

## Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu<sup>1</sup>

With Film Examples of “Three Monkeys”, “Pandora’s Box”, “Pomegranate”, “To Better Days”, “What Remains”, “The Particle” and “Present Tense”: The Entity Of The Urban Women In Turkish Cinema

Gül YAŞARTÜRK, Yrd. Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: gulyasarturk@yahoo.com  
Emine UÇAR İLBUĞA, Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, E-posta: ucarilbuga@akdeniz.edu.tr

### Anahtar Kelimeler:

Sinema,  
Kent,  
Kentli Kadın

### Öz

Türk sinemasında ilk yıllarından başlamak üzere sınıf farkı, kültür farkı, yaşam biçimi, giyim-kuşam, aile ve cinsiyet rollerinde modern ve geleneksel karşıtlıkları çoğu zaman kent ve taşra ayrımında ortaya konulur. Bu filmlerde çoğu zaman, dürüst, ahlaklı, değerlerine bağlı ve inançlı olmak, namus ve şeref gibi değerler taşra kültürü ile özdeşleştirilirken, modern, Batılı yaşam tarzı, aile, inanç ve değerlerinden uzaklaşmış, ahlaki çöküntü içinde yaşayan, içki ve ihanetin pençesinde kıvranan kentlilere, dolayısıyla kent kültürüne dayatılır. Ancak özellikle 1940'lı yıllarda başlayan ve hızla devam eden taşradan kente göçle birlikte taşra kent, merkez ve periferisi bağlamında kent ve kentli kavramları da değişim ve dönüşüme uğramıştır. Bu çalışma, günümüz Türk sinemasında kentli kadın olgusunu kadın ve kent ilişkisi bağlamında örnek film analizleriyle ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaçla 2000'li yıllardan itibaren Türk sinemasında kentli kadın temsilleri yedi film örneğinde metin analizi yöntemi ile incelenecektir.

### Keywords:

Cinema,  
Urban,  
Urban Women

### Abstract

In Turkish cinema, beginning with its early years, class differences, cultural differences, lifestyle, outlook, family and gender roles as well as modern and traditional oppositions are often presented through urban and rural distinctions. Most of the time in these movies, being honest, moral, constituent with one's values, being faithful as well as having honor and dignity are directly associated with the rural culture whereas those urban citizens who are known to be modern, who have deviated from their familial values, faith and principles, thanks to their westernized lifestyles and those who have been living in degraded conditions, struggling with alcoholism and who have been putting up with treachery, are almost directly associated with the degenerated urban culture. However, especially in conjunction with the migratory movements out of the rural areas and into the cities, the notions of the urban and urbanism have also been subjected to change and transformation. In this case study, the purpose is to reveal the relationship between the women and the city through film analysis. For this purpose, depictions of urban women will be analyzed in seven different movie examples in the Turkish cinema sector which have been shot in the 2000's and beyond.

1. Bu çalışma, Evil, Women and the Feminine 5th Global Conference: “Urban Women In Contemporary Turkish Cinema” (18th -20th May 2013 Prague, Czech Republic) konferansında sunulan ve özet olarak basılan bildiri metninin, yeni eklenen film analizleriyle geliştirilmiş ve düzenlenmiş halidir.

## Giriş

Sanayi devrimi ile ekonomik faaliyetler seri üretimin yapıldığı daha büyük yerleşim merkezleri olan kentlerde toplanır. Dolayısıyla kentleşme, iç göç hareketiyle bir yapısal değişmeyi de beraberinde getirir. Bu durum her ulusun sanayileşme yolunda yaşaması gereken yapısal ama aynı zamanda sancılı bir dönüşüm yaşamasına ortam hazırlar (Tekeli, 2008: 49). Diğer bir ifade ile kentler, toplumsal yaşamın en önemli dönüştürücüsü olarak ekonomi ve ekonomik hayatın çevresinde toplanılan bir mekan olmaktan öte, sosyal, kültürel ve yapısal bir dönüşümü, bir yaşam biçimini de ifade eder. Türkiye bu süreci özellikle 1945-1980 arasındaki süreçte Avrupa ülkelerine göre çok hızlı ve kapital birikim hızı bu gereksinimleri karşılamaktan uzak biçimde yaşar. Ancak 2000’li yıllarda hala göçün süreklilik arz etmesi nedeni ile iç göç sorunlu bir alana da işaret eder. 1945’te Türkiye’de kentli nüfusu ülke nüfusunun %20’sini oluştururken, bu rakam 2000’lerde %80’lere ulaşır.

Kırdan kente göçle gelenlerin kente uyumları ise öncelikli olarak geldikleri kentte konut edinme çabaları ve gecekondu<sup>1</sup> yapılması, kendilerine formel ve enformel emek piyasasında yer açmaları ve kent kültüründe yaşanan değişim ve dönüşüme etkileri (Tekeli, 2008: 54) bağlamında değerlendirilebilir. Öncelikle köylerinden koparak kente gelen göçmenler kentte barınabilecekleri ‘gecekondu’ olarak nitelendirilen yaşam alanlarını inşa ederler. Böylece yeni kentlilerin yerleştiği gecekondu bölgeleri önce kendine özgü iç dinamikleriyle kentli için bir tehdit unsurudur, daha sonra da ötekinin mekanı olan varoşlara dönüşerek (Elmacı, 2006: 34), radikal grupların, cemaatlerin, mafyanın örgütlendiği rant bölgeleri haline gelir. Daha çok kentin çeperinde yerleşen bu grubun kültürel dönüşümü de, kentli değerleri benimsemeleri de kolay olmaz ve kente gelen göçmenler kentteki köylüler olarak tanımlanırlar (Tekeli, 2008: 61). Dolayısıyla göç yalnızca bir yer değiştirme eyleminden öte, sağlıksız kentlerin oluşması, geleneksel kimlik ve topluluk biçimlerinin bozulması ve kültürel sorunları da beraberinde getiren sancılı bir süreç olur<sup>2</sup>. Çünkü kırdan kente göç maddi olduğu kadar manevi kültür anlamında değişim ve dönüşümlere de işaret eder. Dolayısıyla göç edenlerin yeni geldikleri mekanda uyum süreçleri, tutum ve davranışları hatta uyumsuzlukları, geleneksel değerler ile göç edilen kentteki yaşam biçiminin çelişmesi, çözülen ve geride bırakılan değerlerin,

1 Özellikle gelişmekte olan ülkelerde kente göç edenlerin konut açıklarını kapatmak için genellikle büyük kentlerin etrafında yerleştikleri mekanlar önceleri ne kır ne de kente ait yerleşim yerleri iken, kentlerin hızlı nüfus artışıyla birlikte bu yerler kentlerin yeni merkezleri olarak, yerlerini büyük sitelere, apartmanlara bırakmıştır.

2 Türk ailesinin modernlik öncesi yaşam dünyasını oluşturan temel birimler kırdan köy, kentte mahalleydi. Osmanlı döneminde mahalle insanının yaşadığı tipik hane biçimi avlulu evlerdi, bu evler ortada bir avlu yeri ve avlu etrafına yerleştirilmiş odalardan oluşmaktaydı. Odaların kapı ve pencereleri sokak yerine avluya bakmaydı. Evler sokaktan sadece bir dış kapsısı olan çıplak ve yüksek bir duvar ile ayrılmaktaydı. Evler birbirine bitişikti. Evlerin tasarlanış biçimi, ev yaşamının tamamıyla sokaktan yalıtılması üzerine kurulmuştu. Çünkü ev yaşamı, mahremiyeti en üst seviyeye çıkaracak bir fiziksel düzenlemeyi ve böylece kadınların sokaktan yalıtılmasını amaçlamaktaydı. Avlu bir yandan evin içine giren yabancıları kontrol etme olanağı öte yandan kadınlara hava alabilecekleri bir mekan hizmeti sunmaktaydı (Aytaç, 2007: 131-132). Ayrıca İstanbul deprem bölgesinde olmasından dolayı ev yapımı ahşap teknolojiye dayanmaktaydı ve tüm İstanbul evlerinde ahşap malzemeyle yapılan üç farklı ev modeli vardı: 1- tek katlı ve düşük kaliteli olan *sıfıflı* olarak adlandırılan evler, 2-iki katlı ve *fevkani* adındaki evler ve 3-lüks olan ve *mükellef* olarak adlandırılan paşa konakları, yalılar iki üç katlı, otuz kırk odalı haremlik, selamlık bulunan evlerdi. En yaygın ev tipi ise bugün İstanbul’da çoğu kentsel dönüşüm adıyla yıkılmayı bekleyen ve göçmenlerin yoğun olarak yaşadıkları iki katlı evlerden oluşmaktaydı. Bu evlerin üst katları yerleşim, alt katları üretim için kullanılmaktaydı (Aytaç, 2007: 196-197).

alışkanlıklarının yerine yenilerinin konulamaması gibi sorunları da beraberinde getirir. Kırdan gelen hızlı göç akımına aynı hızla cevap veremeyen kentlerde, yeni gelen göçmenleri içinde eritememiş, sosyo ekonomik bağlamda alternatifler üretememiş bir yapıda yaşanan kentleşme süreci de modern ve geleneksel karşıtlığı içinde temellenir (Elmacı, 2006: 11-28).

Kentleşme sürecinden farklı olarak *kentleşme* bir geçiş süreci olarak şehre ilişkin tüm unsurlarla barışık olma ve sindirebilme, göç edenlerin ekonomik, sosyal ve kültürel bağlamda yeniden bir evrimlenme, toplumsal roller ve kimlikler bağlamında ise yeniden bir yapılanma süreci olarak tanımlanabilir (Elmacı, 2006: 36). Özellikle sanayi toplumunun yaratmış olduğu üretim araçlarına sahip olan burjuva ve üretimde bulunan işçi sınıfı, çok çeşitli meslek ve gelir düzeyleri olan orta sınıf kentlerin en önemli yerleşim gruplarını oluşturur. Kent; içinde yaşamakta olan toplumun yaşam pratiklerinden, üretim biçimlerinden, kültüründen, inanç ve ritüellerinden oluşan heterojen bir yapıya sahip, karmaşık bir bütündür (Açık, 2005: 20-22). Kırdan kente göçle birlikte kırdan homojen bir yaşama alışık olan insan, yabancı olduğu modern kentlerin daha karmaşık ve çok katmanlı bir yaşamın içinde hem var olma savaşı hem de kentin kaosunda kendine bir yol bulma çabası içindedir. Kentte farklı sosyal ilişkiler, bireyselleşme, farklı kültürel değerler ve yaşam biçimleriyle insanların bir araya geldiği bir dünyada yaşamak zorundadır. Dolayısıyla kent içinde her birey kendi kişisel mekânını, kültürel birikimini, değerlerini tariflenmiş bu kamusal alana taşır. Bu anlamda göçmenler için kent yalnızca; konut, işyeri ve ulaşım olanaklarını sunan bir yer değildir. Aksine, kent onlar için sorunlarla doğrudan yüz yüze gelinen bir yerdir ve sorunlara rağmen hayatta kalmak için mücadele vermeleri gerekir (Helle 1996, aktaran: Açık, 2005: 25). Bu süreçte kentliler ve yeni gelenler arasında bir uyumsuzluk, kente kırdan getirilen değerlerin oryantasyonu gibi, kentsel mekâna taşınan kapalı cemaat özellikleri, bu uyum ve evrilme sürecini zorlaştırır. Bireysel kentli kimliği karşısında gecekondulu ve varoşlarda kolektif kimliği yeniden yaratarak, geleneksel değerlerini, etnik, dinsel kimliklerini yaşatmayı kent ortamında da sürdürme eğilimi ağır basar. Kentli ve kentin içinde öteki olmanın koşulları ise öznenin kuruluşunda 'ben'in karşısına 'öteki'ni koymakla başlar. Ben'e atfedilen her şey 'öteki'nde olmayan ya da eksik olandır. Bu ayrım ise modern-geleneksel, Doğu-Batı ayrımında, ulusal, etnik ve cinsel kimlik, ırk, dini inanç ve kültürel kimlik ve sınıf farklılıkları bağlamında oluşturulur. Türkiye'de kentler hızlı göç karşısında sanayileşme sürecini tam anlamıyla gerçekleştirememesi ve yeni gelenlere endüstriyel-kentli işçi kimliğini oluşturabilecek fırsatı verebilecek düzeyde olmaması nedeniyle yeni gelenlerin rastgele oluşturdukları enformal emek pazarında boyacılık, sokak satıcılığı, hamallık gibi işler gecekondulu kent yaşamının belirgin bir parçası haline gelerek, sahte kentleşme ve sahte kentliler kavramlarını ortaya çıkarır (Açık, 2005: 38).

Kent, yeni gelen göçmenleri içine alacak potansiyelden yoksun olduğu için, yeni gelenlerin kentte yakaladıkları yaşam biçimi ve üretim ilişkileri ile çevrenin durumunda kalır. Bu koşullarda kentler ve kent kültürünün kendisini yeni gelenlere dayattığını söylemek mümkün değildir. Böylece kent, yeni gelenlerin yarattığı koşullarla yeniden şekillenmiş ve değişip dönüşmüş, öte yandan toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasi olarak, yerleşim mekânları, semtler ve yaşam biçimleri ile hem birbirinden uzak hem de iç içe bir arada yaşanan kaotik bir kültür yaratır. Ayrıca Castells'in vurguladığı

gibi, “dünyamız, hayatlarımız küreselleşme ile yeniden şekillenmekte, enformasyon teknolojisi devrimi kapitalizmi yeniden yapılandırmakta, böylece yeni bir toplum biçimi ve ağ toplumu” (2008: 4-5) ortaya çıkmaktadır. Ağ toplumu ise, emeğin bireyselleşmesi, çalışma esnekliği ve istikrarsızlığı, medya sisteminin kurduğu gerçek sanallık kültürü ve akışlar uzamını yaratırken, toplumsal örgütlenme biçimi ve kapsayıcı küreselliği ile tüm dünyaya yayılmaktadır. Bu dönüşüm ve yayılma ise kurumları sarsmakta, kültürleri dönüştürmekte, zenginlikler ve yoksullar yaratarak, açgözlülük, yenilik, umut yanında umutsuzlukları beraberinde getirmekte, küreselleşme ve kozmopolitleşmeye karşı güçlü kolektif kimlik ifadeleri yükselmektedir. Öte yandan savaşlar, daha özgür bir yaşam, ekonomik nedenler, eğitim, turizm, iklim, iş, Demirperde ülkelerinin dağılması, Irak’a müdahale, Arap Baharı gibi birçok nedenlerle insan hareketliliği bakımından birçok dünya ülkesinde olduğu gibi Türkiye’de de iç ve dış göç süreklilik arz etmektedir. Büyük kentler, dolayısıyla geçiş bölgesi olarak İstanbul illegal ve legal yollardan çok sayıda göçmene ev sahipliği yapmak durumundadır. Bu süreçte özellikle İstanbul’da daha çok göçmenlerin, işsizlerin geçici olarak konumlandıkları ve kentsel dönüşüme terk edilmiş bölgeleri, semtleri yeni yerleşim mekânları olarak, ucuz iş piyasası, uyuşturucu, kadın ve organ ticareti gibi yasa dışı mafya örgütlerini de merkezi konumuna getirir. Bora’nın da ifade ettiği gibi Türkiye’de kutsanan taşra ve taşranın değerleri ve küresel sermayenin yayılımı ile kentler taşralaşır, kentlerde çok farklı merkezler oluşur (2010: 37-65), merkez-çevre karşıtlığında kentlerin klasik tanımı da anlamını yitirmeye başlar.

Böylece Türkiye’de kentleşme mimariden, siyasete, toplumsal yapıdan sosyo-kültürel yaşama değin birçok alanı biçimlendirir. Çarpık kentleşme, kent ve kent kültüründen kopuk, kent içinde ya da çeperinde yeni yaşam biçimleri olarak farklı yaşam alanları ortaya çıkar. Bu durumun Türk sinemasına yansımaları ise farklı biçimlerde görülür. Türk sinemasında gecekondular konusu 1960’lardan itibaren filmlerde çok fazla sorunsallaştırılmıştır. Çünkü çağdaş Türkiye’nin kentleşme tarihi aynı zamanda gecekondulaşma tarihi ile aynı döneme denk gelir. Özellikle zengin fakir ayrımında kentliler iki katlı müstakil evler ya da apartman dairelerinde, fakirler ise gecekondular mahallelerindeki derme çatma evlerde konumlandırılırlar (Özçınar, 2012: 121). Bu filmlerde kentsel mekânlar sınıfsal farklılıkların vurgulanmasında önemli bir gösteren olur.

Günümüz Türk sinemasında ise kent kültürüne ilişkin temsiller daha heterojen bir yapı sunar. Filmlerde bir yandan sınıfsal, eğitsel, kültürel farklılıklar bağlamında kentli kadın ve kentli kadının bireysel arayışları, cinselliği, aşkları, iş ve çekirdek aile sorunları, bunalımları, çıkışları ya da çıkış arayışlarına dair temalar işlenirken, öte yanda kente göçle gelmiş, geniş aileden kopuş sancıları, sosyo-ekonomik olanakları sınırlı, kadınların geleneksel ataerkil ailenin dayattığı roller bağlamında yeni ortamda yaşadığı uyum sorunları, kadın erkek ilişkileri, kadının kamusal alana çıkışı, iş ilişkileri ve cinsiyet rolleri gibi konulara da yer verilir. 1990’lı yıllardan itibaren yeni Türk sinemasında aidiyet ve kimlik konularında yaşanan krizler taşra teması üzerinden ortaya konulur. Bu filmler mekân kullanımı bağlamında kent taşralarına kaymış, İstanbul (merkez) genel olarak sinema perdesinden silinmiş ya da merkez artık taşralaşmıştır (Duruel ve Erkılıç, 2007: 2-18). Mehmet Öztürk’e göre (2004: 1-32), İstanbul’daki küresel mekân ile taşra mekânı arasındaki sınır sadece bir cadde tarafından çizilmekte, caddenin bir yakasını

küresel sembol ve deneyimler diğer yakasını ise taşra deneyimleri biçimlendirmektedir. Yukarıda Duruel ve Erkiliç'in da vurguladığı gibi bu görünmez ayrışma çizgisi ile kent ve taşra iç içe geçmiş bir şekilde Türk sinemasında mekânsal olarak temsil edilmektedir (2007: 2-18). Kent ve kentlilerin sorunları da; kadın ya da erkek karakterlerin özelinde sosyal devletin yokluğu, cinsel sorunlar, işsizlik, düşük eğitim sorunu, kamusal alanın erkek dünyası tarafından kuşatılmışlığı, kültürel alanların tüm kenti kapsamaması, sınıfsal farklılıklar, toplumsal kırılmalar, etnik, dinsel sorunlar, yabancılaşma, sağlık sorunları, toplumsal gettolaşma ve cemaatleşme, kentli kadınların taşralılar tarafından, doğulu ya da taşradan gelenlerin kentliler tarafından hor görülmesi, kimlik bunalımı ve kimlik arayışları, modernlik (Batılı) ya da geleneksellik (Doğulu) arasında sosyo-kültürel, psikolojik gerginlik, kentsel eğlence ve boş zaman etkinliklerinin sınırlılığı (Öztürk, 2004: 1-32) gibi çok çeşitli ve farklı konularla ortaya konulmaktadır.

### **Türkiye'de Kentli ya da Kentin Taşralısı Olarak 'Kadın'**

Türkiye'de kadınlara atfedilen roller, geleneksel-modern karşıtlığında karmaşık bir sürece işaret eder. Bunun yanında taşradan kente göçle birlikte ailede ve toplumda kadına biçilen rollerde kısmen de olsa çözülme yaşanır. Kız çocuklarının okula gönderilmesi, evlenme yaşının uzaması, kadının farklı iş olanaklarına sahip olması, eşini kendisinin seçmesi, aileye ekonomik katkısı nedeniyle aile içi kararlara katılma şansı, özellikle 1970'lerin sonu itibarıyla kadının örgütlenme içinde yer alması ve dolayısıyla cinsiyet rollerine ilişkin tutumlarda yaşanan değişimler kadına kısmen de olsa özgürlük sağlar. Ancak kadının çalışması ev işlerindeki yükünün azalmasına ortam hazırlamaz, aksine kadın hem dışarıda tam gün çalışmak hem de ev içi işleri tek başına üstlenmek durumunda kalır. Kümbetoğlu'nun ifade ettiği gibi değişen dünyada, kadın-erkek rolleri arasındaki eşitsizlik, yeni yüklerle kadının sorumluluklarını daha da ağırlaştırmaktadır (1997: 111-126). 1970'li yıllardan itibaren güçlenen feminizm ve feminist örgütlenmeler Türkiye'de kadın sorunlarının daha fazla görünür kılınmasına, sorunların dile getirilmesine ve kadının yasalar önünde korunmasına ilişkin çalışmaları arttırmıştır.

Taşra ve kent ayrımında kadının çalışma koşulları ve boş zaman etkinliklerini karşılaştıran Çur (2010: 115-135)'a göre, "taşrada kadın eğer eğitim almamışsa, meslek yapmamışsa, çalışma şansı sınırlı ve daha çok ev hanımı olarak ev içinde, eş ve anne olarak yaşamını idame ettirmek durumunda kalmaktadır. Kadınlar çoğu zaman az sayıda kadının gidebildiği ya da aile kadınlarının gitmesinin toplum tarafından hoş görülmediği ve dolayısıyla pastane, sinema, kafe kültürünün olmadığı taşrada ev içi etkinliklerine hapsedilmiş bir yaşam sürdürmek" durumundadır. Buna karşın Çur, elit bir kesim dışında Türkiye'de çok az sayıda kadının geceleri gönülmence dışarı çıkabildiğine vurgu yapar. Uluslararası Af Örgütü Türkiye şubesinin Web üzerinden "Kadına Karşı Şiddete Son" imza kampanyası çerçevesinde yürütülen ankette, "kadına karşı şiddetin sona erdiği bir dünyada ilk yapacağın şey nedir?" sorusuna, kadınlar tarafından verilen "korkusuzca sokağa çıkacağım, gece tek başıma kenti keşfedeceğim" yanıtı önemli bir gerçeğe işaret etmektedir. Kentli kadınlar için çalışıyor da olsalar, iş sonrası boş zamanlarını geçirebilecekleri, spor merkezleri, alışveriş merkezleri ve büyük alışveriş

imkânları sunan caddelerin dışında pek bir alternatifleri yoktur. Kadınların kamusal alanda erkeklerle aynı ortamı paylaşmaları söz konusu olsa da kadınların davranışlarına dikkat etmesi gerekmektedir. Kadın, erkeklerin kamusal alanda kadına tanıdığı haklar bağlamında özgürdür. Dolayısıyla kentler de kendi taşrası içinde ekonomik, ulaşım ve kültürel koşullar nedeniyle Anadolu'daki taşra kültürünü çoğu zaman tekrar etmek durumunda kalmaktadırlar. Çur'un (2010: 115-135) ifadesiyle göçlerle taşra kente, kent taşraya sızmakta taşradan söz ederken aslında Türkiye'den hatta dünyadan söz edilmekte, ülkenin yurtsuzları kadınlar nitelmesi bugünün Türkiye'sinde kadının koşullarının da ifadesi olmaktadır.

### **Türkiye'de Kentli Kadın Profilleri**

Türkiye'de kentli kadınların demografik bilgilerini, çalışma ve siyasi yaşama katılımları gibi, eğitim durumlarını ortaya koymak gerekmektedir. Çünkü kentli kadın profiline ortaya konulmasında kadının toplumsal, ekonomik, siyasal koşulları onların aynı zamanda kent ve kent yaşamlarına, kent kültürüne katkıları ve tüketim ihtiyaçlarına ilişkin önemli veriler sunacaktır.

Türkiye'de 1980 yılından sonra şehirde yaşayan nüfus oranı her iki cinsiyette de (%77) köyden daha fazla olmaya başlamıştır (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2013: 23-44,58). Kentleşme süreci ile birlikte 1950'lerden başlamak üzere doğurganlık oranı da düşmeye başlamış, bu oran 2011'de hızlı bir şekilde azalma göstermiştir. Ayrıca hiç evlenmeyen kadınların oranı %23 olup, 2010 verilerine göre kadınlarda ilk evlenme yaşı 23, yüksek doğurganlık yaşı da 25-29 yaş grubuna kadar çıkmıştır. İstatistiksel olarak kadınların koşullarına ilişkin bu değişimler kırdan kente göç, eğitim düzeylerinin artması ve kadınların çalışma yaşamına katılmaları gibi nedenlere dayandırılabilir. Türkiye'de kadının okuryazarlığına ilişkin verilere göre 1935 yılında okuryazar olmayan kadınların oranı %90 iken, 2010 yılında bu oran %10'a düşmüştür. Örneğin 2010-2011 eğitim-öğretim yılına göre kadın ve erkekler arasında okullaşma oranında bir farklılık görülmemekte, erkeklerin yükseköğretimde okullaşma oranları %33 iken, kadınlarda bu oran %32 olmaktadır. TÜİK (2013: 60-76) verilerine göre kadınların işgücüne katılımları ise hala düşüktür. 2004 yılında kentli kadınların işgücüne katılımları %23 iken 2011'de bu oran %29'a yükselmiştir. Kentsel alanda çalışan kadınların sağlık, eğitim gibi hizmet alanlarında yoğunlaştıkları, buna karşın karar verici mekanizmalarda yok denecek kadar az yer aldıkları görülmektedir (İnceiş, 2006: 27-28). Yine 2011 verilerine göre iş gücüne dahil olmayan kadınların %61'i ev hanımı, %11'i ise öğrencilerden oluşmaktadır. Günümüz koşullarında kadınların yüksek oranda ev hanımı olarak yer alması, onların ekonomik olarak aile ve eşlerine bağımlı olduklarının da habercisidir ki, bu kadınların kentin sosyo-kültürel olanaklarından yararlanmalarının ve boş zaman etkinliklerinin de belirleyicisi olmaktadır. 2011 yılı istatistiklerine göre çalışan kadınların yaklaşık 3/1'i aile işçisidir. Yevmiyeli çalışan kadınların oranı %52, kendi hesabına çalışanların oranı ise %12'dir.

Kadınların işsizlik oranı erkeklere göre daha fazladır. 2010-2011 akademik yılında üniversitede çalışan kadın akademisyenlerin (%41) oranı ise diğer meslek dallarına



göre en yüksek alanı oluşturmaktadır. Akademideki yoğunlaşmaya karşın kadınların siyasete katılmaları erkeklere göre daha az orandadır, 1935 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'ndeki kadın milletvekili oranı %5 iken 2011 yılında bu oran ancak %14'e yükselmiştir (TUİK, 2013: 100-146). Fakülte veya yüksekokul mezunlarının toplamda işgücüne katılım oranları %70 civarındadır. Kentsel alanlarda yaşayan kadınların eğitim düzeylerindeki artışla birlikte işgücüne katılım oranlarının yüksek olmasına karşın düşük eğitim düzeyine sahip kadınların işgücüne katılımları ise daha az olmaktadır. Bunun nedeni hem vasıf gerektirmediği için düşük ücrete tabi tutulan, hem de çalışma koşulları ağır olan işlerde çalışmak zorunda kalmalarıdır (Yamak ve diğerleri, 2012: 41-58). İpek ve Pınar İlkaracan'ın, İstanbul'un göç alan semti Ümraniye'de %70'i İstanbul dışında doğmuş ve daha sonra İstanbul'a yerleşmiş 530 kadınla yürüttükleri ampirik araştırma sonucuna göre, kadınların en fazla eksik hissettikleri ihtiyaçları okumak, eğitim almak, meslek sahibi olmak, en fazla yaşadıkları sorunları ise maddi imkansızlık, ailelerin engeli, erken yaşta evlendirilmek, aile içinde ve kendi yaşamları üzerinde karar güçlerinin olmaması, çalışmak ve ekonomik özgürlüklerinin kısıtlanmasıdır. Tüm bu sorunlara karşın kadınların seyahat etmek, ev dışında sosyal faaliyetlere katılabilmek gibi özlemlerini dile getirmeleri, onların ev içinde hareket özgürlüklerinin de kısıtlandığına ilişkin bulguları çağırıştırılmaktadır (2003: 288-298).

İpek ve Pınar İlkaracan, Türk kadınlarının toplumdaki ve ailedeki konumlarının öncelikle eş ve anne olarak belirlendiğini ve kadınların ev dışında çalışmaya başından yönlendirilmediklerine dikkat çekmektedir. Kentli kadınların işgücüne katılımlarının yaş grubuna göre dağılımlarına bakıldığında 12-19 yaş arası bekâr kadınlardan oluşmakta, 20-24 yaş arası ise en yüksek düzeye ulaşmaktadır. İlkaracan daha sonra evlilik, çocuk doğurmak gibi nedenlerle 30'lu yaşlarda kadınların çalışma oranının düştüğüne ve 35-44 yaşları arasında bu oranın çok anlamlı olmasa da biraz arttığına vurgu yapmaktadır. Böylece kentli kadınların ortalama çalışma süreleri sekiz yıllı sınırlı olmaktadır (2003: 286).

İstatistiklerde bir yandan kadının evlenme yaşının yükselmesi, yüksekokul eğitimindeki artış ve çalışma hayatına katılımlarında görece iyileşmelere karşın Türkiye'de kadınların yaşamlarının herhangi bir döneminde şiddete maruz kalma yaygınlığı düşündürücüdür. Türkiye genelinde kentte yaşayan kadınların yaşamlarının herhangi bir döneminde %38 oranında fiziksel ve %40 oranında cinsel ve fiziksel şiddete uğradıkları görülmektedir. Kadına şiddet eğitim düzeylerine göre farklılaşsa da, lise ve üzeri eğitim alan kadınların da yaşamlarının herhangi bir döneminde %25 oranında şiddeti deneyimlemek durumunda kaldıkları görülmektedir (TUİK, 2013: 112-120).

Türkiye'de kadınların eğitim düzeyleri 2010 yılı istatistik verilerinde; ilkokulu bitiremeyen (%7), ilkokul (%40), ortaokul ve dengi (%6), lise ve dengi (%14), yüksekokul veya fakülte (%8), yüksek lisans ve doktora eğitimi (%0,9)'dur. Buna göre kadınların eğitimleri yoğunluklu olarak ilköğretim ile sınırlı olmakta, yüksek öğretim ise daha az oranda yer almaktadır. Bu durum kadınların ev kadını ve daha çok hizmet sektöründe vasıfsız işlerde yer almaları ile doğru orantılıdır. Kentli 18 yaş ve üzeri kadınların boş zaman etkinlikleri; ilk sırada (%63) el işi, daha sonra ise sırasıyla gazete okumak (%56), kitap okumak (%43), spor yapmak (%21), sinemaya gitmek (%18), tiyatroya

gitmek (%10), lokal, kulüp, derneğe gitmek (%5), bar ve gece kulübüne gitmek %4 (TUIK, 2013: 104-110) gibi etkinliklerle sınırlıdır. Bu verilere göre kentli kadınların boş zamanlarını daha çok evde, (%38) eş ve çocuklarıyla, çocuklarıyla (%19), eşleriyle (%12), arkadaşlarıyla (%9), komşularıyla (%7), akrabalarıyla (%6), tüm aile (%53), yalnız (%5) olarak geçirdikleri görülmektedir. İstanbul'un sosyoekonomik bağlamda merkezinde yer alan ve orta sınıf grupların yerleşik yaşadığı bir semtte (Teşvikiye) yürütülen çalışan ve çalışmayan kadınların aile yaşantılarının karşılaştırıldığı çalışmada; kentlerde kadınların bireyleşme arayışlarının aktörleri olarak önem taşıdıklarına dikkat çekilmektedir (Aksoy, 2006: 57). Aynı çalışmada çalışan kentli kadınlar boş zaman etkinliklerini dışarıda, alışveriş yapmak, sinema, tiyatro, konsere gitmek ve arkadaşlarını ziyaret ederek, evde ise, ev işleriyle meşgul olarak, spor yaparak, TV izleyerek, kitap ve gazete okuyarak geçirmektedirler. Aynı çalışmada ev kadınları ise boş zamanlarında çoğunlukla alışverişe gitmekte ve kurslara katılmaktadırlar. Evde iken boş zamanlarını daha çok ev işleri yaparak, TV izleyerek ve gazete-dergi okuyarak geçirmektedirler. Kadınların içinde yaşadığı kentle ilişkisine bakıldığında kentlerin çoğunlukla erkek kullanıcıların gereksinimlerine göre şekillendiği görülmektedir. Çünkü Türkiye'de kentleşme geleneksel toplumsal cinsiyet normlarının kadına yönelik belirlediği roller doğrultusunda şekillenmiştir. Bir diğer ifade ile kentler çoğunlukla erkek kullanıcıların gereksinimlerine göre yapılanmıştır (İnceiş, 2006: 28). Buna göre, yerleşik normlar ve gelenekler kadın ve erkeklerin kentsel yaşam algılarını farklılaştırmaktadır. Özellikle Türkiye'de kentlerin hızla büyümesi ve kentli kadınların çalışma oranlarının düşük olması, kentin içinde sosyo-ekonomik ve kültürel bakımdan birbirinden oldukça farklı yerleşim alanlarının oluşması dikkate alınır, kentlerin toplumsal cinsiyet açısından cinsiyetler arasında daha fazla ekonomik, siyasal ve toplumsal eşitliği mekânda da ifade edilebilecek şekilde bir planlamaya gereksinimleri vardır. Çünkü Türkiye'nin büyük kentlerinde de, Anadolu'nun diğer birçok kasaba ve küçük kentlerinde de kamusal mekânlar sokaklar, parklar, kahvehaneler günün her saatinde erkekler tarafından kullanılırken, kadınlar kamusal alanlarda daha çok alışveriş merkezlerinde ve bu merkezlerin sağlamış olduğu kültürel sunumlarla sınırlı kalmaktadır. Ayrıca "sadece erkeklere ait bir alan olan kahvehanelerin yalnızca içerideki erkekliğe dair eylemleri değil, aynı zamanda dışarının, sokağın da cinsiyetini etkilediği kontrol ettiği" (Arık, 2013: 168-201) söylenebilir.

### **Türk Sinemasında Taşra ve Kent Ayrımında Kadın Sunumları**

Sinema ilk yıllardan itibaren içinde bulunduğu dönemin sosyal, kültürel koşulları, siyasal atmosferi ve yaşam biçiminin hem belirleyicisi hem de bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla bireylerin topluma uyum sağlamasında ya da toplumdaki verili yaşam biçimine alternatifler üretebilen sinemada toplumun farklı gruplarının temsili de önemli bir konudur. Bu bağlamda sinemada kadın ve kadının rollerine ilişkin temsillerin hem toplumsal gerçekliğin bir yansıması hem de toplumda kadınlara önerilen roller ve yaşam biçimi bağlamında değerlendirmek mümkündür.

Sinemada kadın temsillerine bakıldığında genel olarak ataerkil ideoloji tarafından belirlenen bir perspektifle karşılaşırız. Türkiye'ye sinemanın gelişi Osmanlı



İmparatorluğu'nun yıkıldığı ve Kurtuluş Savaşı'nın başladığı yıllara denk gelir. Bu süreçte bir yandan büyük bir imparatorluğun çöküşü, öte yandan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve dolayısıyla yeni Türkiye'de kadına biçilen roller, sinemada hem yönetmen ve oyuncu olarak hem de kadın temsillerinin biçimlenmesinde etkili olur. Yeni Türkiye Cumhuriyeti Anayasası ile İsviçre Medeni Hukuku'nun kabulü, yeni harf devrimi, kılık kıyafet devrimi, halifeliğin kaldırılması gibi birçok yeniliklerle eskinin yerine modern Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceği yeniden şekillendirilir. Bu süreçte özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda önemli rol üstlenmiş kadınların kendi yaşamlarını sinemada canlandırmaları gerektiği anlayışı ile sinemada kadınlar oyuncu ve aynı zamanda seyirci olarak yer alabilmeyi hak etmişlerdir. Bu bakımdan kız öğrencilerin okula gönderilmesi, çeşitli meslek alanlarında kadının da boy göstermesi, medeni hukukun önerdiği ölçüde Mustafa Kemal Atatürk'ün tüm ülke gezilerinde yanında boy gösteren kentli modern kadın resimleriyle ülkede yeni yaşam biçimine geçişin devlet eliyle üst yapıda gerçekleştirmiş olduğu yeniliklerin müjdesi verilirken, öte yandan “mikro yapıda inanç ve yaşam dünyası olarak dinin önemli rolü görmezden gelinir (İmançer, 2010: 77-95). Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren tek parti ile yönetilen Türkiye'de 14 Mayıs 1950 tarihinde yapılan genel seçimde ilk kez güçlü bir oy çoğunluğu ile Demokrat Parti hükümeti kurulur. Bu yıllar aynı zamanda Türkiye'de kırsal alanlardan kente göçün yoğunlaştığı döneme denk gelir.

Türk sinemasında Ömer Lütfi Akad'ın “Kanun Namına” (1952) filminde karşımıza çıktığı üzere; sınıf farkı, kültür farkı, yaşam biçimi, giyim-kuşam gibi, aile ve cinsiyet rollerinde modern-tutucu gibi karşıtlıklar kent ve taşra ayrımında ortaya konulur. Bu filmlerde çoğu zaman geleneksellik, dürüst, ahlaklı, değerlerine bağlı ve inançlı olmak, namus ve şeref gibi değerler taşra kültürü ile özdeşleştirilerek, modern, Batılı yaşam tarzı, inanç ve değerlerinden uzaklaşmış, ahlaki çöküntü içinde yaşayan, aile değerlerinden uzak, içki ve ihanetin pençesinde kıvranan kentlilere, dolayısıyla kent kültürüne dayatılır. Böylece gelenekler, İslami değerler, Türk adet ve normlarına uygun yaşam biçiminin temsili olarak taşranın karşısına bireyci, içki içen, açık-saçık, ahlaki bakımdan zayıf olarak temsil edilen kentli aileler, şehvet düşkününü erkekler ve kadınlar konumlandırılır.

1960'lı yıllar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de özgürlük arayışları ve mücadele alanlarının geliştiği bir sürece denk gelir. 1961 yılında hazırlanan ve kabul edilen yeni Anayasa ile toplumsal ve siyasal anlamda olumlu gelişmeler yaşanır. İşçi, köylü ve öğrenci örgütlenmeleri güçlenir, sosyalist partiler kurulur, dolayısıyla toplumsal olarak yaşanan ve görünür olan özgürlükler ve siyasal canlılık sinemaya da yansır. Türk sinemasında da seri üretimlerle halka sunulan melodramların yanında Ertem Göreç'in “Karanlıkta Uyananlar” (1964) gibi toplumcu gerçekçi filmlerde öğrenci ve işçi hareketleri, bilinçlenen köylü ve kentin periferisinde yaşamak durumunda kalan kentin taşralılarının mücadelelerini konu edinen filmler yanında, Halit Refiğ'in “Gurbet Kuşları” (1964) gibi, göçün dağıttığı aile teması çerçevesinde kadın temsilleri önem kazanır. Bu yıllardan itibaren özellikle 1980'li yıllardaki teknolojik alandaki gelişmeler, küreselleşme ve neoliberal politikalarla dışarıya açılan Türkiye'de sinema filmlerinde de konular çeşitlenir. Özellikle Türkiye'de önerilen tekil Türk ulusal kimlik politikaları çözülür, etnik, dini, cinsiyet kimlikleri gibi farklı kimliklerin sinemaya yansımaları görülür. Filmlerde kadın yalnız ev içinde değil, kamusal alanda da aktif olarak yer bulur.

1960 yıllardan itibaren ivme kazanan ve 1980’li yıllardan itibaren yoğunluklu olarak İstanbul gibi büyük kentlere akan kırsal nüfusu içine alabilecek politikaların olmaması nedeniyle kentlerin hızla taşra merkezilerine dönüşmesi, kimin kentli kimin taşralı olduğu ya da kent kültürü nedir sorularına yanıt veremeyen, daha çok kaosun hakim olduğu, kentin merkezi ve çeperinin iç içe geçtiği bir süreçte filmlerde yer bulan kadınların varoluşları da bu kaosun bir yansımasına dönüşür. Kadın bu koşullarda hem ev içinde hem ev dışında konumlandırılmakta hem tek başına bir mücadele ortamında hem de gelenek ve modernite arasında sıkışmış ve kurtuluşu çoğu zaman aşık olduğu erkek sayesinde yakalayabilen ya da her koşulda aşkının peşinden gidebilen, cinsel istekleri olan bir varlık olarak oldukça farklı perspektiflerden beyazperdeye aktarılır. Bu anlamda Atıf Yılmaz’ın “Bir Yudum Sevgi” (1984), “Adı Vasfiye” (1985), “Ahhh Belinda”, (1986), ve “Kadının Adı Yok” (1987) filmleri kentli kadının aile ve toplumdaki konumuna ilişkin klişe bakış açısındaki değişimleri yansıtır.

1990’lı yıllardan başlamak üzere genç yeni sinemacılar ilk film örneklerini ortaya koyarlar. Bu sinemacılar düşük bütçe ile çektikleri filmleriyle kendi film dillerini oluşturmaları yanında, aynı zamanda toplumun farklı gruplarından bireylerin sıkıntıları, arayışları ve sorunlarını çok farklı perspektiflerden sunarlar. Böylece yeni sinemacılar toplumda tabu kabul edilebilen birçok sorunu (etnik, cinsel yönelim, askerlik vb.) filmlerinde işleyerek, kendilerinden sonra ki genç sinemacılar için de önemli bir motivasyon kaynağı olurlar. Ayrıca Türkiye’de son yıllarda çekilen film sayısındaki artış bir yandan sinemayı canlandırırken, öte yandan uzun yıllardır sinemadan uzak kalan izleyicinin yeniden sinemaya taşınmasına neden olur. Bu yıllar aynı zamanda çok sayıda kadın yönetmenin de filmleriyle adlarından söz ettirdikleri döneme denk gelir. Bu yıllarda çekilen ve önemli festivallerde ödüller kazanan, Derviş Zaim’in “Tabutta Rövaşata” (1996), Zeki Demirkubuz’un “Masumiyet” (1997) ve Yeşim Ustaoglu’nun “Güneşe Yolculuk” (1999) filmlerinde kadın, kentlerdeki erkeğe ait tehlikelerle dolu kamusal alanın tam ortasında yer alır.

### **Film Analizleri**

Bu çalışmada kentli kadınların son dönem Türk sinemasında temsilleri, kadının sosyo-ekonomik koşulları, kadının kentle ilişkisi ve kentin neresinde konumlandığı, zaman ve mekânla ilişkileri, kadının çevresi ile ilişkileri ve psikolojik özellikleri olarak beş başlık altında kategorize edilmiştir. Çalışmanın amacına uygun olarak son dönem Türk sinemasında kentli kadının nasıl sorunsallaştırıldığı ve nasıl temsil edildiği konusu *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008), *Pandora’nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu, 2009), *Nar* (Ümit Ünal, 2011), *Geriye Kalan* (Çiğdem Vitrinel, 2012), *Güzel Günler Göreceğiz* (Hasan Tolga Pulat, 2012), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012) ve *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2013) olmak üzere toplam yedi film örneği ile ortaya konulacaktır.

### ***Kent ve Kadın***

Makale çerçevesinde seçilen filmlerde İstanbul’un periferisinde yaşayan ve mücadele eden kadınlar ve onların kentle ilişkisi önem taşımaktadır. Bu bağlamda bu

çalışma içerisinde her bir filmde yer alan kadın karakterlerin kentin hangi bölgesinde konumlandıkları ve yaşamlarını nasıl idame ettirdikleri, içinde buldukları sosyal çevre, aile ve özel ilişkileri bağlamında nasıl bir yaşam ve mücadele alanı oluşturdukları araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. “Neden kent ve kadın” sorusu üzerine gidilecek olursa; mekânın toplumsal olarak üretilmesi fikrinden yola çıkıldığında, kamusal mekânların çoğunlukla erkek egemen ideolojinin çıkarlarına hizmet ettiğini söylemek mümkündür (Saygılıgil, 2013: 214). Park gibi bazı mekânlarda, kentin arka sokaklarında yalnız yürümek, gece belli bir saatten sonra dışarıda olmak kadınlar için güvenli değildir. Dolayısıyla “Türkiye’de Kentli ya da Kentin Taşralısı Olarak Kadın” başlığı altında daha önce belirtildiği üzere Uluslararası Af Örgütü Türkiye şubesinin anketinde, “kadına karşı şiddetin sona erdiği bir dünyada ilk yapacağın şey nedir?” sorusuna, kadınların verdiği “korkusuzca sokağa çıkacağım, gece tek başıma kenti keşfedeceğim” yanıtı kamusal mekânda kadınların var oluşunun sorunlarına işaret etmektedir. Türkiye’nin en büyük sanayi, kültürel, iş olanaklarının merkezini oluşturan İstanbul’da giderek artan göçle birlikte, taşra ve merkez ayrımının ortadan kalkması, bu bağlamda kentli kadın kavramının da taşra ve merkez arasında gidip gelen, bazen merkezin içerisinde taşralı kadın, bazen de taşranın içinde kentli kadın olmasını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, ele alınan filmlerde kadınlar kentin neresinde durmaktadır? Kentle kurdukları sosyal ilişki nasıldır? Kenti özgürce kullanmaktalar mı yoksa kentten korkmakta mıdır? Kadının eğitimi, kadının iş olanakları, kadının aile ortamı gibi, kentin kadına ne tür kolaylıklar sağladığı ya da onu nasıl sınırladığı? sorularına yanıt bulabilmek amacıyla analiz kapsamında yedi film seçilmiş ve bu filmlerde kadınların İstanbul il sınırları içinde yaşıyor olmaları göz önünde tutulmuştur.

***Bir Karabasan Olarak Kent ve Kadın Karakterlerin Kentle İlişkisi: “Zerre”, “Güzel Günler Göreceğiz”, “Üç Maymun”, “Şimdiki Zaman”***

*Zerre*’de Zeynep, *Güzel Günler Göreceğiz*’de Mediha ve Anna, *Üç Maymun*’da Hacer ve *Şimdiki Zaman*’da Mina ve Fazi İstanbul’da yaşarlar. Ama bu İstanbul, bugüne dek Türk Sineması’nda görmediğimiz türde<sup>3</sup>; köyden kente gelen göçmen yeni kentlilerin yerleştiği bir mekândır. Elmacı (2006: 34)’nın belirttiği gibi kentli için bir tehdit unsuru olarak ötekinin mekanına; illegal ve legal yollardan çok sayıda göçmene, işsizlere ev sahipliği yapan, sosyo ekonomik durumu iyi olmayan insanların yaşadığı ve yasadışı örgütlenmelerin yoğun olduğu tekinsiz bir kente dönüşmüştür.

*Zerre*, geçmişte yoğun iç göçe maruz kalan, müstakil iki katlı evlerin ağırlıkta olduğu, günümüzde kentsel dönüşüm projesi için boşaltılmış Tarlabaşı’nda geçer. Filmin baş karakteri **Zeynep** ve Tarlabaşı arasında hem metaforik hem metonimik bir ilişki vardır. Zeynep, Yeni Gerçekçi İtalyan filmlerinin kahramanlarını andırır biçimde, Tarlabaşı’nın boşaltılmış binaları arasında uzun uzun yürür ve kendisine günü kurtaracak işler arar. Kentle kurduğu ilişki hayatta kalmak üzerine kuruludur ve kentten sürekli talep eden konumundadır. Bir esnaf lokantasında komi olarak çalışan arkadaşı Remzi’den günün sonunda yemeklerden kalanı alır, camide her cenaze sonrasında lavanta satmaya çalışır,

3 Asuman Suner “Hayalet Ev” kitabının Açılım/Açmaz başlıklı bölümünde, Türkiye Sineması’nda İstanbul imgesini ele alır. Derviş Zaim’in 1996 yapımı *Tabutta Rövaşata*, sinema tarihimizde İstanbul’u en yoğun ele alan birkaç filminden biridir. Suner, İstanbul’un filmdeki mekânsal temsili bugüne dek karşımıza çıkanlardan oldukça farklı olduğunu, mekânsal açmaz ve agorafobik bir his verdiğini belirtir (Suner, 2006: 226).

dükkan dükkan dolaşarak çalışana ihtiyaçları olup olmadığını sorar. Biriken kira borcunu almak için peşinden ayrılmayan ev sahibi, emlakçı ve aynı zamanda organ mafyasıdır. Kısaca hem konut hem organ satmaktadır. Kentin parçalarına ayrılarak tarihi ve kültürel anlamda tükenmesine, yok olmasına benzer şekilde böylesi bir kentte hayatta kalmaya çalışan insanlar da parçalara ayrılarak kendilerini tüketmektedirler. Zeynep de borcunu ödemek için böbreğini satmaya razı olur ve eline geçen ilk parayla et alır. Kendi etini satarak et alması; hayatta kalmak için kendi kendisini yemesinin metaforudur. Zeynep, annesi ve zihinsel engelli kızının yaşadığı ev; kelimenin kültürel anlamda çağrıştırdığı emniyet, güvenlik gibi özelliklere sahip değildir. Aksine her türlü saldırıya açıktır; dışarısının tüm gürültüsü evin içindedir, organ mafyası kendisini sağlık ekibi olarak tanıtıp eve girmiştir, ev sahibi göz korkutmak için kapıya bir omuz darbesiyle zarar vermiştir. Tamir ettirilemeyen kapı ilkel biçimde tutturularak kapanır, bu durum bir bakıma dışarı ve içerisi arasındaki sınırın kalkmasının da bir ifadesidir.

*Güzel Günler Göreceğiz*, İstanbul'un Balat semtinde çekilmiştir. Balat bölgesi; eski tarihi evlerin restore edilmemesi, çoğunun terk edilmiş, sahipsiz ve bakımsız olması nedeniyle mafyanın örgütlendiği, iç ve dış göçle İstanbul'a gelen, yoksul insanların yoğunlaştığı bir semt konumundadır. Filmde Balat'ta yaşayan, İstanbul'a göçle gelmiş iki kadın karakter olarak Anna ve Mediha filmin merkezinde yer alır. Anna'nın hem sevgilisi hem de müşterileriyle ilişki kurmasını sağlayan Zoran aynı zamanda, *Zerre*'deki emlakçıyı hatırlatır biçimde, organ mafyasıdır. **Anna**'nın kentle ilişkisi Zeynep'te olduğu gibi hayatta kalmaya odaklanan mecburi bir ilişkidir. Anna'yı izlediğimiz mekânlar; kötü otel odaları, terk edilmiş büyük fabrikalardır. Kendisine geçici olarak emanet edilen Azraf'ı organ mafyasının elinden kurtarmak için mücadele eder. Bu nedenle, evi Anna için güvenli bir mekân olmaktan çıkar. **Mediha** ise, küçük bir dikiş atölyesinde çalışmaktadır, aynı işyerinden bir arkadaşıyla birlikte, iki katlı bir evin birinci katında, yoksul bir hayat sürmektedir. Bir kez daha ev güvenli bir mekan anlamını yitirir çünkü terk ettiği evli sevgilisi İzzet, Mediha'nın peşindedir. Evine gelir, tartışır, kavga eder, takip eder, sonunda da öldürmeye teşebbüs eder. Mediha; işi, evi ve ailesini ziyaret ettiği gecekondu semtinin dışında kentle ilişki kuramaz. Bu durumun tek istisnası hapisten çıkan köylüsü Cumali ile çay içmek için Beyoğlu'nda buluşmasıdır. Söz konusu sahnede de izleyiciye Beyoğlu ve Taksim'in alışık olduğumuz genel çekimlerine yer verilmez. Filmin kente dair atmosferi oldukça basık ve klostrifobiktir. Karakterler adeta kendi dünyalarına hapis olmuş gibidir, Mediha, Cumali ile buluşmaya giderken koşarcasına gider, çevresi ile ilişki kurmaz. İki karakter karşılıklı sohbet ederken de aynı durum söz konusudur. Oturdukları yer izleyiciye tanıtılmaz, çevreden yalıtılmışlardır, sadece birbirlerine odaklanmış ve konuşmaları bittiğinde aceleyle kalkarlar. Kentle kurdukları ilişkide oyalanmaya, aylaklığa, kenti izlemeye, rahat bir nefes almaya vakit yoktur.

*Üç Maymun*, İstanbul Samatya'da çekilmiştir. **Hacer**, Eyüp ve oğulları İsmail'in yaşadığı ev, kentten soyutlanmışlık ve mekânın darlığı ile öne çıkar. Ev, şehir banliyösünde içsel mekân olarak sıkışık ama dış mekân olarak oldukça geniş ufuklara açılan kentten soyulanmış (Uçar İlbuğa, 2012: 30-31), iğreti bir apartmanın en üst katındadır. Evin önünden tren yolu geçmekte, tren yolunun aşağısında ise deniz kıyısı bulunmaktadır. Eyüp hapisten çıktıktan sonra, kameranın çıktığı dolayısıyla Eyüp'le birlikte ilk kez gördüğümüz evin terası deniz manzaralıdır. Hacer büyük ve profesyonel bir mutfakta

çalışır. Çalıştığı mutfağın dışına çıkmaz, mutfağın ait olduğu yapıya dair bilgimiz yoktur. Dolayısıyla Hacer'in mesleği ile yabancılaşmış bir ilişkisi vardır. Hacer'in hayatı evi ve işi ile sınırlıdır onu hep iki kapalı mekânda görürüz. Öyle ki son derece basık ve karanlık olan evin penceresinden görünen boğaz manzarası bile, duvara asılmış bir resim gibidir. Ferahlık hissi vermez. Hacer'in ev ve iş döngüsünün dışına çıkması, Eyüp'ün patronu Servet'ten borç istemesiyle başlar. Kendi evinden Servet'in bürosuna gidişi izleyiciye gösterilmez, onu doğrudan büroda görürüz sonraki çekimde ise otobüs durağındadır. Eşinden ayrı bir kadın olarak Hacer; ev ve iş döngüsünün dışına çıktığı ilk sahnede "kötü yola düşer" Servet onu otobüs durağından alır ve evine bırakır. Hacer'in kentle tam olarak ilişki kurması, kentin sokaklarında amaçsızca yürümesi Servet tarafından terk edildiğini anlamasıyla mümkün olur. Hacer bir yandan elindeki telefonla Servet'i ararken bir yandan da Eminönü'nde, Galata Köprüsü'nde yürür. Hacer'i, sekansın sonunda Servet'in evinin önünde görürüz. Ancak kent diğer örnek filmlerde olduğu gibi hep karanlık, nefes almaya imkân vermeyen klostrofobik bir mekândır. Hacer'i ev ve iş dışında gördüğümüz sahne Servet'le tartışıp, ayrılık konuşması yaptıkları üçüncü sekanstır. Kamera Hacer'i uzun bir yürüyüş boyunca izler, Servet'le buluştukları mekân görsel olarak son derece açık ve ferah olmasına rağmen verdiği duygu tam tersidir. Bu bağlamda Hacer için kent, Servet demektir. Kentle kurulan ilişki Servet'le kurulan ilişkidir.

*Şimdiki Zaman*, Kadıköy'ün Yeldeğirmeni mahallesinde çekilmiştir. Yeldeğirmeni alt orta gelir seviyesinde insanların yaşadığı, ucuz mesken alanı olarak anılan bir semttir. Evler biri vapur ve otobüs hatlarına oldukça yakındır. **Mina** ve **Fazi** filmin farklı sınıf ve farklı kültürlerden gelen iki karakteridir. Öykünün odak noktasındaki Mina'nın kentle kurduğu ilişki çoğu açıdan *Zerre*'deki Zeynep'i anımsatır. Butik otel yapılması için boşaltılmış bir binada tek başına yaşayan Mina'yı inşaat şirketinin görevlisi tıpkı *Zerre*'deki emlakçı gibi sürekli huzursuz eder, evden çıkması için zorlar. Kentin sokaklarında özgürce yürüyen **Mina** ve **Fazi**'nin farkını, ait oldukları sınıf belirler. Mina'nın kentle ilişkisine yön veren etmen, hayatta kalmak değildir. Aksine kısa yoldan gelir kazanmak ve Amerika'ya yerleşmek istemekte ve para biriktirmektedir. Bu amaçla kendisine iş ararken Kadıköy'ün arka sokaklarında kentle barışık biçimde yürür, farklı hayatları tecrübe etmekten, farklı insanlarla tanışmaktan kaçınmaz. Fazi'nin kentle kurduğu ilişki ise hayatta kalmak ve sınıf atlamak üzerine kuruludur.

#### ***Kentin Çeperi ve Korunaklı Alanlarına Hapsolmek ve Sınıfsal Karşılaşmalar: "Pandora'nın Kutusu", "Nar", "Geriye Kalan"***

Türkiye tarihinde kentlileşme tarihi, gecekondulaşma ile birlikte ilerleyen bir süreçtir buna bağlı olarak Türkiye sinemasında zengin fakir ayrımında kentliler müstakil evler ya da apartman dairelerinde, yoksullar ise gecekondulu mahallelerdeki evlerde karşımıza çıkmaktadırlar (Özçınar, 2012: 121). Dolayısıyla kentsel mekânlar sınıfsal farklılıkların vurgulanmasında önemli bir gösterendir. İstanbul'un heterojen yapıya sahip karmaşık bir bütün olmasına paralel olarak, "Türkiye'de Kent Kentleşme ve Kentlileşme Süreci" başlığı altında belirtildiği üzere İstanbul'daki küresel mekân ile taşra mekânı arasındaki sınır oldukça belirsiz ve geçişkendir. Dolayısıyla küresel sembol ve deneyimler ve taşra deneyimleri iç içe geçmektedir. *Pandoranın Kutusu*, *Nar* ve *Geriye Kalan* filmleri kentin küresel deneyimlerini yaşayan zengin kentliler ve taşra deneyimlerini sürdüren



yoksulların karşılaşmaları ve farklılıklarına odaklanmaktadır. Türkiye’de büyük kentler ve bu kentlerde farklı sosyo-ekonomik koşullara göre yerleşim mekânlarında olduğu gibi, geleneksel yapının ağırlık taşıdığı daha küçük Anadolu kentleri, kasabalar ve köylerde ister geniş isterse çekirdek aile olsun, ailenin ekonomik güç ve akrabalık ilişkileri, aile bağları ve bireylerin aile içindeki rollerinde de farklılıklar görülmektedir. Buna göre bir yandan küreselleşme, iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler, çoklu medya olanakları, küresel medya ve küresel içerikleri, öte yandan yerelliğin, geleneksel değerlerin daha bir önem kazandığı görülmektedir. Bu da modern toplumlardaki fakirlik ve zenginliğin yerini günümüzde küresel ve yerelin aldığı ya da küreselleşmenin yerelliği de beraberinde getirdiği tezini doğrular niteliktedir (Uçar İlbuğa, 2012: 7-35).

*Pandoranın Kutusu*’nda; yaşlı anne **Nusret**, Batı Karadeniz’in Bartın ilinde, ormana yakın bir köyde tek başına yaşamaktadır. Büyük kızı **Nesrin**; ev kadınıdır, eşi ve oğluyla, kentin merkezinden uzak, güvenli bir sitede, gazeteci küçük kızı **Güzin**; sosyo-ekonomik düzeyi yüksek ve orta ve üst sınıfın konumlandığı kent merkezindeki deniz manzaralı teras katında, oğlu Mehmet ise Galata’da yaşamaktadır. Nusret’in hayatı eviyle sınırlı değildir, sık sık ormanda yürüyüş yapmaktadır. Filmin öyküsünü başlatan tetikleyici olay da, Nusret’in söz konusu gezilerinden birini gerçekleştirdikten sonra kayıp olmasıdır. Nusret’in; çocukları Nesrin, Güzin ve Mehmet’in yaşadıkları mekânlarla kurduğu ilişki oldukça önemlidir. Nesrin’in açık renklerin hakim olduğu son derece korunaklı klostrofobik bir his veren evinde huzursuz olur ve kendisini sokağa atar. Benzer biçimde Güzin’in boğaz manzaralı teras katındaki dairesinde de huzur bulamaz ve kendisini dışarı atarak en yakın parkta huzur bulur. Nusret’in kaçmaya teşebbüs etmediği sakin biçimde oturduğu tek kapalı mekân Mehmet’in Galata’daki yıkık dökük evidir ki bu mekânda içerisi dışarıyı ayırımının ortadan kalktığını söylemek mümkündür. Ustaoglu’nun dayı karakterini, sistemle uyuşmayan tek karakter olarak nitelemesi (Aytaç ve Yücel, 2013: 36) gerek Nusret’in, gerekse Nesrin’in oğlu Murat’ın onun yanında huzur bulmasını açıklar niteliktedir. **Nesrin’in** kentle kurduğu ilişki mecburiyet ilişkisidir. Kendisi için kurduğu steril mekânda kentten soyutlanmış biçimde yaşamaktadır ancak eve gelmeyen oğlunun ve annesinin nerede olduğunu bulmak için kente adım atmak zorunda kalır. Tarlabası’nda oğlunu aradığı sekansta, Nesrin’in kentten ve sakinlerinden öğrendiği için, kendisini eve hapsettiğini ve kentten soyutladığını anlarız. **Güzin’in** kendisini kentten yalıtma biçimiye, teras katındaki evi ve iş yerindeki odasına sığınmaktır. Güzin’in annesi Nusret’i kardeşi Mehmet’e bırakırken ve sevgiliyle kavga edip bir üst geçidin altında sevgilisinin arabasından indiğinde olmak üzere iki kez kentle kurduğu mecburu ilişkide görürüz. Her iki sahnede de tıpkı ablası Nesrin gibi kendi korunaklı dünyası dışında çaresiz ve tedirgindir.

*Nar*’ın; üç kadın karakterinden **Asuman**, İstanbul’un merkezine hayli uzak olan gecekondu semti olan Gültepe’de yaşamaktadır. **Sema** ve **Deniz** ise Boğaz Köprüsü’nün kıyısında, Arnavutköy Kuruçeşme’de oturmaktadırlar. Evleri otobüs durağının tam karşısındadır. Asuman’ın Sema ve Deniz’in birlikte yaşadıkları eve gelebilmesi için iki araç değiştirmesi gerekmektedir. Film büyük oranda, Sema ve Deniz’in birlikte yaşadığı evin içinde geçmektedir. Kamera; filmin başında Asuman’ın sabahın erken saatlerinde yola koyulma ve filmin sonunda Deniz’in evden kendisini can havliyle dışarıya atma sahnelerinde, sadece iki kez dışarıda konumlanır. Asuman, yaşadığı



sokaktan Kuruçeşme'ye giderken rahattır, kent onu korkutmaz. Ancak apartmanın önüne geldiğinde içeriye kolayca adım atamaz. Kendisi gibi alt sınıf üyesi olan kapıcı tarafından sorgulanır, tanıdık bir isim verdiğinde ancak içeri girmesi mümkün olur. Film başta; içeri- dışarı karşıtlığı üzerinden “tehlikeli öteki” prototipini kullanır gibi görünmektedir ancak asıl tehlikenin evin içinde, yanı başımızda olduğu ortaya çıkacaktır. Deniz filmin sonuna dek evin içinde konumlanır. O oldukça ferah ve deniz manzaralı evine sığınmıştır, Nesrin'i anımsatırcasına kendisini güvende hissetmektedir. Kapının hemen yanındaki şifreli güvenlik alarmı ve kapıcı güvenliği sağlayan unsurlardır. Sema karakterini her ne kadar evin dışında görmesek de, mesleği ve onun çalıştığı hastane ve hastası olan çocuğun ölümündeki sorululuğu üzerine yürütülen diyaloglarda kentle ilişki kuran tarafın o olduğu izleyiciye anlatılır. Kentin kirli işleyişini bilen Sema'dır ve kentle kurduğu ilişkinin kusursuzluğu ölçüsünde aynı zamanda tehlikeli ve güvenilmezdir. Sema evin tekinsizliğinin nedenidir.

*Geriye Kalan*'da filmin iki kadın karakterinden **Sevda** korunaklı bir sitede yaşar. Ancak siteyi dışarıdan görmediğimiz için İstanbul'un neresinde olduğuna dair tahminde bulunmak mümkün olmamaktadır. **Zuhal** ise İstanbul'un Anadolu yakasında, işlek ara caddelerden birinde konumlanan apartmanın, en üst katında oturur. Zuhal, kentle barışıktır. Kentle kurduğu ilişki mecburiyet ya da hayatta kalmak üzerinden gelişmez. Kenti yaşar ve kentten keyif alır. Arabası yoktur, sokaklardan korkmaz, rahatça yürür, işe gitmeden önce oğlunu okula bırakır. Her anlamda Zuhal'in tam karşısına konumlanan Sevda ise evi başta olmak üzere; kafe ve araba gibi kapalı alanların içinde var olmakta, kendisini emniyette hissetmektedir. Dış dünyaya karşı savunmasız olduğunun altı çizilir. Diğer sürücülerden küfür işitir, acemi bir sürücüdür. Ancak *Geriye Kalan* da tıpkı *Nar*'da olduğu gibi tehlikeli olanın dışarıdan gelen değil bizzat yanı başımızda birlikte yaşadığımız insan olduğunu söylemektedir.

### ***Kadın Karakterler: Sosyal Çevre, İş, Aile ve Aşk İlişkileri***

“Üç Maymun, Pandora'nın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu” başlıklı çalışmada ele alınan yedi filmin on dört kadın karakterinden on üçü çalışmaktadır. Çalışan on üç karakterden Zuhal muhasebeci, Güzin gazeteci ve Sema doktordur. Diğer kadın karakterler vasıfsız işgücüdür. Nusret, Nesrin, Deniz ve Sevda ev kadınıdır. Aileleri ve birlikte oldukları erkekler dışında sosyal bir hayata sahip iki karakter sadece *Şimdiki Zaman* filminin Mina ve Fazi'sidir.

**Zeynep** (*Zerre*), annesi ve zihinsel engelli kızı Gülçin ile birlikte yaşamaktadır. İstanbul'a göçle geldiğini tahmin ederiz. Sosyal çevresi ise lokantada çalışan Remzi ve belediyeye ait küçük bir kulübede, su, mendil ve otobüs bileti satan Ayşe'den ibarettir. Zeynep'e maddi manevi her anlamda destek olan, aile sofrasında yerini alan Remzi ile ilişkisinin niteliği belirsiz bırakılmıştır. Hem Ayşe hem Remzi ile olan tüm diyalogu kalıcı ve iş güvenliği olan bir iş bulmak üzerinedir.

**Mediha** (*Güzel Günler Göreceğiz*) kente göçle gelmiştir, küçük bir tekstil-dikiş atölyesinde çalışır. Kendisiyle aynı işi yapan bir ev arkadaşı vardır. İki katlı bir evin birinci katında son derece yoksul bir hayat sürerler. Mediha bir gecekondu mahallesinde,

müstakil evde yaşayan ailesini gizli gizli ziyarete gider ancak sadece kız kardeşi ile görüşür, annesi onu gördüğünde şiddetle evden kovar. Çünkü tecavüze uğramış ve ailenin namusunu kirletmiştir. Mediha'nın kurduğu tek sevgi ilişkisinin kız kardeşi ile olduğunu söylemek mümkündür. Eski sevgilisi İzzet, Mediha'nın üzerinde bir baskı unsuruyken araba tamirhanesinde çalışan sevgilisi Ali ise şefkatli bir dosttur. Hapisten yeni çıkan köylüsü Cumali'ye aşık olsa da melodram kalıpları çerçevesinde birlikte olmaları imkansızdır. Mediha, erkekler tarafından belirlenerek kendisine sunulan çerçevenin dışına çıkmaz ve bir kurtarıcı bekler. Film bir bakıma, üç erkekle ilişkisi olan Mediha'yı cezalandırır.

**Anna** (*Güzel Günler Göreceğiz*), idealleri olan, cesur, fedakâr, güçlü ve anaç bir kadın olarak çizilmiş; Mediha'ya kıyasla öne çıkarılmıştır, Mediha sözde namus cinayetinde kurban giderken Anna hayatta kalan kadın karakterdir. Anna'nın tek isteği çocuğun ve annesinin yanına dönmektir. Şehirde kendisini satan ve sürekli şiddet uygulayan Zoran'dan başka kimseyle diyalogu yoktur. Anna, Zoran'ın kendisine emanet ettiği Azraf'ın organını satacağını öğrendiğinde, kendi hayatı tehlikede olmasına rağmen Azraf'ın da sorumluluğunu üstlenerek onu kaçıtır. Mediha ve Anna'nın farkı tam da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Anna'nın anne kimliği film tarafından idealize edilmiştir. Bir erkek tarafından kurtarılmayı düşünmez, erkeklere ait şiddetin hakim olduğu kamusal alanda mücadele eder ve hayatta kalır.

**Hacer** (*Üç Maymun*), nereye ait olduğu izleyiciye gösterilmeyen büyük bir mutfakta çalışır, ya evde ya da iştedir. Kendisine ait özel bir hayatı yoktur. Çalıştığı mutfakta kimseyle arkadaşlık ettiğine tanık olmayız, hatta evdeki hayatı mutfaktaki işinin bir devamı gibidir. Yemek, temizlik gibi evdeki işlere oğlu İsmail ve eşi Eyüp ortak olmaz. Tüm aileye sirayet etmiş olan mutsuzluk ve bezginliktir. Buna karşın Hacer'in cep telefonu çaldığında duyulan arabesk şarkı sözleri, onun ruh halini, aşka duyduğu özlemi yansıtır.

**Mina** (*Şimdiki Zaman*) üniversite mezunudur, son derece özgüvenli bir kadındır. Reklamcı olan eşinden kısa zaman önce ayrılmıştır ve Amerika'da yeni bir hayata başlamak istemektedir. Son derece sosyal bir insandır. Kendisinden eğitim ve sınıf temelinde oldukça farklı insanlarla diyalog ve arkadaşlık kurmakta zorlanmaz. Bu bağlamda aynı kafede çalıştığı Fazi ve Tayfun'la arkadaşlık eder, ev kadınlarının altın günlerine kahve falı bakmak için gider ya da aynı kadınlarla gece geç saatlere dek içki içer. İnsanlara güvenir ve önyargısızdır.

**Fazi** (*Şimdiki Zaman*), Mina'yı falcı olarak işe alınmasına yardım eder ve bu sayede aralarında bir arkadaşlık ilişkisi başlar. Fazi'yi film boyunca Mina dışında biriyle görmeyiz. Mina ve Fazi, hayata tutunmak için fanteziler kuran iki karakter olarak çizilmişlerdir. Mina'nın yurt dışına gitme fantezisinin tutarsızlığına benzer biçimde Fazi de kendisini sevmediğini bildiği erkeklere ümit bağlamıştır.

**Nusret** (*Pandoranın Kutusu*), Karadeniz'in bir köyünde yayladaki evinde tek başına yaşarken, alzheimer olduğu ortaya çıkınca çocukları tarafından İstanbul'a getirilir. Nusret, çocuklarının tüm sorunlarıyla yüzleşmesini sağlayan bir ayna vazifesi görür. Nusret, evinin düzenine ve kurallarına bağlı olan Nesrin ya da kariyerinin bağımlısı olan

Güzin'den ziyade daha özgür bir karakter olarak çizilen oğlunun ve torunun yanında huzur bulur.

**Nesrin'in** (*Pandoranın Kutusu*) eğitimine, iş deneyimine dair bilgi verilmez. Ev kadımıdır. Üç kardeşin içinde annesini rol modeli olarak benimseyen, kuralcı olan taraftır. Anne ve babasının ayrılığında babasının annesini terk ettiği tezini benimsediği için eşi ve oğluya ilişkisi sevgi ve şefkatten ziyade kural ve yönetmek üzerine kuruludur. Kocasıyla ilişkileri duygusal ve cinsel bir yoğunluk yaşamaktan öte, sadece aynı çatı altında sürdürülen bir birlikteliğe dönüşmüştür (Uçar İbuğa, 2012: 7-35). Evinde, düzeni ve güvenliği çağrıştıran beyaz renk hakimdir, her şey tertemizdir.

**Güzin** (*Pandoranın Kutusu*), bir gazetede yazı işleri müdürüdür. Yalnız yaşamaktadır, sevgilisi evlidir. Annesiyle çatışmasını çözememiştir. Annesi yüzünden kendilerini terk ettiğine inandığı, babasıyla özdeşleşmiştir. Annesinden hıncını evli bir erkekle birlikte olarak (almaya çalışır. Güzin'in annesine olan öfkesi; hayatına sevgisizlik, kimseyle doğru düzgün ilişki kurmayı istememek ve dağınıklık biçiminde yansır.

**Asuman** (*Nar*), hayatını evlere temizliğe giderek ve fal bakarak kazanır. Asuman'ın tüm dünyası okuması ve sınıf atlaması için büyük uğraş verdiği muhasebeci kızı Selin ve torunu Menekşe'dir. Asuman *işi var gücü var kocası var hayatı bizim mahalle kızlarına benzemez* cümlesiyle tarif ettiği kızıyla gurur duyar. Tüm amacı bebeğinin ölümünden sorumlu tutulan kızının akıl sağlığına yeniden kavuşmasıdır. Asuman'ın kendi adaletini sağlamak istemesi içinde yaşadığı reel dünyaya inançsızlığının somut göstergesidir aynı zamanda.

**Sema** (*Nar*), özel bir hastanede kadın hastalıkları bölüm başkanı bir Profesördür. Filmin kurduğu hiyerarşinin tepesinde yer alır. Filmde Sema'nın "bazen daha büyük bir kötülük olmasın diye küçük bir kötülüğe izin verilir" şeklinde hayata bakışını ifade eden diyalogunda vurgulandığı gibi, kariyerinin riske girmemesi için, Asuman'ın torunu Menekşe'nin anne hatasıyla öldüğüne dair raporu imzalamaz. Sema erkeksi ve otoriterdir. İşlediği suçu örtbas etmek için Asuman'a on bin dolar, tanık olan kapıcıya da beş bin dolar teklif eder. Adalet, vicdan ve etik gibi kavramların hepsine parasal değer biçen bir karakter olarak Sema, günümüz kapitalist zihniyetinin temsilcisi haline gelir. Evdeki korunaklı hayatın dışındaki tehlikeli dünyada olup biten her şeyle oyunun kuralına göre baş etmesini bilir.

**Deniz'in** (*Nar*) anne ve babası öğretmendir, kendisi Sümerce okumuş ve amatör olarak oyunculuk yapmaktadır. Hiç para kazanmamış, kimsenin sorumluluğunu almamıştır. Kahve ya da yemek yapmayı bilmez. Gündelik hayatla pratik bir ilişkiye tekabül etmeyen Sümerce, Deniz'in hayata ne kadar yabancı olduğunun metaforudur bir bakıma. Sevgilisi Sema'ya tabi, korunaklı bir hayat yaşar. Dışarıdaki hayatı bilmediği, kendi dünyası dışındaki insanlarla "aynı dili" konuşmadığı, empati kuramadığı kapıcı Mustafa ve Asuman'la olan diyaloglarında özellikle vurgulanmaktadır. Deniz kendisini Asuman'a tanıtmaya çalışırken "genç sanatçının, genç oyuncunun, genç oyuncu adayının..." ifadesinde olduğu gibi kim olduğuna dair kararsızlığını ifade eder. Bu diyalog aslında Deniz'in kendisini yetersiz ve değersiz hissettiğini ele vermektedir. Buna karşın kız arkadaşı Sema'yı gözünde yüceltir, ona hayrandır.

**Sevda'nın** (*Geriye Kalan*) eğitimi ve mesleği belirsizdir. Ev kadınıdır. Ev işleri için yardımcısı vardır. En büyük hayali, eşi Cezmi'nin ona seçkin bir semtte müstakil ve havuzlu lüks bir villayı satın almasıdır. Sevda'nın eve olan bu tutkusu, almak istediği villayı gezdiren emlakçının “sizi müstakbel evinizle baş başa bırakayım” cümlesinde ifadesini bulur. Sevda her koşulda, her an bakımlı ve şıktır. Pırlanta ve elmas takılar kullanır. Her sabah yüzüne maske uygular ve yardımcısı çalışırken uyur. Evinin düzenine, Cezmi'ye “hizmet” etmeye kendisini adanmıştır. En büyük korkusu yaşadığı hayat standardını kaybetmektir.

**Zuhal'in** (*Geriye Kalan*) üniversite eğitimi alıp almadığına ilişkin bir bilgi yer almaz. Ancak Dario Fo okuyan, birlikteliklerde işbölümüne inanan ve gündelik ezberlerin dışına çıkan entelektüel bir kadın olarak öne çıkmaktadır. Eşinden ayrılmış bir kadın olarak oğluyla ve evinin işleriyle bizzat ilgilenmek zorundadır. Yoksuldur, ancak yoksulluğunu; eski model masa üstü bilgisayarından, kıyafetlerinden, yıkık dökük bakımsız banyosundan, evdeki eşyalarından anlamak mümkündür. Evi dağınık, yer yer pistir. Arabası yoktur. Kendisine ve diğer insanlara güvenir. İnsanlarla ilişkilerine ilişkin bilgi, iş arkadaşlarıyla birlikte sohbet ederken ya da yemek yerken görüldüğü sahnelerde ortaya konur.

## Sonuç

Ele alınan yedi filmin ortak özelliği kuşkusuz, İstanbul'un artık tekinsiz, emniyetsiz, karanlık, boğucu kısaca tükenmiş bir kente tekabül etmesidir. Kentin tekinsizliği ve tehlikesi karşısında kadın karakterler ya *Zerre*, *Güzel Günler Göreceğiz*, *Üç Maymun* ve *Şimdiki Zaman*, *Geriye Kalan* (Zuhal) ve *Nar*'da (Sema) olduğu gibi sokakta yer alır ya da *Pandoranın Kutusu*, *Geriye Kalan* (Sevda) ve *Nar*'da (Deniz) olduğu gibi korunaklı mekanlara sığınır. Erkeğe ait kamusal alanda yer aldıklarında ise; organ mafyası ile yüz yüze kalır (Zeynep, Ana), seks işçiliğine zorlanır (Zeynep, Ana), sokak ortasında vurulur (Mediha), birlikte olduğu erkeğin şiddetine maruz kalır (Mediha, Ana, Hacer, Fazi, Zuhal), ‘yuvasını tehlikeye atar’ (Hacer), öldürülür (Zuhal) veya sorumlusu oldukları suçların üzerini örterek (Sema) yollarına devam ederler. Korunaklı mekanlara sığınan kadın karakterler ise evdeki kurulu düzenin ve kontrolün bağımlıdır (Nesrin, Sevda) ya da birlikte yaşadıkları hayat arkadaşlarını aslında tanımadıkları için, asıl tehlikenin yanı başlarında olduğundan habersizdirler (Deniz).

Erkeğe ait kamusal alanda özgüvenle, korkusuzca var olan, kentle barışık olduğunu görebildiğimiz sadece dört kadın karakter vardır: *Şimdiki Zaman*'da Mina ve Fazi, *Nar*'da Asuman, ve *Geriye Kalan*'da Zuhal. Mina ve Zuhal dışında tüm kadın karakterler ailelerine, eşlerine, sevgililerine bağımlı bir hayat yaşamaktadırlar, sosyal çevreleri yoktur. *Geriye Kalan*'da da Zuhal'i sadece filmin başlarında, Cezmi hayatına girmeden önceki birkaç sahnede iş arkadaşlarıyla sohbet edip yemek yerken görürüz. Sonrasında çevresinden soyutlanmış bir karakter haline gelmekte ve öldürülmektedir.

Analiz edilen yedi filmin tüm kadın karakterlerinin bir mücadele içerisinde olduğu görülmektedir. *Zerre*'de Zeynep, *Güzel Günler Göreceğiz*'de Mediha, Anna ve *Geriye*

*Kalan*'da Zuhal yaşamak için çalışmak zorundadırlar. Onların en önemli mücadelesi, hayatlarını idame ettirmek, hayatta kalmaktır. *Üç Maymun*'da Hacer, *Şimdiki Zaman*'da Mina ve Fazi sınıf atlamak farklı bir hayat yaşamak için mücadele etmektedirler. *Pandora'nın Kutusu*'nda Nesrin'in amacı, evinin düzenini korumak ve oğlunu kontrol altında tutabilmektir. Güzin yalnız ve çalışan bir kadın olarak hayatında dengeyi bulmaya çalışır. *Nar*'da Asuman iyi bir hayat yaşasın diye mücadele verdiği kızının girdiği bunalımdan çıkması ve tekrar sağlığına kavuşması için çabalar. Sema kariyerini sürdürmek, Deniz ise Semayı kaybetmemek için mücadele etmektedir. *Geriye Kalan*'da Sevda sahip olduğu hayatı ve dolayısıyla bu hayatı ona sağlayan kocası Cezmi'yi kaybetmemek için mücadele etmektedir.

Filmlerde kentsel yaşam; sosyal, ekonomik ve kültürel bakımdan farklı yüzleri ile ortaya konulmaktadır. Bir yandan yoksulların yaşadığı gecekondu ya da kentin merkezinde olan ancak kentsel dönüşüm için terk edilmiş, iç göç ya da dış göçle İstanbul'a gelen ve burada illegal işlerde çalışarak yaşamlarını sürdürmek durumunda kalanlara ev sahipliği yapan semtler vardır. Bu semtler, uyuşturucu, kadın ve organ ticaretinin yapıldığı, mafyanın kontrolündeki suç bölgelerine dönüşmüş mekânlardır. Buralarda yaşayanlarsa; kentin düzenini ve korunaklı zenginlerinin dünyalarını tehdit eden 'ötekiler' olarak yer almaktadırlar.

Öte yandan bu filmlerde yine aynı semtlere bitişik ya da kentin sosyo-ekonomik bakımdan daha refah bölgelerinde yaşayan zengin, eğitilmiş üst sınıflara mensup kentliler bulunmaktadır. Ancak filmdeki kadın karakterlerin büyük bölümünün eğitim ve mesleki konumları düşük ve bu nedenle daha çok kentin çeperinde, eşe bağımlı ya da kalifiye olmayan iş alanlarında çalışmak durumundadırlar. Güzin, Deniz, Nesrin, Sema, Sevda gibi kadın karakterler dışında diğer kadınlar daha çok yoksullukla mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar. Bu kadınlardan Nesrin ve Sevda ise ev kadını olup, eşlerinin mesleki ve mesleki konumları nedeniyle ekonomik bakımdan refah bir yaşam sürdürmektedirler. Sonuç olarak az ya da çok da olsa filmlerde kadınlar yoksul ve refah yaşamlarıyla her iki kent mekânlarında da yer almakta, bazen birbirlerine alternatif, bazen birer tehdit, bazen de birbirlerine dokunmadan teğet geçen yaşamlarıyla karakterize edilmektedirler. Kadınlar her konumda, birlikte yaşadıkları veya ilişkide oldukları partnerleri ya da çevrelerindeki erkeklerin baskısına, şiddetine ve sömürüsüne maruz kalmaktadırlar.

### **Kaynaklar**

Abisel, Nilgün, (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.

Açık, Berna, (2005). *Türkiye'de Yaşanan Göçün Yarattığı Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Akbulut, Hasan, (2008). *Kadına Melodram Yakışıır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Aksoy, Ceren (2006). *İstanbul Teşvikiye Mahallesi'ndeki Çalışan Kadınlar ile Ev Kadınlarının Aile Yaşantılarının Karşılaştırmalı Olarak Sosyal Antropolojik Açından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ayça, Engin (1990). Yeşilçam'a Bakış. Süleymâ Murat Dinçer (ed.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (s.129-148). Ankara: Doruk Yayınları.

Aytaç, S. ve Yücel, F. (Temmuz 2013). Yeşim Ustaoglu ve Pandora'nın Kutusu. *Altyazı Sinema Dergisi*. (80), 38-40.

Arık, Hülya, (2013). Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi. Ayten Alkan(der.).*Cins Cins Mekan* (s.168-201). İstanbul: Varlık Yayınları.,

Aytaç, Ahmet Murat, (2007). *Ailenin Serencamı*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Bora, Tanıl, (2010).Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. Tanıl Bora (der.). *Taşraya Bakmak* (s.37-66). İstanbul: İletişim Yayınları.

Castells, Manuel, (2005). *Ağ Toplumunun Yükselişi*. Birinci Cilt. (Ebru Kılıç, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi (2003).

Çur, Arzu, (2010). Kadınlar Taşranın Yurtsuzları. Tanıl Bora(der.). *Taşraya Bakmak* (s.115-1359. İstanbul: İletişim Yayınları.

Demiray, Emine, (1993). Türk Sinemasında 1960-1990 Yılları Arasında Çekilmiş Filmlerde Kentsel Aile. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.

Elmacı, Tuğba, (2006). Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Erkılıç, S. ve Duruel, A., (2007). Küreselleşme Sürecinde Türk Sineması ve Televizyon Dizilerinde Merkez- Çevre İlişkisinin Karşılaştırılması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 6, 1-18.

Esen, Şükran, (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.

Esen, Şükran, (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Yayınları.

Evirgen, Deniz, (2006). Öteki Değişti Ama Kaderini Değiştiremedi. Deniz Bayraktar (der.).*Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. (s.313-322) İstanbul: Bağlam Yayınları.

Güçhan, Gülseren, (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Yayınları.

İlkkaracan, İ. ve İlkkaracan, P. (2003). *Kentli Kadınlar ve Çalışma Yaşamı*. İstanbul: Kadının İnsan Hakları-Yeni Çözümler Vakfı Yayınları.

İnceiş, Nilgün, (2006). Kentsel Kamusal Mekan Kullanımında Cinsiyet-Güvenlik Etkileşimi: Kadın İçin Mekanın Güvenliğinin Ankara Örneğinde İncelenmesi.Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.



İmançer, Dilek, (2010). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. *Sinecine*, Bahar (1), 77-95.

Kaplan, Gülcan, (05.03.2010). Yeşilçam Melodramlarında Kadın Karakterler Aracılığıyla Erkek Bakışının Yeniden Üretimi. [www.turkish-media.com/forum/topic/133426-yesilcam-melodramlarinda-kadin-karakterler-araciligiyla-erkek-bakisinin-yeniden-uretimi](http://www.turkish-media.com/forum/topic/133426-yesilcam-melodramlarinda-kadin-karakterler-araciligiyla-erkek-bakisinin-yeniden-uretimi) (Erişim Tarihi: 31.03.2011).

Kümbetoğlu, Belkıs, (1997). Aile, Evlilik, Nikah: Farklı Kavramlar. *Toplum ve Bilim*. Yaz (73),111-126.

Özgüç, Agah, (1990). *Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.

Özçınar Eşli, Meral, (2011). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Öztürk, Ruken, (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayınları.

Öztürk, Ruken, (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü*. İstanbul: Om Yayınları.

Öztürk, Mehmet, (2004). *Türk Sinemasında Gecekondular*. European Journal of Turkish Studies Ağ Sitesi. [www.ejts.org/document94.html](http://www.ejts.org/document94.html), (Erişim Tarihi: 05.03.2009).

Özuyar, Ali, (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Yayınları.

Pakerman, Serazer, (2012) *Film Dilinde Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.

Ritzer, George, (2010). *Küresel Dünya*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saygılıgil, Feryal, (2013). Mekânın Cinsiyeti. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 209- 218.

Suner, Asuman, (2006) *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tekeli, İlhan, (2008). *Göç ve Ötesi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Türkiye İstatistik Kurumu (Mart 2013). İstatistiklerle Kadın, 2012. (Erişim Tarihi:15.03.2014).

Türkiye İstatistik Kurumu. (Yayın No: 3904).

<http://kasaum.ankara.edu.tr/files/2013/02/%C4%B0statistiklerle-kad%C4%B1n-2012.pdf>

Uçar İlbuğa, Emine, (2012). Küreselleşme ve Değişen/Dönüşen Kültürel Değerler Bağlamında Türk Sinemasında Aile. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 10, 7-35.

Üşür Sancar, Serpil, (2004). Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi. *Doğu-Batı Dergisi*. Kasım (29),197-211.

Yamak, R, Abdioğlu, Z. ve Mert, N. (2012). Türkiye'de İşgücüne Katılımı Belirleyen Faktörler: Mikro Ekonomik Analiz. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (2), 41-58.

**Filmler:**

**Geriye Kalan** (Çiğdem Vitrinel 2012).

**Güzel Günler Göreceğiz** (Hasan Tolga Pulat, 2012).

**Nar** (Ümit Ünal 2011).

**Üç Maymun** (Nuri Bilge Ceylan 2008).

**Pandoranın Kutusu** (Yeşim Ustaoglu, 2009).

**Şimdiki Zaman** (Belmin Söylemez, 2013).

**Zerre** (Erdem Tepegöz, 2012).