

doi <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1907>

ID **Araştırma Görevlisi Betül SARI AKSAKAL**
Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İktisat Bölümü, Manisa / TÜRKİYE

Citation: Sarı Aksakal, B. (2020). Neoliberal & feminist ideoloji ve Türk sinemasında evrilen kadın imgesi: Melodram kadınlarından özgür kadınlara. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(55), 1645-1667.

NEOLİBERAL & FEMİNİST İDEOLOJİ VE TÜRK SİNEMASINDA EVRİLEN KADIN İMGESİ: MELODRAM KADINLARINDAN ÖZGÜR KADINLARA

ÖZET

1980 ve sonrasındaki yıllar, Türkiye’de yeni ideolojilerin oluştuğu ve bu ideolojiler tarafından çeşitli alanlarda büyük dönüşümlerin yaratıldığı bir dönemi ifade eder. 1980 ve sonrasında ülkeye tam manasıyla giren neoliberal ve feminist ideoloji iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel alanlarda yoğun bir evrim ve dönüşümü beraberinde getirmiş, bu durumun sinemaya da yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Sinemada en büyük dönüşümün hissedildiği karakterler ise, kadın karakterlerdir. 1980 öncesi dönemdeki sinemadaki kadın karakterlerden çok farklı olan bu yeni karakterleri oluşturan ise kuşkusuz neoliberal ve feminist ideolojinin ülkede çeşitli alanlarda meydana getirdiği değişimlerdir. Bu ekseninde, çalışmada neoliberal ve feminist ideolojinin Türk sinemasındaki kadın karakterlerin dönüşümü üzerindeki yansımaları ele alınacaktır. Sinemada seçili filmlerdeki 1980 öncesindeki kadın karakterler ve 1980 sonrasındaki kadın karakterler karşılaştırılacak ve bu ideolojilerin sinemadaki kadın karakterlerin dönüşümü üzerindeki etkileri irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Kadın, Neoliberalizm, Feminizm.

NEOLIBERAL & FEMINIST IDEOLOGY AND THE IMAGE OF WOMEN EVOLVED IN TURKISH CINEMA: FROM MELODRAM WOMEN TO FREE WOMEN

ABSTRACT

1980 and later are the years in which the emergence of new ideologies was realized in Turkey. In addition, these years mean a period in which great transformations were created in various fields by these ideologies. Neoliberal and feminist ideology, which entered the country in 1980 and afterwards, brought intense evolution and transformation in the economic, political, social and cultural fields, and this situation was inevitable to be reflected in cinema. The characters with the greatest transformation in cinema are female characters. It is undoubtedly the changes created by neoliberal and feminist ideology in various fields in the country, which create these new characters that are very different from the female characters in the pre-1980 cinema. In this axis, the reflections of neoliberal and feminist ideology on the transformation of female characters in Turkish cinema will be discussed. Also, the female characters before 1980 and after 1980 in selected films in cinema will be compared, and the effects of these ideologies on the transformation of female characters in cinema will be examined.

Keywords: Turkish Cinema, Women, Neoliberalism, Feminism.

1. GİRİŞ

Sinema diğer kitle iletişim araçları ve sanat dallarıyla benzer olarak sosyal bir yapı içinde yaratılmakta ve oluştuğu sosyal yapının içinde bulunduğu iktisadi, siyasi ve kültürel devinimlerinden etkilenmekte ve tüm bunların yansımalarını içerebilmektedir. Sinemanın oluştuğu sosyal yapının içinde bulunduğu değişim ve dönüşümlerden nasıl etkilendiğini sağlıklı ve etkin bir biçimde analiz edebilmek ise öncelikli olarak sinemanın tarihsel koşullar içinde sınıflandırmasını yapabilmeye, diğer bir ifadeyle sinema tarihini bilmeye bağlıdır.

Sinema tarihi üzerine araştırmalar yapan yazarlar, genel olarak 1914 yılını Türk sinemasının başlangıç yılı olarak kabul etmektedir. Başlangıcından itibaren ise Türk Sineması çeşitli dönemler bazında incelenmeye çalışılmıştır. Nijat Özön, Metin Erksan, Giovanni Scognamillo, Rekin Teksoy, Engin Ayça ve Şükran Kuyucak Esen gibi yazar, araştırmacı ve yönetmenler Türk sinemasını çeşitli dönemlere ayırmışlardır fakat bunlar arasında en yaygın ve kabul edilen önerme ise Nijat Özön'e aittir. Nijat Özön

(1985) Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi adlı eserinde Türk sinemasının dönemlerini şu biçimde sınıflandırır: “İlk Dönem” (1914-1923), “Tiyatrocular Dönemi” (1923-1939), “Geçiş Dönemi” (1939-1950), “Sinemacılar Dönemi” (1950-1970), “Genç/Yeni Sinema Dönemi” (1970-1984). Şükran Esen (2010) ise 1970 yılına kadar Nijat Özön ile benzer bir ayırlama yapmıştır. 1970 sonrası içinse “Karşıtlıklar Dönemi” (1970- 1980), “Darbe Dönemi” (1980-2010) ayırımını kullanmıştır (Balcı, 2016: 2).

Türkiye’de sinema, filmlerin çekilmeye başlandığı yıllardan itibaren ele alındığında, bu dönemlerde çekilen filmlerdeki kadın temsillerinin yaklaşık olarak 1980’li yıllara kadar eril bir dile işaret ettiği ve bu yüzden de kadının filmlerde belirli istisnalar haricinde ikinci planda kaldığı görülür.

Türk Sineması, 1950’li yılların başından itibaren kendine has sinema dilini öğrenmiş ve içselleştirmiş; kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği yaratarak Sinemacılar Dönemi adıyla anılan bir sürece girmiştir. Türk sinemasının aslında bu yıllardan itibaren resmen başladığını söylemek mümkündür. Bu yüzden çalışmada Türk sinemasının gerçek anlamda aktif hale geldiği 1950’li yıllardan, 1980’li yılların sonuna kadar ön plana çıkan filmlerdeki kadın rolleri irdelenecek ve bu kadın rollerinin değişiminde dönemin iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel koşullarının oynadığı rol tarihsel perspektiften analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu eksende çalışmanın ilk bölümünde Türkiye’nin 1950 ve birçok açıdan kırılma noktasını temsil eden 1980 yılına kadar içinde bulunduğu iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel koşullara yer verilecektir.

1950’li yıllarla birlikte başlayan çok partili hayat aracılığıyla demokratikleşme yolunda büyük adımlar atan Türkiye, yaklaşık on yıl sonra oluşan politik ve toplumsal kriz nedeniyle oluşturulan 1961 Anayasası aracılığıyla sosyoekonomik ve sosyopolitik bağlamlarda köklü ve özgürlükçü bir değişim içine girmiştir. Bu durumun sonucu olarak 1960-1965 yılları arasında Türkiye’nin ve dünyanın birtakım sosyal gerçeklerini realist bağlamda seyirciye aktarmayı hedefleyen toplumsal gerçekçi filmler çekilmiştir. Bu filmlerdeki kadın rolleri bu tarihlerden önce sinemaya hakim olan klişe rollerden oldukça farklıdır.

1970’li yıllar ise anti-demokratik baskıların yoğun bir şekilde yaşandığı ve kurumlara olan güvenin yok olduğu oldukça çalkantılı ve hareketli olarak nitelendirilebilecek yıllardır. Televizyon yayınlarının başladığı, siyasal ve ekonomik belirsizliklerin yoğun olarak yaşandığı, bu nedenle sinemanın da krizde olduğu bu dönemde kitlelerin alışkanlıkları dışındaki konularda film denemeleri riskli olduğundan bu dönemde belirli istisnalar dışında, aynı konularda ve özelliklerde filmler çekilmiştir. Bunlar sınıflandırıldığında en yüksek ağırlığa sahip olanların melodram ve kırsal yaşamdaki feodal düzeni ve karakteristikleri yansıtan köy filmleri olduğu görülebilir. Dolayısıyla bu dönemde sinemada kadınların rolleri büyük oranda ya melodram filmlerinde aşk acısı çeken fedakar, eş, sevgili rolleri ya da kırsalda ataerkil ve feodal düzeni seyirciye aktaran filmlerdeki köylü kadın rolleri ile sınırlı kalmıştır.

1970’li yılların ekonomisi de, doğal olarak siyasi ortamın sunduğu şartlar çerçevesinde şekil almış, yine bu yıllarda yaşanan petrol krizi ve beraberinde getirdiği keskin enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışı, bu tabloyu daha da kötüleştiren gelişmeler olmuştur. Yaşanan tüm bu olumsuzluklar da bu dönemde tek tip filmlerin yapılmasını dolayısıyla da kadın rollerinin de tekipleşmesini beraberinde getirmiştir. Ayrıca bu dönemde neoliberal ve feminist ideolojinin tam anlamıyla vuku bulmaması ve halen devam etmekte olan feodal ve ataerkil düzen de kadın rollerinde tekipleşmeyi beraberinde getiren diğer bir etkidir.

1980 yılı ise Türkiye için bir dönüm noktası niteliğindedir çünkü her alanda önemli değişim ve dönüşümleri beraberinde getirecektir. Türkiye’de yeni bir sermaye birikim modelinin yaratıldığı ve bu yeni sermaye birikim modeline uygun yeni bir siyasal ve ekonomik yapının şekillendiği bir yıldır. Öncelikle, 24 Ocak Kararları ile somut hale gelen ve bugünü de kapsayan dönemin ruhunu yansıtan neoliberal bir iktisadi programa geçilmiş, yine aynı yılda gerçekleşen 12 Eylül askeri darbesi ile Türkiye iktisadi, siyasi, toplumsal ve kültürel alanda pek çok dönüşüme sahne olmuştur. Tüm bu gelişmelerin sinemaya yansıyan göze çarpan yanlarından biri, filmlerde izdüşümleri yoğun bir biçimde hissedilen apolitikliktir. Aynı zamanda bu süreçte darbenin beraberinde getirdiği yasaklar ve uygulanan liberal ekonomi politikalarının her olguyu piyasada dönen bir meta haline getiren ve tamamen kar elde etme üzerine odaklanan yapısı Türk sinemasının toplumcu anlayıştan bireysel bir anlayışa doğru geçmesinde etkili bir rol oynamıştır. Ayrıca bu dönemde Türkiye’de de yoğun olarak hissedilen feminist dalga kadına bakış açısını değiştirecektir. 1980 ekonomik dönüşümü ise ekonomik özgürlüğünü ele alan ve

ataerkil düzene başkaldıran kadınlar yaratacaktır. Tüm bu gelişmeler belirli yönetmenlerce çekilen kadın filmleriyle gözlemlenebilecektir.

Bu bağlamda çalışmada belirtildiği gibi öncelikli olarak 1950-1980 yılları arasında Türkiye'nin içerisinde bulunduğu iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel yapı belirli gelişmelerce irdelenmeye çalışılacak; tüm bu yapıların bu yıllarda Türk sinemasını ve sinemadaki kadın rollerini nasıl şekillendirdiği analiz edilmeye çalışılacaktır. Daha sonra ise neoliberal ve feminist ideolojinin ortaya çıkışından sonra Türkiye'de iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel yapının nasıl değiştiği ve bu değişim Türk sinemasında kadın rolleri üzerindeki izdüşümleri irdelenecektir. Diğer bir ifadeyle, çalışmada yoğun olarak 1980 sonrası sinemada kadının geldiği nokta ve değişen toplumsal rolleri neoliberal ve feminist ideoloji bağlamında ele alınacaktır.

2. 1950-1980 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DEKİ İKTİSADİ, SİYASİ, SOSYAL VE KÜLTÜREL YAPININ GENEL İZDÜŞÜMLERİ

1950 yılı Türkiye'nin iktisadi, siyasi ve toplumsal yaşamında önemli kırılma noktalarından biri olma niteliğine sahiptir. 1946 yılında başlayan çok partili siyasal yaşamda Demokrat Parti seçim yoluyla iktidarı Cumhuriyet Halk Partisi'nden devralmıştır. Dış politikasını komünizm karşıtı bir temele dayandıran Demokrat Parti, iktidarda olduğu süre boyunca Türkiye'yi başta NATO olmak üzere diğer uluslararası kurum ve kuruluşlar aracılığıyla Batı'ya entegre etmiştir. Bu entegrasyon sonucunda ise Türkiye büyük bir hızla kapitalist dünya sistemine eklenmiştir. Türkiye'nin sermaye birikim rejimi olarak kapitalist tarafta yer alması birçok gelişmeyi beraberinde getirmiştir.

Kapitalist sistemin bir gereği olarak uygulanan liberal iktisadi politikalar aracılığıyla özel sektör devlet tarafından desteklenmiş, kırsal alanda Marshall Yardımları'nın büyük etkisiyle baş gösteren makineleşme, tarımı canlandırmanın yanı sıra nüfusun kentlere yönelmesine neden olduğundan, kentlerde gecekondulaşmanın da zeminini hazırlamıştır¹. Ancak kente göç yoğun olarak yaşansa da yine de bu dönemde tarım ve kırsallık daha ön plandadır. İç göç, işsizlik, gecekondulaşma gibi sorunlar toplumun gündeminde hızla belirmeye başlamıştır. Bu dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal durumun özetini çeşitli yazarların fikirlerinden ve analizlerinden yararlanarak yapabiliriz.

“Menderes iktidarının bütün bu nitelikleri ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal olarak ciddi bir hareketliliğe yol açtı. Ekonomik açıdan, devletin kamu harcamaları içindeki yeri pek de azaltılmamakla birlikte, devlet eliyle özel kesimin desteklenmesi olayı hızlandırıldı. Böylece hem yeni zenginler yaratılarak burjuvazinin gelişmesi hızlandırıldı hem de sermaye sınıfından Demokrat Parti'ye destek veren yeni bir taban oluşturuldu. Yüksek enflasyon ile bu ekonomik ve sınıfsal hareketlilik desteklendi. Böylece sınıfsal oluşumlar hızlandırıldı. Bu nüfusun kentlere akını sağlanarak, gecekondulaşma adı altında yeni bir fiziksel yerleşim ve gecekondulaşma halkı diye anılan yeni bir toplumsal katman yaratıldı. Bu katman, yani gecekondulaşma halkı, bir süre sonra kendi içinde de farklılaşarak, işçi, esnaf ve tüccar gibi farklı sınıflara ayrıştı. Gecekondulaşma olayı beraberinde, hem kentsel toprakların yağmasını, hem kentsel planlamanın rafa kaldırılmasını, hem de kentsel rantın paylaşımında, yasadışı örgütlenmelerin (toprak mafyasının) toplumsal ve ekonomik egemenliğini getirdi.” (Kongar, 2007: 151).

“Türkiye, %25'i kentlerde yaşayan tarım ağırlıklı bir ülkeden; %70'i kentlerde yaşayan, daha da önemlisi kent kökenli faaliyetlerin ve kararların belirleyici bir rol oynadığı ülkeye dönüşmüştür. Kentleşme süreci, salt nüfusun mekanda yer değiştirmesini aşan bir değişim sürecine işaret etmekte ve bu süreç, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel düzeylerde bir dizi çarpıcı değişimle birlikte yaşanmaktadır.” (Şensoy, 2005: 8).

Demokrat Parti muhafazakâr bir politik duruşa sahiptir ve bu duruşu dönemin toplumsal yapısını büyük ölçüde biçimlendirmiştir. 27 Mayıs 1960'ta gerçekleşen askeri darbe ve sonrasında ise 1961 Anayasası kabul edilmiştir. Bu anayasa, Demokrat Parti'nin Cumhuriyet değerlerini hiçe saydığı eleştirisi

¹ Demokrat Parti hükümetinin politikaları doğrultusunda, devletçi ekonomiden liberal ekonomiye geçilmesi, özel sektörün teşvik edilmesi ve büyük şehirlerin kenarlarında küçük işletmelerin kurulması ile bu büyük şehirlerde dışsal ve içsel birtakım dinamiklere bağlı olarak yerleşim yerleri oluşmaya başlar. Türkiye'de 1950 ve sonrasında görülen iç göç ve bunun büyük şehirlerde yarattığı çarpık kentleşme, gecekondulaşma gibi sorunlar bu sebeplere bağlı olarak ortaya çıkar. Bu durum toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda da birçok değişimi beraberinde getirecektir.

bağlamında Cumhuriyet değerlerine dönüşü hedeflemiş ve 1961 Anayasası ile birlikte, demokrasi, laiklik, ulus egemenliği, hukuk devleti ile temel hak ve hürriyetler ön plana çıkmıştır.

Yine bu dönemde anayasanın beraberinde getirdiği hak ve özgürlüklerin yanı sıra 1968 Devrimi Türkiye'deki öğrenci hareketlerini ve Türk gençliği üzerinde oldukça etkilidir. Bu dönemde çıkan siyasi olaylardan dolayı 12 Mart 1971 muhtırası yayımlanmış ve bu muhtıranın aracılığı ile 1961 Anayasası'nda verilen özgürlükler bir anlamda sınırlandırılmıştır.

“1971 muhtırasıyla Türkiye’de özgürlükler sınırlandırılmış, dünyayı etkisi altına alan öğrenci hareketleri ve komünizm tehlike olarak görülmüştür. Bunun yanında Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasi krizler Türk sinemasını da etkilemiştir. 1970’lerden itibaren televizyonun Türkiye’ye gelmesi ile birlikte toplumda televizyon kültürü yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde yaşanan siyasi çatışmalar sokağı güvenilmez hale getirmiş ve dolayısıyla sinemaya olan ilgi azalmıştır. Bu dönemdeki hızlı göçün kentlere taşıdığı erkek nüfus sinemacılar tarafından hedef kitle olarak belirlenmiş ve seks filmleri furyası gelişim göstermiştir.” (Canpolat, 2019: 48).

1971’de askerın verdiği muhtıranın zeminini hazırlayan toplumsal huzursuzluk, hızla tırmanan anarşi, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal ve siyasi dengeler, Türk sinemasını da oldukça derinden etkilemiştir (Dorsay, 1989: 15).

1970’li yıllar aynı zamanda ekonomik sıkıntıların hat safhada olduğu, Türkiye’nin ekonomik ambargolarla köşeye sıkıştığı bir dönemi ifade eder. Aynı zamanda, Kıbrıs sorunu ve çözümü için yapılan Kıbrıs askeri çıkartmasının gerçekleştirildiği, bunun üzerine ABD tarafından uygulanan silah ambargosunun maliyetinin halkın omuzlarına yüklendiği; yine bu yıllarda patlak veren petrol krizinin bu maliyeti kat kat arttırdığı ve tüm bu ekonomik istikrarsızlıklara ek olarak birtakım siyasi istikrarsızlıklarla da boğuşulan bir dönemdir (Kuyucak Esen, 2010: 134). 1980 yılına kadar da tüm bu sorunların yarattığı atmosfer ülkede devam edecektir.

3. NEOLİBERAL VE FEMİNİST İDEOLOJİNİN ORTAYA ÇIKIŞINDAN ÖNCE TÜRK SİNEMASINDA KADINA GENEL BİR BAKIŞ

Türkiye’de 1914 yılında belgesel bir filmin çekimiyle başlayan filmcilik, 1950’li yılların başına kadar kayda değer bir gelişme sağlayamamıştır. Aslında, Türk sinemasının asıl başlangıç yılı 1950 yıldır çünkü sinema tarihi açısından bakıldığında kendinden söz ettirecek gerçek film çalışmaları, Ömer Lütfi Akad² ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin sinemaya girmesiyle ve dönemin sosyoekonomik ve sosyopolitik koşullarını çektikleri filmlere yansıtan; bu bağlamda da kendilerine özgü sinema dili oluşturmaları aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Türk sinemasının asıl başlangıç yılının 1950 ve sonrası olarak görülmesinde etkili olan iki önemli faktör vardır. Bunlardan biri, bu yıllarda artan elektrik üretimi ve ulaştırma alanındaki gelişmeler sonucunda sinema salonlarının ve dolayısıyla bu gelişmelerle birlikte, çekilen filmlerin sayısının artması ve film çekim olanaklarının artmasıdır. Bu anlamda 1950’li yıllar sinemanın ileriki dönemlerini de belirleyecek olan yıllardır.

1949-1959 dönemi anlatım açısından bir sinemalaştırma, sinema yapma dönemidir. Öz olarak seyirciye yaklaşmak, seyirciye yakın olanı vermek, seyirciyi istismar etmeye varıncaya dek seyirciyle sürekli bir ilişki kurarak bir arz-talep sürecine ulaşmaya çalışılmıştır (Scognamillo, 1998: 146).

1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle Türkiye’deki ekonomi politikası değişmiş; bu dönemde uygulanan ekonomi politikalarının temel amacını Türkiye ekonomisinin dışa açılması oluşturmuştur. Daha çok yabancı sermayenin teşvik edilmesine dayanan, yurtdışında kamudan ziyade özel sektörün özendirildiği, dolayısıyla ekonominin itici gücünün devlet değil, özel sektör olduğu bir anlayış çerçevesinde sinema da önemli bir ticari faaliyet olarak ele alınmaya başlamıştır. Böylelikle de hem sinema filmi üretimi, hem de değinildiği gibi ulaşım ve elektrik alanındaki gibi teknik ve sosyal süreçler sonucunda hem sinema salonu, hem çekilen film sayısı, hem de izleyici sayısında hızlı bir artış oluşmuştur. Bu dönemde sinemayı bir endüstri düzeyine getirecek düzeyde yerli sermaye birikimi olmadığından, yapımcılar bölge işletmecilerinin verdikleri bonolarla film arzını gerçekleştirmişler,

² Ömer Lütfi Akad tarafından 1952 yılında çekilen Kanun Namına filmi Türk sinemasının gerçek anlamda ilk filmi olarak kabul edilmiştir.

halkın film izleme talebine bağlı olan böyle bir modelde film yapımcıları ve yönetmenler daha çok seyircilerin kolayca tüketebilecekleri filmler yapmışlardır (Ayça, 1985: 82).

O dönemin izleyicisini oluşturan kitlenin yüzde yetmişinin okuma bilmediği bir ortamda Amerikan gangster filmlerinden Arap melodramlarına kadar, ölüm, silah, mafya, cinayet, soygun, abartılı aşklar, veremli kadınlar, düşmüş kızlar, kader gibi konular bu filmlerin temalarını oluşturmaktaydı. Ayrıca Faşist İtalya'dan alınan sansür nizamnamesi de sosyal olaylara değinilmesini engellediği için, dolaylı olarak bu konular devlet tarafından da destekleniyordu. Sansür nizamnamesi, Türk sinemasının üzerine bir karabasan gibi çökmüştü ve toplumun gerçeklerine değinen filmler anında cezalandırılıyordu. Bu koşullar altında 1960 öncesi (ve sonrası); Türk sinemasında Türk toplumunu, Türk insanını bulmak, bu sinemanın toplumun geleceğini aydınlatmasını beklemek boşunadır. Oysa en güçlü ve en yaygın sanat olan sinemanın kıyısından köşesinden Türk toplumunun sorunlarını, geleneklerini, düşünce ve davranışlarını kendi sinemasında bulmak için kısmen 27 Mayıs sonrasında beklemek gerekmiştir. Sinemayı bu toplumun gerçeklerini yansıtacak bir ayna gibi kullanması gereken çok sayıda yönetmen bulmak da kolay değildir. Türk sinemasının gelişmesi bilgili, kültürlü yönetmenlerin varlığına bağlıdır. Oysa Türkiye'de bu yıllarda yönetmenlik yapanların çoğu (istisnalar her zaman hariç) günlük gazete okuma alışkanlığından bile yoksundur (Yaylagül, 2018: 67-68).

Bu dönemle ilgili özel ve ayrıntılı olarak bahsedilmesi gereken diğer bir husus, dönemde hakim olan baskı unsurunun etkisiyle sinema üzerindeki sansür olgusunun artmasıdır. Bu durumun sonucu ise, toplumsal sorunlara değinen, toplumcu, demokratik talepleri dile getiren, emekten, özgürlükten yana tavır koyan sanatçıların sanat eserlerinin ve sinema filmlerinin siyasi baskılarla yasaklanması ve bunlar yerine suya sabuna dokunmayan içeriklerin sinemada teşvik edilmesidir (Erksan, 1987: 63).

1950'li yıllarda sansür baskısıyla sosyal gerçeklerden uzaklaşan Türk sineması; Amerikan tarzı gangster filmlerinden esinlenen mafya filmleri, mezar taşı, cami, ezan gibi dini sembollerin bol bol kullanıldığı, aşkına kavuşamadığı için verem olan kadın ve erkeklerin ve de düşmüş kadınlarla, çifte tabanca taşıyan kabadayılardan başrolde olduğu, din sömürsü, cinayet, soygun ve cinselliğin pervasızca kullanıldığı filmlere yönelmiştir. Sosyal gerçekleri anlatan filmler sansür kurulunca zararlı görülürken bu tip şiddet, din ve cinsellik sömürsüne dayanan filmler siyasal yetke tarafından teşvik edilmiştir. Film Kontrol Komisyonu, denetime ilişkin yönetmeliği çoğu kez keyfi bir şekilde yorumlayarak sosyal içerikli filmleri kolayca yasaklayabiliyorken, adi, kanlı, nitelikleri bakımından ahlaka aykırı filmlerin ve melodramların oynamasına rahatça izin vermektedir (Yaylagül, 2018: 58-59).

1960 ve öncesinde hem Türkiye'nin iktisadi, siyasal ve teknik koşulları, hem de baskı ve sansür unsurlarıyla devletin sınırlayıcı etkisi sinemada toplumun gerçeklerini yansıtan filmlerin yapılmasına imkan vermemiştir. İzleyicilerin çoğunun bu anlamda kültürel bir altyapısı dolayısıyla da talepleri olmadığından, bu durum uzun bir müddet devam etmiştir. Birçok yazar tarafından da ortaya konduğu ve belirtildiği gibi yabancı filmler, ucuz yabancı romanlar, ağır melodramlar film yapmak için en etkin malzemeler olarak başvuru kaynakları olmuştur. Böyle bir yapının ve gidişatın neticesinde bu yıllarda Türk sinemasının temel meselesinin ve amacının Türk toplumunun sorunlarını ya da Türk insanının duygu, düşünce, hissiyatını ve yaşamını işlemek olmadığı, tamamen maddi kaygılarla izleyicinin ilgisini çekeceğini ve izleyeceklerini düşündükleri uydurma konuları ele almaktır.

“1960'lara kadar Türk sineması henüz adı konmamış bir başka arabesk anlayışla (belki biraz daha yalın ve yoğun biçimde) aşk-acı-ızdırıp yüklü melodramlarla duygu sömürsünü sürdürmüştür. Seyircinin gözyaşları artıkça, yapımcıların, sanatçıların ceplerine para doluyordu. Kimse yakınmadığına göre ağlayanlar da mutluydu. Bu mutluluktan olsa gerek, sinemanın duygu boşaltmaktan başka işlevleri de olduğu kimsenin umurunda değildi.” (Soykan, 1993: 48).

Bu dönem sinemasına Rehin Teksoy; Türkiye'nin sosyopolitik, sosyoekonomik ve sosyokültürel gerçeklerini yansıtmadığı eleştirisini yönelterek, döneme ait seçtiği filmlerden bir kısmını sıralamıştır. Bu dönemdeki sinema ile ilgili ve kadın rolleri ile ilgili olarak daha somut bilgi verme adına bu sıralamayı paylaşmak yararlı olacaktır.

“Hüseyin Peyda'nın Mezarımı Taştan Oyun (1951); Çetin Karamanbey'in Bir Kız Böyle Düştü (1952); Kani Kıpçak'ın Kahbenin Kızı (1952); Şinasi Özönük'un Affet Beni Allah'ım (1953); Sırrı Gültekin'in Artık Çok Geç (1955); Nuri Akıncı'nın Irz Düşmanları (1955);

Muharrem Gürses'in Sazlı Damın Kahbesi (1956); Mümtaz Alpaslan'ın Acı Günler (1957); Muzaffer Aslan'ın Kahbenin Aşkı (1957); Seyfi Havaeri'nin Leke (1957); Arşavir Alyanak'ın Bir Dilim Ekmek (1958); Mehmet Muhtar'ın Bir Kadın Tuzağı (1958); Hulki Saner'in Sevmek Günah mı (1958); Hüseyin Kaşif'in Aşkın Acıları (1959); Asaf Tengiz'in Gönül Kimi Severse (1959) adlı filmleri dönemin melodramlarından rastgele seçilmiş örneklerdir. Vedat Ar'ın Üçüncü Selim'in Gözdesi ve Lale Devri (1950); Nuri Akıncı'nın Ege Kahramanları (1951); Seyfi Havaeri'nin Kore'de Türk Kahramanları (1951); Münir Hayri Egelî'nin Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan (1951); Vedat Örfî Bengü'nün Dokunulmaz Bu Aslana (1952); Mahir Canova'nın Kara Davut (1953); Suavi Tedü'nün Cinci Hoca (1953); Sami Ayanoğlu'nun Bozkurt Obası (1954); Nejat Saydam'ın Samim Kocagöz'ün romanından uyarladığı Kalpaklılar (1959) konusunu tarihten alan film örnekleridir. Şadan Kamil'in Edi ile Bütü (1952); Vahi Öz'ün Süt Kuzuları (1952); Arşavir Alyanak'ın Uç Baba Torik (1953); Talat Artemel'in Nasrettin Hoca (1954); Muharrem Gürses'in Şarlo İstanbul'da (1954); Orhan Erçin'in Çeto Sihirbaz (1955); Semih Evin'in Kadifeden Kesesi (1956); Nuri Akıncı'nın Memiş Gangsterler Arasında (1958) ise güldürü örnekleridir. Yeşilçam, kimliğini bulmuştur. Masal anlatmaya dayanan bu kimliği zorlayan girişimler, 27 Mayıs 1960'tan sonra görülecektir.” (Teksoy, 2005: 397-398).

Çoğunun işlediği tema adlarından dahi anlaşılabilir melodram ve komedi ağırlıklı bu filmlerde yer alan karakterleri de tahmin etmek zor olmayacaktır. Bu dönemdeki kadın rolleri bu melodram ve komedi filmlerindeki klişe imgelerle sınırlı kalmıştır. Fakir kız-zengin oğlan, zengin kız-fakir oğlan hikayelerindeki basma kalıp roller, fedakar anne-eş konumları, aşkıdan verem olup yataklara düşen ya da mizahi unsurlar barındırmayan anlık komedilerdeki klişe imgelerdir bahsettiğimiz...

1960'lı yıllar Türk sinemasının hakimiyetinin başlamış olduğu ve birçok sinema araştırmacısı ve yazarına göre de Türk sinemasının altın yıllarını yaşadığı bir dönem olma özelliği taşımaktadır. Bu yıllarda yapılan filmler elbette 1960'tan sonra ülkede oluşan iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel olaylarla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır.

27 Mayıs hareketi ve 1961 Anayasası birçok alanda özgürlükleri geliştirmiş ve yasakları kaldırmış, farklı düşüncelerin önünü açmıştır. Türkiye'deki az gelişmişlik ve çağdaşlaşma meseleleri, bunun yanı sıra toplumsal, ekonomik, siyasi sorunlar güncel hayatta tartışılan başat gündem konuları haline gelmeye başlamıştır. 1961 Anayasası'nın oluşturduğu bu özgürlükçü ortam, Türkiye devletinin ve vatandaşlarının en çağdaş, gelişmiş ve uygar bir şekilde yaşadığı ortamdır aslında.

1960 yılında Demokrat Parti'nin askeri darbe aracılığıyla iktidardan indirilmesi ile başlayan ve toplumun her kesimine yansıyan bu özgürlükçü ortamın Türk Sinemasına da yansması kaçınılmaz olmuş ve Türkiye'nin bu dönemlerde yaşadığı sorun ve sıkıntılar çekilen filmler ile gerçekçi bir şekilde çeşitli yönetmenlerce dile getirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Türk sineması için 1960'lı yıllar sinemanın toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktası olma niteliğine sahiptir. Yaklaşık olarak 1960'lı yılların ortalarına kadar devam edecek olan bu ilk gerçekçi çabalar toplumsal gerçekçilik akımı, bu gerçekçi çabalara uygun olarak çekilen filmler ise toplumsal gerçekçi filmler olarak nitelendirilmişlerdir. Nijat Özön (1995: 32) tarafından da belirtildiği üzere:

1961 Anayasası ile toplumda büyük bir umut kapısı aralandı. İlk bölümün sinema çalışmaları da bu yeni bölümde sinema için parlak bir gelecek vaat ediyordu. Devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştı. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazinedi. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebilerlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetleme de hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerden çoğu, iyi niyetle bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar; toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi.

Türk sinemasında herhangi bir toplumsal sorun ya da konuyu işlemeye yönelik eğilimleri içeren ve çekildiği döneme has toplumsal ve siyasi gelişmeler, çalkantılar, hükümet değişiklikleri, ekonomik sıkıntılar gibi o döneme kadar tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez ele alınacaktı. *Gecelerin Ötesi*

(Metin Erksan, 1960)³, *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1965⁴), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965)⁵, *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963), *Şafak Bekçileri* (Halit Refiğ, 1963), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964)⁶, *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965); *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966) Toplumsal Gerçekçilik akımının öne çıkan filmleridir (Boztepe, 2017: 160).

27 Mayıs 1960 hareketinin ve 1961 Anayasası'nın Türk sineması üzerindeki olumlu etkilerinin yansımalarını bu filmlerde görmek mümkündür. Demokrasinin sınırlarının genişletilmesi, özellikle düşünce ve düşünceyi ifade etmenin önündeki birtakım fiili engellerin kaldırılması, çalışanların örgütlenmesi için grev ve sendika haklarının ve dernekleşmenin yasal zemininin yaratılması Türk sinemacılarında ve sinema ortamında yeni bir hareketlenmenin baş göstermesini sağlamıştır. Bu durumda, 1960 ve sonrasında Metin Erksan, Halit Refiğ, Atif Yılmaz, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç gibi yönetmenlerin sinemada yaşanan bazı sosyal gerçeklere eğilmeyi tercih etmelerinin de rolü büyüktür.

1960-1965 yılları arasında kesintisiz olarak toplumun sorunlarını gerçekçi unsurlarla ele alan Toplumsal Gerçekçi filmler çekilmiştir. Ancak 10 Ekim 1965 seçimleri 27 Mayıs'ın oluşturduğu özgürlükçü ortamın etkilerini kırmıştır. Milliyetçi ve muhafazakar güçlerin seçim yoluyla iktidara gelmesi, 1960-1965 yılları arasında uygulamada kısmen gevşemiş olan sansür nizamnamesinin tekrar katı bir şekilde yorumlanması ve uygulanmasına yol açmış, dönemin Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad, Atif Yılmaz gibi yönetmenleri toplumsal gerçekçi filmlerin gişede başarısız olabileceği hissine kapılmışlar ve tekrar toplumun sorunlarına değinen film sayısında belirgin bir azalma meydana gelmeye başlamıştır (Kutlar, 1985: 18).

Sinema Toplumsal Gerçekçi akım aracılığıyla ve akımın kendisine sunduğu bu yeni anlatı dili ile alışlagelen Yeşilçam anlatısından biraz olsun uzaklaşarak, zamanın toplumsal yapısını olabildiğince realist bir biçimde ele alan, yer yer iktidarı ve düzeni eleştiren, sömürülen işçi sınıfının yaşadığı zorluklara ayna tutan, kadının toplum hayatındaki yerini irdeleyen, göç ve gecekondulaşma gibi sorunları işleyen filmleri seyirciye aktarmaya başlamıştır.

Tablo 1. Toplumsal Gerçekçilik Akımının Etkisinde Çekilen Seçili Filmlerdeki Temalar ve Belirli Özellikleriyle Öne Çıkan Kadın Karakterler

Filmin Teması	Filmin Adı	Yönetmeni	Filmde Öne Çıkan Kadın Karakter ve Özelliği	Yapım Yılı
Film, yaşlı ve yoksul bir kadının köydeki hiyerarşik düzene karşı gelişini konu edinir. İrazca, oğlu Kara Bayram, gelini Hatice ve üç torunuyla yoksul bir hayat sürmektedir. Evlerinin önüne Köy Kurulu üyelerinden Haceli, Muhtar'ın da desteği ile ev yapmak ister. Evin önüne ev yapma meselesi yüzünden gelişen birtakım olumsuzluklar, giderek şiddetlenerek dönemin ve düzenin bir eleştirisine dönüşür.	Yılanların Öcü	Metin Erksan	İrazca: Sert, cesur hırçın bir o kadar da haksızlığa tahammül edemeyen Anadolu kadını.	1962
Film, bir manikürcü ile gemi işçisinin aşk hikayesini konu alır. Çift birbirine aşıktır ve evlenme hazırlıkları içindedir; ancak yoksullukları daha evlenmeden bu aşkı sınamaya başlayacaktır.	Acı Hayat	Metin Erksan	Nermin: Gecekondu hayatından ve fakirlikten bıkan, zengin bir hayatın hayalini kuran bir kadın.	1962

³ Henüz Demokrat Parti iktidarda iken çekilen Gecelerin Ötesi filmi, Demokrat Parti'nin Amerikan Rüyası'ndan etkilenecek uyguladığı her mahallede bir milyoner yaratma mantığının toplumda yarattığı deformasyon sürecini çarpıcı bir şekilde yansıması bağlamında Türk sinemasının en önemli filmlerinden biridir. Bu filmi vermek istediği mesaj, kapitalist sistemin her mahallede bir milyoner yaratırken inanılmaz bir gelir eşitsizliği yarattığı ve yoksul bıraktığı gençleri de para kazanmak uğruna kolayca suç işlemeye itmesidir. Bu bağlamda, Demokrat Parti'nin uyguladığı ekonomi politikalarının toplumsal yapıda yaratmış olduğu tahribatı gözler önüne sererek toplumsal gerçekçi bir örneği yansıtmıştır. Öz itibarıyla, film Demokrat Parti iktidarını, liberalizmi ve "küçük Amerika" olma idealini realist bir biçimde eleştirmiştir.

⁴ Türk sinemasının köyden kente göçü sorunsal olarak ele aldığı ilk filmi olması, iç göçün Türkiye'de gelişme sürecini gözler önüne sermesi bakımından ayrı bir yere sahiptir. Büyük şehre göç eden insanları göç nedenleri ile birlikte ele alarak kente uyum sağlama konusunda karşılaştıkları güçlükler bağlamında da ele alması bakımından konuya sorunsal olarak yaklaşan bu film Toplumsal Gerçekçilik akımının önemli ürünlerindedir.

⁵ Grev, sendikalaşma ve işçi hakları konusuna ilk değinen Türk filmi olması itibarıyla oldukça önemli ve farklı bir yere sahiptir.

⁶ Suçlular Aramızda filmi Türk sinemasında kapitalist düzen tarafından yaratılan sınıf çelişkilerini ele alan ilk önemli film olması bakımından önemlidir. Filmde devletin, sistemin ve güdümüne girdiği emperyal ve hegemonik güç olan Amerika'nın sermaye sınıfına sağladığı olanaklarla ve teşviklerle gücüne güç katan ve daha da zengin olan burjuva bir aile ile işçi sınıfına mensup yoksul, gecekonduya yaşayan kenar mahalle insanları ele alınmış; aralarındaki eşitsizlik olgusu çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilmiştir.

Tablo 1. Toplumsal Gerçekçilik Akımının Etkisinde Çekilen Seçili Filmlerdeki Temalar ve Belirli Özellikleriyle Öne Çıkan Kadın Karakterler (*Devamı*)

Filmin Teması	Filmin Adı	Yönetmeni	Filmde Öne Çıkan Kadın Karakter ve Özelliği	Yapım Yılı
İstanbul'un zengin bir malikanesinde yaşayan ünlü işadamlarından birinin karısının 350.000 TL değerindeki kolyesi çalınır. Fakir insanlar tarafından çalınan kolye kuyumcuya götürülünce sahte olduğu anlaşılır. Zengin burjuva ailesinin bu rezaletini yüzlerine haykırmak için aileyi aradıklarında kolyeye karşı para teklifi alırlar. Bundan sonra da sahte kolye, sosyal sınıflar arasındaki çatışmanın, cinayetlerin ve bireysel adaletin sembolü haline gelecektir.	Suçlular Aramızda	Metin Erksan	Demet: Zenginliğine rağmen mutsuz ve sevgisiz olan; bu sevgisiz ve mutsuz hayatını yoksullara yardım derneklerinde geçirecek telafi etmeye çabalayan, toplumsal sorunlara duyarlı bir kadın.	1964

Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik anlayışı bağlamında çekilen filmlerde işlenen konular genel olarak feodal hayatın sıkıntıları, işçi sorunları, kapitalist sömürü düzeni, köyden kente göç olgusu ve bu durumun hem şehirlerde hem de göç eden kişiler üzerinde yarattığı uyum sorunları, gelir adaletsizliği gibi temalar ekseninde şekillenmiştir. Bu dönemdeki kadın karakterleri de bu temalar ekseninde şekillenmiş olup tüm bu sorun ve sıkıntıları gerçekçi bir anlatımla izleyiciye yansıtmak için yaratılmışlardır.

Belirtildiği gibi, 1960'a dek Türk sinemasında değinilmeyen göç ve gecekondulaşma, grev ve sendikalaşma, işçi sorunları, kadının toplum hayatındaki yeri ve önemi gibi temalar, toplumcu gerçekçilik akımı ile birlikte sinemanın konuları arasına girmiştir. Yaklaşık olarak beş yıl sürecek olan bu akımın etkisindeki kadın rolleri, 1960'tan önceki roller ve belirli istisnalar dışında 1965'ten sonraki rollerinden sosyal sorunları işleyen realist karakterler olmaları bağlamında kuşkusuz farklılaşacaktır.

1970'li yıllara gelindiğinde ise, Türk sineması için ilginç bir dönemin başladığı görülebilir. Sinemada bir yandan büyük oranda Ömer Lütfi Akad ve Yılmaz Güney gibi yönetmenlerce çekilen ve dönemin koşullarını gerçekçi bir şekilde yansıtan toplumcu filmler yapılırken, bir yandan da melodramların ağırlıkta olduğu bir düzen hakimdir. 1970'li yılların ortalarından itibaren ise sinema tam anlamıyla dar boğaza girmiş, popüler filmlerin seyircisi bu dönem televizyonun gelişimiyle ve birtakım ekonomik ve siyasi darboğazların da etkisiyle sinemadan uzaklaşmaya başlamışlardır. Böyle bir dönemde ticari sinemacılar ve yapımcılar çözüm yolu olarak seks filmlerinin çekimine yönelmişlerdir. Dolayısıyla bu dönemdeki kadın rolleri başta Ömer Lütfi Akad ve Yılmaz Güney gibi yönetmenlerce çekilen istisna filmlerdeki karakterler dışında, melodramlarla sınırlı kalmıştır. 1970'lerin ortalarından itibaren başlayan seks furusu ise, birçok kadın oyuncuyu sinemadan uzaklaştırmıştır. Bu bağlamda yaklaşık olarak 1975-1980 arası dönem Türk sineması dolayısıyla da kadın tiplerini açısından da ölü bir dönemi ifade etmektedir.

3.1. Sessiz ve Edilgen Roller ile Melodram Kadınları

Melodram filmleri, genel olarak aşk ekseninde şekillenmiş ve büyük çoğunluğu benzer olay örgülerini izlemişlerdir. Genelde olay örgüsü genç kadın ve erkek arasında aşkın doğuşu, sevgililerin ayrı düşürülmesi, sevgililerin birbirine kavuşmak için verdikleri savaş ve evlilik ya da ölümlü bitiş ekseninde ilerler (Moran, 1994: 36).

1950-1975 yılları arasındaki dönemde Türkiye'de yaşanan iktisadi, siyasi, sosyal ve kültürel dönüşümler, bu dönüşümleri temsil eden en önemli araçlardan biri olan sinemaya da yansımıştır. Örneğin 1950 ve 1960 yılları arasındaki dönem Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı anlayışın ve o ortamın değişik boyutlardaki yansımalarını içerir. Köyden kente göçün arttığı ve kentlerin kırsallaşmaya başladığı bir dönem sinemaya yansımaktadır. Bu durum 1960lı yıllardan sonra da sinemaya yansımaktadır. Cumhuriyet ideolojisinin temellendiği kentli, uygar, Batılı bir kültür anlayışı, Demokrat Parti iktidarı ve sonrasında yerini kırka ifade edilen bir kültür anlayışına bırakacaktır, bu durum yine çekilen filmlerle kendisini gösterecektir.

Türk sinemasında 1950-1975 yılları arası melodramların ağırlıkta olduğu bir dönemdir. Bu dönemde çekilen melodramların sinemanın şekil almasında rolü büyüktür. Melodram filmleri bu yıllar arasında kesintisiz olarak çekilmeye devam eder.

1965'ten itibaren de özellikle dönemin popüler şarkılarından ilham alan ve romantik aşk hikayelerini konu edinen melodram filmleri gündemdedir. Türker İnanoğlu, *Arkadaşımın Aşkısın* (1968), *Benim de Kalbim Var* (1968); Ertem Eğilmez, *Sevemez Kimse Seni* (1968), *Boş Çerçeve* (1969), *Seven Ne Yapmaz* (1970); Nejat Saydam, *Sarmaşık Gülleri* (1968); Metin Erksan, *Hicran* (1971), *Feride* (1971); Orhan Elmas, *Adını Anmayacağım* (1971), *Oyun Bitti* (1971); Süreyya Duru, *Ömrümce Aradım* (1971); Osman Fahir Seden, *Mazi Kalbimde Yaradır* (1971) gibi şarkılı melodram kategorisinde ele alınabilecek filmlerde canlandırılan kadınların iyi eş- sevgili, fedakar anne gibi iyi kalpli, sevecen ve edilgen rolleri ile seyirci karşısına çıktığını söylemek mümkündür. Tüm bu filmlerdeki roller, benzerlerini tekrar eden birbirlerine yakın temalar ve konularla, bu yıllarda sürekli olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Ailesine, evlatlarına kol kanat geren, yeri geldiğinde canını feda etmekten çekinmeyen, çilekeş anne ve eş motifleri...

“Kadının temsil biçimi melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer almaktadır. 1960'lara kadar kadınlar melodram kalıpları içinde faziletli ve fedakar anne ve dokunulmamış sevgili olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın vs. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlardır.” (İmançer, 2004: 203).

Elbette bu dönemde sinemada yalnızca iyi kadın rolleri yoktur. Kötü kadın rolleri de vardır ve belirli oyuncular tarafından canlandırılmaktadır.

“1980'lere kadar Türkiye sinemasında temel kadın modelleri “iyi” kadın ve “kötü” kadındır. İyi kadın modeli masum, isteklerini ortaya koymayan, cinselliği özgürce yaşayamayan kadındır. İyi kadın sigara içmez, alkol kullanmaz. Öte yandan, kötü kadın modeli fethat, ne istediğini bilen, cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen kadınlardır. Sigara içer, alkol kullanır, genel de sarışındır. Ekranında, bir yandan Türkan Şoray, Filiz Akın, Hale Soygazi' yi örgülü saçları, mutaassıp kıyafetleriyle, fedakar anne, namuslu eş rollerinde, bazen de beyaz gelinliğe mahzun mahzun bakarken görüyoruz, öte yandan ise Neriman Köksal, Suzan Avcı'yı baştan çıkarıcı, pavyonda şarkı söyleyen ve entrikalar kuran kadın olarak izliyoruz.” (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: 132).

Bu dönemde Türk sineması konular, senaryolar ve tekrarlanan temalar bağlamında genel olarak farklı bir çizginin dışına çıkamamıştır. Zengin-kız fakir oğlan ya da tam tersi ikilisi bir temel motif olarak filmlerde en çok kullanılan tema olarak sık sık seyirci karşısına çıkmıştır. Öte yandan bol bol “bu amca senin baban yavrum”, “ağlamıyorum gözüme toz kaçtı yavrum” gibi klişe ve zaman zaman mantıksız birçok repliği duyduğumuz fakat yine de bugün bile verdikleri samimiyet duygusundan dolayı vazgeçemediğimiz birçok filmlerin çekildiği yıllardır bu yıllar. Tüm bu sebeplerden bu dönemki kadın rolleri belirli istisnalar dışında, belli kalıpların dışına ne yazık ki çıkamayacaktır.

“Yeşilçam'da çekilen melodramların o dönemki sinemanın kalıplaşması açısından önemli rol oynadığı düşünülmektedir. Karakterler, konular, olaylar, tüketim alışkanlıkları ve kişiler arası ilişkiler her daim belli kalıplar çerçevesinde şekillenmektedir. Filmlerin birçoğunda ise şarkılı, türkülü sahneler, kader mahkumları, fakir ama mutlu tipler, zengin kötü karakterler ve bu kişilerin aralarındaki iletişim, mucizevi şekilde gelişen olaylar bu dönemin sinemasının tipik, vazgeçilmez unsurları olarak sıkça kullanıldığı görülmektedir.” (Dönmez, 2018: 57).

Yeşilçam'ın melodram türündeki filmlerinde yer alan kadın imgeleri incelendiğinde kadın temsillerinin erkek egemen iktidar söylemine biat eden konumları dikkat çeker. Kadımlar bu dönemde hatırı sayılır bir görünürlük kazansa da kendileri gibi değil erkek sinema sektörünün ve erkek seyircinin istediği gibi görünür, sorunları beyazperdeye taşınamaz, sesi duyulamaz. Öte yandan, Yeşilçam'da toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadın yıldızların beyaz perdede temsil ettikleri kadın tiplerinin de bir gelişim süreci vardır. Bu sürece kısaca baktığımızda 1950li yıllarda kadın yıldızların dönem filmlerinde fedakar anne, el değmemiş sevgili, ya da baştan çıkarıcı kadın rollerinde, iyi ya da kötü kadın şeklinde tek boyutlu ele alındığını; 1960lı yıllardaysa yeni anayasanın da sağladığı özgürlükler ortamında kadın temsillerinin kısmen de olsa değişmeye başladığını, kadının tek boyutlu temsili sürse de köydeki kadın gerçeği ve sorunları, kadın cinselliği, kadının üzerindeki baskılar gibi konuların da işlenmeye başladığını görürüz. 1970'lere gelindiğindeyse sinema sektörünün yaşadığı kriz, Yeşilçam'da önce

kadını vurur. Özellikle 1970'li yılların sonlarına doğru Yeşilçam'ın seks filmlerine yönelmesi, filmlerde erotizm dozunun artması, kadın bedeninin tamamen cinsel haz nesnesine dönüştürülmesi, porno filmlerinde sadece bedenleriyle var olan adsız kadın yıldızlar yaratır. Kaldı ki, bu temsil biçimi sonraki yıllarda film konusunun gereği olarak değil de çıplak şekilde beden seyri sunan ve cinsel haz nesnesine dönüşmüş ve piyasa tarafından da belli bir değer atfedilen Banu Alkan, Ahu Tuğba gibi kendi yıldızlarını yaratacaktır (Öz, 2020: 165-166).

3.2. Feodal ve Ataerkil Düzendeki Silik İmgeler: Köy Yaşamını ve Göç Olgusunu Konu Alan Türk Sorunsal Sinemasında Kadınlar

1960'lı ve 1970'li yıllarda, kültürel ortamı etkileyen kilit bir sosyolojik konu olarak köylerden kentlere göçün giderek hız kazanması, diğer bir ifadeyle iç göç olgusu Türk Sinemasında yoğun olarak işlenmiştir. Bunun yanı sıra, yine aynı yıllarda Almanya'ya işçi göçü arttığından dış göç olgusu da sinemaya doğrudan yansımıştır.

1970'li yıllar köy filmlerinin fazlaca çekildiği bir dönemdir. Bu yıllardaki filmlerin genelinde Anadolu'nun kırsal kesimlerinde geçen ataerkil ve feodal toplum düzeni içerisinde kadınların konumları ve sorunlarını farklı perspektiflerden değerlendiren filmlerin yapıldığını söylemek mümkündür. Filmlerin ana temaları kadın ve namus, toplumsal baskı, köylerdeki ağırlık düzeni ve eleştirisi, toplumsal değişimlerin kadınlar ve sosyal yaşam üzerindeki etkileridir.

Sanayileşme ve kentleşme yeni bir sınıf olarak işçi sınıfının doğmasına yol açarken, sendikalaşma hareketleri, sanayi ve tarım alanlarında çalışan işçilerin bilinçlenmeleri şeklinde gelişen yeni bir değişim dalgasını da beraberinde getirmiştir. Türk Sineması'nda bu dönemde kente göç edenlerin sosyoekonomik ve sosyokültürel bağlamdaki durumları ve toplumsal ilişkileri, (kadın-erkek ilişkileri, kuşaklararası ilişkiler, çevresel ilişkiler), ayrıca dış göç olgusu (özellikle Almanya'ya göç) çekilen filmlerde bilinçli bir şekilde belirli yönetmenler tarafından işlenmeye ve seyirciye aktarılmaya başlanmıştır.

1970'li yıllar kırsaldan kente göçün ve Almanya'ya göçün hız kazandığı bir dönemdir. Bu bağlamda, iç ve dış göç olgusuna ayrı bir yer verilmiştir. Bu olguların yarattığı sosyoekonomik ve sosyokültürel değişimler ve kadınların yaşamı üzerine etkilerini konu alan filmlere de yer verilmiştir. Özellikle gelenek ile yeninin çatışması, şehre uyum sağlayamama ve köklere yabancılaşma gibi sorunlara yer verilmiştir. Bu sorunlardan en fazla etkilenen aslında kadınlardır ve Ömer Lütfi Akad tarafından bu dönemde çekilen göç üçlemesi *Gelin (1973)-Düğün (1974)-Diyet (1974)* farklı açılardan bu sorunları beyaz perdeye aktarmıştır. Bu üçleme içinde özellikle Gelin filmi dönemin ses getiren filmlerinden biri olmuş, hatta günümüzde bile Türk Sinemasının yüz akı filmlerinden biri olarak izlenmeye devam etmektedir.

“Filmin adı anlamlıdır “Gelin” kelimesi yerici bir anlamla yüklüdür. Feodal sistemde gelin en çok sömürülen kişidir, karşı gelmeye hakkı yoktur. Ancak Akad'ın Meryem'i gözyaşı döken zayıf bir karakter değildir. Meryem şehre göçün yarattığı yeni bir kadındır. Kendi yazgısını belirlemede söz sahibi olabilecek, aynı zamanda annelik özellikleri ile aileyi birbirine bağlayabilecek konumdadır.” (Dönmez-Colin, 2005: 27).

Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen Gelin filmi bahsedilen üçlemenin ilk filmi olup, bu film Yozgat'ın Sorgun ilçesinden İstanbul'a göç eden bir aileyi konu alır. İstanbul'da önce küçük bir bakkal dükkanı işleten bu aile, kazançlarını arttırma isteği ile görece daha lüks bir semtte süpermarket açacak ve bu telaş ve kazanma hırsı içinde hasta olan torunlarına hiçbir şekilde ilgi göstermeyeceklerdir. Bu filmde Hülya Koçyiğit tarafından canlandırılan Meryem rolündeki kadın ise bu yüzden aileye ve aynı zamanda ailenin feodal ve ataerkil yapısına başkaldıracaktır.

“Gelin Meryem, kayınbabasının taşıdığı bencil, bozulmuş değerlere karşı çıkan, onların yolunda küçük oğlunu kurban ettikten sonra ayrılıp, kadının fabrikada çalışmasına kötü gözle bakan tutucu anlayışa da karşı gelerek onların karşısında bir sınıfa geçen, bir alternatif kişilik olarak kullanılmaktadır.” (Coş, 1973: 49).

Filmde Gelin Meryem, daha iyi bir hayat sürme umuduyla kocası ve oğluyla birlikte, kocasının anne ve babasının yanına İstanbul'a gelmiştir. Meryem, önceleri kendisine ne derse yapan ve ataerkil düzene riayet eden bir karakter iken, sonradan kocasının ailesi tarafından uygulanan feodal geleneklerin içinde

oluşturulmaya çalışılan düzene dur diyerek bir fabrikada işe başlayıp kendi ekonomik ve kişisel özgürlüğüne kavuşmuş birisidir.

Üçlemenin diğer filmi Dügün (1974)'de kız kardeşlerinin para ile satılmasına direnen bir abla rolü karşımıza çıkmaktadır. Filmde, Urfa'dan İstanbul'a göç etmiş beş kardeşin hayata tutunma çabaları başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Aynı zamanda para hırsı yüzünden kardeşlerini başlık parası karşılığında sevmediği kişilere vermeye çalışan bir abi profili ve kadınları sömüren bu ataerkil yapıya karşı ayakta durmaya çalışan bir kadın, filmde başarılı bir şekilde işlenmiştir.

Diyet (1974)⁷'te ise çocuklarına bakmak için fabrika işçiliği yapan ve sendikaya girerek işçi haklarını bilinçli bir şekilde savunan Hacer, oldukça realist bağlamda çizilmiş kadın kişiliği olarak göze çarpmaktadır. Filmde ayrıca köyden kente göç teması bir demir-çelik fabrikasındaki işçiler üzerinden anlatılırken, dönemin gecekondulaşma sorununa ve sendikalaşma olgusuna yoğun olarak değinilir.

Öz itibarıyla Gelin-Dügün-Diyet üçlemesi Türkiye'deki göç olgusunu, kapitalizmi, yoksulluğu ve bu sorunlar arasında ailelerin yaşadığı çözülmeyi daha çok ataerkil düzene karşı koymaya çalışan ve birçok alanda hak arayışı içerisinde olan kadın karakterler üzerinden yansıtmış olması bağlamında oldukça dikkat çekicidir. Aynı zamanda bu filmlerdeki hikayeler, 1980'lerden sonra Türkiye'ye tam manasıyla girecek olan neoliberal ideolojinin, temel ilkelerinin, yarattığı yeni dünya düzeninin ve belki de en önemlisi beraberinde getirdiği bireyselleşme olgusunun kendine özgü yansımalarını içermeleri bağlamında önemlidir. Bireyselleşme olgusunun öneminin ayrıca vurgulanmasının sebebi, iktisadi kaygıların bireylerin en önemli hayat amacı haline gelmesi ve bu bağlamda çevrelerindeki her insanı ve her şeyi kolayca harcamalarının filmlerde çarpıcı bir şekilde seyirciye aktarılmış olmasıdır⁸. Bu durum aslında en çok Gelin filminde hissedilmektedir.

Bu eksende Gelin filmi daha ayrıntılı olarak yeniden ele almaya çalışmanın faydalı olacağını düşünüyorum. Filmde bahsedildiği gibi Meryem'in küçük oğlu amansız bir hastalığa yakalanmıştır. İyileşmesi için ise ameliyat olması ve bunun için ailenin çok para harcaması gerekmektedir. Genç kadın bu konuyla ilgili olarak kayınpederini, kayın validesini ve eşini durumun aciliyetine inandırmak için tüm mücadeleyi vermesine rağmen, bütün kaynaklar kayınpederin bakkal ve süpermarket açma planlarına ayrılmıştır. Kurban Bayramı geldiğinde, aile reisi hasta çocuğun tedavisini yaptırmama pahasına hem bu pahalı dinsel geleneği yerine getirmede kesin kararlılık göstermiş, hem de tamamen süpermarket ve bakkalın harcamalarına yoğunlaşmışlardır. Kurban Bayramı'nın ilk günü ise küçük çocuk hayatını kaybetmiş, fakat çocuğun hayatını kaybettiği gün dahi aile bakkal ve süpermarketin işlerine yoğunlaşmıştır. Bu durum, aslında iktisadi rasyonelleşme olgusunun en çarpıcı ve en acımasız örneklerinden birini yansıtmaktadır. Aynı zamanda da kapitalistleşmenin her alanda getirdiği yozluk da gerçekçi bir şekilde sergilenmiştir bu film tarafından.

Bu üçleme, Türkiye'deki sinema açısından ayırt edici bir yere tekabül etmekle birlikte, o dönemde Türk sinemasına egemen olan tek boyutlu sinema anlayışını aşan bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte bu üçlemede toplumsal sorunlar, dünya konjonktürünün açık yönlendirmesiyle değil, Akad'ın yönetmen kimliğiyle öznel ağırlığını koymasıyla gerçekçi bir şekilde dile getirilmiştir. Aynı zamanda Akad, bu göç üçlemesiyle özellikle de Gelin filmiyle, Türk sinemasındaki kadın imgesi üzerinde bir devrim yaratmış, Gelin Meryem başta olmak üzere, üçlemenin diğer filmlerindeki kadınlar da yaşayan gerçek imgeler olarak değişen Türk toplumunun değişen kadınlarıdır. Diğer bir deyişle, tip olmaktan sıyrılmış insan kadınlarıdır, ataerkil düzene başkaldırmış kadınlarıdır, özgürlüğünü arayan kadınlarıdır (Kuyucak Esen, 2010: 98).

Göç olgusuna değinen filmler dışında, köy yaşamını konu alan ve bu köy yaşamındaki feodal düzeni beyaz perdeye aktarmaya çalışan filmlerdeki kadın karakterlerine de yer vermek çalışma açısından aydınlatıcı olacaktır. Kırsal kesimde, feodal ilişkiler çerçevesinde köy hayatının ve kadın motifinin işlendiği filmler değindikleri konular ve sorunlar bağlamında şu şekilde özetlenebilir:

⁷ Diyet filmi göç olgusunu bir işçi sınıfı hikayesi üzerinden ele almaktadır, ancak şunu belirtmek gerekir ki, bu filmin Marksist bir dili yoktur. Filmde işçiler son ana kadar (filmde geçen bir replikle belirtilecek olursa) ekme yedikleri kaptıya ihanet etmek istememektedirler.

⁸ Kapitalist düzenin bir ürünü olan bireyselleşme olgusu filmlerde gerçekten çok iyi bir biçimde işlenmiştir. Köyden kente göç ve gelişen Türkiye kapitalizminin nasıl insan eti yemek üzerine kurulduğunu tarihsel, kültürel ve toplumsal faktörlere dayalı olarak göç olgusu çerçevesinde anlatan tüm bu filmler, Ömer Lütfi Akad'ı sinema kariyerinde zirveye taşımışlardır (Yaylagül, 2018: 31).

Kırsal kesimde, feodal ilişkiler çerçevesinde kadın motifinin işlendiği filmlerdeki temel temalar şunlardır:

“- *Feodal ilişkiler çerçevesinde, kadın alınır ve satılır. Bu bir cinsiyet mülkiyet ilişkisi ve sonucudur.*

- *Kadın soyun devamını sağlar, sağlayamazsa “kuma” gelir, onun görevini yapar; kadın kusurludur, gücenip, küsmeye hakkı yoktur.*

- *Kadın ‘sahipsiz’ kalmamalıdır, babası, eri-erkeği “saçı uzun aklı kısa” olan bu yaratığı dizginlemelidir. - Kadın eğer sahipsiz kalırsa ‘düşer’ veya ‘düşürülür’? Soyun adı kirlenir, cezası ölümdür.*

- *Kadının görevleri kutsal kitabımızda da belirlidir. Toplumumuzda da “eksik etek, kaşık düşmanı” olan bu yaratıklar zinhar (!) kocalarının istek ve arzularının dışına çıkamazlar.”* (Masdar, 2006: 94).

Şimdi bu maddeleri bünyesinde barındıran seçili ve çalışma açısından önemli bulduğumuz filmlere temaları ve işledikleri kadın karakterleriyle yer verelim.

Yılmaz Duru tarafından yönetilen *Namus Borcu (1973)* adlı film bu bağlamda dikkat çekicidir. Filmde Türkan Şoray tarafından canlandırılan Gurbet rolündeki kadın babası Hüseyin Çavuş ile çiftçilik yapmaktadır. Babasının civardaki köylüleri borçlandırarak tarlalarını alan Çılğan Ağa’ya ödeyemeyeceği kadar çok borcu vardır ve bu arada Çılğan Ağa da Gurbet’e aşiktir. Gurbet’in babası Hüseyin Çavuş ölmüş ve bu borçları ödeyebilmek için Gurbet kendisini açık arttırma ile satışa çıkarmıştır. En yüksek parayı veren ile evlenecektir, açık arttırma sırasında Çılğan Ağa en yüksek parayı verdiği gibi tüm köylünün borçlarını da sileceğini söyler. Köylülerin baskısına dayanamayan Gurbet Çılğan Ağa ile evlenmeyi kabul edecektir. Bu film bu anlamda hem feodalizmin getirdiği ağalık düzenini eleştirmekte, hem de bir kadının borcunu ödeyebilmek için kendini satmasını konu almaktadır. Bu bağlamda film kadının ikinci sınıf insan muamelesi görmesini ve kadına istediği gibi yaşama hakkının tanınmadığı bir düzeni namus olgusu çerçevesinden yansıtmaktadır.

Bu konuda ele alınabilecek önemli filmlerden biri de Feyzi Tuna tarafından çekilen başrollerini Fatma Girik ve Tamer Yiğit’in paylaştığı *Kızgın Toprak (1973)* filmidir. Filmde ağalık düzenine başkaldıran Şirvan ve karısı Sultan’ın hikayesi anlatılmıştır. Film, feodal düzen, ağa tahakkümü, kırsalda baskı ve zulüm, ve kırsala özgü namus anlayışı olgularının doğrudan yansıtılmasıyla şekillenmiştir. Filmdeki olay örgüsünden kısaca bahsedilecek olursa, Şirvan ile Sultan çiftinin Güneydoğu Anadolu’nun mahsul vermeyen topraklarında kışı geçirebilmek için tek ve son şansları salcılık yapmaktır. Fakat bu konuda önlerinde önemli bir engel vardır. O da köyün ağası Çello’dur. Köydeki her şey kendisine ait olduğu gibi sal taşımacılığı da kendisinin kontrolündedir ve Şirvan ile Sultan’ın salcılık yapmasını engellemek için her şeyi yapacaktır. İki taraf arasındaki anlaşmazlık böylelikle başlar. Çello, Şirvan ile Sultan’ın salını parçalatacak, Şirvan buna karşılık olarak ağanın çiftliğindeki ambarları tutuşturacak ve bunun sonucunda hapse atılacaktır. Hapisten çıktığı gün ise, köyde evinin önüne kurulmuş olan darağacı ile karşılaşacaktır. Şirvan hapisteyken Sultan; Ağa’nın adamlarının tecavüzüne uğramış ve deyimle ifade etmek gerekirse namus lekesinin temizlenmesi için ya intihar etmesi ya da kocasının kendisini öldürmesi gerekmektedir. Görüldüğü üzere, filmde hem ağalık düzeni eleştirilmiş, hem de kadınlar üzerinden yürüyen bir namus anlayışı çarpıcı bir şekilde yansıtılmıştır.

Yine Anadolu’dan yöresel bir dram öyküsü olan ve Halit Refiğ tarafından çekilen başrolünde Türkan Şoray’ın yer aldığı *Sultan Gelin (1973)* adlı filme de yer vermek yararlı olacaktır. Film evlendiği gece kocasını kaybeden bir kadını konu alır. Sultan’a en yüksek başlık parasını veren Kazım Ağa Sultan’ı oğlu Osman’a alır fakat Osman düğün gecesini ölür. Başlık parasını fazlasıyla ödediğini düşündüğü için Sultan’ı ailesine geri vermeyen Kazım Ağa, Sultan’ın evinde kalabilmesini sağlamak için en yaralayıcı törelerden birine başvuracaktır. Daha yeni yürümeye başlayan oğlu ile Sultan’ı büyüyünce evlendirmek üzere nişanlayacaktır. Anlaşılabilirliği gibi bu filmde de genel olarak feodal düzen, başlık parası, namus, cehalet çaresiz bir kadın karakteri üzerinden başarıyla işlenmiştir.

Memduh Ün tarafından sinemaya aktarılan başrollerinde Fatma Girik ve Tamer Yiğit’in yer aldığı *Toprak Ana (1973)* filmine de özel olarak değinmenin çalışma açısından faydalı olacağı kanaatindeyim. Filmin konusu toprak ağasına borçlanan bir ailenin hayatta kalma savaşı etrafında şekillenmiştir. Fatma

Girik tarafından canlandırılan Zeliş rolü ise bu savaşta feodal sömürü düzenine başkaldıran fakat aynı zamanda bu düzende fazlasıyla ezilen ve silik kalan, çocukları için her türlü fedakarlığı yapmaya hazır anne rolüyle seyirci karşısına çıkmıştır.

“Kır yaşamını konu alan Türk sorunsal sinemasında kadın-erkek ve kadın-toplum ilişkileri; kadının mal gibi alınıp satıldığı erkek toplumlara özgü, erkeğin kadına tahakkümünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdaki sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alınarak işlenmiştir.” (Kalkan, 1988: 102’den aktaran İmançer, 2004: 204). Kadın cinselliği erkeğin şerefine korunması amacıyla yönelik olarak, başta namus olgusu ve dolayısıyla evlilik öncesi bekaretin kaybedilmesi meselesi etrafında söz konusu edilmiştir. Zira kadın, namus olgusu çerçevesinde belirlenmiş kistasların dışına çıkarsa alternatif çözümler üretilmeksizin, ya ölümle cezalandırılmakta ya da kötü yola düşmektedir.” (İmançer, 2004: 204).

Yine çalışma açısından değinilmesinin önemli ve yararlı olduğunu düşündüğümüz, köy sorunsal sinemasındaki bazı filmlere ve bu filmlerdeki kadın karakterlere sahip oldukları belirli özellikler bakımından yer verelim.

Tablo 2. Türk Toplumundaki Ataerkil ve Feodal Yapıyı Ele Alan Köy Sorunsal Sinemasında Seçili Filmlerdeki Temalar ve Belirli Özellikleriyle Öne Çıkan Kadın Karakterler

Filmin Teması	Filmin Adı	Yönetmeni	Filmde Öne Çıkan Kadın Karakter ve Özelliği	Yapım Yılı
Kocasına çocuk veremeyen bir köylü kadın, çevresinin baskısı sonucu eve kuma girmesine razı olur ve kumasını kendi bulan bir kadının öyküsü.	Kuma	Atıf Yılmaz	Hanım: Akıllı, becerikli, kocasına aşık, toplumsal baskıya ve ataerkil düzene boyun eğen bir karakter.	1974
Kocasının şehit olduğu haberi gelince, töre sonucu kocasının kardeşiyle evlendirilen, fakat kocasının köye dönmesiyle canına kıyan bir kadının öyküsü.	Ezo Gelin	Feyzi Tuna	Ezo Gelin: Saf, iyi niyetli, kocasına aşık; fakat töreye ve toplumsal baskıya boyun eğemeyen bir karakter.	1973
Bulduğu topluma giderek yabancılaşmaya başlayan gurbetçi kocası tarafından köyünde terk edilen bir kadının öyküsü.	Dönüş	Türkan Şoray	Gülcan: Yalnız ve boyun eğmeyen, sahipsiz ama ürkmeyen, ağa baskısına ve cahil köy halkı baskısına direnmeye çabalayan bir karakter.	1972
Hasta ve sakat çocuğunu iyileştirmek umuduyla, köyünden İstanbul'a gelen bir kadının acılı öyküsü.	Azap	Türkan Şoray	Bilmediği bir şehirde çocuğunu iyileştirmeye çalışan, yol yordam bilmeden tek başına hayatta tutunabilmeye çalışan bir karakter.	1973

Köy yaşamını ve feodal düzeni konu alan filmlerde, ayrıca yine bu dönemde iç-dış göç olgusunu işleyen filmlerde ve de önceki bölümde değindiğimiz melodram filmlerinde canlandırılan kadın karakterlerden bir kısmı her ne kadar zaman zaman başkaldıran ve düzene boyun eğmek istemeyen karakterler olsalar da yine de ataerkil düzeni sona erdiremeyen ve güçleri belirli bir noktadan sonra biten silik bir yapıdadırlar. Filmlerde namus, hata, cinsellik gibi kavramlar hep kadın üzerinden ele alınmakta, erkeğin bu kavramlarla ilgili olarak her türlü hareketi yapması meşru olarak görülürken, kadın bu ekseninde de hep ezilen tarafta yer almaktadır.

“Dönemin ve daha sonraki dönemlerin melodramlarında erkek egemen bir bakış sezmek mümkündür. Kadın hangi sınıftan olursa olsun duygusal bir yapıda iken erkek daima koruyucu, kollayıcıdır. Erkek hem aile içinde ailenin reisi hem de dışarıda sosyal işlerini sürdüren bir kişiliktir. Karısı ve çocuklarına kanat gerdiği ve mali olarak da ailenin geçimini sağladığı için saygı görür. Erkekler hata yapabilir, eşlerini aldatabilir ancak kadın müşfik, duyarlı ve anlayışlı yapısıyla erkeği hep affetmektedir. Yani “iyi, masum” kadınların yeri erkeğinin dizinin dibini, “mutlu” yuvasının içindedir. Cinsellikle ilgili tam bir çifte standart söz konusudur. Cinsellik kadın için evlilikle meşru hale getirilir. Erkek için ise zaten hep meşrudur...” (Aslan, 2007: 57).

4. NEOLİBERAL İDEOLOJİ VE TÜRKİYE’DEKİ İZDÜŞÜMLERİ

Neoliberal dönüşüm; Keynesçi Refah Devleti modelinden yeni bir liberal modele, diğer adıyla neoliberalizme geçiş dönemini ifade etmektedir. Bu geçiş dönemi kapitalizmin dünya ölçeğinde sermaye birikim stratejisini değiştirerek yeni bir forma geçişinin bir simgesidir. Bu bağlamda söz konusu geçişin bir sermaye projesi olduğunu söylemek mümkündür. 1980 sonrası uluslararası sistemde

hemen hemen her ülkenin bu proje doğrultusunda dünya ekonomisi ile entegrasyonu sağlanmaya çalışılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yükselen fakat 1970'li yıllarla birlikte Keynesçi Refah Devleti modelinin aşınması ile fonksiyonunu kaybetmeye yüz tutan eski paradigmanın 1980li yıllarla birlikte yeni bir paradigmayla ikame edilmeye çalışılması bu uzun konjonktürün günümüze kadar uzanan başlangıç noktasını temsil etmektedir. Uluslararası sermayenin yeni sağ ideolojiyi kapsayan bir model etrafında yeniden şekillendiği bu değişim Türkiye gibi burjuvazinin Batı'ya oranla daha az gelişmiş olduğu ülkelerde tesis edilmesi büyük oranda darbe yönetimi ile toplumsal muhalefetin bastırılması ve belirli alanlardaki özgürlüklerin sınırlandırılması ile gerçekleştirilmiştir. Minimal devlet anlayışının benimsendiği, planlı ekonominin ilkelerinin terk edildiği, sermaye akımlarının serbestleştirilmesi bu yeni modele uygun çeşitli ekonomi prensipleridir. Bu prensiplerin hepsi uygulamaya konulmuştur. Türkiye'de bu değişim süreci 24 Ocak kararları ve akabindeki 12 Eylül darbesi gibi birbirini tamamlayan süreçler çerçevesinde gerçekleşmiştir. Diğer bir ifadeyle, bunlar bütünlüklü bir sürecin parçalarını oluşturmaktadır. Türkiye'nin dönüm noktaları olarak nitelendirilebilecek hükümet değişimleri ya da askeri darbeler, kapitalist ekonominin sınıf dengeleri ve sermaye birikim biçimindeki değişimlerle birlikte düşünülmeli ve değerlendirilmelidir.

“Her aşama, yapısında yeni aşamaya geçişi belirleyen unsurlar taşıyan bir kriz ile son bulur. Askeri müdahaleler aşamalar arasındaki bu kriz ve geçiş dönemlerine rastlar. Aşamalar arasındaki geçiş sermaye birikim sürecinin yeniden yapılanması anlamına geldiğinden, bu ayrıca, her birikim biçimini tanımlayan sınıf çatışmaları ve ittifaklarının bütünüyle yeniden yapılanmasını da kapsar.” (Gülalp, 1993: 29).

Kapitalist sermaye birikim rejiminin yeni yönelimleri ve bunun dünya ekonomilerine yansımaları göz önüne alındığında 1980 yılında gerçekleşen dönüşüm anlaşılabilir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan kalkınma yaklaşımı ve yaklaşımca önerilen Keynesyen refah devleti politikaları, 1970'lerde meydana gelen birtakım yapısal aksaklıklar sonucu gözden düşmüş; böylelikle 1980 ve sonrasında neoliberalizme yönelim gerçekleşmiştir. Neoliberalizme yönelim yapısal uyum politikaları ve neoliberalizmin ideolojik ve siyasi söylemi olarak kendisini gösteren yeni sağın gereklerine uygun olarak biçimlendirilen küreselleşme paradigması ile yoğun olarak hissedilmiştir. Birbirini tamamlayan bu ideolojik, politik ve iktisadi sürecin bir parçası olarak Türkiye'nin de bu yeni sermaye birikim rejimine eklenmesi gerçekleşmiş; bu noktada 1980 başında hükümet tarafından 24 Ocak Kararları olarak bilinen bir paket hazırlanmıştır. Bu model çerçevesinde, Uluslararası Para Fonu (IMF)'nin az gelişmiş ve geliştirmekte olan ülkelere dayattığı istikrar politikası paketlerinin ve Dünya Bankası tarafından geliştirilen yapısal uyum programlarının hemen hemen tüm gerekliliklerini içeren neoliberal ideolojinin bir gereği olarak uygulanacak iktisat politikaları özü itibarıyla şu temel unsurlardan meydana gelmektedir:

“Reel devalüasyonlar doğrultusunda işletilen bir kambiyo politikası; adım adım liberalizasyona yönelen bir ithalat rejimi; pahalı döviz, ucuz kredi ve vergi iadesi gibi teşvik ve sübvansiyonlarla desteklenen ihracatın bir ulusal öncelik haline getirilmesi; fiyat kontrollerinin ve temel malların çoğundaki sübvansiyonların kaldırılması ve iç talebin daraltılmasına dönük politikalar...” (Boratav, 2007: 147).

Bu değişim süreci sermaye birikim modelinin küresel düzeyde dönüştüğü iktisadi, politik, sosyal ve kültürel izdüşümleri ile doğrudan ilintilidir. Küçülen devlet, serbest rekabet ve tüketime dayalı toplum, finansallaşma, özelleştirme, söz konusu sermaye birikim modelinin bir gereği olarak sermaye ve emek arasındaki uçurumun giderek açılması ve bunun sonucu çalışma koşullarının esnekleştirilmesi, işten çıkarmaların artması, sendikasılaştırma bu iz düşümlerden yalnızca bazılarıdır.

Aslında bu süreç sermayenin birikim modeli ve kendi iç örgütlenmesinde yaşanan liberal bir evrimden ibarettir. Elbette ki bu liberal evrim kendisini yalnızca iktisadi olgularda hissettirmemiştir. Bunun yanı sıra siyasal, toplumsal ve kültürel yapılar da çeşitli yansımaları sahiptir. Sermaye birikim modeli ve kendi iç örgütlenmesinde yaşanan bu liberal değişim ve dönüşümü bu eksenle ana hatlarıyla özetlemek çalışma açısından yol gösterici olacaktır:

- ❖ Türkiye ekonomisinin giderek daha fazla serbest piyasa ekonomine dönmesi sağlanacaktır.
- ❖ Enflasyonu durdurmak için sıkı para politikası uygulanacak, bu amaçla kredi sınırları konacaktır.

- ❖ Kamu harcamaları kısılacak ama enerji yatırımları bundan etkilenmeyecektir.
- ❖ Faiz oranları artırılabilecek ve fon piyasasında rekabet koşulları gerçekleştirilecektir.
- ❖ Ücret anlaşmazlıkların, yürürlüğe konacak ekonomik program çerçevesinde çözümlenmesine - çalışılacaktır.
- ❖ Döviz kuru, Türkiye'nin rekabet gücünü sağlayacak biçimde değişken olacak dış yardım sağlamasını izleyerek de liberasyona geçilecektir.
- ❖ Borç yönetimine özen gösterilecek ve vadesi geçmiş borç tutarının artmamasına çalışılacaktır.
- ❖ Hükümet, alınacak ekonomik önlemler konusunda IMF'ye sürekli danışacaktır (Başkaya, 2015: 244).

12 Eylül darbesinin ülke ekonomisine etkileri darbenin öncesinde başta Uluslararası Para Fonu ve Dünya Bankası olmak üzere uluslararası kurum ve kuruluşların iş birliğiyle hazırlanan istikrar programı dâhilinde gerçekleşmiştir. 24 Ocak 1980'de alınan ekonomik kararların 1980'ler Türkiye ekonomisi üzerinde belirleyici bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu kararlar doğrultusunda 1980 yılına kadar uygulanan ithal ikameci politikalardan vazgeçilmiş, ihracata dayalı bir ekonomik anlayış benimsenmiştir. Dış pazarlara açılmanın ve liberalleşmenin, devletin ekonomideki payını küçültmenin hedeflendiği bu programla birlikte, ülkede birçok açıdan değişim ve dönüşüm gözlemlenmiştir.

Siyasi açıdan parlamenter demokrasinin askıya alındığı, ekonomik açıdan ise Türkiye pazarının küresel sermayeye açılmasının başladığı bir sürece girilmiştir. Ekonomik ve siyasi faktörlerle açıklanabilecek bu süreçler dışında, kültürel faktörlerle de açıklanabilecek bir sürece girildiğini söylemek mümkündür. Çünkü aynı zamanda toplumun bilincinin de dönüşmesini sağlayan bir süreç ile de karşı karşıya kalınmıştır. İdeolojik açıdan tüketime dayanan bireyci burjuva ideolojisinin toplumda egemen olmaya başlaması, bu durumu kanıtlayan en önemli gelişmelerden biridir.

Özetle ifade edilmek istenirse; 12 Eylül askeri darbesi ile örgütlü yapıların dağıtıldığı, toplumun kitle toplumuna dönüştürüldüğü, demokrasinin askıya alındığı bir zaman dilimine girildiği, 24 Ocak 1980 kararları ile ise somutlaştırılan neoliberal bir ekonomik modele geçildiği; böylelikle sermayenin toplumun her alanına nüfuz ettiği, hayatın her alanında sınırsız kar olgusunun yaratıldığı ve elbette ki bu modelin işlerliğinin sağlanması için anahtar unsur olan tüketim kültürünün yaratılması adına ticari bir medyanın kurulduğu; bunun sonucunda boş zaman etkinliklerinin daha da ticarileştirildiği bir sürece girildiğinden bahsetmek mümkündür.

4.1. Neoliberal İdeolojinin Doğuşundan Sonra Türk Sinemasında Kadına Genel Bir Bakış

Türk sinemasının ilk yıllarından 1980'li yıllara kadar kadın temsillerinin iki uç arasında belirlendiğini ve basmakalıp tiplere dayandığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Çalışmanın ilk bölümlerinde de değinildiği gibi kadını iki zıt kutup üzerinden var eden bu dönemde (1950-1980), Türk sinemasında iki kadın tipi hakimdir.

“İlki; namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, başışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır. İkincisi ise cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, erkekleri kötü yola sürükleyen, yuva yıkan vamp kadındır.” (Kuyucak Esen, 2000: 29).

1980'li yıllara gelindiğinde ise, Türk sinemasındaki kadın imajını belirleyen bu yıllara kadar hüküm sürmüş dual yapıda ciddi bir kırılma ortaya çıkar. Bu kırılmanın nedenlerini anlamak için, öncelikle bu yılların siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel atmosferini irdelemek konuyu daha anlaşılır kılacaktır. Çünkü Türk sinemasını bu yıllarda yaşadığı değişim ve dönüşümden bahsetmeden kavramak ve tanımlamaya çalışmak mümkün değildir.

1980 yılı, Türkiye'nin iktisadi, siyasi ve toplumsal tarihinin dönüm noktalarındandır. Bu dönüm noktaları, 24 Ocak 1980 Kararları ile başlar; 12 Eylül askeri darbesi, takip eden dönemdeki askeri hükümet, 1982 Anayasası, 1983'te tekrar sivil iktidara dönüş ve onu izleyen süreç ile devam eder. Yaşanan bu değişimler, Türkiye'nin doğal olarak iktisadi, siyasi, kültürel ve toplumsal hayatını belirgin şekilde etkilemiş ve değiştirmiş; bu etki ve değişimler sinemaya da yansımıştır.

24 Ocak 1980 kararları ile yeni ekonomi programı hayata geçirilmiş ve IMF destekli neoliberal iktisadi

programa geçiş yapılmıştır. Türkiye bu kararlarla karma ekonomik düzenden, ithal ikameci dış ticaret politikalarından vazgeçip serbest piyasa ekonomisine evrilmiştir. 1982 yılında bu doğrultuda baskı düzeyi yüksek bir anayasa oluşturulmuştur. Yaylagül (2018: 33)'e göre bu anayasanın amacı, ihracatı arttırıcı tedbirler alarak emeğin ve dolayısıyla malların fiyatlarını ucuzlatıp dış rekabet yoluyla ülkeye döviz girişi sağlayarak dış borçları ödemektir. Bunun için de sendikalar gibi örgütlü yapılar dağıtılmış ve yerine taşeronlaşmayı ve örgütsüzleşmeyi sağlamak için de kitle toplumu yaratılmıştır. Yazar, bu yılları Türkiye'nin iktisadi açıdan dünya pazarının bir parçası haline geldiği, paranın tek değerli meta olduğu, tüketim için her türlü çılgınlığın yapıldığı ve bununla ilgili her yolun meşru sayıldığı, kültürün daha çok görselleştiği ve magazinleştiği yıllar olarak nitelendirmiştir.

1980'li yıllar aynı zamanda, krizlerle, siyasi, ekonomik ve toplumsal sıkıntıların yoğun olarak yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu sıkıntılı dönemin oluşmasında 24 Ocak 1980'de alınan kararlar esas rolü oynamıştır. Kuyucak Esen (2016: 173)'e göre darbenin tarihi 12 Eylül değil, 24 Ocak 1980'dir:

“12 Eylül çalışan kesimlerin ve aydınların, 24 Ocak Kararları'na tepki gösteremez hale getirilmesi ve küresel sermayeye tümüyle açılma eylemidir”.

Siyasi ve ekonomik alanda yaşanan tüm bu gelişmeler Türkiye'yi apolitik bir sürece yönlendirmiş, bu durum sinemada da kendini göstermiştir. Özellikle askeri darbenin etkisiyle siyasal alanda etkin olan bireyler başta olmak üzere, tüm toplum yoğun bir baskı altına girmiş, sansür ve sıkıyönetim gibi olgular sinemaya ket vuran etkenler olarak belirmiştir. Dolayısıyla, böyle bir ortamda eleştirel filmler yok olma noktasına gelmiş ve toplumsal sorunlardan ziyade bireysel sorunlara varoluşçu tarzda seslenen filmler ve çeşitli edebiyat uyarlamaları yapılmıştır.

1980 sonrasındaki dönem Türkiye'de ordu-siyaset ve ordu-ekonomi ilişkilerinin yeni boyut kazandığı bir dönem oldu. İşçi, memur, köylü gibi geniş toplum kesimlerinin aleyhine bölüşüm politikaları üzerine kurulu neoliberal iktisat politikaları kendi idamesini sağlayabilmek için aynı zamanda belli bir siyasal otoritarizme de ihtiyaç duyuyordu. Siyasal düzeyde bu toplum kesimlerinin taleplerinin bastırılmasının gerekliliğinin sonucu, siyasetin ve kamusal alanın daraltılarak siyasetsizleştirilmesi idi (Akça, 2002: 93).

Sinemada artık bireyin aidiyet krizini ve yabancılaşmasını anlatan filmler ön plandadır. Neoliberal ideoloji ve darbenin getirmiş olduğu iklimle birlikte apolitize olmuş, bütünle bağı koparılmış, kendisine, yaşadığı hayata ve çevreye yabancı bireyler Türk sinemasında giderek ön plana çıkmaya başlar. Ayrıca yine neoliberal ideoloji ve yaşanan apolitik sürecin etkisiyle ben-merkezci bir kuşak ortaya çıkar. Çünkü bu dönemde hükümet tarafından yoğun olarak uygulanan özelleştirme, finansallaşma gibi politikalar aracılığıyla ülkeyi dünya kapitalizmine entegre etme uğraşları, tek amacı bireysel faydalarını ve karlarını maksimize etmeye çalışan ve bunu sağlama adına her yolu mubah gören bir kuşağı yaratacaktır.

“1980'li yıllarda oluşan depolitizasyon ve duyarsızlık ortamında daha öncesinde varolan toplum için mücadele etmek, toplumu geliştirmek ve iyileştirmek gibi söylemler yerini bireyin kendi alanları için verdiği savaflara bırakır, herkesin bireyden söz ettiği bir toplumda neo-popülizmin yeni simgesi birey olur. 24 Ocak kararlarının uzantısındaki bankerler dönemiyle “büyük düşün, büyük kazan” mantığına ısınma, kolayca köşeyi dönme hayallerine kapılma ve servet avcılığı için her yolu mubah görme şeklindeki davranış biçimi, ifadesini “bireycilik”te bulur. 1980 öncesinin özgürlük ve eşitlik hayalleri yerini servet hayallerine bırakır. Yeni değerlerin daha iyi yaşama talebini bireysel anlamdaki başarı hayallerine kanalize etmesi, ideolojik kalıpların yerini tüketim kalıplarının almasını sağlar ve insanlara tükettikçe birey olabilecekleri düşüncesi benimsetilmeye çalışılır. 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında oluşan bu bireyciliğin yükseldiği depolitik ortamda feminist hareket de ivme kazanır. 1970'lerin Türkiye'sinde kadın hareketi anti-feminist bir karakter taşımakta ve bir kısmı Marksizm'in kadın konusundaki tahlillerine dayanmaktadır. 12 Eylül askeri darbesiyle sol mücadelenin fiilen sona erdirilmesi ile birlikte Türkiye'de, Batıda 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ikinci dalga feminizmin beden ve cinsellik siyasetini yansıtan bir kadın hareketi oluşur. Bu hareketin yaygınlık kazanması ve öne çıkmasındaki en önemli etken de neoliberal süreç ile öne çıkan bireyselliğin feminist ideolojide karşılık bulmasıdır.” (Turan, 2016).

Boztepe (2017: 167), 1980'li yıllar sonrasında eski kuşak yönetmenlerin etkinliklerini sürdürdüklerini ve O'nların yanı sıra birçok yeni isimin sinema sektörüne girdiğini belirtmiştir. Lütfi Akad ve Metin

Erksan'ın tümüyle sinemadan uzaklaştığını fakat başta Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ ve Ertem Eğilmez'in oldukça etkin bir dönem geçirdiğini vurgulamıştır. Yazara göre; eski kuşak yönetmenlerin filmlerindeki değişim, 12 Eylül sonrasında sinemadaki değişimi de özetler niteliktedir. Yönetmenler için artık piyasanın (halkın) talepleri değil, kendi istekleri geçerlidir:

Yeni Türk sinemacıları kendilerini verili koşulların çağırın söylemlerinin doğrultusunda birey gibi hissettiler. Bireysellikleri var olan koşullar içinde kuruldu. Bu da baskın ideolojinin bir parçası olmaktı. Ve bunu tarih dışı bireysel bakış açısı şeklinde yorumladılar. Kendileri birey olarak zaman zaman çelişkileri fark etmiş olabilirler. Ama bireysel sinema adı altında yaptıkları çalışmanın seksen sonrası söylemle ciddi bir uyum içinde olduğu ortadadır (Algan, 1996:6'dan aktaran Boztepe, 2017: 168).

Bu filmler yeni oluşan neoliberal iktisadi sürecin, toplumsal ve kültürel yapıya yansımalarının bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Kadın filmlerinin Türk Sineması'nda belirgin bir kategori olarak doğuşu ise, en çok da önceki yılların filmlerinde seyredilmeye alışık olunanın dışında yeni bir kadın tipinin filmlere egemen olmaya başlamasıyla ilintilidir. Kadının değişen toplumsal ve iktisadi hayatla birlikte kamusal ve özel alanda farklılaşan rolü üzerine değinen bu filmler, kadını aile ve iş yaşamında ele alırlar.

Kongar (1986: 115), bu dönemde feminist ve neoliberal ideolojinin gelişimi ve darbe döneminin yarattığı atmosfer ile farklı olmaya çalışan ve özellikle kadın filmlerine yönelen Türk sinemasının kimliğini şöyle tanımlamaktadır:

“Bu kimlik arayışının kültürel öğelerden, ideolojik öğelerden, yeni dünya görüşü anlayışından etkilendiğine hiç kuşum yok...Bu kimlik arama kaygıları Türk kültürünün kimlik arama kaygılarından bağımsız değildir...”

Yaşanan tüm bu gelişmeler sonucunda kadınlar bir kimlik arayışı içine girmiş ve sinemada da bu durumu yansıtmıştır. Şimdi bu kimlik arayışına ve sinemadaki yansımalarına daha ayrıntılı olarak bakalım.

4.2. Feminist ve Neoliberal İdeolojinin Bileşimi Ekseninde Türk Sinemasında Kadın: Toplumsal Konuları, Kimlik Meseleleri, Aşk ve Cinsellik Arayışları ile Özgür Birey Olarak Kadınlar

1980 ve sonrasında Türkiye'deki genel gelişime paralel bir biçimde sinemada kimi sorunlar değişik eksenlerde ele alınmaya başlamıştır. Türkiye'nin entelektüel yaşamına yeni giren ve ayrıntılı bir biçimde işlenmeye başlanan feminizm ya da kadın konusu, tam anlamıyla Türk sinemasının merkezi konularından biri haline gelmiştir.

Bu durum, 1980'lerde Türkiye'de kültürel bazı değişimlerin yaşanmış olması ile ilgilidir. Bu dönemde geleneksel söylemin içinde biçimlenen muhafazakar görüşün karşısında yer alan, feminist hareket ortaya çıkmıştır. Böylelikle de 1980'lerden sonra kamuoyu kadın haklarına ve kadının toplumdaki yeri ve önemine daha fazla odaklanmış ve kadın ve erkeğin aile içindeki rolleri de yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Kadın kimliğinin gerçek içeriğine dair bazı tartışmalar ön plana çıkmış ve tüm bunlar toplumun gündemine taşınmıştır.

Değişen sosyoekonomik ve sosyopolitik koşullar ekseninde, Türk sinemasında alışlageldik kadın imgesi değişmeye başlamış, bu döneme kadar birçok filmde ikinci sınıf vatandaş yerine konulan ve aşağılanan kadınlar, yerini özgürlüğü için mücadele eden, ataerkil düzenin dayattığı normlara isyan eden karakterleriyle yaratılmış ve seyirciye sunulmuştur. Sinema, çalışmanın başından itibaren vurgulandığı gibi toplumsal olayları yansıtan bir sanattır. Dünyada ve ülke sınırları içinde yaşanan iktisadi, siyasi, toplumsal ve kültürel gelişmelerin ekseninde, sinemadaki kadın karakterleri bu döneme kadar alışlageldik edilgen konularından uzaklaşıp; kadın-erkek eşitliği, çalışan kadın, ayakları üstünde duran kadın, kimseye muhtaç olmayan kadın, talep eden ve seçen kadın, hakkını arayan kadın, kendi kararlarını kendi veren kadın gibi birçok temayı ve özelliği bünyesinde barındıran yeni kadın karakterler yaratmıştır. Anlaşılabileceği üzere, 1980'li yıllarla birlikte ülkenin kaderiyle birlikte, Türk sinemasında bu yıllara kadar belirli kalıplar üzerinden ilerleyen kadın karakterlerde ciddi bir kırılma ve dönüşüm yaşanmaya başlamıştır.

Önceki bölümde ana hatlarıyla değinildiği gibi, 1980'li yıllarda 24 Ocak 1980 kararları sonucu Türkiye'de de etkisini göstermeye başlayan neoliberal ekonomi, her olguyu piyasanın birer malı olarak tasvir ederken toplum tüketim olgusu ve 12 Eylül 1980 darbesinin beraberinde getirdiği yoğun baskı çerçevesinde ülke siyasetten uzaklaşmıştır. Bu dönemde doğal olarak sinema da siyasi baskılardan

etkilendiği için politik ve eleştirel filmlerden uzak durmuştur. 12 Eylül askeri darbesi ve 24 Ocak kararlarının akabinde uygulanmaya konulan neoliberal politikaların sonucunda kadın ucuz işgücü olarak kamusal alana daha çok çıkmış, hem yeni bir karakter olarak hem de apolitikleşen yaşamda filmlere tema olmaya başlamıştır (Yaylagül, 2018: 166). Ayrıca ülkede yaşanan iktisadi, siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşümlere paralel olarak ve yine bu dönemlerde baş gösteren feminist hareketin de etkisinde kalarak kadının toplum içindeki konumuna ve bireyselliğine değinen filmler üretmeye başlamıştır.

“12 Eylül ile birlikte, sinemada politik ve ideolojik filmler uzunca bir süre tümüyle yasaklanmıştır. Anarşik eylemler, kapılarının önünde vurulan insanlar ortadan kalkmıştır fakat bütün bunlar fikir özgürlüğüne uzun vadede çok büyük zararlar getirmiştir. Dolayısıyla sinemada ideolojik ve politik filmler uzun bir süre durakladığı için psikolojik filmler ortaya çıkmıştır. Türk Sineması’nda hiçbir zaman tam olarak işlenmemiş “birey” kavramı ortaya çıkmıştır. Çok canlı, çok inandırıcı, çok nüanslı, teferruatlı birey tasvirleri ortaya çıktı ve buna koşut olarak ilk defa bu kadar ciddi bir akım şeklinde kadın filmleri ortaya çıkmıştı.” (Tezcan, 2012: 18).

Türkiye’de feminist hareketin 1980’lerde ortaya çıkmasıyla cinsiyet ilişkileri, ev içi şiddet, kürtaj hakkı, cinsel taciz gibi konular yoğun olarak ele alınmaya başlanmıştır.

1980 sonrasında Türkiye’de etkisi görülmeye başlanan feminizm hareketiyle birlikte, Türk sinemasında kadının ele alınışı da değişmeye başlar. 80’li yıllarda toplumsal sorunları işleyen filmler, birey sorunlarına da yönelmiştir. Özellikle bu dönemde kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikte erkekten beklentilerine, toplumun kadına bakışına değinen filmlerde artış gözlemlenmiştir. Aynı zamanda 80’li yıllarda çekilen filmlerde kadına bakışın değiştiği ve önceki dönemlerdeki gibi iyi ve kötü olmak üzere iki zıt uçta olmadığı, kadının artık gerçek insan gibi iyi ve kötü özellikleri de bulunan; düşünen, başkaldıran, cinsel istekleri olan, iş yaşamında başarılı olmaya çalışırken bir yandan iyi bir anne olmaya çabalayan birer birey olarak sunulmaya başladığı söylenebilir (Velioğlu Metin, 2019: 637).

Türk Sinemasında 1980’li yıllarla birlikte toplumsal yaşamın radikal değişimine paralel olarak, hem yerli filmlerin popülerliği artmış; hem de popüler bir kitle iletişim aracı olan sinema, kadınların toplumsal yapı içerisinde rollerini ifade edişlerini güçlü bir biçimde sorgulamaya başlamıştır. Abisel (1994: 125)’in de değindiği gibi sinema bir popüler kültür biçimi ve bir kurmaca anlatı olarak sınıf ve toplumsal cinsiyet politikaları açısından can alıcı bir önem taşımaya başlamıştır.

1980’li yıllarda Kadın Filmleri⁹ denildiğinde akla ilk gelen yönetmen Atıf Yılmaz’dır. Bu yıllarda, sinemanın gündemindeki temel konulardan biri de feminizmdir ve Atıf Yılmaz’ın filmleri bu konunun başat filmleri olarak nitelendirilmektedir. Hatta özellikle 1980 ve sonrasında, kadın filmlerinin Türk sinemasında hiç başka örnekleri yokmuşçasına, Atıf Yılmaz tarafından çekilen kadın filmleri ayrı bir tür olarak algılanmaya başlanmıştır. Atıf Yılmaz’ın 1980’li yıllarda çektiği *Delikan (1981)*, *Mine (1982)*, *Şekerpare (1983)*, *Bir Yudum Sevgi (1984)*, *Dağınık Yatak (1984)*, *Dul Bir Kadın (1985)*¹⁰, *Adı Vasfiye (1985)*, *Aaahh Belinda (1986)*¹¹, *Asiye Nasıl Kurtulur (1986)*, *Kadının Adı Yok (1987)*, *Ölü Bir Deniz (1989)* feminist ekseninde çekilmiş filmler olarak değerlendirilebilirler.

“Özellikle Atıf Yılmaz’ın yönettiği filmlerde anlatının büyük ölçüde kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü ele alma süreci tarafından şekillendiğini söyleyebiliriz. Yeşilçam sinemasında utanç, düşkünlük ve günahla özdeşleştirilen, yalnızca kötü kadınlara yakıştırılan cinsel arzular kadın filmleriyle farklı toplumsal kesimlerden sıradan kadınların yaşam deneyimlerinin bir parçası haline gelecektir.” (Suner, 2006: 294-295).

“1980’lerde cinsel özgürlük teması merkezinde, boşanmış ya da eşini terk eden otuzlu yaşlardaki orta sınıf karakterler çoğunlukla Hale Soygazi, Müjde Ar ya da Türkan Şoray tarafından canlandırılmıştır.”

⁹ Kadın filmleri en kısa şekilde kadın kahramanları odağına alan ve kadınların kadın olmaktan dolayı yaşadığı sorunları realist bir şekilde izleyiciye aktarmayı hedefleyen filmler olarak tanımlanabilir.

¹⁰ Film kadın cinselliğini feminist ekseninde ele alması bakımından önemlidir. Filmde sıkça geçen ve farklı alanlarda kadının özgürlüğüne değinen ve feminizme atıf yapan diyaloglar bu durumu kanıtlar niteliktedir.

¹¹ Aaahh Belinda filmi özellikle 1980 ve sonrasında uygulanan neoliberal iktisadi politikaların yarattığı tüketim kültürünü ve bu kültür tarafından nesneleştirilen tüketiciye indirgenen kadınların ortak durumunu yansıtmışından dolayı çok önemlidir. Kaderleri bir şampunda birleşen kadınlar üzerinden reklamların özellikle kadınları hedef alan ve toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten stratejileri ve 1980 darbe döneminin hemen ardından ortaya çıkan neoliberal iktisadi politikaların ürettiği tüketim kültürü yoğun bir biçimde eleştirilir. Ve aslında kadının sadece eril bakış tarafından değil kapitalist sistem tarafından da “şey”leştirildiğini vurgular (Turan, 2017: 163).

(Yaşartürk, 2018: 519).

1980'li yıllarda sinemasının odağına kadını yerleştiren diğer yönetmenlerden biri de Yavuz Turgul'dur. *Gölge Oyunu* (1982), *Fahriye Abla* (1984) filmleri yönetmenin bu kapsamdaki filmleri olarak değerlendirilebilir.

1980'lerden sonra televizyonun da etkisiyle toplumsal değişmelere paralel olarak Türk sinemasında star kadın oyuncuların soyunmaya başlamaları ile iyi ve kötü kadınların ayrı ayrı temsil edildiği filmlerin yerini her ikisinin özelliklerini belirli ölçülerde üstünde toplayan tek kadınlı filmler almıştır (İmançer, 2004: 204).

Şerif Gören sinemasında da kadın 1980'li yıllardan sonra önemli bir imge haline gelmiştir. *Herhangi Bir Kadın* (1981), *Tomruk* (1982), *Derman* (1983), *Güneşin Tutulduğu Gün* (1983), *Fırar* (1984), *Gizli Duygular* (1984), *Kurbağalar* (1984), *Yılanların Öcü* (1985), *Güneş Doğarken* (1984), *Adem ile Havva* (1985), *Beyoğlu'nun Arka Yakası* (1985), *On Kadın* (1987) gibi filmleri yönetmenin kadın sorunu bağlamında yaptığı filmlerdir.

Kadın sorunuyla ilgili filmler yapan ve bu noktada bahsedilmesi gereken diğer bir yönetmen Halit Refiğ'dir. Yönetmenin *O Kadın* (1982), *İhtiras Fırtınası* (1983), *Teyzem* (1986), *Kurtar Beni* (1987), *Hanım* (1988), *Karılar Koşuşu* (1989) adlı filmleri kadın sorunu odağında çekilmişlerdir.

Bu yönetmenlerin dışında Başar Sabuncu'nun *Kupa Kızı* (1986) ve *Asılacak Kadın* (1986) adlı filmleri kadın sorunu teması etrafında şekillenmiştir. Aynı zamanda Kartal Tibet tarafından çekilen *İffet* (1982), *Şalvar Davası* (1983) ve *Engin Ayça'nın Bez Bebek* (1987) filmlerine de değinmeden geçmemek gerekir.

Atilla Dorsay (2000: 19), 12 Eylül rejimi değişmeden, Özal Hükümeti seçimle işbaşına gelmeden önce çekilen Atif Yılmaz'ın *Mine* filmi kadın filmleri akımına öncülük eden film olarak değerlendirmektedir. Dorsay'a göre *Mine* filmi ve ondan sonra çekilen kadın filmlerinin ortak özellikleri, ana kahramanlarının kadın olması, bu kadınların eski Yeşilçam dönemi filmlerinin klişeleşmiş karakterlerinden farklı olarak kendi ayakları üzerinde durabilen ve yine standart Yeşilçam filmlerinden farklı olarak cinsellik ve farklı alanlarda özgürlükleri olan; bunları da gerektiğinde yaşayabilen kadınları değişik açılardan konu almasıdır.

Türk Sinemasında genel olarak melodramlarla klişeleşen kadın imgesinin artık değişmeye başladığı açıktır. Önceleri sindirilmiş, birçok alanda pasifize edilmiş, cinsellikten soyutlanmış, iktisadi yönden kocasına bağlı ve bu yüzden de her türlü olumsuzluğa boyun eğen kadın tipi; yerini bu yıllardan sonra eğitim durumunun yükselmesi, meslek sahibi olması, iktisadi özgürlüğünü eline alması gibi sosyal ve ekonomik gelişmelere paralel olarak yerini yeni kadın tiplerine bırakmıştır¹².

“Sonuçta; 1980'lerle birlikte Türkiye bir değişim sürecine girmiş ve feminist hareketlerin de etkisiyle kadın sorunları gündeme gelmiştir. Kadının yasal hakları, yaşadığı sorunlar ele alınmaya ve kadının toplum içinde özne konumuna geçişi gündeme gelmeye başlamıştır. Türk sineması da tüm bu sorunlara ilgisiz kalmamıştır ve sinemada kadını, kadının yalnızlıklarını, sorunlarını, bunalımlarını, kıskançlıklarını, aşklarını, fedakârlıklarını ve ilişkilerini ele alan filmler ortaya konmuştur. Tüm bu geçişi simgelemek için de yeni bir kadın oyuncu, sinema pazarına girmiştir: Müjde Ar. Ar; iyi ve kötüyü, melek ve şeytani tek bir vücutta başarıyla birleştirmiş, artısıyla eksisiyle gerçekçi bir kadın portresi çizmiştir. Müjde Ar, bu dönemin özgür kadın imajını yaratmıştır. Günümüz Türk sinemasına gelindiğinde ise 90'lı yıllara doğru ortaya çıkan talepkar, başkaldıran, içinde yaşadığı ve bastırıldığı duygularını ortaya çıkarmaya başlayan kadın tipinin yerini, az sayıda da olsa gelenekler karşısında çaresiz kalmış gizemli ve iletişim problemleri olan kadın tipi almıştır.” (Künüçen, 2001: 61).

Şimdi 1980 ve sonrasında çekilen ve kadını konu alan bazı önemli ve dönemin ses getiren filmlerinden ve bu filmlerdeki kadın karakterlerden belirli özellikleri bağlamında bahsedelim.

¹² Bu dönemde “kadın filmleri”ne yöneltilen en yaygın eleştiri, kadın hareketinin gündeminde birçok konu ve sorun olmasına rağmen, bu filmlerin kadınların özgürleşme mücadelesi üzerinde dururken daha çok cinselliğe değinmeleri ile ilgiliydi.

Tablo 3. Feminist ve Neoliberal İdeoloji Ekseninde Çekilen Seçili Kadın Filmlerindeki Temalar ve Belirli Özellikleriyle Öne Çıkan Kadın Karakterler

Filmin Konusu	Filmin Adı	Yönetmeni	Filmde Öne Çıkan Kadın Karakter ve Özelliği	Yapım Yılı
Dört çocuğu işsiz, pısrık kocası arasında bunalan Aygül günün birinde fabrika işçisi Cemal ile tanışır ve kocasında aradığı ama bulamadığı herşeyi, evli ama eşiyile anlaşılamayan ve bu yüzden de birtakım sorunlar yaşayan Cemal’de bulur. İkisinin ilişkisi yaşadıkları gecekondu mahallesinde olay yaratır ama kadın özgür yaşamı ve mutluluğu tercih edecektir.	Bir Yudum Sevgi	Atıf Yılmaz	Aygül: Kendini ve hayatını değiştirmek isteyen, ataerkil düzene kafa tutan, ekonomik ve cinsel özgürlüğünü elde etme ve koruma mücadelesi içinde olan bir karakter.	1984
Mutsuz bir evliliği sürdürmeye çalışan Mine’nin bir yazarla yaşadığı aşkı anlatır. Mine istasyon şefinin karısıdır. Kocasını ise kaba anlayışsız ve Mine’ye değer vermeyen biridir ve bu yüzden Mine evliliğinde mutlu değildir. Fakat yakın arkadaşının abisi ve yazar olan kişiyle tanışması hayatında yeni bir pencere açacaktır.	Mine	Atıf Yılmaz	Mine: Özgürlüğünü arayan, içine zorla itildiği hayattan kurtulmaya çabalayan ve sonunda yaşadığı tüm toplumsal baskıya ve ataerkil düzene rağmen kendi hayatını seçen kadın.	1982
Sürreal ve fantastik öğeler eşliğinde şarkıcı Sevim Suna’yı daha doğrusu Vasfiye isimli bir kadının dört farklı erkeğin gözünden anlatan öyküleri işler.	Adı Vasfiye	Atıf Yılmaz	Vasfiye: 1. Tipleme: Fedakar, sadık, namuslu kadın. 2. Tipleme: Serbest, iffetsiz, fetan kadın. 3. Tipleme: Cinsel yetersizliği nedeniyle mutsuz olan kadın. 4. Tipleme: Cinselliğini serbestçe yaşayan, aldatılan değil aldatan, maddi özgürlüğünü eline almış ve bu yüzden kendi ayakları üstünde duran kadın ¹³ .	1985
Orta sınıf bir ev kadını ve anne Naciye ile tiyatro oyuncusu Serap’ın hayatlarını fantastik bir anlatımla seyirciyle buluşturan bu film, hayat tarzı, eğitim durumu ve sınıfları çok farklı da olsa aynı toplumsal yapı içinde ezilen kadınlar olarak tasvir eder.	Aaahh Belinda	Atıf Yılmaz	Naciye: Hayatını çocuklarına, eşine ve büyüklerine adayan ve giderek kimliksizleşen ve her şeye yabancılaşan Serap’ın (filmin asıl karakterinin) kabusu olan tiplene. Serap: Birdenbire kendini oynadığı şampuan reklamında canlandırdığı iki çocuklu Naciye’nin yaşamında bulan ve bunu kabullenemeyen kentli, özgürlüğüne düşkün ve kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan ama yine de yaşadığı toplumun basmakalıp düşüncelerinden kurtulamayan burjuva kadın.	1986
Kadının farklı toplumsal sorunlarının yanında, toplumsal kurullarla cinselliği bastırılmış kentli, eğitilmiş, ekonomik özgürlüğü olan bir kadının (Ayşen) yaşadığı zorluklar, ve aşık olmasıyla birlikte birçok açıdan toplum baskısını umursamadan dönüşmeye başlaması filmin ana konusudur.	Gizli Duygular	Şerif Gören	Ayşen: Kentli, eğitilmiş, çalışan, birçok açıdan toplum baskısına maruz kalan, fakat bir süre sonra aşık olmasının akabinde cinselliği keşfederek tüm bu baskılara başkaldırmaya başlayan bir karakter.	1984
Yaşamlarını domates, biber ve kurbağa toplayarak geçiren köylülerden Elmas Kadın kocası öldürülünce genç yaşta dul kalır ve çocuğuyla yaşam savaşı verir. Kocasından kalan borçları ödeyebilmek ve hayatta kalabilmek için de sürekli çalışmak zorundadır.	Kurbağalar	Şerif Gören	Elmas: Kocasını kaybetmiş, çocuğuna ve kendisine bakabilmek için tek başına mücadele etmek ve tüm sorumlulukları üstlenmek zorunda olan ve de bunların bilincinde olan güçlü bir kadın. Aynı zamanda da birçok alanda toplumsal baskıları görmezden gelen bir kadın (Erkek işi olarak kabul edilen kurbağa toplama işini yapması ve kocasının ölümünden sonra hayatında yeni bir sayfa açarak yeniden aşık olması ve hayatında yeni birinin olması sebebiyle).	1985
Kocasını öldükten sonra hayatını tamamen kızına adayan Suna’nın bir fotoğraf sanatçısı olan Ergun ile tanışması ve ona aşık olmasıyla birlikte hayatı tamamen değişmesini konu alan bu filmde, Suna’nın cinselliğini keşfetmesine; öte yandan Ergun’un kendisine karşı uyguladığı fiziki, psikolojik ve cinsel şiddete de yer verilmiştir.	Dul Bir Kadın	Atıf Yılmaz	Suna: Kendini kızına adayan, hanımefendiliği ile bilinen, geleneksel değerler içinde yetişen, fakat cinselliğini yeniden keşfettikten sonra tüm bu değerlerden sıyrılan ve özgürlüğüne önem veren bir kadın.	1985

Toplumun kadına bakış açısı ve kadının toplumdaki yerinin sorgulanmasına yönelik olarak yapılan bu filmler ve filmlerde yaratılan kadın karakterler, klasik yargıların dışına çekilerek seyirciye aktarılmaya

¹³ Bu tiplene, 1980 sonrasında Türk sinemasında oluşan yeni kadın tiplemesine en uygun tiplenedir ve filmde diğer üç tiplene üzerinden Türk toplumunda kadına bakış yönün bir şekilde eleştirilmiştir.

çalışılmıştır. Anlaşılabilirliği üzere, kadın filmleri olarak nitelendirilen bu filmlerdeki öne çıkan kadın karakterler; karakteristik özellikleri bakımından önceki dönemdeki kadın karakterlere nazaran oldukça göze çarpan birtakım farklılıklara sahiptir. Hepsi ekonomik özgürlüğünü ele almış ya da almaya çabalayan, içinde yaşadıkları feodal ve ataerkil düzene başkaldıran, çeşitli alanlardaki isteklerinin farkında olan, gerçek kimlikleriyle var olmaya çabalayan özgür kadınlardır. Bu farklılaşmayı sağlayan olgular ise neoliberal ideolojinin etkisiyle oluşan liberal düzende kadının ekonomik yaşama daha fazla oranda katılmaya başlaması, 1980'lerde Türkiye'de etkileri giderek hissedilen feminist akım ve bunun sonucunda yaşanan kadın hareketleri ve toplumda kadına bakışın değişmesi; bu değişen bakışın topluma yansıtılmak istenmesi ve de darbe sonrası oluşan yoğun apolitik ortam sonucu sinemada bu tarz filmlere belirli yönetmenler ve oyuncularca yönelinmesidir.

5. SONUÇ

Bütün sosyal olgular gibi sinema da tarihsel ve toplumsaldır, bu yüzden sinema yapanlarla birlikte filmler de içinden çıktıkları toplumsal gelişmelerin bir parçası olmak ve aynı zamanda yine tarihsel ve toplumsal gelişmeleri yansıtan birer ayna olma niteliğine sahiptirler.

Türk sineması, Türkiye'nin tarihsel süreç çerçevesinde iktisadi, siyasi, toplumsal ve kültürel gelişiminin ve evriminin izdüşümünü yansıtan bir olgudur. Sinema, hem içinden çıktığı yapıyı yansıtmakta hem de bu yapının ideolojik ve kültürel bağlamlarda biçimlenmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla bu bağlamda, sinema hem ülkedeki iktisadi, siyasi, toplumsal ve kültürel konjonktürden etkilenmekte hem de zaman zaman bu konjonktürü de filmleri aracılığıyla etkilemektedir.

Cumhuriyet öncesinde başlayan Türk sinemasının serüveni, 1950'li yıllarla birlikte kendine özgü bir dil oluşturmaya başlamış, asıl çıkışını 1960 ve 1970'li yıllarda yapmıştır. 1980 ve sonrasındaki yıllarda dönemin iktisadi, siyasi ve sosyal koşulları ile birlikte farklı bir döneme girmiştir.

12 Eylül askeri darbesi, Türkiye için bir dönüm noktası olmuş ve bu tarihten sonra ülkede çeşitli alanlarda büyük bir evrim ve dönüşüm yaşanmıştır. Bu evrimin en temel nedenlerinden biri de 24 Ocak kararları olmuştur. 24 Ocak kararlarıyla ülkeye getirilen neoliberal ideolojinin ve bu ideolojinin siyasi, toplumsal ve kültürel bağlamlarda da tüm ülkeye sirayet etmesi sağlanmıştır. 24 Ocak kararları ve 12 Eylül darbesinin Türk sinemasını endüstriyel yapı, film içerikleri, izleyici gibi parametreler açısından dönüştürdüğü açıktır.

Sinema aslında her zaman iktisadi, siyasi, toplumsal ve kültürel değişimlere açık olmuştur ve tüm değişimleri ve değerleri yansıtmada en yetkin kitle iletişim araçlarından biridir. Bu bağlamda Türk sineması da bu değişimleri aktarmaya kapılarını açmıştır. Bunun sonucunda özellikle 1980 sonrasında Türk toplumu bir değişim yaşamış ve sinemada yoğun olarak kadın konusu gündeme gelmiştir.

Sinema hiçbir zaman toplumdaki değer yargılarından, ideolojik ve ekonomi-politik eğilimlerden de uzak değildir. Sinemanın içeriği toplumun o andaki ideolojik ve ekonomi-politik tavırlarını ve değerlerini yansıtırken, toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlü hale gelebilir. Türk sinemasında farklılaşan kadın rolleri de bu perspektiften ele alınabilir. Sinemanın kendi dilini oluşturmaya başladığı 1950'li ve 1960'lı yıllarda dönemin bu bağlamdaki koşullarına paralel olarak kadın rolleri melodram kadınları ve feodal düzendeki silik imgeleri canlandıran kadınlarla (belirli istisnalar dışında) sınırlı kalmıştır. 1980 yılından sonra ise, ideolojik açıdan feminist dalga, iktisadi açıdan 24 Ocak kararları, politik açıdan ise 12 Eylül darbesi ile sinemadaki kadın rolleri giderek farklılaşmıştır.

Çalışmada sıkça değinildiği gibi, sinemada 1980 sonrasında seyirci karşısına çıkan kadın imgesi, 1980 öncesinden oldukça farklıdır. Kadınlar artık melodram kadınları ya da köy kadını olma imgelerinden sıyrılmış, ataerkil ve feodal yapıya direnen, her alanda özgürlükleri olduğunun bilincinde olan ve bu özgürlükleri ele almak için çabalayan, toplum baskısına birçok alanda başkaldıran kadın karakterlere evrilmişlerdir. Çeşitli örneklerle de kanıtlandığı gibi bu durumda kuşkusuz neoliberal ve feminist ideolojinin beraberinde getirdiği değişimler etkili olmuştur.

Bir toplumun yaşadığı hayata ve iktisadi, siyasi, toplumsal ve kültürel yapısına şekil veren çok sayıda etki vardır. Sinemanın ise bunlardan sadece biri olduğunu defalarca söylemek yanlış olmayacaktır.

Sinema aynı zamanda bu yapılardan ve hayattan etkilenerek; bunun sonucunda değişim yaşayarak yeniden ve yeniden çıkmıştır karşımıza ve çıkmaya da devam edecektir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, N. (1994). *Türk Sinemasında Aile, Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge.
- AKÇA, İ. (2002). Kollektif Bir Sermayedar Olarak Türk Silahlı Kuvvetleri. *Birikim*, 160, 80-101.
- ASLAN, P. (2007). *90 Sonrası Türk Sinemasında Tip-Karakter İkilemi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- AYÇA, E. (1985). Türk Sinemasının Kimliği. *Video-Sinema*, 9, 82-83.
- BALCI, Ş. (2016). *Türk Sinemasında Kent ve Kentleşme Bağlamında İstanbul*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- BAŞKAYA, F. (2015). *Devletçilikten 24 Ocak Kararlarına Türkiye Ekonomisinde İki Bunalım Dönemi*. İstanbul: Öteki.
- BORATAV, K. (2007). *Türkiye İktisat Tarihi, 1908-2005*. Ankara: İmge.
- BOZTEPE, V. (2017). 1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 27, 153-179.
- CANPOLAT, A. (2019). *Şerif Gören Sinemasında Dul Kadın Olgusu*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Isparta.
- COŞ, N. (1973). Gelin. *Yedinci Sanat Dergisi*, 3, 49-50.
- DORSAY, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*. İstanbul: İnkılap.
- DORSAY, A. (2000). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap.
- DÖNMEZ-COLİN, G. (2005). *Kadın, İslam ve Sinema*. Çeviri: Deniz Koç, İstanbul: Agora.
- DÖNMEZ, Y. E. (2018). *Yeşilçam Filmlerinde Popüler Müzik*. Ankara: Gece.
- ERKSAN, M. (1987). "Sinema Okullarında Tez Çalışmaları" ve Sinema. İstanbul: Hil.
- KONGAR, E. (1986). *Kültür ve İletişim*. İstanbul: Say.
- KUYUCAK ESEN, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- GÜLALP, H. (1993). "Türkiye'de Sermaye Birikim Biçimleri ve Devlet-Toplum İlişkileri", *Kapitalizm, Sınıflar ve Devlet*, İstanbul: Belge.
- GEDİK, E. ve KADAYIFÇI, E. (2016). Türkiye Sinemasında Kadınların Ataerkillikle Pazarlığı. *Almıla Fikir ve Kültür Dergi*, 24, 126-135.
- İMANÇER, D. (2004). Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(12), 203-211.
- KONGAR, E. (2007). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi.
- KUTLAR, O. (1985). "Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor", ve Sinema, Kitap-1. Söyleşi: Serhat Öztürk. İstanbul: Hil.
- KUYUCAK ESEN, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.
- KUYUCAK ESEN, Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)*. İstanbul: Agora.
- KÜNÜÇEN, H. (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu Dergisi*, 18, 51-64.
- MASDAR, F. (2006). *Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Düzenleme: "Sevmek Zamanı"*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Van.
- MORAN, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 1*. İstanbul: İletişim.

- ÖZ, S. (2020). *Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit*. İstanbul: İletişim.
- ÖZÖN, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil.
- ÖZÖN, N. (1995). *Karagözden Sinemaya*. II. Cilt, Ankara: Kitle.
- SCOGNAMİLLO, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- SOYKAN, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın*. İzmir: Altındağ.
- SUNER, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- ŞENSOY, S. E. (2005). Kent ve Göç Van İline Çevre İl ve İlçelerden Göç Edenlerin Sorunlarına Sosyolojik Bir Yaklaşım. Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEKSOY, R. (2005). *Rehin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak.
- TEZCAN, G. (2012). Atilla Dorsay: 27 Mayıs'ın Uzun Vadede Faydası Olmuştur. *Film Arası*, 3(25), 18-20.
- TURAN, H. (2016). Namuslu Anne'den 'Cinsel Özgürlükçü Birey'e: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi – 1. *Türk Sineması Araştırmaları*, <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/210/>.(Erişim: 30 Mart 2020).
- TURAN, H. (2017). “Post-Yeşilçam’ın “Cinsel Özgürlükçü” İkonu: Müjde Ar”, içinde Tuba Deniz (Ed.), Biraz Mağrur, Biraz Mağdur: *Türk Sinemasında Kahramanlar*, 149-174, İstanbul: Küre.
- VELİOĞLU METİN, Ö. (2019). Tolga Karaçelik'in Kelebekler Filminde Güçlü Kadın İmgesi Bağlamında Kadının Temsili. 5. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi* (11 – 14 Temmuz 2019 / Bandırma), Bildiri Tam Metin Kitabı Cilt: 2, Editörler: İlkay NOYAN YALMAN, Sibel AKOVA, Ankara, Asos Yayınları, At Bandırma, ss. 629-652.
- YAŞARTÜRK, G. (2018). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: “Mavi Dalga” Filminde Özne Olarak Kadın ve “İkimizin Yerine” Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8(3): 518-525.
- YAYLAGÜL, L. (2018). *Sinema, Toplum, Siyaset*. Ankara: Dipnot.