verilmiştir. Sembolik etkileşimcilik kuramı George Herbert Mead’ın görüşleri doğrultusunda geliştirilmiştir. Ona göre benliğin gelişiminde çevrenin etkisi fazladır. Benlik ona göre, sabit bir yapı değil; değişime açık bir süreci kapsamaktadır. Mead benlik hakkında iki evre belirler. Birincisi başkalarının tavırlarına göre şekillenmemiş olan kişisel benliktir; diğeri ise başkalarınca örgütlenmiş olup, kişinin kendisinin de kabul ettiği tavırları kapsayan sosyal benliktir. Bireyler kendi davranışlarını bu evrelere göre belirleyip hareket ederler. Etkileşimciler için eyleme yüklenen anlamda önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu anlamlar dünyası bireyin benliğini oluşturur. Aktörler etkin şekilde hareket ederek, toplumun tümünden ayrılır. Çünkü etkileşimcilere göre birey, toplumdaki daha önemli bir yere sahiptir. Ayrıca etkileşimciler toplumsal cinsiyet rolleri

bakımından kadına ve erkeğe yüklenen rollerin daha adil olması gerektiği üzerinde hemfikirdir. Bu roller sosyalizasyon süreci içerisinde bireye yüklenilmektedir. Kadına yönelik ayrımcılık ve önyargılar bu süreç içerisinde ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple sosyalizasyon sürecinden başlayarak daha sonraki dönemlerde de kadına ve erkeğe yaklaşım tarzı farklı olmalıdır. Kadın pasif tutumundan kurtulmalı, erkekte daha sakin olmaya teşvik edilmelidir. Bu şekilde hareket edildiği takdirde daha eşitlikçi ve daha özgür bireylerin yetişmesi söz konusu olacaktır.

Sembolik etkileşimciler arasında yer alan özellikle Mead'in ve Goffman'ın görüşlerinden yola çıkarak ele aldığımız *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Bir Demet Menekşe* (1973) filmleri sosyolojik olarak çözümlenmiştir. Bu filmlerin ele alınmasının sebebi şu şekilde açıklanabilir: *Vesikalı Yarım* filminde konsomatris Sabiha ile manav Halil'in imkansız aşkı ele alınmaktadır. Karakterler içinde buldukları durumlardan etkilenerek kişisel benliklerine göre hareket edememektedirler. Toplumsal rolleri ve toplumsal değerler onları engellemektedir. İdeal kadın olmanın ölçütlerini taşımayan 'meşum kadın' Sabiha'nın hikâyesi ele aldığımız sembolik etkileşimcilik kuramına uygundur. Sabiha vesikalı olmasının bedelini toplumsal düzen içerisinde ağır şekilde ödemektedir. İdeal olmadığı için istediği gibi hayat süremezken, kötü kadın olarak damgalanması onun toplum tarafından farklı gözle görülmesine sebep olmaktadır. Bu gibi sebeplerden dolayı ilk olarak bu film ele alınmıştır.

Bir Demet Menekşe filmi evlenemediği için mutsuz olan Nesrin ile fabrikatör Kenan'ın hikâyesini anlatmaktadır. İdeal olanı temsil eden Nesrin ve Kenan'ın eşi olan Banu'nun filmdeki kurgulanış biçimleri çalışma açısından uygun filmler arasında yer almıştır. Davranışlarından ve dış görünüşünden dolayı kötü olarak görülen Banu ile ideal kadını temsil eden Nesrin filmde bir erkeğin gözüyle inşa edilmiştir. Kenan'ın bakış açısından yola çıkılarak kadın karakterlere kötü ve iyi damgası verilmektedir. Bu sebeple erkeğin hâkimiyeti filmlerdeki kadınların kurgulanmasında gene ön plandadır.

Araştırma beş bölümden oluşmuştur. Birinci bölümde araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Mead'in benlik, zihin kavramları ile sembolik etkileşimcilerin

aile, toplumsal cinsiyete yönelik görüşlerine yer verilmiştir. Ayrıca kuramsal bölüm içerisinde film çözümlerinde kullanılacak Tönnies ile Durkheim'ın geleneksel ve modern topluma yönelik görüşlerine de yer verilmiştir. İkinci bölümde eski çağlardan günümüze kadar kadının konumunda meydana gelen değişimden bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde Türkiye'de modernleşmenin kadın üzerindeki etkisi ile ulus-devlet ve Kemalist ideolojinin ideal kadını inşa etmesindeki rolü üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölümde medyada ve sinemada kadının sunumuyla ilgili açıklamalara yer verilmiştir. İdeal kadının ve kötü kadının ayrımında sinema filmlerinin ne gibi etkisi olduğu üzerinde durulmuştur. Beşinci bölümde ise 1960'lı ve 1970'li yılların siyasal ve sosyal ortamı üzerinde durulmuş; *Vesikalı Yarım* (1968) ve *Bir Demet Menekşe* (1973) filmleri çalışmanın amacı doğrultusunda sosyolojik olarak çözümlenmiştir. Filmlerde yer alan karakterler toplumsal rolleri göz önüne alınarak incelenmiş, kadını ideal ve kötü ayrımına sürükleyen yaklaşımlar sosyolojik olarak çözümlenmiştir. Sonuç bölümünde ise araştırmanın sonucunda elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Konusu ve Önemi

Yeşilçam filmlerinde görülen “kötü kadın” imgesinin incelenmesi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırma 1968 yapımı *Vesikalı Yarım* ve 1973 yapımı *Bir Demet Menekşe* filmleri ele alınarak, sembolik etkileşimcilik kuramından yola çıkılarak sosyolojik olarak incelenmiştir. Resmi devlet söyleminin etkisinde kalarak eril hâkimiyetin varlığı kendini medya sektöründe de göstermektedir. Medyada ve sinemada kadının nasıl sunulduğu üzerinde durulmuş ve aile filmleri olarak tabir edilen melodram filmlerinde kadının konumu ele alınmıştır. Filmlerde yer alan kadın karakterlerin eril söylem tarafından nasıl kurgulandıkları incelenmiştir. İdeal kadın ve kötü kadın ayrımları bu filmlerden yola çıkarak sosyolojik olarak çözümlenmiştir.

Çalışmanın önemi, toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmeyen kadınların filmlerde kötü kadın olarak damgalanmasını sembolik etkileşimcilerin özellikle benlik kavramı ele alarak incelemektir. Sembolik etkileşimcilik kuramından yola çıkılarak filmleri sosyolojik olarak incelemek araştırmanın önemli olan diğer kısmıdır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; 1960-1975 yıllarını içeren Yeşilçam sinemasındaki melodram filmlerinden yola çıkarak filmlerde yer alan kadınların eril zihniyet tarafından nasıl inşa edildiğini sembolik etkileşimcilik kuramına dayanarak ortaya koymaktır. Filmlerde yer alan kadınlar genelde iki şekilde sunulur. Esen'in de belirttiği (2000: 29) gibi kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan (kendi cinsel tercihleri olmayan), sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlardır. Bu kadınlar sadece filmler aracılığıyla değil, devletlerin ideolojileri tarafından da kurgulanmaktadır. Erkek gözüyle inşa edilmek istenen ideal kadının özelliklerine yer vermek bu çalışmanın amaçları arasındadır. Filmlerde yer alan kadınlık kurgularından yola çıkarak bu ikili ayrım net şekilde görülmektedir. Bu şekilde kurgulanmak istenen kadınların topluma nasıl yansıtıldığı üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada sembolik etkileşimcilerden özellikle Mead'in benlik kavramı, Goffman'ın ön bölge ve arka bölge kavramları ele alınmış, ayrıca sembolik etkileşimcilerin benliğin oluşumu üzerine düşüncelerine, aile ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin görüşlerine de yer verilmiştir.

Filmlerde karakterlerin cinsiyet rollerine ilişkin tutumları ve benliklerinin oluşmasına yol açan eylemlere yüklenen anlamlar üzerinde durulmuştur. Araştırmada, *Vesikalı Yarım* ve *Bir Demet Menekşe* filmleri ele alınmıştır. Bu filmdeki karakterlerden yola çıkılarak ideal ve kötü kadın çözümlenmeleri yapılmıştır. Ayrıca çözümlenen filmler 1960'lı ile 1970'li yıllarda çekildiği için bu dönemlerde ele alınıp, toplumsal yapıya dair incelemelerde bulunulmuştur.

Araştırmada, *Vesikalı Yarım* ve *Bir Demet Menekşe* filmleri ele alınmıştır. Bu filmdeki karakterlerden yola çıkılarak ideal ve kötü kadın zmlemeleri yapılmıştır. Ayrıca toplumsal cinsiyet, aile, sinemada ve medyada kadın, ulus devlet, modernleşme konusunda önceden yapılmış araştırmalar, kitaplar, makaleler, dergiler, filmler veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Veri kaynaklarının toplanmasından sonra araştırmada yer alacak konular belirlenmiş, bu konular üzerinden yorumlar yapılarak araştırma tamamlanmıştır.

Araştırmanın Temel Hipotezleri

Toplumsal cinsiyet rolleri ataerkil söylem tarafından inşa edilmeye devam etmektedir. Kadına ve erkeğe verilen bu roller yerine getirilmediği takdirde çeşitli yaptırımlarla karşı karşıya kalınır. Bu duruma düşmemek içinde toplumda yer alan bireyler rollerini benliklerinde içselleştirerek bu rolleri yerine getirirler. Bu durum filmlerde de kendini gösterir. Bu bağlamdan yola çıkarak çalışmanın temel sorunsalı; “Toplumsal cinsiyetin eril söylem tarafından inşa edilmesinin beklenmesidir”. Bunun yanında çalışmanın alt hipotezleri şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Erkeklerin sosyal ortamda kadınların kimliklerini inşa etme sürecinde benlik ve zihniyet kavramlarının rolü olduğu beklenilir.
2. Kadınlar toplumsal rollerini erkekler üzerinden inşa edebilir.
3. Modernleşmenin ve resmi devlet söyleminin ideal kadını inşa etmesinde rolü olduğu beklenebilir.
4. Filmlerde kurgulanan kadınların toplumsal cinsiyette belirlenen bazı özellikleri dikkate alınarak kötü kadın imgesi yaratılabilir.

1.BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. SEMBOLİK ETKİLEŞİMCİLİK KURAMI VE BENLİK

“Sembolik etkileşimcilik” tanımlaması, bu kuramın temellerini hazırlamış olan George Herbert Mead’ın öğrencisi olan Herbert Blumer’e aittir. Mead ve Blumer’in yanı sıra birçok sembolik etkileşimcinin Chicago Üniversitesine mensup olması nedeniyle, bu kuram “Chicago Okulu” ya da “Chicago Geleneği” olarak da isimlendirilir.

Herbert Blumer’e göre sembolik etkileşim yaklaşımının özelliği, insanoğlunun birbirlerinin eylemlerine yalnız uyarın-tepki şeklinde bir tepki gösterme değil, diğerlerinin eylemlerini yorumlama ya da tanımlama şeklindedir. Bir kişinin tepkisi, diğerlerinin eylemine doğrudan bir yanıt değil, o eyleme yüklediği anlama dayalı bir yanıttır. Böylece sembollerin kullanılması, yorumlanması ve başkalarının eylemlerine anlam verme anlayışı insanların etkileşimine aracılık etmektedir (Polama, 1993: 228).

“Sembolik etkileşimciler, toplumsal etkileşimin sembolik olmayan etkileşim ve sembolik etkileşim olmak üzere iki düzeyde ele alınabileceğini söylerler. Sembolik olmayan etkileşimde, insan bir diğerinin davranış ve jestlerine doğrudan doğruya tepki gösterir; sembolik etkileşimde ise, insanlar, davranış ve jestleri, ona verdikleri anlam temelinde yorumlayarak değerlendirirler. Sembolik etkileşim bir diğer kişinin davranış veya sözlerinin anlamının yorumlanması ve tanımlanmasını gerektirir. İnsan grupları, böyle bir tanımlama ve yorumlama sürecinden oluşmaktadır” (Sayın, 1990: 27).

Etkileşimci yaklaşıma göre toplum, etkileşim halindeki insanlardan oluşur. Önemli olan, eylemin yorumlanmasıdır. Etkileşimde bulunan bireylerin eylemlerinin sonucunda toplumsal yapı şekillenir. Bu sebeplerden dolayı yapıdan çok süreç üzerinde

odaklanılır. Yorumlama ve eyleme anlam yükleme etkileşimcilerin temel görüşleri arasındadır.

Sembolik etkileşim yaklaşımının önemli isimleri arasında Georg Simmel, Robert Park, Isaac Thomas, Charles Horton Cooley, John Dewey, George Herbert Mead, Herbert Blumer ve Erving Goffman yer almaktadır.

Sembolik etkileşim kuramının ortaya çıkmasında büyük katkısı olan G. Herbert Mead (1863-1931), yaşamının büyük bölümünü Chicago Üniversitesi'nde ders vererek geçiren bir felsefeciydi. Pek az yazısı vardı ve en iyi bilinen yapıtı *Mind, Self and Society*, öğrencileri tarafından, ders notları ve diğer kaynaklara dayanılarak kitaplaştırılmıştı. Giddens'a göre (2000: 33) Mead'in düşünceleri, genel bir kuramsal düşünce geleneği olan sembolik etkileşimciliğin ana temelini oluşturduğundan, sosyoloji üzerinde oldukça yaygın bir etkide bulunmuştur.

Mead benliğin oluşumunda çevreninde etkili olduğu üzerinde durur. Mead'e göre bizler, 'beni/bana'yı 'ben'den ayırt etmeyi öğrendiğimizde kendi kendimizin farkına varabiliriz. 'Ben' toplumsallaşmış bir bebek, bir kendiliğinden istek ve arzular yumağıdır. 'Beni/bana' Mead'in terimi kullandığı biçimde, toplumsal benliktir. Mead'in savına göre bireyler, kendilerini başkalarının onları gördükleri gibi görmeye başlama yoluyla kendilik bilincini geliştirirler (Aktaran Giddens, 2000: 33). Böylece benlik, bir yapı değil bir süreçtir. Bu süreçte karşılıklı etkileşimi kapsamaktadır. Mead, *Mind, Self and Society* adlı eserinde zihin, benlik kavramlarından ve bunların oluşum süreçlerinden, nasıl meydana geldiklerinden bahsederek, toplumun bu kavramlar üzerindeki etkisi üzerinde durmuştur.

Benlik, sıradan biçimde, normları özümseyen ve daha geniş kapsamlı, makro-sosyolojik bir sistem karşısında anlamlar üreten, somutlaşmamış bir aktör şeklinde tanımlanmaktadır. Benlik, kurumlara, ideolojilere ve kültüre göre tanımlanmakta, fakat zengin karmaşıklığına, çok yönlü özelliklerine, eylemi ve bilincinin formlarına büyük oranda yer verilmektedir. Benlik, kendisi ve toplumun diğer benlikleriyle etkileşime

girdiğinde vardır: Benlik, “ait olduğu grubun tutumunu takınma yeteneğiyle” çıkar ve grubun toplumsal alışkanlıklarını, topluluğun ortak tutumlarını özümser. Birey, başkalarının kendisine karşı tutumlarını takınmakla kalmaz, aynı zamanda, “tüm toplumsal süreci” bireysel deneyimle bütünleştirmeye çalışır. Benlik, bu “genelleşmiş öteki” tarafından bir birlik halinde örgütlenmiştir (Swingewood, 1998: 311-313).

Mead’in üzerinde durduğu benlik ve zihin kavramları birbirleriyle bağlantılıdır. Böylelikle, Mead, ben ile ilgili iki evre belirler. Bunlardan biri, Mead’e göre, organizmanın başkalarının tavırlarına karşı örgütlenmemiş yanıtı, hareket etmek için kendiliğindenli dürtüsü *1.Ben*’dir. Diğeri ise, başkalarınca örgütlenmiş olup, kişinin de kabullendiği bir dizi tavır alış olan *2.Ben*’dir (me); yani bireyin başkalarından öğrenmiş olduğu kendisi ile ilgili bakış açılarıdır. Mead, “Başkalarının tavır alışları örgütlenmiş olan *2.Ben*’i oluşturur ve ondan sonra kişi ‘*1.Ben*’ olarak buna karşı harekete geçer” der. ‘*2.Ben*’ toplumsallaşmış olan insanın davranışına rehberlik eder ve *ben*’in bu yönü, bireyin bilinci üzerinde başkalarının etkisini aksettirir. Öte yandan, *1.Ben*’in hiç hesaba sığmayan kendiliğindenliği, bir ölçüde icat ve yaratıcılığa imkân verdiği gibi, bir ölçüde başkalarının kontrolünden kurtulmasını sağlar (Aktaran Wallance ve Wolf, 2004: 234).

Mead benliğin oluşum sürecinde özellikle iki evre üzerinde odaklanır. Birincisi *1.Ben* olan kişisel benliktir; ikincisi ise *2.Ben* olan sosyal benliktir. *1.Ben* kişinin kendi deneyimleri sonucunda toplumsal durumlara karşı oluşturduğu yanıtların toplamı gibi düşünülebilir. Kişinin öznel yanını oluşturur. Kendi dünyasında yüklediği anlamlara göre şekillenen her şeyi kapsar. *2.Ben* olan sosyal benlik ise birey kendi dışındakilerden oluşan ötekilere daha çok önem verir. Ötekinin davranışına göre hareketlerini düzenler, onun yüklediği anlamlar çerçevesinde sosyal benliğini oluşturur. Bu şekilde Mead’in benlik hakkındaki görüşleri özetlenebilir.

1.1.1. Ben’in Gelişimi

Mead’e göre benliğin gelişimi, bireyin kendisine dışarıdan bakabilme yetisine kendisini bir obje olarak görebilme kapasitesine bağlıdır ve bunu dil yeteneği sayesinde

gerçekleştirir. Birey sosyal ortamda sürekli diğerlerinin rolünü alır ve kendine diğerlerinin cevabını bir anlamda vermiş olur (Aktaran Sankır, 2010: 4).

Bireyler 'rol alma' süreci aracılığıyla bir benlik anlayışı ve diğerlerinin algılarına ilişkin bir anlayış, hem 'ferdi ben' hem de 'sosyal ben' olma yeteneği, bilinçli olma ve bir benlik algısına sahip olma yeteneği geliştirirler. Benlik algısı doğuştan olmayıp, çocukluk dönemindeki bireysel ve kolektif oyunlarla ve hayat boyu sürdürülen 'iç konuşmalar' sayesinde öğrenilir (Slattery, 2007: 336).

Mead oyun (the play), düzenli oyun (the game) ve "genelleştirilmiş öteki" (generalized other) hakkındaki yazılarında, *ben*'in gelişirken içinden geçtiği üç safha belirler. *Ben*'in gelişmesinin ilk safhası olan "oyun"da, yaklaşık iki yaşlarında "oyun öncesi"nin özellikleri görülür. Bu özellikler anlamsız, taklitçi hareketlerdir. Çocukluk döneminde yer alan oyun evresi benliğin oluşumunda önemli bir yere sahiptir.

Çocukluk sırasında, daha sonraki ikinci "oyun" safhası, çocuğun kendisini bir başkasının durumuna koyabileceği, ancak öbür oyuncuların rollerine uyamadığı safhadır. Çocuklar bu safhada, "öğretmenlik oyunu", saklambaç ve benzeri bir ya da iki rol ve katılımcıyı gerektiren oyunlarda basit rol almalarla başkalarının rollerini oynarlar. Oyun safhasında, oyuncunun aklında her defasında sadece bir rol seçeneği vardır. Mead'e göre bu, çocuğun başkalarının rolünü alarak bir *ben* geliştirmeye başladığı zamandır.

Son safha "genelleştirilmiş öteki" tüm topluluğun örgütlenmiş tavırlarını içerir. Mead'in dediği gibi "bu genelleştirilmiş öteki içselleştirildiği ve topluluk, kişilerin davranışları üzerinde kontrol sahibi olduğunda, olgun *ben* ortaya çıkar. Şu halde, *ben*'in üzerinde inşa edildiği yapı, herkesçe ortak olan bu yanıttır; çünkü insanın *ben* olabilmesi için bir topluluğun üyesi olması gerekir" (Aktaran Wallace ve Wolf: 2004: 239). Mead bu süreci bir beyzbol takımıyla karşılaştırarak örneklemiştir: Tek tek her oyuncu bütün takımın, bir takım ve bir bütün olarak yapısının rolünü üstlenmeliydi ve bu rol onun her tekil eyleminin içerisinde olmalıydı (Aktaran Ritzer, 1988: 179).

Mead'e göre, zihin de benlik de gündelik yaşamın toplumsal eserleriydi: "İnsan toplumu, tanıdığımız kadarıyla, zihinsiz ve benliksiz var olamazdı, çünkü onun en belirgin özelliklerinin tümü de, toplumun fertlerinin zihinleri ve benlikleri olmasını ön gerektirmekteydi. İnsanlık, zihin ve benlik aracılığıyla, akıl yürütme ve düşünme yeteneğine sahip oluyordu. Mead'in oldukça ayrıntılı biçimde analiz etmiş olduğu benliğin iki ögesi, onun sembolik iletişim biçimleri geliştirmeye yönelik düşünsel doğası ve yeteneğiydi. Dahası, benlik sadece toplumsal gruplar açısından söz konusuydu, çünkü "bireyin kendisi toplumsal bir yapıya, toplumsal bir düzene aitti". Sonuç olarak zihin ile benlik, bilinç ile eylem, toplumsal rolleri, toplumsal ilişkileri ve toplumsal kurumları kapsayan, işbirliğine dayalı fenomenleri oluşturmaktaydı (Aktaran Swingewood, 1998: 311).

Mead için, zihin ve benlik gündelik hayatın toplumsal yaratılarıdır. "Bildiğimiz kadarıyla, zihin ve benlik olmasaydı insan toplumu da olmayacaktı". Zihin ve benlik bir benlik bilinci yaratır; zihin ve benlik sadece diğerleriyle ilişki içinde var olur (Mead, 1967).

Sonuç olarak benlik, sonradan oluşur ve gelişmeye devam eder. Toplumsal deneyim sürecindeki etkinliklerle birlikte ortaya çıkar. Benlik, dili kullanma ve diğerlerinin rolünü alma kapasitesinin ürünüdür.

1.1.2. Goffman ve Dramaturji

Erving Goffman (1922-1982), Mead'in görüşlerinden etkilenmiştir. İlk kitabı *Ben'in Günlük Hayat İçindeki Sunumu*'nda *ben* kavramı üzerinde odaklanmıştır. Goffman eserinde, sosyolojik kavram olan *rol*'ü kullanarak, insan davranışını bir tiyatro sahnesinde sergilercesine ele alarak, çözümlemiştir. Toplumsal ilişkilerde oluşan etkileşim rol performanslarını açığa çıkarır. Goffman'a göre bu rol performanslarının iki bileşeni vardır. Bu bileşenler ön bölge ve arka bölgedir.

Goffman, bireylerin kendilerini ve etkinliklerini günlük hayatlarında nasıl gösterdiklerine bakmaktadır; özellikle bireyin, başkalarının kendisi ile ilgili izlenimlerini yöneltme ve kontrol etme şekilleri olan *izlenim yönetimi* üzerinde odaklanmıştır. Buna eklenen iki dramaturjik kavram ön ve arka bölgelerdir. Ön, “Bireylerin icraatının, bu icraatı gözlemleyenlerce durumun tanımlanması için genel ve sabit bir biçimde muntazaman işlev gören kısmıdır”. Ön, eşya ve manzarayı tamamlayan diğer kalemler ve sahne destekleri gibi durumu ve “kişisel ön (cephe)”dür-görev ya da rütbe, giyim, cinsiyet, yaş, ırksal özellikler, büyüklük, duruş, konuşma modelleri, yüz ifadeleri ve vücut hareketlerini kapsar (Aktaran Wallance ve Wolf, 2004: 269).

Ön bölge, aktör sahnenin önünde başarılı bir rol oynarken seyirci tarafından gözlemlenen her şeydir. Ön bölge, aktörün izlenim yönetimi metnini ciddiyle oynamakta olduğu yerdir. Ön bölgede aktör metine göre uygun olmayan her şeyden kaçınır. Goffman’ın aktörleri ön sahnede iken doğaçlama yapmazlar (Aktaran Wallance ve Wolf, 2004: 270).

Sahne arkası olan arka bölge ise, aktörlerin izlenim yönetimine uymaya gerek kalmayan bir yerdir; artık ‘kendileri’ olabilirler (Aktaran Wallance ve Wolf, 2004: 271). Arka bölgede bireylerin rol yapmalarına gerek kalmaz, birey bu bölgede rahatça hareket edebilir, kendi özel yaşantısına geri dönebilir. Arka bölgeler, insanların daha biçimsel ortamlardaki etkileşimler için kendilerini ve sahnede kullanacakları malzemeleri hazırladıkları yerlerdir. Arka bölgeler, bir tiyatrodaki sahne gerisine ya da sinemadaki kameranın çekmediği etkinliklere benzer. İnsanlar, güvenli bir biçimde sahne gerisinde olduklarında rahatlarlar ve sahnede denetim altında tuttıkları duygu ve davranış biçimlerini serbest bırakırlar (Aktaran Giddens, 2000: 85).

Mead’in benlik hakkındaki görüşleri Goffman’ın kavramlarında görülebilir. Mead benliği kişisel ve sosyal olarak iki evre şeklinde ele almıştır. Onun benzerini Goffman da benliği tiyatro sahnesindeki ön ve arka bölge gibi açıklamıştır. Ön bölgede aktör Mead’in sosyal benliğindeki gibi nasıl performansını herkesin önünde

gerçekleştiriyorsa, aynı aktör arka bölgede Mead'in kişisel benliğindeki gibi kendi dünyasına çekilmektedir. Bu şekilde bir benzerlik kurarak açıklamada bulunabiliriz.

1.1.3. Sembolik Etkileşimcilere Göre Aile

Bireyler aile ortamı içerisinde doğar ve burada yetişirler. Toplumsallaşma ajanları arasında aile en önemli kurumlar arasında yer almaktadır. Aile tanımlarına bakarak konuyu daha anlaşılır kılabiliriz. Sayın'a göre (1990: 2) aile, biyolojik ilişkiler sonucu insan türünün devamını sağlayan, toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı, karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı, o güne dek toplumda oluşturulmuş özdeksel ve tinsel zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran, biyolojik, psikolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal vb. yönleri bulunan toplumsal birimdir.

Malinowski aileyi, evlilik, kan ve evlatlık edinme yoluyla birbirine bağlanmış ve birbiri ile ailevi rollerine göre ilişki kurmuş olan, iki ya da daha fazla sayıdaki bireyin oluşturduğu bir grup olarak açıklar. Murdock'a göre ise aile, birlikte oturan iki cinsten yetişkinlerden en azından ikisinin toplumda kabul gören cinsel ilişkiler içinde olduğu ve bu "evli" çiftin kendilerinin ya da evlat edinilmiş bir veya birkaç çocuğun bulunduğu sosyal birimdir (Aktaran Erdentuğ, 1985: 167). Böylece aile hakkında kesin ve evrensel tanımlar yapmamız zordur. Çeşitli tanımlar olmakla aile kurumu temel birliktelikler arasında yer almaktadır.

Konunun daha iyi anlaşılması için etkileşimcilerin aile kurumu hakkındaki görüşlerine bakılmalıdır. Goffman, kadının çocuk emzirmesinin kültürel olarak yaygınlaşmış olan biyolojik bir sınırlama olduğunu iddia eder. Böylece, "evle ilgili birçok işin bir erkek tarafından yapılması uygunsuz olarak tanımlanmıştır" ve buna karşılık, "evden uzakta olan birçok uğraşı, kadın için uygunsuz olarak tanımlanmıştır" (Aktaran Wallance ve Wolf, 2004: 274). Burada aile içerisinde rol paylaşımının nasıl gerçekleştiği görülür. Goffman'ın da bahsettiği gibi ev içi roller kadın ve erkeğe göre ayrılır.

Goffman, evi bir toplumsallaşma deposu olarak görür ve orta sınıfa mensup biri erkek biri kız olan kardeşleri örnek olarak verir:

“Bu iki ayrı cinsiyete mensup olan kardeşlerin evde gördükleri eğitim değişiktir, kız eve ait ve destekleyici bir role, oğlan daha geniş tabanlı rekabetçi role göre yöneltileceklerdir...yemek sırasında “o oğlan olduğu için” daha büyük parça ona verilecek, ya da “o kız olduğu için” iki yataktan en yumuşak olanı kıza verilecek, veya erkek daha kaba bir tabiata sahip olduğu için, ona daha sert cezalar uygulanacaktır” (Wallance ve Wolf, 2004: 274).

Bu yaklaşıma göre aile etkileşim içindeki kişilerin birliğidir. Birey, bireysel veya kolektif olarak, tanımlanmış olan, diğer aile üyelerinin rol beklentilerini ve normları algılar, aile içinde belli sayıda rollerle beklentilerini ve normları algılar, aile içinde belli sayıda rollerle belirlenmiş bir konum işgal eder. Önce kendi düşüncesi veya referans grubu açısından rol beklentileri tanımlar. Bu rol beklentilerine göre rolünü oynar. Sembolik etkileşimciler rol analizine ek olarak, otorite örüntüleri, iletişim süreçleri, çatışma, sorun çözme, karar alma ve stres reaksiyonu, aile etkileşiminin diğer görünümleri, evlenmeden boşanmaya değin tüm etkileşim süreçleri, statü sorunları gibi konular üzerinde de odaklaşırlar (Özen, 1990: 402).

Etkileşimci yaklaşım, ailesel grubun üyeleri arasında ortaya çıkan açık etkileşim oyunlarını inceler. Rol ve performansları etkileşimci yaklaşımın ayrıcalıklı alanlarıdır. Etkileşimciler, insanların diğer bireylerle kurdukları iletişim üzerinde yoğunlaşır. Böylece iletişim etkileşimin bir görünümü olarak ele alınmış olur (Sayın, 1990: 27).

Etkileşimci yaklaşımın varsayımları şunlardır:

1-Aile davranışları, toplumsal normlardan çok, aile içi etkenler tarafından etkilenir.

2-Sosyal davranış, sosyal çevreden ortaya çıkmaktadır.

3-Temel bağımsız birim, diğerleriyle etkileşim içinde bulunan, karar alabilen, aktif bireydir (Sayın, 1990: 28).

Etkileşim halinde bulunduğumuz sürece benliğimiz bu durumdan etkilenir ve bu sürece göre şekillenir. Bu nedenle davranışlarımız ve tutumlarımız çevreden etkilenerek sergilenir.

1.1.4. Etkileşimcilerin Cinsiyet Rollerine İlişkin Görüşleri

Toplumsal cinsiyet kavramı genellikle, basitçe, erkekler ve kadınlar arasındaki fiziksel ve toplumsal farklılıkları anlatmak için kullanılır. Fakat sosyologlar ve feministler onu daha kesin olarak tanımlamaya ve cinsiyet davranışının ne kadar doğal ve doğuştan veya toplumsal ve ‘erkek’ icadı olduğunu anlamaya ve belirlemeye çalışırlar. Sosyologlar bu yüzden, cinsiyet terimini erkekler ve kadınlar arasındaki fiziksel ve biyolojik farklılıkları ifade etmek için; toplumsal cinsiyet terimini de davranışlar ve rollerdeki, erkeksilik ve dişilik/kadınsılık olarak adlandırdığımız kişisel niteliklerdeki farklılıkları anlatmak için kullanırlar (Slattery, 2007: 341).

Toplumsal cinsiyet kavramı sosyal bilimlere Ann Oakley tarafından sokulmuştur. Oakley’e göre, “cinsiyet” (sex) biyolojik erkek-kadın ayrımını anlatırken, “toplumsal cinsiyet” (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla “toplumsal cinsiyet”, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal düzlemde kurulmuş yönlerine dikkat çekmektedir (Aktaran Marshall, 1999: 98).

Altnay’ın toplumsal cinsiyet görüşüne göre, toplumsal cinsiyet biçimlerini kuramsallaştırabilmeye ve kavramsallaştırabilmeye ihtiyaç vardır. Ona göre birçok yazar üç yaklaşımdan birini savunmaktadır: İlkine göre, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin temel bir biçimi vardır ve farklılıklar önemsizdir; ikincisinde, farklı pratiklerin alanının çok geniş ve her anın biricik olması dolayısıyla toplumsal cinsiyetin kuramsallaştırılamayacağı görüşü hâkimdir; üçüncüsüne göre ise ataerki ya vardır ya da yoktur. Birincisi ampirik olarak yanlıştır; ikincisi teslimiyetçidir ve sosyal bilimler projesini toptan reddeder; üçüncüsü ise basit ve yanlıştır. O sosyolojik olarak orta-

menzilli kavramların geliştirilmesini önemli bulur ve kendisini arada bir yerde konumlandırır. Ona göre, toplumsal cinsiyet ilişkileri farklı ortamlarda farklı şekillerde biçimlenir; fakat bu farklılıklar, bazı temel kategorilerde toplanabilir (2000: 42). Altınay bu kavramın sınırlarının kalem gibi çizilemeyeceği üzerinde durur. Sosyolojik olarak yaklaşıldığında kavramlar buldukları konumlara göre farklılık kazanabilir. Sonuçta bu bilim dalında herhangi bir konu tek bir nedene bağlanarak açıklanamaz. Onun için incelenen konuya her durum ve koşul gözetilerek yaklaşılır.

Butler'e göre (2009: 75) "toplumsal cinsiyet, tam anlamıyla insanın "olduğu" ya da "sahip olduğu" şey değildir. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği aygıttır. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişil kavramların üretildiği ve doğallaştırıldığı mekanizmadır..." şeklinde tanımlanmıştır.

Bireyler nasıl davranılması gerektiğini sosyalleşerek ve rol oyunuyla öğrenirler. Çocuklar gelişirken, hayatı öğretimle, taklitle ve özel bir oyunda anne, baba, doktorluk ve hemşirelik rolleri aracılığıyla öğrenirler. Onlar büyüyüp zihinleri olgunlaştıkça, bu toplumsal rehberlik 'içselleştirilir' ve diğerlerine tepki verme ve onları yönlendirme aracı olarak kullanılır. Yetişkinler, kocalık ve babalıktan tutun ustabaşılık, dostluk ve sporculuğa kadar oldukça iyi tanımlanmış birçok farklı toplumsal rolü oynarlar. Ancak Mead'in analizinde bu rollerin hiçbiri sabit değildir. Onlar, sadece bireylerin kendi imgeleri, güdüleri ve yeteneklerine göre o anda geliştirdikleri genel taslaklardır (Slattery, 2007: 335).

Etkileşimci yaklaşıma göre biyolojik cinsiyet doğuştan kazanılır, toplumsal cinsiyet ise öğrenilir ve dolayısıyla sosyaldır. Etkileşimciler cinsiyet rollerinin sosyalleşme ile nasıl edinildiğini ve buna bağlı olarak kadın ve erkeklerden toplumda ne tür tutum ve davranışların beklenildiğini açıklamaya çalışırlar. Her toplum bazı faaliyetlerin erkeğe, diğerlerinin ise kadına ait olduğuna ilişkin düşünceye sahiptir. Bu doğrultuda, toplumda birlikte çalışan sosyal kurumlar cinslere uygun faaliyetleri

belirlemektedir. Toplum tarafından beklenen cinsiyet rollerine uygun davranışları göstermeyen birey, toplumca ayıplanır ve hatta dışlanabilir (Demirbilek, 2007: 20). Yapılması gereken toplum tarafından ve toplumun kurumlarınca belirlenen rolleri yerine getirmektir. Aksi takdirde, toplumsal baskıyla yüzyüze kalınarak, ötekileştirme durumuna maruz kalınabilir.

Sosyal ortamda bireyler sosyalizasyon süreci içerisinde toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin pek çok girdiyle donatılırlar. Sosyal ortamın eril özellikleri sosyalizasyon sürecinde öğrenilen cinsiyet rollerini de belirler. Eril yaklaşım böylece kendi varlığını meşrulaştıracak ve devamlılığını sağlayacak cinsiyet rollerinin var olmasını sağlar (Sankır, 2010: 15). Kadınlar bir şeyler başarabildiklerini gösterebilirler bile bunlar eril yaklaşımca görmezden gelinir ya da yok sayılır. Çünkü kadın eve daha çok yakışır ve o sınırlar içerisinde hareket ettiği sürece tüm davranışları dikkatli gözler tarafından izlenir.

Etkileşimciler, cinsiyet rollerinin kimlik duygusundan türediğini belirtmişlerdir. Onlar cinsel kimliğin çocukluğun ilk yıllarında ebeveynler, yaşlılar, öğretmenler ve medya ile etkileşim sonucunda geliştiğini ileri sürerler. Etkileşimciler, kadınlara yönelik ayrımcılığın ve önyargının sosyalleşmedeki farklılıklardan ortaya çıktığına işaret ederler. Bu bağlamda, cinsiyet farklılığı sosyalleşme süreci ile aktarılan –özellikle kız ya da erkek olarak kendini tanımlamanın gelişimi- güçlü duygusal öğelerin yanı sıra algı veya kavramayı da içermektedir. Kadınlar daha pasif, bağımlı ve daha az baskın olmaya şartlandırılırken, erkekler daha bağımsız ve girişken olmaya cesaretlendirilir. Böylece, her iki cins çoğu zaman kadınları ikincil ya da aşağı statüde görür (Demirbilek, 2007: 20). Cinsiyet ayrımından kaynaklı olarak, toplumsal rollerin kadınlara ve erkeklere göre ayrıldığı görülür. Bu rol belirlenimi daha çok sosyalizasyon sürecinde şekillenir. Başta aile kurumu olmak üzere, birey daha sonradan içinde bulunduğu eğitim, sosyal çevre, iş yaşamı süreçlerinde rollerini öğrenerek, bu rollerini toplumun uygun gördüğü şekilde yerine getirir. Bu rollerin oluşmasına ve yerine getirilmesine yol açanlar yeni kimlik inşalarının da kurulmasında etkin nüfuza sahiptirler. Kurulan bu inşa sürecinde kadına ikincil roller daha çok yakıştırılır.

Endüstri öncesi toplumlarda kadın ve erkek rolleri nispeten daha belirgin ve keskin olup, rollerde önemli bir eşitsizlik ortaya çıkmasına rağmen pek çok birey tarafından benimsenmekteydi. Modern endüstri toplumunda ise, hızlı bir şekilde değişen sosyal yapıya bağlı olarak cinsiyet eşitsizliğinin biçimlerine birçok birey karşı çıkmakla birlikte, önceden olduğu gibi eşitsizlik kabul edildi. Böylelikle, cinsiyet eşitsizliği toplumda kadın ve erkek rollerine ilişkin beklenti paylaşımında ya da uzlaşıdaki eksiklik doğrultusunda bir sosyal sorun durumuna geldi (Demirbilek, 2007: 20).

Bu noktada konunun daha iyi anlaşılmasını sağlamak için, etkileşimcilerden farklı görüşlere sahip Parsonsçı yaklaşımdan bahsedebiliriz. Parsons'ın öncülüğünde gelişen yapısal işlevselci yaklaşım, aileyi, ailesel sistemi, ailesel sistem doğrultusunda tüm olarak toplumsal sistemi ayakta tutmak anlamına gelen roller ve statüler ağına uygun olarak hareket eden bireylerden meydana gelmiş gibi ele alır. Bu yaklaşım, bireyi kararlar alan etkin bir kişiden çok, roller ve statüler sistemiyle bağlı bir kişi gibi algılar. Aileyi bir değişim ajanı gibi görmekten çok, sistemin pasif bir ögesi gibi algılar (Sayın, 1990: 28). Ailenin evrensel bir kurum olduğunu ve bu nedenle de bazı evrensel fonksiyonları yerine getirmesi gerektiği üzerinde dururlar.

1950'ler boyunca fonksiyonalistlerin kabul ettiği görüş, temel rol değişiminin gerekliliği olmuştur. Parsons, sosyalleşme sürecinde her iki cins için uygun cinsel kimlik ve yetişkinlik yaşamında ihtiyaç duyulacak becerilerin öğretildiğini belirtmiştir. Toplum, erkeklere rasyonel ve rekabetçi olmayı ve kendine güvenmeyi öğretir. Bu özellikler bileşeni Parsons tarafından araçsal kavramıyla ifade edilmiştir. Kızların çocuk yetiştirme ve duygusal sorumluluk gibi özellikleri ise, duygusal özellikler olarak adlandırılmıştır. Parsons, kadına geleneksel rolü bağlamında yönelmiş ve kadının statüsünün kocasının mesleği ile statüsüne göre belirlendiğini, rolünün sadece eşlik ve annelik olduğunu ileri sürmüştür. Fonksiyonalistlere göre, kadının duygusal rollerde erkeğin ise araçsal rollerde uzmanlaşmaları, cinsiyet ayrımcılığının varlığını sürdürmektedir (Demirbilek, 2007: 16).

Talcott Parsons, çekirdek ailenin, üyeleri için iki ana işlevi sergilediğini belirtmiştir -çocukların sosyalleşmesi ve yetişkinlerin kişilik dengelerinin sağlanması. Eş/anne, aile üyelerinin duygusal ihtiyaçlarını dikkate alarak ailesel alanı yönetirken, koca/baba da kaynak sağlar. Parsons, erkeğin işlevini araçsal ve kadınınkini ise duygusal olarak tanımlamıştır. Bu cinsiyetlere göre ayırım, kadınların ‘doğal yetenekleri’ ile ilgili ön kabule dayanır. Cinslere verilmiş belli görevler, Parsons’un görüşüne göre, küçük çocuk ve annesi arasındaki ilişkinin önce gelmesinden dolayıdır. Bu ilişkinin özel doğası, Parsons’un iddiasına göre, kadınların çocuk büyütme ve bakımı ile ilgili benzersiz kapasitelerinin sonucudur. Çekirdek aile yaşamı, modern endüstri toplumlarında yaşayan birçok insanın, normal veya arzulanır görerek kabul ettiği bir şeydir. Parsons’a göre, çekirdek aile sisteminin endüstri toplumunun ihtiyaçlarına benzersiz bir şekilde uyum sağlamaktaydı (Aktaran Bilton vd. , 2008: 230).

Parsons toplumda kadının ve erkeğin belli rolleri üstlendiklerini dile getirmiştir. Kadınlar duygusal varlıklar oldukları için ev içerisinde, çocuk bakımı ve temizlik gibi görevleri yerine getirirken; erkekler güçlü oldukları ve rasyonel düşünebildikleri için, kamusal alanlarda çalışma hakkını elde etmiştir. Bu rol paylaşımı Parsons’a göre modern toplumlarda yer alması gereken çekirdek aile düzenini yansıtmaktadır. Fonksiyonalistler bu sebeple birey üzerinde yoğunlaşır. Onlara göre toplumun yapı taşı bireydir. Birey, toplum içerisinde üstlendiği rol bakımından ele alınarak incelenir. Bireyler üstüne düşen görevi yerine getirmelidir ki, sistem bozulmasın, işlevselliğini kaybetmesin.

Açıklamalara göre fonksiyonalist yaklaşım eril özellikleri taşımaktadır. Kadına ve erkeğe biçilen roller, genelde kadının aleyhine olup, erkeğin lehine işlemektedir. Bu görüş; kadının özel alanla sınırlı tutulmasını, erkeğin kamusal alanda serbest dolaşımını gerekli kılmaktadır. Bu rol paylaşımı tek başına gerçekleşmemekle beraber toplumun kurumları vasıtasıyla, iktidarı elinde bulunduranlar tarafından gerçekleştirilir. İlk dönemlerden, 21.yüzyıla kadar devam eden bu görüş günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Sonuç olarak etkileşimciler, cinsiyet rolleri ve eşitsizliğin gelişimini engellemenin sosyalleşme sürecinin değişmesine bağlı olduğunu vurgularlar. Onlara göre kızlar daha girişken olmaya, erkekler de daha sakin olmaya teşvik edilmelidir (Demirbilek, 2007: 20). Bu durumda etkileşimcilerin yapısal işlevselciler gibi rol dağılımı üzerinde katı kuralları yer almamaktadır. Etkileşimcilere göre bu roller, toplum tarafından oluşturulmaktadır ve bireylerce yerine getirilmektedir. Kadının ev içi ile sınırlı tutulmasına ilişkin roller, ataerkil sistemin varlığından beri devam etmektedir. Modern toplumlarda da bu sistem süregelmektedir. İnşa edilen yeni kimliklerde kadının rolleri belirlenerek, kadının aleyhine hareket edilmektedir. Erkekler bu konuda daha şanslı olup, daha özgürce hareket etme olanağına sahiptir. Erkeklerle biçilen roller evin reisliğinden başlayarak, kurumların işleyişinde aktif bir şekilde yer almaya oradan da iktidara kadar ulaşan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri ve dil gibi sembolik araçları kullanarak erkekler sosyal ortam üzerinde kendi iktidarlarının ihtiyaçlarına yönelik tasarruf gücünü elde etmiş olurlar. Bu güç sayesinde sosyal ortamı kendi ihtiyaçları doğrultusunda kadınların ikinci planda kalacağı ve kendi iktidarlarının onayını ve devamlılığını sağlayacakları bir şekilde yeniden üretilmesine olanak sağlamış olurlar (Sankır, 2010: 15). Bu durumda erkeklerin daha etkin, kadınların ise edilgen olduğu görülür. Etkileşimciler bu konuda kadınlara ve erkeklere verilen rollerin daha adil ve daha eşit olması yönünde açıklamalarda bulunurlar.

1.2. GELENEKSEL VE MODERN TOPLUMLARIN ÖZELLİKLERİ

Sembolik etkileşimcilerin görüşlerine yer verilen üst bölümde özellikle toplumsal roller ve benlik kavramı üzerinde durulmuştur. Bu bölümde geleneksel ve modern toplumun özelliklerinden bahsedilmiştir. Türkiye’de geleneksel ve modern toplumun etkileri görülmektedir. İkili bir yapının varlığı söz konusudur. Film çözümlemelerinde de bu ikili yapıdan faydalanılacaktır. Onun için, geleneksel ve modern toplumların özelliklerinden bahsedilerek konunun daha iyi anlaşılması sağlanacaktır.

Giddens'a göre (2004: 11) modernlik, 17.yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri anlamına gelmektedir. Touraine'ye göre (2002: 23) modernlik toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin farklılaşmasını içermektedir. Siyaset, ekonomi, aile, sanat ve dinde ki farklılıkları kapsamaktadır. Ayrıca ona göre, modern yaklaşımla akılcılık gelenekselliği yıkmıştır, aklın zaferi galip gelmiştir.

Lerner ise modernleşmenin temelinde "akılcı ve pozitivist bir ruhun benimsenmesinin" yattığını söyler. Batı modelinin evrensel olarak geçerli bulunduğunu ileri sürer. Lerner'e göre Batı'da görülen kentleşme, artan okur yazarlığa, artan okur yazarlık, kitle haberleşme araçlarının daha etkili olmasına, artan kitle haberleşme araçlarının ise daha geniş ekonomik ve toplumsal katılıma yol açar (Aktaran Kongar, 2007: 227).

Klasik modernleşme anlayışı batılılaşma anlamında algılanır. Sosyologlar, modernleşme kavramını batı toplumlarının sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi sistemlerine doğru bir değişmeyi ifade etmek için kullanmaktadır.

Modernleşme teknolojik ilerlemeler aracılığıyla toplumdaki ekonomik gelişmeyi kapsayan bir durumu ifade etmek için kullanılır. Bu süreçte ekonomik gelişmelere dayalı olarak toplumun kurumlarında değişimler, ilişki biçimlerinde farklılaşmalar, bürokraside rasyonel kurallara göre bir işleyiş, politikada giderek artan ölçüde gelişen katılımcı bir demokrasi, eğitimde toplumun tüm katmanlarında yaygınlaşma görülmektedir. Ayrıca teknolojik ilerleme ve ekonomik gelişmeye bağlı olarak kitle iletişim ve ulaşım yollarında yeni teknik ve gelişmeler gözlenmektedir. Kitle iletişimdeki bu gelişmeler toplumların birbirlerinden etkilenmelerine ve ortak değerlere yönelmelerine neden olmaktadır (Özer, 2009: 8).

Tolan'a (1990: 495) göre, modern toplumunun bazı özellikleri şu şekildedir:
Kentlerde odaklaşan sanayinin kırdan kente göçü doğurması,
Emeğin ücretli hale gelmesi,

Çalışan kadın sayısının artışı,
Kadın haklarında kaydedilen gelişmeler,
Bireyin çözüm ve eğilimlerin güçlenmesi.

Bu açıklamalardan sonra modern toplumun özelliklerini söylemek gerekirse şunları dile getirebiliriz. Yalnız tarıma değil, gelişmiş bir sanayi ve hizmet sektörüne dayanan iktisadi bir yapı, yüksek iktisadi verimlilik, tarımın ticarileşmesi, pazar için üretim yapılması ve para ekonomisinin kurulmuş olması, yatay ve dikey toplumsal hareketliliğin olması, iktisadi birim olmaktan çıkmış dar aile tipi, nüfusun tarım sektöründen sanayi sektörüne göçü sonucu meydana gelmiş büyük kentlerin varlığı, toplumsal rollerin daha eşit şekilde dağılması bu toplumun özellikleridir (Özer, 2009: 16).

Geleneksel toplum ise, örgütlenme biçimi genellikle hısımlığa dayanan, yavaş değişen, yakın ilişkileri bulunan bireylerin oluşturduğu, işbölümü ve uzmanlaşmanın gelişmediği toplum tipidir (Dönmezer, 1999: 224). Birçok araştırmacı tarafından geleneksel toplum modern olmayan toplumların özelliklerini taşımakla eş anlamlı görülmüştür. Modernleşme “batılılaşma”yla aynı anlamda kullanılmış, batı toplumlarının özellikleriyle özdeşleştirilmiştir. Bir nevi geleneksel olana olumsuz anlam yüklenilmiş, modern topluma ise olumlu anlamlar atfedilmiştir. Ancak modern diye tabir edilen günümüz toplumlarına baktığımızda durumun bu şekilde olmadığı görülür. Halen Avrupa'nın birçok ülkesinde önemli sorunlar yaşanmakta ve modern olmak bu sorunlara çözüm getirememektedir.

Geleneksel toplumun özellikleri hakkında da şunları söyleyebiliriz. Tarıma bağlı bir ekonomi, ilkel teknoloji ve zayıf üretim, düşük düzeyde endüstrileşme ve kentleşme, toprak sahibi seçkinlere ve bölgeciliğe dayalı siyasi yapı, üstte seçkin yönetenlerin varlığı, altta ise idare edilen hiyerarşik ve iki ögeli sosyal sınıf yapısı, üretim birimi olan aile yapısı, kadercî hayat görüşü, dini inançlara daha fazla bağlılık, kanun ve kuralların kişiye göre değişen biçimlerde uygulanması, toplumsal rollerin eşit şekilde dağılmaması bu toplumun temel özellikleri arasındadır (Özer, 2009: 15).

Geleneksel toplumdaki modern topluma geçişte çeşitli değişimler gözlenmiştir. Özellikle toplumsal alanda meydana gelen değişimlere bakıldığında da şunlar söylenebilir. Üretim biçimi, yerleşim şekli, eğitim sistemi, kadının statüsü, ailenin işlevleri vb. bakımından değişimler yaşanmıştır. Geleneksel toplumlarda eğitim sadece belli kesimlere tanınan ayrıcalıklar arasında yer almıştı. Ancak modern toplumlarda her birey eğitim olanaklarından yararlanma fırsatına sahip olmuştur. Toplumun tümüne fırsat eşitliği uygulaması sunulmuştur. Böylece okur-yazar oranında artış gözlenmiş, bilgi belli bir kesimin tekelinden kurtularak geniş kitlelere yayılmıştır. Kadınlar da modern toplumda kamusal alana çıkabilmiş, erkeklerle eşit işlerde çalışabilme olanağına sahip olmuştur. Geleneksel toplumda söz sahibi olmayan kadın, modern toplumlarda karar alma süreçlerine katılma olanağı bulmuştur. Sanayileşmenin gelişmesiyle makineleşmeyle birlikte bedensel emek, yerini aklın gücüne bırakmıştır. Modern toplumlarda çalışan nüfus ağırlıklı olarak, tarım alanında değil, kentte zihinsel işlerin egemen olduğu alanlarda çalışmıştır. Modern toplumda böylece mesleki uzmanlaşma, belirli toplumsal hizmetlerin daha etkin ve verimli şekilde topluma sunulmasını sağlamıştır. Aynı durum sağlık alanında da geçerlidir. Modern toplumlarda ölüm oranlarında hızlı bir düşüş görülmüştür. Ayrıca dinin etkin nüfuzu önemini kaybetmiş, bilimsel bilginin önemi modern toplumlarda ön plana çıkmıştır. Yönetim şekillerinde de değişimler yaşanmıştır. Mutlak monarşi gibi tek kişinin tekelinde yer alan yönetim anlayışı, yerini demokratik yönetim şekillerine bırakmıştır. Böylece toplumunda karar alma süreçlerinde söz söyleme hakkı olmuştur. Önemli başka bir değişim ise aile kurumunda görülmüştür. Ekonomik faaliyetlerin tarımdan sanayiye doğru kayması kentlere doğru nüfus göçünü artırmış ve geleneksel geniş aile tipinde değişimler yaşanmıştır. Modern toplumlarda artık anne, baba ve çocuklardan oluşan çekirdek aile tipi egemen olmaya başlamıştır.

Geleneksel ve modern toplumlarda meydana gelen değişimleri kısaca bu şekilde özetleyebiliriz. Toplumsal alanda meydana gelen bu değişimler çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Ancak modern toplumlarda sorunların çözümüne yönelik önemli aşamalarda kaydedilmiştir.

1.2.1. F. Tönnies'e Göre Geleneksel ve Modern Toplum Ayrımı

Geleneksel ve modern toplum ayrımları hakkında sosyologlar da çeşitli görüşler dile getirmiştir. Bu konuda önemli görüşleri olan iki sosyologdan yararlanılacaktır. Eski geleneksel ve tarımcı hayat tarzını yeni modern ve kentsel hayat tarzıyla hem ideal tipler hem de farklı ve karşıt toplumsal ilişkiler ve hayat tarzları bağlamında karşılaştırmayı ve aradaki farklılıkları ortaya koymayı amaçlayan Gemeinschaft/gesellschaft kavram çifti cemaat/topluluk sosyolojisinin kurucu babalarından Ferdinand Tönnies'in yazılarında görülmektedir. Tönnies, temel çalışması Gemeinschaft-gesellschaft'ta geçmişteki toplumlar ile girilmekte olan sanayi çağı Avrupası arasındaki temel farklılıkları, özellikle toplumsal ilişkilerdeki değişimin doğası ve kapsamını kavramaya çalışır (Aktaran Slattery, 2007: 59).

Gemeinschaft terimi genellikle 'topluluk'/ 'cemaat' olarak çevrilir. Terim geçmişin uyum ve istikrar çağının romantik anılarını çağırır. Fakat Tönnies terimi daha özel anlamda, büyük ölçüde kişisel, yakın ve sürekli insan ilişkilerini anlatmakta kullanmıştır: bu ilişkiler içindeki bireyler, tıpkı ailede olduğu gibi, tamamen değilse de, büyük ölçüde gerçek dostlar grubuna veya sıkıca birbirine bağlı bir gruba katılmaktadırlar. Tönnies bu komünal bağları, herkesin yerini bildiği, statünün atfedildiği, toplumsal ve coğrafi hareketliliğin sınırlı olduğu ve tüm hayat tarzının homojen bir kültüre, örgütlü dine dayandığı ve iki temel sosyal kontrol birimi –aile ve kilise- tarafından desteklenen kesin bir değerler ve ahlâk kuralları tarafından düzenlendiği geleneksel köy topluluklarıyla ilişkilendirmeye çalışır. Bu küçük toplumlarda herkes birbirini tanır ve kan bağıyla veya evlilikle birbirine bağlıdır. Toprağa, akrabalara ve doğadaki düzenliliklere bağımlı olan bu bireylerin çok azı kendi topraklarından uzaklaşır. İlişkiler daha doğal, organik ve duygusal görünür. Bu ilişkiler bugünkünden daha fazla anlama sahip görünmektedir.

Gesellschaft terimi genellikle 'toplum' veya 'birlik' olarak çevrilir. Tönnies bu terimi, gemeinschaft'la karşıtlık içindeki her şeyi, özellikle modern kent hayatının görünüşte kişisellikten-uzak, yapay ve geçici ilişkilerini anlatmak için kullanmıştır.

Modern sanayi hayatında duygu ve yakınlığa yer yoktur. Tönnies'in tipolojisinde çoğu kez kentteki roller ve ilişkiler köydekilerle karşılaştırılır (Aktaran Slattery, 2007: 60).

O sanayileşmenin topluluk hayatının çöküşüne yol açtığı üzerinde durmadı, daha ziyade gemeinschaft'ın zayıflamasının sınaî kapitalizmin büyüüp gelişmesi için gereken koşulları, rasyonalizm, hesapçı alışkanlıklar ve sözleşmeye dayalı ilişkileri yarattığını öne sürdü. Gemeinschaft ve gesellschaft'ın iki saf veya ideal tip olduğunu öne sürdü (Aktaran Slattery, 2007: 61).

Tönnies'in geleneksel ve modern toplum ayrımı konusundaki görüşlerini bu şekilde açıklayabiliriz. O bu ayrımı topluluk ve toplum kavramıyla dile getirmiştir. Toplumun özelliklerini Gemeinschaft kavramı ile topluluğun özelliklerini ise Gesellschaft kavramıyla açıklamıştır. Topluluk ve toplumların sahip oldukları özellikleri göz önüne alırsak, bunları günümüzde geleneksel ve modern toplumun tanımlamaları için uyarlayabiliriz.

1.2.2. E. Durkheim'a Göre Geleneksel ve Modern Toplum Ayrımı

Sosyolojinin kurucuları arasında yer alan Emile Durkheim'da Tönnies'in tipolojisine benzer bir model ortaya koymuştur. O *Toplumsal İşbölümü* adlı eserinde, geleneksel ve modern toplum arasındaki farka odaklanmıştır. İnsan uygarlıklarının çeşitliliği ve karmaşıklığı, ilkel toplumları karakterize eden mekanik dayanışmadan uzaklaşarak, endüstri toplumlarının uyumlu entegrasyonu açısından temel olan karmaşık organik dayanışmaya doğru ilerlemiştir (Aktaran Bilton vd. , 2008: 470). Durkheim'a göre bir toplumun üyeleri arasındaki dayanışma arttıkça, bu üyelerin birbirleriyle sahip oldukları ilişkilerin farklılaşması da artar (Aktaran Kongar, 2007: 102).

Durkheim, geleneksel toplumların basit sosyal yapılarını modern toplumların karmaşık işbölümüyle karşılaştırmak ve analiz etmek için iki toplumsal düzen biçimine-mekanik ve organik dayanışmaya-başvurur (Aktaran Slattery, 2007: 115).

“Durkheim geleneksel ilkel toplumu, ideal, uyumlu, bütünleşik bir birlik olarak değil, aksine baskıcı bir aradalığın oluşturduğu parçalar halindeki birliklerin toplamı olarak tanımlamıştır. Ona göre modern toplum, geleneksel toplumun çöküşüyle geri dönülmez bir şekilde parçalara ayrılmış değildir. Onun yerine, toplumun evrimi, daha istikrarlı ve karmaşık toplumsal biraradalığa olanak sağladı. Bu olanak için anahtar, sosyal değişme için işlevselci açıklama olan, sosyal evrimdi. Bu, artan sosyal farklılaşma formunu alacaktı ki bu sayede toplum sosyal hayatın birbirinden farklı alanlarıyla başa çıkmak için uzmanlaşmış kurumlar geliştirebilsin” (Aktaran Bilton vd. , 2008: 471).

Geleneksel toplumlar, topluluklar/cemaatler veya gruplarda ilişkiler özellikle yüzyüze veya mekaniktir ve işbölümü çok basittir, insanların çoğunluğu genellikle aynı işi yapar. Ortak bir hayat tarzı, herkes tarafından bilinen ve uygulanan ortak adetler ve ritüeller vardır. Durkheim’in ‘conscience collective’ olarak adlandırdığı temel ortak bir konsensüs vardır: bu terim genellikle ‘ortak bilinç’ veya ‘kolektif bilinç’ olarak çevrilir ve toplumsal dayanışmanın üzerine kurulduğu ve bireylerin davranışlarını düzenleyen ve kontrol eden ortak bir ahlâk veya değerler topluluğunu çağırır. Mekanik toplumlarda kolektif bilinç tamamen hâkim konumdadır, zira bu basit sosyal sistemler içinde yer alan herkes özünde aynıdır. Bireyselliğe çok az yer vardır, toplumsal farklılıklar çok azdır ve özel mülkiyet neredeyse hiç bilinmez ve bu yüzden uyum/itaat hem ‘doğal’dır hem de sosyalleşmeyle ve aile, din gibi temel toplumsal düzenlemeler aracılığıyla sağlanır. Sapmalar şiddetle ve kolektif olarak cezalandırılır (Slattery, 2007: 115). Durkheim, örnek olarak ilkel ya da eski toplumlardaki dayanışmayı gösterir: Böyle toplumlarda bireyler birbirlerinin yerine geçebilir; çünkü bir birey başkalarının aynıdır ya da bir bireyin bilincinde, sayı ve şiddet derecesi bakımından herkeste eşit ya da ortak olarak bulunan duygular vardır; toplumsal bilinç, bireysel bilinçlerin büyük bir bölümünü kaplar (Aktaran Ergun, 2006: 97).

Kongar ise mekanik dayanışmanın ortaya çıkmasında en önemli faktör olarak nüfus kavramı üzerinde durur. Nüfus az ve işbölümü yokken toplumda mekanik dayanışma egemendir. Böyle toplumlarda bireyler homojendir. Kamuoyunun sağlam

birörnekliliği toplum üyelerini birbirine bağlar. Topluma gelenekler egemendir ve bireycilik görülmez. Nüfusun artmaya başlamasıyla işbölümü ortaya çıkar. İşbölümünün ortaya çıkması ise toplumları mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya götürür (Kongar, 2007: 103).

Durkheim, toplumsal birliği, canlı varlıklardaki organlar arası birliğe benzeterek bireylerin farklılaşması üzerine kurulan dayanışmaya organik dayanışma adını vermiştir; çünkü canlı bir varlıkta, her organın farklı bir görevi vardır ve bütün bu farklı görevler yaşantının sürebilmesi için zorunludur. Kısacası, organik dayanışma bir toplumdaki işbölümünden ileri gelen dayanışmadır. Organik dayanışma farklılaşmadan ileri gelir. Artık bireyler, birbirlerinin benzeri değildir (Aktaran Ergun, 2006: 98).

Toplumlar gelişip modernleşirken, sanayi ekonomileri ve karmaşık işbölümleri gelişir ve insanlar kırdan kente göç ederken, sonuçta mekanik dayanışma topluma dar gelmeye başlar. Farklı meslekler, hayat tarzları ve alt-kültürlerin çoğalması ve yasallık kazanmasıyla, benzerlik yerini farklılaşmaya, homojenlik heterojenliğe bırakır. Kollektivizm yerine bireycilik, ortak mülkiyet yerine özel mülkiyet, komünal/toplumcu sorumluluk yerine bireysel haklar, ortaklaşalık yerine sınıf ve statü farklılıkları geçmeye başlar. Yüz yüze ilişkiler ve resmi olmayan sosyal kontroller artık toplumu bir arada tutamaz; güç ve otorite aile ve kiliseden hukuk ve devlete geçer. Tıpkı doğada olduğu gibi, bu farklılaşma ve kompleksleşme toplumsal dayanışma için yeni bir temel –yani, toplumsal düzen ve bireysel özgürlüğün başarılı bir biçimde sağlanabileceği organik dayanışmayı-gerektirir (Slattery, 2007: 115).

“Durkheim için, organik dayanışmanın özünü, herkesin karşılıklı bağımlılık içinde olduğu modern toplumların sanayi ekonomilerini ayakta tutan kompleks işbölümü oluşturur. Günümüzün gelişmiş sanayi-kentli toplumlarında hiçbir birey tamamen kendine yetemez. Hepimiz oldukça farklı olsak bile, farklı meslekler içinde uzmanlaşmamızı gerektiren ve çok farklı hayat tarzlarını sürdürebilmek için bize özgürlük imkânı sağlayan kompleks bir ekonomik sisteme bağımlıyız. Modern ekonomik toplumların temelini, karşılıklı ekonomik bağımlılığın yanı sıra, karşılıklı

çıkar, hayatta kalabilmek ve başarı sağlayabilmek için karşılıklılık ve işbirliği oluşturur”
(Aktaran Slattery, 2007: 116).

Kısaca Tönnies ile Durkheim’ın geleneksel ve modern toplumları ayırmada kullandıkları ölçütler üzerinde durduk. Onlar kendi ürettikleri kavramlarla bu ikili yapıyı tanımlamaya çalışmışlardır. Bu ikili yapıdan faydalanarak sosyolojik çözümler de bulunulmuştur.

2.BÖLÜM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE KADININ DEĞİŞİMİ

2.1. KADININ EVRİMSEL TARİHİNE BAKIŞ

Kadının geçmişten günümüze, toplum içerisindeki konumu değişime uğramıştır. Eski çağlarda amazon olan kadın, Ortaçağ da cadı sıfatına layık görülmüştür. Kraliçelik yapan kadın, aynı zamanda fuhuş yaptığı, bedenini sattığı için en büyük kötülüklerin başı olarak görülmüştür. Şeytanla işbirliği yaptığı için yüzyıllardır kendisinin insan olup olmadığı kilise tarafından tartışılmıştır. Kadına tarih içerisinde böyle çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Günümüzde de farklı konuma sahip olmakla birlikte kadının erkeğe göre her konuda eşit olduğu söylenemez. 21. yüzyılda kadın birçok hak elde etmesine rağmen, aşılması gereken sorunlarda önemli adımlar atılamamıştır. Bu bölümde kadının eski dönemlerden günümüze kadar geçirmiş olduğu değişimlerden bahsedilecektir.

Erbil'e (2008: 91-93) göre eski dönemlerde kadına bakış açısı şu şekilde tanımlanıyordu: "Erkeğin kaburgasından yaratılmış kadın, iflah olmaz entrikacı bir "kötülük kaynağı" olarak tasvir ediliyordu. Kadın, serin suların aktığı, çeşitli yemiş ve meyvelerle donatılmış cennette yaşayan Adem'i kandırarak yasak meyveyi yedirmiş ve bu ele geçmez mutluluk diyarından kovulmasına neden olmuştur. Adem'in yaşam boyu ot, diken ve çalılarla boğuşarak toprağı işleme cezasının da nedeni de odur. Yaptıklarına karşı acı çekerek doğuracak, kocasına istek duyacak ve yönetimine boyun eğecek olması, kendisi için hafif bir ceza olmalıdır. Eskiden beri 'aç gözlü, entrikacı kadın kötüdür; sinsî ve zarar verici kıskanç yılan kötüdür; yalancı, aldatıcı, isyankâr şeytan kötüdür ve hepsi birdir. Bu koridorların kapıları aynı yere açılmaktadır: Gün görmemiş fenalığın karanlık odasına". Eskiden her kötülüğün kaynağı kadın da aranmaktaydı.

Adem ve Havva zamanından beri kadına çeşitli anlamlar yüklenilmiştir. İncil'de Havva'nın Adem'in kaburgasından yaratıldığı görüşü yer alır ve bu durum kadının erkeğe tabi olduğunu gösteren veriler arasındadır. Havva'nın yasak elmayı yemesiyle

başlayan günahlar dizisi aslında her şeyinde başlangıcını kapsamaktaydı. Havva yasak olanı yemiş ve hikâye başlamıştır. Aynen Pamuk Prenses'in zehirli elmayı yemesi gibi. Pamuk Prenses için mutlu sonla biten hikâye Havva'nın ve kadınlar için tüm kötülüklerin başlangıcını ifade etmekteydi.

Aynı durum mitolojik öykülerde de geçerliliğini sürdürür. Mitolojik öykülerde kadın, kötülük ile çekiciliğin bedeninde kişileştirildiği, çekinilmesi ya da uzak durulması gereken bir yaratık olarak işlenmiştir (Erbil, 2008: 99).

Görüldüğü gibi kadın, eril iktidarın başa geçtiği dönemden itibaren kötülüklerin kaynağı olarak tasvir edilmektedir. Ancak durum her zaman bu şekilde gerçekleşmemiştir. Arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen verilere göre kadın ile erkeğin eşit bir yaşam sürdüğü dönemlerde görülmüştür. Badinter *Biri Ötekidir* adlı eserinde; anasoylu toplumlardan hiçbirisinde anaerkillik olmadığını söyler. Ona göre, kadınlar pek az haklara ve iktidara sahip oldukları avcı toplayıcı toplumda anaerkilliğe en yakın model sayılabilecek İrakualar'da bile erkekler kendilerini kadınlardan üstün sayarlardı (Badinter, 1992: 44). Badinter ayrıca farklı bir noktaya da değinir. Ona göre, erkek iktidarı mutlak babanın iktidarı demek değildir. Daha önemlisi, paleolitik dönemde kadınlarının elinde belki de bilinmeyen başka iktidarlardı vardı. Tarih öncesi döneme ait bazı göstergeler, kadınların da bazı alanlarda iktidar sahibi olduğunu düşündürmektedir. Bu yüzden, bir cinsin diğeri üzerinde kurduğu iktidardan çok, birinin ötekinin sahip oldukları özgül iktidarlardan söz etmek gerekir (Badinter, 1992: 47). Erkeğin fizik ve metafizik güçlerine, simetriği olarak kadının doğurgan yaratıcı gücü karşılık gelmektedir. Badinter'e göre cinsler arası ayrıcalık yoktur, cinsler arası tamamlayıcılık mevcuttur. Cinsler arası tamamlayıcılık olumlu biçimde, yani işbirliği ve karşılıklı yardımlaşma anlamında sürmektedir. O verilere dayanarak kadın egemenliğinin olmadığını savunur. Ayrıca cinsler arası ayrılık yerine, iki cinsinde birbirini tamamladığını söyleyerek farklı bir açıdan konuya yaklaşır. İlk çağ insanların yaşadığı dönemde daha eşitlikçi bir yapının olduğunu söylenebilir. Kimi düşünürler bu döneme anaerkil dönem adını verse de kesin veriler durumun bu şekilde olmadığını

gösterir. Verilere dayalı olarak kadın egemenliğinin tam anlamıyla yer almadığını belirtip, daha eşitlikçi, daha özgür bir dönemin var olduğundan bahsedebiliriz.

2.1.1. İkel Dönemde Kadının Konumu ve Erkek Egemenliğin Ortaya Çıkması

Kadının eski çağlarda daha özgür olduğu görülmektedir. İ.Ö. 2 milyon yıl döneminden başlayarak İ.Ö. 3000 yıllarına kadar ulaşan dönemde kadın hâkimiyetinin daha belirgin olduğu görülür. Özellikle İ.Ö.12000-İ.Ö.6000 döneminde kadının kendini daha çok ifade ettiğini, çoğu alanda söz sahibi olduğunu ve daha eşitlikçi bir yapının var olduğu söylenebilir. Kadının aktif olduğu dönemlerde kendisine yüklenen anlam günümüzden çok farklıydı. Kadın, çoğalmayı garantileyen doğurgan bir varlık, çocuk bakıcısı, doğa bilimcisi, beslenme uzmanı ve hekimliğin tek bir bedende cisimleşmesiydi. Toplum içinde kadına önemli bir yer sağlanmış; ona yetenek ve becerilerinden dolayı mistik bir yer verilmişti. Erbil'e göre (2008: 30) kadın, toplum içinde egemen bir role doğru ilerleyişini bu zemin üzerinde gerçekleştirmişti.

Obsidien, kemik ve fildişi gibi malzemeler kullanılarak yapılan ve günümüzde "Venüs" adı verilen kadın heykellerine Paleolitik dönemde rastlanmaktadır. Cinsel organları abartılmış bu kadınların "verimlilik simgesi olarak dinsel ve büyüsel törenlerde kullanıldıkları" düşünülmektedir (Erbil, 2008: 32). Badinter'de aynı görüşü savunmaktadır; kadının ve ananın gücü, tanrısalığı daha açık olarak ortaya çıkmış iri gövdeli kadınları temsil eden çok sayıda heykelciğin varlığında görülmektedir (1992: 54). Verimlilik simgesi olarak görülen cinsel organın anlamında zamanla birtakım değişimler yaşanmıştır. Verimlilik yerini hakarete bırakmış, argo sözlerin başında hep bu organın adı geçmiştir. Yüklenen anlamların ne kadar değiştiği bu örnekte görülebilir. Kadınlığın yanında kadının bir takım organları da ikincilleştirilmiştir.

Bu dönemde kadın çeşitli rolleri yerine getirmiştir. Tarımsal üretimin değişik süreçlerinde roller üstlenmiştir. Üstlendiği rol yalnızca ekip biçmeyle sınırlı değildi. Buğday ya da arpayı işleyen, ekmeği yapıp yemeği pişiren, yemeği pişirmek ve saklamak için çömleği icat eden de odur. Kadın, keteni, pamuğu ve yünü ipliğe

çevirmeyi de öğrenmiştir. Kirman bu dönemin icadıdır ve kadının üretim etkinliklerinin bir parçası olmuştur. Öyle ki, kadın öldüğünde artık kirmanla gömülmüştür. Bu icadın ardından dokumacılık gelmiştir. İlk dokumacılar da kadınlardır ve ilk kumaşın tezgâhına onlar icat etmiştir (Erbil, 2008: 49). Kadının da söz sahibi olduğu eski çağlarda birçok aletin icadının da kendisi tarafından gerçekleştiği görülmektedir. Tarımın bulunmasından, bahçeciliğe, çanak çömlek yapımından dokumacılığa kadar birçok aletin icadını kadın gerçekleştirmiştir. Hayvancılığın ortaya çıkmasında ve gelişmesinde de kadın emeğinin büyük payı vardır. O, emeğini bu alanın pek çok kolunda da harcamakta ve böylece toplum için taşıdığı önem biraz daha artmaktadır. Ancak hayvancılığın sürdürebilmesinde erkeğin gücüne ve emeğine duyulan gereksinme, onun da bu alandaki etkinlik ve dolayısıyla toplumsal önemini yükselten bir faktör olmuştur

Cıbroğlu *Kadının Yazısız Tarihi* (1996) adlı eserinde geçmişte kadınların her yönden üretici olduğunu vurgular. Sözlü tarihin, dillerin, dinlerin, kültürlerin ortaya çıkmasında kadının çok önemli rolünün olduğundan bahseder. Kadının keçi, koyun, inek gibi hayvanların peşinden gitmesiyle onların seslerini taklit ederek ses çıkarmaya başladığını bulgulara dayanarak açıklar. Kadın sadece ekip biçme alanında değil, diğer yönlerden de üretici olma vasfını sürdürmüştür.

Paleolitik çağda küçük göçebe topluluklarında cinsler arasındaki işbölümü, işbirliğine dayanırdı; erkek ve kadınların oturdukları yerler ayrıydı ve soy hemen her zaman hem kadın hem de erkeklerden olmak üzere iki çizgiden devam ederdi (Michel, 1984: 29). Eski dönemlerde yukarıda da bahsedildiği gibi daha eşitlikçi bir yapının mevcut olduğu görülmektedir.

İ.Ö.3000 yıllarından itibaren yavaş yavaş erkek hâkimiyetinin ortaya çıktığı söylenebilir. Kadının aktif tutumu zamanla değişime uğramıştır. Başlangıçta erkekler kadınların yardımcısı olarak çalışmış ve acemi işçilik yapmışlardı. Çalı çırpı topluyor, düşmüş ağaçları kaldırıyor, toprağı kadınların işleyeceği duruma getiriyorlardı. Kadınların yaptığı pek çok işe erkeklerde katıldılar ve giderek ustalaştılar. Bundan sonra

erkekler birçok üretim tekniğinde, yeni gelişmeler başlattı (Reed, 1994: 171). Alet yapım tekniklerinin birikimini elinde tutan erkek, bunları geliştirip kullanmaya başladı. Aletlerini tarımsal üretimin işleyişinde doğrudan kullandı. Bu durum onlara yeni ekonomi içinde önemli bir güce dönüşme fırsatı verdi. Üretim etkinliğinde kadının ve erkeğin üstlendiği rollere dair değişimler başlıyordu. Böylece sahneye eril hâkimiyet çıkmıştı. Erkek bu dönem içerisinde çeşitli aletlerin icat edilmesini sağlamıştır. Erbil'e göre erkek, sabanı icat etmiş, aynı zamanda değerli aletini öküze de koşmuştu. Bu işi ilk kez Mezopotamya deltasında yapmıştı ama bir süre sonra diğer toplumların erkekleri de sabanı yapıp kullanmayı öğrenecek ve toprağı onunla yaracaktı (Erbil, 2008: 57). Erkek aynı şekilde dokuma tezgâhını da icat etmişti ve her ne kadar tezgâh başında çalışan kadın olsa da, tezgâhın efendisi, mucidi erkekti. Artık toplumda da bir dönüşüm yaşanmaya başlamıştı. Toplum, varlığını erkeğin emeği ve üretip mülkiyetinde bulundurarak kontrolünü elinde tuttuğu aletlerden sağlayacaktı.

Thompson'a göre toplumda kadının statüsünün erkeğinkinden düşük tutulmasının kaynağı önce kargının sonra da sabanın bulunmasıdır. Bu keşifler kadının doğadan bahçeye, bahçeden de evin içine çekilmesinde etkili olmuştur. Burada önemli olan işbölümünün cinsiyet esasında değil fakat sosyal esasta gerçekleşmiş olmasıdır: Toplayıcılıktan sonra, cinsiyet faktörü araya girip, kadını toplayıcı erkeği avcı kılmamış, fakat tam tersine teknik ilerleme değişkeni araya girdiği için avcılık toplayıcılıktan ayrı bir üretim faaliyeti olarak ortaya çıkmıştır. İşbölümü kavramı öncelikle, işin bölünmesine işaret etmiştir, işçilerin bölünmesine işaret etmemiştir (Aktaran Çelebi, 1990: 8).

Çömlekçilik kadının sosyal statüsünü pekiştiren bir daldı. Çömlek önceden kadınlar tarafından yapılırdı. Erkeğin çömlekçi çarkını icat etmesinden sonra ise durum değişti. Çarkı yapan başa geçmiş oldu. Kadın ve erkek bu alanda rekabet eder duruma geldi. Rekabetin sonucunda erkek kazanmıştı, kadın kaybetmişti. Çünkü o, saatlerce süren bir çabanın sonucunda yalnızca bir adet çömlek yapabilirken; erkek, yapay bir tekerleğin ortasına çamur koyup, tekerleği çevirince, elle birkaç günde yapılabilecek işi, birkaç dakikada yapmaya başlamıştı.

“Bronz çağında artık karasaban tekniği gelişerek erkeğin işi olmuştu. Sabanın mülkiyeti erkeğin olmuştu. Tarla da onun mülküydü. Kadınlara ise bahçeler kalmıştı. Fallus saban erkeğe, onu toprağı dölleyen konumuna getirerek önemi gitgide artan bir rol verdi” (Badinter, 1992: 67). Sabanın icadı eril gücün ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir.

Bebel’in belirttiğı (1977: 36) gibi nüfusun artması, tarım ve çobanlık için daha geniş topraklara sahip olmak ihtiyacı, bir taraftan aşiretleri kavgaya sürükledi, diğer taraftan iş gücüne ihtiyaç gösterdi. İş kuvvetinin artması, daha büyük servetlerin üretimi demek oldu. Bu işgücünün meydana gelmesi önce kadının elinden egemenliğini aldı; eskiden mevcut olan erkek tutsaklığı ortadan kalktı. İş veriminde bir artış söz konusu olmuştu. Böylece üretim fazlası mallar ortaya çıkmıştı. Üretim fazlasını elinde bulunduran birey, aynı zamanda zenginliği de kendi elinde bulundurmaktaydı. Bu şekilde mülkiyetin ortaya çıktığı görüşüne varılabilir. Özel mülkiyetle beraber toplumda da değişim yaşanmıştır. Varsıllar ve yoksullar olarak toplum ikiye ayrılmaya başlamıştır.

“Neolitik dönemde yeni ekonomik yapısı içinde beliren olgular, erkeğin yalnızca emeğini öne çıkarmakla kalmadı, aynı zamanda onu baskın ve otoriter bir güç olarak da ortaya çıkardı. Erkek, artık toplumun acımasız lideri, kralı ve tanrısıydı. Üretim sürecinin en etkin unsuru erkekti ve bu nedenle hem emeğı, hem de varlığı büyük değer kazanmıştı. Böylece klanlar, erkeklerinin kadınların klanlarına gitmesini istemiyorlardı. Erkek klanında kalırken, kadın evlilik için onun klanına gitmeye başladı” (Erbil, 2008: 60). Aile kurumunun oluşmasında artık erkeğin sözü daha çok geçer olmuştu. Erkeğin isteğine göre şekillenen yeni evlilik kurallarında yavaş yavaş kadın erkeğin mülkiyetine geçmeye başlamıştır.

Erkeğin emeğine ve gücüne dayalı fazla üretimin en önemli sonuçlarından birisi aile yapısında meydana gelen değişimlerdir. Zenginliklerin belirli ailelerde toplanması ise sosyal eşitsizlik ortamının yaratılmasına neden olmuştur (Erbil, 2008: 61).

Erkeğin söz sahibi olmaya başladığı evlilik kurallarıyla artık kadın onun mülkiyeti altına girmişti. Hem üretim alanında erkeğin öne geçmesi hem de sosyo-kültürel alanlarda önde olması erkeği daha ayrıcalıklı kılmaktaydı. Bu şekilde üretimde ve kültürel yapıda erkek egemenliği de sahaya çıkmıştı. Bebel'e (1977: 37) göre, mülkiyete erkek sahip olduğu için, malını kendi çocuklarına bırakmak isteği, kendi öz çocuklarına sahip olmak ihtiyacını doğurdu. Bu sebeple, kadının başka erkeklerle ilişkilerde bulunmasını yasakladı.

Ataerkil unsurların temsilcisi erkek, kadının, düşünüş biçimleri, inanç sistemi, gelenek ve görenekler ile kimi sosyal organizasyonlar içindeki saygın imajını ve başat rolünü sarsmıştı. Neolitik kültüre damgasını vuran tarımsal ekonominin mucidi olarak kadın, şimdi bu alanda bir ölçüde dışlansa bile, doğurganlığıyla, onun etken maddesi toprakla hala özdeşti ve nüfus yine onun bedeni üzerinden artış kaydetmekteydi (Erbil, 2008: 73). Bu sebeple kadının tüm alanlardan tamamen dışlandığı söylenemez. Kadının doğurgan olması onu erkeklerden farklı kılan en önemli özelliğiydi ve yüzyıllar boyunca da bu özelliği onu baş tacı edecekti.

Ataerkil düşünce ortaya çıkınca kadınların haklarında da birtakım değişiklikler yaşandı. Bebel'e (1977: 38) göre "Ataerkillik, anaerkilliğin yerine geçince kadınlar bütün haklarını yitirdi. Evlilik bir alım-satım işine dönüştü. Kadından mutlak bir bağlılık istendi. Ama erkek istediği kadar kadın almakta bağımsızdı. Eğer erkek evlendiği zaman kızın bakire olmadığını görürse, yalnız boşamak değil, kızı taşla öldürmek hakkına bile sahipti. Aldatan kadınlara da aynı ceza verilirdi. Erkek bu cezaya, ancak evli bir kadınla zina yaptığı zaman çarpılırdı. Musa'nın birinci kitabından anlaşıldığına göre, erkek evlendiği kadını beğenmezse boşayabilir. Bir tahlâk (boşanma) kâğıdı yazar, kadını evinden çıkarırdı". Tek tanrılı dinlerde kadının durumunun nasıl değiştiği ayrıntılı olarak ilerleyen bölümlerde açıklanmıştır.

Başka bir görüşe göre; ataerkillik yalnızca, erkek akrabalığına ve babanın gücüne dayalı bir aile biçimini anlatmaz. Söz konusu kavram aynı zamanda kaynağını babanın iktidarından alan her tür toplumsal yapıyı anlatmak içinde kullanılır. Ataerkil

toplumun ayırıcı özelliği, kadın cinselliğinin çok sıkı şekilde denetlenmesidir. Ataerkillik Orta Doğu'da tunç çağında görünürlük kazanır. Mutlak iktidar anlamında bir iktidar sistemi olarak ataerkillik, kesin şeklini ve etkinliğini gerçek bir din devriminin ardından kazanacaktır (Badinter, 1992: 87). Farklı görüşler olmakla beraber ortak kanaat, kadın ataerkil yapı ile birçok hakkını yitirmiştir.

Reed'e göre (1994: 172); ilk çiftçi ve sanayiciler kadındı, ilk bilim adamı, doktor, hemşire, mimar ve mühendisler, kadındı; ilk öğretmen, ilk sanatçı, dilbilimci ve tarihçiler kadındı. Yalnızca mutfak ve çocuk bakımevleri değil, yeryüzündeki ilk fabrikalar, laboratuvarlar, klinik, okul ve diğer toplumsal merkezler de kadınlar tarafından yönetilmişti. Kadınların bu derece etkin olduğu dönemden, saban tarımının erkekler tarafından icat edilmesiyle birtakım değişiklikler yaşanmıştır. Artık erkeklerin egemen olacağı bir sürecin içine girilmiştir. Üretimde meydana gelen bu değişimler daha sonra kültürel alanlara da sıçramış ve istikrarını yüzyıllar boyu koruyacak yeni bir düzenin kurulmasına neden olmuştur.

Sonuç olarak, taş devrinden tunç devrine geçişle birlikte değişimde yaşanmaya başlamıştır. Özellikle demirin bulunmasıyla elde edilen tarım aletleriyle artık toplayıcılıktan tarım toplumuna geçiş başlamıştır. Yerleşik hayata geçilmesiyle ekonomik alanda da değişimler yaşanmıştır. Bu durum kadın ve erkeğin rollerini de etkilemiştir. Erkekler daha çok fiziksel güç getirecek işlerde çalışırken, kadınlar ev içi rollerde görev almıştır. Yeni bir işbölümü ortaya çıkmıştır. Alet yapımı ile erkek daha çok güç elde ederken artı ürünün birikmesini de sağlamıştır. Böylece özel mülkiyetinde ortaya çıktığını söyleyerek, erkeğin kadın üzerindeki hegemonyasının daha çok arttığı görülür. Ataerkil düzen toplumda egemenliğini yavaş yavaş göstermeye başlamıştır. Bu rol paylaşımıyla birlikte erkek toplumsal, ekonomik açılarından üstün konuma ulaşmıştır. Kadın ise daha edilgen konumda yer alarak, ikincilleştirilmeye doğru ilerlemiştir.

2.2. TARİH BOYUNCA KADININ DEĞİŞİMİ

İlk insanların, doğa ile mücadelelerinde kullanmak üzere doğanın kendisinden elde ettikleri aletleri, olduğu gibi ya da ufak tefek, ama kendi varlıkları bakımından çok önemli değişiklikler yaparak kullanmaları, doğa üzerinde egemenlik kurmalarına yetmemiştir. Bu nedenle, doğanın kendilerince bilinen ya da bilinmeyen güçlerine karşı koyabilmek için bireysel değil, toplumsal bir yaşama biçimine yönelmişlerdir. Hayvanlardan alınan bu “sürü bilinci” ile doğanın karşısına “insan” olarak değil, “insanlar” olarak çıkmıştır (Tayanç, 1977: 19).

İnsanlar, doğa ile mücadelede, kendilerini öteki türlere karşı korumak, beslenmek, barınmak amacıyla “ortak” hareket etmişlerdir. Başka türlerle ortak olarak çarpışmış, ortak avlanmış, barınılmıştır. Bu bölümde kadının günümüze kadar çeşitli toplumlarda nasıl bir konuma sahip olduğundan ve nasıl bir değişim sürecinden geçtiği anlatılmaya çalışılacaktır. İlkel komünal dönemden başlayarak, günümüz kapitalist toplumlara kadar olan süreçte kadının geçirmiş olduğu değişimden bahsedilecektir.

2.2.1. İlkel Komünal Toplumda Kadın

Bu toplum biçimi göçebe ve yerleşik ilkel komünal toplum olarak kendi içinde ikiye ayrılır. Bu ayrılığın belirgin özelliğini toprağa bağlı olup olmama oluşturur. Bu dönemde avlanmak erkek işidir ama gerektiğinde kadında avlanır. Kadınların işi bitki toplamaktır ama gerektiğinde erkekte katkıda bulunur. Ayrıca bu dönemde cinsel ilişkilerde tam bir özgürlük vardır. Herkes istediğiyle cinsel ilişkiye girebiliyordu. Karmaşık cinsel ilişkiler söz konusuydu (Tayanç, 1977: 21). Bu dönemde kesin bir cinsiyet rolleri ayrımı görülmemektedir. Kadın yeri geldiğinde erkeğin yaptığı işi de yapmaktadır; aynı şekilde erkekte kadına yardımcı olmaktadır. Aile kurumunun da belirli kurallara tabi olmadığı bir dönem söz konusudur. Cinsel özgürlüğün var olduğu bir dönemdir.

Tarihçi E.G. Thompson toplayıcılık ve avcılık dönemlerinde anayanlı soyun ağır bastığını ama sonraları üretim biçimi değişikçe bir başka ifadeyle tarım evresine geçildiğinde babayanlı soyun öne çıktığını belirterek, bunun gerekçesini şöyle anlatır: “Avcılıktan önce yani toplayıcılıkta üretim olmadığı için işbölümü de yoktu. Herkes toplayıcıydı. Kargı bulunduktan sonra avcılık erkeklerin işi, yiyecek ise kadınların işi oldu. Kadının avcılığa geçmeyip toplayıcılıkta kalmasının nedeni gebelik ve emzirme dönemlerinin kadının başarılı bir avcı olmasına engel olmasıdır”. Yine Thompson’a göre yiyecek toplayıcılığı yerleşim merkezlerinin hemen yanındaki topraklara tohum ekimiyle sonuçlanınca bahçe tarımı da kadının işi olmuştur. Ama öküzle çekilen sabanın bulunması çiftçiliği erkek işi haline dönüştürmüştür (Aktaran Çelebi, 1990: 8).

Paleolitik dönemde kadını topluluğun değerli ve önemli bir üyesi yapan neden: Değişmeyen doğurgan yapısı ve beslenme etkinliklerinde üstlendiği roldür. Ancak bu aşamada kadın, işlevleri bağlamında daha yetkin bir konumdadır. Daha yetkindir; çünkü bir önceki dönemin milyonlara yayılan yıllar boyunca doğaya yönelmiş dikkatinin kendisinde oluşturduğu bir birikime sahiptir (Erbil, 2008: 29).

“Avcı-toplayıcı yaşam biçiminde kadın etkinliği olan besin toplayıcılığının öne çıktığı toplumlarda cinsiyetler-arası eşitlik en üst düzeye varmaktadır. Ekonomik geçim kaynağı olarak besin toplayıcılığı, içerisinde “iktidar”ın neredeyse buharlaştığı bir insanî toplumsallık modeli olarak betimlenir. Kamu ve özel alanın en az ayrıştığı, hiyerarşinin en az vurgulandığı, saldırganlık ve rekabetin en çok engellendiği, hakların, etkinliklerin ve kadının ve erkeğin etki alanlarının en çok örtüştüğü toplumlar, besin toplayıcılarıdır” (Atay, 2004: 17).

İlkel dönemlerde kadın, doğurgan yapısıyla toplum içinde önemli bir yere sahipti, ancak değerinin kaynağı yalnızca cinsel işlevi değildi. Erkeğin getirdiği eti işliyor ve onun avı ele geçirmesinin rastlantılara bağlı olduğu koşullarda, topladığı ürünler topluluğun beslenme sorununun çözümünü ciddi bir biçimde güvence altına alıyordu. “Avcı ve toplayıcı toplumlarda büyük enerji gerektiren avcılık işini yapan erkeklerin beslenmesinde, kadınların topladıkları bitkilerin büyük rolü vardı”.

Dolayısıyla dişi, av etkinliğinde sınırlı bir alanda çalışsa da, etin paylaşımında herkes kadar hak sahibiydi (Erbil, 2008: 25).

Yerleşik hayata geçilmesiyle bazı değişimler yaşanmıştır. Üretimde etkin olan kadın, evin çekip çevrilmesini de üstlenmişti. Ayrıca, tarımla uğraşması, erkeğe oranla, daha düzenli ürün elde etmesini sağlıyordu. Bu dönemde öncelikle “kandaş aile” ortaya çıktı. Bu aile biçiminde, ana-babalarla çocuklar arasında, yukarı kuşakla aşağı kuşak arasında evlilik hak ve ödevleri söz konusu edilemezdi. Ailenin tipik biçimi, tek bir çiftten türemekti (Tayanç, 1977: 23). Cinsel özgürlüğün kalktığı görülür. Artık aile kurumu biçimlenmeye, kurallar belirlenmeye başlamıştır.

İlkel komünal toplumu bunalıma sürükleyen, çöküşünü hazırlayan, üretim güçlerinin gelişimi olmuştur. Hayvancılık ve çiftçilik olarak gerçekleşen birinci işbölümünü, madenlerin bulunması, işlenmesi sonucu ikinci işbölümü izledi; zanaatkârlar ortaya çıktı. Hayvanların evcilleştirilmesi, bitkisel üretime geçilmesi, artık toplum üyelerinin tümünün aynı işlerde ve ortak çalışmalarını gerektirmiyordu; ulaşılan üretim düzeyi, toplumun tüm üyelerinin beslenmesini hatta artı-ürün elde edilmesini sağlamaktaydı. İşlenen madenlerden yapılan üretim araçları tarıma uygulanıyor, elde edilen ürünler, yapılan çanak, çömlek sayesinde belirli bir süre saklanabiliyordu. Böylece, yeni yeni elde edilmeye başlanan artı ürün de artıyordu (Tayanç, 1977: 27).

Çelebi'ye göre (1990: 9) kadının statüsünde değişmeye yol açan sebep, sosyal organizasyonun giderek karmaşıklaşması sonunda ev ile işyerinin birbirinden ayrılması, aile grubunun toplum içindeki işlevlerinin azalması, buna bağlı olarak da yaşamını aile içinde çekilmiş olarak, aileye ilişkin rolleri oynamasıdır.

Bu dönemde kadın tarafından hesaplanan soy-zinciri ve analık miras hukuku kaldırılmış, erkek tarafından hesaplanan soy-zinciri ve babalık miras hukuku kurulmuştur. Bu değişiklikle birlikte, ilkel komünal toplumla birlikte kadının etkin olduğu dönem tarihe karışıyor, yerini kölecî topluma ve ataerkil aileye bırakıyordu. Engels'in (1977: 83) deyişiyle, “Analık hukukunun yıkılışı, kadın cinsinin büyük tarihi

yenilgisi oldu. Evde bile, idareyi elde tutan erkek oldu; kadın aşağılandı, köleleşti ve erkeğin keyif ve çocuk doğurma aleti haline geldi. Kadının bu aşağılanmış durumu, giderek süslenip püslendi, aldatici görünümlere sokuldu, bazen yumuşak biçimler altında saklandı, ama asla ortadan kaldırılmadı”. Engels’e göre kadın farklı biçimlere sokulmuştur. Bunun nedeni olarak da eril gücün hâkimiyetini öne sürer. O, kadının metalaşmasını bu şekilde ifade eder. Sonuç olarak, avcı toplayıcı toplumlarda kadının daha özgür, kadın ve erkek arasındaki rollerin daha eşit olduğu görülür.

2.2.2. Köleci Toplumda Kadın

Köleci toplumun yükselmesi temelde, üretim araçlarının gelişimi sonucu emek verimliliğinin artmasından kaynaklanmaktaydı. Basit üretim araçlarıyla ve toplu olarak kendilerine yetecek kadarını ancak üretebilen insanlar, savaşta aldıkları tutsakları ya öldürüyorlar ya da nüfusun artması toplumun yararınaysa, toplum üyeleriyle eşit haklar altında aralarına alıyorlardı (Tayanç, 1977: 29).

“Kadının köleci toplumdaki durumu da, sınıfsal konumuna göre farklılaşmaya başladı. Üretim araçlarına sahip olan, yanlarında köle çalıştıran efendilerin eşleri üretim sürecinden ayrıldılar, evlerine çekildiler. Artan emek verimliliği ve sömürülen köle emeği onların çalışmalarını gerektirmiyordu. Onlar da evlerinde “kadın efendiler” oldular. Kendi üretim araçlarıyla kendine yetecek kadar üretebilen özgür emekçilerin kadınları ise üretim sürecinde kaldı. Köle erkek ile köle kadın arasında ise bir ayırım yoktu. Her ikisi de emeği sömürülen kölelerdi. Üretim araçları yoktu ve doğal olarak özgür de değillerdi. Üretimden çekilen kadın, miras yoluyla babadan oğula geçen servetlerin sahibi erkeğe bağımlıydı. Oysa üretim araçları sahibi erkeğin kadına bağımlılığı söz konusu değildi” (Tayanç, 1977: 30). Bu dönemde kadının kamusal alandan özel alana doğru geçiş yaptığı görülür. Ama bu terfi olumlu değil, kadını dışarıdan ziyade ev içinde köleleştirme anlamını taşıyordu.

Köleci toplumu açıklarken, önde gelen üç dinsel kitapta kadına nasıl bakıldığından da bahsedilmelidir. Genelde dinlerde kadına yaklaşım ortaktır. Erkek

egemenliği, Yahudilikte, Hıristiyanlıkta ve İslamiyet'te ön plandadır. Tevrat'ta kanamalı kadın resmen "mundar" ilan edilmiştir. Üstelik erkek çocuk doğuranın mundarlık süresini, değersiz kız çocuğu doğurandan daha kısa tutmuştur. Levililer, Bölüm 15'te bu durumu şöyle tanımlanır: "Adet gördüğu için kan kaybeden kadın, yedi gün kirli sayılacak. Kadının kullandığı her şey ve bunlara dokunanlar da kirli sayılacak. Kadın âdetin bitiminden yedi gün sonra paklanacaktır". Yani her ayın yarısında kadın mundardır. Kadın yüz binlerce yıl yüceltilmesine aracılık eden bir organıyla bu kez birkaç bin yılda yerlere çalınmıştır. Bu, ekonomik alanda öne çıkan erkeğin, ideolojik alanda da baskın hevesinin sonucu olan bir gelişmedir (Erbil, 2008: 89).

Yahudi kadınının zorluk çektiği görölmektedir. Yahudilikte, tecavüze uğrayan evli kadın, erkek ile aynı derecede suçlu sayılır ve taşlanarak öldürölür. Eğer erkek bir bakireye tecavüz etmiş ve bu olay kent duvarları içinde gerçekleşmişse, o zaman kız da erkekle birlikte taşlanıp öldürölür (burada kızın tecavüze izin verdiği mantığı hâkimdir: bağırsaydı duyulurdu). Olay kent duvarları dışında olmuşsa, bu kez erkek, babaya belli bir para ödemek ve kızla evlenmek zorundaydı. Kadın evlilik yoluyla aile değiştirdiği için, adını ve mirasını koruyamadığı gibi, koca evinde de güvenlik içinde değildi. Erkek, boşanma parası olarak önceden belirlenmiş miktarı ödemek kaydıyla, istediği zaman karısını boşama hakkına sahipti (Berktay, 2000: 95). Kadına tecavüz edenler belli şartlara göre cezaya çarptırılmaktadır. Bu durum kadının bedenine ne kadar saygı duyulduğunun göstergesidir. Yahudilikte kadın sadece kimliğiyle değil, bedeniyle de ikincilleştirilmektedir.

Kutsal kitapta yer alan başka bir bölümde erkeğin kadına karşı üstünlüğu şu şekilde dile getirilmiştir: "Her erkeğin başı Mesih ve her kadının başı erkektir. Erkek, Tanrı'nın görüntüsü ve onurudur. Çünkü erkek kadından değil, fakat kadın erkektendir. Erkek kadın için değil, kadın erkek için yaratıldı" (Kılıç, 2000: 25).

Badinter'e (1992: 93) göre, Yahudi dini tam anlamıyla patriarşi dinidir. Yaradılışta sık sık söylendiği gibi "babanın tanrısı"nın kutsaması başlıca özelliğidir. Bu sebeple İ.S. 1. yüzyılda, Yahudi kadınların neredeyse biricik etki alanı aileydi. Kadının

hareket alanının böylesine sınırlanmasının nedeni, kısmen, zamanın evlilik gelenekleriydi: Babanın kızı, kocanın da karısı üzerinde olağanüstü bir yetkisi vardı. Miras, evlilik ve boşanmaya ilişkin kurallar tümüyle erkeklerin lehineydi. Encyclopaedia Biblica’da İbrani evlilik geleneğine ilişkin makalede, “bir erkeğin kendisine zevce alması, basitçe, bir kadını almak için gerekli parayı ödemesi anlamına geliyordu. Bu para ise, ilk başta başlık parası olarak kızın babasına ödenmekteydi; kadının kendisine ödenmesi, ancak ileriki bir tarihte gerçekleşmiştir” denmektedir (Berktaş, 2000: 94).

Yahudi kadının saygı görmediği de söylenemez. Eski Ahit’te çeşitli yerlerde, ananın da baba kadar saygıya layık olduğu zikredilir. Ayrıca koca, karısının geçimini sağlamakla görevlidir; kölelerine karşı böyle bir görevi olmadığı için, bu kuraldan, kadının mal sayılmadığı sonucu çıkarılır. Mişna ve Talmud’a göre, kadının cinsel haz alma hakkı vardır (Berktaş, 2000: 95). Bütün tek tanrılı dinler kadına ana olarak saygı gösterilmesini öngörür. Aynı durum ulus-devletin kadına bakış açısında da geçerlidir. Analık vasfını taşıyan her kadına her toplumda, her dinde kısacası erkeğin egemen olduğu her alanda saygı gösterilir.

Yahudi erkeklerinin her gün, “ Beni kadın yaratmayan Tanrı’ya şükürler olsun” diye dua ederler. Ayrıca Yahudi kadını kocasını seçemezdi. Kocasını babası seçer, kadın evliliğe sadıkça boyun eğmeyi bir görev sayardı (Bebel, 1977: 44). Bu açıklamalardan yola çıkarak Yahudilikte erkek egemenliğinin etkin olduğu görülmektedir. Kadının ikincil konumda olduğunu gösteren çeşitli uygulamalar mevcuttur.

Yahudilikte kadınlar dinsel faaliyetlere tam olarak katılamamaktadırlar. Bunun nedeni ise kadının adet gördükleri dönemde “kirlili” sayılmalarıdır. Kirlili sayıldıkları için bu tarz görevleri yerine getiremezler ve dinsel bakımdan “noksan”, eksik sayılırlar. Kadınların yaşamını yeniden üreten bedenleri, onların sınırlandırılmaları için gerekçe olarak kullanılmakta ve hakları önünde engel oluşturmaktadır (Berktaş, 2000: 97).

Yahudilikten sonra onun devamı niteliğinde sayılan Hıristiyanlığa da bakmamız gerekir. Yeni Ahit'te de kadınların zorluklarla karşılaştıkları söylenebilir. Hıristiyanlığın kadınlar için çok önemli olan uygulamalardan biri, erkeğin çokeşliliğidir. Hıristiyanlık, evlilik içinde kadına olduğu kadar erkeğe de mutlak sadakat şartı koşar ve erkeğin ayrıcalığı olan boşanmayı zorlaştırarak kadını evlilik içinde güvenceye kavuşturur. Böylece İsa'nın öğretisinin ikili niteliği bir kere daha ortaya çıkar: Bir yandan geleneksel aile yapısı korunmuş ve onaylanmış olur, öte yandan kadının evlilik içindeki konumu iyileştirilerek var olan yapıda bir reform yapılır (Berkday, 2000: 101).

Stanton, *Kadının İncili* adlı eserinde, "İncil, Eski ve Yeni Ahit'te emredildiği üzere, kadını Tanrı tarafından takdir edilmiş alanda tutmak için kullanılmıştır" demektedir. "İnançlar, kodlar, kutsal kitaplar ve heykellerin hepsi", "kadının erkekten sonra, erkekten ve erkek için, aşağılık ve erkeğe bağımlı olarak yaratıldığını" söyleyen ataerkil düşünce üzerine temellenmiştir (Aktaran Donovan, 2001: 80).

Hıristiyanlığın zina konusundaki tutumu Yahudilik'ten farklıdır. Matta'ya göre İncil'in 5.Babında (5: 27) "Zina etmeyeceksin" denir. "Fakat ben size derim: Bir kadına şehvetle bakan her adam zaten yüreğinde onunla zina etmiştir". (5: 28) Burada, olayın sorumluluğu "baştan çıkarıcı" kadında değil, erkektedir; bu yaklaşım hemen her zaman suçu kadında arayan Yahudilik'ten çok farklıdır. Artık suç erkeğin zayıflığından yararlanarak onun aklını çelen tehlikeli kadın cinselliğinden çok, erkeğin saldırganlığına kaymıştır. Yahudiliğin bu konudaki anlayışı İslamiyet'e miras kalmıştır (Berkday, 2000: 102). Bu konuda Hıristiyanlık'ta kadına yönelik tutumun daha yumuşak olduğu görülür. Baştan çıkarıcı olarak görülen kadın tek suçlu görülmez. Kadın kadar kadına şehvetli gözlerle bakan erkekte bu konuda suçlanır.

Hıristiyanlık, evlilik içinde ahlâksal çifte standardı kaldırmakla birlikte, cinselliği tümüyle üremeye bağlar ve kadın için tek kurtuluşu (dinsel anlamda) çocuk doğurmasında bulur:

Fakat kadının öğretmesine erkeğe hâkim olmasına izin vermem...Çünkü önce Adem, sonra Havva yaratıldı.Ve Adem aldanmadı, fakat kadın aldanarak suça düştü; fakat iman ve sevgi ve tasdikte vekar ile dururlarsa,çocuk doğurması ile kurtulacaktır. (Paulus'un Timotheos'a Birinci Mektup'u, Bap 2:12,13,14,15 abç.)

Hıristiyanlığın bekârete ve cinsellikten kaçınmaya verdiği değer, kadınlar için var olan rol kalıplarının dışında bazı olanaklar getirse bile, bedeni ve cinselliği olumsuzlayan geleneksel ahlâkı onaylamakla kalmamış, bunun pekiştirilmesine de hizmet etmiştir. Cinselliğin utanç verici bir şey olduğu fikrinin tüm yükü, giderek kadın bedenine aktarılmış ve kadının aşağı statüsünün meşru gerekçesi sayılarak Hıristiyanlık sonrası Batı düşüncesinin egemen kalıplarından biri haline getirilmiştir. Kilise babaları, teologlar ve yazarlar, Kutsal Kitap'ın sunduğu her türlü olanaktan yararlanarak ve bunları en uç biçimlerde yorumlayarak geniş bir kadın düşmanı literatür yaratmışlardır (Berktaş, 2000: 105).

Aziz Augustinus, kadının erkeğe yoldaş olsun diye yaratılmış olamayacağını, bir erkeğin bu rolü daha iyi üstlenebileceğini söyler. Kadın erkeğe yardımcı olarak da yaratılmış olamaz, çünkü gene bu görevi bir erkek daha iyi yerine getirebilir. Dolayısıyla Augustinus, “çocuk doğurmak dışında, kadının erkeğe nasıl bir yararı olabileceğini anlamadığı” sonucuna varır. Azize göre, kadın çocuk doğurmaktan başka bir işleve sahip değildir. Bu görüşü benimseyenler o dönemde olduğu gibi 21. yüzyılda da varlıklarını sürdürürler.

Yunanlıların, Romalıların ve İbranilerin en eski metinlerinde yer alan, kadınlara ilişkin kültürel görüşler zaman içinde pek az değişikliğe uğramış ve Kutsal Kitap'ın “arzun kocana olacak ve o sana hükmedecek” buyruğu, Avrupa uygarlığının her döneminde vurgulanmıştır. Eski Yunan'da ifade edilen, “en iyi kadının hiç konuşmayan kadın” olduğu şeklindeki formülasyon, Avrupalı erkek yazarların metinlerinde yinelenmiştir; yalnızca erkeğin gerçekten insan olduğu, buna karşılık , “tavuğun kuş olmadığı gibi, kadının da insan olmadığı”ni öne süren Rus atasözü, çeşitli biçimlerde, Avrupa tarihinde hep yankılanmıştır (Berktaş, 2000: 106).

Berktaş'a göre (2000: 107) her yerde olduğu gibi Batı'da da kadınların konumlarının sınıfsal, etnik, ırksal durumlarına göre farklılık gösterdiğini; bu nedenle homojen ve değişmez bir kadın kavramından söz etmenin doğru olmadığını söyler. Gene de, kadınların kendi aralarındaki farklılıkları gözden kaçırmaksızın, hangi konumda olursa olsun, kadınlar bu görüşlerin etkisinde kalırlar. Tarihsel açıdan bakıldığında, görünüşte çok farklı toplumlarda kadın bedeninin dinsel/ideolojik, hukuksal ve kültürel açılardan denetlenmesi ve disiplin altına alınması olgusunun şaşılacak derecede direngen ve ortak bir olgu olduğu açıktır.

2.2.3. Feodal Toplumda Kadın

Feodal ilişkiler, köleci toplum yıkılmadan önce, köleci toplumun yapısında oluşmaya başlamıştır. Üretim araçlarının gelişiminin, giderek üretim güçlerinin durağanlaşması, üretim ilişkilerinin yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmıştır. Çünkü büyük toprak mülkiyeti küçük köylü işletmelerini yutmuş; büyük malikaneler de, yarattıkları artı-üründen pay almayan kölelerin verimi düşmüş, üretim araçlarının gelişimi duraklamıştı. Bu durumda, büyük toprak sahipleri, küçük köylü işletmelerini koruma gereğini duymaya başlamıştır. Bu gereksinme, zorunluluk sonucu olarak, artı-ürünü artırabilmek amacıyla, bölüşüm ilişkileri, çalışanların artı-üründen alacakları payı, kölenin payına oranla, artıracak yönde yeniden düzenlenmiştir. Kölelerin yerini, bağlı oldukları beye kira ödeyen ya da hasadın bir bölümünü veren serfler almıştır. Feodal toplumda, tarıma dayalı üretim egemendir. Bu nedenle, toprak başlıca üretim aracıdır. Toprağın mutlak sahibi kraldır; beyler kral adına büyük toprak parçalarını işletir (Tayanç, 1997: 56).

Feodal toplumun başlarında ilerici bir görünümü olan din, özellikle Hıristiyanlık, giderek bu görünümünden uzaklaşmış, kilise de büyük toprak sahibi olarak feodal beylerin yanında, serfin ise karşısında yerini almıştır. Feodal toplumların büyük kesiminde dinsel baskı, kilisenin ve feodal beylerin zenginleşme araçları olarak kullanıldığı gibi, bir üst yapı kurumu olan dinin, kilise çevreleri eliyle toprak sahibi olması, öteki üst yapı

kurumlarının da dinden etkilenmesine yol açmıştır (Tayanç, 1977: 57). Feodal beyler dini ezici bir güç olarak kullanarak özellikle kadını yaratıcılık yetilerinden soyutlamış ve onu şeytanla özdeş kılmıştır. Kadın toplumdan soyutlanmış, hekimlik ve ilaç yapımı ile uğraşan kadınlar 'cadılıkla' suçlanmıştır. O dönemde kadın sadece çocuk doğurma aracı olarak görülmüştür.

Kadınların pek çoğu ortaçağda cadılıkla suçlanmış ve cezalandırılmıştır. İnsanlara büyü yapan, ruhlarla işbirliği içinde olan, geceleri dolaşan, başına buyruk olanlar cadı olarak tanımlanmıştır. Kiliseye göre büyücü kadınların içindeki şeytanı çıkarmanın yolu onları yakmaktı ve onlar bunu yapmaktan çekinmemiştir.

“Feodal dünyanın siyasal ve toplumsal örgütlenmesi tümüyle toprak sahipliğine dayanmaktaydı. Soylu kadın, genç kızlığında, geniş topraklara sahipse hırslı bir lord için çekici bir armağan, onu evlendirme yetkisine sahip üst-lord için de bir kâr kaynağıydı. Manastıra girmeyen soylu genç kız, kural olarak, genç yaşında ve babasının seçtiği erkekle evlenirdi. Evli olmayan kadının feodal toplumda yeri yoktu” (Berktaş, 1998: 216).

Her kadın ya da erkeğin alacağı kızı veya erkeği derebeyi seçerdi. Derebeyi yanındaki adamların efendisi olduğu gibi, kadın tutsakların da efendisi idi. Bu tutsakların cinsel ilişkilerine bile o karışırdı. Hatta evlenecek her kızın bekâreti derebeyine aitti. Eğer evlenecek çiftler vergi vermeyi kabul ederlerse, derebeyini bu hakkından vazgeçirebilirlerdi. Bu vergiye de “kızlık vergisi”, “yatak vergisi” vb. adlar verilirdi (Bebel, 1977: 50).

Ortaçağ da kadınlar hakkındaki görüşleri formüle edenler bir yanda, genellikle bekâr olan ruhban sınıfı; diğer yanda ise, kadınlarını, esas varlığı olan toprağa bağımlı kılarken onlarla birer süs eşyası muamelesi de yapabilecek kadar zengin olan dar bir kasttır (Berktaş, 1998: 209).

Bebel'e (1977: 53) göre "Bu dönemde kadınlar papazlarla birlikte müzikçi, dansöz, sihirbaz olur, çarşı pazarda çalışırlardı. Kadınlar yaşlarına, güzelliklerine göre loncalara verilirlerdi. Kendi loncası dışında bir erkeğe yüzveren kadın ceza görürdü. Kadınlar savaflara katılır, hatta çamurlu yollarda topları taşırdı. Yardıma muhtaç kadınları belediyeler, manastırlar korurdu".

"Ortaçağ vaazlarında bütün söyleme egemen olan tema şu şekildedir: "Kadın kötüdür; engerek yılanı kadar şehvetli, yılanbalığı kadar kaypak olduğu yetmiyormuş gibi başkasının işine burnunu sokmaya meraklı, dedikoducu ve huysuzdur" (Badinter, 1992: 123).

Feodal dönemde cadı avlarının yaygınlaşmasıyla öteki olarak adlandırılan kadının; cinsel serbestlik, ahlâk duygusu yokluğu, zekâ eksikliği, tertipsizlik, zayıflık, edilgenlik, ürkeklik, tembellik, bağımlılık gibi özelliklere sahip olduğu düşünülmüştür. Bu gibi meziyetlere sahip olduğu için kadınlar, hem cadıydı hem de ötekiyi temsil etmekteydi.

Feodal dönem boyunca kilisenin "büyücü" olmakla suçlayıp yargılayarak diri diri yakılmaya mahkûm ettiği binlerce kadının gerçekte, kilisenin yerleştirmeye çalıştığı yeni düzene karşı çıkan, direnen kadınlar oldukları ortaya konuldu. Büyücülükle suçlanan kadınların pek çoğu ebeydi ve "anayı mı çocuğu mu kurtarmalı" ikilemiyle karşı karşıya kaldıklarında anayı kurtarmayı yeğlemekteydiler. Çocuk düşürmeye savaş açan kilise ise, bu kadınları, "erkeklerde şehvet duygusu uyandırmak, erkek organlarını işlemez hale getirmek, erkekten olma çocukları kadınların karnında öldürtmek, çocuk düşürtmek, onları şeytana sunmak" la suçlamaktaydı (Tekeli, 1992: 34). Bu dönemde birçok kadının cadı olarak görüldüğünü, cadı avlarının yapıldığını ve onların diri diri yakıldığını gösteren veriler mevcuttur. Bunun nedeni ise kadının baştan çıkarıcı, şehvetli olarak gösterilmesiydi. Sonuç olarak, bu dönemde de kadınların erkeklere göre ikincil konumda olduğunu görmekteyiz.

Pelizzon'a göre (2009:136) feodal dönemde kadının konumu muğlaktır; kadın kapitalizmde olduğu gibi tümüyle tahakküm altına girmiş değil, fakat erkeklerle pek de eşit değildi. Feodal rejimde aristokrat kadınlar feodalizm öncesi dönemde olduğu gibi iktidar için mücadele ediyordu, fakat kullandıkları iktidarın biçimi ve bunu dışavurma şekilleri değişmişti. Bu dönemde aristokrat kadınların, derebeylerin eşlerinin diğer kadınlara göre daha ayrıcalıklı olduğu söylenebilir. Onlar gerek devlet yönetiminde gerekse askeri alanda söz söyleme hakkına sahipti.

Avrupa'daki feodal dönemin yaşandığı yıllarda İslam dünyasında kadının ikincil konumu hüküm sürmekteydi. İslamiyet, 7.yüzyılda ortaya çıktı ve Hicret (622) ile Muhammed'in ölümü (632) arasındaki on yılda, Arap Yarımadası'nın büyük bölümünde hem bir inanç sistemi, hem de kendi yasalarına ve çekirdeksel de olsa kendi yönetsel ve toplumsal kurumlarına sahip bir politik toplum (ümme) olarak egemenlik kurdu (Berktaş, 2000: 108).

Berktaş'a (2000: 111) göre, İslam'ın savunucularının iddia ettiğinin aksine, bir bütün olarak kadınların rolü erkeklerinkine göre ikincildir. Erkekleri kadınlara göre üstün gören ve tanıklıkta iki kadını bir erkeğe eş tutan Kuran, bunun kanıtıdır. Kuran'a göre kadınlara düşen miras payı, erkeklere düşenin yarısıdır; Kuran'ın tümüne egemen olan ve eşlere karşı iyi davranılmasına yönelik öğütler, Muhammed'in kadınların durumunu iyileştirdiğini öne sürenlerin savlarına belli bir ağırlık da kazandırmaktadır.

Altındal'a göre (1975: 67) Kuran'da kadın, ayın hangi günü erkek tarafından boşanabileceğinden erkeğin üstün kılınmışlığına ve kadını dövebileceğine değin çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır. Ona göre Kuran bir bütün olarak erkeği kadından üstün kabul eder. Bu üstün tutuşun nedeni ise ekonomidir. Erkek, kadından üstündür, çünkü onu beslemekte ve ona kendi malından sarf etmektedir. Bu sebeple Kuran da erkek kadından üstündür.

“İslam da yasa kavramının otoriter olduğuna işaret edilir, çünkü yasa yetkesini doğrudan tanrısal iradeye dayandırır. Yasanın (şeriatın) çiğnenmesi, hatta ihmal

edilmesi, yalnızca toplumsal düzene yönelik bir eylem değil, aynı zamanda dinsel bir itaatsizlik, “küfür” anlamına gelmekte ve bu nedenle de dinsel bir ceza gerektirmektedir. Allah’ın “kelam”ı olan Kuran’a dayanarak belirlenen cinsiyet rolleri de değişmez ve dokunulmazdır; bu nedenle de bu konularda herhangi bir değişiklik önermek, tanrısal iradeyi bozma çabası, başka bir deyişle “küfür” sayılır” (Berktaş, 2000: 113).

Çalışlar’da İslamiyet’te kadının ikincil konumda görüldüğünden bahseder. Ona göre (1998: 10) kutsal kitabın tek muhatabı, erkektir. “Tanrı sadece erkeklere seslenir dolayısıyla gerek toplumsal yapı gerekse kadın-erkek ilişkisi ona göre şekillenmektedir. Aslında tüm bu sesleniş biçimi İslamiyet’inde diğer tek tanrılı dinler de olduğu gibi erkek egemen bir din olduğunu göstergesidir” şeklinde açıklamalarda bulunur.

Altındal (1975: 89), İslamiyet’in çizmiş olduğu kadın tipini “Gerek Muhammed’in, gerekse onun yakınlarının hadislerinde çizdikleri, olmasını istedikleri ve oluşturdukları Müslüman-kadın-tipi, erkeğe mahkûm kılınmış olan koyun gibi kadındır” şeklinde tanımlamıştır.

Mernissi ise kadınlar açısından bir diğer noktaya işaret etmekte ve dini liderlik ile dünyevi siyasi liderliğin aynı kişide, Halife’de birleşmesinin, bu iki görevin iç içe olmasının, kadınların kamu görevlerinden dışlanmalarını haklılaştırdığını belirtmiştir (Aktaran Berktaş, 2000: 113).

İslamiyet, kadın cinselliği ve bedeni üzerindeki haklar ile çocuklar üzerindeki hakları, kadının kendisinden ve kabilesinden alıp, evlendiği erkeğe ve onun kabilesine aktararak ve evliliğin yeni tanımını mülkiyetçi erkek hakkı üzerine inşa ederek, cinsiyetler arasındaki ilişkileri yeni bir temele oturttu. Bu yeni düzen kadınların erkekler tarafından denetlenmesini ve başka erkeklerle ilişkilerinin kısıtlanmasını içeriyordu (Berktaş, 2000: 120). Sonuç olarak, İslamiyet de erkeğin kadından üstün olduğu görülmektedir. Kadın erkeğe göre daha dezavantajlı konumdadır.

2.2.4. Kapitalist Toplumda Kadın

Kapitalizmin tarihsel ön koşulu, toplumun azınlığını oluşturan bir sınıfın elinde üretim araçları sahipliğinin toplanması, bunun sonucu olarak da, yaşamak için yalnızca işgüçlerini satabilen mülksüz bir sınıfın doğmasıdır. Tarımın egemen olduğu toplumlarda nihai ilişkiler toprak sahipliğine bağlı bulunuyordu ve işbölümü ile değişim de daha az gelişmiş olduğundan, artı-emek ya doğrudan bir kişisel yükümlülük olarak yerine getiriliyor ya da üreticinin ürününün belli bir miktarını, vergi karşılığı olarak, beye verdiği bir biçimi alıyordu. Üretim araçlarının gelişmesi, üretimde kullanılmaya başlanması ile birlikte üretim ilişkileri de yön değiştirmeye başlıyordu (Tayanç, 1977: 78).

Kapitalist üretimi diğerlerinden ayıran temel özellik, kapitalizmin, yaygın bir meta üretimine dayanmasıdır. Kapitalist üretim tarzının egemen olduğu toplumların varsıllığı, görkemli bir meta birikimi olarak kendini gösterir. Malın değişim değeri ise, değer yaratıcı özün, yani emeğin niceliğiyle ölçülür (Kılıç, 2000: 366).

18.yüzyılın ortasından itibaren ve özellikle 19.yüzyılın başında tarihsel dönüşümler, özellikle de sanayi devrimi, kadını özel alanda tecrit ederek, işyeri ile ev mekânını birbirinden ayırdı. Makineleşmiş fabrikalar ve ev ekonomisinin çöküşü ile birlikte işin kamusal dünyası evin özel dünyasından daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrıldı. Bu gibi eğilimler, akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlâki özel alanla ve kadınla özdeşleştiren aydınlanma düşüncesini desteklemiştir (Donovan, 2001: 19). Erkek akılla özdeşleştirilirken, kadın duygusal yönüyle ön plana çıkarılmıştır.

Bebel'e göre de kapitalistlerin kadın emeğini kullanmalarının en büyük nedeni, kadının erkeklerden daha az ücretle çalışmalarınıdır. Erkeğin kazandığının yarısını ya da üçte biri kadarını anca kazanırdı. Patronlara göre kadınların ihtiyacı daha azdır onun için az ücreti hak ederler. Kadınlar emeklerini daha ucuza satmak zorundadır. Kadınlar, yaradılışları gereği aralıklı çalışırlar. Gebelik, doğum bu aralıkları daha da uzatır.

Patronlar bu küçük aralıklardan yararlanarak kadına daha düşük ücret verirler. Kadın bulunduğu işe ve çevresine bağlıdır, erkek gibi işini değiştirmez. Patronlar, kadınların, özellikle evli kadınların çalışmasını tercih ederler. Çünkü evli kadın Marks'a göre daha dikkatli ve işine daha bağlıdır. Kadınlar daha sabırlı, daha enerjik, daha zevkli oldukları için birçok işleri erkeklerden daha iyi başarırlar (Bebel, 1977: 106).

Hartmann tipik olarak erkeklere atfedilen özelliklerin –rekabetçilik, rasyonalite, manipüle etme ve tahakküm eğilimi- endüstriyel kapitalist toplumsal dünyaya denk düşen özellikler olduğuna dikkat çeker. “Cinsiyetçi ideoloji, eril özellikleri ile kapitalist değerleri yüceltme, dişil özellikleri ileyse toplumsal gereksinimleri aşağılama gibi ikili bir amaca hizmet eder”. Kapitalizm, değişime dönük ürünlere kullanıma dönük ürünlerden daha çok değer verdiği için, onun ideolojisi, kullanım değer alanını, kadınlar dünyasını ve o dünyaya ilişkin özellikleri (duygusallık, bakıp, büyütme vb.) aşağılar. Bu ideoloji egemen olduğu sürece, “sermayenin kullanım değeri talebi karşısında değişim değerine verdiği önceliğin ürettiği çatışmadan kaçınılacaktır (Aktaran Donovan, 2001: 161). Hartmann erkekler ve kadınlardan beklenen stereotip davranışların kapitalist sistem için işlevsel olduğunu ileri sürer. O böylece davranışların ideolojik toplumsallaşmayla kurulduğunu ima eder.

“Kapitalistlerin kârının artması ücretlerin düşmesine bağlı olduğundan, emeğini satmaya hazır çok sayıda işçi karşısında az sayıda kapitalistin bulunması, kapitaliste ücretleri dilediğince saptama olanağını vermekte, böylece kârını arttırabilmektedir. Kapitalist, işgücüne, işçinin geçimini sağlayabileceği ve yeniden üretim giderlerini karşılayabileceği bir ücret, asgari ücret verir. Bu asgari ücret işçi ailesinin geçimini sağlamaya yetmediğinden, çocuklar ve kadınlar da çalışmak zorundadır. Kapitalistlerin kadın emeğini kullanmalarının en büyük nedeni, kadının erkeklerden daha az ücretle çalışmalarıdır. Kadınlar emeklerini daha ucuza satmak zorundadır” (Tayanç, 1977: 80).

Kadının evde yürüttüğü hizmet, kapitalist pazarda herhangi bir piyasa değeri taşımamaktadır. Bu üretim biçiminde, mal, alıcı için taşıdığı değere bağlıdır; tüm yararlı şeyler mala dönüşür, mal da pazardaki koşullar altında alınıp satılır (Kılıç, 2000: 366).

“Meta üretiminin ve kapitalizmin gerçekleşmesinin sonucu olarak rekabetin şiddetlenmesi ve iş yaşamının giderek daha fazla cehennemi andırmasıyla birlikte, evin, erkek için bir sığınak haline gelmesi iyice belirginleşir. İşçinin gelişen kapitalizm içinde emeğinin ürünüden koparılarak şeyleştirilmesi, yabancılaşma biçimini alır. Ama özerklikten ve kendi yaşamları ve bedenleri üzerinde söz sahibi olma olanağından yoksun bırakılan kadınlar, kendi bedenlerine yabancılaştıklarından, söz konusu yabancılaşmayı daha da yoğun bir biçimde yaşarlar. Erkekler, bu yabancılaşmayı aile içinde, kadınlarla ilişkileri içinde telafi etmeye çalışırlar; oysa kadınların böyle bir olanağı yoktur. Tersine, tam da bu ilişkiler, kadının ezilmesinin önemli bir alanını oluşturur ve üstelik teorinin mantığı gereği, devletin ve hukukun müdahale alanının dışında tutulur” (Berktaş, 2010: 40).

Kapitalist toplumun değer yargıları, kadının evinde de babası ya da kocası tarafından sömürülmesine yol açmaktadır. Ev işleri, çocuk bakımı kadının görevleridir. Kapitalist toplum döneminde de kadının kaderi değişmemiştir. Hem ev işlerini yürüten hem de kamusal alanda düşük ücretle çalışan gene kadının kendisidir.

Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişle kadın, emeğini kullanmaya başlamış, bağımsızlığı yolunda adımlar atmıştır. Artık erkek egemen ekonomik yapıda kadın da yerini almıştır. Ancak kadın ile erkek arasında bir eşitlik söz konusu değildi. Kadın daha fazla çalışıyor, ancak az ücret alıyordu. Erkek işçilere iş garantisi sağlanırken, kadın işçiler yardımcı konumundaydı.

Sonuç olarak günümüzde de kadına karşı bakış açısında fazla değişimin olmadığı söylenebilir. Özel ve kamusal alanda yer alan kadın, haklar elde etmesine rağmen erkekle eşit seviyeye tam olarak ulaşamamıştır. Küreselleşen dünyada teknolojik açıdan her türlü değişim meydana gelmesine rağmen, kadın bu değişimlerden nasibini alamamıştır. Toplumsal rolleri bakımından kadın tüm dünyada aynı görevleri yerine getirmeye devam etmektedir. 21. yüzyılda eşitlik, özgürlük, adalet, demokrasi gibi kavramlar çok kullanılmasına rağmen, kadın bu kavramlardan kendine yeterince

pay alamamıştır. Ne eşit ücret alabilmektedir, ne kocasının dayağından ne de tecavüzlerden kurtulabilmektedir. Avrupa ülkelerinde ya da Afrika gibi gelişmemiş bölgelerde oranlar farklı olmakla birlikte bu sorunların tamamen çözüldüğünden bahsedilemez. Beauvoir'ın belirttiğı gibi “Kadın doğulmaz, kadın olunur”. Kadın olmak eril hâkimiyetin kuvvetli olduğı ülkelerde kolay değildir. Önemli olan bu hâkimiyetin gücünü kırarak kadının hak ettiğı konuma gelmesini sağlamaktır. Kadın hareketleriyle kadınların bu gibi oluşumlara katılımının sağlanmasıyla önemli sorunlar masaya yatırılabilir ve çeşitli görüşler ortaya konulabilir. Sorunlar tamamen çözülemese bile çeşitli hakları elde etme yolunda önemli adımlar atılabilir. Önemli olan kadının buna inancının tam olmasıdır. Başarmak kilitli bir kapıysa, inanmakta o kapıyı açmak için kullanılacak doğru anahtardır.

3.BÖLÜM

ULUS DEVLET, MODERNLEŞME VE KEMALİST SÖYLEMDE İDEAL KADININ İNŞASI

3.1. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME VE MODERNLEŞEN KADIN

Modernleşme, Avrupa'da ortaya çıkan, gelenekselin yerini alan yeni bir hayat tarzı olarak tanımlanabilir. Özellikle 16. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyılı kapsayan dönemde meydana gelen her türlü dönüşüm modernleşme kavramı içerisinde yer alır. Kongar'a (2007: 227) göre modernleşme, batılı toplumsal bilimciler tarafından, bütün gelişmekte olan toplumların, batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışları kapsamaktadır.

Eisenstadt ise modernleşmeyi "tarihsel olarak Batı Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da geliştirilmiş olan toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemlere doğru bir değişme süreci" olarak tanımlar (Aktaran Kongar, 2007: 227).

Şaylan'a göre (2006: 57) Katolikliğin yeniden akla uygun biçimde yorumlanması, dini düşünce yerine bilimsel düşüncenin yer alması, yaşama ekonominin egemen olması, kentlerin ön plana çıkması, siyasal sistemlerin demokratikleşmesi modernleşme sürecinin yapı taşları arasındadır.

Türkiye'de modernleşme kavramı çeşitli görüşlere göre farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bazılarına göre, modernleşme literatürünün klasikleri arasında sayılan, Daniel Lerner'in *The Passing of Traditional Society* ve Bernard Lewis'in *The Emergence of Modern Turkey* kitaplarında ayrıntılı olarak incelendiği gibi, Türk modernleşmesi, bütün ilhamını Batı'dan almış, elitler tarafından yönlendirilen, uyum ilkesine dayalı ve gerekli toplumsal kurumların inşasına yönelik başarılı bir süreç olarak kabul edilir. Bu çalışmalara göre, Türkiye'nin özellikle eğitim, hukuk, toplumsal hayat, giyim-kuşam, müzik, sanat ve mimaride Batı normlarını, stillerini ve kurumlarını

başarıyla uyarlamış olması, modernlik projesinin Müslüman bir ülkede bile geçerli olabileceğinin en güzel ispatıydı. Türk modernleşmesi, sadece akademik tartışmaların vazgeçilmez bir örneği olmakla kalmamış, Pakistan ve Endonezya gibi pek çok Müslüman “Üçüncü Dünya” ülkelerinin bağımsızlık hareketlerine de ilham kaynağı olmuş, hatta model teşkil etmişti (Bozdoğan, 2005: 2). Özellikle üst yapıda meydana gelen değişimler Türkiye’de modernleşme adı altında tanımlanmaktaydı.

Modernleşmenin algılanma biçimi Türkiye’de biraz farklıydı. Birçok Osmanlı, Jöntürk ve Kemalist liderin kafasında da insanların dış görünümü, caddelerin temizliği, kurumların türü ve niteliği gibi biçimsel değişim unsurları modernleşmeyle eşanlamlıydı. Örneğin, 1829’da siviller için uygun ve zorunlu başlık olarak sarığın yerine fes benimsendi, “cüppe ve yemeni yerini setre-pantolon ve siyah deri potine bıraktı. Mehmet Kamil Efendi 1859’da Osmanlı reformunun gastronomik temellerini atarak ilk Osmanlı yemek kitaplarından birini yayımladı. Melcetü’l-Tabbâhin adlı bu kitabın önsözünde hayat şartlarının değişmesi yüzünden artık etli yemeklerin yetmediğinden, yeni hayata göre Batılılardan yeni bir mutfak tarzı almamız gerektiğinden söz ediliyordu. Yüz yıl kadar sonra, Cumhuriyet’in ilk yıllarında bu kez fes tutuculuğun simgesi haline geldi ve 1925’te meşhur “Şapka Kanunu”yla yasaklandı. Mustafa Kemal bu girişimin gerekçesini, fes “milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alameti farikası gibi telakki” olunuyordu sözleriyle ifade ediyordu (Aktaran Kasaba, 2005: 21). Modernleşme kavramı da zamanla değişime uğramıştır. Yüz yıl kadar önce modern kabul edilen görüş, yüz yıl sonra cahilliğin simgesi haline gelebilmektedir. Batıya göre hareket eden modernleşme hareketi onların yaşam tarzlarını örnek alma şeklinde gerçekleşmiştir. Daha çok üst yapının örnek teşkil ettiği modernleşme Türkiye’de giyim kuşamın, yeme içme biçimlerinin değişmesi anlamında algılanıyordu.

Keyder’e göre (2005: 39) milliyetçiliğin modernleşmenin ideolojik ortamını oluşturduğu elit güdümlü dönüşüm örneklerinde, tepeden inme modernleştirmeyi eksiksiz bir modernleşmeyle aşmak için devlet elitinin alt edilmesi gerekmektedir. Ama

öncelikle dayatma ve onunla birlikte devlet elitince modernlik kavramına yüklenen önyargılar son bulmalıydı.

“Türkiye’de mücadelenin milliyetçi ve popülist meşruiyeti yavaş yavaş un ufak olan geçmişin otoriter-modernleştirme ve ataerkil devleti ile modernist bir siyasal liberalizm ve yurttaşlık kavramı arasında sürdüğü söylenebilir. Özerk bireylere ait kamu alanının serpilip gelişeceği hukuki ve siyasi koordinatların hazırlanması için önce ölüm döşeğindeki devlet geleneğinde köklü bir ameliyata girişmek gerekiyor” (Keyder, 2005: 42). Keyder’in bahsetmiş olduğu gibi bireysel hakları tamamen elde edilmek için öncelikle devlet sisteminde düzenlemeler yapılmalıdır. Sadece yasalarla meydana gelen değişimlerde kesin sonuçlar elde edilmeyebilir. Toplumsal yapıda oluşacak formülasyonla daha kökten değişimlerle daha iyi sonuçlara ulaşılabilir. Çünkü eril güç, otoritenin ailelerdeki bir kolu niteliğinde işlev görmektedir. Bu kolun eşit uzunlukta olabilmesi için öncelikle zihniyet değişiminin toplumsal yapıda gerçekleşmesi gerekir.

Bazılarına göre ise Türk modernleşmesi son on yıla göre, Türkiye’deki ilerlemenin yarattığı sonuç bağlamında rasyonel ve evrensel anlamda ilerici bir orta sınıf toplumunu değil, ekonomik bakımdan kutuplaşmış, siyasal kavga içinde ve etnik olarak bölünmüş bir halkın oluşturduğu ekseninde şekillenmiştir. Türk modernleşmesi yükselen okuryazarlık düzeyi ve kitle iletişim araçları, gelişmelerden haberdar ve siyasal bilince sahip aktörler yerine, modernliğin meyvelerine alışkın ama bunları yönlendirecek bilgi ve araçlardan yoksun genç, sürekli artan bir nüfus yaratmıştır (Kasaba, 2005: 26). Kasaba ise Türkiye’de modernleşmenin farklı kesimlerce şekillendiğini belirtmiş ve modernleşmenin meyvelerini yiyen bir kitlenin oluştuğunu vurgulamıştır. Türkiye’deki modernleşmenin tanımlarına yönelik görüşlere bu şekilde yer verilebilir.

Modernleşme sürecinde kadın da bu durumdan etkilenmiştir. Berktaş’a göre (2010: 106) Türk modernleşmesinde, kadınlara bir yandan Batılılaşma ve modernleşmenin taşıyıcılığı rolü verilmiş, diğer yandan da bu rolün sınırları erkekler tarafından sıkıca çizilmiştir.

“Cumhuriyet’in ilk yıllarında yeni devletin modernliği en etkileyici biçimde rejimin tanıtımının simgesi haline gelen kadın imgeleri yoluyla yansıtıldı: geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu, okul önlüklü, asker üniformalı genç kızlar ya da balolarda dans eden tuvaletli kadınlar” (Kandiyoti, 1997: 216). Modernleşme kadın için daha çok dış görünümün değişimiyle gerçekleşmiştir. Kara çarşafın yerine giyilen modern kıyafetler kadının geleneksel toplumdaki konumundan bir derece kurtulmasını sağlamıştır. Bu şekilde modern bireyin inşa edilmesinde önemli adımlar atılmaya çalışılmıştır.

Örneğin modernleşme kadınları yalnız kamu alanında değil, geleneksel alanda da –ama Batılı bir anlayışla- rol oynamasını gerektirmiş, böylece kadınlar bu yeniden tanımlanmış geleneksel rolleri oynamaya özendirilmiştir. Yael Navaro daha Cumhuriyet döneminin başlarında ev işlerinde Taylorizmin benimsenmiş olmasına dikkat çeker. Devlet elit tabakadan bir grup kadının kamusal hayata daha fazla girmesini desteklerken, sayıları gittikçe artan “öteki” kadınlara farklı bir mesaj göndermekteydi. Bu mesaja göre, onlar meslek sahibi elit kadınlar olarak değil, daha çok özel alanda yuva kurma sürecine “düzen”, “disiplin” ve “rasyonellik” getiren Batı tarzı ev kadınları olarak modernleşme sürecine katkıda bulunmalıydılar. Maarif Vekaleti’nin yönetimi altında 1928’de kurulan Kız Enstitüleri ve daha sonraları oluşturulan Akşam Kız Sanat Okulları bu amaca hizmet ediyordu. Bu kurumlar Türkiye’deki ev işlerinin idaresine Taylorizm yöntemlerini uygulayarak kadınları evde “modernleşme” görevine yöneltiyordu (Aktaran Arat, 2005: 87). Kadınlardan beklenen mesleki çalışmanın amacı modernleşen ülkeye hizmetti. Kadınlar bu beklentiye içselleştirmişti, hayata geçirmekten gurur duyuyorlardı. Kadına kabul ettirilen ve benimsetilen düşünce kadının okumuş olması ve bu okuduklarını evde icra edebilmesini sağlamasıydı.

Türkiye’de modernleşme projesi kadınların kurtuluşuyla ulusun ilerlemesini eşdeğer görür. Kamusal alana girmiş yurttaşlar olarak kadınların statüsü ve genelde kadın hakları, Kemalist reformlar için hukuki haklar ve insan haklarını güçlendirmekten daha önemlidir. Modernistlere göre, kadınların kamu alanına katılımı peçe ve çarşafın

kalkmasını, zorunlu kılar (Göle, 2005: 75). Türkiye’de kadının peçesini kaldırmak modernleşme alanında yapılabilecek en önemli adımlar arasında yer alıyordu. Türkiye’de yapılan yeniliklerin simgesi ideal kadın imajıydı. Kemalist söylemde kadının modernleşmesi kara çarşafının ortadan kalması önemli bir adımın atılmasını sağlamıştır.

Bazı araştırmacılara göre kadın modernleşme sürecinde içerikten ziyade biçimsel açıdan değişime uğramıştır. Batılı gibi hareket eden ama onlar gibi olmayan, ev içi rollerini yerine getirmeye devam eden, okumuş, çalışan kesimde yer alan kadınlar modernleşme sürecinde en önde yer almışlardır. Kadın modernleşmenin simgesi konumunda olmuştur.

3.2. ULUS DEVLET VE KEMALİST SÖYLEMİN İDEAL KADINI

Cumhuriyet ile birlikte gerek yönetim şeklinde gerekse toplumsal yapıda çeşitli değişimler yaşanmıştır. Ulus-devlet kapitalizm süreciyle birlikte gelişme sürecine girmiştir. Ulus-devletler sınırları belli, toprak parçası üzerinde merkezi niteliği bulunan bir yapıya sahiptir. Ulus-devlet egemenliği tekelinde bulundurmaktadır. Bu yapı toplumu da etkilemektedir. Her türlü kurumun şekillenmesinde ulus-devletlerin etkileri görülür. Bireylerin ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğine de devletin bu resmi ideolojisi karar verir. Bu sebeple devletin bekası için, toplumsal düzenin bozulmaması için kadınların ve erkeklerin nasıl davranması gerektiğine de devlet yönetimi karar verir. Çünkü ulus devletin önemli bir özelliği de toplumların homojenleşmesini sağlamaktır. Bu sebeple bu bölümde resmi ideolojinin kurmak istediği kadın imgesi üzerinde durulacaktır.

Uluslaşma sürecinin ana niteliklerinden biri özgün ve yerli bir ulusal kimlik yaratılmasıdır. Orta Doğu’da genelde, yerli olma, Doğu/Batı sorunsalı çerçevesinde anlam kazanmakta, bu ikileme bağımlı olarak kavranılmaktadır. Türü ve biçimi ne olursa olsun feminizm diye adlandırılan her oluşumda Batı’nın bir ürünü sayılmakta, İslamcı ulusçulardan sola kadar değişik kesimlerden Batı emperyalizminin aracı

damgasını yemektedir. Ve bu kadın sorununun kadınlar tarafından ele alınış biçimini etkilemekte, feminizmin bağımsız gelişimini zorlayan, engelleyen etkenlerin başında gelmektedir (Çağatay ve Soysal, 2005: 333).

Ulus-devletleşme sürecinde gerek aktif, gerekse ikincil rollerde kadınları katmadan bir ulusun kendisini inşa edebileceğini düşünmek güçtür. Modern ulusal tahayyül şekilleri, toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümü gerektirir: ‘Koruyucu’ ve ‘güçlü’ erkek, tam karşıtı bir kategori, yani ‘korunmaya muhtaç, zayıf’ kadınlar olmadan inşa edilemez. Kadınların bedenleri ulusun gösterenleridir, ulusal anlatının üzerine yazıldığı bedenlerdir (Saigol, 2000: 228). Ulus-devlet modelinde kadınlara ve erkeklere belli görevler düşmektedir. Kadın ikincil konumda yer alan duygusal varlık iken, erkek onu korumakla görevli güçlü hâkimiyeti temsil eder. Yüzyıllardır süre gelen bu formülde kadının ve erkeğin yerleri bellidir; sonuç ise bilindiktir.

Ulus-devletin ortaya çıktığı toplumlarda kadınlar egemen ideolojinin etkisi altında kalır. Bu bağlamda Kemalist hareketin iki prensibi vardı: Milliyetçilik ve medeniyetçilik (Göle, 2008: 85). Medeniyet daha çok yaşam ve giyim tarzında kendini göstermiştir. Mustafa Kemal’in batılılaşma sürecinde giyim kuşama verdiği önem birçok kanunun çıkmasına yol açmıştır. Milliyetçilik ise, Osmanlı kozmopolit seçkinciliğine karşı Anadolu halkçılığına dayanmaktaydı. Yeni yükselen orta sınıfların iktidara gelişini ifade etmekteydi. Kısacası Göle’ye göre Atatürk milliyetçiliği bürokrat orta sınıfın yükselişini ifade etmektedir. Geleneksel kültürün Batı medeniyetiyle uyumlu ilişkilerin gelişmesine her zaman dikkat edilmiştir.

Kadınlar, etnik/ulusal gruplar arasındaki farkların ayrıcalıklı belirleyicileridirler; ayrıca “ulusun anneleri” olma yükünü de taşırlar. “Ulus”un talepleri tıpkı soy, aşiret ya da akrabalarla ilgili temel sadakat bağları kadar zorlayıcı olabilir; fark, bu tür taleplerin tek tek erkekler tarafından değil, devlet tarafından ve devletin yasal yönetim aygıtınca dayatılması konuyu sorunsallaştırmaktadır (Kandiyoti, 1997: 149). Bu misyon kadınlara devlet söyleminde yüklenilmektedir. Ulusta aynı kadın bedeni gibidir. Kirletildiği takdirde temizlenmesi de bilinmelidir. Onun için her daim temiz ve bakire olmalıdır.

Zaten ulus, vatan gibi oluşumlar kadınlarla özdeşleştirilir. Anavatan, anayurt gibi kavramlardan da anlaşılacağı gibi bu söylemler dile de yansımaktadır.

Devletin politik projelerinin Müslüman ülkelerde kadınların deneyimlerindeki farklılıkları yaratmada önemli bir rol oynadığını Kandiyoti kitabında belirtmiştir. “Devlet, kadınlara yönelik kültürel pratikleri hedef alan politikalar aracılığıyla değişim aracı olmaya çalışabilir. Devletler çeşitli direnme biçimleriyle karşılaşabilirler ya da aksine, yeni politik ittifaklar ve kadınların kendi hakları için örgütlenme ve mücadele kapasitelerini de içeren sosyo-ekonomik dönüşümler aracılığıyla güçlenebilirler” (Kandiyoti, 1997: 71).

Bu açıklamalardan sonra Türkiye’ye bakıldığında şu analizler yapılabilir: Türkiye Cumhuriyeti de kendine özgü kadın tipini inşa etmiştir. Kandiyoti’nin (1997: 137) belirttiği gibi: “kurtulmuş (ama iffetli) milliyetçi kadın kahraman” inşa edilen yeni kadın tipidir. Namusunu koruyan ve vatanına sadık bir kadın Cumhuriyet’in ideal kadını olarak resmedilmiştir. Bunun yanı sıra Kemalistlere göre kadın ve erkek üstüne düşen rolleri yerine getirmelidir. Ve kadının en büyük görevi de Atatürk’ün belirtmiş olduğu gibi “analık” tır. Kadının toplum içerisinde, erkek ile eşit haklara ve imkânlarla sahip olabilmesi, Kemalistler tarafından “ilericilik” veya “medeni”liğin önemli bir simgesi olarak kullanılıyordu. Türkiye’de kadınlara, pek çok Avrupa ülkesindeki hemcinslerinden daha önce seçme ve seçilme hakkı verilmiş olsa da, bu durum onların ataerkil toplumdaki yerlerinde bir değişiklik yapmamıştır. Bu hususu, Mustafa Kemal Atatürk şöyle açıklıyor: “Her aşamada olduğu gibi toplum yaşamında da iş bölümü vardır. Bu genel iş bölümü arasında kadınlar kendileriyle ilgili görevleri yapacakları gibi, aynı zamanda toplumun refahı, mutluluğu için gerekli olan ortak çalışmaya da katılacaklardır. Ev işleri kadının en ufak ve önemsiz görevidir. Kadının en büyük görevi analıktır” (Aktaran Şerifsoy, 2000: 165). Annelik rolünü yerine getiren iffetli kadın tipi en çok saygıyı da hak edenler arasında yer alıyordu.

“Atatürk, Türk kadınlarını ‘yüceltirken’, onlara bir ‘Anadolu kadını’ modeli sunmuş, bu modelin ‘medeni’ tarzla nasıl bağdaştığını göstermiş, Avrupa’ya ve diğer

Batı ülkelerine modern, medeni bir toplum sunmaya çalışmıştı. Halkına şöyle der gibiydi: “Onlara aslında ne kadar ‘medeni’ olduğumuzu gösterelim”. Alafranga yozlaşmış kentli kadının karşısına iffetli, saf ve çalışkan yerli kadın örneği olarak konan “Anadolu köylü kadını” idealizasyonu 1910-1930 dönemi milli Türk edebiyatında sürekli tekrarlanan bir temadır. Atatürk, kadınlar hakkında yaptığı konuşmalarda, kitlelerin geleneklerini ve dinsel inançlarını göz ardı etmemeye çok özen göstermiştir. Kemalistlerin ‘özgürleşmiş’ kadın imgesi –eğitilmiş ve profesyonel meslek sahibi kadın- Anadolu köylü kadını için oluşturulmuş bir model değildi; üst ve orta sınıf kentli kadınlar için oluşturulmuştu, yeni Cumhuriyet’in ve modern Türkiye’nin simgesi olacaktı” (Durakbaşı, 2002: 122). Ancak Anadolu köylü kadınından istenen belliydi. Evde rollerini yerine getirmesi ve iyi bir anne olmasıydı. Diğer taraftan oluşturulan “yeni kadın tipi” ise çalışan ve eğitilmiş kadını kapsamaktaydı. Burada gene bir ayrımın, sınıflara göre oluşturulan bir farklılığın söz konusu olduğu söylenebilir. Üst ve orta sınıfa hitap eden eğitilmiş ve çalışan kadın protopini, Anadolu köylü kadını anneliği ile tamamlamaktaydı.

“Cumhuriyet’i kurarken Atatürk, “Cumhuriyet rejimi demek demokrasi sistemiyle devlet şekli demektir. Biz Cumhuriyeti kurduk, o on yaşını doldururken demokrasinin bütün icaplarını sırası geldikçe tatbikata koymalıdır. Kadın haklarını tanımak da bunun bir icabı olacaktır” görüşünü savunabiliyordu. Aynı şekilde, eğer bilgi ve teknoloji toplumumuz için zorunluysa, hem erkeklerimizin, hem de kadınlarımızın bunları eşit ölçüde edinmesi gerektiğini söyleyebiliyordu. Bu sözler kadın haklarına yalnız araçsal ve işlevsel bir yaklaşımı değil, aynı zamanda başkaları için doğru olanın nasıl mutlak olarak benimsendiğini de ortaya koyar. Kadınların ne istediği üzerinde ise durulmaz” (Aktaran Arat, 2005: 87). Arat’ın belirttiğine göre, eril güç istediğini, istediği şekle sokarak topluma sunmaktadır. Kadınlar içinde durum böyledir. Arat, kadın hakları oluşturulurken kadınların ne istediği üzerinde durulmadığını savunur. Bu durumdan etkilenecek olan kesimin istekleri ve talepleri sorulmadan oluşturulan birçok şeyin ne kadar tarafsız olduğu da tartışma konusudur. Bu durumun oluşmasına yol açanlar, bunu uygulamakta ve toplumunda benimsemesini istemektedirler.

Kandiyoti'ye göre (1995: 381) kamu yaşamına girmekle beraber kadınlar, “cinsiyetsiz” bir kimliğe, hatta bir ölçüde erkek egemenliğine bürünmekle meşrulaştırılmıştır. Cinsiyet temelinde kesin şekilde ayrılmış, erkek şerefının kadınların davranışlarıyla yakından bağlı olduğu bir toplumda, kadınların kamu yaşamına katılmaları ancak, saygınlıklarını koruma ve erkeklere kendilerini cinsel nesne olarak sunmama yönünde verdikleri kuvvetli işaretlerle mümkün olabilmiştir. Cumhuriyet'in peçesiz “yeni kadın”ı kimliğine yeni sınırlar çizen davranış kuralları benimsedi: Koyu renkli kostüm, kısa saç ve makyajsız yüz. Bu yalnız kendilerini çalışma hayatına adanmış kadınların süse ayıracak zamanlarının olmadığını göstermekle kalmıyor, aynı zamanda güçlü bir sembolik zırh görevi de görüyordu (Kandiyoti, 1997: 179). Cumhuriyet döneminde kadının kazandığı en önemli haklardan biri de kamusal alanda çalışmasının yaygınlaştırılmasıydı. Ancak bunun yanında milliyetçi söylem cinsiyetsiz kadın tipinin de ortaya çıkmasına yol açmıştır. “Yeni kadın” dış görünüşü olarak erkeğe benzemeliydi ancak kadınlık rollerini de yerine getirmesini bilmeliydi.

“Kadınların özgürleşimi, ulusal direniş hareketlerinin ayrılmaz bir parçası sayılmış ve yeni bir ulusal-kültürel kimlik geliştiren milliyetçi ideolojilerde merkezi bir yer tutacak şekilde formüle edilmişti. Bu ideolojiler için, ‘yeni kadın’ imgesi, yalnız kültürel otantikliğin değil, aynı zamanda bir ulus olarak ‘medeni’liğin göstergesiydi. Yerli burjuvazinin reformcu erkekleri, kendileri ve ülkelerindeki kadınlar için modern ve ‘medeni’ imgesi yaratmak için kadın haklarını savundular. Burjuvazinin veya önde gelen bürokratların kadınları, böyle bir modernizasyon ideolojisine ve ulus kurma projesine uygun yeni toplumsal rolleri yerine getirmeye teşvik edilmişti” (Durakbaşı, 2002: 89).

Bu duruma örnek olarak Kandiyoti, “Şoför Nebahat” filmindeki esas kadın karakteri cinsiyetsiz kadın tipine örnek olarak gösterir. “Nebahat taksi sürer, deri ceketler giyer, kasket takar ve delikanlılarla haşır neşir olur. Ama bir kar tanesi kadar saftır ve hiç kimse taksici ağabeylerinin gazabına maruz kalmayı göze almadan ona saygısızlıkta bulunmaya cesaret edemez. Bu aynı zamanda “erkek kadın” ya da erkeksi

olması gerekmeyen mert kadın tiplemesine, kısaca sürgit iffetli kadın olma durumuna karşılık gelir. Bu durum, onu yazgılı olduğu şeye, sahici bir kadına dönüştürecek olan gerçek aşkına rastlayana, onu alt edebilen bir erkek tarafından egemenlik altına alınana kadar sürer. Bu, tabii ki onu delikanlılardan biri olarak bulunduğu yerden uzaklaştırıp, kendi normal konumuna oturtur” (Kandiyoti, 1997: 218).

Göle’ye göre ise, “ideal insan”ın niteliklerini yeniden tanımlayan çoğu ulusal devrimin aksine Kemalist devrim bir “ideal kadın”ı yüceltir. Yeni yeni doğan Kemalist paradigmanda kadınlar, Batılılaşmanın öncüleri, laikliğin taşıyıcıları ve medeniyet tercihindeki dramatik değişimin şahitliğini yapan aktörler olurlar.

Kadınların kamusal görünürlüğüne ve karşı cinslerin toplumsal kaynaşmasına yönelik Kemalist reformlar İslami ahlâkın kadının “iffetliliği” ve “görünmezliği” üzerine kurduğu, özel/kamusal alanlar konusundaki tanımlar için radikal bir değişiklik anlamına geliyordu. Kemalist kadın tipi tevazuyu ve fedakârlığı vurguluyor, (İslam öncesi) Anadolu’ya ait olduğu varsayılan geleneksel nitelikleri yeni koşullara uyarlamasıyla da milliyetçi projeyi temsil ediyordu (Göle, 2008: 31).

Göle (2005: 75), Kemalist ideolojideki kadın hakları savunucularından bahseder. Kemalist feminizm cinsiyetlerin kamusal alanda görünür olması ve toplumda kaynaşmasını hedeflemektedir. Özel ve kamusal sayılanları yeniden ve kökten gözden geçirmeye başlamıştır. Eylemleri de, kadın cinselliğinin denetim altında tutulmasına ve cinsiyetler arasında ayrıma dayanan İslami ahlâkın yeniden değerlendirilmesine yol açmaktadır. Modern Batı ile İslam arasındaki en derin düşünsel ve duygusal uçurumlar cinslerin ilişkilerinde ve özel/kamusal tanımlarındadır. Kadınlar hem özel ve kamusal alanların, hem de iki uygarlık arasındaki sınırların belirleyicisi olarak görülür. Kamusal yaşama katılan Kemalist kadınlar özel alanın dini ya da kültürel kısıtlamalarından kurtulurlar. Ama radikal bir seçimle de karşı karşıya gelirler: Kültürel anlamda ya Batılı ya da Müslüman olmaları gerekir. Bu düşünceye göre kadının cinselliği denetim altında tutulmalıdır. Kadın, hakları bağlamında özgürlüğe kavuşsa da cinselliğinin denetimi gene eril hâkimiyetin kontrolündedir.

Şirin Tekeli ise konuya farklı açıdan yaklaşarak şunları ifade etmektedir. “Kadın devriminin Kemalizmin çok önemli bir parçası olduğu doğru. Yalnız orada ilk sorumuz şu: Bu devrim kadınların kendi hakları için mi yapılmıştı, yoksa bir biçimde Kemalizmin gerçekleştirmek istediği öbür dönüşümün, devlet katındaki dönüşümün aracı olarak mı kullanılmıştı? Çok ciddi olarak böyle bir araçsallık olduğunu düşünüyorum. Atatürk bir asker ve gayet iyi bir stratejist. Kadın haklarının bir devlet dönüşümü çerçevesinde ne anlama geldiğini gayet iyi değerlendirebilecek bir kişi, Jakoben ve bunu sonuna kadar kullanmış bir lider” (Aktaran Arat, 2005: 83). Tekeli’nin görüşlerine göre inşa edilen kadın Kemalizmin bir parçası niteliğindedir. Yani kadın birey olarak ele alınması gerekirken, bir projenin parçası olarak görülmüştür. Bunun altında yatan güçte iktidarı elinde bulunduran eril tahakkümdür şeklinde yorumlanabilir.

Jale Parla, Doğu’nun ahlâki ve kültürel boyutlarını yenileşme hareketlerine temel olarak alan Tanzimat yazarlarında “baba otoritesine” ilişkin gizil bir özlem bulunduğuna değinir. Yazarın tezine göre, Tanzimat düşünürleri, Doğu’nun ahlâkını toplumsal düzeyde koruyacak bir padişahı, aile düzeyinde koruyacak bir babayı diriltmeye çalışırlar. Baba otoritesini sarsacak en önemli tehlike ise Batı’dan gelecek fen ve teknik değil, İslam kültüründen kopmanın sonucunda genç erkekleri baştan çıkaracak “şehvilik”tir, yani “ruhani bir sevgi” değil, “duyusal bir şehvet” taşıyan “şeytan kadınların peşinden sürüklenmektir”. İslam terbiyesinden çıkmak ve Batı’ya yönelmek tenselliğin, cinselliğin uyarılmasıyla eşanlamlıdır. Kadının mahremiyetini korumak esastır. Bu bağlamda Namık Kemal, “Dans etmekle, şeytanla flört etmek arasında hiçbir fark yoktur” ve “Eğer sizin medeniyet zannettiğiniz şeyler karıların açık saçık sokağa çıkması ve meclislerde dans etmesi ise onlar ahlâkımıza mugayirdir. Biz istemeyiz, istemeyiz, bin kere istemeyiz”, diye yazarak Batı’ya yönelişin sınırlarını cinsiyetler arası ilişkilerin sınırlarıyla belirlemiştir (Aktaran Göle, 2008: 55). Batıya bakış eski dönemin yazarları için farklıydı. Onlara göre alt yapıda meydana gelecek değişimler için Batı’dan faydalanmak gerekirdi, üst yapıda değişime gerek yoktu. Kendi ulusal kültürümüze göre toplumsal yapımız şekillendirilmeliydi. Bu konuda kadına düşen rolde belliydi. Batılı gibi giyinmemeli ve onun gibi davranmamalıydı. Kadınlar İslami

değerlere göre hareket etmeli, Türklük bilincine sahip çıkmalı, ulusal kültürüyle donanarak buna göre hareket etmeliydi.

Türkiye’de ulusçu hareket bağımsızlık için Batı’yla savaşırken ideolojik düzeyde laik ve Batıcı bir yol benimsemiştir. Cumhuriyet sonrasında İslamcı ideolojilerden ve Osmanlı geçmişten kopma, Türkiye’ye “muasır milletler” arasında bir yer yaratma, Kemalist yönetim kadın hakları konusunda bilinen görece radikal düzenlemelere girişmiş, kadının toplum içindeki konumunu batılılaşmanın bir göstergesi ve Osmanlı/İslam’la hesaplaşmanın aracı saymıştır. Kemalizm yeni bir tarih yaratma çabası içinde kadına karşı ‘eşitlikçi’ saydığı İslam öncesi Türklerin tutumu ile yeni laik Batılı biçimlerin sentezini oluşturmaya koyulmuştur (Çağatay ve Soysal, 2005: 335).

Yukarıda anlatılanları özetlemek gerekirse sonuç olarak şunlar söylenebilir: Osmanlı dönemi reformcuları batılılaşmaya ilişkin söylemlerini “kadının eğitilmesi ve özgürleşmesi” temeline oturtmuşlar, yeni kadın imgesini, “ahlâki dürüstlüğü, zeka kıvraklığı, fazileti, bilgisi, zarafeti, fedakârlığı ve topluma katkıları” ile ön plana çıkarmaya çalışmışlardır.

Kadınlar modernleşmeyle birlikte İslami değerlerden bağımsızlaşmaya çalışırken bir yandan da ulusal kimliği korumakla sorumlu olmuşlardır. Bu sebeple yeni kadın imgesi, Türkçü-milliyetçi bir perspektife oturtulmuştur. Cumhuriyete kadar uzanan dönemde kadının aile içindeki “eş ve anne” rolleri, batılılaşmanın ana motifleri arasında yer almıştır. Cumhuriyet döneminde kadınlar öncelikle, şeriattan kurtarılmalı, eğitilmeli ve siyasi alanlarda erkeklerle eşit haklara sahip olduğu vurgulanarak özgürleştirilmeliydi. Modernleşmede kadın özel alan temelinde yapılandırılmıştır. Kadının ev ve ailedeki rolleri dini ve ulusçu geleneklere dayandırılarak meşrulaştırılmıştır. Kemalist ideolojide dinin kamusal alandaki etkisi silinmeye çalışılmış, kadına kutsallık atfedilerek ulusun anaları şeklinde inşa edilmiştir. Böylece Türk ailesi de uluslaştırılarak “milli aile” halini almıştır. Örtülü olmayan, cinsiyetlerini örten kadın tipi kurulmuştur. Örtünmeyecek fakat iffetini koruyacaktı. Batıyı taklit

etmekten kaçınan, geleneksel rollerine bağlı kadın tipi arzu edilmiştir. Kadın aynı zamanda ev kadınlığı ve annelik görevini de ihmal etmemeliydi. Yeni Türk kadını, geleneksel rollerinin yanında aynı zamanda iyi bir vatansever de olmaydı.

Cumhuriyetle, kadınlar İslam'ın geriliğinden ve bağınazlığından kurtulacak, modern değerlerin taşıyıcısı durumuna gelecekti. Bunu yaparken kendi yararlarına değil, milletin yararları doğrultusunda hareket edeceklerdi. Kemalist ideolojinin temelinde kadını katı İslami değerlerden kurtarıırken, fiziki açıdan modern hale getirmek hedefleniyordu. Ancak unutulmamalıdır ki, Cumhuriyet döneminde kadınlar birçok alanda hak elde etmiş, kamusal alanda çalışma hakkına kavuşmuşlardı. Erkeklerle eşit düzeye ulaşılamasa bile, kadının kısa sürede bu kadar hak elde etmesi de göz ardı edilemeyecek gerçekler arasındadır.

Medeni kanunla cinsler arasında eşitsizlik Kemalist ideolojide giderilmeye çalışılmıştır. Bu toplumsal alanda kadına yönelik ilerici bir harekettir. İdeolojinin toplumsal yansımaları arasında Medeni Kanun somut şekilde örnek gösterilebilir. Medeni Kanun ile kadınlar hukuksal güvenceye kavuşmuşlardır. Ancak bir yandan da devletin belirlediği şekilde özel alana yönelik hareketlere maruz kalmışlardır. Bu durum da eril hükümlerle açıklanabilir. Çünkü kadın özel alanında kendini ailesine karşı daha iyi ifade etme olanağı bulabilirdi.

Kadın sorununun oluşmasında İslam, ulusal kimlik ve modernleşme önemli etkenler arasında sayılabilir. Sosyal devlet adı altında kadına eşit yurttaşlık hakları verilmiş olsa da kadın, erkeklerle her alanda eşit seviyeye ulaşamamıştır. Kemalist söylemde kadının eğitilmiş olması sağlanmaya çalışılmıştır ve kamusal alana çıkışına izin verilmiştir. Ancak erkek zihniyeti onu evinde fedakâr kadın olarak görmeyi sürdürmüştür. Kadını, kendine rakip olacak bir misyon da değil; evine bağlı iyi bir eş ve anne rolünü yerine getirir şekilde bulmak istemiştir.

3.2.1. İdeal Kadının İnşasında Milliyetçiliğin Rolü

Milliyetçiliğin savunduğu yeni ataerki, kadınlara, yeni bir toplumsal sorumluluk üstlenme şerefi verdi ve “kadının özgürleşmesi”ni ulusal egemenlik tarihsel hedefinin içinde eriterek, kadınları yeni, bir o kadar da meşru bir ikincilik konumuna soktu (Chatterjee, 2000: 113). Milliyetçiliğin ön gördüğü yeni kadın tipi, kadını özel alana layık görerek, ev kadınlığını birinci görev ilan etmiştir. Bu sebeple kadın terfi atlayacağına, bir adım daha gerilemiştir.

Milliyetçilik bireyleri şekillendirmede önemli bir işleve sahiptir. “Milliyetçiliğin dili, grup kimliğinin simgesel hazinesi olarak kadınlara özel bir yer ayırır. Anderson’un belirttiği gibi, milliyetçilik amacını insanın “doğal olarak” bağlı olduğu bir şeyi ifade etmek üzere, ya akrabalık ya da yuva/yurt terimlerini kullanarak tanımlar. Ulus olmak bu nedenle, cinsiyet, soy, ırk gibi seçilmeyen ve kaçınılmazlıklarıyla bizden özverili bir bağlılık ve fedakârlık isteyen oluşumlarla eşitlenir. Kadınların özel alanla bir tutulması, ulus/cemaatin fedakâr bir anne/sadık eş ile hemhal olmasını destekler; bu durumda onu savunmak, hatta onun için ölmek, son derece doğal bir tepkidir” (Kandiyoti, 1997: 157). Ulus-devletin inşa etmek istediği kadın tipi Kandiyoti tarafından bu şekilde dile getirilmiştir. Uysal, ağırbaşlı, fedakâr, sadık anne ve ev kadını inşa edilmek istenmektedir.

“Bunun yanında kadınlar milliyetçi kültürde, söylemde ve kolektif eylemde simgesel, kendilerine özgü bir rol oynarlar. Bu rol, erkeklerin kadınlık tanımlarını ve onlara ulus içinde nasıl bir yeri uygun bulduklarını yansıtır. Yuval-Davis ve Anthias kadınların etnik, ulusal projelere ve devletleşme süreçlerine katılmalarıyla ilgili beş yol tanımlamışlardı: a) etnik toplulukların mensuplarının biyolojik üreticileri olarak, b) etnik ve ulusal grupların sınırlarının yeniden üreticileri olarak, c) topluluğun ideolojik yeniden üretiminde merkezi bir rol alarak ve kültürün aktarıcısı olarak, d) etnik/ulusal farklılıkların gösterenleri olarak, e) ulusal, ekonomik, siyasal ve askeri mücadelelere katılarak. Kadınların ulus-devlet içerisindeki rolleri bu şekilde tanımlanmıştır. Bu

özelliklerden yola çıkarak; kadınlar kimi kez milliyetçiliklerini, kendilerine milliyetçiler tarafından yüklenen geleneksel roller yoluyla gerçekleştirmeye yeltenirler –kocalarına destek vererek, çocuklarını yetiştirerek ve ulusun namusunu simgeleri olarak hizmet ederek” (Aktaran Nagel, 2000: 74). Ulus-devletlerde kadının görevine yönelik en önemli bakış açıları bunlar oluşturmaktadır. Çünkü toplumda kadın, kültürün en önemli taşıyıcısı olarak görülmektedir. Bu nedenle kendi çocuğunu da kendi değerlerine uygun olarak yetiştirecektir. Bu değerleri belirleyen de kendisi olmamakla beraber, eril düşünce tarafından şekillenen değerlerden oluşmaktadır. Ulus-devleti ulus yapan en önemli özellikler bu özellikleri taşıyan kadınların varlığıdır, çünkü kültürün en önemli taşıyıcısı kadınlardır.

Yuval-Davis’e (2010: 132) göre, kadınlar çoğunlukla topluluğun ve topluluk sınırlarının kültürel sembolleri olarak, topluluğun “şerefli” taşıyıcıları olarak ve topluluk kültürünün nesillerarası yeniden üreticileri olarak kurulurlar. Genellikle kimin/neyin “uygun erkek” ve “uygun kadın” olduğunu tanımlayan ve topluluk fertlerinin kimliklerine merkezi olan özgül kodlar ve düzenlemeler geliştirilmiştir. Bu kodlar da resmi söylem tarafından işlenmektedir. Uygun toplumsal cinsiyet biçimlerine karar veren mekanizmalar, bireylerin kimliklerinin şekillenmesinde önemli role sahiptirler.

Milliyetçilik üzerine çalışan kuramcılarının birçoğu, milliyetçilerin ulusu bir aileye benzetme eğiliminden söz eder; ulus, kadınların ve erkeklerin “doğal” rollerini oynadıkları, başında erkek reis bulunan bir ailedir. Kadınlar, milliyetçi hareketlerde ve siyasetlerde tahakküme uğrarken ulusun anneleri olarak merkezi bir sembolik yeri işgal eder. “Baba yurdunun anaları” olarak yüceltildikleri için, namusları lekesiz olmalıdır; bu nedenle, milliyetçiler genellikle kadınlarının cinselliğine ve cinsel davranışlarına özel bir önem verirler. Gelenekçi erkekler, kendilerini ailenin ve ulusun namusunu temsil ettiğini düşünürler: Kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır (Nagel, 2000: 77).

Başka bir benzetme ise Şerifsoy'un yazılarında görülür. O da aileyi ulus-devlet ve milliyetçi söylemde şu şekilde dile getirir: “Anne ile baba arasında bir işbirliği öngörülüyor, ama bu kesinlikle eşitler arasında yapılan bir anlaşma olarak sunulmuyor; baba son sözü söyleyen “başkan” konumundayken, anne onun gözetiminde çalışan, göreve “atanmış” bir bakan statüsünde bulunuyor. Ve aile içerisindeki huzur, “baştakilerin” işbirliği içinde çalışmalarının yanı sıra, çocukların “uysal” olmalarına bağlıyor. Ailedeki düzenli yaşamın sürebilmesi için, herkesin tek tek rollerinin tanımlanmasına rağmen, “ev kadını” bunların arasında düzenin devamlılığı için yetkisiz ama en sorumlu kişi olarak öne sürülüyor” (Şerifsoy, 2000: 166).

“Ulus-devlet için ailenin kurum olarak değeri, nüfusun fizyolojik üretimini sağlaması ve temel sosyalizasyonu vermesinde yatar. Doğurganlığın, özellikle aile içerisinde gerçekleşmesi için devletin teşvikte bulunmasının ardında, sadece sağlığa dair bir endişe değil, “ahlâki” açıdan da vatandaşları kontrol altında tutma gayesi vardır. Devlet için aile kurumu, normal bir yaşantının garantisini oluşturur. Ailenin çocuklara okul öncesi verdiği sosyalizasyon, devletin “iyi” vatandaşlar yetiştirme idealine hizmet eder. “İyi vatandaş” tanımı kişinin kanuna saygılı olması kadar toplumsal görevlerine de saygılı olmasını, dolayısıyla ailesine karşı sorumlu olmasını gerektirdiği için, “iyi evlat” veya “iyi vatandaş” yetiştirmek, milliyetçi ideoloji bazında birbirinden farklı iki proje olarak ele alınmaz” (Şerifsoy, 2000: 157). İyi çocuk yetiştirmek iyi vatandaş yetiştirmeye denk gelir. Bunun içinde çocuklar küçüklükten başlayarak milliyetçi değerlere tabi tutularak yetiştirilmektedir.

“Kurtuluş Savaşı döneminde devlet tarafından ön plana çıkarılan milliyetçilik ideolojisi, Osmanlı öncesi Türk geleneklerinde varolduğu düşünülen daha eşitlikçi cins ilişkileri modeline yaslanarak kadınlara ev kadınlığının dışında, özellikle öğretmenlik gibi mesleklerde seçkin bir konum verme, böylece onlara Osmanlı düzeninde aile ve evle sınırlı kalan yaşam modeline alternatif oluşturabilecek bir model sunma konularına önem verdi. Karşılığında kadınlardan kurulan yeni toplum düzenine ve laik devlete sadakat bekleyen devlet, kadınlara yurttaşlık haklarının erkeklerle eşit biçimde tanınmasından sonra, 1935’de, “Türk kadınlarının artık erkeklerle eşit haklara sahip

oldukları için “böyle bir örgüte gereksinimleri kalmadığı gerekçesiyle, o sırada varlığını sürdüren ve yüzyıl başının kadın hareketinin cumhuriyetle köprüsünü kuran Türk Kadınlar Birliği’ni kapatarak tabandaki bağımsız kadın hareketine son verdi. Kadınlar kendilerini bu tarihten sonra ideolojik olarak feminizmden çok Kemalizm ile özdeşleştirdiler. Kemalist kadınların gözünde Türkiye’de yalnız henüz eğitim olanağı bulamamış, onun için de yasaların tanıdığı hakları yeterince kullanamayan kırsal kesim kadınının hem üretimde hem evde çalışmak, ama hak ettiği saygıyı görememek gibi bir sorunu vardı. Kendileri ise kadının ezilmesi, erkeğe bağımlılığı gibi sorunların ötesindeydiler, bunları aşmışlardı: Onlar “kurtulmuş kadınlar!”dı” (Tekeli, 1995: 31-32). Kemalist kadınlar, kendilerini kırsal bölgenin kadınına göre ötekileştirmektedir. Çünkü onlar hem çalışıp hem de saygı gören bağımsız kadınları temsil etmektedir. 1935 yılında kapatılan Türk Kadınlar Birliği kadının adını daha fazla duyuramamasına neden olmuştur. Devlet tarafından kapatılan bu birlik, kadın dayanışmasının güçlü olmasını engelleyen bir girişim olarak görülebilir. Kadın hakları konusunda, kadın sorunlarına yönelik çözüm üretebilecek birliğin kapatılması bu yolda ilerlemenin engellenmesine yol açmıştır.

“Milliyetçi hareketler bir yandan kadınları “ulusal” aktörler; anneler, eğitimciler, işçiler, hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet ederler. Öte yandan kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını tayin eder ve kadınları kendi çıkarlarını milliyetçi söylem tarafından belirlenen terimler çerçevesinde ifade etmeye zorlarlar” (Kandiyoti, 1997: 154).

Sonuç olarak ulus devlet anlayışında kadının aile içerisindeki görevi net şekilde tanımlanmıştır. Kadının kültürün taşıyıcı olması, milliyetçi değerleri benimsemesi gibi özelliklere sahip olması gerekir. Zaten bunu yerine getirmeyenler ulus-devlet sınırları içerisinde “vatan haini” olarak görülür. Bu yaptırımı devlet yasalarıyla gerçekleştirirken, toplumda psikolojik baskıyla gerçekleştirir. Onun için hem ülkenin sınırları korunmalı hem de kendi sınırlarımız dışına çıkılmamalıdır.

3.3. İSLAM DÜNYASINDA KADININ KONUMU

İslami hukuk çerçevesinde kadın ve erkeğin hakları eşit değildir. Evlenme, ayrılma, miras, çocukların vesayeti, kanun önünde tanıklık, zina suçları konusunda erkekler ayrıcalıklı konumdadır. Arat'a göre (1995: 104) kadınlar şehvet düşkünü, tatmin edilmesi zor yaratıklar olarak denetlenmeye çalışıldıklarından, ister fiziksel yapılarından ötürü korunmaya muhtaç kişiler olarak görüldüklerinden erkeklere verilen haklardan yoksundurlar. En ılımlı yorumlarla bile şeriat kuralları çerçevesinde kadın ve erkeğin hakları eşit değil, ancak tamamlayıcı olarak gösterilmektedir.

“Kadınların hak talep edebilmesi İslami ülkelerde yalnızca iki şekilde meşruiyet bulabilir: Ya İslami uygulamaların aslında baskıcı olmadığını iddia ederek, ya da baskıcı uygulamaların gerçekte İslami olmayabileceğini öne sürerek. İlk strateji, genellikle, metalaştırılmış ve cinsel açıdan sömürülen Batılı kadınla kıyaslanan Müslüman kadının saygınlığını ortaya çıkartmayı içerir. Bu nedenle şeytanlaştırılmış bir “öteki”ne ihtiyaç vardır. İkincisi, bugünkü ayrımcı toplumsal cinsiyet uygulamalarının gerçekte İslam’a uygun olmadığını gösterecek bozulmamış, özgün bir İslam’ın “altın çağı” efsanesine ihtiyaç vardır” (Kandiyoti, 1997: 154). Kandiyoti’nin belirtmiş olduğu gibi İslami ülkelerde ilk stratejide ideal kadının karşısına özellikle Batılı “kötü kadın”ın yerleştirilmesiyle Müslüman kadının varlığı meşruiyet kazanabilir. Genelde tercih edilen yolda birincisidir. İkinci bakış açısı olan özgün İslami “altın çağ” devrini oluşturmak zordur. Çünkü bu yapıldığı takdirde buna karşı gelecek çok sayıda muhalif kesimle karşı karşıya kalınabilir. “Ötekileştirmek” şeytani kadının var olduğuna inandırmak, düşüncenin kabul edilmesi açısından daha kolay bir yoldur.

Müslüman dünyasında “modern” aile biçimi arayışı, milliyetçi hareketlerin yükselişiyle eş zamanlıdır ve o hareketler tarafından beslenmiştir. İlerici erkeklerle kadınların kurdukları bir milliyetçi/feminist ittifak, eğilimi daha çok işlevsel olan yeni bir kadın ve aile söylemi yarattı. Kadınların okur-yazar olmamaları, eve kapatılmaları ve erkeğin birden çok kadınla evlenebilmesi, bu söylemde, nüfusun yarısının insan haklarının çiğnenmesine neden olduğu için değil, cahil anneler, sığ ve düzenbaz eşler,

istikrarsız evlilikler ve tembel, üretken olmayan bireyler yarattığı için eleştirilmekteydi. Eşlerin birbirlerini seçerek evlendikleri, arkadaşlık ilişkilerine ve istikrarlı tek eşliliğe dayanan çekirdek aile, daha sağlıklı bir ulus yaratmaya en uygun aile biçimi sayılıyordu (Kandiyoti, 1997: 97). Milliyetçi/feminist işbirliği farklı anlamlarda ele alınarak, İslami kesim tarafından eleştirilmiştir. Kadının cahil olması, eve kapatılması feminist hareketin sonucu gibi algılanmıştır.

“Çarşaf kadını saklamakla onun kadınlığını tartışmasız biçimde sergilerken, kadın devlet görevlisinin ağırbaşlı giysileri ve açık yüzü, ancak kadınlık vurgusunu kaldırıp “cinsiyetsiz” bir kimlik yansıtarak, cinsel elde edilemezlik yolunda güçlü mesajlar yayabilir. Bu nedenle, dişiliğin denetim altında tutulması ve cinsle tevazu, “modern” kadının simgesel zırhının parçası ve bileşeni haline geldi” (Kandiyoti, 1997: 217). Kandiyoti bu açıklamasında İslami kadının cinsiyetsiz kimliğe sahip olduğundan bahseder ve modern kadına İslami kültürde yüklenen anlamın farklı olmadığını vurgular. İslami kültürde kadının çarşafı onu koruyan hem de modern kılan bir araç niteliğindedir. Kamusal alanda yer alan kadın da diğer çarşaflıdan farklı değildir. İkisi de denetim altındadır ve ikisi de modern olarak ifade edilmesine rağmen cinsiyetsiz kimliklerini sürdürmeye devam etmektedirler.

Yuval-Davis (2010: 125) konuya farklı bir açıdan yaklaşır. “Dinsel kurumlarda kadınların genellikle ikincil bir yeri olmasına rağmen, bunların aktif üyelerinin çoğunluğunu kadınların oluşturması iyi bilinen bir olgudur. ...kadınlar dinsel alanda da aktif olabilirler. Dinsel hareket içinde aktif olmak, kadınlara, kamusal alanda öteki türlü kendilerine kapalı olabilecek meşru bir yer sağlamaktadır; belli koşullarda kadınlar bu yeri, genç kızlar ve ebeveyni arasındaki ilişkide olduğu gibi kendileri yararına çevirebilirler” diyerek kadınların bu durumu lehine kullanabileceklerini vurgular.

Kemalist kadınlar İslamcı eylemlere ve cumhuriyetle olan kendi ilişkilerine yoğun bir duygusal çerçevede bakarlar. İslamcılar tamamen gerici, Ortaçağ karanlığına gömülmüş ve kökü dışarıda gösterilirken, Kemalist kadınların onlara karşı çıkma hakkı laik devletle özdeşleştirilir. Okumuş seçkinler olarak başkaları için doğru olanı bildikleri

gerekçesiyle, gerici İslamcılarca kandırılmış “kendi” masum insanları hakkında fikir yürütmeleri onların özgün söylemlerinin şaşmaz bir belirtisidir (Arat, 2005: 98). Kemalist söylem tarafından İslami kesimde yer alan kadınlara farklı gözle bakılır. Onlara göre çarşaf gericiiliğin simgesidir. Kendileri ise “muasır medeniyet” e ulaşmış kesimi temsil etmektedir. Aynı durum İslami kesimdeki kadınlar içinde geçerlidir. Birçoğu çarşafın içinde kendini mutlu, huzurlu ve özgür hissetmektedir ve Kemalist kadınlara farklı açılardan bakarlar. Örneğin Ali Bulaç, örtünün medeniyet, çıplaklığın ilkelik olduğunu iddia ederek duruma farklı açıdan yaklaşmaktadır. Cihan Aktaş’ta buna benzer görüşlere sahiptir. Ona göre, tesettürün, sınırlama değil özgürleşme aracı olmasının gerektiğini savunur (Aktaran Berktaş, 2010: 126). Her kesimde yer alanlar kendilerine durdukları yerden bakarlar ve geride kalanları “ötekileştirme”yi tercih ederler. Bu durum her kesimde yer alanlar için geçerlidir.

İslami devletler, kadınların evcil ve iffetli olmasına yönelik kuralları çeşitli alanlarda uygulamaya koymuştur. Çalışma, eğitim, aile içi ilişkiler, boşanma gibi durumlarda bu normlar geçerliliğini korumaktadır.

Modernleşme/batılılaşma amacı doğrultusunda yer alan başlıca konulardan biri de “kadın sorunu” olmuştur. Batı’da ortaya çıkan feminist hareketlerle yeni toplum düzeni şekillenmeye başlamıştır. Batılı aydınlar için İslam ülkelerindeki geri kalmışlığın sebebi, kadının “cehaleti” ve “toplumsal statüsü” dür. Bu nedenle, İslam ülkelerinin modernleşmesi kadının “evrimleştirilmesi”ne bağlıdır (Kandiyoti, 1997: 84-107). Batılı bakış açısından yaklaşıldığında durum farklılık gösterir. Kadının çarşafı cehaletinin simgesi, evde oturması da statüsünün göstergesidir. Bu kadınlar ancak “evrimleştirildikleri” takdirde “kurtulmuş” olacaklardır. Oryantalist bakış açısı kadını bu şekilde tanımlamaktaydı. Durum sadece kadının okumasıyla çözülecek kadar yüzeysel değildir. Bunun altında ortaya konulması gereken daha derin meseleler vardır. Toplumsal dönüşüm yapı tarafından içselleştirilerek gerçekleşmelidir. Bu da o toplumun kültürel yapısını, yaşam biçimini ve bakış açılarını anlayarak oluşturulabilir. Sadece Batı’dan bakılarak, sorunlar halledilemez. Sosyolojik bakış açısına sahip olunarak, empati yeteneği kurularak sorunlar çözülmese bile anlaşılabilir.

Berktaş *Tarihin Cinsiyeti* adlı kitabında İslami görüşten bahsederken fundamentalizme de değinir. Kavramın dinle ilgili olduğu düşünülürse konuya çokta uzak olmadığı söylenebilir. Ona göre (2010: 121) fundamentalizm, gerek İslami gerekse Hıristiyan versiyonlarında, birçok yönden, ataerkil ailenin krizine karşı geleneksel kadınlık ve erkeklik rollerinin yeniden onaylanması, anneliğin ve ev kadınlığının yüceltilmesi anlamına gelir ve çekiciliği de önemli ölçüde buna dayanır. Fundamentalist görüşte ataerkil düşünceye yönelik meydan okumanın olmadığından bahsedilir. Çünkü kadınlık ve erkeklik kurguları fitrat anlayışı temelinde değişmez olgulara dönüşür.

İslami alanda kadınların varoluş ve eylem olanaklarını genişleterek, var olan Müslüman kadın kimliğinin sınırlarını zorlamaya çalışan yazarların sorgulamaya girişmemeleri, tersine bu sınırları zorlayan feministleri “öteki”leştirmeleri, katı ideolojiye karşı çıkmanın güçlüğünü yansıtır (Berktaş, 2010: 123). Çünkü İslami düşüncede varolan düzeni sorgulamak doğru değildir. “Bir sebebi vardır ki, düzen bu şekilde kurulmuştur” şeklinde yaklaşımlar mevcuttur. Kadına yönelik düşüncelerde bu şekilde açıklanabilir. Müslüman kadının rolleri ve görevleri Kuran’da belirtilmiş, peygamber tarafından yapılması gerekenler dile getirilmiştir. Bundan sonrası için yapılması gereken bu ifade edilenleri yerine getirmektir.

“İslamcı kadın kimliği, Castells’in işaret ettiği, kimliğin kaynağını egemen ideolojiden de alabileceği olgusuyla uyum içinde; bu kimliği savunan yazarlar da, kadının ev ve aile içindeki rolünü bu rolü benimsemenin saygınlığı üzerinde durarak, kadına biçilen geleneksel rolün içselleştirilmesine hizmet ediyorlar. İslamcı bakış açısında kadın yalnızca kocasının değil, ümmetin düzenine de itaat eder. Toplumun ahlâki bozulmasının önlenmesi ya da düzeltilmesi için kadının ve onun bedeninin denetim altına alınması şarttır. Tek yol çoğu İslamcı için örtünme şeklinde tasvir ediliyor. Dinsel olgular güçlü ideolojik araç olmakla birlikte, erkek egemenliğinin kadınlar tarafından içselleştirilmesindeki ve yeniden üretilmesindeki işlevselliğini de içermektedir. Bedeni kutsal kılıp, ötekini cinsel nesne konumuna indirgeyen görüş ötekini kötülemekten daha ileriye gidemiyor” (Berktaş, 2010: 130).

Kısaca İslami kesim, kadının belirlenen rolleri yerine getirmesinden yanadır. Her kesimde olduğu gibi kendinden olmayanlar da ötekileştirilerek farklı konuma sokulmaktadır. Toplumsal düzenin ve huzurun İslami kesimin belirlediği kurallarla sağlanacağı düşünülmektedir.

3.4. ARZU EDİLEN İDEAL KADIN TİPİ

Ulus-devlet ideolojisini taşıyan her ülkede kurulmak istenen kadın tipleri birbirine benzemektedir. İnşa edilen ideal kadın tiplerine bakıldığında şunlar söylenebilir. Kadının geleneksel olarak belirlenmiş iki rolü vardır: Anne ve eş rolleri. Bu roller çerçevesinde kadının günlük mesaisini ev işlerine hasretmesi; ev işlerinin kadın tarafından yürütülmesi; kadının görevinin kocasının toplum içindeki rollerini en iyi biçimde oynayabilmesine yardımcı olmak olduğu, kadın için zaten mutlu ve tatmin edici bir hayatın ancak evlenmek ile mümkün olacağı, kadının aile grubu dışında çalışma hayatı içinde ilişkilerinde kocalarıyla güç yarışına girmemelerinin en iyisi olduğu, kadın -çeşitli nedenlerle- çalışma hayatına girmiş bile olsa kadının olumsuz etkiler bırakacağı, çalışma hayatının kadının annelik rolünü tatminkâr bir biçimde yürütmesine imkan vermeyeceği, kadının asıl rolleri aileyle ilintili olduğundan çalışma hayatında kendisine biçilen düşük statüye razı olması, iş yerinde erkeklerden bir adım geride durmayı bilmesi ve karşılaşılabileceği uygulamalara karşı çıkmaması gerektiği ileri sürülür (Çelebi, 1990: 22). Çelebi geleneksel toplumlarda ve ulus-devletlerin de kurmak istediği kadın tipini açıklarken özellikle iki rol üzerinde durmuştur. Bunları yerine getiren kadın ideali temsil etmektedir.

“İyi kadın, fedakâr eş ve annedir; iyiliğin esas nedeni de, doğaya aykırı davranmamasıdır. Kötü kadın ise, doğaya aykırı davranarak analık rolünü reddeden, çapkın, sefih, haz peşinde koşan –ama aynı zamanda gizemli ve çekici!- “fettan kadın” dır ve modernleşme çabası içindeki Batı hayranı “yeni kadın” işte böyledir! Bu meşum fettan kadın, hayatını haz peşinde koşmaya adanmıştır ama mutluluğa kavuşması mümkün değildir; çünkü her şeyden önce doğaya aykırı davranmaktadır” (Berktaş,

2010: 160). İktidarının elinden gideceğini düşünen erkek egemen ideoloji yeni kadını tanımlarken kendi çıkarını da göz ardı etmemiştir. Kendi idealindeki kadını yaratırken, bunun dışında kalanları ‘meşum kadın’ olarak tanımlamıştır. Çünkü bu tarz kadınlar onun egemenliği için tehdit unsuru oluşturmaktaydı. Tehdit unsurunu ortadan kaldırmanın yolu o tarz kadınları damgalayıp onların oyun dışı olmasını sağlamaktı. Bu tarz kadınlara meşum kadın, fattan kadın, kötü kadın, femme fatale gibi isimler vererek ötekileştirmektedir. Diğerlerini ise, doğalarına aykırı davranmadığı için ideal olarak tanımlamaktaydı. Kadınlar arasında iyi kadın, kötü kadın ayrımı gene eril güç tarafından ortaya konulmaktadır.

19.yüzyılda Bengal’de meydana gelen reform hareketlerinin gerçekleştiği sırada Radharani Lahiri şöyle yazmıştı: “Kadınların öğrenebileceği en önemli şey ev işidir...hangi konuda bilgisi olursa olsun, ev işlerinde usta olmadığı sürece bir üstünlüğü olamaz”. İffet, fedakârlık, uysallık, vefakârlık, nezaket, anlayış, müşfiklik gibi erdemlerin gelişmesi için eğitilmiş kadına ihtiyaç olduğu söyleniyordu. Bu kadınlık anlayışının kaçınılmaz kılındığı ideolojik bakış açısı, soruna getirilen milliyetçi çözümün ürünüydü. Kundamala Debi, 1870’te kadınlara öğüt verirken bunu çok güzel ifade etmişti: “...Tanrı bizi evlerimizde görevlendirmiş olmasaydı, dünya ne kadar da mutsuz bir yer olurdu!” (Aktaran Chatterjee, 2000: 111). Gördüğümüz gibi, milliyetçi söylemde kadına yüklenen anlam dünyanın değişik noktalarında da farklılık göstermemektedir. 19.yüzyılın Bengal’in de ev kadınlığı kutsanacak dereceye varmıştır. Bunun nedeni ideolojik bakış açısında bulunabilir. Milliyetçi söylem kadını özel alana mahkum etmeye devam etmektedir.

Türkiye’ye bakıldığında, “Ev kadınlığı” 1937 tarihli ders kitaplarında şu şekilde tanımlanmıştır: “aile küçük ölçüde bir hükümete benzer, baba onun başkanı, ana, bakanı, çocuklarda tebaasıdır. Aile hükümetinde baba ve ana el birliği ile çalışırlarsa, çocuklar da onlara karşı uysal olurlarsa işler yolunda yürür. Ev kadını yaptığı işlerden kendisini mesul gören bir bakan gibi, bir takım haklar ve ödevler taşır ve işlerini bunlar çerçevesinde başarır (Şerifsoy, 2000: 166).

“Aynı durum sadece ev kadınları için geçerli değildir. Çalışan kadınlar da, aynı zamanda mükemmel bir ev kadını ve anne oldukları sürece “başarılı” addedilen iş kadınlarıdır. Çalışın veya çalışmasın onaylanan ve hedeflenen kadın, kadınlık vasıflarından uzaklaşmamış, yani şefkatli, yumuşak, anlayışlı, iyi eş, fedakâr anne olan ve bunlara ek olarak modern hayatın getirdiklerine uyum sağlayabilen kadındır. Türk toplumunda da çeşitli kadın tipleri kabul edilmekle birlikte ancak belirli bir kadınlık talep edilmektedir. O da Türkçe’ye sonradan giren, biraz avami bir deyişle ifade edildiği gibi “salonda hanımefendi, mutfakta ahçı, yatakta orospu” olan kadındır. Bu sınırları aşan kadınlar ise “serbest”, “müsait” kadınlardır. Buna göre Türkiye’de kadınlar kendilerine belirlenen yerlerde belirlenen biçimlerde davrandıkları takdirde kabul görürler. Bu sınırları ve talepleri aşmaya ve kendi tanımlarını üretmeye çalışan kadınlar ise toplum tarafından taciz edilirler” (Saktanber, 1995: 220-229).

Üstün ve Bora’nın yapmış olduğu *Demokratikleşme Sürecinde Kadınlar ve Erkekler* adlı çalışmalarında araştırmaya katılanlara sordukları sizce “kadın/erkek nasıl olmalı” sorusunun cevabı da anlatılanlarla örtüşmektedir. “İdeal kadın/erkek” sorusuna verilen yanıtlarda kadınların itaatkâr ve fedakâr olmaları gerektiği üzerinde uzlaşmıştır (2008: 47). Genel olarak denilebilir ki, toplumsal yapıya bakıldığında da kadınlara yönelik bakış açıları anlatılan unsurlarla benzerlik taşımaktadır ve yapılan araştırmalarda da bunun doğrulandığı görülmektedir. Medyanın, sinemanın rolü de bu konuda yadsınmayacak düzeydedir. Sonuçta da bireyler verilmek istenen ideolojiyi sorgulamadan içselleştirmeyi tercih etmektedir. Günümüzde televizyonlarda sıkça yayınlanan izdivaç programlarını biraz izlediğimizde bile özellikle alt ve orta tabakanın ideal kadın profili değişiklik göstermemektedir. Fedakâr olması, evine bağlı ev hanımı ve anne olması istenilen ilk kriterler arasında yer almaktadır. Dünyanın neredeyse her yerinde değişmeyen ideal kadın tipi aynı özellikleri taşımaktadır. Bunları gerçekleştirilmeyen kadın tipi de dışlanarak, ötekileştirilmektedir. Ötekileşenler ideal olanlardan farklı bir konuma sokulur, farklı bakış açılarına maruz kalırlar.

4.BÖLÜM

SİNEMADA KADININ SUNUMU

4.1. SİNEMA VE TOPLUM İLİŞKİSİ

Yedinci sanat adı da verilen sinema, teknolojinin bir ürünü, aynı zamanda bir kitle iletişim aracıdır. Esen'e göre (2000: 2) sinema, izleyenleri bir düş alemine sürükleyerek, yaşadığı gerçeklerden uzaklaştırabildiği; sorunlarını unutturarak afyonlayabildiği gibi, bireylerin, toplum sorunları konusunda daha uyanık olmalarını da sağlayabilecek güçtedir. Bu sebeple sinema toplumdan etkilenir ve toplumu da etkiler. Sinema ile toplum ayrı düşünülemez, çünkü sanat eserleri toplumun içinden çıkar. Sinemanın da amacı geniş kitlelere seslenmektir. Bunun içinde toplumun çoğunluğuna ulaşılmalıdır. Özellikle popüler filmler kitlelere ulaşmada önemli bir konuma sahiptir. Günlük yaşantılardan bahseden, çeşitli türlerde çekilen filmlerde bireyler ya kendilerini görmektedir ya da ulaşamadıklarını hayal etmektedir. Türkiye'de 1960'lı yıllarda özellikle halkın sinemaya ilgisi artmıştır. Bu sebeple 1960-1975 dönemi daha çok 'Yeşilçam sineması' şeklinde adlandırılmıştır. Bu dönemde geniş kitleler sinema salonlarını doldurmuşlardır. Türk filmleri toplumla en çok bu dönemde etkileşime girmiştir.

"Yeşilçam sineması, Türkiye'de sinemanın kitleleşmesi ile birlikte artan talebi karşılamak üzere hızlanan üretimin, sinemayı yapa yapa öğrenen yönetmenlerin sineması olarak tanımlanır. Amerikan sinemasının piyasayı kapladığı bir ortamda ona öykünen filmlerin sayısı da artmıştır. "Öykünme", "onlar gibi yapma"nın geçerli olduğu ortamda önemli bir şey de; bu filmleri "kendimize uydurduk" anlayışıdır. Geleneksel Yeşilçam sinemasının kimliği ve anlatımı bu "kendine uydurmak" olayında yatmaktadır. Seyirci kendi kimliğini "sihirli ayna"da görmek istemiş, Yeşilçam'da buna karşılık vermiştir" (Güçhan, 1992: 82).

Kurtuluş Kayalı, Metin Erksan'ın kullandığı gibi, Yeşilçam sineması tabirini, “sinemanın bir eğlence niteliğinde, hoşça vakit geçirme aracı olarak” anlaşıldığı dönemi, 1950-1960 arasını, nitelemek üzere kullanmıştır. Engin Ayça ise Yeşilçam sineması tabirini, Türk Sineması'nın ikinci dönemi olarak kullanır. Yeşilçam sineması tabiri, özellikle 1965-1970 yılları arasında, Sinematek çevresinin bütünüyle olumsuzladığı ve “aşağıladığı” popüler sinemayı ifade eder hale gelir (Arslan, 2005: 29). Özön ise Türk Sineması'nı çeşitli dönemlere ayırır. Ona göre, “İlk Dönem” 1914-1923 arasını; “Tiyatrocular Dönemi” 1923-1939 arasını; “Geçiş Dönemi” 1939-1950 arasını; “Sinemacılar Dönemi” 1950-1970 arasını; son olarak “Genç/Yeni Sinema Dönemi” 1970-1987 arasını kapsamaktadır (Özön, 1995: 32). “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılan aralık birçok sinema araştırmacısı tarafından “Yeşilçam Dönemi” olarak da adlandırılır.

Abisel'e (2005: 104) göre 1960'lar ve 1970'lerin ilk yılları Türk Sineması'nın en parlak dönemidir. Bu dönem boyunca seyirci sayısı hızlı bir artış göstermiştir. Aynı görüşü Scognamillo'da paylaşmaktadır. Ona göre (1998: 401) 1960 ve 1970'lerde yapım sayısının arttığını ve bu konuda uç noktalara varıldığını ifade eder. Yeşilçam sineması 1950'li yıllardan itibaren hızla büyümüş, 1960-1970 yılları arasında en verimli dönemini yaşamıştır. Genel olarak 1960-1975 yılları arasını kapsayan Yeşilçam sinemasında ağırlıklı olarak melodram filmlerinin çekildiği görülür. “Yeşilçam sineması” hakkında çeşitli görüşlere bu şekilde yer verip, bu dönem kısaca açıklanmaya çalışılmıştır.

Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* (2010: 15) adlı eserinde ‘bir film asla “yalnızca bir film” ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir’ açıklaması yapılır.

“Sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeğe dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış

adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılar. Diğer bir deyişle sinema sanal olanın, gelecek bir toplumun göstergesi olabilir. Bu nedenle de toplumsal gerçeklik kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görünebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair tekinsiz bir izlenim yaratır” (Diken ve Laustsen, 2010: 20).

Sinema, bir popüler kültür biçimidir. Popülerlik ve popüler kültür biçimleri, sınıf veya toplumsal cinsiyet politikaları açısından can alıcı bir önem taşıdığından, insanların kendilerini ve toplumdaki yerlerini anlamalarıyla, kültürel biçimlerin sunduğu kurmaca anlatılar arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu üzerinde durur. Popüler filmler de kurmaca anlatılardır (Abisel, 2005: 135). Anlatı, bireyi, toplumla bireyin ilişkisini açıklama yollarından biridir. Sinema da bir anlatı aracı olarak görüldüğünde toplumla ilişkisinin bir bütün olduğu üzerinde durulabilir.

“Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bununla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Sinema, toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. O yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır” (Diken ve Laustsen, 2010: 23).

Sinema, yaratıcılarının bilgi ve deneyimleri ile olduğu kadar bu filmleri görmek isteyen halk kitlelerinin de eğilim ve istekleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda filmlerin tematik içeriği ile seyircinin ihtiyaçları arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. “İhtiyaç” kelimesi burada kişinin kendi deneyimlerinin ötesinde yaşadığı çevreyi anlamasına yardım edecek gerçekleri işaret etmektedir (Güçhan, 1992: 70). Sinema filmlerini şekillendiren öğeler arasında yer alan halkın istekleri de göz önünde bulundurularak hareket edilir.

Diken ve Laustsen'e (2010: 22) göre, toplumsalla ilişkisi bağlamında sinema sanal, gelecek bir topluma işaret eder; bu toplum mevcut değildir ama fiili toplumla el ele gider. Filmlerdeki kişiler ya da durumların var oldukları söylenemez; bunlar daha ziyade cisimsiz kendilikler olarak ayakta kalır veya bulunurlar.

“Sinema bugün toplumsal farklılıklara dair bilgilerin yayılması açısından en önemli alanlardan biridir. Deleuze'un söylediği gibi “kitlelerin çağdaş sanatı” olan birçok insan tarafından izlenen ve hararetle tartışılan sinema muazzam bir denkleştiricidir” (Aktaran Diken ve Laustsen, 2010: 24).

Sinema toplumsal bir olgu olarak, deneyimleri zenginleştirmenin ve paylaşmanın önemli bir yoludur. Yaşadığımız ve etrafımızdaki dünyayı algıladığımız şekillerde meydana gelen değişikliklerde rol oynayan çok önemli bir faktördür. İnsanlara yalnız eğlence değil, düşünmeyi de sağlamıştır ve sinemasız bir toplumu düşünmek olanaklı değildir (Güçhan, 1992: 71).

“Sosyoloji ve sinema arasındaki ilişkiyi sağlayan şey yaratıcılık ve anlam yaratmaktır. Sinemayı sosyolojik amaçlar için kullanarak sosyoloji yapmaktayız. Sosyolojinin sinemayla yüzleşerek nasıl değişebileceği sorusu üzerinde durulur” (Diken ve Laustsen, 2010: 25). Sinema yeni anlamlar yüklemeyi, varolan nesnelere farklı açılardan bakabilmeyi sağladığı için toplumu etkilemektedir. Bu etkileşim gerçekleşmediği takdirde bir yaratıcılıktan bahsedilemez. Yeniliklere açık olunmadığı takdirde sinemada toplumda kendini tekrar edip durur. Önemli olan içerisi kadar dışarıda olanları da dikkate alıp toplumsal yapıya farklı açılardan bakabilmeyi başarabilmektedir.

“Goffman uzun zaman önce toplumsal yaşamı rol yapma, kurmaca ve toplumsallığı da sahne önü ve arkasıyla oyundan bir bölüm olarak yorumladı. Sosyolojinin “rol” ve “aktör” gibi kimi temel kavramlarını tiyatrodan almasını normal karşılamalıyız” (Diken ve Laustsen, 2010: 27). Goffman gündelik hayatın sosyolojisinden hareket ederek tiyatrodaki bazı kavramları kullanarak yeni anlamlar

yaratmaya çalışmıştır. ‘Ön ve arka bölge’ tanımları toplumla etkileşim halinde olan sanat dallarından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Görüldüğü gibi sosyolojinin ve sinemanın ahengi bu örnekte de açığa çıkmaktadır.

“Kurmaca ve fantezi daima “gerçekliğin” içinden geçer. Fantazi gerçeklikten kaçmaya yarayan hayali bir yanılsama değildir, toplumsal yaşamın asıl temelidir. Başka bir deyişle gerçeklik ve kurmaca iki zıt alan değildir. “İnsan uyanıkken bile etrafı bir imgeler bulutuyla çevrilidir”. Fanteziler zihinlerimizde yer alır ama aynı zamanda bireysel davranışlara indirgenemeyecek toplumsal pratiklerde de kendisini gösterir. Dolayısıyla fantezi “nesnel öznelin” alanına aittir. Bir fantezi makinesi olan sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna olarak sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer. Dolayısıyla ideoloji ile sinema arasında yakın bir ilişki var. Sinema da önemli ideoloji aygıtları arasında yer alır” (Diken ve Laustsen, 2010: 28). Sinemaya yansıyan filmler toplumların aynası niteliğindedir. Bu aynada bireyler kendilerini görür ya da olmak istediği gibi görünmek isterler. Aynaya baktıkça bazı durumları sorgulama yetisine de sahip olurlar. Bu sebeple sinema toplumu bilinçlendirme görevini de yerine getirmektedir.

“Morin’e göre sinema insan ruhuna paraleldir. Hepimizin kafasının içinde bir parça sinema vardır. Sinemanın imge kapasitesi, imgeler üretmesi insan zihninin imge potansiyeline paraleldir. Sinema, başkalarının yaşamlarına katılmayı ve onlarla özdeşleşmeyi mümkün kılar, böylelikle tutucu bir ev kadını film aracılığıyla bir fahişeye empati kurabilir. Diğer bir deyişle sinema, insanla yaşadığı dünya arasında etkileşim kapasitesini artırır. “Sinema tam da bu ortak yaşarıktır. İzleyici filmin akışıyla bütünleştirme eğilimi gösteren bir sistemdir. Filmin akışını izleyicinin zihinsel akışıyla bütünleştirme eğiliminde bir sistemdir” (Aktaran Diken ve Laustsen, 2010: 28). Diken ve Laustsen’in de belirttiği gibi sinema sayesinde empati kurma yeteneği de gelişir. Öteki olan, bizden olmayan her şeyi sinema vasıtasıyla sorgulama imkânına ulaşabiliriz. Bu şekilde öteki ile etkileşim kurmakta mümkün olabilir.

Sinema içinden çıktığı toplumun/kültürün bir yansımasıdır, toplumsal yapının diğer öğeleri ile etkileşerek değişir. Güçhan'a göre sinemayı diğer unsurların dışında tutarak hareket edilemez. Çünkü sinemada yansıtılanlar, dile getirilenler toplumun içinden çıkmaktadır. Bu sebeple film içeriklerinin değişmesi, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları, inançları, bakış açılarının da değişmesini gösterir. Sinema kimi zaman “öncü” diye nitelenen filmleri ile toplumsal değişmelere yön de verebilmiştir.

Sonuç olarak, sinema yalnız bir eğlence veya gündelik hayatın monotonluğundan uzaklaşmak için kullanılan bir araç değildir. Aynı zamanda toplumsal bir üründür, toplumların kültürlerini yansıtan bir ayna niteliğindedir.

4.2. ATAERKİL SÖYLEMİN SİNEMAYA YANSIMALARI

Bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada kadının temsili ataerkil ideolojiyle uyumludur (Öztürk, 2000: 69). Sadece sinemada değil, birçok sanat dalında ve toplumsal düzlemde ataerkil ideoloji ile karşılaşılır. Sinema alanında da bu ideolojinin etkin olduğu görülür. Toplum tarafından öngörülen ve resmi ideoloji ile beslenen bu otoriter gücün etkileri çeşitli biçimlerde kendini gösterir.

Konuya geçmeden önce ataerkilliğin tanımı üzerinde durabiliriz. Ataerkillik ev içinde olduğu kadar toplumun genelinde de erkeklerin egemenliklerine ve gücüne açıkça ışık tutar. Ataerkillik düşüncesi erkeğin otorite konumunun babalığın korunması gerektiğiyle ilişkisini ortaya koyar ve böylece kadınların ikincil konumunun nasıl fiziksel ve duygusal güç ilişkileri kadar baskıya dayandığını da aydınlatır (Slattery, 2007: 147). Bu düşünce biçimini onaylayan devlet söyleminde kadınların da erkeklerle eşit haklara sahip olduğu dile getirilse de, özel alana inildiğinde durumun bu şekilde olmadığı görülür. Kadının erkek hegemonyası altında bir hayat sürdüğü çoğu ailede gözlemlenir.

Kandiyoti'ye göre Türkiye, Orta-Doğu'nun, Güney ve Doğu Asya'nın büyük bir bölümüyle birlikte otorite, erkek soyundan devam eden geniş aile içerisinde, yaşlı erkeğin elinde bulundurduğu "klasik ataerkillik" şeklinde ele alındı. Ataerkilliğin bu biçimine özgü yapısal özellikler şunlardır: Saygınlık kalıpları yaşa dayalıdır, kadınlar ve erkekler için farklı hiyerarşiler söz konusudur, cinslerin faaliyet alanları ayrılmıştır, kadınların emeğine ve üreme kapasitelerine evlenerek dahil olduğu erkek soyu tarafından el konulur (Kandiyoti, 1995: 368). Bu anlayış klasik ataerkillikte de, yeni ataerkinde de genel olarak değişmemiştir. Yönetim şekli değişmesine rağmen, kadının konumunda fazla değişimin olmadığı görülür. Önemli olan zihinlerdeki yönetim anlayışını değiştirmektir. Bu bakış açısının değişimi de özellikle yöneten kesimin uygulamalarını kapsamakla beraber, tüm toplumca yerine getirilmesi gereken bir görev niteliğini taşımaktadır.

"Mann, kadınların yasal haklara ulaştıklarını düşünerek ataerkilliğin modern ulus devlette "yeni ataerkillik" e dönüştüğünü öne sürer. Ataerkilliğin çok etmenli tanımını sunan Walby, iki asal biçim arasında bir ayrım yapmaktadır: özel ve kamusal. Özel ataerkillik, kadınların hizmetlerini ev halkına ve ev sınırları içindeki tek erkek ev reisine tahsis etmeleri dışında, toplumsal hayatın tüm alanlarından dışlanmaları üzerine kuruludur; kadınlar artık kamusal alandan dışlanmazlar ama kamusal alanda ezilirler. Emeklerine el konmasının daha kolektif biçimleri, özel ataerkilliğin bireysel biçimine üstün gelir. Walby yirminci yüzyılda özel ataerkillikten kamusal olana doğru büyük bir dönüşüme şahit olduğunu öne sürmektedir" (Aktaran Kandiyoti, 1997: 150).

Ataerkillik başka bir tanıma göre, kabiledede ya da ailede atanın (babanın) hem ev içinde hem de dini işlerde üstünlüğü, karının veya karıların ve çocukların ataya yasal bağımlılığı ve soyun erkek evlatlarla sürmesi ile ayırt edilen toplumsal örgütlenmesidir (Pelizzon, 2009: 11).

Connell, farklı erkeklikleri ortak paydada toplayan şeyin kadınlar üzerinde sağlanan iktidar olduğunu söyler. Connell ataerkillik anlayışı yerine geçecek "hegemonik erkeklik" kavramını kullanmayı tercih eder. Hegemonik erkeklik

kavramında “hegemonya” acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür. Ona göre (1998: 246) bir erkekler grubunun, silah zoru veya işsiz bırakma tehdidiyle başka bir grup üzerinde kurduğu üstünlük hegemonya değildir. Dinsel öğreti veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergilendirme politikalarına vb. kök salan üstünlük hegemonyadır. Farklı ataerkillik tanımlamalarına bu şekilde yer verebiliriz.

Büker’e göre (1997) kadın soru soramaz, o bilginin ya da bilimin konuşan “öznesi” olamaz. Konuşan “özne” olmaya kalkışırsa, erkek bilmeceyi bilir. Büker burada önemli bir noktaya değinmiştir. Kadın aynı zamanda bilginin oluşumunda da konuşan özne konumunda değildir. İdeolojiler üretilirken, ulus-devletler tarafından kabul edilirken kadın suskun imge konumunda kalmaya devam eder. Kadınlar bu bilgilerden yararlı olsalar da oluşum süreçlerinde yine ikincil konumda olmayı sürdürürler.

Sinemada kadın, eril kültürün önem verdiği kimi değerlerin taşıyıcısıdır ve eril iktidarın sürdürülmesi için erkek bakış açısına göre inşa edilmiştir. Kadınlık filmlerde inşa edildiğinden, egemen inşa biçimlerine karşı gelmek de olanaklıdır (Akbulut, 2008: 88). Kadın, belli güçlerin söylemlerince şekillendiği için bu duruma karşı gelmek çeşitli kanallar vasıtasıyla sağlanabilir. Bu kanallardan biri de sanat dalları arasında yer alan sinemadır. Sinema filmlerinde, dile getirilemeyen birçok konu, düşünce birkaç saat içerisinde etkili sahnelerle ve sözlerle iletilebilir. Kadının eril güç tarafından inşa edilmesi bu noktada, filmler aracılığıyla eleştirilebilir. Bu tarz filmlerin daha çok 1980’ler sonrasında çekildiğini, günümüzde de bu tarz filmlerin devam ettiğini söyleyebiliriz.

Sadece ideoloji bakımından eril iktidarın kadın üzerinde söz sahibi olduğu söylenemez. Öztürk’e göre (2000: 133) kadın bedeni de yalnızca kadına ait değildir; toplumun üzerinde baskı kurduğu, ‘ahlâk’a ait değerlerle dizginlemeye çalıştığı ve sürekli denetlediği bir bedendir. Filmlerde kadının her tür davranış ve tutumu göz

hapsine alınır. Giyinmesi, süslenmesi bile erkek tarafından denetlenir. Suçlanan ya da utanan hep kadın olur. Bir erkeğin farklı giyinmesi ya da süslenmesi dikkat çekse bile, kadının kadar ayıplanmaz. Ancak kadının süslenmesi, bedenine kendi isteği doğrultusunda şekil vermesi yani farklı ya da kendine özgü giyinmesi öncelikle toplum tarafından tepkiyle karşılanır.

Erkeklerde saldırganlık, zeka, güç ve etkin oluş; kadınlarda bilgisizlik, güçsüzlük, 'iffet' ve edilgenlik, beklenen ve kabul edilen niteliklerdir. Toplumsal düzende farkına bile varılmayan bir özellik, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğinin doğuştan hak edilmiş bir üstünlük olarak görülmesidir. Ataerkillik, benzeri olmayan bir egemen ideolojidir. Ataerkil düzenin temel kurumu ailedir; evlilikler ekonomik birleşmelerdir; her ev, bir şirket gibi ekonomik varlık gösterir. Ataerkillik öylesine kök salmış bir düzendir ki, her iki cinsten yarattığı kişilik yapısı, politik bir sistem olmaktan öte, bir düşünce ve yaşam tarzıdır (Öztürk, 2000: 131). Burada Parsons'ın öncülüğünde gelişen yapısal işlevselci yaklaşımdan bahsedilebilir. Parsons, erkeğin işlevini araçsal ve kadının işlevini ise duygusal olarak tanımlamıştır (Aktaran Bilton vd. , 2008: 231). Yapısal işlevselcilere göre toplumdaki bireyler kendilerine verilen rollere göre hareket etmelidir. Bu rollerde erkek etkin konumda iken, kadının edilgen konumda olduğu görülür. Bu duruma özellikle Yeşilçam filmlerinde sıkça rastlanır. Kadınlar özel alanlarında kendilerine verilen rolleri yerine getirirken, erkekler de kamusal alanlarında hayatlarını devam ettirirler.

Kadınların yalan, iftira, erkeğe itaatsizlik, erkeğin sözünü-uyarısını dinlememek gibi nedenler yüzünden pek çok acıya, ayrılığa katlanması; bütün bu acılar karşısında yılmamayı, sabretmeyi, beklemeyi; çile çekmeyi; erkeklere özgü olarak görülen yarışmacılık, mücadele etmek, yenilmemek gibi 'eril' niteliklerden vazgeçmeyi gerektirir. Bu yönüyle melodramatik anlatılar, tam anlamıyla 'kadın oluş' öyküleri anlatarak, izleyicilere 'edilgen' bir kadınlık kimliği önerir ve hatta 'öğretir'. Kadınların anlatı içindeki dönüşümleri, ataerkil sistemin gereksindiği kadın doğrultusunda gerçekleşir (Akbulut, 2008: 348). Eril egemenlik, klasik sinemayı ve anlatıları bütünüyle planlamakta; metinler genellikle ataerkil bilinç ve bilinçdışıyla

yapılandırılmış kadın izleyicinin zevkine göre organize edilmektedir. Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdür. Kadın, eril olmayan ‘öteki’dir. Sinemanın başlangıcından beri bu böyledir. Lumiere’in ilk filmleriyle birlikte kadın, bakışın nesnesi konumundadır (Öztürk, 2000: 71). Berger’in *Görme Biçimleri*’ (2009: 47) nde dile getirdiği gibi “Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek”. Bu konumda erkek gözlemci iken, kadın gözlenen bir obje niteliğine indirgenmiştir. Erkek gözleriyle hükmeden konumunda iken, kadın ise hükmedilen bir konumda yer alır.

Ataerkil söylemde ayrıca kadının cinselliği inkâr edilir, kadını aile kurmaya gönüllü ve hazır bir şekilde olduğunu belirtir. Filmlerde, ideal kadın ile ‘kötü’ kadın dış görünüşlerinden, jestlerinden davranışlarından ayırt edilebilir ve kendini feda eden kadın ideal olarak sunulur (Akbulut, 2008: 89). Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez ideal kadın tipleri, en çok fedakârlıklarıyla ön plana çıkar. Fedakâr anne tipini layıkıyla yerine getiren kadın, toplumunda en çok arzuladığı kadın tipidir. Resmi devlet söylemlerinin de etkisiyle özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda oluşturulmak istenen kadın tipi bu şekilde filmler aracılığıyla topluma aktarılmıştır.

Ataerkil ideoloji tüm sosyo-ekonomik ve siyasi kurumlara, hatta kullanılan dile de girmiştir. Çağdaş aile ideolojisi, evliliği, birbirini seven bir kadın ile bir erkek arasındaki eşit ortaklık olarak sunmaktadır. Ancak modern sanayi toplumunun toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısı, evlilikle eşlerin eşit konumda olmalarına çok seyrek olanak tanır (Öztürk, 2000: 132). Genellikle gelenekseli temsil eden kadın ve erkek karakterlerin filmlerde bolca kullanıldığı görülür.

Yeşilçam filmlerinde kadın için işi, çalışma yaşamını yine evle, kadınla ilişkilendirerek tam anlamıyla onları kamusal yaşamdan yoksun bırakır; öte yandan çalışma yaşamının mutluluk getirmediğini, gerçek mutluluğun evde ve evlilikte olduğunu söyleyerek cinsiyetçi yapılarını ortaya koyarlar (Akbulut, 2008: 352). Birçok filmde kadın karakterler mutluluğu evlilikte bulur. Kadınlar evlenmek uğruna birçok şeyden vazgeçerek beyaz atlı prensleriyle yeni hayatlarına adım atarlar.

Filmsel anlatılar, kadınların, yine kadınlara uygun gördüğü ‘kadınsı işlerin’ tek başına kadına mutluluk getirmediğini, hatta mutsuzluk, ayrılık, acı ve keder getirdiğinde ısrar eder. Bir başka deyişle melodramlar, kadını evle ve özel alanla birlikte kodlayarak, cinsiyetçi bakış açısını yeniden üretir (Akbulut, 2008: 353). Örneğin bir kadının şarkıcılık yapması ona tam anlamıyla mutluluk getirmezken, erkeği için bu işini bırakıp evinin kadını olması o kadın için tarif edilemez bir mutluluğun anlamını taşımaktadır.

Küçük kızlar ve yetişkin kadınlar, flört ettikleri erkeğin omuzlarının arkasına gizlenir ya da gözlerini kaparlarken, küçük erkek çocukları ve yetişkin erkekler bakma ayrıcalığına sahiptir. Kadın izleyici gibi kadın kahraman da çoğunlukla bakmayı, kendisini arzulayan erkeğin bakışına karşılık vermeyi beceremez. Klasik anlatı sinemasında bakmak, arzulamaktır (Öztürk, 2000: 71). Bu işi kadın beceremediği için bunu becerebilenler erkek kahramanlardır. Arzulayan cinsi bu sebeple erkekler olarak görebiliriz. Ayrıca sözlerin az, bakışmaların fazla olduğu filmler buna örnek olarak gösterilebilir. Erkeğin uzun bakışları filmlerde kadını arzuladığı anlamına gelebilir.

1950’li yıllar mutlu ev kadını simgesinin yanında Hollywood’un iş kadınlarını femme fatale olarak canlandırdığı bir dönemi kapsamaktadır (Öztürk, 2000: 72). Femme fatale bir erkeği özellikle cinselliğini kullanarak tuzağa düşüren bir kötü kadın tiplemesi olarak görülür. Fransızca’da “ölümcül kadın” anlamına gelen femme fatale, erkekleri kendisine aşık edip, ağına düşürür. Bu tuzak sonucunda erkeklerin kişilikleri, maddi varlıkları ve toplumsal statüleri tehlikeye girer. Bu sebeple “kötü kadın” tanımlamaları arasında femme fatale’lerin de ayrı bir yeri vardır. Onlar genellikle cinselliklerini ve güzelliklerini kullandıkları için kötüdürler. Genellikle vamp kadın, meşum kadın, fethan kadın gibi farklı adlarla da anılırlar.

Avrupalıların ‘femme fatale’inin karşılığı ‘vamp’ kadınlar Amerikan sinemasında boy gösterirken, kadın, erkeğin eklentisidir. 1930’ların başları ve 1940’lı yılların ortak özelliği, kadını erkeğin cinsel isteğinin nesnesi ve kadın bedenini ise, ‘hazza dayalı heteroseksüelliğin’ odak noktası haline getirmesidir (Akbulut, 2008: 84).

Film noir, kahramanlarını çürümüş ve itici algılanabilecek bir dünyanın içine yerleştiren suç filmlerini tanımlamak için kullanılan bir sinema kavramıdır. Bu tarz filmlerde femme fatale tarzı kadın tiplerine sıklıkla rastlanır. *Politik Kamera* (1997) adlı eserde noir üslubu filmler, nesnelere arasındaki farklılıkları bulanıklaştırarak değerler sistemine ait sınırların çözülüşünü gösterir, kadınların aşırı ölçüde duygusal, irrasyonel ve değer yoksunu olduğunu ileri sürerek temsil düzleminde olgunlaşmamışlığı çağrıştırdığından bahseder. Dolayısıyla, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak kaydedilen şey, ataerkil sınırların ve özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınır aşmak, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişmedir, yasanın ihlali niteliğindedir.

Türkiye’de erkek bakışının kadına nasıl yöneldiği, popüler yerli filmlerde onu nasıl kendi bakışının nesnesi haline getirdiği, kadınlık niteliklerini nasıl edilgenlik, teşhircilik ve mazoşistlikle bitişik olarak belirlediği, kadınların süregiden buyrukluk konumunu nasıl “kaçınılmaz” ve “olağan” kıldığı üzerinde çok durulur (Abisel, 2005: 139).

Toplumda bulunan yetişkin bir kız çocuğu, erkenden hareketlerini sınırlamayı, göze çarpmayacak şekilde yürümeyi ve asla koşmaması gerektiğini öğrenir. Kadınlar, bir erkeğin gözlerine doğrudan bakarsa bunun çoğunlukla saldırıya davet çıkarmak anlamına gelebileceği endişesini taşırlar (Öztürk, 2000: 133). Bu davranışlar kız çocuklarına küçüklüklerinden beri öğretilir. Ahlâki kurallar çerçevesinde kızlar küçük yaşlardan beri ideal kadın olmanın kurallarını sosyalizasyon süreci içerisinde ilk olarak aileden öğrenir. Bunların başında ise oturup kalmasını bilen kız ideali temsil eder. Filmlerde de bu davranışlara özellikle yer verilir. Kırdan kente göç eden kadınlar modernizasyon süreci kapsamında bu işin ehli kişiler tarafından çeşitli dersler alarak oturup kalmasını öğrenirler. Eğer ailede öğretilmemişse, kente gelen kadın kendi çabasıyla ya da ders alarak oturup kalmasını kısacası inşa edilen kuralları öğrenir.

Bu bölümde sinemada ataerkil söylemlerin ne şekilde yer aldığından bahsedilmeye çalışıldı. İnşa edilmek istenen kadınlık ve erkeklik tipleri ataerkil söylem çerçevesinde ele alınır, filmler aracılığıyla da topluma yansıtılır.

4.2.1. Hollywood Filmlerinde Kadının Temsili

Hollywood filmlerinde kadına yaklaşım tarzı da Yeşilçam filmlerinden farklı değildir. Birçok Yeşilçam yapımı, Hollywood filmlerinin etkisi altında kalarak çekilmiştir. Hollywood filmlerinde yer alan aile filmlerinin, kadın erkek rol ayrımının benzerleri Türkiye’de Yeşilçam filmleriyle sunulmuştur. Oluşturulmak istenen eril ideoloji bireylere en çok bu şekilde ulaşabilmekte ve bireyleri en çok bununla etkileyebilmektedir. İnşa edilen kadınlık ve erkeklik halleri filmler aracılığıyla topluma daha kolay empoze edilmektedir. Çünkü izlediklerinin etkisinde kalan bireyler ideal kavramının içeriğini izledikleri filmlerle doldurmaktadırlar.

Wood’a göre klasik Hollywood filmlerinde iki ideal tip söz konusudur: Erkeksi, serüvenci, kuvvetli, tuzağa düşmeyen ‘ideal erkek’ ve eş, anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza dek yuvasının ve evinin güvenilir dayanağı olan ‘ideal kadın’. ‘İdeal kadın’, büyük bir özveri figürü olarak konumlandırılır. Melodram kadın, aşk, cinsellik ve evcil olanla birleşerek, kaynağını Amerikan yaşamının ikonu içindeki ev ve ‘fedakâr anne’ figürü arasındaki karşıtlık ve rahatsızlıktan alır (Aktaran Akbulut, 2008: 81). İnşa edilen ideal kadının en önemli özelliği fedakâr anne olmasıdır. Bu gerek Hollywood filmlerinde gerekse Yeşilçam filmlerinde kadın karakterlerin vazgeçilmez özellikleri arasındadır.

1970’lerde feminist eleştirmenler, sinemasal temsillerin kadını; duygusal, eve bağlı ve bağımlı bireyler olarak yansıttığına dikkat çekerler. Kadınlar, erkek arzularının nesnesi, fetişi ve erkek iktidarının edilgen doğrulayıcılarıdır. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilir. Olay örgüsü ve diyaloglar genellikle kamusal değil, kişisel sorunlar çerçevesinde döner, olayların geçtiği mekanlar sıklıkla ailenin sınırlandırıcılığını anlatacak şekilde kapatılmıştır. Filmler çoğunlukla geleneksel aile

düzeninin yeniden kurulmasıyla son bulur ve kadın özgürleşmesini geleneksel erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına giriş hakkının kazanılması olarak yorumlanır. 1970'lerin başlarında, kadınların dışarıdaki dünyada erkeklerin yol göstericiliği olmadan tutunamayacakları savunulur (Öztürk, 2000: 75). Bu tarz görüşler ancak 1980'lerle beraber değişime uğramıştır. Ondan evvelki çekilen filmlerde daha çok kadının edilgenliği ve savunmaya muhtaç olduğu işlenmiştir.

Sonuç olarak, Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilir ve kadın için uygun görülen içeriye ait, evsel alanın tematik inşasına, sıklıkla, benzer bir işlev gören belirli biçimsel özellikler eşlik eder. Olay örgüsü ve diyaloglar genellikle kamusal değil, kişisel sorunlar etrafında döner; olayların geçtiği mekanlar sıklıkla ailesel sınırları ifade edecek şekilde kapatılır, kamera çerçevelemesi kadınları bağımsız değil, ilişkilere bağlı olarak resmeder; kullanılan güzel oyuncularla sık sık başvuru yakın çekimler, kadının erkek arzularının nesnesi olduğu anlamını destekler (Ryan ve Kellner, 1997: 221). Bu açıklamalardan yola çıkarak Hollywood yapımı filmlerin konularının Türk filmlerinden farklı olmadığı görülür. Kendi başına bir şeyler gerçekleştirmek isteyen kadınlar da zamanla evcilleştirilmektedir. Çünkü toplumsal roller gereği kadın kadınlığını bilmeli, ona göre hareket etmelidir. Hükmeden değil, hükmedilen konumda olarak, özel alanında vaktini geçirmelidir. Egemen ideolojinin inşa ettiği kadınlık biçimlerinin gerek Amerika'da gerekse Türkiye'de farklılık göstermediği söylenebilir.

4.3. TÜRK FİLMLERİNDE AİLENİN KONUMU

Aile, pek çok toplumda olduğu gibi ülkemizde de temel bir kurum niteliği taşımaktadır. Aile bireyler için önemli olan ilk toplumsallaşma kurumudur. Gökçe (1990: 206) aileyi "Aile, anne-baba-çocuklar ve tarafların kan akrabalarından meydana gelmiş ekonomik ve toplumsal bir birliktir" şeklinde tanımlar. Eliot ve Merill'e göre geleneksel ailenin işlevleri şu şekildedir: Biyolojik, ekonomik, koruyuculuk, psikolojik, eğitim, dini, boş zamanı değerlendirme, prestij sağlama gibi sekiz bölüme ayrılabilir (Aktaran Gökçe: 1990, 218). Ailenin tanımına yer verdikten sonra, bu kurumun sinema

da fazlaca yer aldığından bahsedilebilir. Türk filmlerinde de aile, kutsal olanı temsil etmektedir. Onun bölünmez bütünlüğü her zaman korunarak, devam etmelidir.

Türk filmlerinde gençlerin mutlu yuvalar kurup, çocuk sahibi olarak toplumsal işlevlerini yerine getirmeleri özendirilir. Düzenin göstergesi, filmler de ailedeki birlik ve beraberliktir. Aile içi düzen bozulmamalıdır. Bunun için her türlü özveriye başvurulur. Aile bir nedenle, devamlı ya da geçici olarak bölünürse kalanlar bu birliği sürdürmelidir. Aile üyeleri bunun mücadelesini verirler. Bu mücadele hep onaylanır, desteklenir ve sonunda bazı kayıplar olsa bile bütünlük yeniden sağlanır. Mutsuz sonlu filmlerde bile doğru olan kazanır, “temiz” ilişkiler yüceltilir (Abisel, 2005: 78). Mutlu sonlar Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmezleri arasında yer alır. Ahlâki değerlere verilen önemle birlikte ‘iyiler her zaman mutlu olmayı hak eder’ anlayışına filmlerde de rastlanır.

Türkiye’de aileye yüklenen kutsallık vurgusu, bu vurgunun Türk filmlerinde de görülmesine yol açar. 1960’lı yıllarda popülerleşmeye başlayan aile filmleriyle yeni tipler yaratılmıştır. İyiler kadar kötülerinde yer aldığı, fakirler kadar zenginlerinde bulunduğu filmlerde ailenin kutsallığı hep yüceltilir. Her zaman ailenin kutsallığını bozmaya yönelik çeşitli faktörlerin yer aldığı özellikle melodram filmlerinde görülür. Ailenin mutluluğunun filmin başlarında bozulduğunu, filmin sonunda ise ailenin tekrardan bir araya geldiği sıkça görülür. Bir araya gelen aile tüm sorunları aşacaktır, bu şekilde de aile bireyleri huzurlu, güvenli bir ortamda yaşamaya devam edecektir.

Aile filmleri annelik yapan erkeklere ilişkin olumlu temsiller yansıtırken, yaslanacak güçlü bir erkek koluna muhtaç kadın portreleri çizilirdi. Diğer taraftan bağımsız kadınlar yeni-noir tarzı örümcek kadın tiplmelerine büründürülür ya da yuva yıkıcılar olarak tanıtılırdı (Ryan ve Kellner, 1997: 218). Yani bu tarz kadınlara “kötü” gözle bakılır. Cinselliğini özgürce yaşayan, açık giyinen, bir işte çalışan ya da kendi ayakları üzerinde durarak bağımsız hareket eden kadınlar olumsuzlanır. Bunun yanında gelenekselliği içinde taşıyan kadın tiplmelerini aile filmlerinde olumlanarak gösterilmeye devam eder.

Giddens'a (1994: 46) göre, romantik romanların ve hikâyelerin hırsla tüketilmesi bir anlamda edilgenliğin kanıtıydı. Birey kendisinden gündelik dünyada esirgeneni hayal dünyasında arardı. Bu açıdan romantik hikâyelerin gerçekdışılığı bir zayıflığın, fiili toplumsal hayatta hayal kırıklığına uğramış özkimlikle hesaplaşamamanın ifadesiydi. Yeşilçam filmlerinin gösterimde olduğu zamanlarda filmlere en çok rağbet eden gruplar arasında kadınlarda yer alıyordu. Romantik hikâyeleri ve filmleri tüketenler kadınlardan oluştuğu için edilgen sıfatı da onları içermektedir. Giddens'a göre (1994: 45) romantik aşk esasında kadınsılaştırılmış aşktı. Aile filmlerinde aşk vazgeçilmez temalar arasında yer alır. Aşkın romantikleşmesi toplumsal roller bakımından kadına yüklenir. Duygularıyla ve sezgileriyle hareket ettiği düşülen kadına aşk olgusu yakıştırılır. Çünkü erkek toplumsal roller gereği mantığıyla hareket etmelidir. 'Duygusallık erkeğin doğasında yoktur' düşüncesi kabul edilen anlayışlar arasında her zaman yer alır. "Kadının imparatorluğu bir yumuşaklık imparatorluğudur.." şeklinde devam eden açıklamalarda Giddens'a göre yumuşaklık kadınlara, sertlik erkeklerle özdeşleştirilir. Bu anlayış toplumsal değerler tarafından da kabul edilir.

"Romantik aşk, heteroseksüelliğin oldukça kısıtlı olanaklarını yüceltmeye yarayan geleneksel bir temsil tarzıdır; erkeğin iktidar fantezilerini dile getirmesi ve babaerkil aileyi biricik normatif sosyoseksüel ideal ve kurum olarak konumlaması ölçüsünde muhafazakârdır. Bu nedenle, ideal, sorunsuz, başarılı olması su götürmez bir model olarak romantik aşkın gözden düşmesine, dönem içinde muhafazakâr kurumlara yönelen eleştirilerin bir sonucu olarak bakılabilir" (Ryan ve Kellner, 1997: 239).

Popüler filmlerde öykü, aile ve benzeri küçük gruplar etrafında, daha çok "ev içi" atmosferinde yer alır. Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır. Dolayısıyla, bu evrensel "doğal" kurum, popüler anlatıların vazgeçilmez ögesidir. Aile kurumu o denli doğallaştırılmıştır ki, neredeyse toplumsal bağlamında sıyrılmış olarak algılanır. Popüler anlatıların aileye ve

ona giden yolu açan romantik aşka bu denli ağırlık vermesi kaçınılmazdır (Abisel, 2005: 206).

Yeşilçam sinemasının yanı sıra Hollywood sineması da aileyi korumayı sürdürür. Geleneksel evliliğe ve aileye karşı alternatif arayanların seçimleri kısıtlanır, daha tutucu bir cinsel iklim yaratılır (Öztürk, 2000: 73). Ailenin kutsallığına ve işlevlerine verilen önem Hollywood sinemasında da geçerliliğini korumaktadır. Birçok filmin Hollywood sinemasından çevrildiği göz önüne alınırsa, bu durum olağan karşılanabilir. Özellikle geleneksel olana, muhafazakâr kesime seslenmek isteyen filmlerde resmi ideolojinin kalıntıları filmlere de yansıtılır.

Bunların yanında aileye yönelik olumsuz tavır taşıyan kişilerde mevcuttur. Ama onlar ya zaten “kötü”dür ya da sonunda yola gelir ve bir “yuva” kurarlar. Bazen de olumlu aile yaşamıyla bağdaşmayan, “iyi aile” kavramına ters düşen örneklerle karşılaşılır. Bunlar, yerilir; üyeleri ise bir biçimde ama muhakkak yozlaşmış kişilerdir. İnsani değerlerini yitirmişlerdir, birbirlerini sevmezler, ilişkileri yalnızca çıkarlarına dayalıdır. Paraya, içkiye, kumara hasılı tüm kötü yollara eğilim gösterirler. Birbirlerini aldatırlar, oğul ya da kızlarının sevdiği gençle birleşmesine karşı çıkarlar, işleri karıştırır binbir kötülük yaparlar (Abisel, 2005: 78). Filmlerde sadece ailenin mutluluğuna yer verilmez. Bu mutluluğu bozacak çeşitli engellerle karşılaşılır, önemli olan ise bu engelleri aşmaktır. Güçlü aile bağlarıyla çoğu Türk filminde bu sorunlar giderilir ve huzurlu aile tablosuna tekrardan ulaşılır.

Filmlerde aile kurmaya ve evlenmeye ideal bir olay olarak bakılmakla birlikte kolayca evlenip çoluk çocuğa karışmak olanaksızdır. Dolayısıyla filmlerin çoğunda esas sorun buradan kaynaklanır. Kadın ve erkek kahramanın birbirine kavuşmasında ortaya çıkan engeller filmin iskeletini oluşturur. Melodram filmlerinin vazgeçilmez kodları arasında yer alan aksilikler, tesadüfler, iyi-kötüler aile filmlerinde karakterlerin kavuşmasını önler. Bu sebeple farklı konular ortaya çıkarak, kahramanlar çeşitli zorluklarla mücadele eder.

Abisel'e göre (2005: 209), aile filmlerinde karşılaşılan temaların çoğunu "kadın kendini feda etmelidir" başlığı altında toplamak mümkündür. Aile filmlerinde, kadının varlık nedeni ailenin, dolayısıyla toplumsal dokunun sağlamlığını korumakla eşleşmiş gibidir. Kendinden vazgeçme, kadının kadın olma özelliklerinin en temel olanıdır. Kadın, doğuran, bakıp büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşayan bir varlık olarak çizildiğinden, bu fedakârlık teması uygunsuz değildir.

Kadınlar, mutluluğun adanmışlık aracılığıyla yalnızca yuvanın sınırlı mekanında, erkeğin koruyucu ve cezalandırıcı denetimi altında gerçekleşeceğine inanmaktadır. Bu filmler kadın karakterlerine, elinde olanla yetinme, her türlü zorluğa göğüs gerip her türlü fedakârlığı gösterme, hiçbir konuda talepkâr olmama, iffetini koruma ve erkeklerin taleplerine uygun davranma rolünü vermektedir. Onlardan beklenen, terk edilip yalnız kalsa, ihanete uğrasa bile katlanmayı sürdürerek sorunların üstesinden gelmektir. Böylece filmlerin büyük çoğunluğunun anlatılarına egemen olan ana gerilim alanı, esas kadın ve erkek karakterler arasındaki kavuşma-kavuşmama eksenine üzerine kurulmakta, iffet, sadakat, sabır ve annelik konularındaki tanımlamalar da yine bu eksen etrafında yapılmaktadır. Olanla yetinme, rolüne uygun davranan kadının tanımlanmasında önemli öge olarak kullanılmakta ve sınıfsal gerilimlerin, maddi manevi yeni taleplerin sınırlarının çizilmesinde yardımcı bir araç işlevi görmektedir. Kadın karakterin paranın getireceği maddi olanakları değersiz bulması, gözünü yüksellere dikip farklı taleplerde bulunmaması ve yerini bilmesi gerekmektedir. Yetinme, katlanma, sabretme, itaat etme gibi konulardaki kuralların genç kadınlara anlatılması gerektiğinde bu görev çoğunlukla, geleneğin taşıyıcısı olan erkek annelerine düşmektedir (Abisel, 2005: 297-298). Geleneksel toplumlarda aile büyüklerine verilen önem filmlerde de kendini gösterir. Erkeğin babasının ya da annesinin etkin nüfuzu ailedeki kadınların durumunu etkiler. Bu durum filmlerde de işlenmektedir.

Bunun tersi tutum sergileyen, rolüne uygun davranmayan kadınlar ise doğrudan, kendilerine çizilmiş sınırın dışına çıkanlarca temsil edilmektedir. Elindekiyle yetinmeyen, daha rahat ya da farklı bir yaşamı arzulayan, bu nedenle erkeklerin dünyasına geçiveren, hesap soran, bildiğini yapıp istediğini planlı biçimde elde etmeye

çalışan, bir kısmı para ve kariyer sahibi olan bu karakterler aracılığıyla, kadının sapmasının yanlış olduğu yollar ve mutsuzluk getiren davranışlar sergilenmektedir (Abisel, 2005: 299). Çünkü bu kadın tipleri geleneksel rollerin dışına çıkmıştır. Bu tarz kadınların davranışları da toplum tarafından uygun görülmez. Amaç zaten filmler aracılığıyla bu özellikleri sergilememeyi sağlamaktır. Yapılması gerekenleri yaparak rollerin dışına çıkılmasını engellemektir.

Sağlık'a (1997: 65) göre 1960-1970 döneminde ekranda gösterilen "Küçük Hanımefendi" dizisindeki Neriman, kadınlık rolünü benimsemiş "uyumlu" bir kadın tipi olarak belirlenir. Onun için kadın olmak güzellik, erkeğe uyum ve sadakat ile eş anlamlıdır. Sorumlulukları aile için ve evle sınırlıdır, bu konuyla da toplumsal yapıyla çelişmez. Kadınlığı bu boyutuyla yaşayışı kadın-erkek ilişkilerinde açıkça ortaya konur. Onun için aşk kutsaldır. Bu kutsallık inancı, aşka karşısına çıkacak her türlü engeli yıkma gücü verir ona. Çünkü mutluluk erkeğe, yani aşka bağlıdır. Engellerin en önemlisi, erkeğin düşük gelir düzeyinde olmasıdır, yani bir başka sınıftan olmasıdır. Ama o Alberoni'nin dediği gibi "ortak bir arzu için omuz omuza mücadele" eder erkeğiyle kazanır. Yaşam biçimi ya da kültürel farklılık gündeme gelmez.

Aile kurumu içerisinde kadınlara biçilen roller gelenekselin özelliklerini taşır. Bu sebeple, kadın rollerini (anne ve eş olma) ve görevlerini en iyi şekilde yerine getirmelidir. Filmlerde işlenen anne figürleri genelde ideal olanı yansıtmakla beraber, her zaman kutsalı da temsil eder. Anne olan kadın öncelikle çocuğuna sonra eşine en sonunda vatanına sadık olmalıdır. Bu mesajlar izleyici tarafından algılanır ve bunlar zamanla içselleştirilerek eril hâkimiyetin istekleri doğrultusunda hareket edilir.

4.4. MEDYADA İDEAL KADININ SUNUMU

Günümüzde medya büyük kitlelere kısa sürede ulaşabilmekte ve onları etkileyebilmektedir. İletişim araçları toplumun değer yargılarını, düşünce tarzlarını değiştirebilme gücüne sahiptir. Aynı zamanda empoze edilmek istenen düşünceler de medya yoluyla bireylere iletilir.

Medya, toplumsal yargıları yeniden üretebilir. Kadın ile erkeğe eşitlikçi bir açıdan bakarak, kadınların konumunun değişmesinde önemli bir faktör olabilir. Ancak son zamanlarda medya sektöründe kadınlara yönelik tam bir dönüşümün sağlandığından bahsedilemez. Çünkü medya haberleri ve yorumları aracılığıyla, geleneksel kadın imgesinin kurulmasında önemli bir yere sahiptir. Medyada daha çok eril gücün egemenliğini pekiştiren, ideal kadının nasıl olması gerektiği üzerinde duran, kadını meta olarak gören anlayışlara yer verilmektedir.

“Kadınların çeşitli yayın organlarında “fedakâr anne”, “sadık, iyi eş” kalıplarının dışında yaygın bir biçimde ancak cinsellikleriyle, ama erkek egemen söylemlerce tanımlanmış cinsel kimlikleriyle var olabilmektedir. Başka bir nokta da kadın üzerine söylenen sözdeki açılmanın, genişlemenin esas itibariyle kadının cinselliğinde odaklanıyor olmasıdır. Medyada kurulan kadın kimlikleri giderek artan bir biçimde erkek egemen söylemlerce tanımlanan bir cinselleğe örtüşür hale gelmektedir. Bu söylem ana hatlarıyla kadını pasif, kolayca el konulabilir, hükmedilir, parçalarına ayrılıp çeşitli amaçlar için kullanılabilir seyirlik bir cinsel haz nesnesine dönüştürmektedir. Kadınlar medyanın çeşitli alanlarında kendi seyredilişlerini seyredirken, bir yandan da onlardan talep edilen “ideal” kadının ne olduğu gösterilir ve onlara ‘kendini benim seni sevdiğim gibi sev, benim istediğim gibi ol’ denir. Basın yayın alanında çalışan pek çok kadının da kurulmasına aracılık ettiği bu söylem, talep dışı kalmak istemeyen kadınlarca da benimsenerek, kemikleşip yaygınlaşır” (Saktanber, 1995: 213). İdeal kadının yanında bu fedakârlıkları yapmayan kadınlar “kötü” olarak damgalanır. Çünkü o fedakârlık yapıp işinden ayrılmamıştır, çünkü o sahnede şarkı söyleyen ahlâksız kadını temsil etmektedir. Birçok programda bu tarz yaklaşımlarla karşılaşılır. İdeal kadın olarak tanımlanan kadının ilk görevi evde oturmasını bilmesidir. Bunu yapmayan kadına toplumda farklı gözle bakılma durumu söz konusudur. Günümüzde popülerliği artan izdivaç programlarında genel görünüm bu şekildedir. “Evinde otursun, çocuğumun annesi olsun başka şey istemem” şeklindeki açıklamalarda kadının özel alanla sınırlandırılmaya çalışıldığı gözlemlenir. Ancak genel yapı itibariyle; her sınıftan bireylerin bu tarz istekleri mevcuttur.

Türkiye’de devlet tekelinde olan radyo ve televizyonun kadınlara yönelik olarak hazırladığı programlar kadınlara “nazik hanımlar”, “saygıdeğer ev hanımları”, “kutsal anneler” muamelesi yapılan bir alandır. Radyoda ilk kez 1939 yılında başlayan kadınlara yönelik programlar, kadına “evin anası” olmanın dışında bir kimlik tanımadan, önce “Evin Saati” ve daha sonra “Ev” adını alarak başlar, 1970’lere dek “Ev İçin” adı altında toplanan çocuk bakımı, eğitim, sağlık, aile içi ilişkiler gibi konularda sürdürülür (Saktanber, 1995: 216). Saktanber’in bu saptamasında doğruluk payı vardır. 1940’lı yıllarda başlayan bu akım hala geçerliliğini sürdürmektedir. Medya kuruluşlarında erkek tekelinin daha baskın olduğu görülmektedir. Hazırlanan programlar, çekilen diziler, sinema filmleri inşa edilen yeni kadın tipinin nasıl olması gerektiğini vurgulamaktadır. Vurgulanan tipler öncekilerden farklılık göstermemektedir. Erkek için kadının bir günde şöhretinden vazgeçtiğini gösteren dizilerden, ‘kadının evi erkeğinin yanındır’ söylemlerine kadar çeşitli yargılarla karşılaşılmaktadır.

“Çocuğunu kurtarmak isterken ölen anne” gibi haberler medyada kadına yüklenen anlama bir örnek teşkil eder. Kadına yönelik tüm mesajlar “daha iyi anne-daha iyi eş” olmak için nelerin yapılması gereğini vurgular. Bu ise, kadının oynadığı rolleri aslında “hep daha iyi oynayabileceği” imajını işleyerek, ortalama anne ve eş olma durumundaki kadını sürekli olarak, oynadıklarının yetersiz olduğu düşüncesine iter. Ortalama anne eş rolünü oynayan kadın zaten “yapabileceğini ve yapması gerekeni yapan” olarak görüldüğünden ve bu yaptıkları da onun biyolojik karakteristiğinin doğal uzantısı olarak görüldüğünden kadının statü derecesi de, buna paralel olarak nispeten düşük tutulur. Bütün bunların arkasında erkeğin egemenliğini veri olarak alan bir dünya görüşünün bulunduğu varsayılmaktadır (Çelebi, 1990: 11).

Reklamlarda da erkeğine severek hizmet eden ve sürekli mutfakla ilişkili olarak gösterilen kadınlar, güler yüzlü anneler, güler yüzlü, bağımlı eşler, hemen her geleneksel filmde güçlü bir erkek tarafından korunan ya da iyiliği için dövülen kadınlar, yazılı ve görsel basında sergilenen kadın bedenleri, seksi kadınlar, hep ‘güzel’ olması hep ‘ince’ olması beklenen kadınlar, ‘evinin kadını’ ve annesi olan kadınlar; fahişelere

karşı ‘namuslu kadınlar’; kısacası kitaplardaki, gazetelerdeki, televizyondaki ve her şeyden önemlisi sokaktaki söylem bilinçli ya da bilinçsiz olarak kadının ailede, işyerinde geleneksel rolünü sürdürmesine yönelik, aşağılayıcı bir dil kullanarak statükocu, tutucu iletiler sunar. Erkeklerin beklentileri, bu söyleme göre biçimlenir. Birlikte oldukları kadının başarılı bir ‘iş kadını’, evinde ‘iyi bir ev kadını’, çocuklarına karşı ‘iyi bir anne’, kendisi için hep hazır bir ‘eş’ olması beklenir. Böylece kadının kişiliği, birbirleriyle uyumsuz kimliklerle sürekli parçalanır (Öztürk, 2000: 133). Eril zihniyetin bakış açısına göre kadın, çeşitli parçalara bölünerek şekillenmektedir. Kadın birçok alanda kendi beklentileri doğrultusunda değil, başkalarının belirlediği biçimde hareket eder duruma getirilmektedir.

Arslan’a göre (2005: 48-49), “yeni kadın”, “pek de yeni olmayan” erkekler tarafından kurgulanır. Her defasında “aşırı” modernleşmeyi temsil eden kadını olumsuzlayan ve dışlayan bir karşıtlık zinciri içinde “yeni kadın” ortaya çıkar: “Batıya özenen, özgürlük düşkünü kadın kahramanlar” karşısında, “ev işlerine ve çocuklarına karşı vazifelerini boşlamayan, yerli değerler ve milli ahlâkla donanmış eğitilmiş kadınlar”; “cinsel serbestliği ve abartılı makyajı nedeniyle şiddetle eleştirilen” Batılı kadın karşısında, “modern ancak mütevazı, sorumlu, tutumlu, şefkatli” yeni Türk kadını. Bu “yeni Türk kadını” imgesi, modern ulus imgesinin bütünlüğünü parçalayan yarıktan belirir: Artık kabul edilemez olmuş, “çirkin” görünen yerli değerlerle, hep bir özenme ve kapılma duygusuna yol açacak Batılı değerler arasında bir denge/bütünlük kurma arzusunun nesnesi, nedeni olan bir kadın. Bu imge, “geleneksel, alaturka imaj ile iffetsizlik, yani Batılı kadınlar gibi cinsel serbestliğini ilan edecek denli aşırı modernlik arasında bir denge kurmak yoluyla, hiç kapanmayacak yarığa yerleşecek ulusun bütünlüğünü mümkün kılar. Yani Batılı yeni kadın figürü filmlerde görünümüyle, davranışlarıyla resmedilir. Bunun ideal Türk kadınına dönüşümü ise biraz sancılı olmaktadır. Görünümün yanında, ahlâki değerlere sahip olması, evinin kadını olarak çocuklarına bakması inşa edilen yeni kadın tipinin ilk vazifeleri arasında yer alır.

Maktav’a göre (2003: 283) ideal kadın, hayatın uç noktaları arasında gidip geldikten sonra nihai kimliğini evinde, ait olduğu ve sonsuza dek ait olacağı kocası ile

çocuğunun yanında bulan kadındır. Fakat Yeşilçam melodramları sadece kadını idealize etmekle yetinmemiş, bu kadının nasıl bir erkeğe ve topluma ait olması gerektiğinin altını da çizmiştir. Milliyetçi değerlerin biçimlendirdiği bir topluma ve milliyetçi bir erkeğe ait olmalıdır ki kadın, milletin devamını sağlamalıdır; böylece ideal kadın kimliği tamamlanmış olacaktır. Maktav'ın da vurguladığı gibi filmlerde sadece ideal kadın tipleri kurgulanmaz, bunun yanında bireyin içinde yer alacağı toplumunda nasıl özellikler taşıması gerektiğinin de üzerinde durulur. Bu özelliklerin başında, vatana ve millete bağlılık, vatan uğruna ölme, ülkeyi böldürmeme gibi ulusalcı fikirlere gönderme yapılır. Bunun yanında ailenin bölünmezliği, kadının namusu, 'kadının yeri evidir' anlayışı Yeşilçam filmlerinde görülür. Bu şekilde yeni bir toplum inşa edilirken kadına da erkeğe de çeşitli roller verilir. Bu roller yerine getirilince istenilen ideal birey tipi de gerçekleşmiş olur. Önemli olan hem rolüne hem de vatanına ihanet etmeden, bu rolleri gerçekleştirmektir, gerçekleştiremediğin zaman hem vatanına ihanet etmiş hem de toplumun saygısını kaybetmiş olursun. Kontrol mekanizmalarının sıkı denetimleri karşısında, yaptırımların güçlü olması dolayısıyla da bireyler bu rolleri yerine getirir. Aksi durumda nasıl bir baskıyla karşılaşacaklarını bilirler.

İdeal olmayan kadın ise erkeğine derin bir aşk ve sadakatle bağlı olmayan, birden çok erkekle beraber olan, evinin kadını, çocuklarının anası olma ereği taşımaksızın cinselliği yaşayan, varlığını ve cinselliğini aile, vatan, millet gibi kutsiyetlere adamaktan kaçınan kadındır.

Carole Pateman'a göre popüler ve akademik anlayışta, erkek-kadın ikiliği, liberal ayrımlar ve zıtlıklar döngüsellüğünün oluşumuna hizmet eder: Buna göre dişil doğa ile, kişisel-olan ile, duygusal olmasıyla, aşkla, özel alan ile, sezgisel alanla, ahlâkla ve doğumla kendine özgü ve bağımlı olmakla ilgilidir. Eril ise kültür, siyaset, akıl, adalet, felsefe, iktidar, başarı ve özgürlük dünyasıyla ilgilidir; kamusal alandadır ve evrenseldir. Görüldüğü gibi felsefe de erkeklerin payına düşmektedir, akıl da, iktidar da, kültür de (Aktaran Öztürk, 2000: 99). Kadın doğal olanla eşleştirilirken, erkek doğal olana hükmeden konumundadır. Bu sebeple erkek birçok alanda kadından daha fazla ayrıcalığa sahiptir.

Sonuç olarak, medyada kadının ideal kadın formatında olmasına yönelik tutumlar yer verilir. Eril söylemin yön verdiği şekilde, toplumsal ve ahlâki değerlerine sahip çıkan, vatanını seven, iyi anne ve iyi ev kadını olarak inşa edilen yeni kadının özellikleri bu şekildedir. Medyada inşa edilmek istenen böyle bir kadın tipinin oluşmasında etkili bir konuma sahiptir.

4.5. MELODRAMIN ÖZELLİKLERİ: İYİ-KÖTÜ AYRIMI

İlk örneklerini tiyatro alanında veren, insanları eğlendirmeyi ve duygularını harekete geçirmeyi amaçlayan melodram, 18.yüzyılda ortaya çıkan bir terimdir. Yunanca melos ve drama sözcüklerinin birleşiminden oluşur ve müzikli drama anlamına gelir. İlk kez Jean Jacques Rousseau tarafından kullanılmıştır (Gledhill, 1987: 19). Daha sonraları, müzik melodramın içsel bir ögesi olmaktan çıkmış ve kavram, duygusal yoğunluk, görsel aşırılık, ahlâki kutuplaşmalar ve döngüsel anlatım içeren oyunları adlandırmak için kullanılmaya başlanmıştır (Suner, 2006: 184).

Özön'e (1995: 142) göre, melodram izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek üzere kolay yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; basit, kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan; ahlâk dersleri veren yapıtları anlatır.

Melodram filmleri genellikle zıtlıklar üzerine kuruludur. Zengin/fakir ayrımı, kadın/erkek olma, iyi/kötü olma gibi farklılıklardan yola çıkılarak filmler meydana gelir. En çok üzerinde durulan ayrım ise iyi/kötü ayrımıdır. Ahlâki değerler vurgulanarak toplumsal yapıda dönüşümlerin olması amaçlanır. Her zaman iyiler kötülerle savaşır ve iyi olan kazanır. Kötü olansa yenilmeye mahkûmdur.

Yerli melodramların bugüne dek eleştirildiği en önemli noktalardan birisi rasyonellikten yoksun olmalarıdır; bir başka deyişle bu filmlerde olup bitenlerin günlük hayattaki doğal mantığa uymamasıdır. Yerli melodramların günlük hayattaki

rasyonaliteden çok ruhsal boşalım temelinde işlediğini söylemek melodramların önemli özellikleri arasında gösterilebilir (Mutlu, 2001: 112).

Melodramatik anlatıda sürekli süprizler, olayların akışında ani değişiklikler vardır. Şans, tesadüf, beklenmedik karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar bu anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır (Mutlu, 2001: 118).

Ayrıca melodramda her şey “gerçekte” olandan fazladır. Kahramanların hissettikleri güçlü duygular, yaşadıkları acılar, yaptıkları fedakârlıklar, kaderin karşısına çıkardığı tesadüfler hep “gerçekte” olmayacak kadar aşırıdır. Öyküdeki “aşırılık”, görsel olarak genellikle abartılı oyunculuk, gösterişli dekor ve kostümler, yakın plan yüz çekimlerinin yoğun kullanımı gibi teknikler aracılığıyla dışavurulur (Suner, 2006: 185).

Melodram 20.yüzyılda, özellikle Amerika’da ve Hollywood sinemasında yaygınlık kazanmıştır. Melodram kadınsı bir türe dönüştürülerek kadın izleyicileri hedefleyen bir kitleye odaklanmıştır. Kadına ve özel alana yönelen aileyi anlatan filmler yapılmaya başlanmıştır. 19.yüzyılda endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan yeniliklerle kadının geleneksel rollerinde farklılıklar meydana gelmiştir. Bu farklılıkları gidermek amacıyla melodram filmleri daha çok aile kavramını konu alan filmler üzerinde yoğunlaşmıştır. Melodram artık evle, domestik alanla ilgilenmeye başlamıştır (Akbulut, 2008: 41). Melodram kadına, eve, duygulara odaklanır ve kadını erkeğe göre eş, anne olarak konumlandırır. Ayrıca melodramlarda toplumsal olarak onaylanan kadınlık, anneliktir. Bu nedenledir ki melodramlar, anneliğin ideolojisini de açığa çıkarır.

Akbulut’a göre (2008: 78) melodram türünün kadına yakıştırılmasının nedeni; melodram tiyatral bir tür olarak ortaya çıktığında Avrupa, feodalizme karşı burjuva devrimini yaşamıştır. Burjuva sınıfı aracılığıyla ortaya çıkan melodramatik biçim, dönemin toplumsal, siyasal ve ahlaki karmaşalarını yansıtmıştır. Melodram, devrimle birlikte yitirdiği düşünülen ahlak, erdem, namus gibi değerleri kadın aracılığıyla dile getirmiştir. Ayrıca kadının kültürün taşıyıcısı olması nedeniyle de melodram türüne

daha çok yakıştırılmıştır. Maktav'a göre (2003: 279) de kadın kurgusu sinemadan önce romanslardaki sunum ile sorgulanmıştır. Romanslardan kadın filmlerine ve günümüzün pembe dizilerine uzanan süreçte kadını eviyle, kocası ve çocuklarıyla tanımlayan, cinselliği ise hiçbir zaman salt cinsellik olarak ön plana çıkarmayan bu anlatının temel özellikleri değişmemiş, romanslar gibi kadın filmleri de romantik aşkı anlatmıştır. Geçmişten günümüze ele aldığımız da melodram filmleri bu gibi sebeplerden dolayı kadınlarla özdeşleştirilmiştir.

Yetmiş sonları ve seksen başları, Hollywood sinemasında “melodramın dönüşü” olarak adlandırılan bir akıma tanıklık etmiştir. Melodramlarda sıklıkla işlenen temalar arasında, servetin sahte mutluluğundan doğan düş kırıklığı; güven, görev duygusu, sadakat ve bağlılık gibi basit ve mütevazî aile değerlerinin güzelliği; duyguların, para ya da kariyer gibi dünyevi ödüller karşısındaki öncelikli yeri; orta sınıf aile değerlerine tecavüzün cezasız kalmaması zorunluluğu; kişinin kendi nasibini kabullenmesi ve ne kadar sınırlı olursa olsun, elindekilerle yetinmesi gereğini hatırlatan bir unsur olarak hastalık ve ölümün rolü vb. sayılabilir (Ryan ve Kellner, 1997: 253).

“İyi-kötü karşıtlığına dayalı ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya sunması, melodramın önemli kodlarından biri olarak değerlendirilir. Melodramda korkulan şey kaderden gelmez, kahraman ve kötünün düşmanlığından gelir. Dünya ‘iyi’lerden ve ‘kötü’lerden oluşmuştur. Çatışma, bu iki ahlâki güç arasında geçer ve mutlu sonla biten melodramlarda kazanan, daima ‘iyi’dir. Böylece ‘iyi’nin kazanmasını göstermekle melodram, yanında olduğu değerleri gösterir. Melodramlarda en çekici olansa, ‘kötü’nün kötü olmasıdır. Başka bir ifadeyle ‘kötü’nün neden kötü olduğu üzerinde durulmaz, o sadece ‘iyi’nin ‘erdemli’ davranışlarını ortaya çıkarmak için anlatıya yerleştirilmiş bir figürdür” (Akbulut, 2008: 66). ‘Kötü’, ‘iyi’ olduğu için vardır; onun anlatsal işlevi, karşıt karakteri tanımlamak içindir.

“Saf meleksi ruh hali, cinsiyetten arındırılmış erotizmi, utangaç kız çocuğu tavırları, bebeksi giysileriyle, melodram türünün kadını da, erkek fantezilerini süsleyen buluş çağı genç kızı temsiline işaret eder. Bu tarz filmlerin, esas kahramanı olan kadın,

kararlı bir cinsel kimliğe ulaşmaktan aciz, edilgin dişiliğin engin mavi deniziyle, geriletici erillik şeytanı arasında parçalanmış olarak temsil edilir. Melodramda kişilik kutsal bir konuma yükselir ve bireysel düzeyde mit üretme işlevi görür. Kişi, hem arzu ve güdülenmenin hem de ahlâk ve değerler sisteminin kaynağı biçiminde temsil edilir; böylece duygusal ifadenin terimleriyle toplumsal ve ahlâki değerlerin unsurları birbirinden ayırt edilemez hale gelir. Melodramlarda yer alan arzu biçimleri, izleyicinin kendini olaylara kaptırmasını ve karakterlerle özdeşleşmesini sağlar” (Öğüt, 2009: 210).

Yerli melodramlar belli toplumsal cinsiyet kalıpları üretmekte ve bu süreçte kadını ve kadınlık rollerini erkekler için ve erkeğin gereksinimlerine göre kodlanmaktadır. Filmlerde kadınların, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, uysal, güçsüz olarak tanımlanması, bu filmlerde kadınların, gösterilenin göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge olarak işlev yüklendiğini açığa çıkarmaktadır. Melodram filmlerinin çözümlenmesi, Connell’in vurguladığı gibi kadınlığın oynandığını ve özellikle erkekler için oynandığını açığa çıkarır. Çünkü melodram kadınları, kendi istedikleri gibi değil, sevgilileri ya da kendilerinden daha güçlü ve ‘akıllı’ olarak sunulan erkeklerin istediği gibi davranırlar; kadınlıklarını onlar için ve onlar aracılığıyla kurup oynarlar (Akbulut, 2008: 356).

Hollywood melodramlarında olduğu gibi Yeşilçam melodramlarında da film kişilerinin ahlâki niteliklerinin, onların dış görünüşlerine yansıdığı görülür. Sözgelimi Yeşilçam filmlerinde erkek karakterlerin bıyık şekli, kadınların saç rengi, kullandığı aksesuarlar, onların iyi mi kötü mü olduğunu gösterirler. İzleyici ince bıyıklı erkeğin, birazdan esas kıza saldıracağını; pala bıyıklı yaşlı erkeğin ise hem ayrılmış sevgililerin bir araya gelmelerine yardım edeceğini, hem de onun, kahramanlardan birinin babası olduğunu bilir. Karakterlerin giysileri, jestleri, karşıtlığı simgeleyen uyaşımıldır ve bu uyaşımıldır neredeyse evrensel bir nitelik taşır. Yerli melodramlarda iyi kadın esmerse, kötü kadın sarışındır. Üstelik sarışının, ‘doğal’ olanı makbuldür. Sarışın olmak üst sınıfla, esmer olmaksızın alt sınıfla ilişkilendirilir. Sarışın kadınlar, çoğunlukla kötü huyludur; sigara ve içki içerler; özgür cinsellik yaşarlar; çoğu zaman herhangi bir işte

çalışmazlar; tek amaçları varsıl ve yakışıklı bir erkeği elde etmektir. Bu ‘kötü’ kadınlar için namus gibi kavramların herhangi bir anlamı yoktur. Esmer kadınlar ise, genellikle halkla ilişkilendirilen namus, erdem, dürüstlük, sevgi, saygı, sadakat gibi değerleri simgeler. Onlar, görünüş ve davranışlarında toplumsal değerlere ters gelen herhangi bir davranışta bulunmazlar; böyle bir şey yapmış olsalar bile, çoğu kez başka insanların yüzünden ‘öyle’ davranmışlardır (Akbulut, 2008: 108).

“Melodramlarda birçok kadın oyuncu hem bir yosma gibi davranmak hem de erdemli ve masum kalabilmek yeteneklerine sahip karakterler olarak karşımıza çıkar. Atilla Dorsay’ın sözleriyle ‘bir erkeğin hem bir dişi, hem de temiz bir aile kadını olarak hayal edilebileceği bir kadın olmak ve böylece aslında iki farklı kadın kimliğini tek bir bedende toplamak’ zorundaydı çoğu başrol oyuncusu” (Aktaran Yumul, 2001: 52).

Aynı zamanda iyi-kötü ayrımının karakterlerin dış görünümüne yansması; onların simgesi oldukları ahlâki değerlerin okunmasını seyirci açısından daha da kolaylaştırmaktadır. Melodramlarda iyiler daha az ya da gerçekçi olarak, kötüler ise dışavurumcu olarak sunulurlar. Film, hep iyinin bakış açısından dünyayı izler. Sonunda karakterin kendi kötülüğü, onun ölümüne sebep olur (Akbulut, 2008: 67). Akbulut’un belirttiği gibi filmlerde olumsuz kadının üst sınıftan, şımarık, sigara içen, yabancı şarkı söyleyen, hep tırnaklarını boyayan biri olarak sunulur. Bu özellikler onun ‘kötü’ olduğunu tanımlamaya yeter. Bu durum melodramlarda karakterin ‘tipleşmesi’ ya da tipleşmiş oyunculuk olgusunu beraberinde getirmiş, sadece giyimleriyle değil, davranışlarıyla da tipleşmiş bir oyunculuk tarzı yaratmıştır.

Kadın “sahibi” olacak uygun erkeği beklerken, erkeğin uygun kadın için maceradan maceraya koşması geleneksel anlatılarda sık sık yinelenen bir kalıptır ve etkin erkek-edilgin kadın imgesi açısından da önemlidir (Abisel, 2005: 181). Erkeğin istediği kadar kadınla beraber olması sorun teşkil etmezsen, kadın için böyle bir durum filmlerde söz konusu değildir. Böyle bir durum gerçekleştiğinde de kadın hemen damgalanarak erkeğin gözünden düşer. Bu duruma dayanamayan edilgin kadın tipi de genellikle kendini başka şeylerle avutma yolunu seçer.

Melodramın önemli bir unsuru olan “negatif olarak kurulmuş özne” tanımını Mitsuhiro Yoshimoto yapar. Seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine, “negatif olarak kurulmuş özne” edilgen, kendini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder. Bu kavramı 1950 ve 1960’ların klasik Yeşilçam melodramları bağlamında düşünülebilir (Aktaran Suner, 2006: 187). Kadınlar da filmlerde “negatif olarak kurulmuş özne” konumunda görülür.

Melodramların en başta gelen teması olan namus-bekaret ilişkisi sinemada milliyetçi bir söylemle gösterir kendisini. Evlenene dek bekaretin korunması melodram kadınlarının birinci vazifesidir; pek çok melodramı melodram yapan da kandırılan, istenmeden veya elinde olmadan bekaretini kaybeden (!) kızların çektiği acılar olmuştur. Ataerkil ideoloji erkek kahramanda en çok “şeref” kavramıyla hayatiyet bulur; “şeref” bir fenomen olarak pek çok melodramda kadın kahramanın hikayesi çerçevesinde onun hayatı ve bedeni üzerinden kurgulanmıştır. Bu kurguda filmin erkek kahramanının dışında bir başka erkekle birlikte olan, daha doğrusu olmak zorunda kalan kadın için ölümden başka kurtuluş yolu yoktur; bütün sorunlar çözümlense dahi kaybedilen bekaret, kaybedilen/kirletilen namus ölümlerle temizlenir (Maktav, 2003: 284). Vatanda kadının namusuna benzer. Kirletildiği takdirde temizlenmesi gerekir. Kadınlar için bu temizlik kendilerinin öldürülmesiyle gerçekleşirken, vatan için bu durum düşmanın temizlenmesiyle gerçekleşir.

Türk sinemasının kadına bakışındaki “milliyetlendirilmiş cinsiyet/ cinsiyetlendirilmiş milletler” bileşkesi aslında sinemadan önce edebiyatta kendisini göstermiş, beyazperdeye yansımada da zaten uyarlamaların çok büyük bir etkisi olmuştur (Maktav, 2003: 284). Türk sinemasında uyarlamaların yeri çok fazladır. Kitaplardan uyarlanan filmlerin tekrarları dahi sonraki yıllarda çekilmeye devam etmiştir. Aynı filmin çeşitli versiyonlarıyla farklı tarihlerde karşılaşılır.

Genel olarak, aile içi melodramın bulanık duygusal dünyası geleneksel olarak kadına aittir (Ryan ve Kellner, 1997: 219). Melodram filmleri zaman içerisinde yaşadığı değişimle beraber kadına, evle ilgili olana ve aileye daha çok vurgu yapar.

4.6. “KÖTÜ KADIN” IN SUNUMU

Jean-Jacques Rousseau, daha 18.yüzyılda, insanların “doğuştan eşit” olduğunu, onları “iyi” veya “kötü” diye isimlendirmemize neden olan niteliklerini, sonradan, toplum yaşamı içinde edindiklerini ileri sürerdi. Durkheim, “bilgin, sosyal çevrenin insan bilinci üzerinde baskı yapan sosyal olgularını, hukuk, ahlâk, din gelenek gibi ortak fikirlerini inceleyerek toplumun ve o toplumun içindeki bireyin gerçeğine varılabilir” derdi. Dorsay’a (1989: 159) göre her birey, çağdaş dünyamızda etrafına baktığında, toplumda varolan “kötü”lerin, “kötülük” lerin, önemli ölçüde o toplumda var olan dengesizlik, haksızlık, adaletsizlikten, insanca bir yaşama düzeni kurulamamış olmasından geldiğini dile getirir.

1960’lar ve 70’lerin ilk yıllarında, popüler melodramlar, melodramın kurucu meselesi olarak kadın ve erkek olmayı, cinsel farklılığı müzakere eder. Aşkın, tamlik arzusunu sahneleyen haz kaynağı olduğu bu filmlerde, kadın ve erkek aşk söyleminin mazlum özneleridir. Sevgiden nefrete, acı çekmeden zulmetmeye hızla geçebilirler. 1970’li yıllarda seks filmlerinin ortaya çıkışıyla birlikte “aile filmi” adını alan, çoğunlukla ev içini, “kapalı kapıların ardını” anlatan bu filmler, kadın ve erkek arasındaki farklılığı, aile/dışarı karşıtlığında gidermeye çalışır. Bu karşıtlık, yüceltilen ya da olumsuzlanıp dışarıya atılan iki kadın stereotipi üretmiştir: “İyi” kadın fedakâr, müşfik, acı çekmeyi bilen, cefakâr, gururlu bir melek; “kötü” kadın ise içki ve sigara içen zengin ya da sınıf atlama arzusu içinde olan, cinsel arzularını açığa vuran ultra modern bir “şeytan”dır (Arslan, 2005: 47). “Şeytan” olarak görülen kadın tipi toplumsal düzen tarafından belirlenen özellikleri temsil etmemektedir. Toplumda “kötü” kabul edilen bu karakterler filmlerde de gösterilerek meşrulaştırılır. Zaten sevilmeyen kötü kadın filmi izleyenler tarafından da desteklenmez.

Kötü kadının çözümlenmesini yapmak için genel olarak melodram filmlerine başvurulabilir. Daha çok bu film türünde yer alan kötü kadın imgesi kendisini daha çok ele verir. Kadına, duygulara, eve, ‘özel olan’ a odaklanması, melodramın çoğu kez aşağı bir tür olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Ataerkil bir ideolojide ‘duygular’ alemi kadına ayrılmıştı; duygular, abartılı duygusallık ve domestik ayrıntılar değersiz bulunuyordu. Oysa western gibi diğer klasik türler, erkeğe ait türler olarak tanımlanmıştı (Akbulut, 2008: 34).

Yeşilçam melodramlarında karakterler, iyi/kötü olarak ayrılmışlardır. Temel çatışma da iyi/kötü arasında geçer. Anlatının eksenindeki karakterler mutlaka iyidir; onların kötü olmalarına olanak yoktur. İyi karakterler, davranışları ve tutumlarıyla olduğu kadar, dış görünüşleriyle de ‘iyi’ olduklarını belli ederler. İyi/kötü çatışması, bir aşk anlatısı biçiminde görülür. İyi olan karakterler, saflıklarıyla, ‘dürüst’, ‘temiz’, ‘namuslu’ olmalarıyla daima aşkı hak ederler. Kötü olanların tek düşüncesi, onların bir araya gelmelerini önlemektir. Bunun için yalan söylerler; iftira atarlar; hile yaparlar. Aşık çiftlerin nasıl ve ne zaman birbirlerine kavuşacakları, izleyici için önemli bir merak kaynağıdır. Çünkü türün uyaşımalarını bilen izleyici, anlatının romantik birleşmeye sonuçlanacağını da bilir (Akbulut, 2008: 108).

Abisel’e göre (2005: 299) zengin-şımarık-cinselliğini yaşayanlar kötü kadındır. Sinsi, şımarık, iftira etmekten kaçınmayan, çocuğuna annelik etmeyip, frapan giysileri ve yoğun makyajlarıyla gezip tozan, sigara ve içki içen, erkeklerle flört eden kadınlar, bu davranışlarının yanlışlığının vurgulanması amacıyla özel olarak kurulan sahnelerde görüntülenmektedir. Popüler yerli filmlerin anlatılarında içkin olan tarafgir tutum, böyle bir zengin kadına belirli bir etkinlik alanı tanımıştır. Yani bu kadınlar, ötekilerden farklı olarak kendi başlarına karar alır, meselelerinin peşine düşüp plan ve proje yaparak hayatlarını denetlemeye çalışırlar. En önemlisi, cinsel açıdan da etkindirler, erkeklere olan ilgilerini rahatça sergilerler. Cinsellikleri abartılı biçimde alenileştirilir. Erkeğin alanına ait olan etkinliğe özenmenin ne denli yanlış olduğu, bunun kadına “erkeği” kaybettireceği, onlar aracılığıyla anlatılmak istenir. Kadın etkin konumda olmak istese bile engellenir. Gerçek hayatın dışında, filmlerden bile yola çıkarak erilliğin ne

derecede etkin olduğu gör÷lmektedir. Bir şeyler başarıp, kendini gerçekleştirmek isteyen birey, aktör konumunda etkin olarak yer almak isterken, bu isteği çeşitli güçlerle karşılaşarak engellenmektedir.

“Melodram filmlerinde bir kadın, beklemesini bilmeli; para pul peşinde olmamalı; kendisini sevdiğini söyleyen erkeğe ve onun sözlerine her koşulda inanmalı; onun isteklerine uymalıdır. Mutluluğu buna bağlıdır, aksi takdirde yaşamdan mutsuz olacak, acı çekecek, pişman olacak ve erkeğin sözlerini dinlememenin bedelini ağır ödeyecektir. Şımarık, umursamaz, gösteriş peşinde koşan bir kadından; aşık, uysal, bedbaht bir kadına dönüşüm, onun ‘gerçek bir kadın’ olarak kimliğini inşa etmesi anlamına gelir. ‘Gerçek bir kadın olmak’, aşk yanında acı çekmeyi de gerektirir” (Akbulut, 2008: 207). Aksi takdirde bu kadınlar toplum tarafından etiketlenerek, damgalanarak “kötü kadın” ilan edilir. Gerçek kadınlık rütbesine erişemeyenler alt basamaklarda kalır, kötülük damgasını yiyerek hayatlarına devam ederler.

Yeşilçam filmlerine bakıldığında bu roller genellikle belirli oyunculara verilmekteydi. Lale Belkıs, Aliye Rona, Suzan Avcı, Sevda Ferdağ, Leyla Sayar, Neriman Köksal gibi oyuncular genellikle kötü kadın, meşum kadın tiplerini oynamışlardır. Oyuncular, o derece benimsenmiştir ki, izleyici her filmde bu oyuncuları görünce onların ne gibi kötülükler yapacağını tahmin eder olmuşlardır.

Kötü kadınların sunumu film afişlerinde de farklılık gösterir. Noyan’a (2001: 179) göre; Yeşilçam melodram afişlerinde, zıtlıklar karakterlerin imgelerine vamp ve masum, iyi ve kötü, vb. olarak ve tasarımının genelinde sıklıkla yansır. “Kötü” kadınlar daima ikincil rollerdedir ve afişlere de ikincil elemanlar olarak girerler. Çoğunlukla küçük boyutlarda ya da köşelerde yer alırlar. Ancak yine de filmde öyle bir karakter olmasa da, afişte “kötü” bir kadın çoğunlukla bulunur. Kadın vücudunun sunumu karakterlerine göre değişir: masum kadınlar itaatkâr, uysal şekilde içeri yönelirken; vamp ve provakatif “kötü” kadınlar neredeyse erkeklerin hareketine sahiptir. Ayrıca gözler de benzer bir yönü takip eder. Afişlerde dahi “kötü kadın”a yüklenen anlam iyi ve ideal olan kadından farklıdır ve ikincil konumdadır.

“Yeşilçam melodram afişlerinde tutuculuk kadının cinsel kimliğindeki ikilemi yansıtan iki zıt kimlik ve bunların erkeklerle ilişkisinin resmedilmesi işe sağlanırken, modernlik dış görünüş, saç ve kıyafetle verilmeye çalışılıyor gibidir. Melodramın burjuva ideolojisinin bir ürünü olması nedeniyle, kadın ve erkekler bir yandan o dönemin kapitalist toplumunu yansıtırken, diğer yandan da kısmen kabul görmüş ancak hala geleneksel değerlerin etkisi altındaki başarısızca adapte edilmiş modernliği yansıtırlar” (Noyan, 2001: 180).

Gürbilek kötülük kavramı hakkında farklı görüşlere sahiptir. Ona göre (2010: 76), kötülük fikrini çoğu zaman kültürün büsbütün dışından gelen, kültürü toptan yıkmaya azmetmiş, yabancı, ehlileştirilemez bir canavar figürüyle birlikte düşünür. Ruha karşı beden haklarının, bastırılmış cinselliğin, istenmeyen hazzın, yıkıcı öfkenin, toplum tarafından lanetlenmişliğin, aynı zamanda can sıkıntısının da timsalidir bu canavar. Oysa hiçbir zaman o kadar görkemli, o kadar emsalsiz, öyle doğal ya da kültür dışı değildir. Bir tarihi vardır; bu yüzden de daima gecikmiştir.

“Türk televizyon tarihinde Kara Melek’ten Yılan Hikayesi’ne Deli Yürek’ten Aynalı Tahir’e kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık zengin bir kötüler repertuarı vardır. Şeytani, hain, yilansı tipler; ahlâki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; “kötülerin de yaşamaya hakkı vardır” diye bağırın, delici kahkahalar atan, bir ruhsal derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış bir acı yüzünden kötülükte karar kılmış hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, Doğulu mağrur kötüler, marazi caniler vardır. İyicil aile ve mahalle dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından karanlık ve kötü olana kaydığını gösterir. Kötülerin karşısında, mahalleyi temizlemeye ant içmiş bıçkın bir delikanlı yer alır, ama o da en az diğerleri kadar suça, hınca, şiddete kilitlenmiştir. Türkiye uzun süre kahramanlarını çileli ama iyi yürekli, acılı ama haysiyetli, mağdur ama masum tiplerden seçtikten, uzun yıllar kendini boynubüküklük ve bağrıyanıklıkla tanımladıktan sonra, çoğu zaman Amerikan dizilerinin kalıplarıyla da olsa, yerli kabadayı ve külhanbeyi karakterleriyle,

“acıların çocuğu”nun içinde uyuklayan öfke ve güç talebini de ayaklandırıp sonunda kendi kötü çocuğunu yaratmaya soyunmuştur (Gürbilek, 2010: 90-91). Gürbilek dizilerde yer alan değişimlerden bahsederek, kötülük fikrinin de şekil değiştirdiğinin üzerinde durur. Artık talep edilen kahramanlar arasında kötülükleriyle ünlü olanlar da bulunur. Yer alan bazı dizilerde kötü olmak iyi olmanın bir adım ötesine geçmiştir. Ve izleyici tarafından da bu karakterler onay görmüştür. Zaman içerisinde talep edilen kötülük formlarına karşı bakış açılarının değiştirdiği görülür. Gürbilek böylece konuya farklı bir boyuttan yaklaşarak, bazı kavramların sorgulanmasını sağlamıştır.

Yeşilçam Sineması’nda “kötü kadın” imgesi ideal olmayan özellikleri taşıyanlara yönelik kullanılır. Cinselliğini ön plana çıkaran, ev hanımı olmanın niteliklerini taşımayan, anne olmak istemeyen, açık giyinen, içkiye düşkün kadın genellikle ideal olmayanı temsil eder. Filmlerde kötü kadın imgesine yer verilmesinin nedeni ideal davranışları gerçekleştirmeye yönelik hareketlerin oluşmasını sağlamaktır. Zıtlıklar filmlerde gösterilerek iyi kötü ayrımı yapılır ve her iki tipte sunulur. Sonuç olarak kadın erkeğin gözüyle inşa edilir ve erkeğin istekleri doğrultusunda biçimlendirilerek iyi ve kötü tipleri sergileyerek filmlerde yer alır.

5.BÖLÜM

FİLMLEİN SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMELERİ

5.1. 1960-1970'LERDE TOPLUMSAL ÖZELLİKLERİN SINEMAYA YANSIMALARI

Filmlerin çözümlemelerine geçmeden önce, 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türkiye'de nasıl bir düzenin olduğundan bahsetmemiz gerekir. Siyasi alanda ve sinema sektöründe meydana gelen değişimler ele alınarak o dönem daha iyi analiz edilecektir.

Dorsay'a göre, sinemamızın 10 yıllık dilimleri, garip bir raslantıyla, toplumsal/siyasal yaşamımızın da 10 yıllık dilimleriyle koşut düşer. Nijat Özön'ün "Sinemacılar Dönemi", kabaca 1950 Demokrat Parti'nin iktidara gelişi ve bunu izleyen sanayileşme çabası, hızlı kentleşme, kırsal kesimden göç, Batı'yla siyasi/ekonomik açıdan bütünleşme vb. olgularla başlar. Bu dönemin bir anlamda sonu olan 1960'la birlikte, Sinemacılar Dönemi de, yeni arayışlar peşinde, farklı nitelikler kazanarak sanki bir "ikinci dönem"e girer. "İkinci dönem", yine önemli bir toplumsal/siyasal eylemle, 12 Mart 1971'deki ordunun yarı-müdahalesiyle ve bunu izleyen "ara dönem" in başlamasıyla biter. 12 Mart olayına zemin hazırlayan toplumsal huzursuzluk, anarşi, terör olayları, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal dengeler sinemada da yaşanır. 1970-1980 arası Türkiye'nin çalkantılı, tedirgin, huzursuz bir 10 yılıdır (Dorsay, 1989: 14). Dorsay'ın yapmış olduğu kısa özetten sonra bu döneme daha ayrıntılı bakabiliriz.

1950'li yıllar da Türkiye'de Demokrat Parti tek başına iktidara gelmiştir. Dış politikada artık Amerika ile yakınlaşmanın olduğu bir sürece girilmiştir. Kapital düzene uyumun yaşandığı bir dönemdir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda iç göç kendini gösterir. Tarımın modern üretim sürecinde yerini alması, toprakların belli ellerde toplanması sonucu işsizliğin ortaya çıkması, eğitimin kırsal bölgelerde yetersiz kalması gibi sebeplerden dolayı büyük kentlere göç başlamıştır. Kapitalizmin yaygınlaşmasıyla tüketim alışkanlıklarında değişimler yaşandığı için, bireylerin dünyaya bakış açısında da

farklılıklar meydana gelmiştir. Eğitim için kentlere gelenler geleneksellik ve modernlik arasında bir köprü oluşturmuşlardır.

1950 sonrası çok partili yaşama geçişle birlikte geliştirilmeye çalışılan yaşam biçimi sosyo-ekonomik açıdan başarısız gitmiştir. Bu dönem “her mahallede bir milyoner yaratma” politikasının uygulandığı, özel girişimciliğin desteklendiği bir dönemdir. Bu uygulamalar sonucu toplumsal sınıflar da belirginleşmeye başlamış, hatta sınıflararası hatlar keskinleşmeye yüz tutmuştur. Bir yandan köyden kente göçün etkisiyle işsizlikle savaşıyor, gelir düzeyi düşük grup, diğer yanda ekonomik güçleri gittikçe gelişen grup vardır. Bu durum toplumsal çalkantılara, huzursuzluklara ve dengesizliklere yol açmıştır. 27 Mayıs 1960’da gerçekleşen ve yeni bir anayasa ile desteklenen eylem, bu ortamı düzenleme amacı taşır. Demokrat Parti’nin ekonomi alanındaki yanlış uygulamaları, ülkenin dışa bağımlı hale gelmesi, özgürlükleri kısıtlayıcı yasaların olması gibi sebeplerden dolayı 27 Mayıs 1960 da sıkıyönetim ilan edilmiştir. Milli Birlik Komitesi, demokratik hak ve özgürlükleri güvence altına almak amacıyla siyasal yaşama el koymuştur (Sağlık, 1997: 64).

“1960 dönemi bir ihtilalle başladı ve ihtilal, en azından bir süre için, Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getirdi. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşkuyla ele alındı. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz/biçim sorununa dönüştü. Konusal değer ve ayrımlar daha bir netleşti ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıları başkaları izledi” (Scognamillo, 1998: 190).

27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri’nin askeri müdahalesi sonucu Türk siyasal yaşamında köklü değişiklikler yaşanmıştır. 1961 yılında ulusal referandum ile kabul edilen yeni anayasa, daha önce görülmemiş bir biçimde siyasal özgürlükler getirmiştir. Özerk bir Radyo Televizyon Kurumu, özerk üniversite sistemi ve Anayasa Mahkemesi bu yenilikler arasındadır. Bunun yanında siyasal partilerin Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde oy oranlarına göre temsil edilmesi ve düşüncenin yazılı ve sözlü ifadesi üzerindeki sansürün hafiflemesi üzerine Türk sanat ve düşünce hayatında yeni

bir canlılık yaşanmıştır. Tüm bunlara ilaveten geçen on yılda Demokrat Parti hükümetlerince yapılan altyapı yatırımları da Türk toplumunun sosyal ve kültürel hareketliliğini hızlandıran öğelerdendir (Akser, 2001: 98). 1960'lı yıllar ile 1970'li yılların ortası Türk sineması için nitelik ve nicelik bakımından verimli geçmiştir. 1975'den itibaren seks filmlerinin yaygınlaştığı görülür. Scognamillo'ya göre (1998) erotik dönemde kadın eşittir cinsellik, cinsellik eşittir çıplaklık formülüne denk gelmiştir. Kısacası kadın o dönemde iyice sömürülmüştür.

1971'de Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde siyasal yetke bir kez daha değişir. 27 Mayıs rejiminin getirdiği liberal değişiklikleri tasfiye eden 12 Mart rejimi sırasında ülke çapında TRT 1'in hatları döşenir. Böylelikle TV yayınları Türkiye'nin her yerinden izlenebilecek teknik altyapıya kavuşur. 1974'te Başbakan Bülent Ecevit, İsmail Cem'i TRT Genel Müdürü olarak görevlendirir. 1975 yılında ise Sinema Televizyon Merkezi kurulur. Türkiye'de ilk defa sinema eğitimi veren bir okul, ulusal sinemanın en yetkin yönetmenlerince kurulur (Akser, 2001: 100).

1960'lı ve 1970'li yıllar için ayrıca şunlar söylenebilir: “1960 yılı yeni kazanılan ve sonrasında kazanılacak olan özgürlüklerin değerlendirilmeye çalışıldığı fakat ticari türdeki filmlerin piyasadaki önemini koruduğu yıldır. 1962'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Sami Şekercioğlu ile Selahattin Gerçek, Türkiye'nin ilk sinema kulübü olan Kulüp Sinema 7'yi kurarlar. 1963 yılında ise Türk sinemasının ilk uluslararası başarı kazandığı yıldır. O yıl Metin Erksan “Susuz Yaz” filmi ile Berlin Film Şenliği'nde bir Türk filmine ilk uluslararası ödül kazandırma başarısını elde eder. 1964 yılında, emekçi ve grev sorunları, Ertem Göreç ve Vedat Türkali tarafından “Karanlıkta Uyananlar” filmi ile yine bir ilk olarak beyaz perdeye yansır. Göç olgusu “Gurbet Kuşları” adlı filmle Halit Refiğ tarafından sinemadaki yerini alır ve Yılmaz Güney'de bu dönemde tanınır. Başka bir önemli olay ise Duygu Sağıroğlu'nun ilk filmi olan “Bitmeyen Yol” un yasaklanmış olmasıdır. Sansür kurulunun giderek sertleşmesi ve Adalet Partisi Hükümetinin siyasal çizgisi dönemin koşullarına ayak uydurmak amacıyla sinemada yine bir türün önem kazanmasına neden olur. Türk Sinematek Derneği kurulur. 1970 yılında Yılmaz Güney “Umut” filmini çeker ve adından çokça

sözetirir” (Masdar, 2006: 83). 1960-1975’li yıllarda yerli sinema, hem yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çeşitlenen yaratıcı kadrosu ve seyircisiyle önemli bir ekonomik faaliyet alanı haline gelmiş, hem de ülkenin tek popüler kültür biçimi olarak belirleyici bir nitelik kazanmıştır (Abisel, 2005: 199).

“70’li yıllarla beraber seks filmleri furyası kendini yavaşça belli eder. Sansürün yaygın olduğu, toplumsal içerikli filmlerinde çekildiği, seks filmlerinin bitmediği, arabesk filmlere de yer verilen bir dönemi kapsamaktadır 1970’li yıllar. Türk sineması, tüm 1970’li yıllar boyunca sansürle boğuştu. Zor, yorucu, bıktırıcı bir savaşımdı bu. Kazanan elbette sansür olmadı. Ama sinemamızın da bu usandırıcı uğraştan yitirdiği çok şey oldu. Birçok iyi film kesildi, parçalandı, daha da çoğu hiç yapılamadı. En güzel tasarılar, en iyi projeler, en soylu düşünceler kafalarda kilitli kaldı. 1974’den itibaren başlayan “seks filmleri” sansüre karşı artarak sürdü. Bu filmler, Milliyetçi Cephe koalisyonunun iktidarda olduğu 1975-1976’larda en görkemli dönemini yaşadı. Yine bu yıllarda, Milliyetçi Cephe iktidarının özellikle Milli Selamet Partisi-Milliyetçi Hareket Partisi kanadının egemen olduğu sansür kurullarında, politik, ilerici eğilimli filmlere görülmemiş bir baskı uygulanmıştır. Bu baskı öylesine boyutlara vardı ki, hemen hemen tüm Yeşilçam, sansüre karşı çıkmada birleşti” (Dorsay, 1989: 20). Dorsay’ın da vurguladığı gibi, o dönemde muhafazakâr bir koalisyon başta olmasına rağmen seks filmlerinin çekilmesine devam edilmiştir. Bunun yanında, diğer yandan filmler sansüre uğrayarak kesilmiştir. Burada bir çelişkinin olduğu görülmektedir. Bir yandan seks filmleri çekilirken diğer yandan farklı türdeki filmler kesintiye uğramıştır. Türkiye bu konuda da farklılığını ve kendine özgünlüğünü ortaya koymuştur.

“Yetmişli yıllarda izlenmesi ve anlaşılması kolay olan popüler yerli filmlerde yinelenen temalar; öyküye, karakterlere, çevre düzenlemesine vb. ilişkin formüller, seyirci için artık iyice tanıdık bir hal almış, beklentilerini belirlemeye başlamıştı. Onların beklentileri de filmleri belirliyordu. Artık seyirci, filmin adı, afişi ve oyuncusu aracılığıyla daha salona girmeden önce belirli bir fikir sahibi olarak, ne seyredeceğini bilerek ama yine de bunun nasıl olacağını merak ederek koltuğuna oturuyordu. Yalnızca

erkek ve kadın oyuncuların adları bile filmin hangi türden olacağına, nasıl sonuçlanacağına ilişkin bir fikir verebiliyordu” (Abisel, 2005: 201).

O dönemde sinema alanında meydana gelen değişimler bu şekildedir. Dorsay’ın ifade ettiği gibi 1960’lı ve 1970’li yıllar çalkantılı dönemlerdir. Demokrasinin iki kez kesintiye uğradığı, toplumsal yapıda göçle beraber değişimlerin yaşandığı bir süreçten geçilmiştir. Bu durum Türk sinemasına da yansımıştır. 1970’li yıllarda melodram filmlerinde artış olmasının yanında, seks filmlerinin de çok yaygın bir şekilde piyasaya sürüldüğü görülmektedir. Ayrıca bu dönemde melodramların yanında, güldürüler, tarihi ya da çağ filmleri, macera filmleri ve arabesk filmleri de yer almıştır. Kısacası 1960-1975 yılları arası yani Yeşilçam dönemi çeşitli türlerin yer aldığı zengin bir dönemi kapsamıştır.

5.2. VESİKALI YARİM FİLMİNİN SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ

Film Kimliği

Filmin Adı: Vesikalı Yarım

Yapım Yılı: 1968

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad

5.2.1. Filmin Özeti

Halil (İzzet Günay) manav dükkânında babasıyla çalışan, kendi halinde biridir. Halil bir gün arkadaşlarıyla Beyoğlu'ndaki Şen Saz'a gider ve orada Sabiha (Türkan Şoray) ile karşılaşır. Sabiha'yı gördükten sonra Halil için hayat artık çok farklı olacaktır. Tanışır, görüşmeye başlarlar. Halil babasıyla işlettiği manav dükkânını bırakarak, Sabiha'ya yakın bir yerde tezgah açar. Sabiha'da sazda çalışmayı bırakarak, evinin kadını olur. Bir gün Sabiha'nın arkadaşı Müjgan' (Ayfer Feray) ın, Halil'in evlenmesini öğrenmesiyle her şey değişir. Sabiha bunu açık açık Halil'e sormaz ancak sürekli ima eder; ancak Halil'in ağzından bir şey öğrenemez. Bu sebepten dolayı Halil'den ayrılan Sabiha tekrar sazda çalışmaya başlar. Halil bu duruma dayanamaz, Sabiha'nın peşinden gider ve sazda çalışan korumalardan birini bıçaklar. Belli bir süre hapiste yattıktan sonra, gene Sabiha'nın yanına saza gider. Sazda onu başka bir erkekle içki içerken gören Halil bu seferde Sabiha'yı bıçaklar, ancak Sabiha suçu üstüne alır. "Kaza der", polise. Bu olaylardan sonra Halil evine, karısının ve çocukların yanına dönerek, hayatına kaldığı yerden devam eder. Hastaneden çıkan Sabiha tüm hatanın kendisinde olduğunu düşünerek Halil'le konuşmak ister, her şeyi düzeltebileceğini düşünür. "Sevmese bunları yapmazdı" diyen Sabiha bundan güç alarak Halil'in manav dükkânına gider, ancak orada Halil'in kendi çocuklarıyla birlikte olduğunu görünce onun yanına gidemez. Ayrıca Halil'in babası Sabiha'yı görür ve ona uzaktan uzun uzun bakar. Sabiha bu olay karşısında kalabalık arasında kaybolurcasına buğulu gözlerle oradan uzaklaşır.

5.2.2. Filmin Sosyolojik Çözümlemesi

Vesikalı Yarım bir melodram filmidir. İnanılmaz tesadüflerin, aşırılıkların, yanlış anlamaların filmin tüm dokusunu belirlediği, körlük, sağırlık, sakatlık gibi somut, görünür engellerin giderilebildiği Yeşilçam melodramlarından gerçekçi özellikleriyle farklılaşır. Bir “aşırılıklar metni” olan melodramdan bu yönüyle farklılaşsa da, kadınlara ve aşka dair olmasıyla film, melodram seyircisine seslenir (Abisel vd. , 2005: 38). Ayrıca melodramların bir diğer önemli özelliği olan iyi-kötü zıtlığı yer almaz *Vesikalı Yarım*’de. Filmde “kötü kadın” ya da “kötü adam” gibi engelleyici unsurlar kullanılmamıştır. Özgüven’e göre (2001:72) filmde o kadar küçük anlar, o kadar küçük sözler, o kadar küçük nüanslar var ki, sanki filmin aslı tam da burada bitmektedir. Bu sebeplerden dolayı *Vesikalı Yarım* birçok klasik melodram filminden ayrılır.

Scognamillo’ya göre (1998: 230) *Vesikalı Yarım*, bir manavla bir pavyon fahişesinin olanaksız aşk öyküsünü ele alırken Türk sinemasındaki fahişe romantizmine, daha inandırıcı, insancıl gerçeklere ve değerlere dayanan bir yaklaşım getirir. Yönetmen Lütfi Akad’a göre ise, filmin sinemaya getirdiği yeni bir şey yoktur, ama samimi ve duygusal olması yönünden yönetmen tarafından sevilmektedir (Onaran, 1990: 139).

Filmi harekete geçiren düşünce arzu, tema ise arzunun imkânsızlığıdır (Abisel vd. , 2005: 27). Filmin izlenmesine neden olan da bu imkânsız aşkın farklı şekilde işlenerek ekrana gelmesidir. Filmde Halil, arkadaşlarıyla eğlenmeye Beyoğlu’na gittiğinde Sabiha’yla karşılaşır, ona tutulur ve peşine düşer. Ertesi akşam, yine onun çalıştığı saza gider. Halil’in arzusu Sabiha’yı etkiler ve aralarında bir ilişki başlar. Birleşmelerinin –ki melodramda birleşme her zaman evlilik demektir- önünde iki engel vardır. Birincisi Sabiha’nın vesikalı olması, ikincisi ise Halil’in evli olmasıdır (Abisel vd. , 2005: 61).

Halil ile Sabiha Şen Saz’da karşılaşmasıyla Sahiba-Halil aşkı başlar; ancak bir dengesizlik halini de içerir, çünkü bu aşkın nasıl sonlanacağı belli değildir (Abisel vd. , 2005: 30). Filmi izlenmeye kılanda bu etkinin olmasıdır. Nasıl sonlanacağını merak

eden izleyici farklı bir sonla karşılaşmaz ama karşılaştığı son farklı bir şekilde işlenir, sunulur.

Çok Tuhaf Çok Tanıdık adlı (2005: 15) kitapta film hakkında “Akad bu filmde modernliği reddetmeyen bir perspektif içinden modernliğin gündelik hayatta yarattığı eşitsiz ilişkilerini ekonomik, toplumsal ve kültürel yönleriyle gösterir” açıklaması yapılır.

Bu açıklamalardan sonra, filmin çözümlemesine geçebiliriz. Filmin ilk sahnesi cami minaresinin gösterilmesiyle başlar. Kuramsal bölümde yer verdiğimiz, Tönnies’in Gemeinshfat yani topluluk/cemaat kavramını içeren özellikler filmde görülmektedir. Toplumsal ve coğrafi hareketliliğin sınırlı olduğu, homojen kültürün hüküm sürdüğü ilişkiler söz konusudur. Filmin geçtiği mekanda samimi cemaat ilişkilerinin olduğunu ilk sahnelerden anlarız. Herkesin birbirini tanıdığı içten davranışların sergilendiği ifadelerle karşılaşırız.

Kendi halinde bir yaşam süren **Halil**, evine bağlı, gece hayatı olmayan, babasıyla işlettiği dükkânda çalışan biridir. Bir gün arkadaşlarının ısrarıyla Beyoğlu’nda bir saza gider. Orada arkadaşlarından biri “Şunun şurasında geldik gidiyoruz, delikanlılıkta insan her bir yolu görmeli, her bir deliği geçmeli” der. “Delikanlı” erkeğin geleneksel toplumda farklı bir misyonu vardır. O istediğini yapabilen, istediği yere girip çıkabilen, istediği kadınlarla beraber olabilen kudrete ve yetkiye sahiptir, eril güç tarafından. Çünkü o delikanlıdır, ne yapsa haklıdır. Aynı kıstaslar genç bir kadın için geçerli değildir. Genç kadınların oturup kalkmasını bilmesi, edepli olması, iffetine sahip çıkması gerekir. Yani delikanlı erkeğin tam tersi davranışları sergilemelidir. Bu toplumsal rollerin belirlenmesinde toplumsal yapının da önemli bir rolü vardır. Sosyal ortamın eril özellikleri sosyalizasyon sürecinde öğrenilen cinsiyet rollerini de belirler (Sankır, 2010: 15). Ataerkil yapıda görülen bu durum Türk filmlerinde de kendini gösterir. Erkek egemenliğinin üstün olduğu bu yapıda “delikanlı”nın yaptıkları meşru görülür. Karısını aldatıp, başka kadınlarla beraber olup evine dönse bile bu durum “delikanlılık” kılıfına büründürülerek kabul görür. “Erkeğin elinin kiri kadının

namusunun lekesi” anlayışı ataerkil toplumda erkeğe cinsel yönden özgürlüğü doğal hak olarak sunarken, kadınlar için bu durum namussuzluk olarak tabir edilir. Filmde bu sözleri söyleyen Halil’in arkadaşı da halen delikanlılıktan kalma davranışlarını devam ettirmektedir.

Halil rakı sofrasında tek başına kalınca, garsonu arkasına dönüp çağırmasıyla, bir ses işitir. Bu sesi duyan Halil’in önüne dönmesiyle tüm dünya durur. Onun için o an kutsaldır. Sazdaki gürültü, şarkıcının sesi her şey donuklaşır. Tek bir şeye odaklanılır o da güzeller güzeli Sabiha’ya. “Bir sigara içebilir miyim? Yakar mısın?” sorusuna karşılık Halil, Sabiha’nın sigarasını hemen yakar sonrada Sabiha oradan uzaklaşarak başka bir masaya geçer. O an Halil Sabiha’ya farklı anlamlar yüklemeye başlamıştır. Çünkü hayatında böyle biriyle daha önceden karşılaşmamıştır. Arkadaşlarıyla otururken bir arkadaşının hikâyesini anlatan Halil’in başına, o anlattığı hikâyedeki olaylar gelecektir. Bir pavyon kadınına aşık olacaktır ve tüm düzeni değiştirecektir. Çıkışta onu evine bırakmaya giden Halil köprü kapanıncaya kadar Sabiha’nın evinde kalır. Halil’in gözünde Sabiha saz çalışanı olarak görülmez. Halil’in fantezisinde Sabiha, “mükemmel kadın”dır; hem kokulu, boyalı, cinsel arzu uyandıran bir kadın, hem de fedakâr, iyi bir ev kadınıdır. Sabiha’nın evinde kaldığı ilk gece, onu makyajsız gördüğü andaki şaşkınlık dolu sözleri, Halil’in, Sabiha’nın makyajlı, kokulu, esanslı haline duyduğu hayranlığını ve büyülenmişliğini ifade eder; Halil, o gece Sabiha’nın boyalarını sildiğini, kokusunun gittiğini fark edince hayretini gizleyemez (Abisel vd. , 2005: 49).

Halil: Boyalarını silmişsin?

Sabiha: Ya ne yapacaktım? Öyle mi yatacaktım?

Halil: Küpelerini...küpelerini de çıkarmışsın?

Sabiha: Sen de yat artık

Halil: Kokunda gitmiş. Yazık...Esansın...

Sabiha: Kokulu ve boyalı kadın mı seversin?

Halil: Süslü, esanslı kadın tanımadım. Bu saate kadar da içmedim hiç...

şeklindeki diyaloglardan da anlaşılacağı gibi Halil için Sabiha “ötekiler” den farklıdır. Aslında toplum içinde “öteki” olan Sabiha’nın ta kendisidir. Toplumda genel kabul görmeyen davranışları sergileyenlere farklı gözle bakılır. Uzlaşma sağlanmayan durumlar sapma davranışlar kategorisinde yer alır. Sabiha’da vesikalı olduğu için sapma davranış gösteren grubun içerisinde yer alır. Çünkü toplum tarafından onay görmeyen bir işi yapmaktadır. Bu sebeple damgalanır, “ötekileştirilir”. Bunun yanında Halil’in geleneksel toplumunda yer alan kadınlar, daha sade, gösterişten uzak, erkeğine bağlı bir prototip çizer. Bu durumda Sabiha farklıdır, vesikalıdır, yarıdır. Sabiha’nın makyajını temizlemesiyle Halil’in ona karşı bakış açısında değişim gözlenir. O, Sabiha’yı hep esansıya, kokusuyla hayal etmektedir çünkü. Sabiha makyajını silince bir nevi maskesini de çıkarmış olur. Gece aleminin bıraktığı izler silinerek, ev kadınlığına dönüş yapar. Halil’de geleneksel yapıdan geldiği için Sabiha’nın maskesini çıkarması onda bir nevi hayal kırıklığı yaratır.

Halil Sabiha’yla yaşamaya başladıktan sonra hayat onun için değişir. Önce babasının yanından ayrılır. Kendine Sabiha’nın evine yakın bir yerde manav tezgâhı açar. Bu durum onu çeşitli düşüncelere iter. Düşünür çünkü Sabiha’ya yalan söylemiştir, kendi ailesini ve çocuklarını Sabiha’ya nasıl açıklayacağını bilememektedir. Ailesini nasıl bir başına bıraktığını düşünür. Ama en önemlisi Sabiha’dır. Sabiha onun hayatına yeni bir anlam katmıştır. Kişisel benliğinde Sabiha’ya farklı bir anlam yüklemiştir. Sosyal benliğinin istemediği, dışladığı Sabiha’ya kişisel benliği sahip çıkmıştır. Etkileşimcilere göre, bireyin kişisel benliği hiç hesaba sığmayan kendiliğindenliği, başkalarının da kontrolünden kurtulur (Wallance ve Wolf, 2004: 234). Yani kişisel dünyasında birey, diğerlerinin tutumlarını hesaba katmaz. Birey, kişisel benliğini kendi tutum ve davranışlarını dikkate alarak inşa eder. Böylece Halil toplum tarafından kabul edilmesi güç bir kadınla beraber olarak kendi tabularını da yıkmıştır bir nevi. Aktör burada etkin konumdadır. Pasif düzenden çıkarak, yaptıklarına kendi dünyasında anlam yükleyerek, diğerleri tarafından farklı algılanabilecek bir düzene ulaşmıştır. Ama burada önemli olan bireyin, aktörün ne yaptığıdır. Onun kendi eylemine nasıl bir anlam yüklediğidir. Halil’de Sabiha’ya kişisel benliğinde farklı anlamlar yükleyerek, sosyal çevresini dikkate almayarak hareket etmiştir.

İlk başlarda çalışmayan Halil biriktirdiklerini harcar. Bu durum Sabiha'nın gözünden kaçmaz ve kendi parasını da kullanabileceğini söyler. Karşılık olarak "Senin parandan bize ne!" cevabını verir. Erkek kadının parasını yemez, yemek istese bile başta kendi gururu, toplumsal rolü izin vermez. Hele bu para vesikalı bir kadının parasıysa o para kirlidir, ona el sürülmez. Roller açısından gene bir ayrımın olduğu görülür. Halil erkek olduğu için sevdiğinin parasını harcamak istemez; çünkü kendi kazanmamıştır. O evin reisidir ve eve o sahip çıkıp, o geçindirmelidir. Babasından, toplumdaki böyle görmüştür çünkü. O erdir, erktir.

Halil'de Sabiha'nın pavyona gitmesini istemez. Halil'in bu çıkışı Sabiha'nın hoşuna gider. Çünkü erkeği onu koruyup, kollamıştır. Sabiha'nın erkin kanat germesine ihtiyacı vardır. Bu sebeple erkeklik vurgusu filmde kadın karakterler tarafından onaylanmaktadır. Halil tam anlamıyla delikanlı erkek konumunda algılanmaktadır. Ancak evli olmasını söylememesi erkekliğini zedelemektedir. 'Erkekse mertse söyler evli olmadığımı' ifadesi filmde Sabiha'nın yakın arkadaşı Müjgan tarafından dile getirilir. Sosyalizasyon sürecinde öğrenilen cinsiyet rolleri bireylerin sosyal benliklerinin şekillenmesinde önemli bir paya sahiptir. Bu sebeple delikanlı erkek olan Halil'in yalan söylemesi başkaları tarafından olumsuz anlamlar yüklenilerek algılanır.

Halil anlatının bir bölümünde Sabiha'ya yüzük almaya gider. Alacağı yüzüğün çok parlak olmasını ister satıcı kadından. Çünkü Sabiha'nın karanlık geçmişini bir nebze de olsa o parlak yüzükle kapatmak ister. Aslında Sabiha bu karanlık geçmişinin ve dışardan kendisine nasıl bakıldığının bilincindedir. Sürekli içki içmenin, adının kötüye çıkmasının, nikah vaadiyle kandırılmasının yaptığı işten dolayı olduğunun farkındadır.

Sabiha'nın ona karşı farklı davrandığı bölümlerde Halil Sabiha'nın sorularına kaçamak cevaplar verir. Halil ve Sabiha arasında geçen bazı diyaloglarda hiçbir bilginin yer almadığı sadece sorularla bezeli diyalogların bulunduğu, iletişimin kopuk olduğu,

açıklığın, saydamlığın, şeffaflığın olmadığı sahneler mevcuttur (Abisel vd. , 2005: 33). Halil, Sabiha'nın sorularına genellikle soru ile cevap verir.

Önemli başka bir ayrıntı ise, kadın şehirle ilişkisini ancak erkeğin izniyle ve onun izin verdiği sınırlar çerçevesinde kurmalıdır. Haberli çıkmak, ne zaman çıkıp ne zaman döneceğini, nereye, neden gittiğini söylemiş olmak demektir. Haberli çıkmanın “avare dolaşma”yı kapsamayacağı özellikle vurgulanır. “Ben biraz çıkıp dolaşacağım” açıklaması bir kadın için mazur görülebilecek bir gerekçe değildir. Alışveriş yapmak, bir arkadaşına gitmek, en uç noktada “biraz hava almak” düşünülebilir belki ama “çıkıp dolaşmak” bir kadının yapacağı iş değildir (Çiçekoğlu, 2007: 117). Bu açıklamaya benzer sahneler *Vesikalı Yarım*'de görülür. Halil'in Sabiha'yı fark edip ardından gittiği bir sahnede sokağın başında tartışmaya başlarlar. Halil, tartışmanın bir kısmında “Benden habersiz çıkıyorsun. Avare dolaşıyorsun. Lafımı tersliyorsun. Ne demek bunlar?” diyerek Sabiha'ya hesap sorar. Çiçekoğlu'nun dediği gibi kadının “avare dolaşmak” gibi bir hakkı yoktur. Ancak belli amaçlar doğrultusunda sokağa çıkabilir, onun dışındaki gezmeler uysal olmayan kadının yapacağı davranışlar arasında yer alır. Sabiha'da bu sahnelerde uysal olmayan, asi kadın sınıflamasında yer alır. Zaten toplum tarafından “kötü” olarak görülen Sabiha bu gibi davranışlarıyla da ideal olmayanı yansıtır.

Sabiha Halil'den ayrılmaya karar verince olaylar gelişir. Halil, Sabiha'nın sazda çalıştığını görünce onu korumaya çalışan korumalardan birini bıçaklar. Sabiha'yı da oradan alarak, ormana doğru uzaklaşırlar. Halil bu olay üzerine hapse girer ve belli bir süreden sonra çıkar. Sabiha'nın kendisini ziyarete gelmemesine, ona mektup yollamamasına anlam veremez. İç ses olarak “Sözümüz bu muydu?” der. Hapisten çıkışta bu seferde Sabiha'yı bıçaklar. Sabiha'nın ona hapse girmeden önce verdiği sözü tutmadığını görmüştür. Oysaki Sabiha Halil kendisini unutsun diye o gün sazda çalışmaya başlamıştır. Bundan habersiz olan Halil Sabiha'yı o şekilde görünce çılgına döner ve bu seferde onu bıçaklayarak Sabiha'nın hayatından tamamen uzaklaşır. Ancak Sabiha suçu üstlenir ve gelen polisler kaza sonucunda yaralandığını söyler. Bunun üzerine Halil filmde fazla etkiye yol açan o cümleyi söyler: “Asıl şimdi yıktı

beni...”.Ancak bu cümle de kavuşmanın imkânsızlığına ait birer itiraf cümlesidir (Abisel vd. , 2005: 51).

“ Asıl şimdi yıktı beni...” cümlesinin geçtiği sahnede iki Sabiha vardır. Biri, Halil meyhaneye geldiğinde umursamaz davranan, kahkahalar atan şuh, baştan çıkarıcı Sabiha’dır. Hemen ardından bir başka Sabiha belirir: Halil’in ardından koşan, ona sarılan, onun tarafından bıçaklanan ve suçu üstüne alan Sabiha. Önce Halil’i kendinden uzaklaştırmak için kahkahalar atan Sabiha vardır. Onun bu hali, Yeşilçam melodramlarından sık karşılaştığımız, fedakâr sevgiliden femme fatale’e hızlı geçişleri sağlayan abartılı, yapay, fazlalığı apaçık kılan kahkahaları ve sözleriyle bir taklit gibidir. İkinci halinde ise bir sevgi nesnesidir; bıçağı yanlışlıkla kendi kendine sapladığını söylerken fedakâr bir anne olur. Bu iki kadınlık hali, aynı anda tek bir sahnede ortaya çıktığında boşluk ya da imkânsızlık görünür hale gelir (Abisel vd. , 2005: 52). İlk Sabiha, sosyal benliğinin gerektirdiği davranışları sergiler ve ona göre hareket eder. Sosyal benliği gereği Sabiha güçlü bir karakterdir ve mantığıyla hareket edebilecek davranışlar sergilemelidir. Basit bir manavın aşkı onu konumundan ve işinden uzaklaştıramaz. Duygusal açıdan başkasından etkilense bile, bu hayatını değiştirecek kadar önemli olmamalıdır. Ancak Sabiha kişisel benliğine yenik düşer. İkinci Sabiha’da artık kendisi olur. Kişisel benliği bu noktada baskın çıkar ve Halil’e karşı beslediği duygular çerçevesinde hareket eder. Kişisel benliği o derece baskın gelir ki, Halil tarafından bıçaklanmasına rağmen suçu üstüne alır. Sabiha kendi canını feda edecek kadar Halil’e anlam yüklemektedir.

Bu olaydan sonra Halil kendi mahallesine, çocuklarının ve eşinin yanına döner. Döner ama hiçbir şey eskisi gibi değildir. Artık o tam bir Halil değildir, bir yanı her daim eksik kalacaktır. Esanslı, kokulu, süslü yarını özleyecektir. Kendi karısı ise Sabiha’dan farklıdır daha geleneksel bir rol sergiler. Uzun zamandır görmediği kocasını karşısında gören kadın, hiçbir tepki vermeden sessiz şekilde onun odaya geçişini izler. Yatağını hazırlayıp, “Aç mısın?” sorusunu yönelten kadın, ataerkinin görmek istediği kadın tipini temsil eder. Hiçbir sorgulamaya girişmeksizin kadın, hayatına kaldığı yerden devam eder, hizmet etme görevini yerine getirir. Kadın kocasının arkasından

yürür, yatağını hazırlar. Geleneksel rollerini bu şekilde yerine getirmiş olan karısı daha sonra onu odada tek başına bırakır. “Halil’in karısı, baş örtüsü, üzerine hırka giydiği entarisi ve kalın çoraplarıyla aileyi temsil eder; bu hali, o mahallenin yaşam tarzına uygundur. Halil, bıyığı, giyimi, ağızlığı ve tespihi, ağır davranışları, zaman zaman elini göğsüne koyuşu ve suskunluğuyla, mahallelilikle temsil edilen kültürle, o kültürün terbiyesiyle uyum içindedir” (Abisel vd. , 2005: 104).

Halil’in eve dönüşünü karısı ve kendi anne-babası sorgulamadan kabul eder. Hata yapıp ailesine geri dönmüştür. Önemli olanda hatasından ders almasıdır. Ataerkil toplumda erkeğin bu gibi davranışları kabul görür. Ancak aynı durum Sabiha içinde geçerli olur muydu? O da her şeyini bırakıp ailesinin yanına dönseydi aynı tepkiyle karşılaşır mıydı? Halil gibi hiçbir şey olmamışçasına hayatına kaldığı yerden devam edebilir miydi? Bu soruların cevapları ataerkil toplumun özelliklerini de yansıtmaktadır. İdeal özellikleri taşımayan damgalı kadına bakış açısını bu soruların cevaplarında bulabiliriz.

Halil, babasıyla Sabiha arasında bir yerededir. Ne baba kadar gelenekselcidir ne de Sabiha kadar marjinaldir. İkisi arasında sıkışmıştır. Film Halil’in hikâyesiymiş gibi başlar ancak Sabiha’nın hikâyesine dönüşerek sonlanır. Filmde Halil geceyi de gündüzü de temsil eder. O geleneksel rollerini yerine getirir. Vesikalı bir kadınla beraber olduğu için, eşini aldattığı ve evini terk ettiği için geleneksel ataerkil toplum içinde yaptıkları “elinin kiri” niteliğinde görülür. Halil de meyhanedeki arkadaşı gibi “delikanlı” olmanın vasıflarını taşıdığı için toplum tarafından ayıplanmaz. Yaptıkları delikanlılık tabirini doldurur cinstendir. Ama aynı zamanda Halil Sabiha’ya ideal kadın misyonunu da yüklemiştir. Her ne kadar vesikalı olup, toplum tarafından ötekileştirilse de Halil ona farklı bir anlam yüklemiştir. O kendi evine döndüğü halde, Sabiha onun için ideal kadın olmaya devam edecektir.

Halil’in babası filmde geleneksel olanı temsil etmektedir. İşine bağlı, namazını kılan, torunlarını seven, oğluyla beraber manavını işleten, küçük mahallesinde yaşam süren biridir. Halil’in Sabiha gibi bir saz çalışanıyla beraber olduğunu duyunca tepki

vermez. Babanın hem kişisel benliğinde hem de sosyal benliğinde Sabiha gibi kadınlara yer yoktur. Çünkü geleneksel yapısı gereği oğlunun kendi karısıyla beraber olması gerekir. Babası bu durumu kabullenmek istemez ve tepkisini sessizliğiyle dile getirir. Sadece Halil'in yeni tezgâh açtığı yere gider ve ona uzaktan bakar, sonra kaybolur. Filmde babanın bakışları etkili sahnelerin çıkmasına yol açar. Az konuşur ama etkilidir söyledikleri. Sabiha'nın manav dükkânına giderek bir şeyler görmek istediği sırada manavdan meyve aldığı sahnede, baba Sabiha'nın suratına bakmadan "Halil nasıl?" diye sorar. Suratına bakmaz çünkü o suratına bakılmayı bile hak etmeyen biridir. Benliğinde ona yüklediği anlamlar doğrultusunda davranışlar sergiler. Sabiha soruya cevap veremeden dosdoğru karşısına bakar, çünkü sorunun cevabını oda bilmiyordur. Kısacası simgeselin temsilcisi Baba'nın "güçlü" bakışıyla filmde karşılaşılır; baba, geleneğin egemen olduğu alanın sınırını belirler.

"Gelenek ve modernlik arasındaki zıtlık Baba ve Sabiha karakterlerinde görülür. Erkek geleneğe ve aileye, Sabiha ise gece hayatına, ailenin dışına, kente aittir. Sabiha ve Baba arasında karşıtlık kurulur. Baba, gelenek, aile, cemaat, kenar mahalle ve bunlara dair her tür değer, Sabiha ise bunların tersinin –kent, gece, arzu, güzellik, kadınlık-yüceltimidir. Bu iki yaşam arasındaki farklılık gece-gündüz, çalışma-eğlenme gibi zıtlıkları da içerecek biçimde örülmektedir. Sabiha gecedir. Sabiha dışarıdır. Halil Sabiha'ya yaklaştıkça babasından uzaklaşır. Bu uzaklaşma, sözünü ettiğimiz karşıtlığın bir tarafının, Baba'nın, kapalılığını ve tutarlılığını dağıtır. Filmde bu durum mekansal bir ayrımla da gösterilir. Halil, Sabiha'yla birlikte yaşamaya başladıktan sonra, filmdeki karşıtlığa denk düşecek biçimde, Kent'te, Sabiha'ya yakın bir yerde Balık Pazarı'nda tezgâh açarak görürüz" (Abisel vd. , 2005: 62).

Toplumsal roller babaya ve Sabiha'ya farklı şekillerde yüklenilmiştir. Baba gelenekseli temsil eder, Sabiha'da geleneksel içinde sapma davranışlar gösteren "öteki"ni. Ancak Sabiha sapma davranışlar sergilese bile, kişisel benliğinde geleneksel rollerini yerine getirmek ister. Karşısına "delikanlı" Halil çıktığı için onunla beraber sıcak yuvasında mutlu olma hayalleri kurar. Sabiha'nın ailesine yönelik fazla bilgi verilmez ancak mutlu yuva özlemini filmde dile getirir. Filmin bir bölümünde "Aileyle

çocuklarla baş edilmez. Babamdan bilirim” der. Burada Sabiha'nın aileye kutsal ve bölünmez bir anlam yüklediği görülür. Kuramsal açıdan baktığımızda birey diğer aile üyelerinin rol beklentilerini ve normları algılar, aile içinde belli sayıda rollerle beklentilerini ve normlarını algıladığı ölçüde sergiler (Özen, 1990: 402). Sabiha'da algıladığı rol ve tutumlara göre aileyle baş edilemeyeceğini kendi yaşantısından yola çıkarak dile getirir. Çünkü o da sosyalizasyon süreci boyunca bir arada bulunduğu ailesinden ve sosyal çevresinden bu değer yargılarını benimsemiştir. İnşa etmiş olduğu kişisel benliğinde bunları içselleştirerek hayatına bu şekilde yön vermeye çalışır. Sabiha başka sebeplerden dolayı Halil'den ayrılmak zorunda kalsaydı onlarla baş edebileceğini dile getirir. Ancak söz konusu aile olduğunda ne kendisi ne de çevresinde yer alan görünmez duvarlar onun bu sorunları aşmasına izin verir. Sabiha gelenekseli inkâr etmez, gelenekselliği içinde taşır ve onu yaşamak ister.

Çiçekoğlu modern geleneksel ayrımını yaşanan mekanlara göre tasvir eder. Çiçekoğlu (2007: 57), masum kadın-cadı kadın ikileminde, anne ve eş konumundaki masum kadını kırsal yaşamla; baştan çıkarıcı ve fetan olarak tanımlanan şehvetli kadını ise şehir yaşamıyla özdeşleştirir. Ona göre (2007: 75) filmlerde şehir ve kadın şehvetin, karanlığın ve tehlikenin, kötülüğün kaynağıdır. Şehirli kadını fetan ve şehvetlidir. Bu tarz kadınlar felakete yol açar. Zamanın ritminin aksamadan sürmesi, bu kadının yok edilmesine ya da kontrol altına alınmasına bağlıdır.

Film İstanbul'un farklı semtlerinde oturan Halil ile Sabiha'nın mahallelerinde geçer. Halil Sabiha'ya göre daha kırsal bir mekanda otururken, Sabiha merkeze yakın Hamalbaşı mevkiindedir. Ancak bu durum şu şekilde izah edilebilir. Sabiha yaptığı iş bakımından Halil'in oturduğu gibi mekanlarda barınmaz. Geleneksel toplumun değer yargıları onun daha küçük bir mahallede oturmasına izin vermez. Can güvenliği açısından daha korunaklı kendini daha rahat ifade edebileceği bir yerde hayatını sürdürebilir. Sabiha filmde femme fatale/ vamp kadın kategorisinde yer alabilir ancak onu şehirle özdeşleştirmek pek doğru değildir. Çünkü Sabiha da geldiği yapı itibariyle daha çok gelenekseli temsil eder. Şehir hayatını temsil edecek kadın kentlilik bilincine sahip olup, ona göre davranışlar sergilemelidir. Ancak Sabiha karakterinde bu özellikleri

göremeyiz. Bu sebeple Çiçekoğlu'nun görüşleri bu açıklamalardan yola çıkarak *Vesikalı Yarım* filmi için geçerli değildir.

Sabiha Şen Saz'da konsomatris olarak çalışır, sarışındır, gösterişlidir, güzeli temsil eder. Sabiha birçok kadına göre farklı şekilde tanımlanır. Toplum tarafından onun saz kızı olarak çalışması kötü yola düşmesi anlamında algılanır. Çiçekoğlu (2007: 48), Türkçe'de "kötü yola düşmek" diye tarif edilen durumun kadınlara has ve onlarla sınırlı olduğunu ve bunun "orospu olmak" la aynı anlamda kullanıldığını hatırlatır, Freud'un sokaklarda gezme durumunun tekinsizliğini orospulukla bağdaştığı 19.yüzyıl sonu metropollerine dair "toplumsal bilinçaltı"nın bugün bizim dilimizde üstü örtük bir varsayım olarak sürdüğünü söyler.

Sabiha hem ideal kadındır, hem de kötü kadın. İdealdir, Halil'le beraber olduktan sonra işini bırakır, evinin kadını olur. Kötüdür çünkü o yolda ara ara ilerlemeye devam eder, şuh kahkahalar atarak, açık saçık giyinir. Sabiha Halil'le karşılaştıktan sonra onu sevmeye başlar. Sevgisi o kadar büyür ki, çalıştığı yerden bile ayrılır. Aslında hep böyle bir eşi hayal etmiştir. Yakın arkadaşı Müjgan'la konuştuğunda "Bir Halil'de sana inşallah, darısı başına" der. Sabiha'ya göre Halil onu bataklıktan kurtaran bir kurtarıcı görevindedir. İşini bırakan Sabiha, pazara başörtüsünü örtterek alışverişe gider, yemekler yapar, Halil'in eşyalarını ütüler. Geleneksel rollere geçiş yapar ve bu durumdan da memnundur. Oturduğu evin anlamı bile onun için değişmiştir. "Bu evi şimdi seviyorum. Ondan evvel ne bileyim ben bir barınaktı sadece. Şimdi ev oldu" diyerek durumu açıklar aslında. Evde seveceği biri, beraber yaşayacağı biri olmadığından dolayı evini sadece bir barınak olarak görmekte ve evine olumsuz bir anlam yüklemektedir. Halil'in gelmesiyle ev renklenmiş, boş olan barınak; dolu bir yuvaya dönüşmüştür. Sabiha için ev, ancak bir erkekle paylaşıldığında, rafları dolduğunda, sofralar kurulduğunda, ocak tüttüğünde canlanır, "yuva" olur (Abisel vd. , 2005: 82). Mead'e göre kişisel benlik aktörün kendi dünyasında olup bitenleri temsil etmektedir (Aktaran Wallance ve Wolf, 2004: 234). Kişisel benliğinde Sabiha hem oturduğu evine hem de Halil'e farklı anlamlar yüklemiştir. Sabiha'nın da kişisel dünyasında eve yüklenen anlam "barınak"tan "yuva"ya dönüşmüştür; Halil de o

yuvanın reisi olmuştur. Ayrıca Halil hayalini kurduğu erkeği temsil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında Sabiha'nın geleneksel rollere geçiş yapmak istediği ortadadır. Çünkü Sabiha bir erkeğin kendisini kollayıp, korumasını ister.

Halil ile Sabiha eğlenceye giderler. Fotoğraf çektirirler. Fotoğrafta evliymiş gibi bir poz takınırlar. Halil omzunu Sabiha'nın boynuna atar. Fonda da 'seni sevdiğim kadar beni sen seveceksin' duyulur. Bu söz ikisine de aittir.

Halil'in evli olduğunu Müjgan'dan öğrenen Sabiha yıkılır. İnanmaz, yalan söylüyorsun, baştan beri istemiyordun diyerek durumu kabullenmek istemez. Bunu açık açık Halil'e de soramaz. Çünkü alacağı cevaptan korkar, ya evliyse? Ama içi içini kemirir, sürekli Halil'in ağzını arar bir şeyler öğrenmeye çalışır ama nafi değildir. Çünkü Sabiha Halil'i kaybetmek istemez. Onu zaten geç bulmuştur, o bir kurtarıcıdır ve "yuvasının" ve hayatının yeni anlamıdır. Bunu öğrenmek için Halil'in babasının dükkânına gider, babasının Halil'in çocuklarıyla oynadığını görür. Halil'den ayrılan Sabiha saza geri dönerek, çalışmaya başlar. Kötü kadındır artık. Gene açık giyinmeye başlamış, bakışları kahkahaları değişmiştir. Halil'i karşısında gören Sabiha "Bıktım, hevesimi aldım geçti gitti. Bir daha peşime düşme eteğime sürünme, tamam mı?" der. Sabiha burada ön bölgeye geçiş yapmıştır. Goffman'ın bahsettiği gibi, kendisinden nasıl davranılmasını bekliyorsa o şekilde rolünü oynamıştır. Ama bu çok uzun sürmez. Arka bölgeye geçiş yapar. Arka bölgede bireylerin rol yapmalarına gerek kalmaz, birey bu bölgede rahatça hareket edebilir, kendi özel yaşantısına geri dönebilir (Giddens, 2000: 85). Bu sebeple, dayanamaz Halil'in arkasından gider, sabahleyin bir mektup bırakarak onu terk eder.

Halil'in korumayı bıçaklamasıyla durumlar değişir. Sabiha kendisinin yolunun farklı olduğunu ve filmi kült film yapan cümleyi sarfeder. "Çok eskiden rastlaşacaktık..." Bu kadına, Sabiha'ya ait cümledir. Keşke Halil ve Sabiha çok önceden, Halil'in evli, Sabiha'nın vesikalı olmadığı bir zamanda rastlaşsalar, çok eskiden. Bu cümle, çok eskiden rastlaşsalar Sabiha-Halil aşkının mümkün olacağı vaadini taşır, oysa melodramın uyuşumlarından biri olan keşke zemini filmi önceler;

melodramın kurucu unsurudur. Bir diğey deyişle melodram, olmayan, imkânsız bir zemin üzerinde oynar; bir yandan bu boş zemini doldurmayı vaat eder, diğey yandan da bu vaat her zaman ertelenir (Abisel vd. , 2005: 39).

Filmde Sabiha, aynı anda, iki kadınlık halini bünyesinde taşıyan fantezi nesnesidir. Bu fantezi, iki kadınlık halinin tek bir nesnede, bir arada var olması arzusuna seslenir. Film, bu arzunun üzerinde işler; fantezinin gerçekleşme ihtimalini canlı tutar (Abisel vd. , 2005: 50).

Halil Sabiha'yı bıçaklayınca suçu üstüne alır, gelen polislere "Kaza" der. Hastaneden çıktıktan sonra Halil'in dizlerine kapanacağını söyler. "Sevmese bunları yapmazdı" diyerek tüm olanları meşrulaştırır. Kendisini suçlu bulur, tüm olanların kendisi yüzünden olduğunu söyler.

"Erkek geleneğe ve aileye, Sabiha ise gece hayatına, ailenin dışına, kente aittir. Aynı nedenle, Sabiha iç muhasebesini kentin hareketli bulvarlarında yapar; modern hayatın karmaşası, onun mücadele ettiği belirsizliklerin ve kararsızlıkların görsel yolla ifadesini mümkün kılar" (Abisel vd. , 2005: 80).

Vesikalı kadının ötekileştirilerek kötü gözle görülmesi anlatının bir bölümünde açıkça ortaya konulur. Sabiha'nın saza dönerek işine devam etmesini isteyen patronu, bir adamını yollayarak Halil'i bu konuda uyarır. Bunu öğrenen polis eve giderek Halil'in nerede olduğunu sorar Sabiha'ya. O arada polis memuru, komserinin Sabiha'yı uyardığını hatırlatır. Komseri o mntıkada rezalet istemediğini Sabiha'ya tembihlemiştir. Kendisi yüzünden tekrar bir olay çıkarsa taşınacağını da eklemektedir. Devletin gücü kadının üstünde kendisini belli etmektedir. Ötekileşen vesikalı kadın "kötü" gözle görüldüğü için devletin temsilcisi konumunda olan polis tarafından uyarılmıştır.

Mead'in benlik ile ilgili belirlediği iki evre, 'kişisel benlik' ve 'toplumsal benlik' den oluşur. Kişisel benlik bireyin yaratıcı ve öznel olan yanındır. Sosyal ben ise bireyin

kendisi hakkında başkaları tarafından öğrenmiş olduğu bakış açılarından oluşur (Slattery, 2007: 335). Bu ayrımı yaptıktan sonra *Vesikalı Yarım* de bu ikilinin karşı karşıya geldiği görülür. Filmlerdeki çatışmaların büyük bir kısmı karakterlerin çevreleriyle, içinde buldukları dünyayla, geçerli olan toplumsal ve ahlâki değerlerle çelişen beklentilerinden, isteklerinden ve davranışlarından kaynaklanmaktadır. Burada da çatışma genellikle bir aşk ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bir araya gelmeleri toplumsal ortama ve ahlâki değerlere, inançlara ters düşen, “dengi dengine” olmayan karakterlerin birbirlerine aşık olması filmsel anlatının çatışmasını doğurur (Abisel, 2005: 243). Sabiha, kişisel benliğinde Halil ile bir arada olma hayalleri kurarken, sosyal benliği buna izin vermez. Çünkü Halil evlidir ve toplumsal ahlâk gereği bu ilişkinin yaşanması doğru değildir. Bu durumda Sabiha’nın kişisel benliği ile sosyal benliği çatışmaya girer. Sosyalizasyon sürecinin etkisiyle oluşan sosyal benliğin yaptırımını daha ağır basar. Aktör başkasının rollerini alarak, bu roller çerçevesinde davranışlarını sergiler, bu şekilde toplumsal etkileşime geçer. Bir nevi kendisine de ihanet etmiş olur. Kişisel benliğini dizginleyen Sabiha, nesnel konuma geçer böylece. Aktif bir tutum sergileyemeyen Sabiha geleneksel toplumun gerektirdiği rollere uyararak kişisel benliğinin isteklerini yerine getiremez. Çünkü “birey, başkalarının kendisine karşı tutumlarını takınmakla kalmaz, aynı zamanda, “tüm toplumsal süreci” bireysel deneyimle bütünleştirmeye çalışır” (Swingewood, 1998: 313). Bu sebeple birey, çevresinin kendisine karşı tutumlarını da dikkate alarak davranmak zorunda kalır. Ahlâk kavramı burada aşk, sevgi gibi duyguların önüne geçmektedir. Tek başına bakıldığında en yüce duygu olarak görülen aşk, ahlâk duvarına çarptığında toslamaktadır. Çünkü ahlâkın yaptırımını diğer duyguların anlamını, yüceliğini bile ortadan kaldırmaya yetmektedir. “Geleneksel kurumlarla, kendinden beklenenlerle zıtlasmaya girildiğinde toplumsal baskılar ortaya çıkar” (Abisel, 2005: 245). Toplumun onay vermediği davranışlar sergilendiği takdirde çeşitli yaptırımlarla karşılaşılır. Toplumsal roller gereği evli kişilerle ilişkiye girmek hoş karşılanmaz. Ayrıca Sabiha’nın vesikalı olması da bu rollerin yerine getirilmesinde ekstra bir etkiye sahiptir. Aşk ne denli büyük olursa olsun kadının iffetini yitirmemiş olması gerekir. İzleyenler tarafından bakıldığında bu imkansız aşkın imkanı hale gelmesi istenir, ancak aynı durum gerçek hayatta yaşandığı zaman hoş görülmez.

Aynı durum Halil içinde geçerlidir. Toplumsal ahlâk gereği onun vesikalı bir kadınla beraber olması ve ailesini ihmal etmesi uygun görülmez. Oda bir seçim yapmak zorunda kalır. Kendisine göre doğru olanı seçer ve ailesinin yanına geri döner. Toplum tarafından beklenen cinsiyet rollerine uygun davranışları göstermeyen birey, toplumca ayıplanır ve hatta dışlanabilir (Demirbilek, 2007: 20). Etkileşimcilere göre birey toplumdan üstün tutulduğu için toplumsal rollerin bu derece katı olmasına gerek yoktur. Kişinin kendi düşünceleri, davranışları ve tutumları da göz önünde bulundurulmalıdır. Toplumsal düzeni sağlamak için belli kurallara uyulması gerekir, ancak bu bireylerin hayatlarını çekilmez hale de getirmemelidir. Bunun için etkileşimciler verilen rollerin daha adil şekilde dağıtılmasından yana bir tutum sergilerler. Evlenememe, kahramanın “düşmüş” bir kadın olduğu filmlerde de karşımıza çıkar. Bunların çoğunda kadın yine iyidir, sever, bir yuva kurmak ister, kısaca her türlü meziyete sahiptir. Ama bir kez düşmüştür, filmde sunulan genel ahlâk değerlerinin dışına çıkılmaz (Abisel, 2005: 84). Halil’de Sabiha gibi duygularına ket vurarak, kişisel benliğinin Sabiha’ya yüklediği anlamdan vazgeçerek, sosyal benliğinin gerektirdiği rolleri yerine getirmiştir.

Mead’in analizinde toplumsal rollerin hiçbiri sabit bir konumda değildir. Bu durum bireylerin geliştirdikleri genel taslaklardan ibarettir. Sosyalleşme sürecinin farklı biçimlerde yaşanmasıyla ortaya çıkan sonuçlar farklılık gösterebilir. Sabiha’nın ve Halil’in durumunda olduğu gibi, onlarda toplumsal rollerini yerine getirmiş, anlam yükledikleri kişisel benlerinden taviz vermişlerdir.

5.3.BİR DEMET MENEKŞE FİLMİNİN SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEMESİ

Film Kimliği

Filmin Adı: Bir Demet Menekşe

Yapım Yılı: 1973

Yönetmen: Zeki Ökten

5.3.1. Filmin Özeti

Nesrin (Hale Soygazi), nişanlısı tarafından aldatılmış, bu sebeple de mutsuz olan bir kadındır. Nesrin bu üzüntüsünden dolayı oturduğu mahalleyi terk etmek ister, bunun için Almanya'ya gitmeye karar verir. Candan Butik'te dikiş dikerek hayatını kazanmaktadır. Gitmek için gerekli olan parayı annesinin yüzgörümlüğü olan yüzüğünü satarak biriktirmeye çalışır. Gittiği kuyumcuda Kenan (Kartal Tibet) ile karşılaşır ve hikâye başlar. Kenan ile Nesrin'in arkadaşlıkları ileri boyutlara ulaşır. Kenan Nesrin'e evlenme teklifi eder, Nesrin'de bunu kabul eder. Kenan Nesrin'in ailesiyle tanışır ve bu tanışmadan sonra Nesrin annesine "Bizi esirgeyecek, koruyacak, bir erkeğimiz olacak" diyerek evlenmeyi ne kadar çok istediğini dile getirir. Ancak ortada önemli bir sorun vardır bu da Kenan'ın Banu (Lale Belkıs) ile evli olmasıdır. Banu sarışın, açık giyinmeyi, gezmeyi, eğlenmeyi seven bir kadındır. Kenan, Banu'yu bu özelliklerinden dolayı "ideal kadın" olarak görmez. Onun içinde mutsuz bir evlilik sürmektedir. Bir gün Banu'nun bir arkadaşı Kenan ile Nesrin'i birlikte görür ve bu durumu ertesi sabah Banu'ya iletir. Bu duruma üzülen Banu, Kenan'ı konuşturmaya çalışır ve bunu da başarır. Kenan başka birini sevdiğini söyler, Banu'da bu durum karşısında boşanmayı teklif eder. Ertesi gün Banu, Nesrin'in çalıştığı butiğe giderek, Kenan'ın Nesrin'den satın aldığı yüzüğü Nesrin'in görmesini sağlayacak şekilde göstererek durumu simgeler aracılığıyla ona ifade eder. Satın aldığı elbiselerin ücretini ödemesi için Banu ev adresi yerine kocasının işyerinin adresini verir. Elbiseleri fabrikaya götürülen Nesrin Kenan ile orada karşılaşır, sinirlenen Nesrin orayı koşarak terk eder. Eve gelen Nesrin annesinin başucunda Kenan'ı görür. Annesi "Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez kızım" diyerek, Nesrin'in hafif tebessümü ile film sona erer.

5.3.2. Filmin Sosyolojik Çözümlemesi

Bir Demet Menekşe filmi melodram türünün özelliklerini taşır. Melodram filmleri, anlatılarını 'kadın olmak' temelinde kurmuştur ve kadın olmanın anlamlarını üreterek-yeniden üreterek egemen toplumsal cinsiyet kalıplarının benimsenmesinde önemli bir işlev yüklenmişlerdir. Kadınlar ev kadını, şarkıcı, öğretmen olsa da, melodram filmleri, onlara kadın olmayı öğretir. Kadın kimliği özgür değil, edilgendir ve ataerkil toplumun istekleri doğrultusunda kurulmuştur (Akbulut, 2008: 353). Parsons'ın dile getirdiği kadının edilgenlik durumu bu filmde kendini gösterir. Edilgen olmak kadının doğasında vardır anlayışı filmler aracılığıyla meşrulaştırılır. Çözümenecek *Bir Demet Menekşe* filminde kadının bu konumda olduğuna yönelik çözümlenmelerle karşılaşılacaktır.

Filmin başlarında şehir hayatının yoğun temposu fondaki müzik eşliğinde gösterilir. Kalabalık yığınlarla, yoğun trafik görüntüleriyle karşılaşılır. Bu sahnelerden filmin büyük şehirde çekildiği anlamı çıkarılabilir. Modern toplumlarda görülen kentli bireylerin telaşı filmin ilk sahnelerinden itibaren izleyiciye aktarılır.

Nesrin filmde kalabalığın arasından çıkar. Kalabalık yığınların içinde tek başınaymış izlenimi verilir. Kentte yaşanan bu yabancılaşma vurgusu filmde yansıtılır. Nesrin bir mağazanın vitrinindeki gelinlikli mankeni görünce kendi benliğine dönüş yapar. İç ses olarak verilmese de, bu durum izleyiciler tarafından olumsuz gelişmelerin olacağı izlenimini yaratır.

Melodramatik anlatılar, kadın için mutluluğu evlilik olarak sunar. Evlenememek, bir kadın için büyük bir mutsuzluk kaynağıdır; evlilik ise en büyük ödül. Evlenememiş kadınların kimsesiz, sahipsiz, korunmaya muhtaç olduğunda direktir anlatılar (Akbulut, 2008: 349). *Bir Demet Menekşe* filminde bu durum işlenir. Evlenememenin bedelini ağır şekilde ödeyen Nesrin, tek kurtuluşu baskıcı ortamdan kaçmakta bulur. Mutluluğu ise gene başka bir erkekte, onunla beraberken bulacağını düşünür. Aktör etkin konumda değildir. Bir erkeğin yardımıyla etkin konuma geçecek durumdadır. Kenan'la birlikte

olmaya başladığında aktörün daha aktif olduğu görülür. Onun dışında Nesrin hayata küsmüş, yaşama isteği elinden alınmış bir karakterdir.

Çalıştığı butikte yer alan gelinliğe uzun uzun bakan Nesrin'in evliliğe yüklediği anlam hayatında önemli bir yere sahiptir. Gelinliğin başına gelip ağlamaya başlaması, onun evliliğe ne derecede anlam yüklediğinin en önemli göstergesidir. Nesrin için kişisel benliğinde gelinlik; evliliğin sembolü ve zulümlerden kurtulmanın anlamı niteliğindedir.

Melodram filmleri, kadınları, her koşulda evliliği isteyenler olarak sunar ve evlenemeyen kadınları huysuz, kötü, kıskanç, kayıtsız olarak betimleyerek kadın için başka tür mutluluk tanımını yapmaz (Akbulut, 2008: 350). Nesrin için bu durum geçerlidir. Evlenememesi onun kendisini mutsuz etmesi için yeterli bir sebeptir. Nesrin'in hayata karşı daha savunmasız, kayıtsız olduğunu görürüz filmde. Kuramsal bölümde bahsedildiği gibi sembolik etkileşimciler için eyleme yüklenen anlam önemlidir (Polama, 1993: 228). Her aktör kendi bakış açısından hareket ederek eylemlere anlam yükler ve bu şekilde kişisel benliğini oluşturur. Filmin büyük bir kısmında Nesrin'in biriyle evlenmeyi arzuladığı görülür. Kişisel benliğinde evliliğe yüklediği anlamlar yüzünden Nesrin'in hayata bakış açısı diğerlerinden farklıdır. Hem bir butikte çalışması, hem gelinlik dikmesi hem de gelen müşterilerin gelinlik alması gibi durumlardan dolayı Nesrin için evliliğin anlamı hayatın kendisidir.

Nesrin genç, sarışın, yirmili yaşlarda, evlenemediği için mutsuz bir kadındır. Sade giyinmeyi seven, makyajla arası olmayan ihtişamdı uzak bir karakterdir. Babası o nişanlandıktan sonra vefat etmiştir. Cemaat ilişkilerinin görüldüğü küçük bir mahallede yatalak annesiyle ve evde kalmış teyzesiyle birlikte yaşar. Durkheim'ın ortaya koyduğu geleneksel toplumlarda görülen mekanik dayanışmanın özellikleri filmde yer alır. Bireyleri kontrol eden ortak ahlâk veya değerler topluluğu mevcuttur. Kolektif bilinç hâkimdir, bu sistemde yer alan herkes özünde aynıdır ve bireyselliğe az yer verilir.

Kadın ataerkil bir toplumda geleneksel rollerini oynamaya hazırdır. Kadınlar sahip çıkılmayı bekleyen, korunmasız güçsüz olarak betimlenir. Anlatı, bütün sorunların evlilikle çözümlenebileceğini söyler. Kadınların denetimi ve ataerkil aile, genellikle toplumsal düzenlerin köktenci kurulmalarında merkezi bir yere sahip olduğundan, kadınların kendi uygun toplumsal rollerini terk edişi, toplumsal bir felaket anlamına gelir. Kadının eril niteliklere sahip olmasının mutsuzluk ve kederden başka bir şey getirmeyeceği görülür. Uysal ve erkeğin sözünü dinleyen kadınlar olumlanır (Akbulut, 2008: 354). Nesrin’de ataerkil bir toplumda yetişmiştir; babasının ailesini koruduğunu, kolladığını dile getirerek, aynı rolleri nişanlısının ya da evleneceği kişinin yapmasını ister. Aktörün başkalarının tavırlarına göre örgütlenmemiş halini oluşturan kişisel benlik, bireylerin kendi dünyalarını temsil eder (Wallance ve Wolf, 2004: 234). Nesrin’in kişisel dünyasında da babasının işlevi önemli bir konumdadır. Aynı rolleri yerine getirecek bir erkek aramaktadır. Örneğin bir sahnede akşam yemeğine gelen Kenan’a odasını gösteren Nesrin, kendi odasını “sığınak” olarak tanımlar. Nedeni ise babası öldükten sonra hayata küsmesidir. Kişisel benliğinde babaya karşı yüklenen anlam Nesrin’in tüm hayatını etkileyecek şekilde kurgulanmıştır. Kendi odasını bile sığınak haline getirecek bir durum yaratmıştır.

Sembolik etkileşimcilere göre bireyler, kendilerini başkalarının onları gördükleri gibi görmeye başlama yoluyla kendilik bilincini geliştirirler (Giddens, 2000: 33). Böylece benlik, bir yapı değil bir süreçtir. Bu süreçte bir etkileşim süresini kapsamaktadır. Nişanlısından ayrıldığı için Nesrin, toplumsal çevrenin baskısıyla karşı karşıya kalır. Mahalledeki kadınların ona karşı tutumu, çalıştığı butikteki patronunun ve iş arkadaşlarının davranışları hep olumsuz yöndedir. Bu olumsuzluklar onu evinden uzaklaştıracak kadar etkilemiştir. Bunun nedeni de, çevrenin ona yüklediği anlamla oluşan sosyal benliğinin onun davranışlarını da etkilemesidir. Çünkü etkileşimcilere göre, sosyal davranış, sosyal çevreden ortaya çıkmaktadır (Sayın, 1990: 28). Nesrin’in burada sergilediği davranışların arkasında çevreden gelen tepkilerin etkisi çok fazladır. Çevresinde yer alanları genelleştirerek bu davranışları sergiler. Onların baktığı gözlerle kendi davranışlarını biçimlendirir.

Filmin bir bölümünde Nesrin evine giderken, mahallenin kadınları yolun kenarında oturarak onun arkasından konuşurlar. Komşu kadınlardan biri, onu kötüleyerek mecazi anlamda “Bildiğin gibi değil çalışan kızlar, on parmağında on marifet var!” diyerek Nesrin’den bahseder. Marifetli olmayı farklı anlamda dile getirerek, Nesrin’in ahlâki konularda olumsuz davranışlar sergilediğini kendi aralarında konuşurlar. Burada çalışan kadınlara karşı mahalleli tarafından olumsuz anlam yüklenildiği görülmektedir. Çalışan kadın, çalıştığı için kötülenmektedir. Geleneksel toplumlarda kadının çalışmasına ilişkin toplumsal değer yargıları mevcuttur. Aynı zamanda din kurumu da geçmiş zamanlarda ve günümüz toplumlarında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Hem toplumsal değer yargıları hem de dinin etkin nüfuzu nedeniyle çalışan kadına farklı gözle bakılır. Filmde mahalleli kadınların gelenekseli temsil ettiği söylenebilir. Hem Nesrin’e çalıştığı için iyi gözle bakılmaz hem de onu aldatan nişanlısına karşı olumsuz sözler sarfedilmez. Çünkü o erkektir, ne yapsa kabul edilir. Gelenekseli temsil eden kesim ataerki yapıya sahiptir. Eril gücün otoritesi altında bulunan kadına göre erkek yaptığı davranışlardan sorumlu değildir. Çünkü o evin revidir. Bu sözleri duyan Nesrin o anda tepki vermez, eve girince masaya kapanarak ağlamaya başlar. Burada Goffman’ın ön ve arka bölge ayrımı açıkça görülür. Ön bölge, aktör sahnenin önünde başarılı bir rol oynarken seyirci tarafından gözlemlenen her şeydir (Aktaran Wallance ve Wolf, 2004: 270). Nesrin dışarıdakilere karşı farklı bir tutum sergileyerek ön bölgede davranılması gerektiği gibi hareket eder, ancak eve gelmesiyle yani arka bölgesine geçerek ‘kendisi’ olmaktadır. Çünkü aktör arka bölgeye geçince rahatlar, davranışlarını serbestçe sergiler (Giddens, 2000: 85). Aktör dilediği davranışlar da bulunur, hiçbir baskıya maruz kalmadan ‘kendisi’ olur.

Nesrin filmde mahalleli tarafından sık sık sözlü tacize uğrar. Başından geçen nişanlılık döneminden dolayı onun “oynak” bir kız olduğu düşünülür. Bu sebeple yaşadığı çevre ona ‘kötü kadın’ imajını yükler. O lekelendiği için, başkalarıyla oynaştığı için sözle tacizi de hak etmektedir. Kapı komşusu olan Fatma Hanım anlatımın bir bölümünde “Dik yürü kızım, damgalı insan mısın sen?” diyerek Nesrin’e laf çarptır. Başından geçen bir nişanlılık bile onun kötü olarak görülmesine yol açar. Aynı zamanda damgalı insanların da filmde ötekileştirildiği görülmektedir. Onlara karşı sosyal çevre

olumsuz anlam yüklemektedir. Bireyin dışında yer alan 'ötekiler' grubu toplumu oluşturur. Birey davranışlarını bu 'ötekileri' dikkate alarak sergiler ve bu davranışlarını içselleştirir. Birey başkalarının kendisi hakkındaki tutumlarına da dikkat ederek, sosyal benliğini oluşturur (Slattery, 2007: 335). 'Damgalı insan' tanımı da bu oluşturulan benlikte içselleştirilerek olumsuz anlam yüklenenler arasında yer alır.

Filmin başka bir bölümünde Nesrin'e ileride bir butik açabileceğini söyleyen Kenan onun düşlerini gerçekleştirmek ister. Ancak Nesrin çalıştığı butiğe gelen insanların kendisine yabancı olduğunu söyler. O çalıştığı ortamdaki kadınların hayatını tam olarak içselleştirememiştir. Onlar gibi varıl olmak isteyebilir ancak onların sergiledikleri davranışları beğenmez. Nesrin kişisel benliğinde onlar gibi giyinmek isteyebilir ancak onların yaşam tarzını benimsemez. Bu sebeple Nesrin'in çalıştığı butik bir sahne olarak kurgulanabilir. Goffman'ın dile getirdiği ön bölgeyi temsil eden butikte Nesrin sosyal benliğinin gerektirdikleri doğrultusunda tutumlarını sergiler. Kendi evinde ise arka bölgesine geçerek kişisel benliğine göre hareket eder.

Slattery'in (2007: 335) belirttiği gibi sembolik etkileşimcilere göre simgeler, sadece bireylerin kendi imgeleri, güduları ve yeteneklerine göre o anda geliştirdikleri genel taslaklardır. Bu nedenle denilebilir ki, Nesrin hayatında kendisi için önemli olan semboller ve fikirler için hayatını şekillendirir. Onun için babanın rolü, evliliğin anlamı, gelinliğin, gelinlikli bebeğin anlamı küçüklüğünden beri hep ayrı bir yere sahiptir. Bunun yanında Nesrin toplumsal roller ayrımında da üstüne düşeni yapmaya hazırdır. Yaşadığı yer bakımından daha modern sayılabilecek hayat süren Nesrin, geleneksel değerleri içinde barındırmaktadır. Bir butikte çalışması, mahalle içerisinde mini etekle dolaşması, Kenan'la görüşmesi onun gelenekselin dışında hareketler sergilediğini gösterir. Ancak sevdiği erkek için birçok şeyden vazgeçmesi onu geleneksel olmaktan kurtaramaz. Geleneksel toplumun ataerkil görüşünü içselleştirdiği için bunu sorgulama gereği duymaz. Onun içinde babaya yüklenen rol ve evliliğin anlamı önemli bir yere sahiptir.

Kenan otuzlu yaşlarında, evli bir erkektir. Babasının işini sürdürmektedir. Boya fabrikasının sahibi olan Kenan, bu fabrikanın başında bulunmaktadır. Filmde “Başka meslek seçme hakkını bile tanımıyorlar sana. Boğulup kaldım” şeklinde durumunu ifade eder Nesrin’e. Burada gene baba otoritesinin baskın olduğu görülür. Ailesi tarafından zorlanan Kenan farklı bir meslek dalına yönelememiş, ailesinin dediklerini kabul ederek, fabrikanın başına geçmiştir. Toplumsal roller gereği erkek çocuk ailesine karşı çıkamamış, söz dinlemesi gereken iyi çocuk pozisyonuna düşmüştür. Kuyumcуда karşılaştığı Nesrin’i sade ve ihtişamdan uzak durduğu için beğenmiştir. Kenan’a göre ideal kadın Nesrin gibi sessiz, sözünü dinleyen, ihtişamda gözü olmayan ve temiz biri olmalıdır. Ancak önemli bir kusuru da kendisinde taşımaktadır. İlk buluşmalarında Nesrin’in “Bekleyeniniz vardır belki” lafına karşılık, “Kimsenin beni beklediği yok” cevabını vererek, Nesrin’e yalan söylemiş olur. Aslında Banu ile evli olan Kenan Nesrin’i çabuk kaybetmemek için böyle bir yalana başvurmuştur. Filmin sonunda açıkça gösterilmese de Nesrin Kenan’ı affedecektir. Aynı durumu Nesrin yapsaydı acaba durumlar nasıl gelişirdi? Kadının sevdiği adama yalan söylemesi birçok filmde kabul edilemeyecek durumlar arasında yer alır. Kötülük yapmakla suçlanır, ‘kötü kadın’ ilan edilir.

“Yerli filmlerde sunulan kurmaca dünyaların yer aldığı çevrelerin niteliklerinden söz ederken kaçınılmaz olarak bunların toplumsal özelliklerine de değinilmiş olur. Pek çok filmin kurmaca dünyasında insan ilişkilerinin –ister kentte, ister köyde; ister kentin şık villalarındaki fabrikatörler, ister kasabanın eşraf konağındakiler ya da gecekonducular arasında; ister mahpushanedeki mahkumlar ister çete üyeleri arasında olsun- hiyerarşik ataerkil bir düzen içinde örgütlenmekte olduğunu görürüz. Dolayısıyla kentte de kırdada da iktidar şu ya da bu nedenle güçlü olanın elinde toplanmaktadır. Yani kararları alıp planları yapanlar, başkalarının yaşamlarını belirleyenler, etkin olanlar onlardır ve büyük çoğunlukla erkeklerdir” (Abisel, 2005: 238). Kenan’ın mesleğini seçmesinde ailesinin baskın olması, Kenan’ın hem Nesrin’e ideal kadın imgesini yüklemesi hem de Banu’yu çocuk doğurmadığı için ideal olmayan kadın olarak görmesi filmde eril gücün ne kadar etkili olduğunu gösterir. Kararları alanlar ve uygulayanlar Abisel’in belirttiği gibi erkeklerdir.

Nesrin'in ailesiyle tanışmaya gelen Kenan yapılan yemekleri çok beğenir ve kimin yaptığını sorar. Nesrin'in teyzesi cevap olarak "Nesrin pişirdi hepsini" der. Eril yaklaşımca belirlenen kadının görevinin yemek yapmak olduğu bir kez daha bu sahnede görülür. Eril güç kendi varlığını meşrulaştıracak ve devamlılığını sağlayacak cinsiyet rollerinin var olmasını sağlar (Sankır, 2010: 15). Cinsiyet rolleri gereği de kadın, iyi bir ev kadını ve iyi bir anne görevini tam olarak yerine getirmelidir. Aynı zamanda etkileşimciler, gündelik hayatta anlam yüklü simgelerin benliğin oluşumunda önemli etkilerinin olduğu üzerinde yoğunlaşırlar. Anlatının aynı bölümünde yemek yedikten sonra Kenan'ın masanın üzerinde duran gelinlikli bebeğe baktığı görülür. Annesi Nesrin'in çocukluğundan beri o bebekle oynadığını söyler. Nesrin Kenan'a kahve ikram ettiği sırada kahve bebeğin gelinliğine dökülür. Ne yapacağını şaşırarak Kenan'a cevap olarak Nesrin gelinlikteki lekenin yikanınca çıkacağını söyler. Aynı durum Nesrin içinde geçerlidir. Kişisel benliğinde yaşamış olduklarından dolayı kendisine lekeli olduğu anlamını yükleyen Nesrin, yeni birinin hayatına girmesiyle lekenin çıkacağını bir nevi simgeler yoluyla izleyenlere aktarır. Kirli bebeği yıkar gibi kişisel benliğinde yaşadığı olumsuzlukları da temizleyeceğini Kenan'a söyler.

Yerli filmlerin büyük kısmında, çatışmanın neden olduğu baskıya karşı duruş biçimlerini, etkin bireysel, edilgin bireysel ve etkin katılımcı olarak gruplandırmak olası görünmektedir. Bireysel edilgin direniş kendini dış çevreden yalıtma yoluyla *Bir Demet Menekşe* filminde görülür (Abisel, 2005: 252). Nesrin, Kenan'la tanışmadan önce edilgin bir yapıya sahipken, Kenan'la beraber olmasıyla daha etkin bir duruşa sahip olur. Bunun gerçekleşmesini sağlayan aslında gene Kenan'ın varlığıdır. Yani eril güçle beraberken kadın kendini onun yanında daha etkin konuma sokmaktadır. Tek başınayken bunu başaramaz. Nesrin'de Kenan'ın kendisine yüklediği anlamla beraber filmde tam etkin konumda yer alamasa da daha aktif tutum sergiler.

Kenan karısı Banu'nun temsil ettiği yaşamdan hoşlanmaz, böyle bir yaşamı kişisel benliğinde kirli bulur. O böyle sevgisiz bir ortamda mutsuzdur. Nesrin'den etkilenerken hayatı yeniden sevmek ister. Kenan'ın gücü vardır, ancak bu güç yaşamı

sevme şeklinde kendini gösterir. Toplumsal konumu gereği elinin altındakileri artık kendi isteği doğrultusunda kullanmak ister. En büyük isteği de elindekileri kenara atıp artık mutlu olabileceği bir yaşam kurmaktır. Kenan film boyunca etkin özne konumundadır. Sahip olduğu güçle, karısını ve sevdiği kadını yönlendirir.

Kenan filmde modern bireylerin yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşma duygusunu taşımaktadır. Bu yalnızlığını kalabalıklar içinde giderememiş, çareyi Nesrin ile beraber olmakta bulmuştur. Ancak taşıdığı özellikler bakımından gelenekseli temsil etmediği ortadadır.

Sorun çözüme akıldan çok geleneksel bilgi birikimine ağırlık verildiği görülür. Bu durumda bir bilgenin otoritesiyle, cemaatin ortak eylemi sorunun çözülmesini sağlar (Abisel, 2005: 258). Filmde sorunları çözüme konusunda Kenan'ın babasının arkadaşı olan kuyumcunun etkin olduğu görülür. Sorunların hal olacağını, Nesrin gibi bir kızı kaçırmaması gerektiğini söyleyen gene odur. Söyleyen gene etkin nüfuza sahip varsıl bir erkektir.

Banu frapan giysiler giyer, saçlarını yaptırır, güzelleşmek için güzellik salonlarına gider, cilt bakımı yaptırır, tırnaklarını boyatır. İyi-kötü ayrımına işaret edilen bu özelliklerde, melodramın tanımındaki erdemli olan ile erdemli olmayan arasındaki farkı gösterilir. Nesrin nişanlısından ayrılmıştır, toplum tarafından dışlanmıştır ama erdemlidir, erkeklerin ardından gitmez. Buna karşılık çalıştığı butikteki kızlar, Nesrin'i otomobilinde bekleyen Kenan'ı süzerler, ona bakarlar, açıkça ondan bir ilgi beklerler. Bu kadınlar filmde kötü, erdemsiz olarak konumlandırılır (Akbulut, 2008: 334). İyi ve kötü davranışlarda bu şekilde ayrılmış olur. Nesrin'de sarışındır ama kötü değildir, Banu sarışındır ama tüm kötülüğün başı olarak algılanır. Ancak Nesrin, filmde varsıl kesim tarafından 'sarı çiyen' olarak adlandırılır. Çünkü evli bir erkeği baştan çıkarmıştır ve evlilik için bir tehdit unsurudur. Görüldüğü gibi nereden durulduğuna bağlı olarak iyi ve kötü tanımları farklılık gösterir. Banu'da etkileşimcilerin belirtmiş olduğu gibi kendi sosyal ortamının şekillendirmiş olduğu rolleri yerine getirmektedir. Varsıl bir aileden gelmesi onu diğer kesimlerden farklı kılmaktadır. Onun içinde Banu'nun çevresinde

olanlara yüklediği anlamlar farklılık kazanır. Etkileşimciler için önemli olan birey, Banu karakterinde kendini göstermektedir. Çünkü Banu kendisine düşkün, daha çok kişisel çıkarları doğrultusunda hareket eden biridir. Aktör olarak filmde etkin bir konuma sahiptir. Her ne kadar kocası tarafından aldatılsa da pasif bir tutum sergilemez. Her zaman sağlam görünmeye çalışarak, hem kendi benliğinde hem de sosyal benliğinde nasıl davranması gerekiyorsa o şekilde hareket ederek kendisini gerçekleştirir. Ancak Banu tutumlarını daha çok sosyal benliğine göre düzenler. Onun için kendisinin dışarıdan nasıl görüldüğü ve ötekilerin onu nasıl algıladığı önemlidir. Davranışlarını daha çok sosyal benliğinde yüklediği anlamlara göre şekillendirir. Banu'ya göre hem sosyal benliğinde hem de kişisel benliğinde Nesrin sorunu ortadan kalkmalıdır, ancak Kenan'ın kişisel benliğinde de Banu 'sahte dünyalar' aleminde yer alanlar arasındadır.

“Eğlenmek, dans etmek, özgür aşk, motosiklete binmek, farklı giyinmek, hızlı müzik sevmek, filmlerde hiçbir biçimde onaylanmamaktadır. Bunlar ya kapitalist yaşam tarzının, gençlerin enerji ve ilgisini yanlış yönlere kanalize eden tuzakları ya da geleneksel toplumsal ve ahlâki ilişkilere yönelik birer tehdittir” (Abisel, 2005: 256). Banu da eğlenmeyi, giyinmeyi seven biri olduğu için geleneksel toplumlarda bir tehdit unsuru olarak yer alabilecek potansiyele sahiptir.

Filmde Banu ilk olarak bir kumar masasında arkadaşlarıyla kağıt oynarken görülür. Dışarıdan gelen kocasına “Sen dinlen hayatım, kazandıklarını nasıl olsa ben tüketiyorum” der. Erkeğin para kazanan bir rol sergilediği, kadınında bunu harcadığı bu sahnede görülür. Banu varsıl aileden gelen, harcamayı, tüketmeyi seven bir kadındır. Filmde kötü olarak lanse edilir ancak Banu'nun ne istediği anlatıda tam olarak sunulmaz. Melodram filmlerin geleneği olarak, iyi-kötü zıtlığını belirginleştiren bir karakterdir. Kocasının parasını harcayan, kuaförden çıktıktan sonra satıcı küçük kızdaki bir şey almadığı için merhametsiz olarak lanse edilmeye çalışılan, Nesrin'in yanına giderek kocasının Kenan olduğunu vurgulamak için çeşitli yollara başvuran bir karakterdir Banu. Zaten Banu'nun hemen hemen her sahnede sigara içmesi, boyalı tırnakları olması onu ilk görüşte itici hale getirmektedir. Geleneksel rollerin dışında olmakla beraber varsıl olmanın gerektirdiklerini yerine getirir. Batı tipi yaşama özenen,

batılı olmayı taklit eden davranışlar sergiler. Modern kadından ayrılan farkı çok olmakla beraber, filmde göze çarpan ilk özelliği bir yerde çalışmamasıdır. Onun dışındaki davranışları varsıl ailelere özgü olan, geleneksel dışı rolleri kapsar. Çocuk sahibi olmak istemez, çocuğu ‘dokuz ay onu sömürecek bir et yığını’ olarak görür. Onun yerine yüklü miktar para verilerek alınacak bir köpeği tercih eder. Evde çok sıkıldığını söyleyerek, kocasına bir köpek almak istediğini söyler. Ona göre köpekle çocuğa bakmak eşdeğerdir. Banu ev işleriyle uğraşmayan, yerli marka kıyafetler giyinmeyen, Avrupai bir kadını temsil ederek normal standartların üstünde bulunan bir kadındır. Kocasının onu aldattığını söyleyen arkadaşına verdiği yanıt “Kocamın hayatını araştırarak kadar basit bir kadın olmadım” şeklindedir. Bu yanıtta da görüldüğü gibi Banu gururlu ve soğukkanlı, hazırcevap bir kadındır. Klasik aptal sarışın rolünü üstlenmemektedir. Banu’nun çokta imrenilecek bir hayatı yoktur ancak bu durum eşinin onu aldatmasını da gerektirmemektedir. Sonuçta Banu’da aldatılan bir kadındır. Oda bunun gereği olarak o kişiden öç almak ister. Ve bu isteğini de gerçekleştirir.

“Hayat arkadaşın olarak görevlerimi yerine getirdiğimi düşünüyorum” diyen Banu, bazı şeylerinde farkındadır. Ancak buradaki ‘rol’ tanımı Kenan ve Banu için farklı anlamlara sahiptir. Banu bakımlı olmakla, varsıl olmakla, güzel giyinmekle erkeğini memnun edebileceğini düşünür. Onun için sadece bu rolleri gerçekleştirmek yeterlidir. Ancak Kenan bu şekilde düşünmez. “Sana uyamıyorum, içinde yaşadığım dünyaya uyamıyorum” diyerek tepki gösterir. Banu buna karşılık olarak “Kendini inkâr mı ediyorsun?” sorusunu yöneltir. Banu’ya göre Kenan varsıl aileden geldiği için o dünyanın gerektirdiği rolleri yerine getirmelidir. Kuramsal bölümde belirttiğimiz gibi benlik, kendisi ve toplumun diğer benlikleriyle etkileşime girdiğinde vardır: Benlik, “ait olduğu grubun tutumunu takınma yeteneğiyle” çıkar (Swingewood, 1998: 313). Banu’da içinde bulunduğu grubun tutumları sonucunda Kenan’a ve kendisine bazı sorumluluklar yükler. Ancak Kenan dünyada kendini mutlu hissetmeyen, sürekli camdan duvarlara çarpan birisidir. O daha sade, yapmacıklığın daha az olduğu, cemaat ilişkilerinin kuvvetli olduğu bir dünya hayal eder. Eşinin de bu şekilde davranmasını talep eder. İlişkilerin samimi sıcaklığını yitirmesi, paranın istenen ve aranan tek şey haline gelmesi demektir (Abisel, 2005: 232). Kenan “Bizi birleştiren tek şey fabrika,

servet, paraların eşit oluşu” şeklinde açıklama yapar Banu’ya. Kenan’a göre tek ortak nokta ikisinin de varsıl olmasıdır.

“Filmlerde boşanma olgusuna ancak olumsuz ilişkileri vurgulayan ailelerde rastlarız. Kadın kahramanla evlenebilmesi için erkeğin karısından ayrılması gerektiğinden, onun eşinin “kötü” olması şarttır. Bu evlilik çoğunlukla para üzerine kurulmuştur. Fakat erkeğin eşi, ayrılmamak için elinden geleni yapar ve seyircinin nefretini kazanmayı başarır” (Abisel, 2005: 84). Banu karakteri filmde tanımlanan “kötü kadın” imajını taşır. Banu’nun evliliğini kurtarmaya çalıştığını düşünerek hareket edilirse, aldatıldığını öğrenen her kadın bu şekilde davranabilir. Hatta daha ileriye giderek, şiddete ve tehditlere de başvurabilir. Ancak Kenan’ı sevdiğini, onu her gittiği yere çağırdığını, onun çok çalıştığı için kendisine vakit ayıramadığını Banu’nun ağzından duyarız. Bu sebeple Banu aslında tam anlamıyla “kötü” olmayan, erkeğin gözüyle kötü imajı çizilen bir karakterdir.

Filmde seslendirilen şarkılara bakıldığında da bireylerin kişisel dünyalarına dönük çıkarımlara ulaşabiliriz. Nesrin Kenan’ı kendi gittiği gazinolardan birine götürerek baş başa vakit geçirirken, arkadan “Hor Görme Garibi” şarkısı çalmaktadır. Bu şarkıyla yoksula, Batılı olmayana, güçsüz kesime, geleneksele seslenilmektedir. Nesrin’in de iç dünyasını açıklarcasına bu şarkı çalmaktadır. Nesrin’in toplumdan gördüğü psikolojik zulmü en iyi bu şarkı ifade eder. Gürbilek *Kötü Çocuk Türk* (2010:12) adlı kitabında şarkının yazarı Gencebay’ın aşkı zulüm olarak tarif ettiğinden, ama toplumsal zulmü de bir aşık söylemiyle anlattığından bahseder. Bireyler, bu karşılıksız aşkı oyalanmalıdır çağrısı yapılmaktadır bu şarkıda. Gencebay mahrem olanla kamusal olanı iç içe geçirmiş, aşkı zulmün metaforu haline getirmiştir.

Aynı akşam Nesrin’in doğum gününü kutlamaya gittikleri kulüpte bu sefer “Dünya Dönüyor” şarkısı çalmaktadır. Bu şarkıda Kenan’ın iç dünyasını yansıtmaktadır. Şarkıda değişime vurgu yapılır. Yılların geçtiğini ve artık anı yaşamanın gerektiği üzerinde durulur. Bundan sonraki günler Kenan için çok daha güzel geçecektir. Nesrin’le birlikte, dünya onun için farklı dönecektir. Hayattan kayıpları olsa

da yanında Nesrin olduğu için bu kayıpları gidereceğini düşünür. Şarkılardan yola çıkarak iki karakterinde iç dünyalarının ne kadar farklı olduğu görülür. Bir yandan arabesk şarkılarının vazgeçilmezi olan zulüm teması üzerinde durulurken, bir yandan da dünyada yaşanan değişimlerle birlikte bireylerin hayatlarının da değiştii üzerinde durulur.

Sembolik etkileşimcilere göre hiçbir nesne iletişim içindeki insanların ona yüklediği anlam dışında hiçbir anlama sahip değildir. Paylaşılan anlamlar olmadan, semboller, simgeler olmadan insanlar etkileşime geçemez bu sebeple de bir toplumun varlığından söz edilemez (Slattery, 2007: 336). Filmde birçok eşyaya ve yahut fikirlere anlamlar yüklenilmektedir. Nesrin'in Almanya'ya gitmesine yüklediği anlam, menekşelere yüklenen anlam, gelinlikli oyuncak bebeğe yüklenen anlam şeklinde sıralanabilir. Bu sebeple simgelerin yaşanan hayatta ne kadar önemli olduğu görülür.

Filmin sonunda Kenan'ı annesinin yanında gören Nesrin şaşırır. Ve annesi “Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez kızım” der. Nesrin'in annesi Kenan'ın kendi ocaklarına sığınmasına izin verir. İdeal dünyanın mekanı “çile ocağı” olarak adlandırılan yer orta halli bir ev ortamıdır. Kenan'a, kimsenin onun etrafını saran “kara düzen” in içine girmeyi isteyip istemediğini sormamaktadır, “bu adaletsiz dünyada kaybolup gittiği” için mutsuzdur ve kurtuluşu, yüreğinin sesini dinleyerek “tertemiz bir güzel insana sahip çıkmak” üzere, sevgilisinin çevresinden kopup saklandığı küçük odasına sığınmakta bulur. Artık ne Kenan “cehennem hayatı” yaşayacak, ne de Nesrin çalıştığı butikte karşılaştığı ve ona yabancı gelen insanlarla muhatap olacaktır (Abisel, 2005: 270). Film bu şekilde sonlanır. Nesrin Kenan'ı çile ocağına kabul ederek, kaldığı sığınanın saraya dönüşmesini sağlar. Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez mutlu sonu bu filmde de görülür.

Sonuç olarak filmde Nesrin, ideal kadını temsil eder; Banu da “kötü kadın”ı. Başkarakter Kenan ise eril gücü temsil ederek, film onun düşünceleri çerçevesinde şekillenir. İmançer'e (2001:161) göre, öznenin ister kadın olsun, ister erkek var olabilmek için ötekinin bakışına ihtiyacı vardır. Simone de Beauvoir'e göre ise ataerkil

bir kültürde, erkek ya da eril olan olumlu ya da norm olarak kurulurken, kadın ya da dişilik olumsuz, esas olmayan, normal dışı, yani kısaca Öteki olarak kurulur. “Erkek kadına göre değil, kadın erkeğe göre tanımlanır ve ayırt edilir, esas olan erkeğe karşı kadın esas değil, rastlantısaldır. O (erkek), Özne ve mutlak konumundadır -kadın ise Ötekidir” (Donovan, 2001: 232). Kadın öteki olarak erkeğin gözüyle tanımlanır bu filmde. Çünkü filmde Nesrin’e iyi, ideal kadın anlamını o yükler; Banu’yu ise kötü kadın yapan gene onun gözlemleridir. “Yapılması gereken davranış” eril tahakküm tarafından filmlerde bu şekilde kurgulanır ve izleyicilere sunulur.

Sonuç olarak iki filmin çözümlemesine baktığımızda şunları söyleyebiliriz. İlk çözümlediğimiz *Vesikalı Yarım* filminde Sabiha ve Halil’in imkansız aşkı ele alınır. Bu aşkın imkansız olmasının nedeni, Sabiha’nın vesikalı olması ile Halil’in evli olmasıdır. Ataerkil yapı içerisinde Halil’in vesikalı bir kadınla birlikte olup, ailesini terk etmesi uygun görülmez. Ancak ailesine geri döndüğü takdirde de sorgusuz sualsiz kabul edilir. Çünkü “delikanlı” olduğu için yaptıkları “elinin kiridir”. Ancak Halil için Sabiha’nın anlamı farklıdır. Kişisel benliğinde Sabiha ideal kadındır. Vesikalı olması toplumun değerleri açısından uygun görülmez. Yani sosyal benliğinde Sabiha ideal kadın değildir. Bu ikilem arasında sıkışan Halil bir tercih yapar ve kendi “sıcak yuvasına” dönüş yapar. Sabiha’ya ise tercih yapma hakkı tanınmaz. Filmin sonunda Halil’le bir araya gelmek isteyen Sabiha gördüğü manzara karşısında ilk başta yapması gerekeni yapar. Sabiha için Halil onun kurtarıcı meleğidir, gelenekseli temsil eden “delikanlı”dır. Sabiha’da çevrenin baskısıyla karşılaşır ve kendi yolunda ilerleyerek, vesikalı olarak hayatını devam eder. Etkileşimciler için sosyal çevrenin bireye yüklediği anlamdan çok, bireyin kendi eylemlerine yükledikleri daha önemlidir. Yani Sabiha ile Halil’in aşkı imkansız olmayabilirdi. Kişisel benliklerine göre hareket edip, toplumsal roller kendi istekleri doğrultusunda şekillenseydi durumlar farklı yaşanabilirdi. Ancak ikisi de geleneksel yapının özelliklerini taşıdığı için toplumsal değerlere ve ahlâka önem vererek hareket etmişlerdir.

Vesikalı olan Sabiha statüsü bakımından toplumdaki bireyler tarafından “kötü kadın” olarak görülür. O erkeklerle birlikte olup, onları baştan çıkararak, şehvetine

düşkün fettan kadın olarak lanse edilir. Ancak filmdeki karakter yapısına bakınca onu kötü kılan özelliği icraat etmiş olduğu mesleğidir. Toplum tarafından uygun görülme­yen davranışlar sergilediği düşünülür bunun içinde geleneksel içinde marjinal bir konumda yer alır.

Kısacası filmde Sabiha ve Halil yaşadıkları sosyalizasyon sürecinde çeşitli roller edinmişlerdir. Geleneksel yapı içerisinde Sabiha'ya ve Halil'e yüklenen roller farklılık gösterir. Sabiha bu yapı içinde “kötü” olanı temsil eder. Etkileşimciler için kadına ve erkeğe yüklenen bu toplumsal roller kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamalıdır. Yani ataerkil toplumun yüklediği roller kadın ve erkek için daha eşit olmalıdır. Kadında erkekte ataerkilliğin ağır yükünde ezilmeden toplumsal yapıya da dikkat ederek kişisel benliklerinin istekleri doğrultusunda hareket etmelidir.

İkinci filmimiz olan *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin, Kenan ve Banu'nun hikâyesiyle karşılaşırız. Nesrin kişisel benliğinde evliliğin hayallerini kurarken, sosyal benliğinin baskısına maruz kalır. Başından bir nişanlılık geçmesi bile onun mahalleli tarafından “oynak” olarak görülmesine neden olur. Geleneksel ataerkil toplumun yansımalarının görüldüğü mahallesinde sözlü tacizlere maruz kalır. Bu durum onun kendisini kötü hissetmesine yol açar. Çünkü bir kadın nişanlısıyla ancak evlenerek ideal konumuna ulaşabilir. Bunun dışında nişanı atmak onun “oynak” bu sebeple “kötü” olarak görülmesine yol açar. Hele nişan atmasından kısa bir süre sonra birisiyle beraber olursa bu durum çevre tarafından kullanılarak gene onun kötü gözle görülmesine yol açar. Bunun yanında Nesrin gelenekseli içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Evlenip mutlu yuvasının olmasını hayal eder. Bu mutluluk hayatında bir erkeğin olmasıyla sağlanacaktır. Kenan'ın varlığı onun mutluluğunun temelini oluşturmaktadır. Kenan varsıl aileden gelen ancak mutsuz olan biridir. Karısının evle ilgili rollerini yerine getirmemesi, anne olmak istememesi, eğlenceye düşkün olması onun mutsuzluğunun sebebidir. Bunun için ideal kadının hayallerini kurmaktadır. Mutluluğu da Nesrin'de bulacaktır. Kenan'ın karısı olan Banu karakteri bu sebeple “kötü kadın” olarak lanse edilir. Banu kişisel benliğinde de sosyal benliğinde de varsıl çevrenin gerektirdikleri gibi hareket eder. Kendisine güvenen, eşini seven ancak ev içi rollerine sadık olmayan

biridir. Bu durum Kenan tarafından hoş karşılanmaz. Sonuç olarak Kenan iki kadının tanımlanmasında önemli bir role sahiptir. Kadını ideal olarak konumlandıran da, “kötü” olarak belirleyen de eril zihniyetin kendisidir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Yeşilçam sinemasında “kötü” kadın imgesi sosyolojik olarak incelenmiştir. İncelemede sembolik etkileşimcilik yaklaşımı esas alınmıştır. İlk olarak ulus devlet ve Kemalist söylemin inşa etmek istediği ideal kadın tipinden bahsedilmiş, sonrada medyada kadının sunumu üzerinde durulmuştur. Çalışmanın son bölümünde Yeşilçam sinemasından iki film ele alınarak sosyolojik olarak çözümlenmiştir.

Çalışmada elde edilen önemli verilerden biri tarih boyunca kadının ve erkeğin toplumun belirlediği rolleri yerine getirmesidir. Biyolojik cinsiyetinin yanı sıra, bireyler toplumsal cinsiyetlerine göre de hareket ederler. Bu düşüncenin oluşmasında eylemlere yüklenen anlam önemli bir yere sahiptir. Kişilerin benliklerinde kurguladıkları hem kendi davranışlarını hem de diğerlerinin davranışlarını etkilemektedir. Çünkü birey davranışını gerçekleştirirken toplumunda onayını almak ister. Toplumsal düzene dikkat ederek hareket eder. Bunun için benliğinde onaylanacağını düşündüğü davranışlarını sergiler. Çevrenin etkisi davranışların oluşumunda önemlidir.

Sembolik etkileşimciler benliğin oluşumunda çevrenin etkili olduğunu ileri sürer. Bireyler sosyalizasyon sürecinde öğrenilen cinsiyet rollerini yerine getirir. Eril yaklaşım burada ön plandadır. Çünkü bu zihniyet kendi varlığını meşrulaştırmak için kadına ve erkeğe çeşitli anlamlar yükleyerek cinsiyet rollerini belirler. Bu paylaşımda erkek evinin reisi olarak evin geçimini sağlayacak ve ailesine sahip çıkacaktır. Kadın ise iyi bir eş ve çocuklarına karşı iyi anne olma rolünü gerçekleştirecektir.

Ulus-devlet anlayışının toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde etkili role sahip olduğu ortaya çıkan sonuçlar arasındadır. Türkiye'nin modernleşme sürecinde kadına ayrı bir önem verilmiştir, çünkü kadın bu sürecin sembolü niteliğindedir. Cumhuriyet'in ilanıyla kadına tanınan haklar onun özgürleşmesi için önemli adımlar arasında yer almıştır. Kemalist söylem etrafında biçimlenen kadın dinin etkin nüfuzunu üzerinden atmıştır. Kamusal alanda elde ettiği haklarla erkekle yarışır duruma gelmiştir. Ancak eril söylem iktidarını tek başına gerçekleştirmek istediği için kadını “ideal”

konuma sokarak onu yeniden inşa etmiştir. “Yeni ideal kadın” iffetini koruyan, vatanını seven, erkeğine sadık, iyi bir anne ve eş, eğitilmiş, kamusal alanda yer alanlardan oluşmaktaydı. Kamusal alana çıkan kadın ev içi rollerini de ihmal etmemeliydi. Kadın zaten kamusal alanda yer alan statüsüyle değil, daha çok kadınlık görevleri dikkate alınarak tanımlanıyordu. Bu sebeple anne ve eş olmanın gerektirdikleri eksiksiz yerine getirilmeliydi. Devletin ideolojisi de bu görüşü desteklemekteydi. Yeni kadın pek de yeni olmayan rollerini yerine getirerek hizmet etmeye devam etmiştir. Bu özellikleri taşımayanlar da ideali temsil etmeyen “kötü kadın” tanımlamalarına layık görülmüştür. Toplum tarafından kadınlık rollerini yerine getirmeyenlere farklı gözle bakılmış ve “kötü kadın” olarak adlandırılmıştır.

Medyanın da ideal kadının inşasında önemli bir güce sahip olduğu çalışmada ortaya çıkan sonuçlar arasındadır. İnşa edilen kadınlık; programlar, filmler, diziler vasıtasıyla desteklenmiştir. Türk sinemasında önemli yeri olan Yeşilçam filmlerinde de durum değişmemiştir. Mevcut filmlerde çizilen kadın tipi resmi devlet söyleminin istediği tarzda olup, ideal olanı yansıtmaktadır. Bu rolleri yerine getirmeyenler filmlerde de toplumda da çeşitli yaptırımlarla karşılaşmaktadır. Açık giyinen, şuh kahkahalar atan, anne olmak istemeyen, evinde oturup yemek yapmayan, gezmeyi eğlenmeyi seven kadın tipi “kötü” olarak gösterilmiştir. Kadınlara bu bakış açısıyla yaklaşan da eril zihniyetin kendisidir. Erkeğin gözüyle inşa edilen kadın, filmler aracılığıyla da ekrana getirilmektedir. Kadını ideal yapıda kötü yapıda eril düşünceye sahip olanlardır. Ele aldığımız filmlerin çözümlemelerinde de bu düşüncelerin desteklendiği görülmüştür.

Bu açıklamalardan yola çıkarak çalışmamızın temel sorunsalı olan “Toplumsal cinsiyetin eril söylem tarafından inşa edilmesinin beklenmesidir” in doğrulandığını görürüz. Kadının ve erkeğin rollerinin belirlenmesinde ataerkilliğin etkisi vardır. Sosyalizasyon sürecinde bireyler bu rolleri benimser ve çocukların doğumuyla başlayan cinsiyet ayrımı ömür boyu devam eder. Kadınlık ve erkeklik eril söylemin gözlemiyle şekillenir. Kız çocuğa pembe kazak giydiren de, erkek çocuğa mavi kazağı giydiren de aynı zihniyettir. Erkeğin yaşam boyu daha avantajlı olduğu bu hayat mücadelesinde kadının birçok bağlamda daha dezavantajlı olduğu gözlemlenir. Çalışmamızda bu

durumun nasıl oluştuğundan ve sonuçlarının nasıl olduğundan bahsedilmiştir. Çalışmanın alt hipotezlerine baktığımızda şunları söyleyebiliriz:

1. Erkeklerin sosyal ortamda kadınların kimliklerini inşa etme sürecinde benlik, zihniyet kavramlarının rolü olduğu beklenilir.

Sosyal ortamda bireyler benliklerini geliştirirler. Sembolik etkileşimcilere göre benlik bir yapı değil, süreçtir. Yani gelişimi süreklilik göstermeye devam eder. Bireyler başkalarıyla etkileşime girerek benliklerini şekillendirirler. Bireyler belirlenmiş sosyal ortam içerisinde doğar ve bu ortamın özelliklerini içselleştirirler. Bu noktada Mead'ın belirttiği gibi bireyler kişisel benliklerini geliştirirler. Sosyal benliklerini de çevreyi göz önüne alarak şekillendirirler. Birey çevresini anlamlandırırken çevresini ne kadar genelleştirdiği üzerinde durur. Öteki olan bireyler genelleştirildiği ölçüde benliği biçimlendirirler. Mead'ın ortaya koyduğu “genelleştirilmiş öteki” sosyal benliğin oluşumunda önemlidir. Kısacası başkalarının düşüncelerini hesaba katarak bireyler benliklerini şekillendirirler.

Kadın kimliğini inşa ederken eril zihniyetin rolü fazladır. Toplumsal rolleri de belirleyen bu zihniyet kadının inşa sürecinde etkin konuma sahiptir. Kadın başkalarının rolünü de dikkate alarak kimliğini oluşturur. Kadın toplumda daha çok toplumsal rolleri dikkate alınarak inşa edilir. Yani bir kadının doktor, sanatçı olmasından çok anne ve ev hanımı rollerini yerine getirilmesine dikkat edilir. Bu sebeple benlik ve zihniyetin kadının kimliğinin şekillenmesinde önemli bir role sahip olduğunu söyleyebiliriz.

2. Kadınlar toplumsal rollerini erkekler üzerinden inşa edebilir.

Sosyalizasyon sürecinde öğrenilen cinsiyet rolleri hayat boyu yerine getirilir. Bu rollerin belirlenmesinde eril yaklaşımın payı büyüktür. Çünkü bu yaklaşımın belirlediği roller yerine getirilir. Bu hem kadınlar hem de erkekler için geçerlidir. Bu rol paylaşımında erkekler daha avantajlı, kadınlar da dezavantajlı konumdadır. Devlet

yönetim şekillerinden, toplumsal kurumlara ve değerlere kadar eril zihniyetin hâkimiyeti söz konusu olduğu için kadınlar kimliklerini erkekler üzerinden inşa ederler.

Sembolik etkileşimcilik anlayışında benliğin ve kimliğin oluşumunda bireyler kendilerini diğerlerinin gözünden görür, buna göre davranışlarını ve tutumlarını sergiler. Eril özellikler tarafından belirlenen roller yerine getirilirken kadınında kimliği bu roller dikkate alınarak şekillenir.

3. Modernleşmenin ve resmi devlet söyleminin ideal kadını inşa etmesinde rolü olduğu beklenebilir.

Türkiye’de modernleşme kadına bir yandan yenilikleri taşıma rolünü vermiştir, diğer yandan da bu roller erkekler tarafından belirlenmiştir. Kadınlar modernleşmeyle İslami değerlerden ayrılarak bağınazlıktan kurtulmuş, bir yandan da ulusal kimliğin korunmasından da sorumlu olmuştur. Cumhuriyet döneminde modernleşmeyle birlikte şeriattan kurtulan, eğitim hakkına sahip olan kadını, resmi devlet ideolojisi özel alanda bırakmaya devam etmiştir.

Ulus devlet anlayışında kadını ideal yapan unsurlar arasında vatanına bağlılık ön plandadır. Kurtuluş Savaşı’nda kadının göstermiş olduğu fedakârlıklar vatanının bölünmez bütünlüğü için devam etmiştir. Modernleşmenin ve resmi devlet ideolojisinin kadının inşasındaki rolü büyüktür. İnşa edilen “ideal kadın” vatanına bağlı, çocuklarına karşı iyi bir anne ve eşini memnun eden kadın olma niteliklerini taşımalıydı. Özellikle bu nitelikleri taşımayanlara yönelik eril zihniyet farklı gözle bakmış, onlara “kötü kadın” damgasını vurmuştur. Bu durumda konuyu sorunsallaştırmıştır. Kadının nasıl olmasını belirleyen de gene eril gücün kendisi olmuştur.

4. Filmlerde kurgulanan kadınların toplumsal cinsiyette belirlenen bazı özellikleri dikkate alınarak kötü kadın imgesi yaratılabilir.

Kadına yüklenen “kötü” damgası çeşitli şekillerde kendisini gösterir. Medya alanında kadına “fedakâr anne” ve “sadık eş” kalıpları yakıştırılır. Bunun dışında medyada ancak cinsellikleriyle ama gene erkek söylemlerce tanımlanarak var olurlar. Türk filmlerinde de durum değişmez. Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez türü olan melodram filmlerinde kadın ideal olanı yansıtmaya yönelik kurgulanır. İdeal olmayan kadın zaten filmlerde kötülenir. Filmlerdeki kötü kadın veya erkek filmin sonunda mutlaka ettikleri kötülüklerin cezasını bulurlar.

Filmlerde fedakâr, cefakâr, gururlu, temiz olmak ideal kadını temsil ederken, içki sigara içen, zengin, sarışın, açık saçık giyinen, cinsel arzularını açığa çıkaranlara kötü kadın gözüyle bakılır. Kadın mutsuz olsa da erkeğini beklemeli, namusunu korumalı, para pul peşinde koşmamalı her koşulda erkeğinin sözünü dinlemelidir. Erkeğin istediği doğrultusunda hareket etmemek kadının “ötekileştirilmesi”ne yol açmaktadır. Kısacası kadınlar filmlerde de karşı cinsin istekleri doğrultusunda kurgulanır. Buna karşı gelenler susturulmaya çalışılır ya da “kötü” olarak damgalanır.

Yaptığımız açıklamalardan yola çıkarak ortaya koyduğumuz dört hipotezinde doğrulandığını görürüz. Tarih boyunca kadın, görünür kılınmayan bir kimlik içerisinde ele alınıp nesnelleştirilmiştir. Eril zihniyetin egemenliğini onaylayacak şekilde konumlandırılmıştır. Başkalarınca belirlenen toplumsal rollerini yerine getirerek benliklerini kurgulamışlardır. Kadına bakış açısı medya alanında da değişmemiştir. İnşa edilmek istenen ideal kadın tipi filmler aracılığıyla aktarılmıştır. Bu özellikleri taşımayanlar “kötü kadın” imgesine maruz kalmışlardır. Kısacası, kadınların kimliğinin ortaya konmasında eril zihniyetin hâkimiyeti söz konusudur.

Ele alınan filmlerde ortaya koyduğumuz açıklamaların desteklendiğini görürüz. *Vesikalı Yarım* filminde Sabiha ile Halil’in imkansız aşkı konu alınmıştır. Bu filmde karakterlerin özelliklerinden yola çıkılarak kişisel ve sosyal benlikleri hakkında çözümlenelerde bulunulmuştur. Sabiha’nın saz çalması onun toplum tarafından farklı gözle bakılmasına yol açmaktadır. Gelenekselin içinde sapma davranışta bulunduğu için bireyler tarafından kendisine olumsuz anlamlar yüklenilmiştir. İdeal

kadın olmanın özelliklerini taşımadığı için “kötü kadın” tabirine maruz kalmıştır. Sarı saçlı olması, şuh kahkahalar atıp, açık saçık giyinmesi, evli erkekle birlikte olması onun kötü kadın olması için yeterli sebeplerdir. Zaten bu aşkın imkânsız olmasının sebebi Sabiha’nın vesikalı olması, Halil’in de evli olmasıdır.

Halil için durumlar biraz daha farklıdır. Ataerkil toplumda yetişmiş olmanın gerektirdiği özellikleri taşıyan Halil’in yükü Sabiha kadar ağır değildir. Halil kişisel benliğinde Sabiha’yı mükemmel kadın olarak tasvir eder. Onun süslü, bakımlı olması Halil için başka anlamlara sahiptir. Çünkü geleneksel olan karısından farklı özellikler taşımaktadır. Bu durumda Halil’i cezp etmektedir. Ancak hikâyenin sonunda Halil’in toplumsal değerlere yenik düştüğünü görerek ailesinin yanına döndüğünü görürüz. Sonuçta Halil ve Sabiha için hayat kişisel benliklerinin dışında gelişmiştir. Halil ailesine dönerek geçmişini temizlemiştir, ancak Sabiha kirli kalmaya devam edecektir. Ataerkinin ağır yükünü ikisi de bedel ödeyerek çekmişlerdir.

İkinci film olan *Bir Demet Menekşe*’de Nesrin, Kenan ve Banu üçlüsünün hikâyesine yer verilmiştir. Nesrin evlenemediği için mutsuz bir kadını, Kenan da içinde bulunduğu ortamdan dolayı mutsuz olan bir erkeği, Banu ise yer aldığı şartlardan memnun olan bir kadını temsil etmektedir. Nesrin nişanlısı tarafından bırakıldığı için çevrenin baskısıyla karşılaşmaktadır. Bu durum onun ülke sınırlarını aşmasını gerektirecek kadar önemli bir sorundur. Bu sırada Kenan’la karşılaşır ve hayata bakış açısı değişir. Kenan tarafından Nesrin ideal kadın pozisyonunda görülür. Onun ağırbaşlı, namuslu, fedakâr olması Kenan’ı cezp etmiştir. Kendi karısı Banu’dan farklı hareketler sergilediği için mutluluğu onda bulmuştur. Banu ise sarı saçlı, gezmeyi ve eğlenmeyi seven, anne olmak istemeyen, kendine ve cemiyet hayatına düşkün bir karakterdir. Bu durumda olması onun Kenan tarafından “kötü” gözle görülmesine yol açmaktadır. Banu bu özelliklerinden dolayı ideal olmayı temsil eder. Filmdeki karakterlerin eylemlere yükledikleri anlamlar birbirlerinden farklılık gösterse de, filmin sonunda kadınlara yüklenen anlamın erkek gözüyle dile getirildiğini görürüz. Toplumsal rollerini yerine getiren kadın olumlanırken, onun dışında hareket eden karakterler olumsuzlanmaktadır. Ataerkinin etkin nüfuzunu bu filmde de görmekteyiz.

Kısacası ele alınan iki filmde işlenen konular farklı olmakla beraber, kadına yüklenen “kötü” imajı erkeğin gözünden çizilmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında eril gücün hâkimiyeti söz konusudur.

Ele aldığımız dönemi sosyolojik olarak incelediğimizde çalışmada şu sonuçlara varabiliriz. 1960 sonrası ülkemizde görülen siyasi ve ekonomik dönüşümler kente göçü hızlandırmış, kentin içinde gecekondu kültürünü ortaya çıkarmıştır. Göç edenler taşralı, köyde yaşayan yoksul kesimden gelen, iş bulmak için kente gelen ve çeşitli zorluklarla karşılaşan bireylerden oluşmaktadır. Kırsal kesimden gelenler gecekondu bölgesinde daha ağır şartlarda hayatlarını sürdürmüşlerdir. Kent yaşamına uyum sağlayamayan, kentlilik bilincine sahip olmayan bireyler kendi kimliklerini de yaratamamışlardır. Ne kentli olabilmiş ne de kırsalın özelliklerini tümüyle koruyabilmişlerdir. İnşa ettikleri evler gibi kimlikleri de her an yıkılmaya hazır bir hal almıştır. Kadın da geldiği yerin kültürünü yanında getirmiştir. Ekonomik şartların elverişsizliği yüzünden fabrikada işçi ya da bunun gibi emek gücü gerektiren işlerde çalışarak, çalışma hayatına katılmıştır.

Göçle birlikte yeni bir yapının içinde yer alan kadının davranışlarında değişim gözlenmiştir. Ne kentli gibi davranabilmiş ne de kırsalı tamamen temsil edebilmiştir. İki kültür arasında sıkışıp kalmıştır kadın. Toplumsal düzenin ve değerlerin dışında hareket edenler anomik davranışlar sergileyerek, açılıp saçılmış, elindekiyle yetinmemiş bu sebeple bara ve pavyona düşmüştür. Bu ortam içerisinde sapan davranış gösteren kadın “kötü kadın” olarak tanımlanmıştır.

Gecekondulaşmanın en çok görüldüğü kentler arasında yer alan İstanbul’da kırsallık ve kentsellik karşıtlığı, Türk sinemasında da fazlaca kullanılmıştır. Filmlerde, Beyoğlu tarafı genelde modern, gecekondu bölgeleri ise geleneksel yaşamın hüküm sürdüğü yerleri temsil etmiştir. *Vesikalı Yarım* filminde de göç ile beraber ortaya çıkan sonuçlara yer verilmiştir. Konsomatris olarak çalışan Sabiha gecekondulaşmanın sonucunu yansıtmaktadır. Sapan davranışlar sergileyerek, gelenekselden ayrı bir yaşam biçimi sergileyen Sabiha “kötü kadın” damgasını yemiştir. Ötekileşerek, gelenekselin içinde ayrı bir konumda yer almıştır. Modern olmanın gerektirdiklerini taşımayan

Sabiha kent ile kırsalın arasında yer alan ikili yapının çıkmazlarını barındıran kadını temsil etmiştir. Bu sebeple göç ve kentleşme kadının kötü gözle görülmesinde önemli etkileri olan olgular arasındadır. Erkekten daha çok etkilenen kadın, dezavantajlı konumda yer almıştır. Gecekondu da yaşamının yanı sıra, kadının kente uyum sağlayamaması onu daha çok etkilemiştir. Kentlilik bilincine sahip olmak isteyen kadın, yanlış adımlar atarak farklı yollara sapmıştır. Batı tipi, modern kadın olma isteğiyle hareket eden kadının başına çeşitli olaylar gelmiş, filmin sonunda üzülen hep kendisi olmuştur. Ele aldığımız 1960'lı ve 1970'li yıllarda bu durum filmlerde sıkça işlenmiştir. Gecekondulaşmanın arttığı, işsizliğin çoğaldığı, siyasal ortamın karışık olduğu bu dönemde kadında olanlardan etkilenmiştir. Sonuç olarak kadın kırsalın geleneği ile kentin modernliği arasında sıkışıp kalmıştır. Bu durum onu olumsuz olarak etkilemiş, “kötü kadın” olarak görülmesine yol açmıştır.

Bu dönüşümle birlikte, Yeşilçam filmlerinde ailenin merkezinde olan kadın, 1980 sonrasında aileden ayrılarak daha bağımsız bir biçimde filmlerde yer almıştır. Özellikle 1980 sonrasında filmlerde yer alan kadın tipinde değişim yaşanmıştır. Kadın iyi-kötü ayrımı yerine, modern-geleneksel ayrımı içerisinde ele alınmıştır. Filmlerde kadın cinselliğini özgürce yaşamış, arzu nesnesi haline gelmiş ve bunu kendi isteği doğrultusunda biçimlendirmiştir. 1980 sonrası kalıplaşmış temsillerin dışında daha gerçekçi kadın imgeleri ortaya konmuştur. Suner'in belirttiği gibi yalnızca “kötü kadın”lara yakıştırılan cinsel arzular, utanç, düşkünlük ve günahlar dizisi bu filmlerle beraber sıradan kadınların yaşamlarının bir parçası haline gelmiştir. Yani Yeşilçam filmlerinde kötü kadınlara yakıştırılan özellikler, 1980 sonrasında sıradanlaşarak her kadının yapabileceği durumlara dönüşmüştür. Bunun olmasında Türkiye’de 1980 darbesi sonrasında kadın hareketinin yükselmesinin payı büyüktür. Demokratik hakların sınırlandığı, toplumsal ve siyasal örgütlenmelerin yasaklandığı bu dönemde kadın hareketi ivme kazanmıştır. Birçok alanda kadın çalışmaları yapılmış ve kadına farklı açılardan bakılmaya başlanmıştır. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişim kendini Türk filmlerinde de göstermiştir. 1980 sonrası çekilen filmlerde kadın özgürlüğüne daha düşkün bir şekilde resmedilmiştir.

Okumalar yapılırken filmler hakkında dile getirilen farklı düşüncelere sosyolog gözüyle bakıldığında bazı zorluklarla karşılaşmıştır. Bazı kitaplarda yer alan kentlere özgü tanımlamalarda, modern ve geleneksel yapının ayrılığı kadınlarla özdeşleştirilerek açıklanmıştır. Kentli kadın “kötü kadın”, meşum kadınların varlığıyla ilişkilendirilmiş, kırsal kadında ideal kadın kategorisinde ele alınmıştır. Ancak bu durum toplumsal yapı göz önüne alındığında incelendiğinde farklı sonuçların ortaya çıkabileceği görülmüştür. Kentli kadının, arzuyu ve şehveti barındırarak “kötü kadın” olarak lanse edilmesi genele bakıldığında yanlış sonuçların çıkmasına yol açabilir. Kentte yaşayan kadın kendi içerisinde çeşitlilik arz eder. Varsıl aileden gelenle, kentin varoşlarında yaşayan kadın birbirinden farklı özellikler sergiler. Bu sebeple şehirli kadının “kötü kadın” olarak görülmesi pek de doğru değildir. Kırsal kesimde yaşayıp, gelenekselden farklı rol sergileyenlerde olabilir. O zaman bunlar nasıl tabir edilecektir? Kent farklı kesimleri içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Bu sebeple kentli kadını, şehvet düşkününü olarak gösterip tek bir kategoriye indirgemek çokta doğru değildir.

Bunun dışında karşılaşılan diğer zorluk modern ve geleneksel ayrımının kadınların yaşadığı mekana göre ayrılmasıdır. Sabiha modernliğin nesnesini yansıtan bir karakter olarak görülmüştür. Bu sebeple *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine* kitabının yazarlarından olan Umut Tümay Arslan’a yollamış olduğum mailde bu durumu açıklamasını rica ettim. “Sabiha’yı Türkiye’de modernliğin erkeklikle ilişkili olarak ürettiği arzusunun ve korkunun nesnesi gibi düşünmüştük. Sabiha Halil’in hayatına girdiğinde mekanlar ve gündelik hayatın düzenlenişi değişiveriyor. Bu hem bir arzu hem de korku kaynağı. Filmin kendisi bu anlamda epey malzeme sunuyor zaten. Bir dizi karşıtlık üzerinden Halil’in yaşadığı gerilimi ve çatışmayı anlatıyor” şeklinde cevap vermiştir. Modernlik ve geleneksellik farklı bakış açılarını içinde barındırarak şekillenmektedir. Çalışmamızda yukarıda da bahsettiğimiz gibi Sabiha’yı geleneksel yapının içinde sapan davranış gösteren kadın şeklinde ele aldık. Beyoğlu’nda yaşayarak kentli olmanın gerektirdiklerini yerine getirmeye çalışan Sabiha geldiği yapı itibariyle gelenekseli temsil etmektedir. İki yapı arasında sıkışan Sabiha göçün sonucu olarak dezavantajlı kadının durumunu yansıtmaktadır. Bu sebeple Sabiha modernlikle bağdaşmayıp, göçün sonucunda ortaya çıkan olumsuz sonuçlardan etkilenen kadın tipini

yansıtmaktadır. Sabiha karakterini göç, kentleşme ve geleneksellik kavramlarından yola çıkarak açıklamak çalışmamız açısından daha anlamlı olacaktır.

Ele alınan çalışmada kadının medyadaki sunumuna yer verilmiş, sunulan kadınlığın ataerkil ideolojiyi güçlendirdiği sonucuna varılmıştır. Kadını şekillendirerek kendi isteği doğrultusunda hareket etmesini isteyen eril zihniyet, kadına bakış açısını toplumsal yapıya da yaymak istemiştir. Bu durumu medya ve sinema filmleri aracılığıyla desteklemiştir. Filmler aracılığıyla kadının bazı konumlarda ikincil görülmesi normalleştirilerek sunulmuş, ataerkil düzenin devamlılığının sağlanmasına yardımcı olunmuştur. Türk filmlerinde kadının nasıl sunulduğunu ortaya koyan bu çalışmanın daha sonra yapılacak araştırmalara yardımcı olması temenni edilir.

Medya ve filmler aracılığıyla desteklenen eril zihniyetin inşa etmiş olduğu toplumsal cinsiyet rolleri bu sektörlerde daha adil bir şekilde sunulabilir. Fedakâr olmayan, anne olmak istemeyen ve ev içi rollerini yerine getirmeyen kadın “kötü” gözle görülmek yerine bu durumlara yol açan sebeplerin sorgulanması sağlanabilir. Kadını damgalamak erkek için kolaydır, bu nedenle ataerkini güçlendirmek yerine bu durumun nasıl aşılabileceğine yönelik karakterlere yer verilerek topluma daha yararlı örnekler sunulabilir. Bu yüzden sinemacılara, medya kuruluşlarına, sosyologlara kısacası bu durumdan etkilenen herkese önemli görevler düşmektedir. Özellikle melodram filminde yer alan kadınlar evle ve özel alanla sınırlandırılmak yerine, kamusal alanda yer almasına yönelik filmlere yer verilerek kadının kendisini tek başına temsil edebileceği gösterilebilir. Herkesin kendini daha iyi ifade edebileceği filmlere yer verilerek toplum bilinçlendirilebilir, bazı durumların bireyler tarafından sorgulanması sağlanabilir.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün (2005) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınevi, Ankara

ABİSEL, Nilgün, ARSLAN, Umut Tümay, BEHÇETOĞULLARI, Pembe, KARADOĞAN, Ali, ÖZTÜRK, S. Ruken, ULUSAY, Nejat (2005) *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul

AKBULUT, Hasan (2008) *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

AKSER, Ali Murat (2001) “Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

ALTINAY, Ayşe Gül (2000) “Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm”, *Vatan, Millet, Kadınlar*, Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul

ALTINDAL, Aytunç (1975) *Türkiye’de Kadın*, Birlik Yayınları, İstanbul

ARAT, Yeşim (1995) “Feminizm ve İslam: Kadın ve Aile Dergisinin Düşündürdükleri”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Derleyen: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul

ARAT, Yeşim (2005) “Türkiye’de Modernleşme Projesi ve Kadınlar”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Derleyen: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

ARSLAN, Umut Tümay (2005) *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, İstanbul

ATAY, Tayfun (2004) “Erkeklik” En Çok Erkeği Ezer!”, *Toplum ve Bilim* 101 (Güz), Birikim Yayıncılık, İstanbul

BADINTER, Elisabeth (1992) *Biri Ötekidir*, (Çev: Şirin Tekeli), Afa Yayınları, İstanbul

BEBEL, August (1977) *Kadın ve Sosyalizm*, (Çev: Sabiha Zekeriya Sertel), Toplum Yayınları, Ankara

BERGER, John (2009) *Görme Biçimleri*, (Çev: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul

BERKTAY, Fatmagül (1998) *Kadın Olmak, Yaşamak, Yazmak*, Pencere Yayınları, İstanbul

BERKTAY, Fatmagül (2000) *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlık' ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul

BERKTAY, Fatmagül (2010) *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul

BILTON, Tony, BONNETT, Kevin, JONES, Pip, LAWSON, Tony, SKINNER, David, STANWORTH, Michelle, WEBSTER, Andrew (2008) *Sosyoloji*, (Çev: Kemal İnal), Siyasal Kitabevi, İstanbul

BORA, Aksu ve ÜSTÜN, İlknur (2008) *Sıcak Aile Ortamı: Demokratikleşme Sürecinde Kadın ve Erkekler*, Tesev Yayınları, İstanbul

BOZDOĞAN, Sibel (2005) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

BUTLER, Judith (2009) “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”, (Çev: Begüm Kovulmaz), *Cogito* Sayı:58, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BÜKER, Seçil (1997) *Onar Kutlar’a Armağan: Sinema Yazıları*, Doruk Yayıncılık, Ankara

CHATTERJEE, Partha (2000) “Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm”, (Çev: Ekrem Tilki), *Vatan, Millet, Kadınlar*, Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul

CİBİROĞLU, Yıldız (1996) *Kadının Yazısız Tarihi: “M” ve “N” Sesi*, Payel Yayınevi, İstanbul

CONNELL, R.W. (1998) *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, (Çev: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

ÇAĞATAY, Nilüfer ve NUHOĞLU, Yasemin Soysal (1995) “Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Derleyen: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul

ÇALIŞLAR, Oral (1998) *İslamda Kadın ve Cinsellik*, Afa Yayınları, İstanbul

ÇELEBİ, Nilgün (1990) *Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları*, Sebat Ofset, Konya

ÇİÇEKOĞLU, Feride (2007) *Vesikalı Şehir*, Metis Yayınları, İstanbul

DEMİRBILEK, Sevda (2007) *Cinsiyet Ayrımcılığının Sosyolojik Olarak İncelenmesi*, Finans & Politik Ekonomik Yorumlar Dergisi, İstanbul

DİKEN, Bülent ve LAUSTSEN, Carsten B. (2010) *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, İstanbul

DONOVAN, Josephine (2001) *Feminist Teori*, (Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan), İletişim Yayınları, İstanbul

DORSAY, Atilla (1989) *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılap Kitabevi, İstanbul

DÖNMEZER, Sulhi (1999) *Toplumbilim*, Beta Yayınları, İstanbul

DURAKBAŞA, Ayşe (2002) *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İletişim Yayınları, İstanbul

ENGELS, Friedrich (1977) *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, (Çev: Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara

ERBİL, Pervin (2008) *Kibele'den Pandora'ya: Kadının Tarihsel Yenilgisi*, Arkadaş Yayınevi, Ankara

ERDENTUĞ, Aygen (1985) *Çeşitli İnsan Topluluklarında Aile Tipleri*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları Sayı: 1281980, Ankara

ERGUN, Doğan (2006) *100 Soruda Sosyoloji El Kitabı*, İmge Kitabevi, İstanbul

ESEN, Şükran (2000) *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Beta Basım Yayım, İstanbul

GIDDENS, Anthony (1994) *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, (Çev: İdris Şahin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

GIDDENS, Anthony (2000) *Sosyoloji*, (Çev: Hüseyin Özel, Cemal Güzel), Ayraç Yayınları, Ankara

GIDDENS, Anthony (2004) *Modernliğin Sonuçları*, (Çev: Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

GLEDHILL, Christine (1987) “The Melodramatic Field: An Investigation”, *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, British Film Institute, London

GÖKÇE, Birsen (1990) *Aile ve Aile Tipleri Üzerine Bir İnceleme*, Derleyen: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, T.C. Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Bilim Serisi 5/1, , Ankara

GÖLE, Nilüfer (2005) “Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Derleyen: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

GÖLE, Nilüfer (2008) *Modern Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul

GÜÇHAN, Gülseren (1992) *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara

GÜRBİLEK, Nurdan (2010) *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul

İMANÇER, Dilek (2001) “Medyada Kadın”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

KANDİYOTİ, Deniz (1995) “Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Derleyen: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul

KANDİYOTİ, Deniz (1997) “Kadın, İslam ve Devlet: Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul

KANDİYOTİ, Deniz (1997) “Kimlik Kavramı ve Yetersizlikleri: Kadınlar ve Ulus”, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul

KANDİYOTİ, Deniz (1997) “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Üzerine Çalışmalarda Gözden Kaçırılan Yönler”, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul

KASABA, Reşat (2005) “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Derleyen: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

KEYDER, Çağlar (2005) “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Derleyen: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

KILIÇ, Hüseyin (2000) *Antik Çağdan Günümüze Batıda Kadın ve Cinsellik*, Otopsi Yayınevi, İstanbul

KONGAR, Emre (2007) *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul

MAKTAV, Hilmi (2003) “Melodram Kadınları”, *Toplum ve Bilim* 96 (Bahar), Birikim Yayıncılık, İstanbul

MARSHALL, Gordon (1999) *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev: Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Bilim Sanat Yayınları, Ankara

MASDAR, Funda (2006) *Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: Sevmek Zamanı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van

MEAD, George Herbert (1967) *Mind, Self and Society: From The Stanpoint a Social Bahaviorist*, The University of Chicago, Chicago

MICHEL, Andrée (1984) *Feminizm*, (Çev: Şirin Tekeli), Kadın Çevresi Yayınları, İstanbul

MUTLU, Dilek Kaya (2001) “Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

NAGEL, Joane (2000) “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”, (Çev: Aksu Bora), *Vatan, Millet, Kadınlar*, Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul

NOYAN, Nazlı Eda (2001) “Kadınımın Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili (1965-1975)”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

ONARAN, Alim Şerif (1990) *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayınları, İstanbul

ÖĞÜT, Hande (2009) “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema”, *Cogito* Sayı:58, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ÖZEN, Sevinç (1990) *Aile Kurumuna Bazı Sosyolojik Yaklaşımlar*, Derleyen: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, T.C. Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Bilim Serisi 5/1, Ankara

ÖZER, Ahmet (2009) *Değişim Sosyolojisi*, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Ders Notları, Isparta

ÖZGÜVEN, Fatih (2001) “Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

ÖZÖN, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya Türk Sineması Sorunları*, Kitle Yayınları, Ankara

ÖZTÜRK, Ruken S. (2000) *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*, Alan Yayıncılık, İstanbul

PELIZZON, Sheila Margaret (2009) *Kadının Konumu Nasıl Değişti? Feodalizmden Kapitalizme*, (Çev: İhsan Ercan Sadi, Cem Somel), İmge Kitabevi, Ankara

POLOMA, Margaret M. (1993) *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, (Çev: Hayriye Erbaş), Gündoğan Yayınları, Ankara

REED, Evelyn (1994) *Kadının Evrimi*, (Çev: Şemsa Yeğın), Payel Yayınevi, İstanbul

RITZER, George (1988) *Contemporary Sociological Theory*, New York

RYAN, Michael ve KELLNER, Douglass (1997) *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, (Çev: Elif Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul

SAĞLIK, Mediha (1997) “Küçük Hanım’ın Toplumsal Varoluşu”, *Onar Kutlar’a Armağan: Sinema Yazıları*, Doruk Yayıncılık, Ankara

SAIGOL, Rubina (2000) “Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyeti Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri”, (Çev: Tansel Güney), *Vatan, Millet, Kadınlar*, Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul

SAKTANBER, Ayşe (1995) “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest Müsait Kadın veya İyi Bir Eş, Fedakâr Anne”, *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, Derleyen: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul

SANKIR, Hasan (2010) *Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin “Kadın Sanatçı Kimliği”nin Oluşum Sürecine Etkileri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi, Ankara, http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleleler_cerceve.htm

SAYIN, Önal (1990) *Aile Sosyolojisi*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir

SCOGNAMILLO, Giovanni (1998) *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

SLATTERY, Martin (2007) *Sosyolojide Temel Fikirler*, (Çev: Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz), Sentez Yayıncılık, Bursa

SUNER, Asuman (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul

SWINGWOOD, Alan (1998) *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, (Çev: Osman Akınhay), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara

ŞAYLAN, Gencay (2006) *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara

ŞERİFSOY, Selda (2000) “Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi 1928-1950”, *Vatan, Millet, Kadınlar*, Derleyen: Ayşe Gül Altınay, İletişim Yayınları, İstanbul

TAYANÇ Füsün ve TAYANÇ Tunç (1977) *Dünyada ve Türkiye de Tarih Boyunca Kadın*, Toplum Yayınevi, Ankara

TEKELİ, Şirin (1992) “Bilimlerde Metodolojinin “Kadın Bakış Açısından” İrdelenmesi”, *Türkiye’de Kadın Olgusu*, Say Yayınları, İstanbul

TEKELİ, Şirin (1995) “1980’ler Türkiye’inde Kadınlar”, *1980’ler Türkiye’inde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim Yayınları, İstanbul

TOLAN, Barlas (1990) *Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru*, Derleyen: Beylü Dikeçligil, Ahmet Çiğdem, T.C. Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Bilim Serisi 5/2, Ankara

TOURAINÉ, Alain (2002) *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev: Hülya Tufan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

WALLANCE, Ruth ve WOLF, Alison (2004) *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, (Çev: Leyla Elburuz, M. Rami Ayas), Punto Yayınları, İzmir

YUMUL, Arus (2001) “Türk Sinemasında Aşk ve Ahlâk”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul

YUVAL-DAVIS, Nira (2010) *Cinsiyet ve Millet*, (Çev: Ayşin Bektaş), İletişim Yayınları, İstanbul

İnternet Kaynakları

http://www.youtube.com/results?search_query=vesikal%C4%B1+yarim&aq=0&oq=vesikal%C4%B1

http://www.youtube.com/results?search_query=bir+demet+menek%C5%9Fe&aq=f

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında İzmir’de doğdum. İlköğretimimi Ağâh Efendi İlköğretim Okulu ile Selçuk Yaşar Alaybey İlköğretim Okulu’nda tamamladım. Liseyi Karşıyaka Vali Erol Çakır Lisesi’nde okudum. 2005 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nü kazandım. 2009 yılında mezuniyetimin ardından, Ege Üniversitesi Uygulamalı Sosyoloji Anabilim Dalı’nda yüksek lisansına başladım.

2007 yılında yabancı dilimi geliştirmek için üç ay Amerika Birleşik Devletleri’ne bağlı Texas eyaletinde kaldım. 2009 yılından beri Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı’nda gönüllülük yapmaktayım. Bu kuruluşun çeşitli etkinliklerine katılarak kendimi geliştirmeye devam etmekteyim.

ÖZET

Bu çalışmada, ideal kadın olgusunun inşa edilmesinde eril hâkimiyetin nasıl bir rol oynadığı üzerinde durulmuştur. Sembolik etkileşimcilik yaklaşımı ele alınarak Yeşilçam sinemasından iki filme yer verilerek sosyolojik çözümleme yapılmıştır. Sembolik etkileşimcilerin özellikle benlik, zihin, aileye ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları üzerinde durulmuştur. Ayrıca geleneksel ve modern toplumların özelliklerine yer verilerek kuramsal bölüm pekiştirilmiştir. Kuramsal açıklamalardan sonra kadının tarihine ilişkin bölüme yer verilmiştir. Kadının geçmişten günümüze çeşitli toplumlarda eril güç tarafından nasıl bir değişime uğradığından bahsedilmiştir. Ulus-devlet, modernleşme kavramlarından yola çıkarak ve Kemalizm ideolojisinden yararlanarak Türkiye’de “yeni ideal kadın” ın yaratılmasında bu söylemlerin ne gibi etkileri olduğu üzerinde durulmuştur.

Medyada kadın daha çok ev içi rolleri dikkate alınarak sunulmaktadır. Bu durum sinema filmleri içinde geçerlidir. Kadının aile içindeki davranışlarının nasıl olması gerektiği, ataerkil sistemin düzenlemiş olduğu kadın tiplerini filmlerde işlenerek gerçek hayatta da yansıtılmaya devam edilir. Yeşilçam sinemasında en fazla yer alan melodram filmlerinden yola çıkılarak ideal ve kötü kadının nasıl kurgulandığı üzerinde durulmuştur. 1968 yapımı *Vesikalı Yarım* filmi ile 1973 yapımı *Bir Demet Menekşe* filmi ele alınmıştır. Bu filmlerdeki karakterlerin sosyolojik çözümlemelerine yer verilerek kadınların erkek gözüyle nasıl inşa edilmek istendiği ortaya konulmuştur.

Çalışmada, Cumhuriyet’in ilk yıllarından bugüne kadar, kadının rollerinin belirlenmesinde resmi devlet söyleminin ve ataerkil zihniyetin etkisinin devam ettiği sonucuna varılmıştır. Kadını ideal yapan unsur onun ev içi rollerini aksatmadan yerine getirmesidir. Bunun dışında hareket edenler eril zihniyet tarafından “kötü kadın” olarak damgalanmaktadır. Kısacası, kadının rollerini belirlemede ataerkil anlayışın hüküm sürdüğü sonucuna ulaşılmıştır. Sinema cinsiyet rollerinin devam ettirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. “İdeal kadın”ın inşa edilmesinde resmi devlet söylemiyle birlikte sinema da etkin bir konumdadır.

ABSTRACT

This study focuses on what kind of a role masculine dominance plays in building of ideal woman concept. Sociological analysis was conducted by involving two films from Yeşilçam cinema (Turkish cinema) and addressing symbolic interactionism approach. Attitudes of symbolic interactionists regarding especially self, mind, family and gender were dwelled upon. Furthermore, institutional chapter was consolidated by including properties of traditional and modern societies. The chapter on history of women follows the theoretical explanations. What kind of a transformation women have undergone from the past to the present in various societies by masculine power was mentioned. Emphasis was laid on what type of effects these expressions have on creation of “ideal woman” in Turkey by departing from nation-state and modernization concepts and benefiting from Kemalism ideology.

In the media, women are mostly presented by taking their domestic roles into account. This situation also applies to cinema films. How women’s behaviour should be in the family and woman typecasting shaped by masculine system are treated in films and continue to be reflected in real life. Focus is placed on how ideal and wicked women are fictionalized is by departing from the melodrama films in Yeşilçam cinema. The film *Vesikalı Yarım* shot in 1968 and *Bir Demet Menekşe* shot in 1973 were handled. How women want to be shaped in line with men’s view was demonstrated by including sociological analyses of the characters in these films.

At the end of the study, emphasis was laid on the fact that since the first years of the Republic, the effect of official government discourse and patriarchal mentality on determination of women’s roles continues. The element that renders a woman ideal is her performing her domestic roles perfectly. The ones acting in violation of this are labelled as “wicked women” by the masculine mentality. In short, it was concluded that patriarchal approach predominates in determining roles of women. Cinema plays an important role in continuation of gender roles. It is in an effective position together with official government discourse in building of “ideal woman”.

